

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 МУЗЫКА ЧАСТЬ I. ВОСПОМИНАНИЯ

Я ясно помню, это было, думаю, в 1953 или 1954 году, мне тогда было пятнадцать, шестнадцать лет, как моя мать вернулась от Ремизова, к которому она часто ходила,¹ иногда по два раза в неделю, и с увлечением мне сказала: «А. М. мне напевал „Плач лисы“»:

Ой жалко кисб
Ой жалко кисб...

и хочет, чтобы ты записал, и музыку на это сочинил».²

К Ремизову я ездил регулярно в 52—57 гг., но теперь скажу: слишком редко. Иногда из-за моего возраста, чувствуя себя «мальчиком», я боялся ему мешать (конечно напрасно). Как многие его знакомые тех лет, я ему читал; в те годы особенно из книги «Сказки народов Русского Севера». Помню, А. М. попросил меня подчеркнуть место, где было написано, что лед покраснел от удара. Читали, затем шли на кухню пить чай, медленно идя по длинному коридору (на квартире rue Voileau). И говорили о музыке.

А. М. был в курсе современной музыки, главным образом через П. П. Сувчинского. Но А. М. знал также многое «по внутреннему чутью» — внутренний дар его позволял ему очень многое схватить как бы с «воздуха». Мама говорила, что А. М. «все знает». Он был в курсе парижской жизни в литературе и искусстве через людей, которые к нему приходили (в 52—54 годы А. М. выходил только три, четыре раза в год, главным образом, на могилу Серафимы Павловны, в издательство Галлимара, а потом уже не выходил). К А. М. приходило много людей. Бывало, однако, что он оставался один несколько часов, и это было ему нелегко из-за его тогда почти полной слепоты.

Нужно здесь, однако, поправить неверное представление, которое теперь иногда встречается,³ а именно о А. М. как о потерянном эмигранте в неизвестном чужом Париже, или даже (как выразилась А. Д'Амелия) «лунатике», живущем вне французской реальности в своем закрытом мире с мечтой о России.

А. М. был в курсе французской культурной жизни и до и после войны,⁴ и, главное, он всем интересовался. Среди посто-

янных друзей бывали у него, в 52—57 годах, часто, например, П. Сувчинский, В. Никитин, И. Чапский (польский художник и писатель): люди, активно участвующие в современной культурной жизни, причем не только во французской. А. М. всегда спросит каждого о своем. Конечно, после войны не было у него: Шестова, Бердяева, Святополк-Мирского, Цветаевой..., а главное Серафимы Павловны. Но А. М. встречался со многими французскими писателями; многие знали его и очень ценили. После войны это были: М. Arland, A. Breton, M. Brion, A. Camus, Ph. Jacottet, J. Maritain, H. Michaux, J. Paulhan, A. Robin, J. Supervielle и другие. Прозу А. М. переводили, и, можно сказать, что он участвовал в литературной французской жизни; с большим удовольствием он сам писал по-французски (рукописи с рисунками).

Что менее известно так это то, что А. М. знал и современную нефранцузскую литературу. Чтобы не отклоняться от главной темы, приведу только один пример.⁵ Сувчинский категорически меня убедил, думаю, это было в 1954 г., что нельзя вообще и думать о современном искусстве — включая музыку — не зная творчества Д. Джойса; я тогда купил его роман «Улисс» во французском очень хорошем переводе и старался читать. А. М. однажды меня спросил, что я читаю, и я ему сказал: «Джойса». Тогда имя это было очень малоизвестное, и я думал, что А. М. не увлечется моим ответом (русского перевода этой книги, конечно, еще не было). Но, к моему удивлению, А. М. заговорил о нем оживленно. Он встречал его до войны (у Henry и Barbara Church), и по словам А. М., с Джойсом его сближали: слепота и словесное изыскание, работа над словом. Но А. М. прибавил с волнением и громким голосом «Джойс был совсем слепой, не как я, а совсем, он и писал, диктуя, все на слух»; и я почувствовал, как А. М. мог переживать эти слова, глубоко понимая по себе, что слепота означала для писателя, и с каким сожалением он говорил о Джойсе. Мы шли по коридору до кухни, там поставили чайник. А. М. помолчал и потом сказал: «Но работа над словом у Джойса другая». А. М. объяснил это так: 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. За А. М. можно прибавить, что для этого надо было расширить знание и чутье слова и речи слухом, на этом А. М. постоянно настаивал, так как слово — пение. Пение, учёное, в ладе **природной речи**;⁶ а знание это было дано А. М. с детства, **русским словом-ладом и кремлевским красным набатом**.⁷ В этом смысле Ремизов-классик, и многие его страницы и главы принадлежат самой высокой русской классической литературе, которую он так ценил и так удивительно умел читать. А из лада этого и красного набата раскрывается все звуковое песенное начало и звуковое учение слову А. М., о котором я буду писать в дальнейшем. Здесь, однако, ограничусь воспоминаниями.

Благодаря А. М. мы (я с мамой) попали на концерты *Domaine Musical* под руководством Р. Boulez'a: у А. М. было приглашение от Сувчинского, которое А. М. нам дал. И так через А. М. я вступил (это было начало 1954 г.) в мир самой современной музыки: Стравинский, Шенберг, Веберн, Мессиан... Конечно, потом А. М. спрашивал про концерты. Я только потом узнал, читая книгу «Учитель музыки», что А. М. еще до войны знал музыку Вареза и имя Шенберга. Слово *додекафоническая* про музыку Шенберга его, конечно, заинтересовало, и он меня просил ему рассказать; но я давал ему теоретическое определение, сложное, беззвучное, которое ему ничего не поясняло и, конечно, само понятие было ему чуждо. Вот как А. М. подходил к этой современной музыке: «Но что и меня прошибло — это заключительная «звучащая геометрия» Эдгар Варез — «интегралы».

Есть в природе человеческого голоса такие звуки, которые идут из подрудной груди. Наблюдали ли вы пение спящего, когда снятся ему страхи — какие странные звуки! и если источник их перевести вовне, они кажутся доходящими из-за тысячи километров, но от этих звуков вы непременно проснетесь с забившимся сердцем. Слышали ли вы голоса «порченных», которыми когда-то колдовала «Святая Европа», и которые «бесновались» в России у мощей, святых колодцев и чудотворных икон, а может — и теперь «кличут» на заповедных местах, для остеклившегося глаза пустых, но не впусте для «одержимого», — и если не слышали, так я вам скажу, что это те же самые звуки подрудной груди до клокота из-за тысячи километров. Музыка Шенберга и Вареза уходит в эти звуки или перевивается этими звуками. В человеческой природе есть своя стратосфера, до которой «так», «нормально», не доберешься, а если это перевести на музыку, надо сказать, что «стратосферические» звуки требуют каких-то других, новых, инструментов: «львиный рык», «китайские бруски», трещетки, кран гиппопотама. Вы чувствуете, как мир прорывает — и в этом прорыве высказывается «подсознательное» и вычудывается «подрудное». У Вареза есть и еще — и в этом его «сонорная геометрия» — шумы города: работа по металлу на бетонных площадках.

В «Интегралах» — все, какие есть, громы, рушатся в медь. И чтобы не расплющили и не оглушили, дирижеру надо было подняться к самому их горлу и, ухватив, отпустить в лад ... Я видел собственными глазами, как золоченая верхушка Эйфелевой башни золочеными переплетами сверкнула над головой дирижера, а руки его застыли аэропланами.⁸

Но так глубоко услышать и рассказать я А. М. не мог. Мы говорили о Мусоргском, которого А. М., может быть, любил больше всего и которого я играл на рояле. Говорили и о Стравинском, с которым у А. М. была переписка. Но А. М. мало вспоминал о нем и, насколько я знаю, мало о нем писал (см. Подстриженными глазами, стр. 98). Теперь я думаю; что

у А. М. была, может быть, досада: ведь «Жар Птица» и «Весна священная» были известны на весь мир, а начало этого, дух вдохновения, от Ремизова: А. Бенуа, который участвовал в постановках, говорит о влиянии Ремизова на Фокина и на постановку «Жар Птицы».⁹ А настоящее начало: это — «Посолонь», и оттуда — «Петербургская Русалия». «Русалия — плясовое музыкальное действо»;¹⁰ участвовали: Мейерхольд, Головин, Фокин; А. Лядов музыку должен был написать, это было в 1912 году. Но Лядов не писал, хотя за годы подготовки не раз поминал о своих затеях: и помню скрипку на черном бархате — появление моих героев Алалея и Лейлы».¹¹ А. М. очень надеялся, но надежда ушла: в 1914 году Лядов умер «унеся с собой на тот свет две мои серебряные звезды, звучащие скрипкой — Алалея и Лейлу. Глазунов среди оставшихся бумаг не нашел ни строчки, посвященной русалии».¹² Потом А. М. принялся за «Бесовское Действо», музыку сочинил М. А. Кузмин, разные части были предоставлены с трудом и в первые годы революции.¹³ «Так и ушла вторая надежда: Сколько у меня было надежд, как верил я, что революция подымет и соберет слова со всей русской земли...; а в третий раз потерялась надежда уже в эмиграции: в немецком театре в Берлине известный знаток старинного пения П. П. Сувчинский, пытался устроить».¹⁴ Из всего этого ничего не вышло, и так все забыли Ремизова «незвучавшую волшебную русалию».¹⁵ А. М. это все описывает, как всегда, с большим юмором,¹⁶ но теперь я думаю, что досада все же оставалась. Судьба Стравинского, конечно, другая, гремучий оркестр, а у Ремизова, «мелодия» староверческая, т. е. по крюкам. А. М. пишет (Иверень, стр. 15): «у меня была одна цель и единственное намерение: исполнить словесные вещи как музыкант исполняет музыку на своем инструменте. Моя рукопись, как партитура, но не линейные знаки, а знаменные. А по крюкам кто же нынче поет?»

Если говорить о русских композиторах, то А. М. меня спрашивал еще про Артура Сергеевича Лурье;¹⁷ но тогда и до сих пор во Франции его музыка была совсем неизвестная, и я не мог ничего ответить; иногда (в 1955—1956 гг.) из Америки он присылал А. М. свои статьи (надеясь на перевод на французский), А. М. мне их давал и мы обменивались мнением. Я тогда уже сам писал музыку — с четырнадцати лет — «композировал», и А. М. это очень интересовало. Теперь я понимаю, что он в меня верил, повторяя мне часто «не торопись». Слова которые я, только недавно, 30 лет спустя, начал понимать.¹⁸

Тогда я играл на рояле, но хотя пел дома с утра до вечера, я не интересовался пением. И с А. М. только иногда приходилось говорить о церковном пении; он спросит про службу, например пасхальную: «как пели?», или скажет на такой праздник или день будут это петь: чтоб услышать. А. М. спрашивал; а потом всегда скажет, что раньше «пели по-другому». Но я думал о пении только многоголосном, о теперешнем хоре и тогда не

знал что было одноголосное пение и старообрядческое, и я совсем не понимал, о чем А. М. говорил и что он имел в виду, говоря, что пели по-другому, и о другой интонации старого пения. Под влиянием Yvette Grimaud (к которой Сувчинский меня послал) я начал изучать устные традиции. В 1954 г. слушали первые записи Тибетского пения, А. М. это было очень интересно. В 1955 г. я был в Испании, где устная традиция была еще очень живая, а в 1956 г. в Греции и Турции; и постепенно стал понимать. К этому вопросу интонации, манеры петь относится одна из важнейших страниц биографии А. М., его детства, где он как раз подходит к этому вопросу:

«Азбуке и складывать слова я незаметно для себя «шутём» научился от моих старших братьев, и у меня осталось чувство, что не было такого времени, когда бы я не умел читать. Но писать я еще не умел. В пять лет я стал ходить учиться вместе с моим братом, старшим меня на год, к дьякону Покровской церкви на Воронцовом поле, которая назывался Грузинской по чудотворной иконе Грузинской Божьей Матери. Церковь эта снесена, и едва ли есть в Москве хоть один, кто бы вспомнил о ней, но я ее сохраняю в моей памяти. С тех пор, как дьякон начал учить меня писать, я вижу себя в этой церкви на клиросе: старик дьячок с косичкой, Николай Петрович Невоструев, пел по «крюкам», и я за ним тянул альтом; потом я узнал, что это унисонное пение называется знаменным распевом, на котором пели в Москве и во времена Андрея Рублева, и при дьяконе Иване Федорове, и который отменен был царем Федором Алексеевичем, сжегшим в Пустозерске протопопа Аввакума, — лучшей школы для моего слуха трудно было и придумать; впоследствии это дало мне возможность чутко определять всю фальшь и как раз в том, что именовало себя «русским стилем» с его непременным признаком — «слащавостью», «размягченностью» или умилением и ритмически-ассонирующей «красивостью»(...)»¹⁹

Здесь много тем Ремизова: старая Москва, старинная Россия, церковь, писание, пение, голос, крюки, царь Алексеевич, Аввакум, строгий слух. И звон в этой же глубокой памяти: «Разве могу забыть воскресный монастырский колокол, густой, тяжелым серебром катящийся поверх красных труб... Первое что я увидел, лунные кремлевские башни, а красный звон Ивановской колокольни... Я слушал его, весь — слух, как слушают песню — такие есть у всякого песни памяти».²⁰ И пение народное, от кормилицы, «калужская песельница и сказочница и меня не отделить от нее».²¹ Это начало всего творчества Ремизова, который очень на этом настаивает: «родился ли я таким — и в этом моя глубокая память или с детства в мой слух незаметно зашло — песенный строй: лад древних напевов».²² Притом музыка так и звучит и „лад“ ее открывает больше, чем „склад“ слов».²³ А до хоровода, от слова и пения до танца не далеко: «В церкви за всеюнощной я буду петь в хоре догматики русским старинным

распевом с отголоском древних русалий. Глубь и чистота моего голоса раскроют ... сжатое в комок сердце».²⁴ Итак, пение, голос, звук, переплетают все творчество А. М., узлами и закрутами, крюками древнего пения; тут имеет свой источник его подход к слову и литературе, и источник именно музыкальный — в смысле древней интонации, и устной традиции.

Когда в начале 70-х гг. я стал работать над античным пением, над крюками IX—X в., и когда старался петь, именно по античному ладу, я часто вспоминал Ремизова. И задумался над вопросом о роли музыки в его жизни и творчестве. Оказалось, что нет у него рассказа, главы, где бы не было упоминания о звуке, пении и т. п., а иногда это раскрывается на нескольких страницах. Родился А. М. со звоном и пением, вырос на клиросе, и ссылка (в Пензе) началась со слов губернатора П. Д. Святополк-Мирского, который «спрашивает сразу: „Вы музыку любите?“».²⁵ А когда А. М. сам уже не пел, то запели у него другие; он описывает, как поют: Брюсов, Шестов,²⁶ Щеголев,²⁷ Кузмин, Шалапин, Блок,²⁸ Гоголь.²⁹ Отсюда понятие Ремизова о музыке, возвышающей над страданием, над ужасом. Эта музыка и есть самая высокая литература, и как музыка затрагивает самую глубину и звучавшее детство его; круг звона завершается и тем самым: **круг счастья.**

Я собрал в десяти упомянутых здесь книгах и нескольких других (Часы, В плену, Крестовые Сестры, Пруд, Образ Николая Чудотворца,...) более 400 цитат о звуке, пении, музыке (в Подстриженных Глазах более 80, иногда на всю страницу). Это удивительное свидетельство о звучавшей России (и Франции), о котором я надеюсь в будущем написать.

Итак, мы видим, что А. М. очень глубоко и тонко чувствовал и знал музыку: от старообрядцев и пения по крюкам древней Руси до Шенберга и Булеза. И в 76 лет А. М. еще напевал и сумел ввести меня в современную музыку. А голос до конца жизни у него был тот же. А. М. выговаривал мягко, но отчетливо, тихо, но твердо (иногда очень темпераментно), при случае разделяя слова, слога.³⁰ Тогда А. М. иногда тяжело дышал, можно было слышать, как он дышит, молча. И в этом молчании, помню и слышу его голос.³¹

Закончено в ночь Ивана Купала, 24-VI-93.
Viitakivi (Финляндия).

ПЛАЧ ЛИСЫ

Ой - и жалко кисо́, Ой - и жалко кисо́, Ой-
 жалко ки - со. Ой - и жалко кисо, Ой - и жалко
 ки - со Ой - жалко ки - со.

Первое Ой жалко кисо́ напел А. М. (существует и продолжение).

Примечания

¹ См.: Н. Резникова. *Огненная Память*, Berkeley, 1980.

² У А. М. в первый раз я был в 1945 г., потом мать часто брала меня с собой.

³ М. б. под влиянием книги Н. Кодрянской «Алексей Ремизов» (Paris, 1959); живя в Америке, Кодрянская не могла быть свидетелем встречи А. М., и тем еще менее могла иметь верные данные о контактах А. М. с деятелями французской культуры.

⁴ До войны см.: *Учитель Музыки* (изд. А. Д'Амелия), Париж, 1983; после войны см.: Н. Резникова. *Огненная Память*, гл. Пятидесятые годы; тоже *Мышкина Дудочка*, Париж, 1953.

⁵ См. ст. Г. Слобин «Динамика слуха и зрения в поэтике Алексея Ремизова» в наст. сборнике.

⁶ Подстриженными глазами, Париж, 1951. С. 153: Я подразумеваю «русскую прозу» в ее новом а в сущности древнем ладе: в ладе красного звона и знаменного распева, в ладе природной речи и в образах русской иконы.

⁷ *Иверень* (изд. О. Раевская — Hughes), Berkeley, 1986, С. 43.

⁸ *Учитель Музыки*, С. 252—253.

⁹ См. примечание О. Hughes, *Иверень*, С. 337. А. М. пишет о встрече с М. М. Фокиным, для которого я сделал несколько сценариев на музыку: *Пляшущий Демон*, Париж, 1949, С. 55.

¹⁰ *Пляшущий Демон*, С. 31.

¹¹ Там же, с. 55. См. главу *Кикимора*, с. 31—36.

¹² Там же, с. 35. О Лядове см. тоже *Огонь Вещей*, Париж, 1954, с. 115.

¹³ На тексты и слова Ремизова писали музыку и В. Сенилов (Калегина-Малечина) и А. А. Архангельский (Вереница Дней, Мгла): рукописи в библиотеке им. Салтыкова-Щедрина, С.-Петербург. Архив М. Кузмина в ЦГА-ЛИ, Москва (Сообщение Е. В. Тырышкиной).

¹⁴ *Пляшущий Демон*, с. 54.

¹⁵ Там же, с. 36.

¹⁶ Про М. Кузмина, которого А. М. знал с 1906 г., см. тоже Кукха, Берлин, 1913, с. 105—107. В 1907 г. Кузмин пел свое Хождение Богородицы по мукам, А. М. пишет, что весь 1907 г. этим впечатлением прозвучал.

¹⁷ См. Мышкина Дудочка, Париж, 1953, с. 13.

¹⁸ Понимаю и в связи с моим преподаванием в Московской Консерватории: курс древнего пения (по крюкам).

¹⁹ Подстриженными Глазами, стр. 36. До сегодняшнего дня я сохраняю отвращение ко всему, что зовется «хорошим вкусом», к «ласкающей слух» мелодии (Учитель Музыки, с. 187, говоря о остроте слуха).

²⁰ Подстриженными Глазами, с. 6.

²¹ Там же, с. 37; Учитель Музыки, с. 181.

²² Подстриженными Глазами, с. 9.

²³ Огонь Вещей, с. 118.

²⁴ Подстр. Глазами, с. 26.

²⁵ Иверень, с. 64.

²⁶ Взвихренная Русь, с. 512; Учитель Музыки, с. 495.

²⁷ Иверень, с. 202, 241, 254; Россия в Писменах, Берлин, 1922, с. 12; Кукха, с. 40.

²⁸ Блок сказал мне, что над всеми событиями, над всем «ужасом» слышит он — музыку писать будит... и та музыка однажды... вывела Блока на улицу с красным флагом... А читал он изумительно: только один и передавал свою музыку (Взвихренная Русь, с. 513—514).

²⁹ Подстриженными Глазами, с. 46, Гоголь читает: волшебство голоса звучание (Тургенев).

³⁰ Этот мягкий, тихий, но ясный голос — ясный от отчетливости выговора, я встречал у Алфреда Тарского (А. Tarski), польский математик, в Berkeley (куда он меня пригласил). Есть и общее у Бориса Б. Ремизова, которого я с глубокой радостью встретил на этой конференции.

³¹ Иллюстрирую воспоминания фотокопией письма В. В. Диксона Джеймсу Джойсу, переписанного Ремизовым из сборника статей Диксона на русском языке, подобранных Ремизовым для издания в 1929 г. (не издано).