

ЗВЕЗДА
НАДЗВЕЗДНАЯ

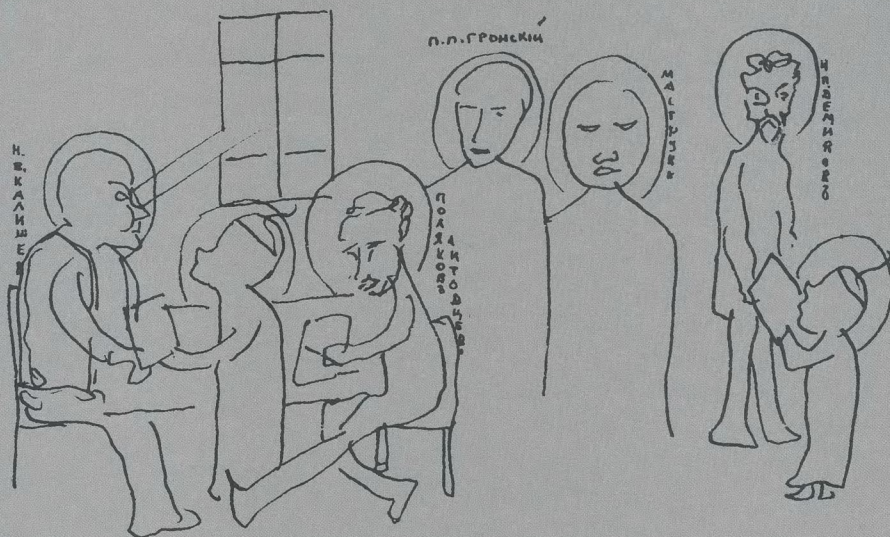
А. М. РЕМИЗОВ

А. М. РЕМИЗОВ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ЗВЕЗДА
НАДЗВЕЗДНАЯ

LES DERNIÈRES NOUVELLES



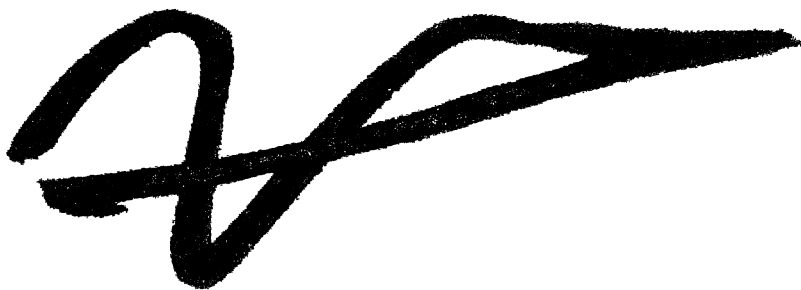


А. М. Ремизов. Фотография (Франция, 1933).
ИРЛИ РАН. Публикуется впервые

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

А. М. РЕМИЗОВ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ



ЗВЕЗДА
НАДЗВЕЗДНАЯ



Санкт-Петербург
2018

УДК 821.161.1-32-34
ББК 84.3(2Рос+Рус)1
Р38

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России»*

Редакционная коллегия:

*А. М. Грачева (главный редактор), А. Д'Амелия, А. В. Лавров,
Е. Р. Обатнина, О. П. Раевская-Хьюз, Н. Н. Скатов, Т. С. Царькова*

Издание подготовлено при содействии
Е. Д. Резникова, А. Д. Резникова

Подготовка «Мерлог» (комментарии), статья: *Антонелла д'Амелия*
Подготовка «Русские легенды» (часть I «Звезда надзвездная»,
часть III «Свиток»), текст, комментарии: *В. Н. Быстров*
Подготовка «Мерлог» (текст, комментарии, аннотированный именной
указатель); «По следам протопopa Аввакума в СССР» (комментарии):
А. М. Грачева
Подготовка «Павлиньим пером» (текст, комментарии): *Н. Ю. Грякалова*
Подготовка «Русские легенды» (часть II «Дела человеческие»), текст
комментарии; «Мерлог», «По следам протопopa Аввакума в СССР» (текст):
О. А. Линдеберг

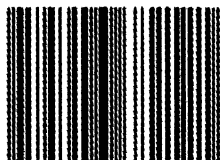
Научный редактор тома *А. М. Грачева*

Ремизов А.

Р38 Звезда надзвездная. Собрание сочинений. Т. 14. — СПб.: ООО
«Издательство «Росток», 2018. — 735 с.

Книга «Звезда надзвездная» (Четырнадцатый том Собрания сочинений А. М. Ремизова) включает в себя первую полную публикацию оставшихся в архиве писателя книг 1930-х гг. «Русские легенды» и «Мерлог». Эти книги — результат многолетнего труда Ремизова по раскрытию богатств наследия древнерусской культуры, итог раздумий о художественной природе творчества. В 14-й том также включен сборник сказок, легенд, притч «Павлиньим пером» (1955—1957) и «творчество по материалу» — ремизовское переложение воспоминаний известного французского медиевиста Пьера Паскаля «По следам протопopa Аввакума в СССР».

ISBN 978-5-94668-159-9
ISBN 978-5-94668-212-1 (т. 14)



9 785946 682121

- © Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Собрание сочинений А. М. Ремизова, 2018
- © ООО «Издательство «Росток», 2018
- © Антонелла д'Амелия, комментарии, статья, 2018
- © Быстров В. Н., подготовка текста, комментарии, 2018
- © Грачева А. М., подготовка текста, комментарии, аннотированный указатель, 2018
- © Грякалова Н. Ю., подготовка текста, комментарии, 2018
- © Линдеберг О. А., подготовка текста, комментарии, 2018

Книга «Мерлог» и гравитационные поля художественного макрокосма Алексея Ремизова

1.

Мощные потрясения, испытанные Россией и ее обитателями в период Второй русской революции, не миновали Алексея Ремизова и как человека, и как творца. В 1921 г. он покинул страну, находясь в расцвете своего таланта, вдохновенно потрясенный, взбудораженный «бунташными» годами, проведенными вместе с «взвихренной Русью». Результатом «духовной переработки» опыта тех лет стал взлет его творчества в 1920-е — 1930-е гг. Однако на территории «России в изгнании» условия самореализации человека, имеющего профессию «писатель», не были благоприятными даже в 1920-е гг. Еще более они усложнились в 1930-е гг., в связи с наступлением мирового экономического кризиса. Хотя к моменту эмиграции Ремизов уже по праву входил в число мэтров современной российской литературы, имел репутацию одного из лучших прозаиков, признанного знатока русского языка, но это лишь отчасти помогло продвижению его произведений на страницы эмигрантской периодической печати. Последняя была вынуждена ориентироваться на среднеинтеллигентного читателя, для которого были чужды, а порой и просто эстетически неприемлемы авангардные новации и изыски прозы Ремизова. Еще сложнее обстояло дело с возможностями публикации его произведений в виде отдельных изданий. Литератор принципиально считал неприемлемым для себя участие в создании «литературы для шоферов» — т. е. художественных текстов, написанных или в стиле эпигонских повторений «доброй старой» классики XIX в., или по канонам популярной беллетристики. После фантастически удобных для писателей условий кратковременного

издательского бума, имевшего место в Берлине начала 1920-х гг., в Париже 1920-х — начала 1930-х гг. ситуация была не столь благоприятной. За публикацию книг Ремизова брались либо издательства, преследующие некоммерческие цели («УМСА PRESS»), либо издательства-эфемериды, существовавшие на средства меценатов («ТАИР», «ВОЛ»). С 1932 до 1947 г. книги Ремизова по-русски не издавались. Однако это не означало прекращения творческого процесса. В конце 1920-х — 1930-х гг. писатель работал над большими произведениями «Подстриженными глазами», «Учитель музыки», «Огонь вещей», продолжал созидать многолетнюю эпопею, основанную на биографической канве жизни С. П. Ремизовой-Довгелло («В розовом блеске»). Для публикации в периодике Ремизову приходилось переделывать отдельные главы и подглавки созданных произведений большого объема в рассказы или в автономно существующие отрывки. Как целостные тексты, они были частично изданы после 1947 г., частично напечатаны посмертно.

В «творческом портфеле» Ремизова 1930-х гг. были и работы, относящиеся к излюбленному им авангардному «жанру-ансамблю». К одним из них литератор возвращался вновь и вновь, до конца жизни надеясь на их публикацию; другие доводил до уровня наборных рукописей и оставлял в писательском архиве как творения «безнадежные», обреченные не дойти до читателя по независящим от автора причинам. В качестве примера книги, относящейся к «жанру-ансамблю», наборную рукопись которой Ремизов упорно переделывал до 1957 г., можно назвать второй том книги «Россия в письменах» (опубликован лишь в 2016 г.). К наборным рукописям, казалось бы, навсегда оставленным в архиве с поздней записью: «Не разберу», относится и уникальная книга «Мерлог».

Наборная рукопись книги «Мерлог» представляет собой единый по внутреннему авторскому замыслу проект, созданный на основе монтажа, составленный из отредактированных автором текстов ранее написанных статей, воспоминаний и очерков, опубликованных в русских эмигрантских газетах и журналах.

Как вспоминала друг, литературный секретарь, а впоследствии хранительница архива Ремизова Наталья Резникова, название книги родилось от часто употребляемого ее няней вы-

ражения: «что за мерлог!» (вместо «что за берлога!»), которое очень нравилось Ремизову. Диалектное слово «мерлог» и означает «нора», «берлога», «логово»*. Впоследствии писатель и выбрал это слово для названия своего монтажного текста, чтоб подчеркнуть разнородность включенных в нем материалов. Повторяя слова А. Синявского об «Опавших листьях» Вас. Розанова, можно сказать: «это не просто название книги, но определение жанра»**.

Тематически книга «Мерлог» условно делится на три части.

В первую часть включены статьи о графике как виде изобразительного искусства, о работе в этой области писателей (русских и иностранных), а также о графических трудах самого Ремизова. Это статьи, подписанные то авторским именем, то псевдонимом «В. Куковников»: «Рисунки писателей» (две статьи под одним названием), «Выставка рисунков писателей», «Рукописные издания А. Ремизова», «Рукописи и рисунки А. Ремизова», «Courcier graphique». При анализе наборной рукописи «Мерлога» можно сделать предположение, что комплекс этих статей, возможно, представлял собой подбор творческих материалов для создания автономного труда, посвященного теме «роль изобразительного искусства в творческом процессе создания литературного произведения», теме, которая лично интересовала Ремизова и была одной из существенных составляющих при его работе над созданием художественного текста.

В статьях этой части «Мерлога» содержатся глубокие замечания об искусстве каллиграфии, о тяге писателя к рисунку, о том большом значении, которое, наряду с письмом, графический знак всегда имел в жизни литератора. Ремизов отмечал: «Не могу считать себя художником, я пишу и моему писанию отдаю все. Но только не могу я — так всю мою жизнь — не рисовать»*** (*Мерлог*). И далее, говоря о тесной связи между на-

* Аникин А. Е. Русский этимологический словарь. Вып. 3 (*бе—болды-хать*) / Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН; Институт филологии Сибирского отделения РАН. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2009. С. 139.

** Синявский А. Опавшие листья В. В. Розанова. Париж, 1982. С. 111.

*** Здесь и далее текст «Мерлога» цитируется по наборной рукописи, публикуемой в настоящем томе Собрания сочинений А. М. Ремизова.

писанным и нарисованным, он добавлял: «Рисунки писателя любопытны, как очертания его “невывказавшейся” мысли, или как попытка неумелой рукой изобразить выраженное словом: ведь написанное не только хочется выговорить — пропеть — но и нарисовать» (*Мерлог*).

В статье «Рукописи и рисунки А. Ремизова» литератор подробно рассказал историю своего интереса к графике от первых гимназических опытов и овладения пленительной каллиграфической линией до первых рукописных изданий. Последние привлекли к нему внимание таких петербургских художников, как А. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст, М. Добужинский, И. Билибин, С. Чехонин, Б. Кустодиев, А. Головин. Используя прием острашения, писатель отмечал: «В России немало находится рукописных книг, альбомов, листов, грамот и свитков А. Ремизова. В одном из Московских государственных музеев хранится рукописная книга Ремизова: “Гоносиева повесть”, относящаяся к годам после революции 1905 г. Эта паутинная, мелко расшитая буквами книга — начало рукописных работ Ремизова» (*Мерлог*).

В биографии Ремизова-рисовальщика следует упомянуть выставку 1910 г. «Треугольник», когда впервые были выставлены его «рукописные завитки», и первую публикацию его рисунков в сборнике «Стрелец» (1915). Особый аспект рисовальное искусство Ремизова получило в проведенные в Петрограде годы «военного коммунизма». Тогда созданная им «продовольственная литература» — написанные полууставом и украшенные рисунками рукописные книги-альбомы — продавалась коллекционерам, в основном, через «Лавку писателей», и помогала физическому выживанию литератора в голодное время.

В 1920-е гг. каллиграфическая и изобразительная работа Ремизова не прерывалась благодаря поддержке русских и иностранных художников, писателей и критиков: «через Пуни ремизовский рисунок появился в “Das Kunstblatt”. August-Heft 1925, Berlin, через Зарецкого рисунки и грамота воспроизведены в “Gebrauchsgraphik”, Juni 1928, Berlin и в “Die Litterarische Welt” N. 19, 1926, Berlin, а через Вальдена в 1927 г., выставка его графических знаков была устроена в Берлине в галерее “Штурм”» (*Мерлог*).

Особое место в судьбе Ремизова-художника заняла Прага. В статье «Выставка рисунков писателей» — репортаже из Пра-

ги, основанном на письмах к Ремизову его многолетнего друга, художника Н. В. Зарецкого, — автор как бы проводил читателя по залам чешского Национального музея. В его стенах зимой 1933/34 гг. «художник, археолог, библиограф, коллекционер, выдумщик и предприниматель» Н. В. Зарецкий выставил рисунки, записи, автографы и книги русских писателей «от великого Ломоносова до чудачеств Ремизова» (*Мерлог*). Каждый из русских писателей был представлен одним-двумя рисунками (в основном — репродукциями) или своим портретом. Однако основную часть выставки составляли оригинальные графические работы Ремизова. Были представлены более тысячи рисунков, среди них «рукописные альбомы, рыцарские грамоты, знаки и печати, чудища (“Посолонь”), революция (“Взвихренная Русь”), интерпенетрация (“По карнизам”), пустяки или, по Достоевскому, мизер (“Учитель музыки”), иллюстрации к избранным любимым текстам Достоевского, Лескова, Писемского, портрет Льва Шестова, и Гоголь — “Вечера”» (*Мерлог*).

Уже сам этот список показывает, как тесно ремизовский рисунок переплетен с книгой: «рукопись переходит в рисунок и рисунок в рукопись» (*Мерлог*). Этот подход заметен во всех альбомах Ремизова, являющихся составной частью процесса работы писателя над произведением («Взвихренная Русь», «Посолонь», «По карнизам», «Оля»), а также в его сопровождаемых текстовыми цитатами иллюстрациях к произведениям Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Н. Лескова. Текст сливается с рисунками в единое целое, изображение сопровождает рассказ как часть и дополнение к написанному.

Ремизов констатировал: «Развой и цвет моей рисовальной каллиграфии — Париж» (*Мерлог*). Именно там, в среде парижской эмиграции, он стал хорошо известен как художник в 1930-е гг. Его рисунки публиковались в журналах по искусству и иллюстрировали его собственные книги. Рукописные альбомы Ремизова часто выставлялись на авторских вечерах чтения в залах гостиницы «Лютеция». Его графические «завитки» были включены в выставку русских и французских писателей-художников, устроенную группой «Числа» в галерее L'Ероque в декабре 1931 г.

Однако существенно отметить, что в 1930-е гг. расцвет творчества Ремизова-графика обуславливался не только имманент-

ными причинами развития его писательского таланта, но и причинами внешними. Как уже упоминалось, в связи с охватившим и Францию мировым экономическим кризисом, повлиавшим, в частности, на издательское дело, прекратилось печатание книг Ремизова, а также значительно уменьшилось количество его публикаций в периодической печати. В этой жизненной ситуации, вспомнив свое былое занятие — создание украшенных рисунками рукописных книг в петроградские годы «военного коммунизма», Ремизов вновь обратился к своему каллиграфическому искусству, и черной тушью, старым русским шрифтом (полууставом) стал рисовать рукописные иллюстрированные альбомы. Как позднее вспоминала Н. В. Резникова: «Рисунки и надписи Ремизова представляли собой чудо тончайшей графики. А. М. составлял из этих рисунков альбомы, или иллюстрировавшие его произведения, сказки, или на тему каких-нибудь событий или литературных произведений, или портреты знакомых лиц или писателей. Эти альбомы А. М. делал на продажу. Друзья Ремизовых обходили по адресам состоятельных людей, любителей искусства, или просто лиц, желавших помочь нуждающемуся писателю. Это было нелегкое дело, требовавшее от людей самоотверженности. Продажа альбомов помогала иногда Ремизовым прожить в самые трудные моменты» (Резникова-2013. С. 110—111). Сам автор вел строгий учет своих графических работ. Это отражено и в одной из его статей о своем изобразительном творчестве: «За шесть лет работы двести тридцать альбомов и в них две тысячи рисунков. Перечень 157 номеров напечатан в Ревельской Нови, кн. 8» (Мерлог). Обобщая, можно отметить, что рассматриваемая как единая тематическая единица, первая часть «Мерлога» суммировала материалы, характеризующие Ремизова-графика, повествовала об истоках его творчества такого рода, о его месте среди других литераторов, занимавшихся изобразительным искусством, и, наконец, давала представление об эволюции развития Ремизова-художника. Анализ собранных воедино статей и рецензий позволяет сделать вывод об адекватном, лишенном самоумаления или самовосхваления, понимании писателем своего места в области графического искусства.

Условно выделяемый второй тематический комплекс материалов, включенных в «Мерлог», посвящен гротескному

отображению интеллектуальной жизни русского Берлина («Цвофирзон»), а также содержит тексты, раскрывающие идейно-эстетическую позицию Ремизова как литературного критика и, одновременно, как создателя художественных произведений.

В тексте новаторской жанровой формы «Цвофирзон» в форме «отчета» описана жизнь «берлинских русских» — людей, только что вырвавшихся из тягот существования в Советской России, но еще полных возникшего в революционные годы ощущения братства людей культуры, сплотившихся в момент великих катаклизмов, которые переживала их Родина. Это — рассказ о создании вымышленного философско-литературного объединения под названием «Свободное философское Содружество». Как писал его «летописец», оно возникло «в противовес эмигрантскому отделению закрытой в России Волфины» (*Мерлог*). Подробно отображена его работа: проведение заседаний и дискуссий, чтение докладов, издание журнала. Однако вся эта деятельность — как и само общество — «игра» писателя с историей. «Воспоминания» Ремизова лишь формально напоминают историческую хронику, по сути — это рассказ с выдуманной фабулой, герои которого при всем том носят реальные имена. «Цвофирзон» — литературная выдумка Ремизова, «апокриф» репортажа, мистификация*, ироническое жанровое переосмысление хроникальных заметок, которые были так распространены и популярны в периодической печати тех лет.

Несколько текстов второй тематической части «Мерлога» отражают поиски Ремизовым новой литературной формы. Они основаны на творчески преломленном использовании жанров и стилистики прозы Вас. Розанова. «Воровской самоучитель», «Щуп и цапля», «Parfumerie» с их мимолетными мыслями, житейскими заметками, критическими наблюдениями над русским языком, чудачествами и «безобразиями», эти произведения по своему жанровому своеобразию и «философскому» духу звучат как литературные продолжения традиции розановских «Опавших листьев». Подобно автору «коробов», Ремизов стремился воспроизвести в своих откликах, афоризмах звуча-

* О мистификациях Ремизова в «русском Берлине» см.: *Лундберг Е. К.* Записки писателя. 1920—1924. Л., 1930. С. 300—302; *Русский Берлин. 1921—1923* / Под ред. Л. Флейшмана, Р. Хьюза, О. Раевской-Хьюз. Париж, 1983. С. 21.

ние живого голоса — его паузы, интонацию, повторы. Словесные скачки и остроты придают каждому изречению игровой театральный оттенок. Употребление афоризмов лучше всего отвечает «философскому» духу и жанровому своеобразию «бес-связной» тематики и непоследовательного повествования, где исповедь перемежается с шуточными изречениями, с замечаниями о языке, с темами повседневности. Афористичность позволяет Ремизову, не заботясь о логике, «перепрыгивать» с темы на тему, с предмета на предмет. Она же освобождает литератора от необходимости последовательного изложения своего мирозерцания. Неслучайно в «Апофеозе беспочвенности» философ, близкий друг Ремизова, Лев Шестов избрал афоризм как форму, наиболее подходящую для выражения нового «адогматического мышления» в русской культуре начала XX в.

В «Мерлоге» в центре внимания Ремизова находятся проблемы писательского мастерства, поиск ответа на главный вопрос, тревоживший литераторов: что значит быть писателем XX в.

Ремизов объединил на страницах готовившейся книги значительную часть своих выступлений в роли литературного критика и рецензента. Используя зачастую парадоксальные формы, во многом восходящие к прозе Вас. Розанова, идя как бы «от противного», полномасштабно обращаясь к «чужому слову», писатель еще и еще раз доказывал неприемлемость для подлинно художественного произведения языковой небрежности, тематической сиюминутности и утилитарности, характерных для части текстов, которые заполнили периодику русской эмиграции и подчас принадлежали перу не только газетных поденщиков, но и признанных литературных мэтров.

Ремизов, являющийся, при всей своей кажущейся открытости, одним из самых потаенных русских писателей, представил в «Мерлоге» целостную подборку своих прямых высказываний — ответов на анкеты по поводу разных, преимущественно литературных тем. Его отклики, точно «опавшие листья», были рассеяны по страницам газет и журналов, выходявших в подчас экзотически далеких местах рассеяния русской диаспоры и, казалось, были обречены на забвение. Соединенные вместе, они составили, пользуясь метафорой Вас. Розанова, ремизовский «короб», содержанием которого стало изложение концеп-

туальных представлений литератора о сути и задачах художественного творчества. Как пример, можно привести входящий в состав этой подборки программный ответ Ремизова на вопрос анкеты ж. «Числа» (1931 г.): «Для кого писать?». В нем отстаивается принципиальная позиция автора — утверждение полной творческой независимости писателя: «Литературные произведения — дело жизни. <...> Для писателя, когда он пишет, нет ни читателя, ни расчета — пишется не для кого и не для чего, а только для самого того, что пишется и не может быть не написано» (*Мерлог*). В этом же ответе на анкету Ремизов заявляет о том, что писатель не обязан откликаться на потребности, потакать вкусу (или безвкусице) массового читателя, составляющего «стомиллионное население русского Парижа». Творец имеет право идти своим путем: «“Стомиллионному” мнению давность века, и в веках никому не пришло в голову усумниться в своем мнении, и, оставив виноватить “чудака”, признать в себе “недоразвитый мозг” и еще “непрорезавшиеся глаза”. <...> Но никогда не прав писатель, принимающий в своем суде о литературном произведении расценку такого “стомиллионного” глаза, слуха и сердца» (*Мерлог*).

Необычные словесные обороты, неисчерпаемые языковые богатства, сложная структура и трудная тематика сочинений отдаляли Ремизова от массового читателя. С течением времени, в «автобиографических» пересказах своей «легенды» он стал представлять себя как писателя непризнанного, непонятого, как творца для себя — сочинителя «былей и небылиц в нашей бедной, темной и рабской жизни», думающего «только о том, чтобы исполнить задуманную или взбредшую на ум закорючку», и ни разу за свою литературную жизнь не задумавшегося, «будет ли толк от моего письма, обрадует ли кого или раздражит, и, наконец, будут ли читать мое или, только взглянув на имя, расплюются» (*Иверень-РК VIII. С. 268*). Собранные в «Мерлоге» высказывания автора на литературные темы напрямую свидетельствуют о том, что Ремизов в своем творчестве всегда сознательно следовал своему писательскому credo, которое было основано на четкой эстетической и идейной платформе.

С вопросом о сути литературного творчества связана и статья «Пруд». В ней, рассказывая о непростой истории создания

и публикаций своего первого романа, Ремизов еще подчеркнул право писателя на отстаивание своего творческого пути, обоснованность поиска новых форм прозы, пусть и не привычных не только для среднего читателя, но и для стандартно мыслящих участников процесса публикации произведения: редактора и издателя. Эта статья основана на предисловии к изданию романа «Пруд», так и не состоявшемуся в 1925 г. в издательстве «Пламя». Говоря о новаторстве своего раннего произведения, писатель отмечал: «И в построении глав было необычное, теперь совсем незаметное: каждая фраза состоит из “запева” (лирическое вступление), потом описание факта и непременно сон; при описании душевного состояния, как борьбы голосов “совести”, я пользовался формой трагического хора» (*Мерлог*). В подготовленной для публикации наборной рукописи «Пруда» 1925 г. Ремизов вернулся к той, первой, редакции текста (опубл.: СПб., 1908). Надо отметить, что в 4-м томе Собрания сочинений издательства «Шиповника» (опубл.: СПб., 1910) по воле издателей автор был вынужден заменить ее другой редакцией, выдержанной в более привычных для читателя формах и стилистике «классического» русского романа XIX в.*

Ремизов, формируя в «Мерлоге» тематический комплекс, связанный с раскрытием тайн своей писательской лаборатории, включил в него и имевшийся на то время материал, относящийся к еще одному существенному для него аспекту творческого процесса — роли в нем сновидений. Это был как бы намек, метафорически говоря, протограф развития той темы, которой позднее будет целиком посвящена книга «Мартын Задека» (Париж, 1954).

Сны всегда играли большую роль в жизни и произведениях Ремизова. Они были тесно сплетены с его мироощущением, с его «видением» окружающей действительности. В «Мерлоге» целая глава «Сонник» посвящена сборникам толкований снов, которые были настольными книгами русских XIX в. «Сонник» — “руководящая” книга — по ней можно знать, что тебя ждет, а, стало быть, и как поступать надо — чего остере-

* Наборная рукопись романа «Пруд» 1925 г. была опубликована посмертно. См.: Ремизов А. Пруд // Aleksei Remizov's "Prud" (The Mere). The fine text of the novel / Ed. by Roger J. Keys. Berkeley, 2004. P. 61–369.

гаться и, наоборот, к чему стремиться» (*Мерлог*). В той же главе дано и длинное отступление о значении снов для понимания и обогащения повседневной людской жизни. Сон — период, когда человек освобождается из-под власти трехмерного пространства: «воспоминание снов увеличивает чувство жизни. Через сон человек проникает на “тот” свет <...> события сна всегда ярче и резче, а чувства глубже» (*Мерлог*).

Следующая тематически целостная часть книги составлена из статей, некрологов, заметок, связанных с именами ушедших писателей, деятелей культуры, значимых для Ремизова как человека, и как писателя. Изучение архива литератора позволяет говорить о том, что он, несмотря на трудные материальные условия жизни в эмиграции, никогда не создавал заказных статей «на тему», не писал некрологи лицам, которые были ему чужды. Его эссе и некрологи, посвященные писателям былых времен, по-разному, но вписываются в сформировавшуюся у него к 1930-м гг. концепцию развития «истории русской литературы», и, точнее, «истории русской прозы». В ней он четко вычленил идущую от Средневековья и продолжающуюся до современности линию традиций русских писателей, следующих теории «русского лада», идущих по «природной словесной дороге»*. Для Ремизова на этом пути в едином нескончаемом крестном ходе во славу «природного русского языка» идут и корифеи, и писатели, наделенные более скромным литературным даром, и скромные труженики-хранители литературного наследия (протопоп Аввакум, Н. Гоголь, Л. Толстой, А. Чехов, Вл. Соловьев, Лев Шестов, Г. Квитка-Основьяненко, Л. Добролюбов, Я. Гребенщиков). В этом тематическом своде материалов, содержащихся в «Мерлоге», можно видеть своеобразный претекст, который в дальнейшем будет в полной мере развернут в итоговой книге Ремизова, посвященной литературе как таковой и своему месту в литературном процессе — книге «Петербургский буерак».

Логичным завершающим звеном является включение в «Мерлог» материалов, связанных с двумя последними настоящими

* См. ремизовский схематичный план этапов развития русской литературы: *Ремизов А.* Лицо писателя. Материалы к книге // Грачева А. М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е гг.). СПб., 2010. С. 315–322.

литературными учениками Ремизова — И. Болдыревым-Шкоттом и В. Диксоном. Ремизов соединял представление о своем непосредственном личном участии в продолжающемся развитии линии «русского лада» с «воспитанием» этих двух талантливых молодых писателей.

В статье-некрологе, посвященном И. Болдыреву-Шкотту, Ремизов отметил его природный литературный дар и его стремление учиться создавать современные произведения подлинно высокого художественного уровня: «“В ваших странствиях, Иван Андреевич, дорога привела вас на Villa Flore в мой мир «по карнизам» и мир «слова», вы ступили на трудный путь «слова», но слово — «слово без денег <...>», и что я мог и что могу сделать для устройства литературных дел? — ничего. А моя работа — впрочем, разве я мог удивить вас и самой беспощадной требовательностью? — вы такого крепкого корня: вам напролом и упор — наследственная стихия”. <...> Он добился бы своего и стал бы в литературной работе мастер» (*Мерлог*). В то же время для Ремизова анализ творчества трагически рано ушедших из жизни учеников являлся основой для раскрытия своих взглядов на главное направление развития современной русской словесности, идущей в одном ряду с писателями-лидерами мирового литературного процесса. Так в статье-рецензии на посмертную книгу Диксона «Стихи и проза», Ремизов отмечал: «В творчестве Диксона намечен путь описания мысль — чувство — словных движений: в рассказе “Червь” — ассоциации мысли и слов: в “Описании обстановки” пример нового восприятия вещевого мира» (*Мерлог*). И сразу от конкретного примера — реализации современного искусства в прозе конкретного писателя — Ремизов переходил к анализу нынешнего положения молодой русской прозы и к изложению своих теоретических взглядов на дальнейшее развитие русской литературы: «Пруст и Джойс, корни которых в Толстом и Достоевском, самые видные представители нового восприятия и способа выражать это мысле-чувство-словное движение. Из русских самый близкий к Джойсу Андрей Белый стоит совсем одиноко в современной русской литературе, которая за немногими исключениями — а эти исключения сжаты в лучшем случае в крепкие рамки Толстого и Достоевского — информационна, т. е. только материал, как для иностранца, так и для русских вне России.

Среди молодых, наиболее одаренных русских писателей вне России, “зарубежных”, явно чувствуется устремление к Прусту и Джойсу; и если удастся им, в условиях очень трудных — вне стихии русского слова, создать цельное, оно будет иметь большое значение в русской литературе» (*Мерлог*).

В итоге можно сделать несколько предположений о том, почему книга «Мерлог» не была доведена до окончательного вида и осталась в виде наборной рукописи определенным образом незавершенного произведения в авторском «портфеле» Ремизова. В условиях ситуации на литературном поле русского Зарубежья 1930-х гг. вероятность публикации подобной книги о литературе и секретах мастерства писателя была равна нулю. И Ремизов четко осознавал этот факт. В связи с этим он постепенно стал инкорпорировать тексты из «Мерлога» в состав других своих книг, обладавших более сложной, «симфонической» формой («Учитель музыки», «Петербургский буерак»). В них темы литературного творчества и «лица писателя» Алексея Ремизова были лейтмотивными, но не эксклюзивными. В этом плане наиболее целостным выражением ремизовской концепции: творчество как одна из мирообразующих констант, — стала книга, над которой он работал до смерти — «Петербургский буерак». Туда были включены и история его литературной карьеры, и портреты далеких и близких из мира российской словесности, и размышления о творчестве, как таковом, и заметки о рисунках писателей. Ремизов бесконечно менял по составу и совершенствовал и «Учителя музыки», и «Петербургский буерак». Работая над этими произведениями, он отказался от завершения «Мерлога» — книги, меньшей по масштабу охваченных ею аспектов проблем творчества. Однако «Мерлог» остался для писателя одной из существенных ступеней в истории создания его центральных произведений о жизни и формировании литературы, и о своем месте в процессе ее развития.

2.

Книга «Мерлог», неизданная, оставшаяся потаенной в архиве Ремизова, содержит в себе целый ряд ответов писателя на сущностные вопросы о природе его художественного творчества.

Одним из них является вопрос о взаимоотношении письма и рисунка в свете поисков А. Ремизовым нового языка и новой литературной формы.

Литература XX в. в своих самых ярких проявлениях стремилась к обновлению художественного языка и повествовательных форм, к стилистическим и структурным поискам новых направлений. Ощущение исчерпанности форм классического романа вызывало многочисленные попытки заново и иначе осмыслить жанр и приемы художественного произведения. Стилистические опыты Ремизова с самого начала его вступления в литературу органически вплетались в русскую культурную действительность, насыщенную поэтическими кружками и школами, где исследовалась «техника» письма. Словесные и стилевые эксперименты писателя развивались параллельно литературным поискам авангарда, пространственному расчленению кубофутуристов, филологическому углублению в славянские корни «планетчика» В. Хлебникова. Они созревали на той же почве, что и теоретические анализы формалистов, и литературные эксперименты Серапионовых братьев, и продолжались в течение всей жизни писателя, развиваясь в оригинальном направлении, как с точки зрения художественной композиции, так и с точки зрения языковых исканий.

Первые произведения Ремизова были высоко оценены современными ему писателями и критиками за их стилистическое богатство — использование сказа, музыкальных запевов, глагольных ассонансов, динамизм ремизовской фразы с ее эллиптическим синтаксисом, создание неологизмов, которые, как драгоценные камни, сверкали в повествовательной ткани. Одновременно, в сочинениях Ремизова происходила планомерная эволюция литературных жанров и поиск нового конструктивного принципа. В зрелые годы его композиционное новаторство вылилось в создание своеобразных монтажей материалов, собранных «археологической памятью» писателя, которая заново пересказывала литературные памятники прошлого и объединяла их с личными воспоминаниями, литературными очерками, путевыми заметками, некрологами.

В подарочной надписи Наталье Кодрянской 1948 г. сам Ремизов указал на путь к пониманию своих сочинений, как бы подсказывая разгадку своего письма: «Я только археолог, для

которого нет ни важного, ни неважного, все одинаково ценно для какой-то смехотворной истории» (*Кодрянская 1959. С. 48*). Как литературный «археолог», писатель старался заново открыть поэтические сокровища; все культурные «следы прошлого» оказывались одинаково ценны для построения художественного здания. Книга для Ремизова представляла собой законченный результат сложного стилистического и композиционного труда. «Как создаются литературные произведения? — спрашивал писатель и сам же давал ответ на свой вопрос: — Первое, запись, — полная воля и простор слову, только б удержать образ и высказать мысль. Но запись еще не работа. Работа начинается по написанному как попало. В работе глаз и слух, и от них идет строй (архитектура). Автоматическое письмо не произведение. Произведение выделяется, выковыывается» (*Кодрянская 1959. С. 133—134*).

Литературное произведение требовало постоянной работы над ядром образа, настойчивого труда над очертаниями будущего текста и, главным образом, упорной борьбы с «книжным языком», для того чтобы воскресить в книге свой «голос» — лад русской природной речи. Ремизов отмечал: «Запись — силуэт, или только скрепленные знаками строчки. Надо разрубить, встряхнуть, перевести на живую речь — выговаривая слова всем голосом и заменяя книжное разговорным» (*Кодрянская 1959. С. 134*).

Подлинные звуки русского языка, в которые углублялся Ремизов, откликались ему с листов и столбцов древнерусских рукописей и грамот XVI—XVII вв. Большой знаток старорусских синтаксических форм, хранитель мелодического склада своего языка, Ремизов стремился создать язык новой прозы, возрождая древние языковые модели. Он утверждал: «Я никогда не был копиистом, нигде не говорил, что пишу и чтоб все писали как в XVI—XVII, а повторял и повторяю, что русским надо следовать в направлении природных русских ладов, выраженных отчетливо в приказной речи XVI—XVII, и на этой словесной земле создавать *свою* речь» (*Кодрянская 1959. С. 243*).

Уже в первых книгах Ремизова было очевидно стремление писателя возратить прозе все ее фонетическое богатство, но с годами и с наступлением слепоты это стремление только усилилось. В книге «Постриженными глазами Ремизов писал:

«Я подразумеваю “русскую прозу” в ее новом, и в сущности древнем ладе: в ладе красного звона и знаменного распева, в ладе “природной речи”, и в образах русской иконы» (*Иверень-РК*. VIII. С. 132).

Ремизовская книга находила для себя образец в средневековой рукописной книге, стремилась воспроизвести не только ее словесное богатство и устный строй — ее «голос», но и всю графическую традицию, вкус к украшенной странице, к расположению заглавных и прописных букв, к всему образному оформлению рукописного кодекса. Неслучайно критик Б. Садовской заметил, что творения Ремизова — «это старинная книга с заставками-миниатюрами, правленными киноварью. Это хитрая рукопись полууставом, с золочеными буквами, с завитушками, усиками и росчерками, на слоновой бумаге»*. Поиски писателя были направлены на воссоздание в своей прозе сложных жанровых структур, подобных структурам таких древних сводов, как, например, «Великие Четьи-Минеи» — уникальный по структурному построению сборник XVI в., включавшей в себя жития святых, поучения отцов церкви, апокрифы и даже «душеполезные» тексты светского содержания.

Не только весь объем ремизовских работ (написанных и нарисованных) вызывал в памяти древние сборники — сумму средневековых знаний, — но и каждая его отдельная книга, каждый текст, относившийся, пользуясь термином академика Д. С. Лихачева, к «жанру-ансамблю», черпал свое языковое, тематическое и образное богатство в этих произведениях. Еще в 1910-х гг. критик А. Измайлов констатировал: «Достаточно раз перелистать его книги, чтобы увидеть <...> с каким увлечением уходит [Ремизов. — *Ред.*] в старые пожелтевшие, пахнувшие ладаном Прологи, Шестодневы, Златоструи, Лимонари и Луги духовные...»**

В качестве примера можно остановиться на ремизовской книге «Россия в письменах». Она представляла собой не только пересказ и цитирование древних документов, но была как бы концентрированной «современной редакцией» русской истории. Эту книгу можно уподобить редкой рукописи, появив-

* Садовской Б. Ледоход. Пг., 1916. С. 141.

** Измайлов А. Пестрые знамена. М., 1913. С. 94.

шейся в современную эпоху, рукописи, в которой словесное содержание сливалось с визуальным образом в расположении слов и букв. Подобное внимание к слову и его графическому образу сохранялось у Ремизова и в дальнейшем. Даже в самых поздних по времени (конец 1940-х — 1950-е гг.) его миниатюрных книгах издательства «Оплешник» авторские рисунки, как миниатюры в древних рукописях, подчеркивали повествовательное развитие рассказа.

При всех сложностях издательской судьбы своих книг Ремизов всегда занимался поисками особой внешней формы издания и типографского набора, таких, которые показали бы необычность творческой мысли автора и стремление материала выйти за круг стандартного и единообразного. Он считал, что печатная мысль, лишенная своего личного облика (почерк писателя) и облаченная в шаблонные одежды (печать), подвергается опасности потерять свой неповторимый характер «устного» изложения авторской «легенды», выражения его природного языка и творческого мира.

Отождествляя себя, то с восточными каллиграфами, то с московскими писцами XVI в., Ремизов — «бывший книгописец XVI в. и знаменщик (рисовальщик) XVII в.» — старался, как он писал в книге «Пляшущий демон», вороньим пером «украсить рамкой рукопись, подрисовать глаза и уши в геометрические фигуры — в переплет полей, киноварью выделить букву» (*Россия в письменах-Росток*. XIII. С. 399).

Возвращая книге ее первоначальный дух рукописи, Ремизов воспроизводил в ней и тематическое разнообразие древних сводов, изложенное «сигнальным» письмом с необычным употреблением знаков препинания, и их графическое богатство с каллиграфическим переплетением — рисунком и письмом.

Неоднократно и решительно писатель отказывался считать выкристаллизованным и «немым» то, что для него была сама жизнь: письмо, слово, музыка. Они рисовались ему одновременно и в зрительных образах, и в рисунках, и в типографском наборе «рукописной» страницы.

Как отмечали многие современники, а потом и исследователи его творчества, Ремизов был «исключительным каллиграфом — писал любым уставом и полууставом, любил заставки,

заглавные киноварные буквы зачал, росчерки и круженья букв и около букв»*.

Со времени своего поступления в гимназию, а потом и в течение всей жизни (пока позволяло зрение) Ремизов жил в том волшебном царстве каллиграфии, «где буквы и украшения букв: люди, звери, демоны, чудовища, деревья, цветы и трава — ткуются паутиной росчерков, линий, штрихов и завитушек» (*Иверень-РК. VIII. С. 35*).

Унаследованный от матери врожденный талант к рисунку, любовь к росчеркам и линиям, направляли его путь в фантастический мир графического знака. Даже его орфография была не только фонетической, но и графической, придавая письму очертания рисунка, каллиграфического завитка. Свободным каллиграфическим искусством Ремизов был очарован на всю жизнь, использовал его и в шуточных обезьяних грамотах, и в «рукописных» книгах-альбомах, соединявших слова и рисунки**. Как вспоминала Наталья Резникова, «Алексей Михайлович по вечерам обыкновенно занимался рисованием или каллиграфической перепиской. Почерк у него был знаменит. Изучение древних русских образцов, в котором ему помогала Серафима Павловна, легло в основу его каллиграфического искусства» (*Резникова-2013. С. 109*).

В поздних произведениях Ремизов неоднократно ссыался на мифическую родину своей любви к каллиграфии — Восток и, более точно, Китай, чей образ который глубоко заворожил писателя, «шурша шелком» своей восточной мудрости и словесно-графических знаков.

Как известно, китайское произведение — слияние письма-каллиграфии-живописи — это завершённое искусство, в котором осуществляются все духовные состояния писательской души, линейная мелодия и пространственная структура, заклинательные жесты и зрительные слова***. Каждый знак, участвуя в создании целого, выражает одновременно и очертание

* *Филиппов Б.* Заметки об Алексее Ремизове // *Русский Альманах. Париж, 1981. С. 202.*

** См. издание рукописных альбомов писателя: *Ремизов А.* Рукописные книги / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб., 2008. 352 с.

*** *Cheng F.* *L'écriture poetique chinoise.* Paris, 1977. P. 15.

предмета, и тягу художника к мечте, передает динамичное восприятие мира и включает в пространство страницы временное измерение. Следовательно, у китайцев каждое произведение требует своего особого буквенного расположения. Начертание слов не следует глухому и однообразному линейному построению западных страниц, а стройно располагает письменные знаки, которые уже в самом своем очертании содержат смысловое значение. В китайском письме явно вырисовывается «зрительный ключ» для чтения, «мелодия» текста. Как писал Ремизов: «Китайская рукопись, черной ли тушью на бумаге или золотом на шелку, всегда звучащая — и немых строчек, как в нашем однообразном написанном, не отличающим сказки Толстого и разысканий Веселовского, не может быть» (*Иверень-РК. VIII. С. 35*).

В китайской рукописи каллиграф Ремизов узнавал осуществление своей мечты — звучащий текст, который сливал воедино ритм слова с его изображением. Как и там, слова ремизовской книги восставали против однообразного равенства, требовали уважения к их личности, стремились необычным видом отразить творческое напряжение писателя. Ремизовский лист, украшенный печатным и курсивным шрифтом, испещренный черточками и многоточиями, скобками и тире, стремился подражать рукописи, воспроизвести авторский почерк и сделаться графическим произведением.

Чередование разных шрифтов, разрядка между буквами, необычные абзацы вместе с рисунками и каллиграфическими завитками придавали ремизовской странице вид единственного в своем роде произведения, рукописного изобразительного уникала.

Ремизов писал Кодрянской: «Красные строчки — как и знаки препинания — передают *интонацию*. Рукопись приближается к партитуре» (*Кодрянская 1959. С. 140*). Исследователи рукописей и последних книг-коллажей Ремизова, несомненно, отмечали тот факт, как часто исправлялись писателем знаки препинания и типографское расположение страниц в разных изданиях. Как признался сам писатель в дневнике, его использование знаков препинания не всегда подчинялось смысловому принципу, но следовало принципу ритмическому, а также и графическому, который как бы расчленял страницу на различные повествовательные элементы, подобно смысловому разложению

языка В. Хлебникова и атомному членению картины П. Филонова*.

Когда словесный запас был, как казалось автору, недостаточен, каллиграф Ремизов прибегал к соответствующей графической линии, чтобы передать творческие вспышки, зачатки идеи: «С какими усилиями я добываю слово, чтобы выразить мои мысли, а чтобы что-нибудь твердо запомнить, мне мало слов, мне надобен еще и рисунок...» (*Иверень-РК. VIII. С. 42*).

Ремизовская книга стремилась не только к поиску музыкального ритма, к передаче живого голоса, но также требовала соответствующей графической и зрительной формы. «Я не хочу воскрешать какой-нибудь стиль, — замечал Ремизов, — 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 1959. С. 255*). Часто созданию ремизовского словесного произведения предшествовало представление развития сюжета, образов героев в виде серии рисунков, что являлось одним из этапов истории текста. Именно об этом Ремизов говорил в ведшемся в форме переписки разговоре с писательницей и журналисткой А. Мазуровой: «Часто сначала рисую, а потом пишу»**.

Выдержки из текстов и словесные выражения являются неотделимой частью изобразительного пространства графики Ремизова. Они представляют собой «толкования» рисунка и занимают свое собственное место внутри страницы. Именно они вводят временное измерение в повествовательное пространство изображения.

Рисунки Ремизова являются формой графического познания, с помощью которого, как и через его литературные произведения передаются очертания и пространственное строение его «видения» мира «подстриженными глазами». Это особое призрачное видение окружающей действительности, в котором соединяются мечта и действительность, сновидение и сказка. Писатель утверждал: «Для простого глаза пространство не за-

* См.: *Альфонсов В. А.* «Чтобы слово смело пошло за живописью» (В. Хлебников и живопись) // *Литература и живопись. Л., 1982. С. 213–215.*

** *Мазурова А.* Разговоры с Ремизовым // *Дело. 1951. № 4. С. 29.*

полнено, для подстриженных нет пустоты. Подстриженные глаза еще означают мир кувырком, евклидовы аксиомы нарушены, из трех измерений переход к четырем» (*Кодрянская 1959*. С. 96—97). Мир, окружающий «прозорливого» Ремизова, — это волшебный и тайный мир какой-то немирной стихии, где царствуют и фантастические чудовища, напоминающие кошмары Босха и Брейгеля, и свиные гоголевские хари. Неслучайно в сочинениях Ремизова «так мало реальной, не волшебной природы, и его рассказы напоминают сны с их путаницей и свободой от законов логики»*. В ремизовском «в́идении» мира есть такое же богатство и, одновременно, такая же замкнутость, как и в сновидениях, такое же нагромождение героев в воображаемом мире, такое же временное измерение, как и в снах. Писатель считал: «Реальная жизнь ограничена и стеснена трехмерностью; принуждение проникает все часы бодрствования, во сне же, когда человек освобождается прежде всего из-под власти трехмерного пространства, впервые появляется чувство свободы и сейчас же обнаруживаются чудеса “совместности” и “одновременности” действия, немислимые в дневном состоянии» (*Мерлог*).

По Ремизову, во сне «освобожденный» человек проникает в другой мир — невещественный, беспредельный. Сон является одним из способов перехода из одной сферы универсума в другую: «через сон человек проникает на “тот” свет (*Мерлог*)». Сны выступают на хребте двух реальностей, соединяя дневные образы с представлениями иного мира. Дневные законы ослабляются, человек освобождается от причинного сознания, теряются границы между прошлым и настоящим, а «время крутится волчком». Жизнь расширяется, удваивается, поглощая дневную и ночную «реальность».

Ремизов обнаружил в сновидениях ту «интерпенетрацию» пространства и времени, то четвертое измерение, которое он всегда искал с помощью слова и рисунка. Сновидение становится для него завершенным художественным образом, местом, где пересекаются пространственные и временные перспективы. Время сгущается, делается почти зримым, а пространство погружается в течение времени, истории и повествовательной фа-

* *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 260.

булы. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем.

В произведениях Ремизова сны являются не только элементами содержания, но приобретают функцию литературной формы, равно как и аналогичные снам «видения» средневековой литературы. Временная логика средневекового видения — полная одновременность всего или сосуществование всего в Божественной вечности. Все, что на земле разделено временем, все эти вносимые временем «раньше» и «позже» сходятся в чистой одновременности сосуществования. В современном Ремизову мире такого понимания вечности нет, человеческая жизнь замкнута в своих рамках, и поэтому ремизовское «видение» мира открывает присутствующих в нем отвратительных чудовищ, дробится на калейдоскопические мелкие части. Единственная реальная ценность для Ремизова — пространство культурной традиции, мир книги — богатого и старинного свода премудрости. Писатель обращался к памятникам древней Руси, к старинным рукописям как к образцу идеального — письменного и изобразительного — видения мира; а сновидение для него — литературный жанр, способный более полно и правдиво выразить современность. «Сонная многомерность» богато наполняет сочинения писателя, расширяет их «реальность» другими пространственно-временными измерениями. Она освобождает повествование от дневной трехмерности, вводя в него время как четвертое измерение пространства.

С этой точки зрения еще более значительной предстает «археологическая работа» Ремизова, его пересказы мифического и легендарного наследия человечества. Глаз писателя, обращенный к таинственному и волшебному в жизни, проникал в многомерное пространство мифа: «Моим глазам в какой-то мере открыт мир сновидений — ерунда и вздор на лавочный глаз; а сказка (Märchen) в германском и восточном, мне она свой благоустроенный «тибетский дом»; в легендах же я чувствую несравненно больше живой жизни, чем в исторических матерьялах» (*Петербургский буерак-РК* X. С. 144). В сказочном повествовании появляется характерное для сновидений искажение временных перспектив. Герой движется в чудесном мире, повсюду проявляется фольклорно-сказочная свобода человека в пространстве. Во вне-историческом времени сказки

всякая конкретизация — географическая, бытовая или социально-политическая — сковала бы свободу мифического действия и ограничила бы абсолютную власть судьбы. В произведениях Ремизова абстрактная пространственная протяженность тесно связана со сказочным гиперболизмом времени, с его эмоционально-лирическим растяжением и сжиманием: «сказочность — разрушение временного строя, отрывного календаря, хода будильника» (*Кодрянская 1977. С. 224*).

В сказочных пределах разворачивается и автобиографическая «легенда» Ремизова: его жизненный опыт символически отражает человеческую судьбу и путь человека в мире и в культурной традиции. Сказочно описан «задний план» автобиографической «легенды», неопределенными являются пространственно-временные измерения выдуманной им Руси-России. Это мифическая Русь древних рукописей и старинных документов, Русь сказок и легенд. Как сам писатель неоднократно повторял, его сочинения — «домыслы» из книг и воображения, из памяти и снов.

Ремизова привлекала субъективная игра со временем: переживание разных исторических эпох и «превращения» при встречах «живых и книжных». «Наша краткая жизнь, — утверждал писатель, — не бесследный обрывок во времени, дух души человека — без начала и без конца. Каждый из нас несет в себе бесконечность превращений: разнообразных, но явных пристрастий к вчерашнему (*Россия в письменах-Росток XIII. С. 361*).

Ремизовские пересказы старинных легенд и сказок и его «сочинение» автобиографической «легенды» включены в оригинальный и единый для него творческий процесс переосмысления мифа. Писатель для писателей, эрудит Ремизов как бы заново «оживлял» исторический документ, в том числе и зафиксированный в реальности факт своей жизни, перенося его в пространство мифа. А источник мифотворчества он открывал в сновидениях. Ремизов писал о снах, что они «непрерывны — нигде не начинаются и не имеют конца или: уходят в глубь веков к первородному, к самой пуповине бытия — так по Эвклидовой мерке, и в безвремяе — по счету сонной многомерности. <...> Сны <...> “предсказывают” и “открывают” будущее» (*Мерлог*).

Антонелла д’Амелия