

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

РЕМИЗОВ И «БУДЕТЛЯНЕ»

Как известно, творческие и личные взаимоотношения Ремизова с бюджетлянами складывались далеко не однозначно. Сам Ремизов не раз упоминал о своем «старинном знакомстве» с Бурлюком (завязавшемся еще в 1905 году), о том, что в Казачьем переулке его гостями бывали «Вас. Вас. Каменский, В. Хлебников, с которым слова *разбирали* (курсив мой — Н. Г.)»¹ — в свое время, название первого сборника будущих футуристов, «Садок судей», было придумано и «подарено» им Ремизовым.² В свою очередь, Матюшин пишет о том, что Елена Гуро и Ремизов ценили творчество друг друга и дело чуть ли не дошло до издания совместной книги, однако обернулось ссорой, после которой «о совместном сборнике больше не вспоминали».³

Несомненно: между Ремизовым и ранними футуристами — Бурлюками, Хлебниковым, Гуро, Крученых, — составившими ядро «Гилей», существовала некая творческая «кровная связь», обусловившая все взаимоотношения и отталкивания, и заставлявшая последних порой так яростно, в период утверждения собственной группы, атаковать Ремизова как «символиста». Пожалуй, здесь стоит напомнить в основных чертах фактическую канву этих взаимоотношений: в 1910 году каллиграфия и рисунки Ремизова были впервые экспонированы на выставке «Δ — Венок» (в специально устроенном отделе рисунков и автографов русских писателей), соседствуя с живописью В. и Д. Бурлюков, Гуро, Каменского. Но уже в следующем, 1911 году, произошла досадная размолвка с Гуро, о которой я уже упомянула: «Ремизов (...) уговорил ее издать сборник с „молодыми“ и кое-кем из „столпов“. Гуро хотела привлечь к участию своих литературных соратников (Хлебникова, Д. и Н. Бурлюков, В. Каменского), но Ремизов предложил вместо них „молодого“ В. Пяста».⁴ Спустя год, в своей известной «Пощечине общественному вкусу», Д. Бурлюк, Крученых, Маяковский и Хлебников не «обошли» и Ремизова:

«Вымойте Ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимум Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным

и проч. и проч. — нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!..»

Несмотря на это, футуристы и символисты все-таки оказались под одной обложкой в сборнике «Стрелец» 1915 года (где, в частности, был опубликован рисунок Ремизова «Рябятишкам картинки» и текст к нему)⁵. И, наконец, одним из завершающих звеньев этой фактографической цепи, намеченной в самых общих чертах, мне хотелось бы представить письмо Ремизова к Крученых, отправленное летом 1917 года. Этот практически неизвестный исследователям документ я хочу процитировать здесь полностью.

«26 августа 1917.

Ессентуки, санатория Зернова

Дорогой Алексей Елисеевич!

За вашу книгу из всех книг, переслал мне ее добрый человек, большое вам спасибо.

И за память.

Смотрю, слушаю и чую.

Может, мой толк и не всегда верен.

Пришлите мне, что можете, буду очень Вам благодарен.

6-го сентября едем в Петербург

Адрес наш: В.О. 14 л. 31 кв. 48

Всего Вам хорошего

Алексей Ремизов.»⁶

Это короткое письмо любопытно не столько отразившимся в нем фактическим интересом к поэзии «вождя заумников», сколько самой реакцией Ремизова на «заумь», лаконично заключенной в четырех словах: «Смотрю, слушаю, и чую». (И, «толкую», добавляет он в следующей фразе.)

Весной того же года, когда было отправлено ремизовское письмо, Крученых обновил вариант своей «Декларации слова», добавив два новых пункта: в одном из них утверждалась «высшая и окончательная всемирность и экономия» заумной поэзии, а в другом он попытался проиллюстрировать процесс творческого поэтического акта, заключив свое стремление к синтезу в формулу:

«в музыке — звук, в живописи — краска, в поэзии — буква
(мысль = прозрение + звук + начертание + краска)».⁷

Параллель этих двух позиций — Ремизова и Крученых — не только очевидна, но почти дословна. Ремизовскому «*смотрю*» соответствует «*начертание и краска*» у Крученых; «*слушаю*» повторяется в «*звук*»; и, наконец, «*чую*» (для Ремизова всегда связанное с интуитивным, иррациональным) — находит отра-

жение в мистическом оттенке слова «*прозрение*» у Крученых. Результат этих симультанных действий (у Ремизова), или этих синтезированных элементов (у Крученых), есть «*мысль*», или, по-ремизовски (который парадоксально оказывается здесь большим заумником, чем Крученых) — «*толк*». ⁸ О составных двух этих формул творчества и столь схожих моделей восприятия, заключенных в них, мне и хотелось бы повести речь в своей статье.

Рукописная книжечка «Из всех книг», о которой говорится в письме Ремизова, относится к изданиям Крученых 1916—18 гг., отпечатанных на гектографе: «легких», по выражению самого поэта, «взлетающих» одна за другой. По концентрации идей, заложенных в них, «тезисно» обозначенных формальных открытий, они напоминают лихорадочные стенографические записи. В этих книжках особенно обозначилась цель Крученых приблизиться к феномену происхождения языка, открыть универсальное, эмоциональное прочтение звуков и букв. Они и написаны так же (впервые без участия художника) — крупным быстрым почерком, таким, казалось бы, далеким от каллиграфии Ремизова, без «изяществ» и рисунков. И тем не менее, Ремизов не случайно так заинтересовался ими — общее было в их экстремальной, даже по отношению к литографированным изданиям футуристов 1913—15 годов, «рукописности», попытке воплотить в стремительном почерке поэта не только знаковый, но и звуковой образ. В этот момент интересы Ремизова и Крученых совпали в их ориентации на устную традицию. В своих гектографах Крученых через «слово как таковое» обращается к «*речи как таковой*», к ее органической иррациональной сути, противостоящей канону правил в языке. Это перекликается со словами Ремизова, в которых он вольно или невольно отразил ту же идею возможного проникновения устной традиции в книжную: «*русская книжная речь* разнообразна, общих правил синтаксиса пока нет и не может быть (...) перебрасываю слова и строю фразу как во мне *звучит* (курсив мой — Н. Г.)». ⁹ Заумь, элементы которой были и в творчестве Ремизова, в каком-то смысле и есть это вторжение устной традиции в неизменяемую природу традиционного текста, его «монументальность». ¹⁰

И в то же время, призыв футуристов «читать мгновенно», а «прочитав, разорвать» — не нашел ли своеобразное отражение в тяготении Ремизова к визуальному, к его мгновенной, симультанной природе, столь отличной от временного измерения текста? Как известно, отказавшись от безнадежной попытки *описать* свои сны, с их симультанной многомерностью событий, Ремизов стал рисовать их: «ведь *написанное* не только хочется *выговорить* — пропеть — но и *нарисовать*» (курсив мой — Н. Г.). ¹¹ В свою очередь Ремизов, говоря о рисунках, постоянно подчеркивал их «рукописность» (которую он воспринимал как непосредственную связь с рукописью, текстом), а именно то,

что рисунки эти — «писательские», что они «могут быть заметны только с книгой и рукописью. На большее я не претендую».¹² Многими исследователями ремизовского творчества эта тяга к рукописному отмечалась как главная черта, сближающая писателя с «будетлянами».¹³

Письмо Ремизова, вырисованное характерной стилизованной ремизовской вязью с «самыми росчеркными и завитыми» буквами, я нашла вклеенным между рисунками Малевича, автографами Хлебникова, набросками Клюна, вырезками из газет и наклейками из золотой и цветной бумаги в одном из сотни уникальных рукотворных альбомов-летописей Крученых.¹⁴ Вклеенное в альбом, письмо лишилось своей функциональности документа окончательно, и предстало самодостаточным «артефактом». Орнаментальная природа ремизовской каллиграфии, в которой буква является одновременно абстрактным рисунком и знаковым элементом алфавита, выступила на первый план, органически влившись в пестрый коллаж Крученых. Альбомы Крученых, где, по словам Бурлюка, создавались «целые модели нового стиля», были построены на будетлянском принципе «мирсконца» — смешение реальностей и смещение привычных границ как бы олицетворяло само понятие коллажа. К ним вполне можно было бы адресовать слова Ремизова: «Я беру себя — свое, и раскалываю на 33 кусочка и эти куски соединяю»¹⁵, — сказанные им о собственных альбомах с рисунками и наклейками.

В них, как и в альбомах Ремизова, заключалась структурная модель его текстов: осколки, смешение времен, пространства и ритмов, (те же, что и в его языке) «опавшие листья» страниц. Еще одно совпадение или закономерность? Крученых обратился к этому рукотворному жанру в те же годы, что и Ремизов, и причина была той же: его перестали печатать, и в его творчестве наступил, по словам Харджиева, «рукописный» период.¹⁶ Но мне кажется, что за этим горьким и бесспорно весомым объяснением кроется еще одно. В обращении к альбомной традиции прошлого века прозвучала ностальгия по частному, заключенному в рукотворности и отсутствию всякого тиража; по непосредственному очарованию дилетантизма, для которого творчество пребывает в том же измерении, что и игра: «Игра, а не мастерство: во всяком мастерстве есть «почему», а в игре «как рука водила», и всегда важен только процесс, а не результат».¹⁷ И это еще одна важная точка соприкосновения Ремизова с будетлянами, при всей их «непохожести». Принцип случайности и незавершенности, возведенный в метод, нашел свое отражение в важнейшей для нового творчества идее *игры*, сопряженной с той «радостью творчества» (по словам Гуро) или «веселостью духа» (по словам Ремизова), или «гафизовскому приятию жизни» (по выражению Хлебникова), где сам процесс становится важнее результата. Концепция дилетантизма, как проявления свободного, не скованного никакими рамками творчества, твор-

чества как игры — была популярна в среде футуристов. Дилетантизм для Гуро, или Крученых, означал преобладание интуиции над умением, жизни над мертвой схемой «измов»: «Кубизм, футуризм и проч. измы (...) дали схему-чертеж — чертеж от черта и дым чертовски черных чертежей (вспомните раскраску кубистов) задушит скоро нас», — в этих довольно неожиданных словах Крученых звучит предостережение, боязнь новой «схемы». ¹⁸ Приглашая Гуро к сотрудничеству в области футуристической книги Крученых отмечает именно это качество ее дара: «не техника важна, не искусственность, а жизнь».

«Закругляющиеся или расщепляющиеся завитки *принимали* самые разнообразные формы», — подчеркивает Ремизов иррациональную механику появления образов и ассоциаций независимо от руки, независимо от художника и его желания. «Тянуло расшвыривать перо по листу в игре — как Бог на душу положит, т. е. к самому настоящему искусству, природа которого без „почему“, а „само по себе“, „так“, — „потому что“, как говорят дети». ¹⁹ В статьях о собственных рисунках и о рисунках других писателей Ремизов стремился определить для себя суть этого феномена, как некоего самостоятельного жанра — рукописный рисунок, писательский рисунок. Он всегда подчеркивал «пограничность» этого явления (как возникшего где-то на периферии пространства визуального искусства и литературы) — «рисунки мои всегда связаны с книгой, как часть или продолжение», подчеркивал свой *дилетантизм* в искусстве: «я писатель», «два дела делать нельзя, или писать, или рисовать» и т. д.

Почему ему это было столь необходимо? Что Ремизов понимал под дилетантизмом и как связывал с ним рисунки писателей? В одной из статей Ремизов четко разделил во-первых, «рисунки писателей» (как неотделимые от «письма») и во-вторых, «те, когда писатель выступает как художник. Последние, по его мнению, без магии имен остались бы незамеченными. Общее в них — любительство». (Здесь «любительство» проявляется в уничижительном смысле слова, как не-умение, непрофессионализм). В первом случае — в «самодельнишних рисунках писателя», (так и слышится аллюзия детского слова «самоделишних») «рисунках рукописей» — эта претензия на качество технического мастерства целиком снимается, и «любительство» (дилетантизм) приобретает новый смысл — особую ценность «непосредственности» (или не-намеренности), единственной, могущей передать «мгновения в непрерывном», «трепет жизни»; «Все, что называется „литературой“ — преднамеренности — в этих рукописных рисунках никак не могло быть: все для себя и из себя». ²⁰ Принцип «внелитературности» — или, по выражению Крученых, «полной безыскусственности» — позволял расширить границы жанра, стилистики, приема; преодолеть «банальность мастерства». ²¹

Поэтому так привлекательны и для Ремизова, и для будетлян ²² рисунки Пушкина: «Из всех рисунков писателей я больше

всего люблю рисунки Пушкина (...) за их непосредственность. Ведь только непосредственность — ненамеренность передает мгновения в непрерывном, проблеск жизни в ограниченном окостенелом событии». ²³ Этим стремлением к *непредсказуемости и непреднамеренности*, интуитивности его *чутья*, объясняется и сама избранная Ремизовым графическая техника, а не живописная. В понимании Ремизова письмо — это каллиграфия. Или линейный рисунок. Его линии в графических коллажах — «лучи сияния» — подобны строкам в страницах рукописей.

Можно сказать, что все статьи Ремизова (под псевдонимом В. Куковников) о собственных рисунках написаны с одной целью — заставить судить о них именно по критериям выразительности «рукописного», а не профессионального мастерства или художественной изобразительности («изобразительность — картинность, выразительность — озвучание»). ²⁴

Он упрямо старается вывести свои рисунки из «пространства» визуальных искусств, акцентировав их «рукописную» природу как иррациональную, экспериментальную.

То, для чего профессионалу необходимо преодолеть сильное внутреннее сопротивление — отказ от выучки, общепринятой системы, для дилетанта — проще простого, легко (так как дилетант всегда идет *напролом*», пользуясь словом Ремизова, т. е. находится вне сложившихся структур) — ему изначально присущ пресловутый «взгляд со стороны», или, согласно терминологии формалистов, «эффект остранения».

Впервые — вслед за философией Ницше — в искусстве возоблададо признание не единого идеала, единой школы или системы, признанных «абсолютом», а множества разных параллельно и правомерно существующих систем. Одно из писем Крученых к Брюсову особенно характерно отражает настроения в «старом» и «новом» лагерях искусства этого времени:

«Вы употребляете такой неопределенный, субъективный критерий как *выразительность* и здесь же забываете о его субъективности, относительной ценности (...) И что выразительно для икс, то невыразительно для игрек, о чем же спор? (...) для нас наши произведения выразительны, а значит они выразительны (и сами по себе). Нелепо ведь считать: у одних *ниже* художественное чутье, у других — *выше*. Надо: у одних одно, у других другое, и не надо подводить всех под одну мерку (...)». ²⁵

Ремизовская идея творчества совпала с новой концепцией авангарда именно своей «непохожестью», тем уже, что он и был пресловутым «другим» и для футуристов, и для символистов, как бы олицетворяя в себе «подвижную» измеримость, амбивалентность индивидуального стиля, стоящего вне «окостенелых» схем и шаблонов той или иной литературной школы. В культуре авангарда, для которого природа искусства непредсказуема, подвижна, пространство искусства и поэзии выходит за рамки «чистой» живописи и «чистой» литературы.

Это последнее «созвучие» интересам художественного авангарда XX века обеспечило рисункам Ремизова стабильное внимание как со стороны русских «будетлян», так и, позднее, французских сюрреалистов, — которые видели свою главную задачу как раз в том, чтобы «взорвать» изнутри академические, символические и прочие традиционные схемы рационального восприятия, чтобы увеличить не только «территорию» искусства, но и реальности (приведа ее к *сюрреальности*). Этим объясняется, в первую очередь, интерес в авангарде к «пограничным» явлениям, где существуют иные критерии качества, иные ориентиры, иная оценка: детскому рисунку, примитиву, лубку, иконе, каллиграфии, «рукописному» рисунку, и даже сну — возникающему как некий новый «жанр» в это время (напомню только некоторые названия: «Осенний сон» Гуро, «Сонные свистуны» Крученых — имеющие свою параллель в «Снах русской литературы» Ремизова). Сон, как и заумь, существует на территории подсознательного. Логика рисунков Ремизова — а по его собственному мнению, и писательского рисунка как жанра в целом — логика сна, логика подсознательного, «невывраженных мыслей и несказавшихся слов», в которой он как бы предшествовал концепции *автоматизма* у сюрреалистов: «Рисунки рукописей неотделимы от письма; эти рисунки — продолжение строчек и являют очертания невыраженных мыслей и несказавшихся слов: рисунки Пушкина и Достоевского».²⁶ Ключ к их пониманию — сны и их трансформация в *сюрреалистическую* действительность,²⁷ кажущаяся абсурдной с точки зрения повседневного здравого смысла. Сон «как таковой» — как материализация подсознательного и некой *иной* реальности, существует для Ремизова почти как произведение искусства, в котором соединилось все случайное, непредсказуемое, ненамеренное.

Энигма Ремизова на мой взгляд, целиком кроется в этом подсознательном его рисунков, которое единственно управляет всеми его поступками и которое нам неизвестно, вернее — не дано, не позволено знать автором. Мудрость и чутье художника как раз и проявляется в том, что он не переводит необъяснимое в объяснимое, подсознательное в мир осознанного, пробуждая интуицию читателя и зрителя, его творческое «я», заставляя каждого найти собственный, ни на чей другой не похожий ответ:

«В самом процессе письма есть рисование. А когда „мысль бродит“ рука продолжает механически выводить узоры — так обозначается рисунок».²⁸

Примечания

¹ Ремизов А. М. Кукха. Розановы письма. Нью-Йорк, 1978. С. 58.

² Эту деталь подсказал мне А. Е. Парнис.

³ Матюшин М. Русские кубо-футуристы. // Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. / С послесловием Романа Якобсона. Стокгольм: Гилея, 1976. С. 144.

⁴ Там же. С. 144.

⁵ Издатель сборника А. Э. Беленсон впервые попытался объединить два ранее непримиримых литературных лагеря — символистов и футуристов. Выход этого сборника, названного Матюшиным «похоронной процессией кубофутуризма» стал одним из знаков конца целой эпохи в истории авангарда. «Блок и Бурлюк, Сологуб и Крученых, Кузмин и Маяковский (...) Действительно ли это — жертвенность или только новая страничка в жизни «молодящихся старичков» — с одной стороны, — с другой — «последний трюк» исчерпавших себя эксцентриков? (...) Что такое «Стрелец» — большое литературное явление или только ... небольшая литературная авантюра?» — писал недоуменно Виктор Ховин в весеннем выпуске 1915 года журнала эго-футуристов «Очарованный странник».

⁶ Это письмо хранится в неопубликованном фонде Крученых в Музее Маяковского в Москве. Пользуюсь случаем высказать свою искреннюю благодарность сотрудникам музея А. П. Сердитовой и Е. Погорельской за предоставление мне этих материалов и постоянную поддержку и помощь в моей работе.

⁷ Здесь цитируется по автографу декларации в письме А. Крученых к В. Матюшину (май 1917). ОР ГТГ. Ф. 25. Оп. 1. № 7. Л. 6.

⁸ Эта «творческая формула» не случайна для Ремизова, она варьируется во многих его текстах, к примеру: «Слово, звук и цвет — одно. То, что звучит, то и цветет!» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1954. С. 89).

⁹ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 42.

¹⁰ Одно из интересных замечаний по поводу разрушения «монументальности» текста в поэзии Хлебникова принадлежит Цветану Тодорову. См.: *Tzvetan Todorov. The Fantastic: A structural approach to a literary genre.* New York: Cornell University Press, 1993. С. 43.

¹¹ Ремизов А. М. Рисунки писателей. // Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. СПб., 1992. С. 42.

¹² Ремизов А. М. Рисунки писателей. С. 43.

¹³ Эта тема почти исчерпывающе представлена в работах о Ремизове И. Маркадэ и Г. Слобин.

¹⁴ См.: Н. Гурьянова. Альбомы Крученых. // Панорама искусств. 1991. Вып. 13. С. 373—381.

¹⁵ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 129.

¹⁶ Гурьянова Н. Альбомы Крученых. С. 373.

¹⁷ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 122.

¹⁸ Крученых. А. Письмо к Е. Гуро. 1913. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. № 32. Л. 1, 2.

¹⁹ Куковников В. (Ремизов А. М.). Рукописи и рисунки А. Ремизова. // Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. СПб., 1992. С. 41.

²⁰ Куковников В. (Ремизов А. М.). Рукописи и рисунки А. Ремизова. С. 41.

²¹ В уже цитировавшейся выше в тексте переписке Крученых и Гуро 1913 года, Крученых уделяет огромное внимание проблеме профессионализма и любительства, отрицая техническое мастерство как цель: «Я понимаю искусство или „открытий“ или полную безыскусственность (...) У Вас все набросано в воздушном беспорядке — это приятный контраст с искусственностью в пути других участников „Садка Судей“ (...) Рисунки других мастеров слишком мастерски и в этом смысле — банальны.» (РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. № 32. Л. 1, 2.)

²² О связях поэмы Крученых и Хлебникова «Игра в аду» с «Адской поэмой» Пушкина, и, в частности, с его рисунками к ней, писал Якобсон в статье «Игра в аду у Пушкина и Хлебникова», отмечая, что произведение будетляя соприкасается с «адскими рисунками» Пушкина даже в мотивах, которым нет параллелей в его стихотворных отрывках: «стремительная, сгущенная, лихорадочная фантазмагория графических дерзаний Пушкина (...) встречает близкое соответствие в технике и тематике «Игры в аду». (Сравнительное изучение литератур. Л. 1976. С. 35—36.)

Рисунки Пушкина отличает точность движений и выразительность силуэтов, только намеченных линией. Их главное качество — простота, почти лапидарность. Динамика действия и жеста — вот еще одна отличительная характеристика, позволяющая назвать Пушкина «футуристом» в рисунке. В этих набросках заложена не только стремительность, ирония и легкость «играющего» Пушкина. В них мудрость Пушкина-исследователя, разрушающего застывшие канонические формы в языке и рисунке, создавшего новые структуры, принадлежащие будущему.

²³ Слова Ремизова цит. по: Материалы и газетные вырезки к «Шурум-Бурум». РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 19. № 5.

²⁴ Не звучит ли в этом противопоставлении аллюзия на гоголевское противопоставление «воображения» и «соображения»? Влияние гоголевской традиции на новую культуру XX века требует особого исследования.

²⁵ ОР РГБ. Ф. 386. Оп. 91. № 5.

²⁶ Материалы и газетные вырезки к «Шурум-Бурум». РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 19. № 5.

²⁷ Андре Бретон, в своем «Первом манифесте сюрреализма» (1924), определил сюрреализм как «абсолютную реальность», возникающую в результате слияния действительности и сна. О публикациях Ремизова в сюрреалистических журналах и об интересе Бретона к творчеству русского писателя упоминает Маркадэ в примечаниях к своей статье «Ремизовские письма» (Aleksiej Remizov: Approaches to a Protean Writer. / Ed. by G. N. Slobin. Columbus: Slavica, 1987. P. 121—134).

²⁸ Ремизов А. М. Рисунки писателей. С. 42.