

2000к
216

Российская Академия Наук
Пушкинская Комиссия

рисунки писателей

сборник научных статей

по материалам конференции
«Рисунки петербургских писателей»

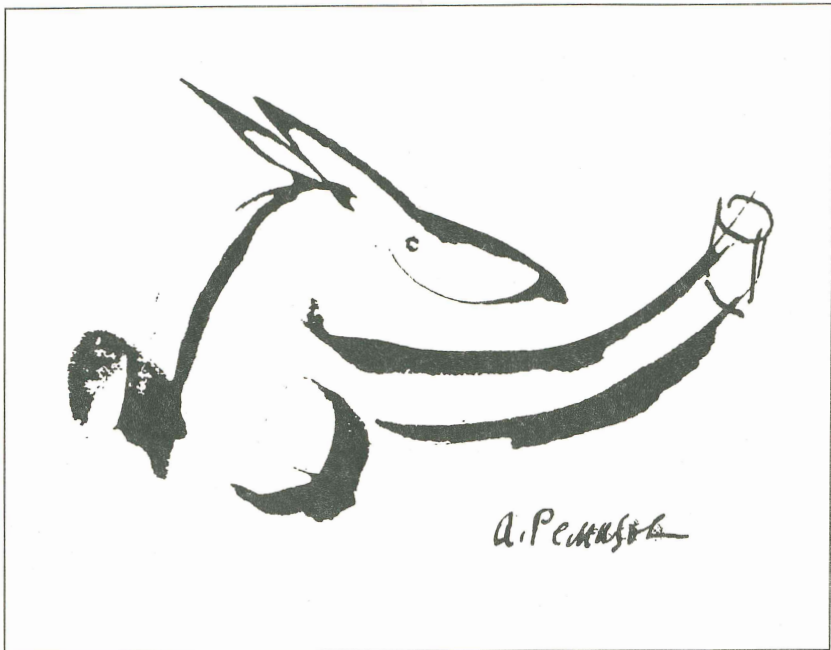
в библиотеку Пушкинского Дома
и читателей.

16 от
меня


30.11.2000. етб.



Гуманитарное агентство
«Академический проект»
Санкт-Петербург
2000



Издание осуществлено при поддержке
Института «Открытое общество» (грант АОЕ 804)

Составитель
С. В. Денисенко

Под редакцией
доктора филологических наук С. А. Фомичева
кандидата филологических наук С. В. Денисенко
Рецензент кандидат филологических наук Т. И. Краснобородько
Оформление Ю. С. Александрова



381824

ISBN 5-7331-0198-9

© Денисенко С. В., составление, 2000
© Коллектив авторов, 2000
© Пушкинская комиссия РАН, 2000

ОТ РЕДАКЦИИ

Рисование, сопровождающее писательский труд, — явление достаточно распространенное и, возможно, едва ли не закономерное для определенного типа творческой личности¹. Известны рисунки Поля Валери, Кафки, Уильяма Блейка, Гюго, Бодлера, Верлена, Мериме, Жорж-Санд, Теофиля Готье, Гонкуров, Анатоля Франса, Поля Морана, Кокто, Бретона, Элюара, Анри Мишо... и русских писателей: Гоголя, Батюшкова, Жуковского, Тургенева, Лермонтова, Достоевского, Полонского, Леонида Андреева, Гумилева, Андрея Белого, Маяковского, Ремизова и многих других.

В принципе, рисующих писателей можно условно «классифицировать». В первую очередь это те, кто рисовал профессионально, для кого рисовальное творчество было второй профессией (либо увлечением) и шло параллельно с литературной деятельностью. Таковы Уильям Блейк, Жуковский, Лермонтов, Шевченко². Но чаще писатели во время создания литературного произведения испещряли свои рукописи рисунками (Пушкин, Достоевский). Синтезировал оба «типа» рисующих писателей в своем творчестве «писателя-

¹ О рисовании как о необходимости самовыражения творческой личности см., например: *Завгородняя Е. В.* Психология формирования художественного замысла: На материале изобразительной деятельности. Автореф. на соиск. уч. ст. к. пс. н. Киев, 1992; *Марков В. А.* Творческий процесс и функции бессознательного // Семинар по проблемам методологии и теории творчества. Симферополь, 1986. С. 67—70; *Яньшин П. В.* Психосемантические механизмы рисуночной проекции. Автореф. на соиск. уч. ст. к. пс. н. М., 1990.

² См. об этом, например: *Пахомов Н. Н.* Живописное наследие Лермонтова // Лит. наследство. Т. 45—46. М., 1948; *Либман М. Я.* Жуковский-рисовальщик: (К вопросу о связи К.-Д. Фридриха и В. А. Жуковского) // Античность. Средние века. Новое время. М., 1977. С. 217—223; *Либман М. Я.* Жуковский и немецкие художники // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М., 1980.

Алла Грачева
(С.-Петербург)

«КРУГ СЧАСТИЯ» — ЛИЦЕВОЙ КОДЕКС АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

Алексей Ремизов признан не только одним из наиболее ярких русских писателей XX в., но и оригинальным мастером графики и каллиграфии. За последнее двадцатилетие состоялись две персональных выставки его работ¹, появились статьи о Ремизове-художнике². Но многомерное раскрытие эстетического феномена его творчества как синтеза искусств — дело будущего, в созидании которого должны быть объединены усилия искусствоведов и филологов. Это исследование будет опираться на конкретную источниковедческую базу и рассматривать творчество Ремизова (писателя-художника) при помощи критерия историзма — осознания внутренне последовательной смены эстетических задач, стилиевой манеры и используемых «технических средств». От эссеизма и эмпиризма к конкретно-историческому анализу — только такой путь ведет к объективному раскрытию места, занимаемого Ремизовым в русской культуре XX в. И в этом плане особое значение приобретает изучение конкретных произведений Ремизова, в которых объединены два способа отражения реальности и сверхреальности — словесный и графический. Речь идет об исследовании его рукописных иллюстрированных альбомов. Но прежде чем обратиться к анализу конкретного произведения, надо (на данном этапе лишь условно) наметить некоторые этапы художественной эволюции Ремизова в аспекте появления и развития в его творчестве жанра иллюстрированного альбома.

Известна легенда самого Ремизова о начале его рисовального пути. Ее текст, написанный в конце 1920-х гг. для немецкого художественного журнала «Gebrauchsgraphic», позднее в переработанном виде вошел в книги «Подстриженными глазами» и «Учитель музыки». Приведем первоначальный вариант русского текста этого рассказа, сохраненный в виде белого автографа с правкой в альбоме С. П. Ремизовой-Довгелло:

«Рисовальные признания для *Gebrauchsgraphic*

Рисовать я нигде не учился. А рисовать мне, как горе-рыбаку рыбу удить, рисовать [это]³ моя страсть. В детстве первые мои опы-

© Грачева А. М., 2000

ты: мелом себе на ладонь, а с ладони шлепком на спину прохожим: у прохожего сзади вскакивал от меня белый рогатый чертик. С этого и пошло. Еще заборы: я не пропускал [ни одного] случая, чтобы мелом или углем ни вывести рожу и такую [такой величины], насколько хватал размах. В училище в перемену, когда другие слонялись или повторяли уроки, я стоял у доски и крушил мел, зарисовывая до кончика доску. С мелом у меня так крепко связалось рисование, [что] одно время я ел мел, как едят конфеты. По рождению [С детства] я близорук, но об этом никто не догадывался. Только в 14 лет я надел очки, а произошло это от моей неудачной пробы учиться рисовать: я пошел в Строгановское училище в воскресенье: воскресные уроки для проходящих бесплатно. Задано было нарисовать геометрическую фигуру. Сам того не понимая, что я плохо вижу, я что-то нарисовал и подал [свой] рисунок и мне учитель сказал, чтобы я больше не приходил. Я очень был огорчен, вот тут-то и хватились, что дело не в рисовании, а в близорукости. Но в очках мне было уже неловко идти к тому учителю. В детстве я книг не читал, я только рассматривал картинки. Над картинками я мог просидеть целый день. Но я никогда не срисовывал картинок. Я ни на чем не навыкал: поэтому я не мог и не могу повторить ни своего, ни чужого. Еще я не мог переносить линейки и квадратиков: всякое ограничение меня отпугивало. И все рисунки мои [были] всегда кривые, всегда летели. С серого забора я подобрался к сучкам, ясным на белом тесе: я видел в них „рожи“ — духов; от сучков перешел вообще к пятнам: расплывшиеся чернила, краски, размытый дождем или половодьем берег. Все это такие сочетания, каких не бывает в натуре*. И еще я заметил, коснувшись обой, что самый материал может из себя дать рисунок, стоит только помуслить палец и начать водить. И когда я увидел картины Брейгеля, Босха и Калло, с каким восторгом я смотрел на них: я увидел в них весь этот путь от заборных сучков и облаков до обой, когда из пятен выступает [вырисовывается] волшебный рисунок ненатуральных сочетаний. Именно как раз то, что меня занимало, у этих художников было изображено. От предметов я перешел к чистой мысли: я наловчился, зажмурившись, в особенности перед сном, видеть еле возможные ненатуральные образы, которые переходили у меня в сон и там действовали, как живые. Но нарисовать я их не мог. По-

* Припоминая «натуру», над которой я наблюдал и которой старался следовать, я забыл упомянуть небо — облака: грозных чудовищ и знойных зайчиков и барашков с рыбьими хвостами и плавниками [всех этих духов, о которых складывались рассказы *Die Erzählungen der* <3 сл. нрзб.>] — *подстрочное примеч. Ремизова.* — А. Г.

том уж, кое-как наловчившись ограничивать себя (а в этом, наверное, весь секрет мастерства во всех областях искусства) некоторые свои сказки я стал рисовать, а потом уж писал. Так соединилось мое рисование с писанием (литературой). Но есть у меня уголок, где я отвожу мою невоплотившуюся рисовальную душу: это т<ак> н<а-зыаемые> „обезьяньи знаки“: в круге я рисую [Бог знает что] — как поведет рука, как размажется уголь. Таких знаков я нарисовал много сотен, а рисую я их обыкновенно с повышенной температурой, с градусником под мышкой: самый расплыв карандаша по своим чисто художественным законам вырисовывает передо мной волшебные фигуры. Самый же прием рисования у меня определяется способом моего письма: я держу карандаш, как ручку, завиваю и расчеркиваю, как-будто пишу.

Если еще начать думать, пожалуй, и не такое еще нагородишь о себе, но я думаю с меня довольно: я ведь не воплотившийся! и вся моя рисовальная страсть только горит во мне, никого не поджигая: понимаете, голыми руками огня не возьмешь!

Paris

4. 3. 28

Алексей Ремизов»⁴

Экстраполируя из этой авторской легенды объективные данные, можно говорить о природной одаренности, желании рисовать и, в то же время, об отсутствии традиционной художественной школы. Единственной такого рода «школой» были для Ремизова уроки чистописания, развившие талант копирования разного вида почерков. Способность изображения предметного и «испредметного» мира осталась у Ремизова на уровне свободы мышления ребенка, еще не испорченного стандартизацией — неотъемлемой чертой нормативной методики «обучения рисованию». Значимым фактором (сохранившим свое воздействие на каждом из этапов художественного творчества писателя) была его сильная близорукость, обуславливающая фантастические формы реальных предметов. В настоящее время неизвестны образцы детского рисовального творчества Ремизова. Самое раннее из сохранившегося — это относящиеся к 1901—1904 гг. образцы его каллиграфии на экземплярах произведений, представляемых в редакции или в цензуру⁵. Это тексты, написанные «стандартным» каллиграфическим почерком начала XX в. с некоторым «модернистским уклоном» в начертании букв, навеянным, вероятнее всего, графическими клише тогдашних декадентских изданий.

1906—1907 гг. — начало серьезного изучения Ремизовым древнерусской культуры, особенно книжности и иконописи. В словес-

ном творчестве его интерес проявился в обработке апокрифических сказаний («Лимонарь», 1907), патериковых рассказов и мистерий («Бесовское действо», 1907). Однако каллиграфическое искусство Ремизова оставалось еще некоторое время в прежних стилистических границах. Новый этап в развитии этого вида его творчества наступил со времени обучения С. П. Ремизовой-Довгелло в Императорском Археологическом институте (1911—1912 гг.), когда Ремизов учился вместе с ней прикладным источниковедческим дисциплинам и, в частности, русской палеографии. Надо помнить, что отсутствие законченного высшего образования было одним из психологических комплексов Ремизова, сохранявшимся на протяжении всей его жизни. Освоение и дальнейшее углубление изучения программы Археологического института было не только усугублением этого комплекса, но совпало с также нереализованной жадной получить художественное образование. Такая школа была пройдена Ремизовым по учебникам и альбомам образцов древнерусского письма и орнамента, которые он начал, точно копируя, использовать в своей эпистолярной. То, что Ремизов продолжал рисовать и его графика уже тогда была оценена, подтверждается его участием в организованной Н. Кульбиным выставке «Треугольник» (1910). Среди ее участников были художники Д. Бурлюк, Е. Гуро, М. Матюшин, Н. Евреинов, А. Экстер, а также писатели С. Городецкий, В. Каменский и др. Еще с этих лет у Ремизова установились дружеские отношения с художниками Д. Бурлюком, Н. Гончаровой, М. Ларионовым. В декларациях художников-авангардистов Ремизов нашел обоснование не только возможности, но и эстетической правомерности своего графического творчества⁶.

1917—1921 и 1921—1923 — годы революции и так называемый «берлинский период» — время максимального проявления в изобразительном творчестве Ремизова влияния кубизма. Проблемы с издательским делом в годы революции послужили причиной создания первых рукописных книг писателя. Первый прецедент такого рода — сделанный для Н. Рябушинского список «Гонимой повести». Он не сохранился, и о его характере можно лишь гадать. Рукописные же книги Ремизова революционных лет⁷ являются по типу почерка и строения рукописи прямыми подражаниями древнерусским рукописям XVII в., написанным скорописью. Лишь в оформлении шмуцтитула и инициалов прослеживается воздействие эстетических принципов футуристических изданий. Известные ныне ремизовские альбомы портретов и автоиллюстраций этих лет также выполнены под влиянием кубистических принципов строения графического изображения⁸. Берлин — время интенсивных личных

контактов Ремизова с художниками, период дружбы с В. Кандинским, Н. Пуни, Б. Анисфельдом, Н. Зарецким и др., его участия в профессиональных художественных выставках. В графике Ремизова это период максимального доминирования угла и прямой, разложения пластических объемов на комплексы геометрических многогранников.

Во второй половине 1920-х гг. графика Ремизова трансформируется и сближается с графикой сюрреалистов. Еще предстоит выяснить, обусловлено ли подобное тяготение сходством близких по типу автономных эстетических явлений или оно является результатом нового влияния, испытанного Ремизовым. Прямая и угол сменяются плавно перетекающими одна в другую, стремящимися к овалу и кругу, линиями. На характере изображения Ремизовым человеческих фигур сказалось не только изучение принципов иконописи, но и чтение эзотерической и теософской литературы. Нимб над ликом, появившийся еще в графике конца 1910-х гг., становится теперь постоянным атрибутом любого изображаемого персонажа. С начала 1930-х гг. Ремизов стал вести графический дневник своих снов, переводя на язык изобразительного искусства то, что ранее существовало лишь в словесном отражении. В беседе 1950-х гг. с Н. Кодрянской он отметил причину этого «перевода» снов с одного художественного языка на другой: «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»⁹. Сохранившиеся тетради графических записей снов (с 1933 по 1937 г.)¹⁰ показывают, что Ремизов использовал многие художественные принципы и приемы иконописи (обратную композицию, нимбы, клейма, вертикальные поясняющие надписи и др.). Это является творческим усвоением старых эстетических канонов, но не стилизацией под них. В то же время подвижность изображаемых форм, их графическое преобразование одной в другую — результат также и прочтения мистических откровений Я. Бёме и Р. Штейнера глазом художника, а не адепта их учений. Нельзя не учитывать и того, что так поражавшая современников «мелкопись» графического и каллиграфического искусства Ремизова этих лет объясняется характером увели-

чивающего оптического эффекта, вызванного коррекцией при помощи очков сильнейшей прогрессирующей близорукости.

К сожалению, не сохранились серии его рисунков, представленных в 1932 г. на выставке «Рисунки французских и русских писателей» в Париже, организованной журналом «Числа», и на выставке 1933 г. в Праге, организованной Н. В. Зарецким, а затем в Моравской Тшебове, где экспонировалось около тысячи рисунков Ремизова. По свидетельствам современников, на выставке 1933 г. были представлены автоиллюстрации к книге «Взвихренная Русь». С начала же 1930-х гг. изготовление иллюстрированных альбомов превратилось для Ремизова из любительского занятия в средство добывания денег. До этого времени альбомы, как правило, представляли собой серии автоиллюстраций, создававшихся или параллельно, или после написания текста, над которым шла писательская работа. Теперь же альбомы, сделанные на продажу, отличались значительной графической и каллиграфической отточенностью исполнения, но были гораздо менее интересны с точки зрения отражения текущего творческого процесса. Как правило, это — альбомы текстов старых произведений Ремизова (чаще всего — отдельных сказок из «Посолони») или альбомы, посвященные русским писателям (Тургеневу, Лескову, Гоголю и др.). Тем не менее имеются данные, позволяющие говорить о том, что и в эти годы художественное мышление Ремизова развивалось в словесно-графических формах. Проведенное автором данной статьи исследование сохранившихся в России, Франции и США частей единого творческого архива писателя позволяет сдвинуть время создания книг «Учитель музыки» и «Подстриженными глазами» как целостных художественных структур с 1940-х на 1930-е гг. В эти же годы в иностранной прессе (главным образом, во французских и американских журналах) публикуются отдельные графические листы, иллюстрирующие эти произведения. Это подтверждает существование графических «вариантов» этих книг, точнее, серий автоиллюстраций к ним.

Вторая мировая война была для Ремизова временем глубоких потрясений, среди которых главным была смерть его жены. В творчестве Ремизова-художника появились «цветные конструкции» — коллажи из цветной бумаги на картонной основе с прорисовкой черной тушью размером примерно 30×40 см. Их создание первоначально было вызвано прозаическими причинами (вылетевшими при бомбардировке оконными стеклами), но затем стало новым способом изображения «испредметного». Об этом Ремизов писал Н. Кодрянской 21 марта 1948 г.: «Делаю цветные конструкции: на

картон наклейка, потом будет геометрия, а из треугольников лучи»¹¹.

1948 г. стал для Ремизова рубежным. Именно в этом году он закончил начатую годом ранее разборку своего архива. Большую его часть он передал собирателю документов, бывшему студенту Археологического института К. Солнцеву, оставив у себя только личные документы, письма жены, иллюстрированные альбомы и рукописи неизданных произведений. Этот год стал последним в череде лет, когда, начиная с 1931 г., книги Ремизова не выходили отдельными изданиями, и лишь в 1949 г. появилась книга «Пляшущий демон». И в этом же, 1948 году, 3—8 сентября Ремизов создал рукописный иллюстрированный альбом «Круг счастья. Книга о царе Соломоне», ныне хранящийся в составе фонда А. М. Ремизова в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом)/РАН (ф. 256, оп. 1, ед. хр. 32. 24 лл. — далее цитируется с указанием листов).

«Круг счастья. Книга о царе Соломоне» — это не просто «альбом», а, по сути, рукописная книга с иллюстрациями, составленная из сказаний и легенд о царе Соломоне. Отдельные входящие в нее произведения были созданы Ремизовым в период с 1910-х до 1930-х гг. и ранее уже были опубликованы отдельно друг от друга.

Состав рукописной книги таков: «Царь Соломон» (л. 4—5 об.); «Премудрый царь Соломон и красный царь Пор» (л. 6—л. 12 об.); «Тябень» (л. 13—16); «Соломон и Китоврас» (л. 16—21 об.). Название книги восходит к популярному в конце XIX — начале XX в. народному изданию «Полный новый оракул-предсказатель, удачно предсказывающий будущее по предложенным вопросам, с присовокуплением легчайшего способа гадать и отгадывать на кофе и бобах, и гадательный круг царя Соломона». И действительно, совокупность сказок и легенд, из которых сформирована книга Ремизова, представляет собой «круг жизни» Соломона — от его рождения и воцарения до свершения главного дела — строительства Храма и финального ухода из славы в безвестность. Это история коловращения его «счастья» — судьбы, где личная воля человека причудливо сочетается с предначертаниями Рока.

Перед тем как обратиться к книге Ремизова, надо еще раз вспомнить о блестящем знании им древнерусской книжной культуры. В послевоенные годы писательский интерес к ней не только не ослабел, но даже усилился. Он постоянно читал издания древнерусских памятников, рукописи, находился в научном и дружеском контакте с такими видными медиевистами, как П. Паскаль и Б. Унбегаун. В этом контексте работу над рукописной иллюстрированной книгой «Круг счастья» можно рассматривать как творческий экспери-

мент по созданию лицевого кодекса. И особое значение имеют сознательные отступления автора от принципов построения древнерусской рукописной книги такого типа. Они — результат творческого переосмысления старого, а не ошибки стилизатора середины XX в.

Рукопись Ремизова — это альбом из сложенных пополам листов плотной белой бумаги (кватернионов) с обложкой из плотной бумаги зеленого цвета. Текст и рисунки выполнены черной тушью. На титульном листе каллиграфическим, без стилизации, почерком написано заглавие: «Круг счастья. Книга о царе Соломоне» и имя автора: «Алексей Ремизов». На шмуцтитуле посвящение: «Верному сыну Израиля и моему искреннему другу доктору Исааку Вениаминовичу Кодрянскому что бережет и лелеет самое мое любимое и самое дорогое в мире русскую сказку, сказывает Наталья Кодрянская // Алексей Ремизов // 8 сентября 1948 Paris» (л. 2). Адресат посвящения — один из ремизовских меценатов, муж литературной ученицы писателя. На следующем листе вновь повторено название книги. Тексты на лл. 2—3 написаны каллиграфическим почерком того же типа, что на л. 1. Но на л. 2 в правом верхнем углу, на границе листа, Ремизов посадил кляксу и сразу же превратил ее в заднюю половину тела крылатого фантастического существа, передняя половина которого выполнена на основе чернильного пятна, перетекшего на л. 2 об. Существо листает книгу, его лицу придано портретное сходство с Ремизовым.

Текст кодекса написан в два столбца. Середина листа, правое и левое поля очерчены вертикальными линиями. Это задает четкое композиционное членение плоскости листа. Почерк, которым написаны тексты, не является стилизацией или воспроизведением какого-либо типа древнерусского почерка. Это печатные буквы автора XX в., своеобразный ремизовский «полуустав». Заголовки и инициалы отличаются лишь большим размером букв, они не выделены графически или цветом.

В архиве Ремизова имеется «наборная рукопись» книги «Круг счастья» (Собрание Резниковых, Париж), смонтированная из вырезок и оттисков ранних публикаций текстов, составивших новую художественную структуру. Вероятно, именно с нее Ремизов переписывал текст своего лицевого кодекса. Но этот процесс носил творческий характер. Иногда «на ходу», начав писать какое-то слово, Ремизов менял словесный образ. Отвергнутые буква, часть слова, фраза превращались из словесно-знакового символа в художественный элемент текста, преобразуясь в цветок, фигуру чудища и т. п. А после создания всего кодекса Ремизов подверг его редак-

торской правке, которая также имела последствием не просто исправление текста, но трансформацию исправленных или вычеркнутых слов и фраз в графические образы.

Ремизовские миниатюры, включенные в единую художественную структуру кодекса, естественно, выполняют функцию заставки и членят текст на законченные сюжетные мотивы. Но, как правило, ни одна из основных четырех повествовательных структур, составляющих книгу, не открывается заставкой: они разделяют эпизоды внутри каждой из этих древнерусских легенд.

Первое сюжетное звено книги — сказка «Царь Соломон» (л. 4—5 об.)¹² — история о детстве героя, его подмене сыном кузнеца и чудесном возвращении в царскую семью. Первая миниатюра кодекса, включенная в текст столбца, следует за описанием брата царя Давида — слепца Аскленея. Это портрет персонажа, которому приданы черты Ремизова. Их введение превращает чисто иллюстративное изображение в своеобразную авторскую реплику, актуализирующую древнюю легенду. Эпизод разоблачения любовника Аскленеевой жены заканчивается фразой: «А друг тем временем слез с дерева и улепетнул жив, цел и невредим» (л. 4). После этого следует миниатюра-концовка — изображение человека, находящегося в энергичном движении («улепетывающего»). Как видно из описания самых первых миниатюр кодекса, Ремизов усвоил и развил основной принцип построения средневековой лицевой рукописи — принцип органичной связи миниатюры с графикой и семантикой текста.

Эпизод, повествующий о детстве Соломона у его приемного отца-кузнеца, имеет в составе текста миниатюру, поясняющую совет Соломона, как кузнецу отгадать загадку царя Давида: «А ты надень на себя невод, а на ноги лыжи и иди пятками к сеничному порогу, а носками к избному» (л. 5). Миниатюра состоит из изображения двух фантастических существ, как бы материализации подсказанной разгадки. Сюжетный эпизод с решением загадок кончается иллюстрацией к последней задаче (о том, как отелиться быку). Иллюстрация представляет собой рисунок зооморфного лежащего существа — одновременно и «рожающего» кузнеца, и «телящегося» быка. Миниатюры этой первой истории — лишенной драматизма сказки о детстве Соломона — характеризуются идилической замкнутостью изображаемого в них мира. Он находится в иной, сверхреальной плоскости и в то же время соприкасается с реальностью. Это видно на примере заставки к эпизоду судов маленького царя Соломона. На ней — очерченный край освещенной солнцем земли, на которой играют двое зверюшек (мышей?), а за ними наблю-

дает человек, имеющий портретное сходство с Ремизовым. Внутри описания судов имеется миниатюра — изображение одной из «истниц» Соломона — старухи, жалуемой на ветер. Сказка кончается счастливым финалом и примирением всех героев: «Давид <так! — А. Г.> царь простил царицу; царскому кузнецу царскую кузню в вековечный дар отдал, а на царя Соломона свой царский венец надел: „Пусть царь Соломон судит и рядит все царство — все народы — всю русскую землю“» (л. 5 об.). С умиротворяющей гармонией конца сказки семантически корреспондирует завершающая текст миниатюра. Ее пространство при помощи волнистой линии замкнуто в круг. Внутри него — фигуры сидящих в траве спиной друг к другу ребенка и зверька, читающего книгу. И композиция, и образность миниатюры подчинены идее гармонии, разлитой в воображаемом мире сказки.

Вторая составляющая текст книги легенда — «Премудрый царь Соломон и красный царь Пор»¹³. Это история любовных приключений царя, повествование, состоящее из замкнутых сюжетных звеньев (цепи авантюры), повествование, являющееся прообразом романа странствий. Легенда начинается с нового рассказа о детстве героя. Текст сопровождается иллюстративным изображением царя Соломона-младенца (л. 6). Но далее в существующем параллельно словесному графическом рассказе Ремизова появляется новый тип миниатюры — маргинальной, являющейся, как и в древнерусских рукописях, своеобразной схолией, примечанием к тексту. Дядька Очкило предупреждает своего воспитанника Соломона: «Ты, царевич, на ночь о медведях не думай, они тебе и не будут сниться» (л. 6 об.). Маргинальная иллюстрация — изображение существа, относящегося не к «реальности» легендарного мира, а к его сверхреальности, — «снящегося медведя», заключенного в восходящие, закругляющиеся вверх линии. Сюжет развивается в драматическую историю о подмене юного царя Соломона, осуществленной Мурашом — любовником царицы-матери. «И велела ему царица обойти тайно Иерусалим — «отыщи ей отрока, похожего на царя Соломона»» (л. 6 об.). Текст сопровождается изображением быстро шагающего Мураша. Далее царица приказывает дядьке Очкиле убить ничего не подозревающего царевича. Словесное выражение текста оставляет психологический драматизм ситуации нераскрытым, но Ремизов «договаривает» его с помощью маргинальной миниатюры. Она состоит из голов двух человек, изображенных в разных пространственных плоскостях. Одна из них — голова Соломона — показана в фас. Другая — дядьки Очкило — изображена в резком ракурсе, так что виден лишь

затылок и склоненная шея. Обе головы разделены резко взметнувшимися слева направо линиями, образующими ось диагональной композиции. В этой миниатюре Ремизов совмещает прямую и обратную перспективу, чем достигает значительного драматического эффекта. Он как бы «материализует» страшные подробности готовящегося убийства, делая читателя «очевидцем» сказочных событий. Так он сопровождает описание предназначенного для убийства ножа его наглядным изображением. Соломон просит дядьку убить вместо него собачку Ритку. «Попрашался царевич и пошел, куда глаза глядят» (л. 7). Конец этого сюжетного эпизода — маргинальная миниатюра, являющаяся материализацией языковой метафоры. Иллюстрация представляет собой изображение двух «потоков зрения», вытекающих из глаз, и человека, идущего по заданному ими направлению (л. 7). Завершается рассказ об уходе Соломона из родного дома убийством собачки Ритки: «И готово — отлетела звериная невиноватая (было: без вины виноватая — А. Г.), душа» (л. 7 об.). Словесное сообщение наглядно «продублировано» иллюстрацией: обрисованный ломаной линией берег моря и фигурка сидящей собачки, подчеркнутая, а затем энергично перечеркнутая линией, преобразующейся затем в треугольник острым углом вниз. Эпилогом этого сюжетного эпизода является рассказ о царе Давиде, узнавшем после возвращения с охоты о превращении сына из умницы в полудиота. Этот рассказ обрамлен двумя иллюстрациями — сценами охоты. Примечательна последняя из них — графическая концовка рассказа: изображение зайца, убегающего от устремившегося за ним царя Давида и наблюдающих за погоней трех мышек. Наиболее интересно и значимо в этой иллюстрации — введение «очевидцев происхождения» — трех мышек. Они еще не раз встретятся в миниатюрах лицевого кодекса Ремизова. Эти мыши — не фантастические зверьки из сказочного мира, а, как показывают документальные свидетельства, вполне «реальные» мыши, поселившиеся в 1948 г. в квартире на улице Буало. В письме к Кодрянской от 15 марта 1948 г. Ремизов сообщал: «А мышек больше нету. Все ушли. Одна — к Мириолу, кофейная — к Е. Унбегаун, а орешек — д<олжно> б<ыть> к Никитину»¹⁴. Таким образом, исчезнувшие в марте мыши в сентябре вспоминаются Ремизову как приходившие к нему гости из волшебного мира, возможно, не ушедшие потом к его соседям по дому, а вернувшиеся в пространство сказки. Тем самым, введением этих трех «очевидцев» легендарных событий, с которыми встречался и он сам, Ремизов вновь актуализирует древнее сказание.

Откило поглядел на кузнеца:
Куда-а! - царь Соломон?

«Матюшка государыня, гитая в старых книгах, пишут: не рожден - не сын, не окучлен - не холоп, а вспоп, вскорп, борога не видать»
«Слушай, Откило, жизнь или смерть?»

Поклонился Откило и пошел - ерба в дверь попал: обзглазиль!



Встрегу царевич:

«Что ты плачешь, сберематый мой дядка?»

«Как мне не плакать, царевич, а и сказать не смею. Говори, не бойся!»

«Ах, царевич, грозил мне матюшка твоя царя Вирсавия горькою смертью. Выбирай, говорит, дядка Откило, жизнь или смерть?» Зелит свести тебя на тепловое море, - заколи, вынь сердце, и сплетешь и принеси ей, а тело - в море!»

«Воля матюшки, - сказал царь Соломон, - что хогет, то и делай. Не тужи, дядка, будем жить!»

Мешкать нетело, взял Откило старый свой нож, на мекведь койда-то с Давидом царем хативал. И пошли. Вперед царевич, за царевичем Откило. Старик и шапку надеть забыл. Не смест он царской воли послушаться и царевича больно жаль.

И увязалась каннива собачонка Ритка - Ритка слизал сметану, хватились, он вырвался да бежать. На воле весело: игрался Ритка.

Дошли до моря.
Пустынный берег.

И говорит царевич Откилу:
«Не убивай меня, сберематый мой дядка, ты возьми вместо меня Ритку, заколи, вынь сердце, и сплети матери, а я пойду». ~~Или иди~~ Вернись или не вернись - судьба!»

Старик и рад и боится: что он цариче-то скажет?

«Принесешь цариче Риткино сердце: заколол, скажешь, сына твоего царя Соломона, а тело - в море.»

Попрашался царевич и пошел, куда глаза глядят.



Сюжетное звено легенды, в котором повествуется о жизни Соломона в Египте, начинается с рассказа о разрешении им спора трех братьев и принятии царевича в их семью. Иллюстрация показывает героя в короне с книгой в руке, окруженного как бы сиянием, — то есть это изображение сущности его образа «мудрого царя». Таким образом, при помощи графического рисунка Ремизов переводит мышление читателя с уровня поверхностного слежения за ходом сюжета на уровень концептуальный, заставляя его делать обобщения и выводы из сказанного словесно. Решение Соломона остаться пасти стада сопровождается изображением силуэтов двух движущихся быков. Известия о мудром отроке распространяются повсюду: «шла молва из Египта, докатилась до теплого моря до Божьего града Иерусалима» (л. 8 об.). Под этими словами — маргинальная иллюстрация — фантастическое существо, как бы перекатывающееся по круглым облачным очертаниям, — катящаяся молва. Ремизов вновь «материализует», делает понятным и представимым недосказанное словесно. Финал этого сюжетного эпизода — сообщение о разоблачении ложного царевича Соломона и самоубийстве злодея Мураша. Текст заканчивается изображением фантастического существа с расставленными ногами. Его нельзя прямо соотнести ни с одним из героев повествования, но динамичное движение этой фигуры подчеркивает быстроту разворачивающихся событий.

Рассказ о предпринятых отцом поисках скрывающегося царя Соломона, судящего мудрые суды, сопровождается чисто иллюстративной миниатюрой. В центре ее между стенами «сплетень-города» находится фигура царя Соломона в световом круге (своеобразной мандорле), а под ним расположены лежащие фигуры «подсудимых» — быка и коровы. По характеру композиции и эмблематической символике изображения эта миниатюра — одна из наиболее прямо следующих древнерусским традициям. Финал суда над животными («и пошли назад в поле быки и с ними Буй и Касатка» (л. 9 об.)) сопровождает иллюстрация: три бычьи головы, изображенные в профиль, движение тел передано энергичными, исходящими от голов горизонтальными линиями. Согласно развитию авантюрного сюжета Соломон не возвращается домой, а отправляется в Индию к красному царю Пору. Последнее упоминание имени царя Соломона в тексте этого эпизода сопровождается введением внутрь текстовой строки схематичной фигурки движущегося человека (л. 9 об.).

Эпизод приключений царя Соломона в Индии предварен заставкой, как бы предсказывающей таинственность последующих

событий. Это изображение склона горы, над которой светит луна с человеческим лицом, слева от нее — силуэт летучей мыши в профиль.

После индийских приключений и любовной интриги с женой царя Пору Соломон возвращается в Иерусалим под видом таинственного гостя из дальней страны: «Гость-заморянин из чудесной Индии с дорогими товарами» (л. 9 об.). Миниатюра-схолья «поясняет» представление жителей Иерусалима о неведомом госте. Это — «портрет» фантастического крылатого существа с поднятыми руками. Концовка сюжетного эпизода об опознании царя Соломона делится на финал и эпилог. Ремизов отделяет их друг от друга орнаментальной фантастической веточкой. Счастливый эпилог этого этапа сюжета заканчивается изображением все тех же «абсолютно достоверных» очевидцев происходящего — трех мышек. То, что они нарисованы со спины, подчеркивает сосредоточенность их внимания на происходящем внутри пространства легенды.

Раздел повествования о женитьбе Соломона на царевне Милене и ее последующем похищении не открывается какой-либо заставкой. Но после сообщения: «И стали они жить-и-быть в любви и мире» следует маргинальная миниатюра, иллюстрирующая состояние счастливого соединения мужчины и женщины: два коронованных змееподобных существа с головами, повернутыми в противоположные стороны, а контурами тел соединенные в круг, подобно китайскому символу двуединства инь и ян. На л. 10 Ремизов вновь посадил кляксу, которая была превращена в фантастическое существо с острым носом. История о похищении Милены с помощью жемчужных перчаток сопровождается иллюстративным изображением заманчивого предмета, прельстившего царицу. Далее рассказчик поясняет, почему в момент обольщения жены самого Соломона не было в Иерусалиме: «задумал царь строить Великую Божию церковь — храм Соломонов и жил царь на Тивериадском море у мудрецов: учился небесным и подземным наукам» (л. 10 об.). Эта фраза, повествующая о поиске сакральных знаний, включает в себя особые знаки, введенные перед словами «Тивериадском» и «небесным и подземным наукам»: в первом случае — кружок, из которого исходят семь лучей, во втором — схематичная фигурка человека с раскинутыми руками и ногами (аналогичная фигурке в тексте на л. 9 об.). Их наличие свидетельствует об использовании Ремизовым древнерусского принципа введения такого рода знаков. Об их семантике Е. Ф. Карский писал: «Никакого отношения к строчным и надстрочным значкам не имеют особые значки-рисунки, употребившиеся в рукописях в конце периодов и статей, а иногда и в на-

чале их, а также при указании особенно важных мест: <...> напр<и-мер>, цветки, листки, звездочки, ручки. Все этого рода значки представляют зачаточный вид орнамента»¹⁵.

Знание и употребление подобных знаков сочетается в кодексе Ремизова со стремлением максимально расширить при помощи графики повествовательное пространство. Рассказ об увозе царицы Милены слугой царя Пора кончается словами: «Гусюк дал ей забыдущего зелья» (л. 11). Маргинальная иллюстрация к этим словам представляет собой переплетение абстрактных форм, передающих процесс перехода сознания царицы Милены в область бессознательного.

Оплакивание Соломоном будто бы умершей жены перемежается рефреном: «что рождено — помрет». Последнее повторение этих слов семантически сливается с их графическим отображением в виде двух фантастических существ, обращенных друг к другу в профиль. Нос одного из них расчленяет фразу на две части, проводя грань между жизнью и смертью. Скорь царя Соломона словесно выражена метафорой: «и, сорвав с головы царский венец, смял его, как ком глины» (л. 11). Маргинальная миниатюра, следующая за этими словами, является графической материализацией метафоры: изображение головы антропоморфного существа, тело которого как бы размывается в диагонально направленную прямую. Завершается этот эпизод нейтральной орнаментальной концовкой в виде ветки с цветком.

Следующий сюжетно законченный эпизод легенды — история о том, как Соломон вернул свою жену. Схвативший Соломона царь Пор предоставляет герою выбор, каким способом умереть. «Сказал царь Соломон: „Дай мне красную смерть“» (л. 12). Маргинальная иллюстрация истолковывает понятие «красной смерти» при помощи следующего изображения: условно обозначенное дерево и устремленное к нему фантастическое существо в профиль, с двумя лапами, обращенными к дереву. Одна из лап подобна древесной ветке. Финал эпизода также разделен Ремизовым на развязку (избавление Соломона от смерти) и эпилог. Между собой они разграничены изображением разомкнутого, лежащего на диагонали треугольника, выходящего из разомкнутой же окружности. В самом конце текста легенды помещено орнаментальное изображение ветви.

Третья легенда, вошедшая в состав книги, — «Тябень»¹⁶. История о полете царя Соломона на небо с помощью «тябня» — крылатого верблюда — предваряется несколькими интермедиями о проделках демонов, помогающих строить Соломонов храм. Над

«Была. Да обманула со своим царем Соломоном. Царь жет себе невесту».

«С царем Соломоном... Я нигде не знала. Я иду за красною царя Пора!»

«От него за тобой и послан»

«А как уйти от царя Соломона?»

«Это уж мое дело».

«Он ввиду наступит».

«Я для тебе забыдущего зелья, тело твое обомрет; как мертвую увезу тебя?»

Царица на все согласна: она нигде не знала — она отомстит царю Соломону.

Гусюк дал ей забыдущего зелья



Вернулся в Иерусалим царь Соломон, а царица Милен: лица на ней нет, свернулась, как заяц. Затучил царь Соломон, а нигде не поимеешь. Скажи, из Индии есть — хитрый человек. Позвал Гусюка, просит помочь. Но и посланец нигде не может.

«Что рождено, помрет?»

«Что рождено, то страждет!» — воскликнул царь Соломон.

Он не хотел верить. А это если жива? И ~~он~~ расколов эмаль,

Обрели ее по царски, в жемчужном гробу вынесли в белую церковь. Всякий день царь Соломон ходил в белую церковь.

На третий день в ночь подкараулив, когда царь Соломон вышел из церкви, навел посланец на сторожей мертвый сон и проник в церковь.

Утром в день похорон, прибудет Факло к царю:

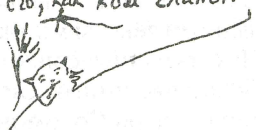
«Царица пропала. И посланец со своим кораблем сирый: пал тучман на теплос море, хвятился, а его и след простил».

Удержался царь Соломон на земле, соколом полетел под облаки — и в небе не нашел царицы; обернулся лютым зверем, пугнулся по полям и пустыням — нигде нет царицы; нырял в море — и в море ее нет.

«Что рождено, помрет!»



И он растерзал на себе одежды и, сорвав с головы царский венец, смял его, как ком глины.



Находящим зельем оживил Гусюк царицу Милену. Невестой, шепнула царица Милену к крас-

«Круг счастья» А. Ремизова (л. 11)
(воспроизводится впервые)

текстом легенды посажена клякса, превращенная в паучка (л. 12 об.), а ее «отражение» (то, что просочилось на оборот листа) преобразовано в фантастическую рожицу. Комическое описание демонских трудов не только по строительству, но и по приготовлению пищи сопровождается ропотом горожан: «Едим чертятину!» (л. 13). После последнего слова в текст введен значок — точка с семью исходящими от нее лучами — графическое выделение значимости произносимого. Эпизод с китом, съевшим весь обед Соломона, иллюстрирован изображением жующего кита. На верху л. 13 об. посажена клякса. Она превращена в фантастическое шагающее существо. Между его ногами вписан текст, повествующий о чертячьей потасовке, при этом ритмика фраз сочетается с динамикой рисунка шагающих ног.

Тексты бесовских интермедий сопровождаются чисто иллюстративными изображениями озера, в котором хотели топить чертей (л. 14 об.), демона Костоглота (л. 14 об.) и, наконец, убегающего бесенка Саккара (л. 15).

Вслед за интермедиями следует основной сюжетный эпизод — полет Соломона на тябне. Ремизов трактует его как попытку реализовать великую человеческую мечту, поэтому две иллюстрации сосредоточивают внимание читателя не на фактологии эпизода, а на его основной идее. Заставка и концовка эпизода тождественны — это изображение окрыленной головы царя Соломона. Между ними помещено лишь изображение крылатого верблюда (л. 15 об.). Завершает текст орнамент в виде двух перекрещенных пальмовых ветвей.

Легенда «Соломон и Китоврас»¹⁷ завершает лицевой кодекс Ремизова. История о союзе человека и демона, перевоплощении демона в человека и утрате царем Соломоном былого величия привлекала внимание Ремизова еще с 1910-х гг.¹⁸ В составе кодекса это единственный текст с миниатюрами, занимающими плоскость всего листа. Их введение свидетельствует об особой значимости этого текста в составе книги. Основные персонажи миниатюр — три героя легенды: царь Соломон, строитель Храма Хирам и демон-кентавр Китоврас. Наибольший интерес у Ремизова-художника вызывает графическое решение образа таинственного Китовраса. Его первое изображение — маргинальная миниатюра, «поясняющая» сообщение об отправке слуг Соломона на поиски Китовраса, знающего, как найти волшебный камень Шамир для постройки Храма. Это изображение (л. 16) можно назвать абстрактно-информационным. По сути, оно является лишь абрисом, силуэтом некоего существа с раскрытыми крыльями.

На л. 18 все пространство занимает миниатюра, являющаяся как бы постскриптумом к предыдущей легенде. Это изображение соприкасающихся голов Соломона и тябня. Под рисунком надпись «Тябень» и глаголический значок — анаграмма Ремизова. Включение этой миниатюры в словесно-графическое пространство последующей легенды подчеркивает основную художественную идею книги, которая от легенды к легенде приобретает все более глубокий философский смысл, — идею о безграничности человеческой жажды познания, осуществляя которую человек переступает даже через свою жизнь.

Эпизод ловли Китовраса построен на описании ловушки, при помощи которой, напившись вина, демон лишается сознания. Именно этот момент перехода в бессознательное является темой маргинальной миниатюры, сопровождающей текст. «Не Китоврас, маленькая птичка, цепкие лапки, и наперекор всякой самоочевидности он, Китоврас, в ней — с нею стремится к „невозможному“». Но китоврасы крылья окаменевают, с копыт отвалились птичьих лапки, и в глаза ему сонный сыплют песок. И он камнем канул в такую деберь, ничего не поймешь, да и незачем» (л. 17). Маргинальная миниатюра изображает Китовраса, лежащего с закрытыми глазами, и напротив него маленькую птичку. Тело Китовраса при помощи графических линий перетекает в обращенное к нему в профиль тело птички. Между ними нарисован силуэт камня, от которого исходят лучи.

Следующий эпизод легенды — путь пленного Китовраса по иерусалимскому базару — череда его встреч со вдовой, покупателем сапог, предсказателем, молодоженами и гулякой. Каждое соприкосновение демона с новым персонажем графически выделено орнаментальной цветочной гирляндой. Таким образом, и тематически, и визуально текст членится на отрезки, как бы воспроизводящие ритм движения Китовраса.

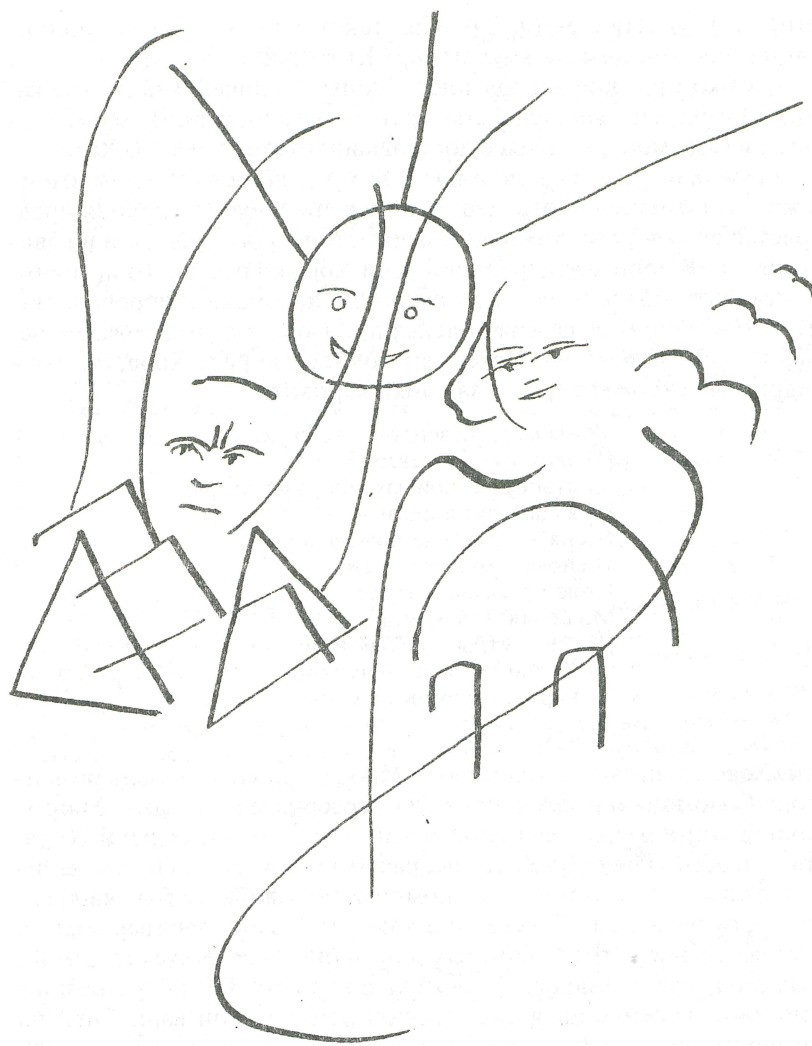
Графическая заставка предваряет эпизод пребывания Китовраса во дворце. Семантическое ядро этого сюжетного звена — тщетные усилия людей понять странные повадки демона. Заставка представляет собой изображение трех горожан, обсуждающих, собравшись в кружок, поведение Китовраса. Финал эпизода: «С полуопущенными крыльями, подогнув ноги, окаменев загадочно смотрел Китоврас» (л. 18). Далее маргинальная иллюстрация снова «пытается» объяснить читателю кодекс, что же такое Китоврас, — вновь дается его изображение с подогнутыми ногами и крыльями, более детализированное, чем первое.

Рассказ об участии демонов в строительстве Соломонова храма иллюстрирован изображениями голов демонов, вплетенных в

закругляющиеся соприкасающиеся линии, формирующиеся в фантастические контуры завихряющихся тел (л. 18). Повествование о пребывании Китовраса среди людей сопровождается вновь появившейся фигуркой сидящей спиной к читателю мышки — одной из тех же «очевидцев» фантастических событий.

Один из центральных эпизодов легенды — свидание Соломона и Китовраса — сопровождается изображением древнееврейской буквы «тау», заключенной в круг. Эта буква, согласно кабалистическому толкованию ее значения, давала человеку власть над демонской силой. После этого весь л. 19 занимает миниатюра — третье изображение Китовраса, сидящего с опущенными глазами и подогнутыми ногами. Под рисунком подпись «Китоврас» и авторская глаголическая анаграмма. По мере того как образ Китовраса становится все понятнее читателю по ходу повествования, он проясняется и в своем графическом воплощении, трансформируясь от схематичного начального силуэта до «портрета», занимающего целый лист рукописи. Следующий лист (л. 19 об.) отведен другой миниатюре, представляющей двух других главных героев — царя Соломона и Хирама. Слева — поясное изображение Хирама с яйцевидной головой и телом, составленным из треугольников. Справа — царь Соломон, с улыбающимся лицом и туловищем, в которое вплетена полуокружность и два незавершенных внизу вытянутых по вертикали прямоугольника. Две эти фигуры разделены солнцем с лучами и с человеческими чертами «лица», расчлененного посередине на две не соприкасающиеся половины. За спиной царя Соломона три улетающие птицы, нарисованные так, как дети рисуют «птичек». В этой миниатюре наиболее сконцентрированно представлена эмблематическая символика легенды, ее генетическая связь с мистическими масонскими толкованиями строительства Соломонова Храма и образа его создателя Хирама. В ее графическом решении продуманная абстрактная символика форм сочетается с нарочитой авангардистской «детскостью» рисунка.

Художественной особенностью повествования в «Соломоне и Китоврасе» является введение Хора, комментирующего действие и в то же время проясняющего его сокровенный смысл. В кодексе Ремизова речи Хора выделены графически. Слова Хора предваряет заставка, являющаяся его «портретом». Это изображение лица некоего существа, голова которого очерчена ломаной линией, одновременно, создающей впечатление не головы, а поднятых рук. Речь Хора о роли Рока в судьбах героев заканчивается словами: «Кто это скажет, откуда явился, и куда суждено предстать? Мне.



Строитель Хирам

Царь Соломон

«Круг счастья» А. Ремизова (л. 19 об.)
(воспроизводится впервые)

Китоврасу. И Птичке» (л. 20). Под текстом маргинальная иллюстрация: соединенные в круг птица, Китоврас и человек.

Трагикомический эпизод ловли птицы, знающей, как добыть камень Шамир, завершается иллюстративным изображением раздетого слуги Соломона, наиболее пострадавшего при ловле (л. 20 об.).

Далее основная идея легенды о безграничности и неутолимости жажды познания снова возникает в речи Хора. Последняя предвзвешена его «портретом» в виде фантастического существа в извилинах линий. В процессе переписки речи Хора из печатного источника Ремизов подверг ее значительной авторской переработке. Именно в момент создания кодекса произошло формирование основного текста легенды. Приведем полностью речь Хора, указав в квадратных скобках первоначальный вариант:

«Я вышел на твердую землю
[И захлопнулась дверь.]
За [мною] спиной захлопнулась дверь.
[И куда ведут дороги —]
Стена — куда б не повела дорога, —
И снова замкнутая дверь.
Стою на твердой земле —
Моя воля! моя мечта!
[На свой страх свободно творю.]
Свободно на свой страх творю.
Я, Хирам, Соломон»
(л. 21).

В Хоре соединяются голоса двух героев — деятеля и экспериментатора Соломона и рефлексирующего созерцателя Хирама. Маргинальная миниатюра, расположенная в тексте после речи Хора, вновь, через графические образы, раскрывает главную идею легенды. По своей архитектонике ее композиция наиболее близка древнерусским образцам. Посередине находится запертая дверь, слева и справа от нее в традиционных для иконописи полусклоненных позах стоят два одинаковых человека в коронах. Подобное композиционное решение является вольной ремизовской вариацией на тему принципов построения русского иконостаса, в центре которого расположены царские врата. Уподобление двери к познанию «царским вратам» храма придает миниатюре скрытый полемический смысл. В своей жажде постичь тайны мироздания герои, и прежде всего царь Соломон, в своей гордыне уподобляют себя Вседержителю. А подобная «гордыня» является в художественной системе легенды (и это воспринято Ремизовым из древнерусской литературы) предвестием ожидающего героя краха. Китоврас хитрос-

И вот, как развернувшись, луч
или вдруг раскрывшись, звездуное
небо, музыка — ясный ключ

«Если камень у птицы, — про-
вещал Китоврас, — чудесный но-
готь, зовут шамир; в глубине пус-
тыни на скале гнездо птицы.»

И Китоврас поджался.

Под музыку, с горящими свечами
— куропалат Вифоний, синкеллы,
лесные придворные лакеи, му-
зыканты, певчие, актеры — повели
Китовраса из царского дворца во
дворец куропалата.



День за днем — привык куропалат
к своему пустынный гостю и пере-
ал ~~днем~~ спянкам.

Китоврас ладный, ничего не тре-
бует, пить пьет, а едой не прель-
стишь, и хоть бы раз какую ра-
кучку пожевал и хлеба не просит.
Китоврас смирный, поворачивает не-
да так и окаменеет, и хоть
офи еще на ухо, ровно глухой,
только странно как смотрит.

Музыканты совет осмелели и,
если дощ нужна, вымаркается,
а первое то бредя ногой реи отво-
вали и в ширке не крести шами-
ром лишился. Нота попала, ну, тогда
не до нот было. И певчие тоже осве-
длись и раз даже хором плясую
хватили — а уж как их страждали!

«за. иней терли, как собствен-
ные свои сапоги.»

И не от Китовраса Вифоний
с ног сбился, — дело шуреное:
от царя куропалату наказ
итти в пустыню и там по-
караул птажку и принесешь
чудесный камень, шамир?

По указанию Китовраса
строитель Хирам отлил такое
белое стекло и эти стекла
дрожел Вифоний, как вылетит
птичка, заделать гнездо, чтобы
потом пташке — там нахо-
дится в гнезде, она видит,
а в гнезде не понасть. Вот
какая загвоздка!



Китоврасу открыты тайны земля,
Знает и птичка чудесный камень.
Но не та ли судьба, что и мне, теловек?

Зеловцу открыта тайна воспоминаний.
Но та же беззачинность и нагих побяж-
кино это ~~открыта~~ открыта земля, и та же судьба
предстать?

Мне. Китоврасу. И Птичке.



Достигнув скалы в пустыне, заде-
тели гнездо птицы. И когда вылете-
ла из гнезда птичка, отрядил Вифоний
из своей свиты самых цепких.
И когда взобралась смельчак на
скалу на скалу верхушку, бидят, что
гнездо с птенцами, сбросили вниз под-
емную лесинку, вкарбался к ним Вифоний

«Круг счастья» А. Ремизова (л. 20)
(воспроизводится впервые)

«Брат Соломон, - говорит Китоврас, - бласть дается по силе. Если хочешь видеть силу мою, сними с меня железную цепь, дай мне перстень с твоей руки, и ты увидишь... Тогда по знаку царя сафарии зерком снял цепь с Китовраса - Китоврас поднялся, олуцненные крылья его дрожали. И царь - а это все видели - царь снял перстень со своего пальца и подает Китоврасу».

И наступило - это как серебряная молонья в чужое клубящееся затишье бурь: Китоврас на глазах у всех взял перстень, погнес к губам и проглотил. А распахнувшись крыльями, ударил царя Соломона и закинул его на коней, обетованной земли.

«Я, рожденный от непорочной земли, воздуха, огня и воды, я - дарь Соломон! - воскликнул Китоврас».

И бел-пурпурно-лилов-красный свет завесой выкатил его.

И все видят: на троне царь Соломон и царица подает ему золотое яблоко.

«Как вы меня любите?» обратился Китоврас к пирующим.

И все ответили одним голосом сединым зубством:

«Без-гранитно, безповоротно».

«И легко царете за меня».

«Туте вы: без-заветно, мет, наш царь Соломон!»

И захотел Китоврас.

Так не хохотал он и над морщина-телем, то щипал доверчивым класи и не видел у себя под ногами клас.

А в распахнутые окна под хохот Китоврас ворвался беззазорно - это те, страляные, мелкохожее, цюстренцы с зерками личали, ходили по улицам:

«Это будет последний и самый решительный бой...»

И бить чуйки в горсть сурьбы поднялась на сердце и рава. И он увидел, как под царем демони Китовраса вздрогали иские крепкие калиты.



Ногою над Иерусалим разразилась гроза - в грозе слышался стук и плач расклевывавших каменных желотей; молнии птицы, вилы и иныи хвосты, клевали землю; реленными хвостом взвивался и падал дождь.

А там, у моря, закинутый в концы земли, на луготинном берегу, под тихо-плывущим звездем отлежал царь Соломон крутом окия:

Аз
экклезиаст
бых царь над Израелем
в Иерусалиме



тью превращается в царя Соломона и занимает его престол. Таким образом, человеку не удается разгадать всех тайн демона, что подтверждается последним «портретом» Китовраса, изображенного в профиль (л. 21 об.).

Эпилог легенды — пробуждение царя Соломона «на краю земли» и осознание им тщеты человеческих усилий стать выше божественной и демонской воли. Философский смысл финала легенды усилен аналитической концовкой — маргинальной миниатюрой. Ее композиционным стержнем является буква «тау», над которой расположена увенчанная короной голова Китовраса в образе царя Соломона, но с демонскими крыльями. Над его головой — раскрытый книзу полукруг. Вся композиция заключена в пространство между двух звезд. Это — графическая материализация владеющей мирозданием демонической силы, поддающейся магическим заклинаниям, но так и не побежденной ими.

Под текстом заключающей книгу легенды стоит дата «3. IX. 1948» и глаголический знак — анаграмма Ремизова. Далее следуют авторские примечания — «Объяснения» (л. 22) и заключающая их последняя миниатюра — изображение Китовраса с раскрытыми крыльями, — а под ней тот же глаголический знак и дата «4. IX. 1948».

В центре л. 22 об. расположена написанная скорописью XVII в. писцовая приписка: «Возрадовался заец, выбився из тенета, воли своей; тако ся возрадовал книгописец Алексей, написав эту книгу о царе Соломоне». Это ремизовский парафраз известной, неоднократно цитируемой в книгах по палеографии приписки из Пролога XVI в.: «Рад бысть заец изринувшиися оть тенета, а рыба оть сети, а птица оть клепца, а должникъ оть резоимца, а холоп оть государя, такъ радъ бысть писецъ достигши в книзѣ остаточного слова прелога сего и послѣднии строки видечи якъ святого Воскресения»¹⁹. Ремизовская приписка — единственная часть кодекса, написанная точно воспроизведенным древнерусским почерком. Только в этом месте Ремизов надевает на себя маску «книгописца Алексея». Последний лист (л. 23) содержит оглавление книги. У его правого края посажена клякса, превращенная в фигуру человека, держащего над головой зажженную свечу. Часть этой же кляксы, просочившаяся на л. 23 об., обрисована как волосы того же человека, «загнувшиеся» за край листа. И последняя клякса в верхнем правом углу того же листа трансформирована в солнце с исходящими от него лучами.

Итак, описание и анализ лицевого кодекса Ремизова «Круг счастья. Книга о царе Соломоне» показали, что эта рукопись является

«Круг счастья» А. Ремизова (л. 21 об.)
(воспроизводится впервые)

органичным продолжением древнерусской эстетической концепции книжного строения. «Иллюстрировал ли древнерусский художник кодекс изображениями на полях или на отдельных листах, — отмечала В. Д. Лихачева, — он всегда представлял свою рукопись как единое произведение. Все художественные средства: миниатюры, заставки, инициалы, расположение текста на листе, наконец, само письмо — были подчинены одной цели. <...> Надо было сделать текст не только близким и понятным читателю, но и донести до него значительность содержания. <...> Стилистические особенности миниатюр, заставок, инициалов, почерка менялись с течением веков. Неизменным оставалось представление о кодексе как едином целом»²⁰.

Создание художественной структуры книги «Круг счастья» происходит — и это характерно для творческого метода Ремизова — за счет синтеза художественных структур произведений, часть из которых (а в данном случае все) имели автономную творческую историю, включающую и публикации. Тем не менее из отдельных текстов писатель создает единый текст, состоящий из сцепления сюжетных мотивов (каковыми выступают ранее разединенные сюжетно-композиционные единства) и имеющий новую идейную концепцию. При этом создание книги осуществляется методом комбинирования словесного и графического творчества. В книге 1949 г. «Пляшущий демон» Ремизов так обосновал свое понимание взаимодополняемости двух видов искусства: «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 природы»²¹.

Миниатюры и орнаментальные концовки членят текст на законченные сюжетные мотивы как внутри основного сюжета книги, так и внутри микросюжетов, на которые распадаются составляющие книгу произведения. Художественные функции, выполняемые графическими элементами текста, разнообразны. Во-первых, миниатюры являются предметными или портретными иллюстрациями. Например, изображения ножа, перчаток, слепого Аскленея и т. п. Во-вторых, в кодексе Ремизова значительное место занимают разного рода маргинальные миниатюры.

Миниатюры-схолии «материализуют» употребленные словесные метафоры («пошел, куда глаза глядят» и т. п.). Они же графически развертывают недосказанное или невыразимое словом. Это относится прежде всего к раскрытию абстрактных или неясных читателю понятий («красная смерть», «забыдущее зелье» и т. п.). Смена

эстетического языка повествования служит цели перехода на другой уровень истолкования текста: от примитивно-событийного к притчевому, аллегорическому.

По мере развертывания единого сюжета происходит возрастание роли миниатюры в художественном пространстве книги: от небольшого графического включения в рукописную страницу до заполнения собой целого листа. Этот процесс движется параллельно с усилением идейно-философской наполненности текста, семантика которого развивается от простодушной однозначности сказки «Царь Соломон» до мистических иносказаний легенды «Соломон и Китоврас». Чем больше возрастает идейная многомерность текста, тем более она выражается не словесно, а сверхсловесно, посредством графических образов, также трансформирующихся от бытового жизнеподобия к абстракции геометрических фигур и линий. В этом движении слова к «сверхсловесному» смыслу есть ремизовское следование воспринятой еще в начале XX в. излюбленной символистами платоновской мысли о слове как отблеске идеи.

Для актуализации значимых, словесно выраженных понятий Ремизов вводит, дополнительно с миниатюрами, особые значки-рисунки. Это заимствование из практики средневековых писцов усиливает эзотерическую наполненность текста. Но Ремизов не был бы Ремизовым, если бы не включал в словесную и в графическую ипостаси текста элементы модернистской игры. Претворение в рисунки описок, ошибок, результатов правки текста и, наконец, клякс есть проявление и авторской игры с заведомо внеэстетическим материалом, и следование традиции функционального эстетизма древнерусского иллюстратора рукописи, превращавшего инициал в художественный образ или целую сценку.

Наконец, именно посредством графики Ремизов вводит в текст подлинных «очевидцев» легендарных событий, придавая второстепенным персонажам сходство с самим собой или используя «образный рефрен» в виде заинтересованных происходящим мышат с улицы Буало. Подобным способом он актуализирует текст, претворяя сказку или легенду в вечно повторяющийся миф.

Гносеологические и онтологические проблемы, затрагиваемые в «Круге счастья», крайне важны для последнего периода ремизовского творчества. Не случайно именно эту рукопись он избрал для издания к своему 80-летию (см.: *Ремизов А. Круг счастья*. Paris: Оплешник, 1957). Она же стала последней изданной при жизни книгой Ремизова.

Таким образом, лицевой кодекс 1948 г. является характерным образцом синтетического словесно-графического творчества Реми-

зова конца 1940—1950-х гг. В эти годы происходит изменение художественных приемов писателя, перешедшего от употребления тонкого пера к старому, подобному кисти «стило». Также совершается переход от параллельного создания слова и рисунка к первоначальному созданию пластических образов, лишь потом трансформирующихся в героев словесного повествования. Причины совершающихся перемен заключены не только в постепенной утрате зрения, но и в эволюции эстетических воззрений Ремизова. Их выявление станет возможным после анализа максимального количества иллюстрированных альбомов этих лет, что должно стать предметом дальнейших научных исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. каталоги выставок: Images of Aleksei Remizov. Essay and catalogue of the exhibition by Greta N. Slobin. Amherst, 1985; Волшебный мир Алексея Ремизова. Каталог выставки / Отв. ред. и авт. вступ. ст. А. М. Грачева. СПб.: Хронограф, 1992.

² См., например: *Маркадэ И.* Ремизовские письма // Aleksei Remizov. Approaches to a Protean Writer / Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987. P. 121—134; *Завалишин Вяч.* Орнаментализм в литературе и искусстве и орнаментальные мотивы в живописи и графике Алексея Ремизова // Там же. P. 135—139; *Гурьянова Н.* Ремизов и «будетляне» // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб.: Изд. Дмитрий Буланин, 1994. С. 142—150; *Молок Ю.* По ту сторону умения и неумения (о графических текстах Алексея Ремизова). // Там же. С. 151—156.

³ В квадратных скобках приводится первоначальный вариант.

⁴ *Ремизов А.* Записи в альбом С. П. Ремизовой-Довгелло. <1920-е гг.>. — Собрание Резниковых, Париж.

⁵ Например: *Ремизов А.* Полуночное солнце. — РГБ, ф. 386, 100. 16. Л. 16—29.

⁶ См.: Альбом рисунков и автоиллюстраций А. Ремизова «Война». 1914—1916. — ГЛМ, № 5935 А. 5593/1.

⁷ *Ремизов А.* Квас глоткотык. Сказка. 1920. — РО ИРЛИ, ф. 256, оп. 1, ед. хр. 21. Л. 13—24; *Ремизов А.* Ложечка-солозобочка. Сказка. 1920. — РО ИРЛИ, ф. 256, оп. 1, ед. хр. 22. 10 лл.

⁸ Например: *Ремизов А.* «Берлин 1921—22—23». Тетрадь рисунков. Портреты А. А. Ахматовой, Н. Н. Зарецкого и др. Автоиллюстрации к кн. «Сказки русского народа», «Снежок». — РНБ, ф. 634, ед. хр. 20.

⁹ *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, [1959]. С. 111.

¹⁰ *Ремизов А.* Именинный графический полупряник Тырло. 550 снов. XII. 1933. 8. XI. 1937». 26 альбомов рисунков в общей обложке. — РО ИРЛИ, ф. 256, оп. 1, ед. хр. 46.

¹¹ *Кодрянская Н.* Указ. соч. С. 208.

¹² Первая публ.: Альманах «Велес». Пг.: Велес, 1912—1913.

¹³ Первая публ.: *Ремизов А.* Трава-мурава. Берлин: Изд. С. Ефрон, [1922].

¹⁴ *Кодрянская Н.* Указ. соч. С. 205.

¹⁵ *Карский Е. Ф.* Славянская кирилловская палеография. Л.: Изд. АН СССР, 1928. С. 233.

¹⁶ Первая публ.: Воля России (Прага). 1927. № 8/9.

¹⁷ Первая публ.: Последние новости (Париж). 1931. № 3679. 19 апр.

¹⁸ См.: *Грачева А. М.* К истории невоплощенного драматургического замысла А. Ремизова и А. Блока («Соломон и Китоврас») // Александр Блок: Материалы и исследования. Вып. 3. СПб.: Изд. Дмитрий Буланин. 1998. С. 138—178.

¹⁹ *Карский Е. Ф.* Указ. соч. С. 280.

²⁰ *Лихачева В. Д.* Особенности оформления древнерусских рукописей // В. Д. Лихачева, Д. С. Лихачев. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л.: Наука, 1971. С. 42.

²¹ *Ремизов А.* Пляшущий демон // А. Ремизов. Огонь вешей / Сост. В. А. Чалмаев. М.: Советская Россия, 1989. С. 233.