

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ
ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

Ответственные редакторы
А. М. Грачева и А. д'Амелия

Санкт-Петербург – Салерно 2003

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

ALEKSEJ REMIZOV
STUDI E MATERIALI INEDITI

a cura di
A. M. Gračeva e A. d'Amelia

Pietroburgo – Salerno 2003

COLLANA DI EUROPA ORIENTALIS

A CURA DI
MARIO CAPALDO E ANTONELLA D'AMELIA

Questo volume è stato pubblicato
con un contributo dell'Università di Salerno

Copyright © 2003 by Europa Orientalis - Puskinskij Dom
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari – Università di Salerno
Finito di stampare presso Poligrafica Ruggiero, Avellino (marzo 2003)

ОТ ТЕКСТА И ИЗОБРАЖЕНИЯ К ЗВУКУ: АЛЬБОМ “МАРУН”
КАК ПРИМЕР СИНТЕТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА А. РЕМИЗОВА

Ю. Фридман

...обескровить себя, искалечить,
не касаться любимейших книг,
променять на любое наречье,
все, что есть у меня, – мой язык.
(В. Сирин. К России. 1939. Париж)

Незаурядность замысла и исполнения выносят иллюстрированные альбомы Алексея Ремизова за пределы общепринятых жанровых разделений. Благодаря слиянию изображения и текста, автор этих альбомов не может рассматриваться исключительно как писатель или художник. В ремизовских альбомах рисунки и текст, дополняя друг друга, дают возможность наиболее полного прочтения произведения в целом: то что скрыто в недрах текста открывается в рисунках, а то, что кажется необъяснимым в рисунках, становится очевидным по прочтении текста. Примером такого симбиоза изобразительного и словесного искусств служит рукописный альбом “Марун” из коллекции Гарвардского университета,¹ хотя и тут Ремизов не ограничивается всего лишь двумя изобразительными средствами (текстом и рисунком). В кульминационный момент цикла он дополняет слово и изображение звуком (посредством текста и рисунка), так что рисунки, следующие за текстом, иллюстрируют звуки только что прочитанных слов. Таким образом Ремизов предлагает читателю-зрителю попутно превратиться еще и в слушателя. Прогрессия от

¹ Houghton Library, bMS Russian 31; *62M-332. Список ремизовских альбомов опубликован Антонеллой Д’Амелией в приложении к статье “Неизданная книга Мерлог” в книге: Alexej Remizov. Approaches to a Protean Writer. Edited by Greta Slobin. Columbus 1987, с. 161-166. Далее ссылки на это издание даются с указанием название сборника и страницы.

текста к звуку через изображение намечена и в самом построении альбома: герой повести – сказочный царь Марун, впервые представленный в тексте, которым начинается цикл – возникает из хаоса цветов и линий первых двух акварелей (рис. 2 и 3), и появляясь в третьей (рис. 4), всем своим существом стремится расслышать что-то в шуме стихий. Наконец червертая, и самая сложная акварель альбома (рис. 5) изображает то, что слышит Марун. При этом ремизовские переходы от словесного к изобразительному удивительно органичны и вполне отражают единство литературных, изобразительных и звуковых элементов, удачно передавая внутренний ритм альбома. Это единство позволяет увидеть то, что предназначено для слуха, и услышать то, что предназначено для зрения, созерцать пестрый, выпуклый шум времени, постигнуть какую-то сущность жизни, недоступную зрению или слуху взятым по отдельности. Другими словами, синестесическая² природа альбома превращает его в чудо синтетического искусства.

История создания альбома “Марун” – его текстология и эволюция от чистого текста к тексту и изображению – помогает понять место синтеза в ремизовской эстетике. Используемый в альбоме одноименный текст был впервые напечатан в Петербурге в 1910 году, в первом номере иллюстрированного ежемесячника “Свободным художествам”.³ Текст этот представляет собой короткий рассказ, написанный в оригинальной манере стиха-песни, где отсутствие рифмы вполне компенсируется поэтическим ритмом. Главный герой рассказа, таинственный правитель таинственного острова, “царь Бур-буруна, властитель Оланда, Марун”, остается неподвижен в течении всего повествования: он сидит на алом троне, в короне из лунного ягеля, окруженный змеями и альбатросами, и вслушивается в шум волн. Даже когда “вызывающий смерть” викинг Сталло приплывает на остров, царь Бур-Буруна не трогается с места, продолжая отрешенно внимать волнам. Датированный 1938 годом, “Марун” появился к моменту, когда Ремизов проработал в жанре иллюстрированного рукописного альбома уже более семи лет, и когда, по его собственным словам, благодаря этой семилетней практике, “глаз осурьезился, рука наострилась”.⁴ Альбом выполнен на плотной ярко-зеленой

² От греч. *synaesthesia*.

³ С тех пор текст был перепечатан в “Собрании сочинений” Ремизова (Спб. 1911, т. 6), и позже в книге “Посолонь” (Париж 1930). Французский перевод (не вполне совпадающий с русским оригиналом) перепечатан в сборнике “Où finit l'escalier”, Париж 1947.

⁴ Ремизов А. Рисунки писателей // Встречи. Париж 1981, с. 226.

бумаге. Его открывают русская и французская версии текста, написанные тушью на отдельных листах, за которыми следуют шесть страниц – четыре со вклеенными рисунками, сделанными черной тушью и акварелью на белой бумаге (рис. 2-5), и два вклеенных коллажа из цветной бумаги с обрисовкой черной тушью (рис. 1 и 6).

Хотя идея сопоставить шесть изображений альбома с шестью абзацами текста на первый взгляд кажется целесообразной, она не приносит желаемой ясности интерпретации – из перечисленных выше шести изображений только две акварели являются непосредственными иллюстрациями к тексту: вторая акварель (рис. 3) изображает "белоснежных ветровых сестер" и "вихря-олень", а третья (рис. 4) самого Маруна. Рот его широко раскрыт, вокруг него змеи, рыбы и альбатросы, к берегу подплывает лодка бравого викинга Сталло. Но и внимательный разбор отдельно взятого текста вряд ли вполне объяснит нагромождение форм и огненные краски первого коллажа (рис. 1), изысканные линии первого и последнего рисунков (рис. 2 и 5) и преломляющиеся силуэты последнего коллажа (рис. 6). Очевидно, в намерения Ремизова входило не просто проиллюстрировать текст – для этого достаточно было бы ограничиться второй и третьей акварелями. Для передачи совершенно новой по отношению к тексту идеи – идеи творческой судьбы художника – Ремизов нуждался в данном количестве изображений, расположенных в данном порядке. Гарвардский "Марун" позволяет Ремизову не просто воспроизвести уже трижды опубликованный текст, но внести в рассказ самый злободневный для автора смысл. В результате, даже порядок чередования изображений в альбоме основан на прогрессии от текстуального к изобразительному искусству и за счет этого глубоко символичен.

Остается неразрешенным еще один вопрос: почему для воплощения такой важной идеи из сотен уже готовых нарративов Ремизов выбрал именно "Марун"? Ответ на него кроется, с одной стороны, в смысловых и образных наслоениях некоторых мотивов пьесы Блока "Король на площади" (1906),⁵ и с другой, в событиях двадцатипятилетней (к моменту создания альбома) давности, произошедших в Петербурге в 1912-13-ом

⁵ В числе прочих связей между пьесой и альбомом о которых пойдет речь дальше, нужно отметить две уже упомянутые, касающиеся формата альбома. Так, ярко-зеленый цвет листов на которые наклеены рисунки отсылает к вечному зеленому миру Блока (60), тогда как четыре акварели в обрамлении коллажей представляют удачную метафору занавеса и декораций пролога и трех действий пьесы. Здесь и далее пьеса цитируется по изданию сочинений Блока в восьми томах (Москва 1963, т. 4).

годах. Речь идет о серии встреч, в которых принимали участие сам Ремизов, А. М. Терещенко и Александр Блок”.⁶ Как было заведено в ремизовском кругу, участники этих встреч, получили изобретенные писателем имена – так Блок был окрещен Маруном.⁷ Именно этот мифический образ Блока предполагает прочтение альбома, как программного произведения, раскрывающего сокровенный мир Ремизова. Чтобы вполне понять событийную подоплеку альбома, необходимо рассмотреть значимость для автора главного героя рассказа, чьим именем и назван альбом.

Ремизов оставил после себя многочисленные и прочувствованные воспоминания об Александре Блоке, называя Блока одним из самых близких ему современников.⁸ Ремизов и Блок были навсегда объединены любовью к России, к ее культуре и традициям. Наверное излишне распространяться здесь о важности России в творчестве Ремизова. Напомним лишь о словах Блока, признавшегося: теме о России “я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь”.⁹ Быть может именно русскость, культивируемая Ремизовым в течении всей его писательской карьеры, передана Блоку и заставила Ремизова признать “Двенадцать” произведением, поднявшим Блока “на высот(у) словесного выражения”.¹⁰ Снова и снова в своей автобиографической прозе Ремизов восхваляет Блока, называя его “единственным по талантности”,¹¹ и утверждая что нет

⁶ В сущности, только Терещенко был здесь новопришельцем, он был представлен Ремизовым Блоку вскоре после Пасхи 1912 года как меценат и заказчик балета на музыку Глазунова по пьесе Блока “Роза и крест”. Ремизов и Блок познакомились еще в 1905 году, и судя по их переписке и дневниковым записям последующих пятнадцати лет находились в доверительных, дружеских отношениях. В статье написанной к годовщине смерти Блока Ремизов вспоминает: “судьба с первой встречи свела нас в жизни и до последних дней” (К звездам // Встречи, с. 97). Хотя в 1909-1910-ом годах произошло некоторое ослабление контактов между Ремизовым и Блоком, уже в 1911-1913-ом годах переписка учащается, упоминания Ремизова в дневниках Блока становятся практически ежедневны. См. Минц З. Г. Переписка с Ремизовым 1905-1915 // Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Москва 1981. Кн. 2, с. 62-82.

⁷ Ремизов А. Пляшущий демон. Париж 1949, с. 32-33.

⁸ Из письма датированного 6. 10. 1953. Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж 1977, с. 331.

⁹ Блок А. Из письма К. С. Станиславскому // Собрание сочинений в 8-ми тт. Москва 1963. Т. 8, с. 265. Курсив Блока. О русскости, как элементе объединяющем Блока и Ремизова см. З. Г. Минц. Ор. cit.

¹⁰ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж 1959, с. 103.

¹¹ Там же, с. 301.

нового поэта, не тронутого светом звезды Блока.¹² Особенно поразило воображение Ремизова мистическое совпадение во времени: Блок умер 7 августа 1921 года, в то самое утро, когда Ремизов навсегда покинул Россию.¹³ Это совпадение сыграло решающую роль в художественном миропонимании Ремизова. Потеря Блока для Ремизова отождествилась с потерей родины, так что совсем неудивительно, что вопрос о собственном творческом пути писателя встает именно в произведении, созданном в тени личности Блока.

Оставив Россию (а вместе с ней подавляющее большинство своих русских читателей), Ремизов, находясь в эмиграции вынужден обратиться к более понятному языку – языку изобразительного искусства. Ситуация усугубляется тем, что между 1931 и 1949 Ремизов не смог издать ни одной своей книги. И хотя все эти годы он продолжал писать, иллюстрированные альбомы явились своеобразным вариантом "самиздата", позволяющим писателю обнародовать свое искусство. В результате за те же восемнадцать лет Ремизов создал около четырехсот альбомов, содержащих более трех тысяч рисунков.¹⁴ Из долгого ремизовского изгнания одни только слова не могли выразить беспредельную тоску по утраченному – самую сущность "Маруна". Таким образом частичная смена изобразительных средств становится необходимостью. Предпринятый нами анализ "Маруна" обращен именно на этот сдвиг от текста к изображению.

Первый коллаж альбома (рис. 1) помещен напротив написанного скорописью русского текста. Коллаж составлен из лоскутов цветной бумаги геометрических форм, наклеенных на поле серебристой фольги. Большинство цветных сегментов красного, пурпурного, оранжевого и желтого цветов вырезано из бумаги разнообразных фактур (за исключением отдельных деталей, раскрашенных от руки акварелью – сиреневой в середине, справа от центра, лимонной справа над сиреневой и маленькой коричневой вставки в нижней левой части). В правой нижней четверти используется готовая золотистая фольга, тогда как под горизонтальной разделяющей линией Ремизов добивается эффекта золотистой фольги,

¹² Ремизов А. Ахру: повесть перербургская. Берлин 1922, с. 27.

¹³ Другое совпадение – совпадение дня смерти Блока с днем Св. Гаэтана, героя "Розы и креста", не ускользнуло от внимания Ремизова (Десять лет // Встречи, с. 87). Таким образом, выбор "Маруна" как текста альбома, основанного на трагической гибели Блока, еще раз отсылает к треугольнику Ремизов – Терещенко (как заказчик "Розы и креста") – Блок.

¹⁴ Ремизов А. Рисунки писателей, с. 225.



А. М. Ремизов. Марун. Коллаж I
Цветная бумага, фольга, тушь (138 mm x 104 mm)



А. М. Ремизов. Марун. Акварель и тушь (222 mm x 166 mm)

нанося желтую акварель на серебристую фольгу. Несмотря на малый размер, первый коллаж может быть по-праву назван самым насыщенным в цветовом отношении изображением альбома: тут есть и желтый цвет опадающей листвы, и серый цвет утесов и рыцарских доспехов, и белый цвет трех белых сестер, и синий цвет моря, и красный цвет “красных летних дней”, и черный цвет черных камней, и зеленый цвет мхов и болот. Цвета, в свою очередь, передают звуки: вой ветра, барабанную дробь дождя, шелест листвы и рев прибоя. В одном из писем своей ученице и биографу Наталье Кондрянской Ремизов объясняет: “Краски для меня звучат. Если бы я был музыкантом, я по краскам передал бы их мелодию. Но я не музыкант и они поют во мне”.¹⁵ “Цвет и звук” – пишет Ремизов – “для меня были нераздельны”.¹⁶ И в другом письме Кондрянской Ремизов обещает своей корреспондентке звучащий рисунок: “Нарисую вам картинку: 9 орешек пурпурных, ключ – 5 потоков. Если прислушаться, музыка ручья – я слышу”.¹⁷ Похоже, что Ремизов верил в звучание цветов. Будучи одновременно палитрой живописца и увертюрой композитора, первый коллаж вводит все цвета и звуки, впоследствии появляющиеся в альбоме. Так, едва заметные светло-бирюзовый и коричневый цвета первого коллажа доминируют в третьей акварели и полностью составляют четвертую, желтый и сиреневый – основные цвета первой, тогда как синий цвет покрывает большинство поверхности третьей.

Попутно, первый коллаж вводит в альбом цветовой символизм. Его основные цвета – темно-красный и серебряный – ассоциируются Ремизовым с ним самим и Блоком соответственно. Так, в воспоминаниях о Блоке, написанных вскоре после смерти поэта, Ремизов рассказывает, что Блок приснился ему “в серебре”.¹⁸ В книге “Подстриженными глазами” Блок приходит “в белой лунной полосе”,¹⁹ а в статье “По серебряным нитям”, Ремизов вспоминает Блока, явившегося ему в серебряных нитях мыслей.²⁰ Ассоциация Блока с серебром и серебряным светом продол-

¹⁵ Из письма, датированного 4 июля 1949 года. См. Кондрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 126.

¹⁶ Ремизов А. Подстриженными глазами. Париж 1951, с. 50.

¹⁷ Из письма 22 ноября 1952 года. Кондрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 302. Более подробно см. в статье Г. Злобиной “Динамика слуха и зрения в поэтике Алексея Ремизова” // Алексей Ремизов: исследования и материалы. Под ред. А. Грачевой. СПб. 1994, с. 157-166.

¹⁸ Ремизов А. М. К звездам, с. 96.

¹⁹ Там же, с. 14.

²⁰ Ремизов А. М. По серебряным нитям // Встреч, с. 91.

жается и позже: в дневниковой записи по прошествии почти что двадцати лет с момента создания альбома Ремизов, вспоминая Блока, называет его "лунным".²¹ Так что неудивительно, что в тексте альбома Марун появляется в венке из "лунного ягеля", сам "лунный как мох-ягель". Вместе с тем, серебро первого коллажа вводит семинальную для альбома тему музыки в связи с Блоком и вдохновленными им метафорами "серебряных нитей" и небесных тел: "тысячи нитей – лунные, солнечные и звездные. Звезды – судьба... И вот почему в музыке я различаю голос и узнаю его. Музыка от звезд".²² Наиболее полно тема музыки и слуха развивается Ремизовым в третьей акварели (рис. 4)). Так что, помимо акварелей, палитра первого коллажа отсылает зрителя ко второму коллажу, завершающему альбом, но во втором коллаже серебро уступает место темно-красному, как доминирующему цвету. Такая смена цветового мотива в альбоме тематически и иконографически оправдана, но более подробно об этом дальше. Неизменным компонентом всего альбома остается представленная в первом коллаже паутина обрисовка цветных фрагментов черной тушью. Заставляя контрастировать яркие, звучащие краски первого, и тяжелые, глухие тона второго коллажа – разделяя клинья и треугольники в обоих–филигрань обрисовки связывает коллажи и помещенный между ними цикл рисунков.

Первая из четырех акварелей (рис. 2) поражает своей необычной композицией: почти весь рисунок располагается в правой верхней части листа, что в сочетании с каллиграфичностью туши создает эффект удивительной легкости, деликатности образа, делая рисунок схожим с китайскими изображениями цветов.²³ Китай немало волновал воображение писателя. В книге "Подстриженными глазами" Ремизов отождествляет себя с китайцем и говорит о своих "китайских каллиграфических привычках".²⁴ Для Ремизова китайская каллиграфия была одной из форм искусства "где немых строчек... не может быть", форма, наполненная своей собственной "всегда звучащей(ей)" "мелодией".²⁵ Составляющие рисунки Ремизова параллельные, сходящиеся и закручивающиеся линии, утончающиеся на концах, по его словам "закругляющиеся или расщепляющиеся завитки принимали самые разнообразные формы, и легко было

²¹ Из записи от 31. 12. 1956 г. См. Кодрянская Н. Алексей Ремизов., с. 305.

²² Из письма от 15. 5.1952 г. Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 264.

²³ Подробнее см. у Антонеллы д'Амелии в статье "Неизданная книга Мерлоу", с 149-150.

²⁴ Ремизов А. Подстриженными глазами, с. 79 и 84.

²⁵ Там же, с. 40.

найти... самые замысловатые китайские постройки”.²⁶ Фрагменты поверхности между линиями заштрихованы тушью или покрыты желтой, лиловой, сиреневой и зеленой акварелью. Окружающая композицию рамка сделана от руки той же черной тушью, что и основная обрисовка, но благодаря тому, что обрисовка в рисунке доминирует над цветом, кажется, что рисунок возник из рукописи, по словам самого Ремизова “из каллиграфических завитков”.²⁷

Каллиграфический текст, как источник рисунка, является ключевым моментом в постижении изобразительного творчества Ремизова в целом и данной акварели в частности. Оглядываясь на каллиграфические корни своих рисунков, Ремизов поясняет: “от чистописания все мои двухплановые рисунки с центральной, составленной из резко очерченных линий, фигурой на фоне воздушной паутины росчерков, штрихов и завитушек и всевозможных спиралей”.²⁸

В другой раз, в статье о собственном искусстве, написанной в третьем лице и опубликованной под псевдонимом, Ремизов говорит о важности каллиграфии в рисунках Ремизова. Вот как Ремизов формулирует соотношение между каллиграфией и своими рисунками: “не копирование прописей и образцов древней скорописи, а самая росчеркная и завитая природа букв вдохновляет каллиграфа. И все иллюстрации к рукописным книгам – рисунки А. Ремизова от его каллиграфии”. Там же он заверяет читателей, что несмотря на снизившийся престиж учителей каллиграфии в современном обществе, каллиграфия остается достойной изучения, и что сам он “мечтал сделаться учителем чистописания”. Судьба, как известно, распорядилась иначе: еще гимназические учителя ругали Ремизова за излишнюю спонтанность рисунка, утверждая, что рисунки его слишком уж “для себя и из себя”. Но то, что мешало каллиграфу, помогло художнику-графику: “природа взяла свое... – тянуло расшвыривать перо по листу в игре – как Бог на душу положит, т. е. к самому настоящему искусству”.²⁹ Годом позже в короткой заметке “Рисунки писателей” Ремизов продолжает развивать связь между своими рисунками и каллиграфией, определяя последнюю, как “источник (своей) рисовальной страсти” и усматривая рисование “в самом процессе письма”.

²⁶ Ремизов А. Рукописи и рисунки Ремизова. Первоначально опубликовано в журнале “Числа” 1993. Книга 9, с. 191-194. Здесь и далее цитируется по каталогу выставки “Волшебный мир Алексея Ремизова”. Спб. 1992, с. 41.

²⁷ Ремизов А. Рисунки писателей, с. 225.

²⁸ Ремизов А. Подстриженными глазами, с. 42.

²⁹ Ремизов А. Рукописи и рисунки Ремизова, с. 209.



А. М. Ремизов. Марун. Акварель и тушь (262 mm x 187 mm)



А. М. Ремизов. Марун. Акварель и тушь (177 mm x 138 mm)

Пока "мысль бродит, рука продолжает механически выводить узоры".³⁰ По мнению Ремизова "написанное и нарисованное по существу одно. Каждый писец может сделаться рисовальщиком, а рисовальщик непременно писец. Писатель по преимуществу писец: каллиграфический или исамчертногусломает, не важно, а стало быть, в каждом писателе таится зуд к рисованию".³¹ Говоря о себе, Ремизов признается, что рисование для него неподвластно: "завитнув, я не могу остановиться и начинаю рисовать. И в этом мое счастье и несчастье: мне хочется писать, а завиток, крючком вцепившись в руку, ведет ее рисовать – мысли разбегаются, конец письму, а под неоконченными строчками рисунок".³² Вот почему "рисунки писателей неотделимы от письма, эти рисунки – продолжение строчек и являют очертание невыраженных мыслей и несказавшихся слов...".³³ Такое нарочитое стирание граней между письмом (представленным каллиграфией) и рисунком позволяет трактовать первую акварель цикла (рис. 2), как текстовую, а не изобразительную. Отчасти и потому, что единственный опознаваемый предмет рисунка это сосновая шишка, "спрятанная" в паутине штрихов и зооморфических завитков, первая акварель, по сути своей, глубоко каллиграфична: при максимальном упрощении композиции и практически полном отсутствии нарратива, ударение в ней падает на линию.

Вторая акварель цикла (рис. 3) отчасти иллюстрирует рассказ о "трех ветровых сестрах". Центр нижней части рисунка заполнен шипообразными криволинейными формами, выполненными зеленой и желтой акварелью с тушевой обводкой. Как раз здесь мы замечаем фрагмент, связывающий первую и вторую акварели: похоже, что вышеописанные "шипы" не что иное как иголки "разломанной молнией в щепы" сосны, представленной шишкой в первом рисунке. Впрочем шишка, фигурирующая в двух акварелях подряд, не единственный пример переноса детали из одного рисунка в другой. Так, непосредственно над иголками,

³⁰ Ремизов А. Рисунки писателей, с. 221-226.

³¹ Там же, с. 222.

³² Там же, с. 225.

³³ Там же, с. 224. Младший современник Ремизова, художник Юрий Анненков, также заметил связь между ремизовскими рисунками и каллиграфией: "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 было написано" (Анненков Ю. Дневник моих встреч. Л. 1991. Т 1, с. 216).

Ремизов изображает вихря-оленья (в тексте стоящего у сосны), кончик левого рога которого складывается из серии четырех одинаково-направленных треугольников – мотив, повторяющийся в двух последующих изображениях. Между и над рогами оленя, сливаясь в своих очертаниях, три обнаженные, “белоснежные ветровы сестры – Буря, Вьюга, Метель”.³⁴ Несмотря на кажущуюся схематичность и явный упор на линейность изображения, предстравленную растворяющимися в ветко-подобных конфигурациях руками и волосами, тела ветровых сестер из второй акварели вполне рассчитаны на зрительное прочтение. Это прочтение подтверждается и другими деталями рисунка. Так, принесенные сестрами “стуж(а) с ненастьем”, которые “по пути поднимают погоду – желтые листья”, проиллюстрированы желтым вихрем в правой части рисунка, а сами сестры, следуя тексту, появляются “с моря”, изображенного узнаваемыми сине-бурыми завитками с тушевой обводкой. Очевидная сложность данной композиции указывает на отклонение от текстовой, каллиграфической доминанты предыдущего рисунка. Вторая акварель вводит в альбом доселе новый элемент – зрительную утонченность изображения. Ремизов распределяет изображение между тремя плоскостями, различимыми их соотношением с нижним краем рисунка. Ощущение сравнительной сложности подтверждает и отчасти раскрашенный (около трети рисунка) фон, составленный из контрастирующих цветовых пятен и тщательно продуманных штриховых комбинаций. И хотя пропорционально большее нераскрашенное белое поле акварели отсылает зрителя к предыдущему “каллиграфическому” рисунку, пульсирующие оттенки желтой, зеленой (цвета хвои), рыжей, сине-бурой и лиловой акварели сочетаются с затейливыми конструкциями линий и белой плоскостью листа. Таким образом, удачная комбинация текстового (через упор на линию, как ведущий элемент) и изобразительного (через иллюстрацию фрагментов текста, усложнение композиции и соотношения линии и цвета) делает вторую акварель (рис. 3) естественным связующим звеном с последующей частью цикла, одновременно представляя следующий рисунок, в котором текст наконец уходит на второй план, уступая место изображению.

В третьей акварели альбома (рис. 4), несмотря на то что тушь продолжает оставаться основой рисунка, цветная поверхность теперь

³⁴ Интересно, что образ трех сестер продолжает развивать тему Блока: в одном из писем Натальи Кодрянской, написанном через три дня после годовщины трагических событий 1921 года, Ремизов упоминает трех сестер на одном дыхании с “лунной тенью”. Речь идет о письме от 10 августа 1947 года. Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 70.

превосходит нетронутый белый лист, отодвигая на задний план каллиграфическую, и подчеркивая изобразительную природу рисунка. Заимствованные в предыдущей композиции три плана меняют конфигурацию таким образом, что композиционная сложность цикла достигает вершины. Верхний план здесь представлен треугольником, основание которого обозначено линией, спускающейся от короны Маруна к центру левого края рисунка. Хотя в этой части композиции Ремизов использует тушь, основное пространство верхнего плана заполнено акварельными пятнами. Непосредственно вдоль левой половины основания верхнего плана помещены четыре меньших треугольника, уже фигурировавших в левом роге вихря-олenea из второй акварели (рис. 3). Только на этот раз треугольники вероятно представляют паруса "печальны(х) белы(х)" бриг и шхун, плавающих по морю около острова Оланда. Другой, по расположению нижний план, ограничен внутри рисунка линией, начинающейся на уровне рта Маруна и опускающейся приблизительно к центру нижнего края изображения. В верхнем углу данного сегмента без труда различим сам "царь Бур-Буруна, властитель Оланда, Марун", сидящий, согласно тексту, "на острой скале высоко над морем, слуша(я) волны". На голове его покоится серо-голубое нечто, вероятно представляющее "венец из лунного ягеля", по обе стороны Маруна змеи ("а вокруг него - змеи"). У основания нижнего плана большая зеленая рыба, должно быть одна из четырех рыб, которые, согласно тексту, поддерживают таинственный остров: "четыре рыбы держат остров: две одноглазые *флюндры* и две крылатые *симпы*". Эти же мифические рыбы – симпа и флюндра – упомянуты в письме Ремизова Блоку от 2 марта 1911 года.³⁵ Рот рыбы переходит границу между планами рисунка, попадая в среднюю плоскость листа. Таким образом, узкий конец лучеобразного среднего плана третьего рисунка соответствует высоте головы Маруна (из которой он и начинается), а самый широкий конец полностью покрывает левую нижнюю четверть композиции. Большинство пространства среднего плана раскрашено зеленой и синей акварелью и покрыто кривыми волнообразными штрихами, выполненными черной тушью. Внизу сегмента, обращенный лицом к Маруну, в синей лодке под желтым флагом, едва различимый человеческий профиль с продолговатым предметом в правой

³⁵ См. Юлову А. Переписка с Ремизовым 1905-1920 // Литературное наследство. Александр Блок. Кн. 2., с. 91. В письме, как и в "Маруне", названия рыб даны курсивом, таким образом делая упор на значение рыб в письме хронологически следующем за первой и предворяющем вторую публикацию текста, копию которого Ремизов подарил Блоку в 1912 году (Там же, с. 99).

руке – ”викинг Сталло, закованный в сталь, бросает безстрашно якорь”. Как и в тексте, Марун не замечает храброго Сталло, остается неподвижен, ”лунный как мох-ягель, пасть раскрыта – он слушает волны”.

По крайней мере два образа, лежащих в основе третьей акварели, восходят к блоковскому ”Королю на площади”. Сам Марун напрашивается на сравнение с королем в прологе пьесы (”на массивном троне – гигантский Король. Корона покрывает зеленые, древние кудри... Тонкие руки лежат на ручках трона. Вся поза – величавая... сцена представляет из себя остров”), тогда как Сталло отражающий блоковского шута, ”подплывает с моря”.³⁶ Только вместо якоря Сталло, в руках у шута прозаическая удочка: ”его мерзкий профиль с удочкой...”.³⁷ Не удивительно, что и как океан в ”Маруне”, море у Блока звучит: ”рождается музыка в море”.³⁸ Ссылка на пьесу Блока в рисунке вполне уместна, так как личность поэта – ключ для прочтения третьей акварели и определения ее места в альбоме. В сознании Ремизова Марун отождествлялся (или по крайней мере близко ассоциировался) с Александром Блоком, которому он посмертно обратил следующие слова: ”...вам же скандинавские скалы, северное небо и океан”.³⁹ Уже во время второй мировой войны, к двадцатой годовщине смерти Блока, Ремизов нарисовал портрет умершего поэта (рис. 7). Рисунок этот, показывающий Блока в профиль, несет поразительное сходство с изображением короля Бур-Буруна, правителя Оланда.⁴⁰ То же сходство подтверждается и более ранним (предшествующим альбому) ремизовским описанием Блока, где последний представлен совсем как Марун, сидящий на троне высоко над морем, слушающий волны:

...выступает передо мной лицо человека с упорными беспощадными глазами, человека, окаменелого в том твердом убеждении, которое движет горами, он смотрит, не закрывая глаз, на это пенящееся, булькающее, гоняемое, гонимое и встряхиваемое вихрем... то же лицо человека, с глазами, погруженными в слух, туда, через ”черное, черное небо” в бушующее судьбинное. А смотреть так беспощадно и ”убежденно”, окаменев... слушать, обращенному туда, за череп ”черного, черного неба”, может только человек по врожденному страшному дару ”слуха”.⁴¹

³⁶ Блок А. Король на площад, с. 23.

³⁷ Там же, с. 42.

³⁸ Там же, с. 40.

³⁹ Ремизов А. К звездам, с. 97.

⁴⁰ Рисунок находится в архиве ТЦГАЛИ. Публикация Юловой, с. 138.

⁴¹ Ремизов А. Десять лет // Встречи, с. 85-86.

Именно этот "страшный дар слуха" являлся, по мнению Ремизова, самой незаурядной и характерной чертой Блока, отделяющей поэта от всех других:

Блок слышал музыку. И это не ту музыку – инструментальную – под которую на музыкальных вечерах любители, люди серьезные и вовсе не странные, а как собаки мух ловят, нет, музыку. Помню, в 1917 году... Блок сказал мне, что над всеми событиями, над всем ужасом слышит он – музыку, и писать пробует. А это он "Двенадцать" писал.⁴²

Описанное Ремизовым слияние зрения и слуха ведет к последней акварели цикла (рис. 5). Возникая из текстообразности первой акварели (каллиграфические линии на белом фоне, рис. 2), зрительное постепенно развивается по мере усложнения художественных приемов, достигая апогея в изображении Маруна в третьей акварели (рис. 4), тогда как четвертая акварель (рис. 5) вводит звуки, закодированные в открывающем альбоме коллаже. Только здесь соотношение цветов и звуков совершенно иное по своей сути, чем в первом коллаже, где зрителю предлагалось разобраться в том, какие звуки представлены какими цветами, или, образно выражаясь, услышать музыку изображения.

Музыка последнего рисунка гораздо менее доступна зрителю благодаря своей неуловимой природе – это музыка судеб и времени, которую могут слышать только обладающие божественным даром слуха, которым, по мнению Ремизова, обладал Блок и олицетворяющий его в альбоме "Марун". Некоторые формальные аспекты последней, четвертой акварели (рис. 5), заставляют предположить что она является разработкой среднего плана предшествующего рисунка (рис. 4). Во-первых, в четвертой акварели происходит, казалось бы, внезапное упрощение композиции – она снова возвращается к одноплановой. Во-вторых, поражает лаконичность колорита – рисунок использует всего лишь два цвета – зеленый и коричневый (не считая черной обводки и белого фона листа). Наконец, можно установить ряд зрительных цитат, переходящих из третьей акварели в четвертую и ограниченных средним планом третьей – четыре идентичных треугольника (паруса грустных бригов и шхун), параллельные линии, символизирующие волны, и размытый зеленый фон с синим отливом, представляющий море. Все это и указывает на то, что последняя акварель представляет ни что иное, как средний план предпоследней, как бы "вырастающий", благодаря своему расположению, из головы Маруна. Таким образом, последняя акварель изображает музыку волн, к которой

⁴² Ремизов А. К звездам, с. 100.

прислушивается Марун. Эта в высшей мере замкнутая и, с первого взгляда, незначительная композиция открывается зрителю через продуманную цветовую уловку. Из-за того, что акварель наклеена на коричневую бумагу и только потом на зеленую поверхность листа, зритель, рассматривая рисунок, видит те же самые цвета, которые открываются Маруну в среднем плане предыдущей акварели. Именно здесь зрителю предлагается услышать – вместе с Маруном, Блоком и Ремизовым – шум времени к которому обращается данный альбом.

Разумеется, сама по себе способность слышать музыку бесполезна, если в цветах изначально нет музыки. Ремизов описывает такой случай в письме Наталье Кодрянской, письме, наверное, неслучайно отделенном всего тремя днями от трагической годовщины: “Если бы была музыка я бы слушал не шевелясь. Перед глазами были моя цветная стена, поблекшие мысли, а в окне серая с мертвецкой (моргом) за гаражем. И застывший взлет пепельного неба”.⁴³ Цвета ремизовских “конструкций” и серые оттенки стены и неба, видимых из его окна, отказываются звучать. Слышать музыку и в самом деле не просто. Чтобы услышать музыку улиц, Блоку понадобилась кровавая революция, встряска, которую вряд ли могла предоставить Ремизову относительно спокойная атмосфера эмиграции. Несмотря на это, Ремизов пытался услышать музыку и приглашал зрителя-читателя в альбоме последовать своему примеру. Заметим тут же, что для Ремизова дар слуха, которым, по его мнению, так вполне владел Блок, явление вовсе не односторонне положительное: “Есть тайна ‘слуха’, а дар ‘слуха’ тоньше и выше дара ‘зрения’. Но этот дар ‘внутреннего слуха’ так не проходит: что-то, как-то, и когда-то случится, и вот человек пропал”.⁴⁴ Блок погибает, как и его герой, поэт из “Короля на площади”, с которым он разделял способность слышать музыку моря.⁴⁵ Кажется, что сама эта способность “слышать музыку” – покушение на “Здравый Смысл”, караемое судьбой.

Рассматривая трагическую смерть Блока в контексте размышлений Ремизова, можно сказать, что “слух” Блока стал одновременно благославлением его поэзии и проклятием его жизни, приблизив его безвременную кончину, которая и является тематической основой второго коллажа (рис. 6). Становится очевидной удивительная по своей простоте и силе структура альбома: коллажи “обрамляют” четыре акварели цикла.

⁴³ Из письма от 10 авг. 1949 г. Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 136.

⁴⁴ Ремизов А. Десять лет, с. 87.

⁴⁵ Блок А. Король на площади, с. 40.



А. М. Ремизов. Марун. Акварель и тушь (231 mm x 150 mm)



А. М. Ремизов. Марун. Коллаж II
Цветная бумага, тушь (140 mm x 105 mm)

Начиная с внешних деталей (сосновая шишка первой акварели), следующие рисунки становятся все более и более описательными (сестры, олень и сосна второй, Сталло, бриги, шхуны и рыбы третьей акварели), чтобы потом, через Маруна, ввести читателя-зрителя в сокровенный мир мифического правителя Оланда, в новую, звуковую плоскость (четвертая акварель). Ею и заканчивается повествовательная часть альбома, непосредственно основанная на тексте. Остается второй коллаж, некий эпилог Блоковской темы, введенной в альбом в первом коллаже.

Как и первый коллаж, второй выполнен из наклеенной цветной и раскрашенной бумаги с обрисовкой черной тушью. Как и в первом, подавляющее большинство форм геометрично. Но, в противовес радуге цветов первого коллажа, палитра второго крайне сдержанна. Кроме темно-зеленого фона цветовая гамма ограничена оливково-зеленым, синим, бежевым и темно-красным. Последний цвет явно доминирует, но не столько в силу преобладания пространства, которое он заполняет (оно сравнительно невелико), сколько благодаря острым углам темно-красных треугольников, которые, кажется, врезаются в фон, разрушая стройную геометрию композиции. Результат – ощущение беспокойства и опустошения, объяснимое только скорбью, испытанной Ремизовым после потери Блока и России. Быть может, красный (цвет Ремизова)⁴⁶ олицетворяет жизнь, которая, по его собственным словам, "раскололась" в 1921 году, жизнь в изгнании на "старых камнях" Европы?⁴⁷ Или же красный – это символ вспыхнувшего и угасающего сердца Блока,⁴⁸ или, это призрак

⁴⁶ Ремизов определяет темно-красный, как "свой цвет" в письме Н. Кодрянской от 6 июля 1952 года. См. Н. Кондрянская. Ремизов в своих письма, с. 278. Также, по словам В. П. Никитина, парижского соседа Ремизова, темно-красный цвет доминировал в больших коллажах, помещенных в одной из комнат квартиры на улице Буало. Никитин В. П. Кукушкина (Памяти А. М. Ремизова). Воспоминания. Опубликовано Н. Грякловой в "Ежегоднике рукописного отдела Пушкинского дома за 1990 год". Пбг 1993, с. 287.

⁴⁷ Ссылки на "старые камни" в связи с Блоком неслучайны: они являются продолжением ремизовского монолога, обращенного к Блоку. Так, в письме Блоку, написанном в 1911 году, Ремизов называет Европу страной "серых камней", а в другом письме уточняет, что камни впитывают "душу" событий, свидетелями которых они являются, чтобы потом передать ее людям. См. Юлову, Переписка с Блоком, с. 96. Поэтому особенно интересны упоминания камней Европы в контексте эмиграции как пустыни в воспоминаниях о Блоке (К звездам, с. 106) и одном из писем Н. Кодрянской (Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 396).

⁴⁸ Ремизов А. К звездам, с. 101.

огня, преследовавший Ремизова после смерти Блока “в ночи над простором русской земли, над степью и лесом”⁴⁹ Трудно переоценить боль потери, которую испытывал Ремизов в результате событий 7 августа 1921 года. Более чем четверть века спустя Ремизов размышляет о том: “как... избыть, ничего не забывая, обуявшую тоску”.⁵⁰ Всю свою оставшуюся долгую жизнь он не мог забыть трагического совпадения дат смерти Блока и своего отъезда из России, вкладывая в эту, казалось бы, случайность особый смысл: “день смерти Блока – это тот день, когда мы ступили на чужую землю, в этом наша общая судьба: расстаться с Россией”.⁵¹

Смерть и эмиграция сближаются в ремизовском сознании, потеря жизни приравнивается к потере родины: “7 августа Блок покинул землю. И в то же самое утро 7-го ... на рубеже мы прощались с русской землей. Блок в путь “всея земли”, наша дорога в чужие – и среди своих и среди языка чужого”.⁵² В другом месте он писал: “в суровое августовское утро, когда покорные судьбе, в скотском вагоне, как скот убойный, мы подъезжали к границе, оставляя русскую землю, дух ваш переходил тесную огненную грань жизни и вы навсегда покинули землю”.⁵³ Чтобы усилить сближение смерти и эмиграции до уравнения, Ремизов подчеркивает неизбежность, чуть ли не добровольность, смерти Блока: “Блок умер, потому что умер. Срок жизни его был отмерен. Должен был и не мог не умереть. И мучения его были безмерны. (Сердце)”.⁵⁴ Говоря это, Ремизов, желая того или нет, сравнивает свою боль от потери России (“со всею болью моей–горючим камнем”) с сердечной болью умирающего Блока.⁵⁵ Ретроспективно, ввиду этой неизбежной боли, горькой иронией отзываясь рассуждения шута из “Короля на площади” о том, что карой тем кто испытывает “Здравый Смысл” будут “смерть и пожары”, и что

⁴⁹ Там же, с. 102. По словам шута из “Короля на площади”, “смерть и пожары” это кара тем кто испытывает “Здравый Смысл” (Король на площади, с. 51).

⁵⁰ Из письма от 7 августа 1947 г. Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 64.

⁵¹ Ремизов А. Десять лет, с. 85. Ремизов ассоциирует воспроизведенные в альбоме образы с потерями и с Блоком до самой смерти. Так, в письме Н. Кодрянской от 10.8. 1947 г. он пишет о приближающейся осени, как о времени, когда “ветровы сестры выходят из своего укрытия” и упоминает “лунную тень”, служащую началом для всего. Н. Кодрянская. Ремизов в своих письмах, с. 70.

⁵² Ремизов А. По серебрянным нитям // Встречи, с. 88

⁵³ Ремизов А. К звездам, с. 92.

⁵⁴ Ремизов А. Десять лет, с. 87.

⁵⁵ Ремизов А. По серебрянным нитям, с. 88.

"пока здравому смыслу остается одно средство—эмиграция".⁵⁶ Оплакивая безвременную кончину Блока и сетуя на последнюю, неизбежную беду ухода из жизни ("не видеть земли, (жить) без музыки"), Ремизов тут же ставит риторический вопрос: "а если вовсе и не беда, а первое великое счастье?"⁵⁷ Возможно, вопрос этот указывает не столько на веру Ремизова в то, что Блока ждет лучшая жизнь после смерти, сколько на попытку рационализировать свою собственную судьбу, судьбу человека, навсегда потерявшего "землю" (в его случае Россию) и "музыку" (в его случае родной язык). Ту самую "музыку" языка, которую Блок безвозвратно потерял в смерти, Ремизов так же безвозвратно потерял в эмиграции. Именно поэтому Ремизов воспринимает смерть Блока и отъезд из России в свете крушения языка. По словам Ремизова, незадолго до смерти Блок признался ему, что "в таком гнете писать невозможно" — жалоба,⁵⁸ распространенная Ремизовым на свое положение русского писателя в изгнании:

это я теперь узнал за границей, что для русского писателя тут, пожалуй, еще тяжче, и писать не то что невозможно, а просто нечего: ведь только в России и совершается что-то, а тут—для русского-то—пустыня.⁵⁹

Само собой разумеется, что Ремизов совсем не собирается заявить, что русский писатель не может творить вне России. В противовес такому предполагаемому обобщению он сам приводит пример Гоголя и его "Мертвых душ", написанных в Риме, утверждая что "в пустыне.... зрение и чувства остры".⁶⁰ Истинная невозможность писать возникает не из всякой разлуки с Россией, а из безвозвратной потери последней. Именно такая безвозвратная потеря России обязывает Ремизова искать альтернативу его некогда главному средству выражения—слову. То, как писатель Ремизов становится и художником, отражается в прогрессии от словесного (каллиграфического) к изобразительному (живописному) в цикле рисунков "Маруна". При этом, перенос акцента со словесного на изобразительное в альбоме не окончателен: контурные линии все же остаются важным элементом всех четырех акварелей, каждая из которых помещена в рамку, выполненную черной тушью, писатель-каллиграф все-таки не покидает художника. Кульминация такой художест-

⁵⁶ Блок А. Король на площади, с. 58 и 51.

⁵⁷ Ремизов А. К звездам, с. 91.

⁵⁸ Там же, с. 101.

⁵⁹ Там же, с. 93.

⁶⁰ Там же, с. 93.

венной неопределенности замечательно отражена в фотографии автора, наклеенной на последней странице альбома. По крошечному снимку работающего за столом с пером в руке Ремизова положительно невозможно определить—пишет он или рисует.

Ремизовский выход из чистой литературы в изобразительное искусство, реализованный в “Маруне”, имел гораздо более ранний прецедент, не случайно связанный с Блоком. Еще при жизни Блока Ремизов проиллюстрировал “Двенадцать”, но Блоку показать свою работу не успел.⁶¹ Продолжая диалог с уже покойным поэтом, Ремизов писал: “...скажите Блоку: нарисовал я много картинок, на каждую строчку “Двенадцати” по картинке”.⁶² Подобным образом, в “Маруне” изобразительный элемент дополняет уже существующий текст, вкладывая в него новый смысл, основанный на знании трагической судьбы Блока.

Как и ремизовские иллюстрации к “Двенадцати”, рисунки “Маруна” являются своеобразным *post scriptum* к тексту. То же, почему писателю понадобилось рисовать для выражения своих идей, становится ясным, если прислушаться к словам самого Ремизова: “иногда мне кажется, что мне легче нарисовать чем выразить словом”,⁶³ и в другом месте: “в революцию... было легче рисовать чем выражаться”.⁶⁴ Таким образом Ремизов дает понять, что рисунки его происходят из одновременной потребности самовыражения и невозможности достигнуть самовыражения словом (ситуация, повторившаяся в эмиграции в 30-е и 40-е годы, когда Ремизов не мог публиковать написанное). Будь то кровавая суматоха революции, или же непроходимое удушье добровольно принятого на себя изгнания, Ремизову приходится искать новые художественные средства. Оказалось, что тогда как для литературного творчества Ремизову необходимы были оптимальные условия – мирное окружение и погружение в русскоязычную среду, рисунки требовали всего лишь потребности самовыражения, так что даже в нечеловеческих условиях оккупации, не имея возможности писать, Ремизов продолжал рисовать “на кухне, под теком с потолка”.⁶⁵

⁶¹ Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 104.

⁶² Ремизов А. К звездам, с. 96. Юлова пишет что рисунки были собраны в альбоме к десятой годовщине смерти Блока вместе с текстом на русском, французском и немецком языках, и альбом был выставлен на выставке журнала “Числа”. Настоящий альбом хранится в архиве ТЦГАЛИ (с. 140, сноска 10).

⁶³ Ремизов А. Подстриженными глазами, с. 77 и 93.

⁶⁴ Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 104.

⁶⁵ Там же, с. 19.

Из плавного перехода от письма к рисунку и установления симбиоза между изображением и текстом Ремизов создает своеобразный жанр синтетического искусства. Интересна в виду этого роль Блока, бывшего среди современников Ремизова одним из ведущих деятелей культуры, поднимавших вопрос о синтетическом искусстве. Всего за несколько месяцев до смерти, в своем знаменитом эссе "Без божества, без вдохновенья" Блок пишет: "Россия молодая страна... культура ее синтетическая культура" и далее: "Русскому художнику нельзя и не надо быть 'специалистом'". Особенно любопытно, что в эссе Блок называет Ремизова одним из ведущих русских синтетистов. Синтетизм, о котором говорит Блок, предполагает преодоление границ разных искусств, и отказ этих искусств от существования исключительно "для искусства".⁶⁶ Блок призывает художников не ограничиваться избранным средством, когда перемена средств необходима для наилучшего выражения русской национальной культуры. Именно этому завету и следовал Ремизов, чьи иллюстрированные альбомы реализуют как раз такой тип синтетического искусства, который невозможно отнести к негибкой символистской иерархии искусств – к тому же тогда уже не актуальной.⁶⁷ Не укладываются альбомы и в музыкальные параметры,⁶⁸ хотя, несомненно, различима в них некая внутренняя музыкальность. Как видно из "Маруна", Ремизов считал свое творчество синаестическим. Но при этом, вполне будучи в курсе модернистских опытов в области синтетизма,⁶⁹ он не разделял ни вагнеровского идеала *gesamtkunstwerk*'а, ни устремлений к монументальности искусства раннего советского периода.⁷⁰ И хотя в литературе и графике Ремизова

⁶⁶ Блок А. Собрание сочинений в 6-ти т. М. 1963. Т. 6, с.175-176.

⁶⁷ Bowl J. "Colors and Words: the Visual Art of Alexei Remizov // Russian Literature Triquarterly 1986. Vol. 19, p. 167.

⁶⁸ О музыкальных образцах более поздних ремизовских работ см. А. Д'Амелия. "Автобиографическое пространство" А. М. Ремизова // Ремизов А. М. Учитель музыки. Париж 1983, с. XXII.

⁶⁹ Грачева замечает, что как модернист Ремизов участвует в синтетических экспериментах своего времени, и что древне-русская литература играет значительную роль в формировании представлений Ремизова о синтетизме в искусстве (Грачева А. Писец и изограф Алексей Ремизов // Волшебный мир Алексея Ремизова. Спб. 1992, с. 7).

⁷⁰ Так, обнаружив что его подход к легенде Тристан и Изольды совпадает с музыкой Вагнера, Ремизов немедленно меняет его. См. письмо Н. Кодрянской от 6 августа 1952 г. Для противоположенной интерпретации см. И. Маркадэ. Ремизовские письма // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer, с. 122.

звуко-цветовые ассоциации встречаются сплошь и рядом, он так и не следует примеру Скрябина и Кандинского, составляя списки соответствующих друг другу цветов и звуков. Отрицая популярные модернистские синтетические теории, Ремизов восстает против слепого смешения искусств, ссылаясь на органическую несовместимость различных выразительных средств:

Слово – музыка – живопись – танец, это “единое и многое”, и у всякого свой ритм, своя мера. Слово вдохновит музыканта, но читать под музыку не выйдет. Тоже 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?⁷¹

Но, отворачиваясь от надуманного синтеза того, что на самом деле синтезу не поддается, Ремизов все же стремится исполнить завет Блока об улучшении национальной культуры посредством “деспециализации” искусств. Неслучайно для достижения своей цели Ремизов избрал природно синтетическую форму искусства – графику, в которой “мысли и выражающие их слова линейны”, и где слово и изображение входят в “ритмическое соприкосновение”. Так что их слияние и расхождение устанавливают некий естественный резонанс, описанный в настоящей работе как способность художника услышать шум времени. Перелистывая “Марун”, едва ли можно предположить, что его автор художник-самоучка. Хотя альбом поражает гармонией цвета и изысканностью форм, его художественное мастерство только один из элементов, заставляющих видеть в альбоме гораздо больше, чем маргиналию (даже художественно талантливую маргиналию) известного писателя. Прежде всего, “Марун” показывает как слово, рисунок и звук могут ритмично сосуществовать в одном произведении, и не просто сосуществовать, а содействовать в построении истинно синтетического произведения искусства.

⁷¹ Ремизов А. Пляшущий демон., с. 9.