

THE MAGIC WORLD OF ALEXEI REMIZOV
The Catalogue of Exhibition



СЛУШАЕТ СКАЗКУ

Publishing house



«Chronograf»

Sankt-Peterburg

1992

ВОЛШЕБНЫЙ МИР АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА
Каталог выставки



СЛУШАЕТ СКАЗКУ

Издательство



«Хронограф»

Санкт-Петербург

1992

ВОЗНИКЛОВАЯ МИРОВАЯ ЛИБРАРИЯ
ВОЗНИКЛОВАЯ МИРОВАЯ ЛИБРАРИЯ
ВОЗНИКЛОВАЯ МИРОВАЯ ЛИБРАРИЯ

Настоящее издание осуществлено благодаря спонсорской поддержке Фонда имени М.В.Ломоносова

Материалы каталога подготовили:

Л.В.Герашко (РО ИРЛИ), А.М. Грачева (РО ИРЛИ, ГМТМИ, ГРМ, ГЛМ, ГЦТМ им. А.А.Бахрушина), Л.Я.Дворникова (РГАЛИ), А.В.Лебедкова (Музей ИРЛИ), А.Г.Носова (РО ИРЛИ), Е.Р.Обатнина (РНБ, Музей истории Санкт-Петербурга), О.В.Рожкова (РГАЛИ), Т.С.Царькова (ГТГ), Н.Н.Шаталина (Библиотека ИРЛИ).

Редакционная коллегия:

Г.В.Бахарева, А.М.Грачева (отв. ред.), Б.М.Кириков, Т.С.Царькова.

Оформление каталога: М.П.Стаборовская.

© Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН



Санкт-Петербург
1992

От редакции

В 1992 г. исполняется 115 лет со дня рождения талантливого русского писателя, оригинального графика Алексея Михайловича Ремизова. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук счел своим долгом выступить организатором большой персональной выставки, посвященной его жизни и творчеству.

Имя Пушкинского Дома всегда было наполнено для Ремизова большим духовным смыслом, являлось символом хранилища культурных ценностей русского народа. Покидая Россию в 1921 г., писатель передал в Пушкинский Дом большую часть своего дореволюционного архива. В 1923 г., окончательно решив остаться в эмиграции, он вновь послал в Пушкинский Дом свой архив: рукописи и книги, созданные за время его пребывания в Берлине. К сожалению, архив пропал при пересылке. В 1927 г. Ремизов переправил в Пушкинский Дом из Парижа свою коллекцию фантастических игрушек. В 1957 г. большой человеческой радостью для пожилого писателя стала переписка с научным сотрудником Пушкинского Дома Владимиром Ивановичем Малышевым, сообщившим ему, что его творчество помнят и ценят на Родине, что его рукописи и книги бережно хранятся в Рукописном отделе института. Ремизов немедленно послал в Пушкинский Дом последние парижские издания своих книг и перед смертью выразил пожелание, чтобы его парижский архив также был возвращен на Родину и хранился бы в Пушкинском Доме. Часть этого архива была впоследствии передана туда одной из наследниц писателя — Н.В.Кодрянской.

Крупнейшие российские хранилища архивных материалов Ремизова, его книг и иконографических изображений: Российский государственный архив литературы и искусства, Центральный литературный музей, Российская национальная библиотека, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства, Государственный центральный музей имени А.А.Бахрушина, Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея, Библиотека Российской Академии наук — являются участниками настоящей выставки и предоставляют материалы из своих ценных собраний.

Ремизов-писатель был высоко оценен духов-

ной элитой русского «серебряного века». Ремизов-художник также рано получил признание среди мастеров европейского авангарда. В 1910 г. он участвовал в выставке «Треугольник», организованной Н.Кульбиным. В 1927 г. его рисунки выставлялись в Берлине, на выставке, организованной издателем журнала «Штурм» Вальденом. Тридцатые годы были ознаменованы несколькими персональными и коллективными художественными выставками с участием Ремизова. В 1932 г. состоялась выставка «Рисунки французских и русских писателей», организованная журналом «Числа». В 1933 г. в Праге прошла подготовленная художником Н.В.Зарецким выставка рисунков русских писателей, на которой экспонировалось около 1000 рисунков Ремизова. В 1934 г. друг Ремизова преподаватель латинского языка в русской гимназии В.В.Перемиловский организовал персональную выставку рисунков Ремизова в г.Моравска-Тржебова (Чехословакия). После смерти писателя интересная и значимая выставка его графики была проведена в 1985 г. в США на основе материалов художественной коллекции Томаса Уитни. Выставка, открывающаяся 27 октября 1992 г. в помещении Государственного музея истории Санкт-Петербурга является первой персональной выставкой, посвященной творчеству Алексея Ремизова на его родине, в г.Санкт-Петербурге, где прошли самые плодотворные творческие годы писателя. Выставка уникальна тем, что на ней впервые целостно представлены все стороны многогранного таланта Ремизова: его рукописи, рисунки, иллюстрированные альбомы, коллажи, книги. В каталог включено описание книг с дарственными надписями Ремизова из собраний Пушкинского Дома, РГАЛИ и Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Особое место занимают и впервые собранные воедино многочисленные изображения писателя: редкие фотографии, портреты, выполненные известными художниками и скульпторами начала века: А.Бенуа, Б.Кустодиевым, А.Голубкиной, Л.Пастернаком, В.Милашевским и др.

Оргкомитет выставки выражает глубокую благодарность музеям, архивохранилищам и владельцам частных коллекций, предоставившим свои материалы, а также пользуется случаем высказать признательность Российскому Между-

народному Фонду Культуры, Фонду имени М.В. Ломоносова, Г.А. Тишкину, А.В. Прохоренко, С.Б. Кореновой, оказавшим содействие проведению выставки и изданию Каталога. Надеемся, что выставка, посвященная А.М. Ремизову, станет весомым вкладом в дело дальнейшего культурного возрождения России.

Оргкомитет

1992 is the year of the 115-th anniversary of the birth A. Remizov — an outstanding master of Russian avant-gard. This edition is catalogue of the first personal exhibition of Remizov's manuscripts, drawings, albums, collages and books held in St. Petersburg in october-november 1992.

The materials included have been presented by major Russian depositories: the Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom), the Russian State Archives of Literature and Art, the Museum of Literature, the Russian National Library, the State Historical Museum of St. Petersburg, St. Petersburg Theatre Museum, Bakhrushin's Theatre Museum, The State Russian Museum, Tretjakov Gallery, the Library of Russian Academy of Sciences. The catalogue gives a complete description of books inscribed by Remizov from the collections of Pushkinsky Dom, the Central State Archives of Literature and Art and St. Petersburg Historical Museum. It is illustrated by reproductions of Remizov's drawings and manuscripts which have never been published.



ПИСЕЦ И ИЗОГРАФ АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ

Алексей Михайлович Ремизов является одним из крупнейших мастеров русского авангарда XX века. Он прожил долгую творческую жизнь: его первое произведение — поэтический «Плач девушки перед замужеством» — было опубликовано в 1904 г., его последняя книга «Круг счастья» вышла из печати в 1957-м, за несколько месяцев до смерти писателя. Ремизов принадлежит к уникальным явлениям русского «серебряного века», таким, как С.Я. Дягилев, Вас. Кандинский, кто до конца жизни оставались создателями новых художественных форм, вечными ниспровергателями своих же прежних эстетических форм, со временем превращавшихся в каноны и догмы. Начало его творческого пути пришлось на период расцвета русского модерна — последней попытки создания «большого стиля» эпохи. И хотя впоследствии Ремизов перешагнул его эстетические границы, он сохранил в своем художественном сознании присущую модерну идею поиска синтеза искусств, являющегося выражением эстетического всеединства. В одной из своих последних книг — «Пляшущий демон» (1949) Ремизов писал: «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. Никакого слияния искусств. Разве ритмическое соприкосновение. Потому что материал и средства выражения у каждого свое и разное. Как редко ладится слово — музыка — живопись — танец, а чаще кто в лес, кто по дрова. «Единое» осуществлено в многообразии «природы» и что гаснет с последним взглядом на земной мир. Но искусственно объединить «многое» возможно ли человеку и как?»¹

Своеобразным ответом на этот вопрос служит творчество самого Ремизова. Одаренный литератор, он одновременно был и самобытным художником-графиком. Его рисунки высоко ценили П. Пикассо, Вас. Кандинский, М. Ларионов, Н. Гончарова. Ю. Анненков отмечал, что «Ремизов несомненно мог бы рисовать, как Серов, как Репин, или как Малевич. Но их музы его не вдохновляли (...) Ремизов создавал полу-детские, полу-заумные графические фантазмагории, удивлявшие меня игривостью при глубоком графическом мастерстве. Он рисовал замечательно и диковинно. Его линейные и пятновые (а зачастую — в красках) сочетания, густо-густо заполнявшие пространство рисунка, носили архаически орнаментальный характер и вызвали ощущение загадки. Ремизов рисовал постоянно. (...) Графика Ремизова часто переходила в почерк, а почерк его, бравший корни из древнеславянского буквенного сплета, превращался в каллиграфическую симфонию углов, закорючек и росчерков, которыми порой можно было любоваться, даже и не вникая в то, что там написано. (...) Не знаю, собирал ли кто-нибудь ремизовскую графику? Если нет, то это очень печально для истории русского искусства.»²

Ремизов родился в 1877 году в сердце Москвы — Замоскворечье. По материнской линии он принадлежал к знаменитому купеческому роду Найденовых, известных своими культурными традициями. Дядя Ремизова — Н.А. Найденов — был не только основателем банка и многолетним председателем Московского Биржевого комитета, но и ученым-историком, другом И. Забелина, организатором и меценатом многих культурных начинаний по изучению и сохранению исторических памятников Москвы. Древнерусская архитектура, иконопись, старинные церковные расписы стали первоосновами эстетического воспитания Ремизова. Его мать увлекалась каллиграфией и передала любовь к ней своему сыну. С детства же началась и страсть Ремизова к рисованию. «Я не помню, когда бы я не рисовал»³ — скажет он позднее в книге воспоминаний «Подстриженными глазами». Долгое время невыявленная сильная близорукость Ремизова способствовала развитию у него особого художественного видения: «Если пристально вглядываться в какой-нибудь предмет, то этот предмет или фигура начинает оживать, вот что я заметил: из него как будто что-то выплывает, и весь он движется. Я рисовал этих движущихся «беспредметных» — с натуры. Моей мечтой было научиться рисовать: изошрив глаз на «испредметных», и точно передав «лицо» их, найти средство оживить это лицо.»⁴ Чудесный мир окружающих светящейся аурой, испускающих сияющие лучи, плавно перетекающих один в другой предметов, прихотливо изогнутых линий не ушел из сознания Ремизова после того, как он одел очки, и действительность вокруг него приобрела стандартную трехмерность. Параллельно с ней продолжал существовать и тот, прежний «первомир», оборачивающийся теперь то пространством чудесной сказки, то страшным «инишим» миром чудовищных фантазмагорий. С раннего возраста неотъемлемой чертой бытия и быта Ремизова стала стихия игры, в основе которой лежало как бы сакральное зачатие реального мира, преодоление его ужасов и враждебности путем их остранения, осмеяния и преобразования. Преувеличенно острое восприятие своей внешности (в детстве в результате несчастного случая у Ремизова была сломана переносица), своего неустroенного материального положения вело к формированию особой поведенческой маски, которая была одновременно, и проявлением артистизма природы и средством защиты от тающей угрозы действительности.

Важным источником для формирования синтетической природы художественного творчества Ремизова стала древнерусская литература. В юности отдав дань увлечению марксизмом и заплатив за это 10 годами тюрьмы и ссылки, Ремизов в 1901 году познакомился в Вологде со ссыльным ученым, впоследствии известным пушкинистом П.Е. Щеголевым, который впервые приохотил его к чтению древнерусских рукописей. Новое увлечение было поддержано и развито женой писателя — С.П. Ремизовой-Довгелло, занимавшейся славянской палеографией в петербургском Археологическом институте. Вместе с ней в се-

редине 1900-х гг. Ремизов внимательно штудировал учебники и ученые труды по палеографии и в дальнейшем овладел разными типами древнерусского письма (уставом, полууставом, вязью, скорописью). И тогда же Ремизов изучил и древний славянский алфавит — глаголицу.

Для средневекового книжника рукопись была целостным произведением, все части которого (расположение текста, тип названия, инициалы, миниатюры, заставки) были подчинены единому стилевому и смысловому решению. Подобное представление о книжном кодексе как микрокосме органично соединилось в художественном сознании Ремизова с характерным для модерна стремлением к эстетическому синтезу отдельных мировых граней. С конца 1900-х годов он не только начал использовать в своей эпистолярной и писательской практике различные типы древнерусских почерков, но и воспринимал лист белого автографа рукописи, письма или даже вексельного бланка как самоценную эстетическую единицу. Ее художественное пространство строилось на взаимосвязи всех составляющих: высоты букв, их соотносительности с длиной строки, характера начертаний, типа инициалов и рисунков на полях, являвшихся, как и в средневековых рукописях, своеобразными схождениями, комментариями к тексту. Эстетическая направленность ремизовской трансформации процесса письма в процесс художественного творчества отчетливо заметна при анализе черновиков его произведений, написанных обычным почерком человека XX века, и белых автографов, чаще всего написанных древнерусским уставом.

Писательская известность пришла к Ремизову со времени публикации сборника сказок «Посолонь» (1907). Эта книга была восторженно встречена критикой и многими писателями, среди которых были А. Блок, Андрей Белый и др. Максимилиан Волошин писал о «Посолони»: «Ремизов ничего не придумывает. Его сказочный талант в том, что он подслушивает молчаливую жизнь вещей и явлений и разоблачает внутреннюю сущность, древний сон каждой вещи. Искусство его — игра. В детских играх раскрываются самые тайные, самые смутные воспоминания души, встают лики древнейших стихийных духов.»⁵ Слова Волошина перекликались с высказыванием Ремизова о своей детской мечте раскрыть «лица» видимых лишь особым зрением «испредметных». Сделать это — значит снять заклятие и вновь оказаться в мире народного мифа, который в реальности сохранился лишь в человеческой «прапамяти» — легендах, сказках, древнерусских сказаниях. Для Ремизова он был подлинным, вечным миром сущностей, который скрывался за мрачными кажимостями современной действительности. Но открывался он лишь провидцам и детям. Знаменательно, что книга «Посолонь» была посвящена Вячеславу Иванову, в котором Ремизов видел писателя-пророка, и трехлетней дочери Наталье.

Критики удивлялись контрастам творчества Ремизова: гармонии мира его сказок и жуткой фантазмагии произведений из жизни России начала XX в. (романа «Пруд», повестей «Часы», «Крестовые сестры» и др.). Но для ученика Гоголя и Гофмана два эти мира существовали параллельно и были и раздельны, и двуедины. Первоначально, как бы продолжая древнерусское представление о семантике художественного изображения, Ремизов отдавал предпочтение графическому воплощению мира вечных сущностей — царства добра и света. Первые циклы его рисунков — иллюстрации к сказкам. При этом инобытие предметов и существ из сказочного мира настолько стабильно, что Ремизов на протяжении десятилетий создавал бесконечные циклы рисунков к сказкам, в особенности к «Посолони», совершенно не изменяя облика и атрибуты фантастических героев, как будто он видел их внутренним зрением и каждый раз зарисовывал с «натурь».

С 1908 г. писательская и художническая ипостаси Ремизова

слились в облике канцеляриуса Обезьянней Великой и Вольной палаты. Сказочными основателями этого «тайного» общества, придуманного писателем, были обезьяны — благородные фантастические существа, родственные лошадям — гуингнгам Дж. Свифта. Главой Ордена был объявлен никем никогда не видимый царь обезьяний Асыка — Валахтантарарах-Тарандаруфа-Асыка-Первый-Обезьян-Великий. Его портрет изображался на знаке, даруемом членам этого общества и на его печати. Асыка предстал с короной — петушиным гребнем на голове, ногами — змеями, в одной руке он держал венок, в другой — плетку-треххвостку. Всеми делами Обезвеллопала ведал канцеляриус Алексей Ремизов, рассылавший от имени царя Асыки ордена и украшенные рисунками жалованные грамоты, подтверждавшие членство в составе этого общества. Принятыми в Обезвеллопал могли быть все, кто был лишен собственности в делах и помыслах, способен к творчеству, обладал фантазией, наконец, просто являлся «чужаком» в глазах так называемых «нормальных» людей. И, конечно, членами общества могли быть все дети. Орден имел конституцию и Манифест, в которых в пародийном стиле излагались цели и задачи общества, был приведен его гимн, танец и словарь из трех слов: «ахру» (огонь), «кукха» (влага), «гошку» (еда). Первые обезьяньи грамоты получили в 1908 г. постановщики ремизовской пьесы «Трагедия о Иуде принце Искаротском» Ф.Ф. Коммиссаржевский, А.П. Зонов, В.Г. Сахновский, а последние были вручены незадолго до смерти писателя. Членами Обезвеллопала были несколько сот человек, зачастую никогда не знавших друг друга и объединенных лишь в творческом воображении писателя. При вступлении они награждались особыми титулами, выстроенными в строгой иерархии. За царем следовали князья. Среди князей обезьянских были: А.П. Зонов, П.Е. Шеголев, А.М. Горький, М.М. Пришвин, Я.П. Гребенщиков, И.С. Соколов-Микитов, М.М. Исаев, И.А. Рязановский, Ф.И. Шекольдин, И.В. Жилкин, А.Н. Толстой, Л.М. Добронравов, С.М. Алянский, З.И. Гржебин, Б.К. Зайцев, М.А. Кузмин (одновременно носивший титул музыканта Обезвеллопала), епископ обезьянский Замутный, в миру князь Обезвеллопала Е.И. Замятин. В 1921 г. Н.С. Гумилев просил Ремизова зачислить его кандидатом в графы Обезвеллопала. Великим муфтием этого ордена был И.А. Бунин. Кавалерами обезьяньего знака были А.А. Ахматова, А.А. Блок, Андрей Белый, А.Ф. Кони, В.В. Розанов, В.Я. Шишков, Ю.П. Анненский, Л.С. Бакст, Б.А. Пильняк, В.Г. Лидин, Ю.Н. Верховский и др. Принимавшиеся в Обезвеллопал дети сначала носили звание «служки», а затем становились кавалерами. Даруемые грамоты были сложным сплавом рисунка, каллиграфической игры разными типами почерков и коллажей из цветной бумаги.

Временем наибольшей активности этого «тайного» общества, а также расцвета изобразительного мастерства его канцеляриуса были 1917-1923 гг. (период жизни Ремизова в революционном Петрограде и Берлине). Тогда реально встречались друг с другом князья и кавалеры Обезвеллопала, а канцеляриус вел бурную делопроизводственную деятельность. К нему поступали просьбы о вступлении; он давал шуточные расписки в получении «хабара» — мзды, составлявшей «членские взносы»; он скрупулезно вел списки князей, кавалеров, служек и т.п. Известен факт, что в Петрограде Ремизов однажды чуть было не был арестован Чека за хранение «шифрованных» деловых бумаг Обезвеллопала, написанных на глаголице, и был спасен только после вмешательства обезьянского князя А.М. Горького. Стены последней петроградской квартиры Ремизова на Васильевском острове были украшены фресками, написанными на обоях во всю высоту стен и изображавшими царя Асыку и его подданных. С годами дарование грамоты стало для Ремизова средством сделать подарок в благодарность за внимание или оказанную помощь, а работа над ее составлением приобрела эстетическую

самодостаточность. Поздние грамоты сложны по орнаменту, шрифту и рисунку (например, грамота Н.В. Кудрянской 1940 г.) и превосходят по декоративности более ранние, основанные, главным образом, на использовании древнерусской скорописи (примером такой грамоты является обезьяний документ, выданный в 1921 г. А.А. Ахматовой). Но постепенно Обезвеллопал утратил связи с реальностью и слился со светлым царством «Посолони» и других легенд Ремизова.

«В революцию мне было легче рисовать, чем выражаться»,⁷ — вспоминал позднее Ремизов. При всех тяготах физического существования и почти полной невозможности публикации произведений из-за развала полиграфической базы 1917-1921 годы стали для Ремизова временем, благотворным для его каллиграфического и графического искусств. «В Петербурге мы издавали свои книги в единственном экземпляре (к великому удовольствию библиофилов), — писал Ремизов о революционной поре, — Книга стоила 5000 рублей, то есть 1 фунт хлеба.»⁸ И тогда писатель обратился к жанру рукописной книги. Его кодексы написаны уставом или скорописью XVII в., строки расположены в виде столбца, используются сложные лигатуры, но главный художественный эффект достигается за счет сочетания исторически точно воспроизведенного почерка XVII в. с киноарным инициалом в стиле кубизма. В результате получалась излюбленная Ремизовым игра временными пластинами, материализованными в разных эстетических системах. Средневековый текст противопоставлялся и одновременно сопрягался с авангардистским декором и, как итог, возникал целостный художественный образ «взвихренной Руси», где вековое соединилось с революционной новью. Та же цель ставилась Ремизовым и при работе над обложками своих книг. В них изысканная вязь шрифта переплеталась с нарочитым авангардистским примитивизмом рисунка. При этом писатель боролся с усредненностью и стандартизацией, которые скрывались в самом факте печатания книги типографским способом. Авторская обложка Ремизова трансформировала тиражированную книгу в рукопись, как бы воссоздавала ее уникальность. Примечательно, что если книга выходила под обычной печатной шрифтовой обложкой, то она могла «персонифицироваться» за счет добавления отпечатанного ремизовского автографа.

Годы революции открыли еще одну сферу применения каллиграфии Ремизова. Как известно, «обычный» ремизовский почерк был неразборчивой скорописью XX в. Использование почерков других стилей всегда служило определенным авторским целям. Анализ переписки Ремизова с различными лицами и инстанциями показал, что изобретательность его почерка зачастую была обратной пропорциональна душевной близости с адресатом. Исключением были те случаи, когда эпистолярным собеседником Ремизова был знаток и любитель древних почерков, каким был, например, историк и археограф И.А. Рязановский. Для писателя почерк был не только предметом искусства, но и применялся как составная часть его жизненной «маски», служил еще одним способом защиты от враждебного мира. Примером могут служить написанные изящнейшей древнерусской скорописью прошения в отдел заготовок Наркомпроса 1918 г. или знаменитое «Валенское прошение» заведующей ТЕО Наркомпроса М.Ф. Андреевой о выделении пары валенок (1919 г.). «Помню из Петербургской жизни 1919-1920 г., — писал Ремизов, — товарищ Ложкомоев из Петрокоммуны на керосиновых прошениях Ремизова ставил резолюцию и всегда «выдать» — и исключительно за почерк. Да, попадают любители.»⁹

В годы революции созданы многочисленные графические серии портретов друзей и знакомых Ремизова. Иногда он объединял их в альбомы (например, «Тетрадь с рисунками. 1917-1921 гг.», «Мой альбом 1919-1921. Цветник»), но большей частью они остались на отдельных листах, и многие из них утрачены. Тогда же Ремизов работал над книгой «Взвихренная

Русь» (опубл. в 1927 г.). Параллельно ей были созданы серии рисунков, отражавших катастрофические изломы русской действительности. Графические изображения на сюжеты книги продолжали появляться и после завершения работы над рукописью. Писатель как бы стремился «проговорить» на языке графики то, что ему не удалось «нарисовать» словами. «Картинки свои не ценю, — писал Ремизов о художественной задаче своих автоиллюстраций, — но для какой-то истории может быть любопытно, что бывает, когда слова не пишутся и не выговариваются.»¹⁰ В сохранившемся списке его альбомов начала 30-х гг. перечислен целый ряд альбомов на темы «Взвихренной Руси», созданных после ее публикации: «Памяти Достоевского» (1933); «Красный звон» (1933); «Слово о русской земле» (1933); «Памяти Блока» (1934); «Книга мертвых» (1934); «Чека» (1935); «Лозунги, имена и деяния» (1935) и др. Появляющиеся рисунки составляли как бы следующую стадию работы над произведением, дальнейшее расширение его художественного пространства.

В годы жизни в Париже затрудненность публикаций книг вновь поневоле помогла дальнейшему развитию графики Ремизова. За период с 1931 по 1949 год он создал около четырехсот иллюстрированных альбомов. Как правило, это были рисунки к его произведениям, а также к книгам Достоевского, Тургенева, Лескова, Гоголя, Чехова. По воспоминаниям друга Ремизова Н.В. Резниковой: «Эти альбомы Алексей Михайлович делал на продажу. Друзья Ремизовых обходили по адресам состоятельных людей, любителей искусства, или просто лиц, желающих помочь нуждающемуся писателю. Это было нелегкое дело, требовавшее от людей самоотверженности. Продажа альбомов помогала иногда Ремизовым прожить в самые трудные моменты. Через двадцать лет у Ремизова появится другая манера выражения: «конструкции» (коллажи). И прежде Алексей Михайлович часто пользовался для своих рисунков кусочками цветной или золотой и серебряной бумаги, которую он вырезывал и приклеивал. Во время войны (...) он стал делать большие абстрактные картины-коллажи, «конструкции», как он сам называл, часто комбинируя наклейку цветной бумаги с графическим рисунком пером. Еще позже, в последнее десятилетие своей жизни, Ремизов усвоил себе другой прием рисования. Старым стилем, которое он макал в чернильницу с черными чернилами или тушью, он быстрым и уверенным штрихом своей сильной — до конца жизни сильной — рукой чертил лица и фигуры действующих лиц произведений, над которыми работал.»¹¹

Особым жанром ремизовского творчества стал жанр графического дневника. Его изобразительная стилистика во многом восходила к принципам древнерусской иконописи. Ремизов использовал так называемую обратную перспективу; прием выделения значимости центрального персонажа путем постановки второстепенных фигур в ракурсе по отношению к нему, и создания таким образом движения к центру рисунка; взаимозависимость размера фигуры от ее значения в представляемом сюжете; окружение лиц нимбами; совмещение разновременных событий на одном листе при помощи членения плоскости листа клеймами и т.д. Каждый день пользуясь пером и тушью, Ремизов заносил в тетрадь наброски важных событий, случившихся за день; портреты лиц, с которыми он встречался или о которых он говорил или думал. Дополняя изображение сказанным, он подписывал зарисовки, иногда выполняя их предельно абстрактно, иногда с реалистической точностью. Часто «похоже» изображались лики русских классиков или лица умерших, навсегда приобретенных для Ремизова каноническую определенность. Лица живых или мертвых, но продолжающих существование во внутреннем мире писателя передавались текучими, неопределенными линиями. Они были лишены конечной кристаллизации. Органичным развитием этого жанра было создание Ремизовым графических дневников своих снов. Он считал сны

проявлением глубинного чувствования событий и процессов, происходящих как в отдельном человеке, так и в мироздании. Лишенные логики «житейского разума», сны подчинены логике надчеловеческих высших существ, подчас недоступных человеческому пониманию. Ремизов отмечал: «Сны я записываю, как научился писать. Сны я помню: но вижу во сне отчетливее, чем мои записи. Трудно передать несообразность, а также несоответствие, и невольно сон исправляется числом и мерой. Рисунок точнее передает сон. Я пробовал — рисую, и то не ахти как! Моя натура — что-то выходит не очень натуральная, передача исковерканной и без того реальности сна. Чтоб изловчиться в рисунке, я решил изображать всякий день мой сон: сновидение в середине страницы, а вокруг и с боков — дневное: встречи и происшествия.»¹²

В «Именном графическом полупрнянке Тырло», содержащем 550 снов за 1933-1937 годы прослеживается постепенная смена графической манеры Ремизова. В начале каждый лист — зарисовка сна представляет собой замкнутое художественное пространство, ограниченное рамкой, иногда разделенное внутри на отдельные клейма. В этих графических листах ощутимо влияние семантики древнерусской иконы. Первостепенную значимость имеет центральная часть изображения — «средник», в котором находится зарисовка сна. Именно она является смысловым и композиционным центром листа, а вокруг в очерченных или подразумеваемых клеймах группируются одномерные события дневной жизни Ремизова: сценки на улице, уплата счетов, встречи со знакомыми и т.д. Кроме рисунков-событий фиксируются рисунки-сообщения о том важном, что было услышано в этот день. Так последовательно фиксируются сведения о смертях знакомых Ремизова. Как правило, на листе представлен портрет умершего и надпись: умер такой-то тогда-то. Иногда событие дня по своей значимости вытесняет ночное сновидение: Так, весь лист занимает выполненное на основе иконографических композиционных приемов изображение сотрудников редакции газ. «Последние новости», которую в этот день посетил Ремизов. На следующих листах «средник» занят сновидениями-воспоминаниями о посещении, когда, очевидно, Ремизов получил отказ в публикации какой-то своей рукописи. Аналогично целый лист может занять изображение вечера чтения Ремизова. В последующие дни во сне осуществляется переживание прошедшего вечера, оценка поведения отдельных гостей и участников. Особую жизнь ведут в снах Ремизова его умершие друзья, продолжающие свое астральное существование в непосредственной близости от Ремизова. Наиболее часто возникает в его сновидениях А.Блок. Одна из зарисовок сна, посвященного Блоку, сопровождается надписью: «Блок живет в могиле». После сообщения в дневнике о смерти Андрея Белого, тот становится не менее частым гостем в сновидениях Ремизова, чем Блок. Другим устойчивым мотивом снов является мысль о возвращении на Родину. При этом ей сопутствует постоянный контекст опасности, вплоть до материализации ее в виде сна, когда Ремизов присутствует при сцене расстрела. Постепенно характер изображений меняется. Влияние семантики и стили-

стики иконописи ослабевает. Внутри пространства листа теряется разграниченность зарисовок событий сна и яви; переходы между рисунками, отображающими «ту» и «эту» реальности становятся плавными, затем просто стираются; система клейм утрачивается; исчезает пространственная прикрепленность зарисовки сновидения к центру листа. Так, правый угол листа может занимать зарисовка сна о Серафиме Павловне Ремизовой, просящей автограф у Достоевского, а центр листа заполняет изображение бытовой сцены. Лица персонажей почти полностью теряют «реалистическую» схожесть с прототипами, становятся эмблематическими знаками, не ясными без пояснительных подписей. Усложнение семантики графических дневников Ремизова соответствовало дальнейшему усложнению стилистики его прозы. В ней происходит полная субъективизация повествования. Сюрреалистическим манифестом звучат слова автора из финала последнего крупного произведения Ремизова — книги «Учитель музыки»: «Я — и Корнетов и Полетаев и Балдахал-Тибушон и Судок и Козлок и Куковников и Птицин и Петушков и Пытко-Пытковский и Курятников и, наконец, сам авантюристический африканский доктор. Все я и без меня никого нет. Да иначе и невозможно; писатель описывает только свой мир и ничей другой, и этот мир — его чувства и его страсть.»¹³

Ремизов умер в 1957 г., ненадолго пережив свой юбилей. А перед его празднованием слепой писатель так ответил на вопрос, что он желает себе в день рождения: «В день восьмидесятилетия снова попробовать рисовать.»¹⁴

А.Грачева

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Ремизов А.А. Пляшущий демон. — В кн. Р.: Огонь вещей. М., 1989, с. 223.
- 2 Анненков Ю. Дневник моих встреч. Т.1. Нью-Йорк, 1966, с. 228.
- 3 Ремизов А.М. Подстриженными глазами. — В кн. Р.: Взвизренная Русь. М., 1991, с.51.
- 4 Там же, с. 56.
- 5 Волошин М. Лики творчества. Л., 1988, с.509.
- 6 «Записки мечтателей», 1919, № 1.
- 7 Наталья Кодрянская. Алексей Ремизов. Париж, 1959, с. 104.
- 8 Ремизов А.М. Письмо к В.В.Перемилловскому 14 июля 1931 г. — «Русская литература», 1990, № 2, с. 216.
- 9 Куковников В. (Ремизов А.М.) Рукописи и рисунки А. Ремизова. — «Числа», 1933, № 9, с. 194.
- 10 Наталья Кодрянская. Алексей Ремизов, с. 97.
- 11 Резникова Н.В. Огненная память. Berkeley, 1980, с. 74-75.
- 12 Наталья Кодрянская. Алексей Ремизов, с. 111.
- 13 Ремизов А.М. Учитель музыки. Париж, 1983, с. 504.
- 14 Наталья Кодрянская. Алексей Ремизов, с. 56.

КАТАЛОГ

22. Ремизов А.А. Пляшущий демон. — В кн. Р.: Огонь вещей. М., 1989, с. 223.

23. Анненков Ю. Дневник моих встреч. Т.1. Нью-Йорк, 1966, с. 228.

24. Ремизов А.М. Подстриженными глазами. — В кн. Р.: Взвизренная Русь. М., 1991, с.51.

25. Там же, с. 56.

26. Волошин М. Лики творчества. Л., 1988, с.509.

27. «Записки мечтателей», 1919, № 1.

28. Наталья Кодрянская. Алексей Ремизов. Париж, 1959, с. 104.

29. Ремизов А.М. Письмо к В.В.Перемилловскому 14 июля 1931 г. — «Русская литература», 1990, № 2, с. 216.

30. Куковников В. (Ремизов А.М.) Рукописи и рисунки А. Ремизова. — «Числа», 1933, № 9, с. 194.

31. Наталья Кодрянская. Алексей Ремизов, с. 97.

32. Резникова Н.В. Огненная память. Berkeley, 1980, с. 74-75.

33. Наталья Кодрянская. Алексей Ремизов, с. 111.

34. Ремизов А.М. Учитель музыки. Париж, 1983, с. 504.

35. Наталья Кодрянская. Алексей Ремизов, с. 56.