

## РЕМИЗОВСКИЕ ПИСЬМЕНА

И. Маркадэ

Творчество Ремизова в своем графическом живописном аспекте является одной из тех важнейших вех, в которых проявляется сила языка, как выражение всей потаенной духовной силы целого народа. Никто другой как Ремизов не довел до такой предельной напряженности языковые наслоения славяно-русской речи в ее вековом развитии, создавая несслыханный поэтический диалект, в котором переплетаются не только словесные нововведения, столкновения, усвоения, но и разные синтаксические ритмы, которые следуют не грамматическим нормам, но устным интонациям, умственному упорядочению оборотов речи, и, так сказать, «смысловому дыханию». Тот факт, что литературное творчество Ремизова сопровождается и интенсивной графической живописной деятельностью, как раз подтверждает главную черту этого творчества: ремизовское творчество является по преимуществу лучшим образцом того понимания языка как «энергии», в смысле Вильгельма фон Гумбольдта, который в предисловии к своему исследованию «О языке Кави на острове Ява» противопоставляет язык как нечто застывшее («эргон»), языку как деятельность — «энергия», как «постоянное и единообразное в деятельности духа, заключающееся в приспособлении артикулированного звука для выражения мысли».<sup>1</sup>

Я уже по другому поводу исследовал в их теоретических и практических аспектах отношения между поэзией и живописью, между тем, что написано пером и то, что написано красками и рисунком на основе деклараций и достижений итальянских и русских футуристов в 10-х и 20-х годах.<sup>2</sup> Я хочу здесь только резюмировать эти анализы.

Самым архаическим образом, акт писать слова и акт писать красочные формы и рисунки один и тот же акт; это уже доказывается тем, что по-русски один глагол «писать» обозначает оба действия. А сам Ремизов пишет: «Писатели рисуют. Объясняется очень просто: *написанное* и *нарисованное* по существу одно. Каждый писец может сделаться рисовальщиком, а рисовальщик непременно *писец*».<sup>3</sup>

Последняя формулировка спорная, слишком обобщенная, чтобы быть до конца верной, хотя в первой четверти века почти все деятели русского искусства, будь они символисты или футуристы, были и писателями и рисовальщиками-живописцами.<sup>4</sup>

У Ремизова есть постоянная потребность вернуть слова и к своему рисуночному начертанию, к пиктографии, и к своей артикуляционной звуковой первобытности: «Обладая необычной магической силой слова, Гоголь узнал и волшебство голоса — звучание слова». <sup>5</sup> Или: «Написанное не только хочется выговорить [. . .], написанное не только хочется произнести в полголоса, как это часто делается в процессе письма, а чтобы на-голос — во всеуслышание, а если возможно, то и пропеть, и уж само-собой нарисовать (иллюстрации Пушкина и Гоголя)». <sup>6</sup>

Мы узнаем здесь ту мечту о синтезе разновидных искусств в одном целом, то что Вагнер назвал *Gesamtkunstwerk* для музыкального-драматического искусства. Это желание соединить слово как рисунок, цвет и слово как музыку в одном общем движении: «Слово — музыка — живопись — танец — это единое и многое, и у всякого свой ритм, своя мера». <sup>7</sup> Это должно оправдаться тем, что ритм является общим двигателем всех искусств и только в техническом воплощении этого всеобщего ритма и разнятся искусства. <sup>8</sup>

В символизме начала века, неоднократно встречается соприкосновение зрительных и музыкальных искусств. Ремизов говорит: «Что такое ‘видеть и слышать’ — ‘рисовать словесно’». <sup>9</sup> Или: «Цвет и звук для меня были нераздельны». <sup>10</sup> Как не вспомнить здесь Кандинского, для искусства которого музыка сыграла первостепенную роль. Между прочим, «Ремизов и Кандинский» — это отдельная глава, требующая особого исследования.

Например, в своем произведении *Подстриженными глазами*, в главе «Краски», Ремизов пишет о цветовых ассоциациях, вызванных колоколами московских монастырей. <sup>11</sup> Не могу удержаться, чтобы не привести здесь конец красочного описания Кандинским Москвы в его книге воспоминаний, *Ступени*: «Розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фиштакшковые, пламенно-красные дома, церкви — всякая из них как отдельная песнь — бешено зеленая трава, низко гудящие деревья, или на тысячу ладов поющий снег, красное, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею все превышая собою, подобная торжествующему крику забывшего весь мир аллилуйя, белая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великого». <sup>12</sup>

У Ремизова слово действительно и звучание (музыка) и рисунок сами по себе. Очень характерен в этом смысле следующий анекдот: французская переводчица Дарья Оливье спросила его однажды про одно непонятное слово. Ремизов ответил: «Забыл!». Это не только ответ чеховского медика, а в этом есть и своя закономерность; ведь

не одной этимологией художественно оправдываются ремизовские словоновшества, а их музыкой-рисунком. <sup>13</sup>

Можно сказать, что Малларме первый обратил внимание на графическую сторону писания, когда он издал сборник своих стихотворений в виде факсимиле с их рукописей в 1887 г. А музыкальное построение написанного Малларме подчеркнул тем, что он издал в 1897 книгу-партитуру, где стихотворение составляет графический монтаж различных шрифтов: это поэма *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Бросить жребий не упразднит случайности никогда*).

Очень близки к высказываниям Малларме по поводу своего типографического изобретения, высказывания Алексея Ремизова: «Во фразе важно пространство, как в музыке. Во мне все звучит и рисует, сказанное я перевожу на рисунок (музыкальное построение)». <sup>14</sup> В другом месте он пишет: «У китайцев каждое произведение требует своего особого буквенного расположения — в ‘как, на чем, чем’ написано есть зрительный ключ для чтения, ‘мелодия’; китайская рукопись, черной ли тушью на бумаге или золотом на шелку, всегда звучащая». <sup>15</sup>

Оба эти неоднозначные эксперимента Малларме проложили, можно сказать, путь целому ряду разнообразных достижений в течение XX-го века в художественном оформлении книг. Это был своего рода отказ от массового производства печатных книг, ставших за редким исключением очень однообразными в их типографическом аспекте. И символисты (мирикусники), и футуристы (итальянские и русские) и конструктивисты (русские и немецкие) боролись за художественную книгу, но не в смысле роскошных книг, сделанных, как говорится, «pour le plaisir de quelques bibliophiles» (для удовольствия избранного числа библиофилов) — таковые книги всегда были и будут — нет — то, что было пущено в ход в конце прошлого века Малларме и имело столь плодотворное потомство, к которому принадлежит Ремизов, это своего рода борьба против открытия Гутенберга, против печати, или скорее против опошления типографических способов. В черновике манифеста «Буква как таковая», подписанного Хлебниковым и Крученых, объявлено: «Вы видели буквы их слов — вытянуты в ряд, обиженные, подстриженные, и все одинаково бесцветны и серы — не буквы, а клейма!». <sup>16</sup> Здесь, как не вспомнить о «ненависти» Розанова к Гутенбергу, который обездушил «в печати» всех писателей. <sup>17</sup> Здесь не место говорить о литографированных изданиях русских футуристов, оформленных по принципу, провозглашенному в манифесте «Садок Судей № 2» в 1913м г.: «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике» <sup>18</sup> или в выше процитированном черновике «Буква как таковая»:

Есть два положения:

- 1) Что настроение изменяет почерк во время написания.
- 2) Что почерк, своеобразно измененный настроением передает это настроение читателю, независимо от слов. Так же должно поставить вопрос о письменных, зримых или просто осязаемых, точно рукою слепца, знаках. Понятно, необязательно, чтобы речарь был бы и писцом книги саморунной, пожалуй, лучше если бы сей поручил это художнику. Но таких книг еще не было. Впервые даны они будетлянами, именно: *Старинная любовь* переписывалась для печати М. Ларионовым. *Взорваль* Н. Кульбиным и др. *Утиное гнездышко* О. Розановой.<sup>19</sup>

Я напомнил эти факты из истории так называемого русского авангарда, сегодня лучше известной, благодаря пионерским работам Н.И. Харджиева и Владимира Федоровича Маркова,<sup>20</sup> чтобы показать, что художественная ориентация символиста Ремизова удивительно схожа в этой проблеме сочетания слова, рисунка и музыки с направлением футуризма, — этого заядлого врага символизма. Неслучайно, что первая выставка, в которой Ремизов принял участие это «Треугольник», организованный в 1910-м г. Н.И. Кульбиным. Рядом с холстами, гравюрами, скульптурой, мебелью, лубками, японскими рисунками, французскими и голландскими плакатами, в *Треугольнике* были выставлены и рисунки и автографы русских писателей и режиссеров.

К этой «первой выставке рисунков и автографов русских писателей», Н.И. Кульбин написал следующее вступление, которое я привожу целиком так как оно никогда не было переиздано и имеет большое значение, если его сравнить с более поздними высказываниями А.М. Ремизова по этому поводу. Вот текст Кульбина:

Писатели выступают здесь не как живописцы, а как художники слова, интересуясь главным образом выяснением художественного творчества.

Это их точка зрения (оговариваемся, не всех, только большинства).

Мы устроили их выставку не только для выяснения вопросов искусства, но и для наслаждения живописью писателей, как художественными произведениями.

Мы видим, что художники слова, беллетристы почти все рисуют, и многое — красиво.

Художественно рисовали: Гоголь, Пушкин, Шевченко, Тургенев, Лермонтов, Жуковский.

Писатель, творящий картину из слов, переживает впечатление, сходное с впечатлением живописца. Он только отражает свое переживание словами, а не красками. Не касаемся основного различия между словом и пластикой. Когда он берет в руки уголь или краски, он дает нечто ценное. Если он не работал над техникой живописи, то это и проявится в его рисунке. Но может-быть в нем явится и отсутствие академического натаскивания, шаблона.

Откровение. Безсознательно Творчество. Непосредственность. Иногда — наоборот.

Как отражается на рисунке эпос, лирика и т.д.

Почему мы не ограничились рисунками писателей-импрессионистов.

При первом опыте желательно иметь материал для сравнения.

Почему рядом с рисунками есть и автографы.

Некоторые из участников выставки интересуются ими, как отражением личности художников слова.

Все мы рады письму любимого писателя, как его посещению.

Н. Кульбин<sup>21</sup>

Вот как Ремизов дает, в свою очередь, объяснение относительно художественного значения рукописей:

В самом письме рисовальный соблазн: когда «мысль бродит» или когда «сжигается», когда не «поддается слово» или лезет несурзное, 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 [ . . . ]

Рисунки рукописей неотделимы от письма; эти рисунки — продолжение строчек и являют очертание невыраженных и несказавшихся слов: рисунки Пушкина и Достоевского. В их непосредственности трепет жизни, «живость 'горячей руки' и отплань, воспаленных мыслей».<sup>22</sup>

Ремизов выставлялся несколько раз. После «Треугольника», его рисунки и каллиграфии были показаны в известной галерее Герварта Вальдена в Берлине «Der Sturm» в 1927м году.<sup>23</sup> В 1933м году, в парижской галерее «L'Epoque» была организована эмигрантским журналом *Числа* выставка рисунков, акварелей, офортов, рукописей французских и русских писателей; в ней Ремизов принял горячее участие и написал статью о своем каллиграфическом искусстве под псевдонимом Василия Куковникова.<sup>24</sup> В том же году, его друг, художник Зарецкий устроил в Праге первую персональную выставку Ремизова в большом зале Народного Музея. Не удалось разыскать каталога, если таковой и был. По словам Алекс. Мих., в Праге были «до 1000 рисунков и отдельные альбомы: 'Сны Тургенева', 'Видения Гоголя', 'Из Достоевского', 'Из Лескова', 'Из Писемского', 'Бесноватая Соломония', 'Взвехренная Русь', 'Посолонь', и портреты современников — писателей, художников и музыкантов».<sup>25</sup>

В те годы была еще и выставка в русской гимназии в Моравской Пшебове, организованная преподавателем русской словесности Вл. Перемилевским. Надо было ждать 1976 года, когда появятся на выставке живописно-графические работы Ремизова: это было в Пари-

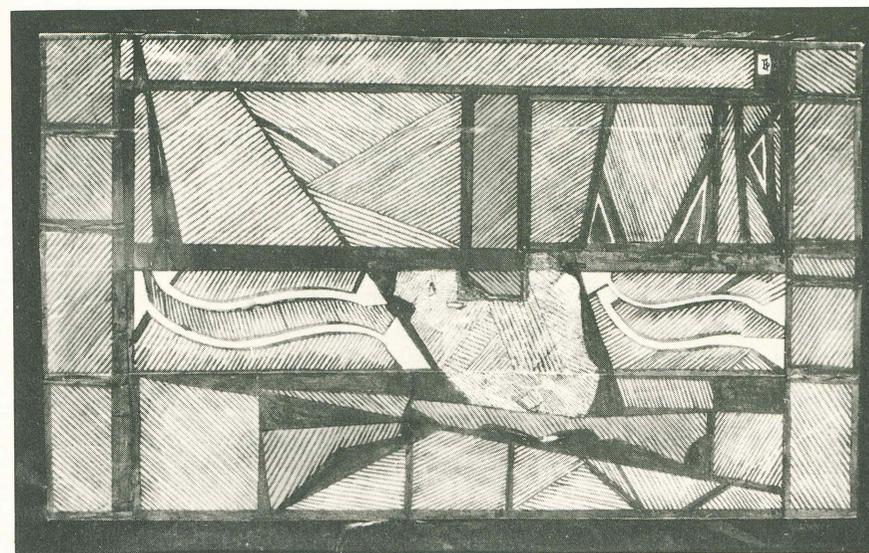
же на выставке «неофициальных» русских художников, организованной Михаилом Шемякиным. Творчество Ремизова фигурирует на почетном месте рядом с молодыми советскими художниками.<sup>26</sup>

Искусство Ремизова было высоко оценено и профессиональными художниками (Бенуа, Сомовым, Бакстом, Добужинским, Билибиним, Чехониным, Кустодиевым, Головиным, Львом Бруни, Анненковым, Пуни, Кандинским) и писателями (назову только французов André Breton и Jean Paulhan).<sup>27</sup>

Но Ремизов, как известно, все время жалел о том, что «разводы разводиться — дело увлекательное, только проку мало: товар не любителя — и кому это нужно, да и понять ничего нельзя». <sup>28</sup> А ремизовские письма, акварели и коллажи гораздо больше, чем курьез писателя. Они сами по себе являются самобытным, самоудовлетворяющим творчеством, которое требует тщательных исследований и особенно, чтобы были организованы выставки. Очень трудно сейчас собрать весь материал, чтобы отдать себе отчет о подлинном размахе и ценности этого творчества. 30 лет после смерти писателя, нет никакой описи, никакого каталога его «нарисованных» произведений. Даже установить их число очень сложно. Можно сказать, что только в эмиграции Ремизов стал систематически переписывать каллиграфическим почерком свои литературные произведения, рисовать пером, тушью, акварелью, составлять альбомы, компоновать коллажи. Сделанные до Революции рукописные книги, альбомы, листы, грамоты и свитки (его первая книга *Гонимые повести*) должны, вероятно, лежать в архивах музеев и частных коллекционеров в России, и невозможно делать их обзорение.<sup>29</sup> А число сделанных в эмиграции рисунков, по данным самого автора, около 4000, из которых было сделано больше 400 альбомов.<sup>30</sup>

Особенно поражает в рисунках Ремизова невероятное разнообразие и приемов и тем. Ремизов вполне художник XX-го века в том смысле, что он все время дерзает использовать новые материалы, чтобы выразить «узлы и закруты» моей извечной памяти». <sup>31</sup> Он вдохновлен той творческой свободой, которую художник 20-го века завоевал себе после четырех-векового господства ренессанской поэтики и иконографии. Сам Ремизов описал разносторонность своей фактуры и тематики:

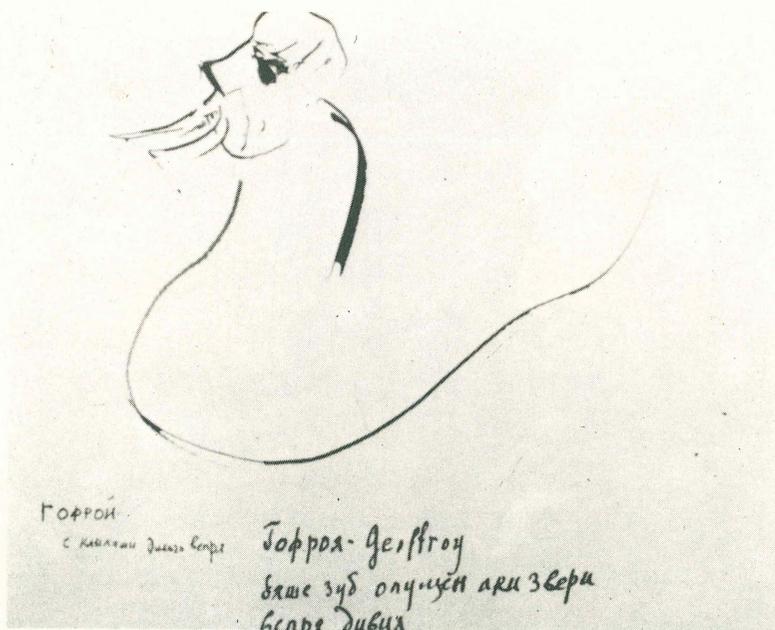
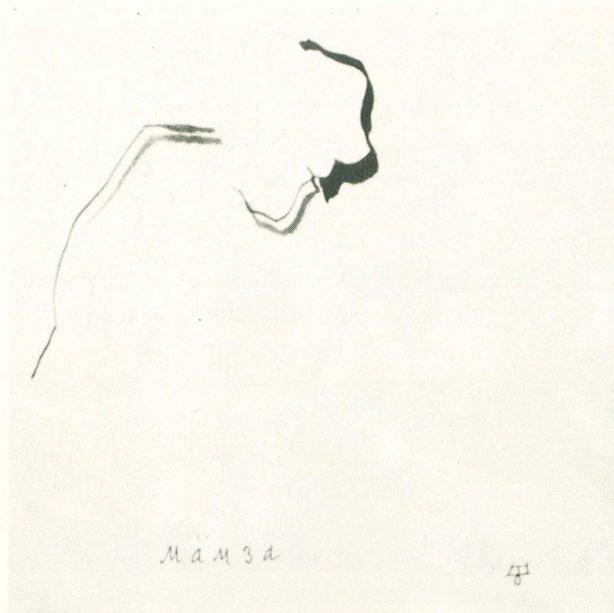
И тут каких только нет каллиграфических затей и карандашом, и пером, и спичкой, и коготками мелких зверей, и птичьей породы: рукописные альбомы, рыцарские грамоты, знаки и печати, чудища (*Посолонь*), революция (*Взвихренная Русь*), интерпретация (*По карнизам*), пустяки или, по Достоевскому, мизер (*Учитель музыки*).<sup>32</sup>



“Collage” from the Thomas P. Whitney Collection, Connecticut



From “Sun and Moon”, the Thomas P. Whitney Collection



“Melusine” from the N.V. Reznikova Collection, Paris

Надо тоже привести то, что Н.В. Резникова наблюдала воочию:

А.М. всегда чем-то занят: или клеит обложки и обрамления из цветной бумаги — данная ему для прочтения книга возвращается в разноцветной обложке — будущие «collages», для них он сохраняет серебро от шоколада, яркие бумажки. [ . . . ] В те годы А.М. рисовал тончайшим пером, вплетая в узоры лица, фигурки, зверей. В последствии, с постепенным ослаблением зрения, у него появится другая манера рисовать: уверенным росчерком толстой черты и затем выполнение подробностей и надписи тонким пером.<sup>33</sup>

Мы видим как самый обыденный материал служит ему художественным способом, что выпукло выступает в смелых абстрактных наклейках, которые писатель исполнил во время войны. Эти конструкции, по свидетельству Н.В. Резниковой, были созданы под впечатлением от взорвавшихся после бомбёжки стекол окон. В этих колляжах некий переключ с манерой Л. Поповой. «В войну я делал в больших размерах абстрактные цветные конструкции — три стены в ‘кукушкиной’, на улице Буало в Париже, десяток у Лифаря в подвале и простенок у Кодрянских в Нью-Йорке».<sup>34</sup>

В Ремизове сталкиваются, с точки зрения истории искусства, два начала. С одной стороны, стилевая традиция югендштиля, с другой же нео-примитивизм, который является одним из главных направлений русского искусства в 1-й четверти 20-го века.<sup>35</sup> А с точки зрения «пиктурологии», т.е. специфического выявления живописной ткани, наблюдается коллизия, иногда на одном и том же рисунке, упругой, свободной, капризной линии с конструктивным, геометрическим, прямым черчением. За исключением своих учителей по чистописанию, у Ремизова не было настоящего художественного образования. А тем не менее, какое стихийное мастерство, какой меткий верный инстинкт!

С самой ранней гимназической поры, Ремизов стал заниматься чистописанием.<sup>36</sup> Благодаря жене, палеографу Серафиме Павловне Довгелло, он не только ознакомился со старинными рукописями, но и переписывал старинные грамоты.

И наши книгописцы — все эти Леониды и Иосифы, «владычные ребята», и дьякон Григорий и дьяк Иоанн и поп Алекса и княжна Ефросиния Полоцкая, никакой ‘утилитарной’ цели не преследовали: уставное письмо без перерыва между словами — слитной строкой и без знаков; скоропись с надстрочными и подстрочными буквами при разнообразии и никогда не одинаковой величине букв и как в «уставе», без перерыва; и, наконец, «вязь» — слово из сплетения, вплетения и разветвления букв — рука не поднялась бы написать буквы, чтобы слово вышло непременно для какого-то среднего глаза, нет, писалось так, как писалось и иначе не

могло написаться, подчиняясь лишь какому-то начертательному закону развития самой линии, составляющей букву.

Сколько голов, столько и почерков, а искусство — каллиграфия — одно.<sup>37</sup>

Среди своих предшественников Ремизов признает китайцев, «у которых начертание неразрывно с формой произведения»,<sup>38</sup> «арабских и персидских чистописцев».<sup>39</sup> Роль случайности в искусстве не игнорирована и Ремизовым. У него целая эстетика кляксы:

Я не знал еще, какие чудеса можно сделать из любой кляксы: ведь чем клякsee, тем разнообразнее в кляксе рисунков, а из брызг и точек — каких-каких понаделать птиц, да что птиц, чего хочешь: и виноград, и китайские яблочки, и красных паучков.<sup>40</sup>

Современные ташисты, дадаисты или адепты «брутального искусства» (art brut) имеют за собой целую традицию от Боттичелли и Винчи до Гюго или Стриндберга; этот последний является даже своего рода родоначальником ташизма, благодаря своей известной статье 1894 г. «Des arts nouveaux, ou le hasard dans la production artistique» (О новых искусствах, или случайность в художественном творчестве).<sup>41</sup>

«Козьявки» скоро мне надоели — все-таки «натура», а ведь меня по моей памяти влекло к «ненатуральному». И я нашел: Это были «сучки» на белом тесе. Всмотриваясь, я стал разбираться — и никакому Босху, ни Калло не передать жизни из моего мира «сучков». Еще облака — какая разнообразная чудесная жизнь! Я часами, не отрываясь, смотрел на небо [ . . . ] Случайно коснувшись обой, я заметил, что самый материал может дать из себя небывалый и «неповторяемый» единственный рисунок, стоит только помусолить пальцем и начать им водить.<sup>42</sup>

Ремизовское творчество тянет к фантазии, к царству химер, кикимор: «Но ведь они добрые — кикиморы, в них нет никакого злого начала, от них идет моя путаница и неразбериха, от них же мои шутки и безобразия».<sup>43</sup> В искусстве Ремизова есть демоническая сторона, иногда эротика,<sup>44</sup> его «графический сонник»<sup>45</sup> не мог не интересовать французских сюрреалистов. Ремизов практикует автоматическое писание не только без теорий и догматов, но и он странствует по миру своей памяти, по сновидениям, по неевклидовым пространствам.<sup>46</sup>

Остается еще сделать огромную работу, чтобы подвести итоги этого «волшебного царства, где буквы и украшения букв: люди, звери, демоны, чудовища, деревья, цветы и трава — ткуются паутиной росчерков, линий, штрихов и завитушек».<sup>47</sup>

Ремизовские письма это несравнимое ни с кем и ни с чем творчество. С одной стороны — Ремизов выступал в роли художника-

переписчика собственных рукописей, не простого кописта, а создателя новой художественной области. Я не знаю другого подобного примера. С другой же стороны — он автор альбомов-циклов, посвященных любимым писателям: Гоголю, Тургеневу, Достоевскому, Писемскому, Лескову. Он берет часто никем не замеченный текст в том или ином произведении любимого писателя и пользуется этим текстом для обрамления центрального сюжета, который не представляет собой иллюстрации этого текста, а скорее вольную интерпретацию, своего рода каприччио. Другое построение рисунков Ремизова исполнено наподобие лубка. Так оформлены обложки и титульные листы. Текст расположен наверху и внизу, горизонтально, но каждый раз с особым распределением написанных единиц.

Ремизов — портретист заслуживает особое внимание. Гротеск, гиперболическое выделение одной части лица или фигуры, комизм, обоюболяют созданную им галерию современников. Саркастическая ирония и добрый юмор сосуществуют здесь.

Наконец, есть просто рисунки-композиции, где литературный текст играет меньше роли, чем сам рисунок — уже составляющий начерченный текст. Берлинские рисунки начала 20-х годов перекликаются с последними рисунками, особенно в альбоме *Мелюзина*, где искусство Ремизова приближается к предельной простоте и экономности китайской каллиграфии. Штрих здесь как будто обрывается незавершенным, а продолжение его — в бесконечность, в бездонное, в вечно-изначальное.<sup>48</sup>

Словами старинного китайского зографа Ши-Тао: «Единый штрих кисти — начало всего, корень всех явлений; его функция явна для духа и скрыта в человеке».<sup>49</sup>

C.N.R.S., Paris

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. W. von Humboldt, *Über die Kawi — Sprache auf der Insel Jawa*, t. I, 1836, стр. LVIII-LIX. См. комментарий М. Хайдеггера о языке, как «работе духа» у Гумбольдта в: Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 7-е изд., 1982, стр. 246-250. На Ремизовской конференции, В. Завалишин убедительно говорил о знакомстве Ремизова с теориями украинского последователя Гумбольдта, А.А. Потебни, о том, как надо вернуть язык к «поэтической образности».

2. См. J.-Cl. Marcadé, «Peinture et poésie futuristes», in *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle* (ред. Jean Weisgerber), Budapest, Akadémia Kiadó, 1984, 5. II, стр. 963-979.

3. А.М. Ремизов, *Встречи*, Париж, 1981, стр. 222; то же самое в статье «Рисунки писателей», *Временник общества друзей русской книги*, 1938, № 4, стр. 26: «Писатель

по преимуществу писец: каллиграфический или самчортшеюсломает, не важно, а стало быть в каждом писателе таится зуд к рисованию». А вот как определяются не рисовавшие писатели: «Рукопись испещренная рисунками», а рисунки рукописи без никакого к написанному, очень характерно для нелегкого, тугого или, как здесь говорят о таких редких мастерах слова, как Валери-Ларбо, 'запорного' писателя» (там же).

4. Лучший обзор по этому поводу дан Н.И. Харджиевым в его книге: *Поэтическая культура Маяковского*, М. 1970; его же «Поэзия и живопись (Ранний Маяковский)» в *The Russian Avant-Garde*, Stockholm, 1976; по-французски: N. Khardjiev, V. Trenine, *La culture poétique de Maïakovski*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.

5. А.М. Ремизов, *Подстриженными глазами* (1959), стр. 46.

6. «Рисунки Писателей», стр. 26.

7. А. Ремизов, *Пляшущий Демон* (1949), перепеч. в *Русской Мысли*, 14 февр. 1985, № 3556, стр. 9.

8. О ритме, см. статью К.С. Малевича, «О поэзии», *Изобразительное Искусство*, Петроград, 1919 (французский перевод: K. Malévitch, *Ecrits II. Le Miroir suprématisiste*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, стр. 73-82; по-английски: Malevich, *Essays on Art* (éd. Andersen), New York, Wittenborn, 1971, p. 73-82).

9. Письмо к Н. Кодрянской от 4 марта 1953, *Ремизов в своих письмах* (1977), стр. 314.

10. А. Ремизов, *Подстриженными глазами*, стр. 50.

11. Там же.

12. В.В. Кандинский, *Ступени*, М., Изо Наркомпроса, 1918, стр. 12-13.

13. Хочется здесь привести замечания Клоделя, последователя Рембо: «Comment écrire des mots comme œil (l'œil vu en accolade de face ou de profil et le regard qu'il décoche) ou cœur sans y voir une représentation de l'organe représenté . . . Et le mot locomotive qui est une peinture exacte de l'engin avec sa cheminée. ses roues, ses pistons, son sifflet, ses leviers et sa flèche de direction, sans compter le rail! Rêve est toute une représentation. Il y a le papillon qui est l'accent circonflexe. Il y a le chasseur armé d'un sifflet qui avance le jambe à la poursuite de cette miette évasive. Avec une échelle — c'est l'E —, il essaye de l'attraper. Il lui tend les bras à l'inverse du sigle impalpable et c'est V. En vain, il ne reste plus que l'échelle», см. Jérôme Peignot, *Du Calligramme*, Paris, Chêne, стр. 25.

14. Письмо К.Н. Кодрянской от 7 июня 1952, *Ремизов в своих письмах*, стр. 275.

15. А. Ремизов, *Подстриженными глазами*, стр. 40.

16. В. Хлебников, А. Крученых, «Буква как таковая» (1913), *Манифесты и программы русских футуристов*, под ред. В.Ф. Маркова. München, Fink, 1967, стр. 60.

17. Прочитир. Антонеллой д'Амелией в ее издании *Учителя Музыки*, стр. XIII.

18. См. «Из Альманаха *Садок Судей*», *Манифесты и программы русских футуристов*, прочит. произв., стр. 52.

19. Там же, стр. 60-61.

20. Vladimir Markov, *Russian Futurism. A History*, Berkeley-Los Angeles, 1968; его же издание: А.Е. Крученых, *Избранное*, München, Fink, 1973 (факсимильное воспроизведение классических литографированных брошюр «будетлян»). Об этом, см. так же: Susan Compton, *The World Backwards. Russian Futurist Books. 1912-1916*, London, The British Library, 1978 и Dora Vallier, «L'avant-garde russe et le livre éclaté», *Revue de l'Art*, 1979, № 44 (весь номер этого журнала посвящен «рисункам писателей» во всем мире с неполным и часто неточным словарем писателей-художников).

21. *Треугольник*, СПб, 1910.

22. А.М. Ремизов, «Рисунки писателей», стр. 26-27.

23. Nikolai Zaretsky, «Russische Dichter als Maler», *Gebrauchsgraphik*, Juni 1928, стр. 43 и сл.

24. Василий Куковников, «Рукописи и рисунки А. Ремизова», *Числа*, 1933, № 9, стр. 191-194.

25. Там же, стр. 194.

26. См. каталог, *La peinture russe contemporaine*, Paris, Palais des Congrès, 1976, стр. 56-57. Воспроизведены в краске: Карлик, К.В. Мочульский, В.Ф. Ходасевич и Ф.А. Степун.

27. В номере журнала *Cahiers G.L.M.*, посвященном «снам», Ремизов приводит в собственной словесной обработке шесть снов из Пушкина (сон Татьяны, Григория в *Борисе Годунове*, Марии Гавриловны в *Метели*, Адриана Прохорова в *Гробовщике*, Германа в *Пиковой Даме*, Гринева): «Rouchkine. Six rêves (présentés par Alexei Rémizov)», *Cahiers G.L.M. Septième cahier*, Paris, 1938. Два рисунка, изображающие «Сон Григория» и «Сон Марии Гавриловны», воспроизведены на стр. 34. Этот номер был составлен Андреем Бретоном. Не могло не порадовать Ремизова соседство Парацельса, Лихтенберга, Моритца и других визионерских писателей. Между прочим, там и воспроизведена акварель Дюрера, *Traumlandschaft (flüchtige Aquarellmalerei)* с переводом на французский язык Макса Эрнста комментария самого Дюрера к этому произведению. В следующем номере журнала (*Cahiers G.L.M. Huitième Cahier*, Paris, octobre 1938, стр. 1618) Ремизов публикует рассказ «La coupe d'argent» (который был переиздан в сборнике *Où finit l'escalier. Récits de la 4e dimension. Contes et légendes*, Paris, 1947).

28. Василий Куковников, проц. произв., стр. 194.

29. Можно надеяться, что после скромных публикаций о Ремизове в *Ежегодниках Рукописного Отдела Пушкинского Дома* на 1974 и на 1977 гг. (1976, 1979) будут поступать новые сведения о недоступном до сих пор материале.

30. «Последние годы 1931-39, когда у меня не осталось никакой надежды увидеть мои подготовленные к печати книги, а в русских периодических изданиях оказалось, что для меня 'нет места' и я попал в круг писателей 'приговоренных к высшей мере наказания' или, просто говоря, обреченных на смерть, я решил использовать свою каллиграфию: я стал делать рукописные иллюстрированные альбомы — в единственном экземпляре. И за восемьдесят лет работы: четыреста тридцать альбомов и в них около трех тысяч рисунков. Перечень 157 номеров напечатан в револьской *Нови*, кн. 8. Сто восемьдесят пять альбомов 'так или иначе' разошлись», А. Ремизов, *Встречи*, стр. 225; «Сделал 7 альбомов — 234 листа рисунков (у Лифаря 15 альбомов в красках — 102 листа: не может найти, завалил в груды нот и рисунков)», Письмо к Н. Кодрянской от 29/2. 1952, *Ремизов в своих письмах* стр. 241; «И мой графический сонник — сколько, не помню, но первые 100 снов — у Лифаря. Меня спрашивают, куда исчезли мои альбомы, их 400 и до 4000 рисунков — то, что у вас, я говорю уверенно, хранится, а остальное? — сколько пропало в оккупацию, а еще больше от невнимания, просто заброшены», Письмо к Н. Кодрянской от 1/3 1952, *Ремизов в своих письмах*, стр. 242.

31. А. Ремизов, *Подстриженными глазами*, стр. 125.

32. В. Куковников, «Выставка рисунков писателей. Письмо из Праги», *Последние Новости*, 3 дек. 1933, № 4665.

33. Н. Резникова, *Огненная память* (Berkeley, 1980), стр. 23.

34. А. Ремизов, *Встречи*, стр. 226.

35. О нео-примитивизме, см. Camilla Gray, *The Great Experiment in Russian Art. 1863-1922*, London, Thames and Hudson, 1962, в особенности, глава IV; Vladimir Markov, *Russian Futurism*, проц. произв.; Valentine Marcadé, *Le Renouveau de l'art pictural russe. 1863-1914*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, стр. 225-237; её же, «О влиянии народного творчества на искусство русских авангардных художников десятых годов 20-го столетия», *Communications de la délégation française au VIIe Congrès International des Slavistes*, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1973, стр. 279-300; John E. Bowlit, *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. 1902-1934*, New York, Viking, 1976, стр. 41 и сл.; Jean-Claude Marcadé, «Le contexte russe de l'œuvre de Chagall», *Marc Chagall. Oeuvres sur papier*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, стр. 18-25 (по итальянски: Milano, Electa, 1984; по-немецки: Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1985); John E. Bowlit, «Pavel Filonov and Russian Modernism», in Pavel Filonov: *A Hero and His Fate* (ред. Nicolette Mislner и Джон Боуль), Austin, Silvergirl, 1984, стр. 9-11. Художник Александр Шевченко выпустил в

Москве в 1913-ом году своего рода манифест нео-примитивизма: *Нео-примитивизм, его теория, его возможности, его достижения*.

36. См. *Подстриженными глазами*, глава «Куроляпка», стр. 42-48; «Я не помню, когда бы я не рисовал», там же, стр. 49.

37. А. Ремизов, *Подстриженными глазами*, стр. 41.

38. Там же, стр. 40.

39. Там же; «В сказках я продолжал традицию сказочников, а в письме — книгописцев», там же, стр. 45; «Из русских писателей над прописями трудился Гоголь. Зачем ему понадобилось под конец жизни выправлять свой почерк? Или потому, что в рукописи есть магия, как в человеческом голосе», там же, стр. 45-46.

40. Там же, стр. 44.

41. См. Philippe Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976, стр. 245 и сл.

42. А Ремизов, *Учитель музыки*, стр. 189-190.

43. Н. Кодрянская, *Ремизов в своих письмах* стр. 11.

44. См. рисунки к «Rêves de Tourguéniév» (1938) или *Solomonie la Possédée* (1935). Характерно, что переводы по-французски нескольких вещей Ремизова были сделаны Georges Lély, известным специалистом по эротической литературе.

45. Н. Кодрянская, проц. произв., стр. 242.

46. «*Подстриженные глаза*» это значит: спускающаяся на глаза пелена Майи, прорезана, мир 'кувырком', Эвклидовы аксиомы нарушены. Из трех измерений переход к четвертому измерению, в мир сновидений. Эти глаза подняли меня в звездный мир; они открыли мне дорогу в подземную глущь черной завязи жизни.

Мне открыт Астральный Мир сновидений, в другой мир-мир нежити — земляные, подземные, воздушные духи. *Посолонь* — мои встречи с цветной нежитью. Связь с миром «нежити» выражена в *Мелюзине* и в *Кикиморе*. (*В сырых туманах*) — в книге *Иверень*.

Когда судьба открывается во сне, открывается самое неожиданное. Я еще мыслями не захлебнул свою мысль, и отчетливо не вижу, хотя и чувствую — это будет темой моего рассказа», Н. Кодрянская, проц. произв., стр. 378; см. также, Michael Gorlin, «Alexej Remisow», in Michel Gorlin et Raïssa Bloch-Gorlina, *Etudes littéraires et historiques*, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1957, стр. 167: «Auf den Karniesen erwacht der grosse Traumscheher und ist mit einem mal nur ein unglücklicher, gehetzter Mensch, auf dessen übernormale Empfindlichkeit sich die ganze Brutalität des Lebens mit dem Lärm und der Unruhe einer Grosstadtstrasse stürzt. Wie ein kränkliches, nervöses Kind empfindet Remisow vertausendfacht die Pein und die Hässlichkeit des Daseins».

47. *Подстриженными глазами*, стр. 40.

48. По Малларме: «Quelque chose d'autre [ . . . ] musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets», «Avant-Dire» au *Traité du Verbe* de René Ghil, 1886.

49. Shitao, *Les propos sur la peinture du moine Citrouilleamère*, Paris, Hermann, 1984 (перевод и комментарии Pierre Ruyckmans), стр. 9. Трактат Ши-Тао отчасти переведен по-английски в О. Siren, *The Chinese on the Art of Painting*, 1963, стр. 184-192, и целиком по-немецки: V. Contag, *Die beiden Steine*, Brunswick, 1950.