

ПИСЬМО И РИСУНОК:
АЛЬБОМЫ А. М. РЕМИЗОВА

Антонелла д'Амелия

С самого начала своего существования письменность была тесно связана с графической линией, с рисунком: в шумерских бухгалтерских документах, испещрённых пиктограммами, в ассирийской клинописи, в египетских иероглифах, в первых табличках, вышедших из-под резца вавилонских писцов – на камне, на глине, на папирусе. В это множество первобытных знаков, столь синкретически и стилизовано передающих мысль, древние китайцы, начиная со II тысячелетия до н.э., добавляют свою иероглифическую систему с так называемыми ключами, которые стали связующим звеном между языковым и графическим знаком; они и по сей день служат для передачи звуков речи (ср. Cheng 1977: 11-23). Звук освобождает слово от его семантической оболочки – значения – и наделяет его самостоятельным существованием, делает его, по выражению Мандельштама, „звучащей и говорящей плотью” (Мандельштам 1966: 287).

Я не собираюсь ради раскрытия темы моего исследования воскрешать в памяти читателя всю историю письменности от примитивных знаков до изобретения алфавита, вплоть до повсеместного его распространения и дифференциации среди народов мира. Мне хотелось бы лишь напомнить о зарождении письменности, чтобы осветить связь между словом и рисунком в рукописях русских писателей, а также подчеркнуть мелодику текста (звучание слова), которая связывает воедино преимущественно временное измерение письменного текста – линейное чередование слов, их горизонтальное расположение вдоль линии строки – с преимущественно пространственным измерением рисунка, в очертаниях которого кроется его иконическая характеристика. Между прочим, вплоть до XVIII века в русском языке понятия „письменности” и „графики” определялись двумя однокоренными словами: *писание* и *письмо*, в то время как слово *рисунок* входит в употребление лишь несколько позже, причём, через посредство Украины (Сидоров 1969: 8).

Необычайная обширность этой тематики – ведь по мере углубления понимаешь, что не было писателя, который не имел склонности к рисованию – а также уникальность графического самовыражения каждого отдельного писателя заставляют меня ограничить моё исследование рассмотрением лишь писательских рисунков, фигурирующих в рукописях или каллиграфических альбомах, т.е. к тем текстам, в которых наряду с вполне самостоятельным и завершённым языковым выражением имеется выражение графическое (в технике карандаша, туши, угля) и в которых языковое выражение, сохраняющее свою первичность в замыслах автора, дополняется образным повествованием¹. Я не буду рассматривать художественную деятельность писателей (в технике акварели, масла, темперы), в силу радикального отличия их знаковой системы, хотя и считаю, что любое художественное выражение, которое по-новому освещает творческую мастерскую писателя, его интеллектуальный и духовный мир, безусловно заслуживает внимания. Различия в языке, ритме, измерении каждого из искусств пересекают попытки провести механическое сравнение или аналогию²: между различными художественными выражениями можно найти лишь какие-то взаимные влияния, внутренние отголоски, созвучия. Сравнивая их, можно выявить основное направление мысли данного автора, его излюбленные темы. С другой стороны, во взаимосвязи каллиграфического и графического знака, письма и рисунка, мне хочется видеть точку соприкосновения свободной и независимой линии речи

1 Не буду останавливаться на „сходно-различной” сущности рисунка и письма, на множественности возможных способов записи языкового потока в различных поэтико-фигуративных формах, выработанных западной культурой, и принимаю за теоретическую основу то, что Джованни Поцци написал в своём фундаментальном труде *Нарисованное слово* (Pozzi 1981).

2 Сам Ремизов предостерегает нас от идеи смешивания искусств; он осознаёт полную несопоставимость ритма и размерности каждого отдельно взятого художественного выражения и видит родство только между словесным искусством и графикой. В *Пляшущем демоне* он пишет: „Слово – музыка – живопись – танец, это «единое и многое», и у всякого свой ритм, своя мера. Слово вдохновит музыканта, но читать под музыку не выйдет. То же с живописью: картина вызовет слово, но живописать слово – пустое дело. Графика... но потому что мысли и выражающие их слова линейны, одной породы” (Ремизов 1949: 9).

(вернее, её записи) со штрихом, с контуром рисунка – нечто невыразимое в словах, но очерченное в графическом знаке.

Что касается обратного варианта, то есть как рисунок стыкуется с речью, об этом замечательно пишет Мишель Бютор в своей работе *Les mots dans la peinture* (Butor 1969). Ведь если нет такого писателя, который бы не рисовал на полях рукописи, то не существует рисунков или картин, которые не содержат слов, языковых вкраплений: это и название картины, являющееся тем смысловым источником, из которого проистекает изображение, и подпись или монограмма художника, и надписи на раме и внутри картины.

В творческой деятельности писателей страсть к рисунку проявляется в моменты наибольшего творческого напряжения: рисунок становится графическим отображением потаённого замысла, ещё не воплощённого в фонетическом знаке. Во множестве писательской графики я различаю две категории: 1) рисунки, существующие отдельно от текста и 2) рисунки, испещряющие рукопись.

1) Рисунки, находящиеся вне текста рукописи, даже если их художественные достоинства неоспоримы, привлекают наше внимание скорее потому, что их авторы – Бодлер или Гюго, Лермонтов или Баратынский. Не будь этих знаменитых имён, они остались бы незамеченными. Зачастую в них проявляются довольно дилетантские черты; обычно это наброски, эскизы; из их содержания можно создать себе представление о том, что интересовало автора в момент создания. Так Жуковский рисует европейские и римские пейзажи, Лермонтов – Кавказ, Волошин – природу южной России. Иногда это предварительные наброски для будущих картин, иногда это эскизы театральных декораций или проекты книжных обложек.

2) С другой стороны, рисунки, находящиеся внутри литературного текста, становятся частью той мастерской, в которой писатель работает над текстом. Они неотделимы от зарождения и проекта художественного текста. Глядя на них, невольно приходишь к мысли, что текст рукописи и испещряющие его рисунки составляют единое целое. Когда автор воплощает свою мысль на бумаге, он в одинаковой степени прибегает к письму и графике, чтобы как можно богаче отразить свой художественный замысел. Каждый элемент рукописи – словесный или каллиграфический знак, красивый росчерк или

рисунок на полях – становится сигналом, оповещающим о творческом процессе. Письменность и рисунок в равной степени способствуют выработке окончательного текста. Это блестяще подметили, относительно рукописей Достоевского, К. Баршт и П. Тороп. Они приводят в качестве примера один лист из рукописей писателя, на котором изображён портрет Сервантеса и написаны слова: *Семипалатинск, Петербург, Литература*. На пространстве одной страницы перед читателем предстаёт сложный повествовательный сюжет: прошлое, настоящее и будущее писателя. *Семипалатинск* отображает сибирскую ссылку и прошлую жизнь; *Петербург* означает современность и будущее, возвращение Достоевского в литературную среду; *Литература* – это область его деятельности, здесь исполняются его прежние и новые мечты. Портрет же Сервантеса как бы подводит итог этому повествованию о жизни писателя, не только потому, что он был одним из любимых авторов Достоевского, но и по причине многочисленных совпадений в их жизни. Сервантес, как и Достоевский, происходил из старого, но бедного дворянского рода, прошёл военную службу, попал в рабство (Достоевский претерпел каторгу и ссылку) и написал свои главные произведения примерно в сорокалетнем возрасте (Баршт, Тороп 1983: 141; ср. Баршт 1996).

На страницах рукописи взаимосвязь словесных и иконических знаков создаёт поле высокого напряжения, которое соединяет составляющие элементы текста: рисунок на полях уводит в глубину подтекста и прообразов, в творческую лабораторию писателя, служит связующим элементом литературного произведения, что-то дополняет в нём, чем-то его обогащает, в чём-то его конкретизирует (ср. Тынянов 1929: 500). С помощью письма и рисунка автор подсказывает читателю более точное, выразительное прочтение художественного произведения: прочтение *одним взглядом*. Рисунок и письмо должны восприниматься как единое целое в композиции единого листа; следует отвлечься от развития повествования, от вереницы чередующихся событий, чтобы на интуитивном уровне как можно глубже проникнуть в сущность написанного и узнать тайный замысел писателя не только через словесное выражение, а через образы, вызываемые в воображении рисунком. Все знаки рукописи имеют свой смысл и требуют своего про-

чтения: это призыв языку и потоку речи реализоваться в графический образ, как если бы рисунок и слово скреплялись друг с другом, указывая читателю путь наиболее верной интерпретации того и другого (ср. Barthes 1982: 31).

В своей статье 1923 года Юрий Тынянов упоминает о роли рисунка как об эквиваленте слова: рисунок вступает во взаимоотношение с текстом в том случае, когда он является эквивалентом слова в „плане выражения” и в словесном потоке берёт на себя речевые функции, превращаясь в „графическое слово”. Например, рисунки Гоголя к *Ревизору* являются именно жестовыми комментариями к драме, которые нельзя не учитывать при сценической постановке произведения (Тынянов 1929: 509).

Особняком от рисунков в рукописях стоят иллюстрации к тексту, так как они сводят воедино две различные художественные формы и направляют зрительную реакцию читателя в определённом направлении. Любое произведение искусства, ставящее своей целью проиллюстрировать другое произведение, становится интерпретацией, иногда сужением или искажением оригинала. В процессе чтения мы впитываем в себя образы при более и менее живом содействии фантазии, темперамента. Выработанные таким образом внутренние образы часто берут верх над образами внешними: так например, очень редко мы остаёмся удовлетворёнными кинематографической или театральной постановкой любимого нами романа (Frye 1993: 131). Иллюстрация выносит на первый план отдельную деталь текста, вырывает её из фабулы, „замораживает” её в графическом образе; таким образом теряется то богатство, которое можно выявить лишь в динамике повествования, в развитии сюжетной линии.

Но сюжетная её значимость вовсе не так проста – деталь может занимать в „развертывании сюжета” то одно, то другое место – смотря по *литературному времени*, уделяемому ей, и по степени её стилистического выделения. Иллюстрация даёт *фабульную* деталь – никогда не сюжетную. Она выдвигает её из динамики сюжета (Тынянов 1929: 511).

Чем живее и ощутимее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на план иллюстрации.

Рисунки писателей на полях рукописи никогда не являются иллюстрациями к тексту: это свободные переплетения линий, обогащающие процесс чтения. Они не представляют из себя предметного изложения языковой динамики текста, это лишь подсказка, обогащение, добавка к тексту. Иногда эти лёгкие штрихи пером сопровождают появление нового поэтического образа, как, например, стилизованные ветви деревьев, растительные иероглифы в рукописях Пушкина. Иногда рисунки поясняют отдельные сюжетные детали: на страницах рукописи *Гробовщика* Пушкин изображает главного героя, сидящего за самоваром в компании немецкого коллеги, а также погребальную процессию. В графике Гоголя мы находим и округлые человеческие фигурки, и архитектурные детали (арки, колонны), и знаменитую тройку, в общем, настоящую кучу предметов, которые иносказательно дополняют текст и обогащают его отдельными деталями, напоминающими о фрагментарности мировоззрения писателя, о его интересе к миру предметов, о его взгляде на окружающую действительность, макро- и микрокосмическом и микрокосмическом одновременно.

То, что в рукописи на первый взгляд может показаться графическим отступлением во время творческого напряжения, когда мысль блуждает в попытках подобрать подходящее слово, на самом деле является тематическим и стилистическим сигналом, признаком определённой композиционной стратегии, авторской монограммой. В этой связи вспоминаются архитектурные детали, испещряющие подготовительные материалы к романам Достоевского, и автопортреты Пушкина, втиснутые между строк рукописи, которые были столь тщательно проанализированы и истолкованы исследователями (Эфрос 1933, 1946, Цявловская 1980, Фомичев 1993).

Во время работы над текстом, в его предварительных редакциях соотношение письма и графики очень варьируется. У некоторых авторов предпочтение отдаётся то одному, то другому регистру. В черновиках Достоевского графика сначала изобилует, но затем слово воцаряется полновластно. Точно так же у Ремизова начальный этап работы иногда совпадает с повышением графической активности: в конце парижского периода работу над пересказом древнерусских повестей XVII века он предваряет целыми альбомами с подготовительными рисунками, в которых отражены основные действующие лица

и предметы будущего текста; лишь после этого он приступает к пересказу, и в живом потоке его речи воскресают к новой жизни *Мелюзина, Повесть о двух зверях, Бесноватые*.

Взаимоотношения письма и рисунка мне хотелось бы проиллюстрировать на примере такого художника слова, как Алексей Михайлович Ремизов, в творчестве которого неустанная работа над словом на протяжении всей жизни тесно переплеталась с каллиграфией и рисунком:

не могу считать себя художником, я пишу и моему писанию отдаю все. Но только не могу я – так всю мою жизнь – не рисовать (Ремизов 1981: 228).

Одновременно с работой над музыкальным ритмом речи и с поисками редкого слова или выражения, параллельно с изобретением новой композиционной формы для автобиографического материала, с написанием бесконечной книги памяти, Ремизов уделяет особое внимание графике и рисунку. В его произведениях нередко встречаются упоминания об этом его пристрастии:

я не хочу воскрешать какой-нибудь стиль, я следую природному движению русской речи, и как русский с русской земли, создаю свой. Во *фразе* важно пространство, как в музыке. Во мне все звучит и рисует, сказанное я перевожу на рисунок (Кодрянская 1977: 275).

Пытаясь отыскать первопричину своей любви к письму, к звуковой оркестровке страницы текста, Ремизов вспоминает свои неудачные опыты в музыке, изобразительном искусстве и театре:

человек рождается по воле судьбы и рока. И дана каждому доля таланты. Из меня не вышло музыканта и музыку я перевел в слово. Также и мое неудавшееся рисование я перевел в слово (Кодрянская 1959: 99).

В звуки речи, в слово Ремизов изливает свою врождённую способность к рисунку, любовь к штрихам. Его орфография – это не только фонетическая транскрипция речи, но и графиче-

ческое её представление: она придаёт письму волнистые очертания, каллиграфические росчерки, очаровательные переплетения знака и звука:

О свободном искусстве каллиграфии я стал знать со вступительного экзамена в гимназию – с первой написанной под диктовку строчки „коровы и лошади едят траву” или как у меня написалось – „каровы и лошоди идят траву”, причем, несмотря на линейки, хвост строчки, начиная с „ди” (лошади), спустился за линейку, и вся строчка изобразила лошадь; голова же строчки с рогатым „к” (коровы) имела подобие – коровье (Ремизов 1951: 42).

Очарованный переплетением линий, Ремизов уподобляется китайскому писцу и старается воспроизвести те чудесные росчерки. В тонкой штриховке китайских иероглифов он узнаёт звуковую материю письма (звуки речи) и вместе с тем графические очертания, ключ к смыслу текста:

у китайцев каждое произведение требует своего особого буквенного расположения – в „как, на чем и чем” написано есть зрительный ключ для чтения, „мелодия”; китайская рукопись, черной ли тушью на бумаге или золотом на шелку, всегда звучащая (*там же*, 40).

Художественное произведение не довольствуется одним лишь звуковым выражением, чтением или произношением вполголоса; оно требует и графической формы, которая выявляла бы первичный и оригинальный замысел автора:

написанное не только хочется выговорить..., написанное не только хочется произнести вполголоса, как это часто делается в процессе письма, а чтобы на голос – во всеуслышанье, а если возможно, то и пропеть, и уж само-собой, нарисовать (Ремизов 1981: 223).

В минуты творческого напряжения, когда мысли вьются стаями и трудно бывает воплотить их на белом листе, когда в голову приходят лишь неудачные выражения, рука писателя начинает чертить линии и рисовать фигурки на полях рукописи:

В самом письме рисовальный соблазн: когда „мысль бродит” или когда „сжигается”, когда „не поддается слово” или лезет несуразное, рука невольно продолжает выводить узоры – так обозначается рисунок на полях или в тексте; рисунок же выступает и из зачеркнутого, зачеркнутое – зазубренное или заволненное – всегда тянет к разрисовке: неизбежные паузы, заполненные мечтой. И то неопределенное, известное как „мука творчества”, имеет наглядное выражение – рисунок (*там же*, 222-223).

Такое же внимание к рукописям с рисунками и к книгам-автографам проявляли и футуристы, „считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания” и „в почерке полагая составляющую поэтического импульса” (*Литературные манифесты* 1969: 79)³.

Когда языковой код недостаточен, Ремизов прибегает к каллиграфии и к рисунку, что позволяет ему более точно передать свои литературные озарения:

с какими усилиями я добываю слово, чтобы выразить мои мысли, а чтобы что-нибудь твердо запомнить, мне мало слов, мне надобен еще и рисунок (Ремизов 1951: 48).

Обращение писателя к графике не должно удивлять, если учесть, что Ремизов на протяжении всей своей жизни настаивал на прямом родстве своего творчества с деятельностью средневекового писца, учёного-книжника. Рисунок в тексте – это ничто иное, как продолжение письменной речи. В статье 1938 года *Рисунки писателей* он пишет:

3 Футуристы ценили Ремизова за его антиакадемическое отношение к письму, за использование фольклорных элементов, за отражение иррациональной стороны жизни, за его опыты с примитивным и детским языком. С особенным интересом они относились к пристрастию Ремизова к каллиграфии и к книге как произведению искусства (в смысле типографической вёрстки страниц, оформления обложки, иллюстраций). В Пушкинском Доме хранится несколько самодельных книг его производства 1906-1907 годов; особый интерес представляет свиток с текстом рассказа *Горе-злосчастие*, сделанный руками Ремизова (см. Nachtaier Slobin 1985: 14-15).

И как начнешь вспоминать, кажется, не было и нет писателя, который бы не рисовал. Писатели рисуют. Объясняется очень просто: написанное и нарисованное по существу одно. Каждый писец может сделаться рисовальщиком, а рисовальщик непременно писец. Писатель по преимуществу писец: каллиграфический или исамчертногусломает, неважно, а стало быть, в каждом писателе таится зуд к рисованию (Ремизов 1981: 222).

Занимаясь непрерывным перечитыванием и переписыванием старинных повестей, Ремизов отождествляет себя со средневековым писцом, с учёным монахом переписчиком, который исписывает буквами пергамент за пергаментом, украшает золотыми буквами названия глав и снабжает рукопись живописными вставками и миниатюрами. В своих произведениях он не раз упоминает об этих анонимных художниках, мастерах каллиграфии и миниатюры, способных проникать в самые глубины волшебного царства каллиграфии, „где буквы и украшения букв”, где „люди, звери, демоны, чудовища, деревья, цветы и трава – ткуются паутиной росчерков, линий, штрихов и завитушек” (Ремизов 1951: 40).

Моделью для графики Ремизова, очевидным образом, послужили древнерусские рукописи, „палеографические премудрости”, которым научила его Серафима Павловна Довгелло; из этого источника Ремизов черпает свои заглавные буквы, виноградную вязь и особенно обрамления рисунков. Поражают композиционные сходства с рисунками протопопа Аввакума и его ученика Епифания, недавно обнаруженные в *Пустозерском сборнике* 1675 года: присутствие орнаментальной рамки, многоплановое расположение образов, общий поучительный настрой (см. *Рисунки писателей* 1988: 10). Впрочем, *Житие протопопа Аввакума, им самим написанное*, являющееся первым опытом автобиографического повествования в истории русской культуры, послужило Ремизову моделью для написания своей собственной „автобиографической легенды”, где явно слышны отголоски интонаций и оборотов речи, собственных Аввакуму, его спешащий и неровный ритм, его презрение всякой украшенности речи (ср. Лихачёв 1975: 299-312).

Параллельно с языковыми изысканиями, с фонетическим письмом, во всём творчестве Ремизова присутствует графическое отображение его писательского пути, круга чтения,

любимых предметов, лиц, сновидений. Это неустанное стремление оставить след о себе и о своём поколении, в котором графическое и языковое выражение мысли равноправны: рисунок развивается по тем же этапам, что и словесность, описывает и избирает те же самые события, те же самые мечтания. Это – своего рода графическое изложение русской истории и одновременно интеллектуальной судьбы самого Ремизова, которое развёртывается вместе со словом, следует тем же вневременным повествовательным принципам, проводит ту же самую линию причудливого слияния язычества и древнерусской культуры с современностью – с вихрем революции, с одиночеством изгнания, со слепотой последних лет.

Как в литературных произведениях, так и в графике Ремизов сливает воедино различные исторические эпохи, смешивает персонажей из реального и выдуманного мира. Рассекая пространство прямыми штрихами и волнистыми линиями, он не дробит повествовательное время, которое отображается во всей своей длительности в рамках графического текста. Зачарованный тесной связью письма и рисунка, Ремизов был – как заметил Борис Филиппов – „некой лабораторией русского художественного слова и образа”:

он не только живописал и выпевал свою словесную вязь, свою житейскую боль и горечь, но и талантливо и причудливо рисовал – был замечательным художником линии и краски (его весьма ценил Пикассо), был и исключительным каллиграфом – писал любым уставом и полууставом, любил заставки, заглавные киноарные буквы зачал, росчерки и круженья букв и около букв (Филиппов 1981: 222).

Если литературное наследие Ремизова простирается от символистского романа до пересказов старинных легенд и сказок, то его графическая деятельность отражает многие из модных „измов”, которыми наполнилась культура его времени. В его творчестве можно распознать и лучизм Ларионова и Гончаровой, и извилистые линии стиля модерн, и кубистское разложение пространства, и некоторые приёмы футуризма, и влияние причудливых завитушек Кандинского, особенно то, что относится к опытам периода Синего Всадника.

Известный прежде всего в литературных кругах, Ремизов имел также большой успех в России начала века среди художников. Его ценили такие знаменитости, как Михаил Ларионов и Наталья Гончарова (с которой его связывала любовь к миру фольклора), Константин Сомов (который проиллюстрировал издание в 25 экземпляров эротического сочинения *Что есть табак*), Лев Бакст и Юрий Анненков (проиллюстрировавшие, соответственно, *Царя Додона* и *Царя Максимилиана*), Михаил Добужинский (автор оформления обложек многих книг Ремизова и декоратор постановки первой его пьесы *Бесовское действо*), Иван Билибин и другие.

Дебютом Ремизова-рисовальщика стала проведённая в 1910 году в галерее „Треугольник” выставка, где были впервые показаны его „рукописные завитки”; эта выставка, посвящённая художественному творчеству писателей, была организована Н.И. Кульбиным, который утверждал, что художник слова всегда способен к рисованию (сfr. Nachtailer Slobin 1985: 15; Маркадэ 1986: 124). А первая публикация его рисунков была осуществлена в 1915 году в футуристском сборнике *Стрелец* под редакцией Александра Беленсона. И это не случайно, как отметил Владимир Марков: в ремизовской публикации в *Стрельце* явным образом ощущается влияние футуризма – это и рисунки автора в тексте, и инфантилизм, и стремление передать интонации живой разговорной речи, и техника коллажа (Markov 1968: 411).

Эмигрировав сначала в Берлин (1921 год), а затем в Париж (1923 год), Ремизов не прерывает своей графической деятельности и даже усиливает её. Так, благодаря восхищённым отзывам русскоязычной и иностранной критики, ему удаётся опубликовать в немецкой периодике свои *грамоты* Обезьяньей Великой и Вольной Палаты и многочисленные каллиграфические работы. В 1927 году в Берлине известная галерея Герварта Вальдена *Der Sturm* устроила выставку его рисунков, а в 1933 году в Праге, в помещении Народного Музея, была выставлена тщательно подобранная коллекция его рисунков и автографов (было выставлено более тысячи произведений: рисунки, рукописные альбомы, грамоты и иллюстрации к любимым произведениям Достоевского, Гоголя, Лескова) наряду с произведениями других русских писателей. Куратор выставки – художник и библиограф Николай Зарецкий. Из парижских

выставок упомянем прошедшую в 1933 году в галерее *L'Époque* организованную журналом „Числа” выставку каллиграфических работ Ремизова наряду с графикой французских писателей. Кроме того Андре Бретон поместил несколько очерков и рисунков Ремизова в престижной антологии *G.L.M.* вместе с такими маститыми сюрреалистами, как Мишель Лерис, Рене Магрит, Сальвадор Дали, Макс Эрнст, Джорджо Де Кирико (*Cahiers G.L.M., Septième cahier, mars 1938*).

В трудные годы парижской эмиграции Ремизов зарабатывает на жизнь своим графическим мастерством. Он собственноручно расписывает тушью большое количество каллиграфических альбомов (сам он составил два каталога, в которых перечисляется более 400 работ), в которых небольшие отрывки из его сочинений на русском языке или в переводе переплетаются с рисунками (ср. Грачева 1992; Д'Амелия 1996: 161-166). „Развой и цвет моей рисовальной каллиграфии – Париж”, – вспоминает он в одной из последних своих книг *Мерлог* (Ремизов 1986: 17). В этих замечательных работах текст и рисунок находятся в полном равновесии и соединяются в различных пропорциях: от полностью каллиграфических страниц до текста с небольшими декоративными вкраплениями на полях, от рисунка, украшающего титульный лист до изящной завитушки у подписи автора. В гармоничном сочетании речевой и графической знаки дополняют и усиливают друг друга, результатом чего и становится то удивительное произведение искусства, каковым является каллиграфический альбом.

В каждом альбоме пропорции между письмом и рисунком различны. В двадцатые годы превалирует языковой регистр, в то время как рисунок лишь сопровождает текст, а в тридцатые-сороковые годы рисунок мало-помалу занимает всё пространство страницы.

Альбом *Весенний гром* (1917 год, архив Резниковых, Париж) состоит из 6 страниц: каллиграфическая обложка с названием произведения и именем автора; три страницы текста на русском, французском и немецком языках; рисунок тушью с монограммой Ремизова, изображающий мифическую птицу Главину (см. *рис. 1*), о которой рассказывается в повести, и рядом с ним – чёрно-белая фотография фигурки *Feuermännchen*, своеобразного фольклорного талисмана Реми-

зова; на последней странице стоит пояснительная надпись: „Весенний гром из «Посолони» переписал в крещенские морозы, мечтая о тепле”. Альбом полностью воспроизводит одну главу из книги *К морю-Океану*, второй части первого сборника Ремизова *Посолонь*. В ней поэтично рассказывается о происхождении грома, который, якобы, раздаётся, когда орлокрылая птица Главина, „твердо ступая на глухих железных ногах”, появляется на перекрёстке, где расходятся дороги Солнца, Земли и Месяца: „женские длинные волосы спущены ей в глаза, а из глаз, ровно льются, летят стрелы. От того так и гремит кругом” (Ремизов 1971: 156). В рисунке очертания сказочной птицы Главина напоминают о волнистых изгибах стиля модерн; фон состоит из переплетения тонких штрихов.



Рис. 1 – Сказочная птица Главина

Альбом *Огневица* (архив Резниковых, Париж) состоит из 8 страниц и представляет из себя сделанный в Париже в 1933 году монтаж нескольких рисунков периода революции: каллиграфическая обложка с названием и именем автора, пять страниц текста по-русски и три страницы рисунков тушью. Содержание отрывочно повторяет одноимённый текст, изданный в *Огненной России* (Ревель 1921), а затем в *Взвихренной Руси* (Париж 1927). В альбоме ведётся от первого лица рассказ о тяжёлом заболевании Ремизова с жаром и бредовыми галлюцинациями; болезнь иносказательно символизирует тот недуг, которым заболела русская земля, вздыбленная вихрем революции. Ключевые слова повествования (вихрь, огонь, жар) тем или иным образом отражены и выделены в графическом тексте: рисунки пересечены косым разломом, то есть вихрем революции, охватившим рассказчика, Петербург и всю Россию.

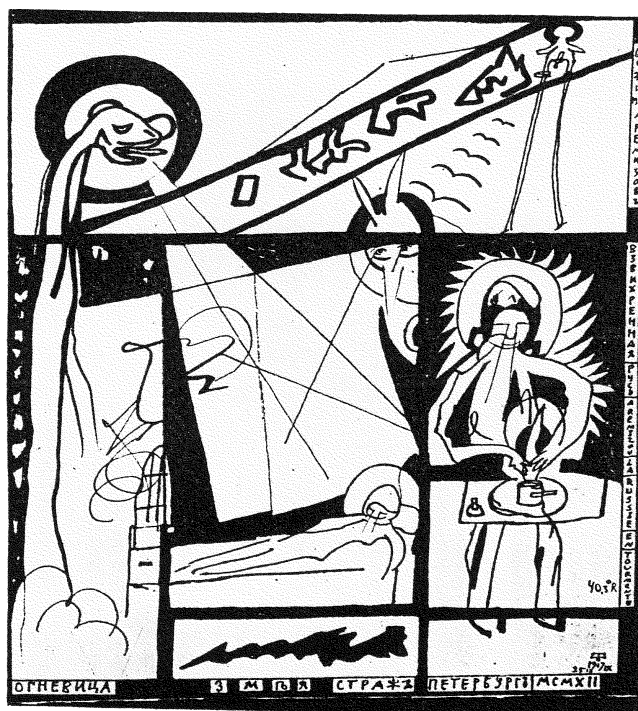


Рис. 2 – Змея стража

На рассечённой странице все фигуры и неодушевлённые предметы обозначены типично ремизовским каллиграфическим штрихом.

Первый рисунок, *Змея стража*, поделён на несколько частей, в которых отображено развитие сюжетной линии текстового отрывка (см. *рис. 2*). В центре изображён больной, лежащий в беспомощности на своей постели, слева от него – фигура змеи, его галлюцинация, но в то же время защитник и страж; справа – череда последующих событий, вплоть до выздоровления; по краям рисунка – множество отсылающих к оригинальному тексту надписей; в нижней части страницы печатными буквами выведены название текста и цитата из ключевой сцены отрывка. Точно так же во втором рисунке, *Вихрь на воле*, вокруг больного вьётся вихрь, который делит надвое художественное пространство: с одной стороны, это враждебный вихрь, представленный в виде чёртика в левом углу (наследие ремизовской фольклорной культуры); с другой – вихрь звуков, намекающий на оглушительный гул революционных лет, о котором идёт речь в отрывке, и вихрь судьбы, который так сильно повлиял на жизнь автора.

В годы парижской эмиграции Ремизов изготовил множество альбомов, посвящённых любимым писателям – Гоголю, Достоевскому, Лескову. Из их книг Ремизов выбирал малоизвестные рядовому читателю отрывки и использовал их в качестве обрамления к своим рисункам. Эти тексты, помещённые сверху, снизу и сбоку от графических образов и портретов в виде словесной рамки, подсказывают читателю некое новое и более свободное прочтение известных произведений.

В рисунках тридцатых-сороковых годов графика Ремизова начинает существовать независимо от письма и черты его необычного графического мировосприятия выходят за рамки литературного контекста: значимость языкового регистра уменьшается вплоть до пренебрежения, повествование подаётся лишь намёками, немногими выразительными фразами; в некоторых альбомах предпочтение отдаётся только графике, а тексту и вовсе не уделяется места. Рисунок полновластно царит на пространстве страницы. В коллекции Томаса Уитни представлено несколько поразительных альбомов такого типа; в них Ремизов выявляет тот огромный талант рисовальщика, о котором говорили критики и биографы:

Чаще всего Алексей Михайлович рисует, – вспоминает его друг и биограф Наталия Резникова – в общей его одаренности (слово, музыка, способность к рисованию) поражает своей оригинальностью и мастерством графический дар. Почерк у него был легендарный. В те годы Алексей Михайлович рисовал тончайшим пером, вплетая в узоры лица, фигуры, зверей (Резникова 1980: 23).

В альбомах *Солнце и месяц* и *Волк-самоглот* (см. рис. 3 и 4) объединены рисунки чёрной тушью и цветными красками, вдохновлённые различными течениями русского и европейского авангарда; в них часто употребляется мозаичный фон, полностью покрывающий пространство вокруг фигур. Этот художественный приём связан с типичным для Ремизова видением мира:

Мои подстриженные глаза – сказал он в беседе с Натальей Кодрянской – развернули перед мной многомерный мир лун, звезд и комет, и блестящие облака, аура вокруг живых человеческих лиц. Для простого глаза пространство не заполнено, для подстриженных нет пустоты. „Подстриженные глаза” еще означают мир кувырком, эвклидовы аксиомы нарушены, из трех измерений переход к четырем. Эти глаза подняли меня в мир сновидений, а также открыли дорогу в подземную глубину черной завязи жизни (Кодрянская 1959: 96-97).

Альбом *Солнце и месяц* (1935 года) состоит из 11 страниц, две из которых заняты рисунками чёрной тушью, а ещё пять – рисунками цветными чернилами; на обложке из посеребренной бумаги также помещён рисунок цветными чернилами. По краю страниц проходит ремизовская орнаментальная рамка. Весь альбом состоит из иллюстраций к северорусским легендам, которые писатель знал от своих друзей фольклористов, однако связь с оригиналами прослеживается с трудом: графическое построение делается совершенно независимо от сюжетной линии.

Волк-самоглот (1934) насчитывает 12 страниц; на обложке помещён рисунок чёрной тушью, наклеенный на чёрный фон; за ним следует пять рисунков чёрной тушью; на последней странице находится каллиграфическая подпись автора и его чёрно-белая фотография. Текстовые страницы с отрывками из

Посолони вытесняются на периферию: в верхний и нижний край и на поля. Альбом плотно заселён крылатыми, рогатыми, хвостатыми духами и нечистой силой из русских народных сказок, которые полностью занимают художественное пространство, вытесняя человека на второй план.



Рис. 3 – *Солнце и месяц*

Вычурные арабески ремизовской графики 30-х и 40-х годов, с их чередованием пустот и сплошной штриховки, очень напоминают некоторые эксперименты Кандинского парижского периода. Это и не удивительно, если принять во внимание, что эти два художника, столь отчуждённо относившиеся к культурным кругам русской эмиграции в Париже, были связаны узами душевной дружбы. В 1922 году Кандинский делает серию набросков к сборнику *Снов* Ремизова, который, однако, так и не был доведён до конца; впоследствии, высоко ценя художественное дарование писателя, он пытается свести его с издателем Jeanne Bucher, специализировавшимся на изданиях по искусству (ср. Kandinsky 1984: 362). В письме к Кандинскому 1939 года Ремизов поздравляет художника с

только что прошедшим вернисажем и упоминает об их общей любви к „слову-звучу” и „слову-букве”:

по напастной беде не мог пойти на вернисаж и лично выразить Вам мое всегдашнее восхищение Вашим мастерством, близким мне по моим снам и моей любви к слову-звучу и слову-букве („Русская мысль” 22 ноября 1984, № 3544).



Рис. 4 – Волк-самоглот

В рисунках Ремизова легко распознаются отголоски стиля Кандинского, его краски, его композиция. В частности, ему близки полотна Кандинского на русские народные мотивы, его чёрнобелые гравюры на дереве, его смешение символизма с древнерусской экзотикой. Даже монограмма Ремизова, помещённая в нижнем правом углу (иногда с указанием даты) напоминает знаменитую монограмму Кандинского: заглавная „К”, вставленная в круг, с датой или без неё.

В годы эмиграции наряду с „дневником” жизни Ремизов ведёт „графический дневник”, зарисовку своей судьбы, записанную каждое утро в толстых тетрадах. В этих изумительных

абстрактных композициях он отмечает исторические и выдуманные события, развивающиеся во времени параллельно с его „автобиографическим пространством”, в котором сливаются вместе сновидения и действительность. В рисунках „графического дневника” сохранена повествовательная структура, присущая его „автобиографическим” сочинениям: в центре картины ставится основное действующее лицо или реальное событие, а вокруг выводится орнаментальная рамка из сновидений, грёз, второстепенных персонажей и событий. Как признается он сам в *Мартыне Задеке*:

каждую ночь я вижу сны, а поутру запишу. В течении нескольких лет вел графический дневник: рисовал сон, а вокруг события дня (Ремизов 1954: 9).

Чтобы точнее передать богатство и разнообразие онирических образов, случайное и бессмысленное событий во сне, Ремизов прибегает к смелым и неожиданным графическим формам:

И тема моя, с чего я и начал, „сверхъестественное” и все, что с людьми совершается, когда они „балдеют” и „распоясываются”, освобожденные великим чародем-сном от всяких обстоятельств и математики, когда и самому робкому в жизни вдруг „море по колено” и „на все наплевать”. Я все доискиваю, каким способом выразить такое „ненормальное” состояние, как передать символику сонных видений? А это очень важно: стоит только вырисовывать сон, и в рисунке он окажется куда содержательнее только сказанного, и в сказанном всегда недоговоренном (Ремизов 1981: 228).

В *Графическом дневнике оккупации 1940-1943 гг.* Молниеносное, вертикальное время сновидения разлагается на части, которые помещаются в соответствующий отдел рисунка; в этом ряду чередующихся графических элементов находят своё выражение реальные или нереальные события, смысл которых поясняют надписи на полях.

Рисунки из альбомов 50-х годов сильно отличаются по композиции и графической линии от рисунков предыдущих годов: штрих пера становится более толстым, неровным, встречаются помарки; на листе изображаются отдельные фигуры с

краткими пояснительными надписями. Письмо как таковое вытеснено в другие тексты, в альбомах собраны лишь рисунки. Так, например, в 1951 году писатель создаёт огромное количество предварительного иконографического материала для своей книги *Огонь вещей* (архив Резниковых, Париж). В этих набросках, выполненных либо чёрной тушью, либо (гораздо реже) акварельными красками, он даёт портреты всех гоголевских персонажей, а также интерьеры, комнаты обладателей *мёртвых душ*, их одежды, знаменитую тройку, и просто гирлянды из лиц и предметов; всему этому сопутствуют краткие пояснительные цитаты из Гоголя. В том же 1951 году, таким же толстым пером он изрисовывает 175 листов для альбома под названием *Тристан и Изольда*, в котором изображает преимущественно главных героев повести, их генеалогию и черты, с пояснительными надписями на русском и французском языках (архив Резниковых, Париж).

В творчестве Ремизова соединяются различные течения русской и европейской культурной традиции: в своих графических опытах он заново открывает искусство каллиграфии, использует рисунки внутри текста и на полях, а также рисунки в качестве подготовительного материала к литературному произведению, и создаёт каллиграфические альбомы. Многочисленные статьи об искусстве ставят его на один уровень с писателями начала XIX века, которые мастерски рисовали и выступали как художественные критики. Эксперименты с типографической вёрсткой страницы позволяют сблизить его с футуристами; повышенный интерес к символизму сновидений – с сюрреалистами. Его культурное наследие возвышается в виде двуликой гермы: к ипостаси писателя добавляется ипостась художника, а одно и то же „воронье перо” служит для написания литературных и иконических текстов.

ЛИТЕРАТУРА

- Баршт К.
1996 *Рисунки в рукописях Достоевского*, Санкт-Петербург 1996.
- Баршт К.; Тороп П.
1983 *Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия, „Труды по знаковым системам”*, Тарту 1983: 16.
- Грачёва, А.
1992 *Писец и изограф Алексей Ремизов, в: Волшебный мир Алексея Ремизова. Каталог выставки*, Петербург 1992.
- д'Амелия, А.
1996 *Неизданная книга Мерлог: время и пространство в изобразительном и словесном творчестве А.М. Ремизова, в: Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer*, edited by Greta N. Slobin, Columbus 1986.
- Кодрянская, Н.
1959 *Алексей Ремизов*, Париж 1959.
1977 *Ремизов в своих письмах*, Париж 1977.
- Литературные манифесты*
1969 *Литературные манифесты*, под ред. Н.Л. Бродского, Москва 1969.
- Лихачёв, Д. С.
1975 *Великое наследие. Классические произведения литературы древней Руси*, Москва 1975.
- Мандельштам, О.
1966 *Собрание сочинений*, под ред. Г.Б. Струве и Н.А. Филиппова, Нью-Йорк 1966: II [см. *О природе слова*].
- Маркадэ, И.
1986 *Ремизовские письма*, в: *Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer*, Ed. by Greta Slobin, Columbus (Ohio) 1986.

- Резникова, Н.
1980 *Огненная память*, Berkeley 1980.
- Ремизов, А. М.
1949 *Пляшущий демон*, Париж 1949.
1951 *Подстриженными глазами*, Париж 1951.
1954 *Мартын Задека*, Париж 1954.
1971 *Посолонь*, Репринтное издание, München 1971.
1981 *Встречи*, Париж 1981.
1986 *Мерлог*, „Минувшее. Исторический альманах”, Париж 1986: III.
- Рисунки писателей*
1988 *Рисунки русских писателей XVII-начала XX века*, Москва 1988.
- Сидоров, А. А.
1969 *Русская графика начала XX века*, Москва 1969.
- Тынянов, Ю.
1929 *Архаисты и новаторы*, Ленинград 1929.
- Филиппов, Б.
1981 *Заметки об Алексее Ремизове*, „Русский Альманах”, Париж 1981.
- Фомичев, С. А.
1993 *Графика Пушкина*, Санкт-Петербург 1993.
- Цявловская, Т. Г.
1980 *Рисунки Пушкина*, Москва 1980.
- Эфрос, А. М.
1933 *Рисунки поэта*, Москва 1933.
1946 *Пушкин портретист. Два этюда*, Москва 1946.
- Barthes, R.
1982 *Rhetorique de l'image*, в: *L'obvie et l'obtus*, Paris 1982.
- Butor, M.
1969 *Les mots dans la peinture*, Genève 1969.

- Cheng F.
1977 *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris 1977.
- Frye, N.
1993 *La letteratura e le arti visive e altri saggi*, Catanzaro 1993.
- Kandinsky, V.
1984 *Kandinsky. Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*, Catalogue établi par Christian Derouet et Jessica Boissel, Paris 1984.
- Markov, V.
1968 *Russian Futurism*, Berkeley & Los Angeles 1968.
- Nachtailer Slobin, G.
1985 *The Writer as Artist, v: Images of Aleksei Remizov. Drawings and Handwritten and Illustrated Albums from the Thomas P. Whitney Collection*, Amherst 1985.
- Pyman, A.
1980 *Aleksey Remizov on Drawings by Writers, with particular reference to the interrelationship between drawings and calligraphy in his own work, "Leonardo"*, 1980: XIII.
- Pozzi, G.
1981 *La parola dipinta*, Milano 1981.