

[пер. с англ. А. Дружинина, М. Кузмина, Б. Пастернака; сост., предисл., коммент. О. Половинкиной]. – Москва: ПРОЗАиК, 2014. – 543 с.

6. Шекспир, У. Макбет: великие трагедии в русских переводах / У. Шекспир; под общ. ред. И. Шайтанова; [пер. с англ. С. Соловьева, М. Лозинского, Б. Пастернака; сост., предисл., коммент. Л. Егоровой]. – Москва: ПРОЗАиК, 2015. – 431 с.

7. Шекспир, У. Отелло: великие трагедии в русских переводах / У. Шекспир; под общ. ред. И. Шайтанова; [пер. с англ. П. Вейнберга, Б. Пастернака, М. Лозинского; сост., предисл. И. Ершовой; коммент. Н. Шаталовой]. – Москва: ПРОЗАиК, 2014. – 575 с.

8. Шекспир, У. Ричард III: великие трагедии в русских переводах / У. Шекспир; под общ. ред. И. Шайтанова; [пер. с англ. А. Дружинина, М. Донского, В. Кюхельбекера; сост., предисл., коммент. И. Шайтанова]. – Москва: ПРОЗАиК, 2015. – 559 с.

9. Шекспир, У. Ромео и Джульетта: великие трагедии в русских переводах / У. Шекспир; под общ. ред. И. Шайта-

нова; [пер. с англ. А. Григорьева, Т. Щепкиной-Куперник, Б. Пастернака; сост., предисл., коммент. Е. Луценко]. – Москва: ПРОЗАиК, 2016. – 495 с.

10. Шекспир, У.: энциклопедия // сост. и науч. ред. И.О. Шайтанов. – Москва: Просвещение, 2015. – 640 с.

11. Шпет, Г.Г. Примечания к «Отелло» // Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Г.Г. Шпет; отв. ред.-сост., предисловие, комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедрина. – Москва; Санкт-Петербург: Петроглиф, 2013. – С. 453–464.

12. Щедрина, Т.Г. Густав Шпет и шекспировский круг // Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Т.Г. Щедрина; отв. ред.-сост., предисловие, комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедрина. – Москва; Санкт-Петербург: Петроглиф, 2013. – С. 5–21.

13. Сумароков, А. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. – Москва, 1782. – Ч. 10. – С. 117.

14. Блок, А. Собрание сочинение: в 8 т. – Москва, 1963. – Т. 8. – С. 521.

L.V. Yegorova

GREAT TRAGEDIES IN RUSSIAN TRANSLATIONS

In 2014 and 2016 Great Britain and the rest of the world celebrated the 450th and 400th birth and death anniversaries of William Shakespeare with a series of events and new publications. A six-volume collection of Shakespeare's great tragedies in Russian translation (*Richard III, Romeo and Juliet, Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*; each masterpiece put into three translations) is given consideration in this review.

Great tragedies in Russian translations, W. Shakespeare, I. Shaitanov.

УДК 821.161.1



Ю.В. Розанов

Вологодский государственный университет

«ЛИК ТВОРЧЕСТВА» ПИСАТЕЛЯ А.М. РЕМИЗОВА

В статье рассматривается история создания двух портретов писателя А.М. Ремизова – графического, выполненного художницей М.В. Волошиной-Сабашниковой, и литературного, входящего в знаменитый цикл М.А. Волошина «Лики творчества». Смысловая и композиционная тождественность обоих портретов позволяет говорить о некоем едином «лике творчества» Ремизова, созданном супругами Волошиными, что соответствует идеям «младших символистов» о синтезе искусств и коллективном («соборном») творчестве.

Портрет, символизм, салон Вяч. Иванова, стилизация, коллективное творчество, синтез искусств.

Некоторая необычность (если не сказать, странность) внешних обликов известных писателей-модернистов Серебряного века отмечалась многими мемуаристами. «В академической среде, как и среди писателей-реалистов, – с удивлением писал Ф.А. Степун, – ничего подобного нет: все люди как люди. Если же посадить за один стол Бердяева, Вячеслава Иванова, Белого, Эллиса, Волошина, Ремизова и Кузмина, то получится нечто среднее между Олимпом и Кунст-

камерой» [20, с. 290]. Философ взглянул здесь на своих современников глазами художника. Подмеченная Степуну полярность «олимпийцев» и «уродцев», быть может, и была основной причиной, помешавшей создать удачный коллективный портрет лидеров «новой литературы», хотя такие попытки предпринимались неоднократно. Об одной из них, относящейся к концу 1900-х годов, вспоминал А.М. Ремизов: «Я узнал, что Бакст затевает написать группу поэтов и на

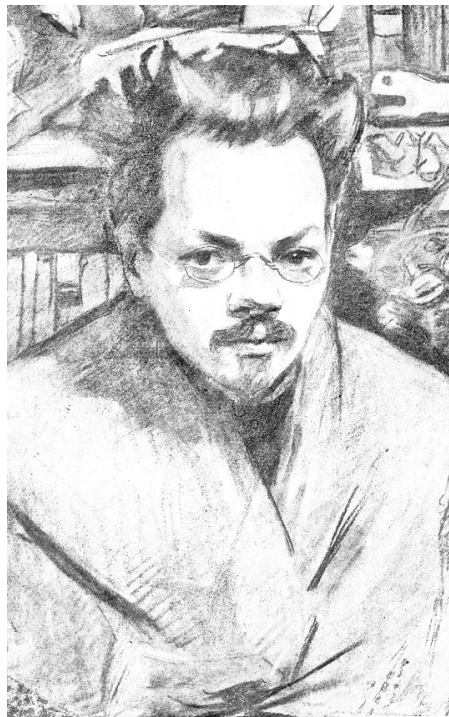
первом месте, за Вяч. Ивановым, Блоком и Кузминым, значился Петруша Потемкин, а уж за Потемкиным Гумилев. Правда, затея Бакста не осуществилась. В группу включили меня, потом вычеркнули, тогда Блок отказался участвовать, – а какая же группа поэтов без Блока? – так и расстроилось» [18, с. 215].

Задачей данной работы является воссоздание историко-литературного контекста произведения изобразительного искусства – портрета писателя Алексея Ремизова, созданного Маргаритой Сабашниковой. Рисунок датирован нами январем 1907 года, он выполнен на картоне размером 51x41 см соусом и итальянским карандашом. Работа хранится в Музее Института русской литературы (Пушкинского Дома), куда поступила в 1935 году от известного художественного критика и коллекционера Э.Ф. Голлербаха.

Маргарита Васильевна Сабашникова (1882–1973) является хотя и второстепенной, но в то же время яркой личностью своей выдающейся эпохи. В «жестокый мир русского декаданса» она пришла из патриархального уюта культурной московской купеческой семьи. Ее отец приходился двоюродным братом известных книгоиздателей Михаила и Сергея Сабашниковых. Близко знавшая Сабашникову писательница Е.К. Герцык вспоминала: «Еще девочкой-гимназисткой мучилась смыслом жизни, тосковала о Боге, как и мы чужда пошиба декадентских кружков, наперекор модным хитонам ходила чуть что не в английских блузках с высоким воротничком. И все же я не запомню другой современницы своей, в которой бы так полно выразилась и утонченность старой расы, и отрыв от всякого быта, и томление по необычайно-прекрасному. На этом-то узле и цветет цветок декаденства» [8, с. 73–74]. Девушка училась живописи у И.Е. Репина и В.А. Серова, брала, как полагается, уроки в Париже; идеалом художника для нее был М.А. Врубель – художник, стремившийся «иллюзионировать душу, будить ее от мелочей будничного величавыми образами» [22, с. 73]. Зависимость от творчества Врубеля отчетливо ощущается в ранних работах художницы. Сабашникова участвует в ряде знаменитых выставок начала века, в том числе и в выставке группы «Мир искусства». Она близка и к литературному миру – не только писала портреты Вяч. Иванова, Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, В.Я. Брюсова, М.А. Кузмина, К.Д. Бальмонта и известной в те годы детской писательницы Н.И. Манасеиной, но и сама сочиняла стихи. В апреле 1906 года Маргарита вышла замуж за поэта и художника М.А. Волошина, с которым познакомилась в Париже. Это еще теснее связало ее судьбу с элитой русского символизма. В октябре того же года молодые супруги переехали из Франции в Петербург и поселились в доме на углу Таврической и Тверской улиц, где находилась знаменитая уже в те годы Башня – квартира Вяч. Иванова, бывшая центром «нового искусства». Здесь же располагалась частная художественная мастерская, в обиходе называемая «Школой Бакста и Добужинского». В ней Сабашникова продолжила свое профессиональное образование.

В конце 1900-х годов религиозно-мистические настроения, свойственные Сабашниковой и ранее, безраздельно завладели всем ее существом. Она становится убежденной и преданной ученицей известно-

го антропософа доктора Р. Штейнера. Впрочем, Андрей Белый, сам серьезно увлекавшийся антропософской мистикой, в письме к А. Блоку уверял, что Сабашникова, в отличие от других русских адептов модного вероучения, «не слепо» следует за Штейнером [1, с. 454]. Много времени она проводит в Швейцарии, где участвует в коллективном строительстве и художественном оформлении Гётеанума – антропософского храма в местечке Дорнах.



Алексей Ремизов

После революции Маргарита Васильевна работала секретарем в отделе живописи Пролеткульта, а также в Театральном отделе Наркомпроса, но советская действительность была ей бесконечно чужда и неинтересна, особенно после того, как правительство Ленина запретило в стране деятельность антропософских организаций. В 1922 году под предлогом лечения легких Сабашникова уехала из Советской России, жила в Германии и Швейцарии, занимаясь, главным образом, работой в антропософских структурах. Во время Второй мировой войны она написала на немецком языке книгу воспоминаний «Die grüne Schlange» («Зеленая змея»), которая впервые была напечатана в Штутгарте в 1954 году. Е.К. Герцык в уже цитированных воспоминаниях ставит вопрос, почему Сабашникова при ее несомненных художественных дарованиях все же не стала большим художником, и сама отвечает на него: «...она стремилась сперва решить все томившие вопросы духа, и решала их мыслью, а не орудием мастерства, не кистью» [8, с. 75]. Словом, перед нами тот далеко не столь уникальный случай, когда напряженные духовные искания, желание найти немедленные ответы на «вечные» вопросы не только не стимулируют художественное творчество, но и подавляют искусство.

Вернемся к событиям 1906–1907 годов. Восходящими звездами на литературном небосклоне в то время считались три писателя – С.М. Городецкий, М.А. Кузмин и А.М. Ремизов. Для супругов Волошиных, давно не бывавших в столице, такие перемены в литературных вкусах и соответственно в иерархии писателей были удивительны. «Если бы Вы знали, – писал Волошин А.М. Петровой, – как захватывающе интересна сейчас литературная жизнь в России – те, которые еще не дошли до публики: например Кузмин <так!>, Городецкий, Ремизов» [16, с. 187]. Волошин и его жена, стремясь наверстать упущенное, довольно скоро знакомятся с «новыми» авторами. Факт знакомства с Ремизовым Маргарита Васильевна, судя по ее воспоминаниям, включает в перечень своих идейных и художественных «исканий». Она пишет: «В первые же дни нашего приезда мы побывали у Алексея Ремизова и его жены. Тогда он начинал писать в том придуманном им стиле, используя русский народный язык во всей его красочности, присущей ему мелодике и ритме. <...> Для меня, искавшей русский стиль, первые его прозаические сочинения явились откровением» [16, с. 150]. Тогда же у Сабашниковой возникло желание сделать портреты «новых писателей». 17 декабря 1906 года она писала мужу из Мустамяки, где проходила курс лечения: «Я так люблю Городецкого, Кузм<ина>, Ивановых, Ремизовых. Я иногда закрываю глаза и представляю себе их всех» [5, с. 199]. В письме, написанном на другой день, мечты художницы идут еще дальше: «Хорошо было бы Тебе издать книжечку, в кот<орой> были бы 7 портретов. Вяч<еслав> Ив<анов>, Кузмин, Городецкий, Брюсов, Бальмонт, Ремизов и, м<ожет> б<ыть>, Блок или Белый. Ты бы написал очерки, привел лучшие стихи, и портреты можно воспроизвести. Вяч<еслава> Ив<анова> – Сомова, Бальм<онта> – Серова, Кузм<ина> – Сомова, моего будущего Город<ецкого>. Белого – Бакста... моего Ремизова. Мне кажется, что это была бы ценная книжечка. В ней есть необходимость, и в переводе для немцев и французов она имела бы значение. Сделай это» [5, с. 204–205]. Отметим, что проект молодой художницы соответствует идеям группы Вяч. Иванова о синтезе искусств и «соборном» (коллективном) творчестве. Для нашей темы здесь важно то, что Сабашникова прямо связывает портреты писателей с текстами Волошина. Вскоре список портретируемых писателей уточнился – Городецкий решительно отказался позировать. Автора «Яри» уже тяготила слишком близкая связь с четой Ивановых, а замысел Сабашниковой подчеркивал интимную сторону их отношений. 6 февраля 1907 года художница писала А.Р. Минцловой, посвященной во все тайны «Башни»: «Буду писать для Вяч<еслава> Ив<анова> Городецкого. Мы придумали изобразить его обнаженным с цевницей. “Так заказывают надгробный памятник”, – сказал мне Вяч<еслав> Ив<анов>» [5, с. 205].

Кузмин и Ремизов были тесно связаны с литературно-художественным журналом «Золотое руно» и его издателем Н.П. Рябушинским. Молодая и подающая большие надежды художница получает в январе 1907 года заказ от издателя журнала на портреты этих писателей [12, с. 310]. Заказ объясняется тем,

что Кузмин и Ремизов стали победителями (разделили первую премию) в конкурсе «Золотого руно» на тему «Дьявол» по разделу прозы. (За стихи первая премия не была присуждена.) Ремизов был премирован за «неореалистический» рассказ «Чертик», Кузмин – за изящно стилизованный под европейский демонизм XVIII века рассказ «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютельмейер».

Сабашникова с удовольствием приняла выгодное предложение еще и потому, что уже с осени 1906 года размышляла над портретом Ремизова. Теперь дело пошло быстрее, и к началу февраля портрет был закончен. Вскоре был готов и портрет Кузмина. В мемуарах Сабашниковой это отражено следующим образом: «Художественный журнал заказал мне портреты Ремизова и Кузмина. Я рисовала их углем, Ремизова – закутанного в свой платок, с чертенятами, висящими на стене, на заднем плане, в натуралистически гротескной манере, Кузмина – стилизованного под изображение мумии. Оба рисунка в натуральную величину получились хорошо...» [6, с. 159–160].

Хотя портрет Кузмина и фотографии с него, по всей видимости, не сохранились, стоит отметить, что сама идея стилизации образа поэта под фаюмский портрет (именно так следует понимать слова «изображение мумии») представляется оправданной во многих отношениях. Кузмин был знатоком египетской культуры, в юности посещал эту страну, египетские мотивы присутствуют в самых известных на то время его текстах («Александрийские песни», «Приключения Эмме Лебефа», все – 1906 г.). Он сам практиковал стилизацию своей внешности, в том числе и с помощью косметики. Позднее Кузмин с большой долей иронии описал свой облик образца 1906 года: «Небольшая выдающаяся борода, стриженные под скобку волосы, красные сапоги с серебряными подковами, парчовые рубашки, армяки из тонкого сукна в соединении с духами (от меня пахло как от плащаницы), румянами, подведенными глазами, обилие колец с камнями... <...> Я удивляюсь и благодарен мирискусникам, которые за этими *мощами* (курсив наш. – Ю. Р.) разглядели живого и нужного им человека» [13, с. 72].

В мемуарах Сабашниковой отсутствует окончание истории с портретами Ремизова и Кузмина, весьма для нее неприятное. В «Зеленой змее» один из этих рисунков в последний раз упомянут в почти пасторальном контексте стилизованной любовной игры между «Сатиром» (Ивановым) и «Наивной пастушкой» (Сабашниковой): «...Вячеслав Иванов слишком носился с ними [портретами], показывал их, когда они еще не были окончены и говорил громкие слова, так что мне это надоело, и я почти силой отняла у него один рисунок; притворившись рассерженной, я убежала в свою мансарду, чтобы спрятать его; он последовал за мной, схватил меня за руку и, глубоко взволнованный, умолял: “Прошу Вас, будьте добры ко мне, не оставляйте меня!”» [6, с. 160]. Так или иначе, но портреты увидели многие посетители Башни, в том числе и К.А. Сомов. Кузмин, который тоже жил в это время в обширной квартире Ивановых, зафиксировал этот факт в дневнике 11 февраля: «Вышел только к Ивановым... Там вышла трагедия с Сомовым, который разбил портрет Ремизова. Были Ремизовы»

[12, с. 320]. Недовольство Сомова именно ремизовским портретом в какой-то степени объясняется и тем, что он был автором стилизованного («в стиле персидских многоцветных миниатюр» [11, с. 286]) портрета Кузмина, своего друга по интимному обществу «Друзья Гафиза». Близкие отношения, сложившиеся в это время между Кузминым и Сомовым, были в их кругу секретом полишинеля, поэтому для него портрет Кузмина работы другого художника был вне критики.

В конце зимы 1907 года Волошин отвез оба рисунка в Москву. Рябушинский, возможно под влиянием отрицательного отзыва Сомова, отказывается выкупать заказанные портреты и соответственно печатать их в своем журнале. 1 марта Волошин записывает в дневник свой разговор с издателем «Золотого руна»: «Потом был у Рябушинского: “Знаете, эти портреты меня не удовлетворяют художественно. Они совсем не подходят к моей коллекции. В них нет красок. В них я совсем не вижу красок. Это только внешнее сходство”. Чувствуя страшное оскорбление и гнев, я ответил, что я тут являюсь только посыльным и не считаю себя вправе высказывать свое мнение, хотя имею вполне определенное мнение и о достоинстве картин, и об его поступке. <...> Милиоти и Таставен (члены редакции журнала. – Ю. Р.), которые накануне очень восхищались портретами, хранили молчание» [2, с. 156]. В этом диалоге есть, по крайней мере, две странности. Во-первых, заказчик отвергает работы по причине их недостаточной «красочности». Это позволяет предположить, что заказ носил самый общий характер, техника исполнения и материал не оговаривались. Видимо, произошло недоразумение, и Рябушинский хотел совсем другого. Вскоре он «перезаказал» портрет Ремизова Б. Кустодиеву. Портрет работы Кустодиева был напечатан в «Золотом руне» осенью 1907 года (№ 7–8–9). Во-вторых, выглядит необычной та нервозность и даже агрессивность, с которой ведет эту, в общем-то, вполне деловую беседу Волошин. (Далее в дневнике сообщалось, что Рябушинский просто выбежал из комнаты, прервав разговор.) Это объясняется личными обстоятельствами Волошина – как раз в эти дни он мучительно переживал увлечение своей жены Вяч. Ивановым.

Но была и еще одна причина болезненной реакции Волошина на отказ Рябушинского выкупить портреты. Писатель являлся фактически соавтором портретиста, по крайней мере, идеологическая основа портрета Ремизова принадлежала ему. В декабре 1906 года Волошин начинает печатать в петербургской либеральной газете «Русь» критические этюды о современной литературе под общим титулом «Лики творчества», важнейшей композиционной и смысловой частью которых становятся портреты писателей, т.е. вербальные описания их внешности. Общая конструкция большинства этих очерков такова, что именно портрет становился своеобразным ключом для понимания эстетики писателя или, по крайней мере, выразительно намекает на вполне определенное прочтение его текстов. Словесные портреты Волошина экспрессивны, выразительны, порою гротескны. О В.Я. Брюсове он, например, пишет: «Лицо очень бледно, с неправильными убегающими кривизнами и

окружностями овала. Лоб скруглен по-кошачьи. Больше всего останавливали внимание глаза, точно нарисованные черной краской на этом гладком лице и обведенные ровной непрерывной каймой, как у деревянной куклы» [3, с. 307]. Во втором очерке о лидере московского символизма Волошин развивает кошачью тему: «Лоб Валерия Брюсова гладкий, стремительный – хищный лоб египетской кошки» [3, с. 427]. В восприятии читателя акцентированные критиком детали становятся некими символами, знаками брюсовской поэзии: демонизм, кошачья агрессивность и коварство, кукольно-деревянное строение образа...

Вот портрет Ремизова из статьи Волошина о «Посолони»: «Сам Ремизов напоминает своей наружностью какого-то стихийного духа, сказочное существо, выползшее на свет из темной щели. Наружностью он похож на тех чертей, которые неожиданно выскакивают из игрушечных коробочек, приводя в ужас маленьких детей. Нос, брови, волосы – все одним взмахом поднялось вверх и стало дыбом. Он по самые уши закутан в дырявом вязаном платке. Маленькая сутуловатая фигура, бледное лицо, выставленное из старого коричневого платка, круглые близорукие глаза, темные, точно дырки, брови вразлет и маленькая складка, мучительно дрожащая над левой бровью, острая бородка по-мефистофельски, заканчивающая это круглое грустное лицо, огромный трагический лоб и волосы, поднимающиеся дыбом с затылка...» [3, с. 509]. Все это мы видим и на портрете Сабашниковой. Абсолютно совпадают даже задние планы словесного и графического портретов. Волошин описывает Ремизова в интерьере его кабинета, где «на желтых кожаных переплетах старопечатных книг сидят две белки-мохнатки... Около чернильницы стоит глиняная курица с глупым и растерянным лицом... На картонке сидит Зайчик Иваныч... “А вот это Наташин медведь – Наташа-то уехала, он и голову опустил...” Детские игрушки – это древнейшие боги человечества» [3, с. 510]. На фоне игрушек изобразила Ремизова и Сабашникова.

Интересно выяснить истоки такого пристального внимания Волошина к внешности писателей. Даже среди блистательных интеллектуалов Серебряного века современники выделяли его как очень начитанного и знающего человека, прекрасно знакомого со многими научными и религиозно-мистическими доктринами. При этом отмечалась и специфика волошинских знаний. Е.К. Герцык писала, что «он жадно глотал все самое несовместимое, насыщая свою эстетическую прозорливость, не ища синтеза и смысла» [8, с. 75]. Писатель прекрасно знал эту свою особенность и то ли в шутку, то ли всерьез называл себя «коробейником идей». Нашлось в волошинском «коробе» и место для старой теории, связывающей внешние особенности лица и головы человека с его психикой. Автором этой идеи был немецкий врач Франц Иосиф Галль (1758–1828), создавший особую науку – френологию. Галль и его ученики чертили «френологические карты»: на голове человека обрисовывались бугры и впадины, свидетельствовавшие, например, о скупости, храбрости или честолюбии. Выделялись также бугры поэзии, музыки и живописи. Итальянский психиатр и криминалист Чезаре Ломброзо

(1836–1909) существенно расширил это учение. Он не только создал скандально известную теорию «врожденных преступников», но и построил смелую параллель между гениальностью и психическими аномалиями. В эпоху модернизма внимание к этим идеям привлек немецкий критик Макс Нордау (1849–1925) своей шумевшей книгой «Вырождение». О том, что Волошин активно воспринял идеи Галля и Ломброзо, красноречиво свидетельствует эпизод, описанный М.И. Цветаевой в мемуарной статье «Живое о живом» (1932). Напомним его суть. Волошин напечатал рецензию на первую книгу поэтессы «Вечерний альбом» и по этому поводу пришел к ней домой знакомиться. Прежде всего, он снял с девушки чепец (гимназистка Цветаева в те годы брила голову), а потом и очки, чтобы внимательно рассмотреть форму черепа и лицо. Марина Ивановна приводит слова Волошина: «И неужели никто никогда не полюбостытствовал узнать, какая у вас голова? Голова, ведь это – у поэта – главное!» [21, с. 447]

Волошин был не только поэтом, художником, литературным критиком, но и художественным критиком. Работая в этой сфере, он особо выделял тех художников-портретистов, которые «разоблачали» психологическую сущность своих моделей. Об этом свидетельствует, например, его отчет о выставке в Лувре французских примитивистов XIII–XV веков (Жана Мануэля, Жана Фуке, Никола Фромантена, Франсуа Клуэ), напечатанный в «Весах» [4, с. 33–39]. В дополнение к своей «френологии» Волошин, похоже, придавал очень серьезное значение вещам, сопутствующим человеку. Это мы видели в детальном описании ремизовской коллекции игрушек, частично воспроизведенной Сабашниковой. Аналог этого имеется и в воспоминаниях Цветаевой. После того как гость изучил ее череп, он потребовал провести себя в девичью спальню. Марина, судя по тексту, не поняла, для чего Волошину потребовалось рассматривать ее голову (френологию нельзя причислить к широко распространенным заблуждениям), но что ему было нужно в ее комнате, она поняла сразу. Почти четверть века спустя Цветаева даже с некоторой гордостью описала то, что увидел взрослый ценитель ее стихов: «Провожу. Комната с каюту, по красному полу золотые звезды (мой выбор обоев: хотелось с наполеоновскими пчелами, но так как в Москве таковых не оказалось, примирилась на звездах) – звездах, к счастью, почти сплошь скрытых портретами Отца и Сына – Жерара, Давида, Гро, Лавренса, Мейссонье, Верещанина – вплоть до киота, в котором Богоматерь заставлена Наполеоном, глядящим на горящую Москву. Узенький диван, к которому вплотную письменный стол. И всё» [21, с. 449]. (Портреты Отца и Сына – это, конечно, портреты Наполеона I и Наполеона II.)

Для эпохи модернизма характерно особое внимание к «невещественному» в вещи, стремление увидеть в ней нечто духовное, знаковое, символическое. Основной девиз символизма «от реального к реальнейшему» (где «реальное» – это вещи) можно понимать и в таком смысле: сквозь мир вещей проступает, просвечивает, выявляется мир сущностей, «реальнейшее». Особенно, если эти вещи выбраны *поэтом*. Волошину, как кажется, было свойственно именно такое понимание. Подобных вещей-символов и искал Во-

лошин в спальне Цветаевой. Но в этом смысле комната юной поэтессы должна была разочаровать его. Девический максимализм слишком грубо и откровенно отразил лишь культ Бонапарта, что мудрый Волошин понял буквально с порога. Он под шутивным предложением уклонился от детального осмотра комнаты и реликвий хозяйки.

Параллельно с символизацией вещи в русской литературе Серебряного века возникает тема сострадания к вещам, их одушевление, наделение вещей человеческими свойствами. Началось это, видимо, с И. Анненского, который писал: «Не за Бога в раздумье на камне, / Мне за камень, им найденный больно». «Одушевленная вещь» стала объектом поэтической рефлексии целого литературного течения – акмеизма. Человек, по мысли О.Э. Мандельштама, сознательно стремится окружить себя «утварью вместо безразличных предметов», превратить эти предметы в утварь, и тем самым согреть мир «тончайшим телеологическим теплом» [15, с. 64]. Слово «утварь» в этой цитате выделено Мандельштамом, очевидно, для усиления своей мысли историко-лингвистическим аргументом: «утварь» происходит от слова «тварь», которое означает «творение, божеское создание, живое существо, от червячка до человека» [10, с. 395]. Ремизов также считал, что вещи одушевлены и, конечно, способны страдать. Это убеждение было одной из основ мифопоэтики писателя, который допускал сближение мира вещей и мира духов. «Вещи, как люди и звери, привязчивы. <...> А не воплощаются ли в вещах духи – не кровью, а чем-то еще одушевленные, как люди и звери» [18, с. 379]. Особенно это касалось игрушек из ремизовского реликвария, описанных Волошиным и частично изображенных на заднем плане портрета.

Сам Ремизов был, очевидно, вполне удовлетворен работой Сабашниковой. Писатель выбрал именно этот портрет для первого тома своего собрания сочинений, начатого издательством «Шиповник» и продолженного издательством «Сирин». Оттиск с него в 1913 году Ремизов послал профессору С.А. Венгеру для готовившегося биографического «Словаря русских писателей» [9, с. 446]. Правда, уже через два месяца отношения между Волошиными и Ремизовыми серьезно испортились, и определенную роль в этом сыграл портрет. Художница и ее муж были обижены тем, что писатель согласился позировать Кустодиеву. Что задело Ремизовых, в точности не известно. Некоторый свет на эту историю проливает письмо Сабашниковой Волошину от 21–22 апреля 1907 года из Москвы: «Макс, у меня остался кошмар от Ремизовых. Они были со мной страшно сухи... Ремизов, бывши в Москве, не решился зайти к маме, боясь встретить Тебя. И все это потому, что Гофман что-то невероятно насплетничал про тот вечер, когда мы возмущались его рассказом. Может быть, Гофман и еще сплетничал, и они кое-что знают и возненавидели меня. Впрочем, это не помешало ей [С.П. Ремизовой] попросить у меня портрет Ремизова» [5, с. 330]. Под «рассказом» подразумевается одна из повестей в книге Ремизова «Лимонарь», вызвавшая у Вяч. Иванова и его ближайшего окружения обвинения писателя в кощунстве и оскорблении чувств верующих [19, с. 156–166]. Вторая возможная «сплетня» касается интимных отношений Сабашниковой с хозяином «Башни».

Данный портрет, хронологически первый в обширной иконографии писателя [7, с. 36–37], стал своего рода типологическим образцом для последующих художников. Изображение писателя в маске чудака-сказочника или сказочного (мифологического) героя стало чуть ли не стандартным художественным решением. Сам Ремизов не возражал против таких трактовок: «Я никогда не задумывался о своем портрете. Борис Григорьев изобразит меня из породы водяных... А.С. Голубкина представила меня лесовым...» [17, с. 383]. Часто можно встретить на портретах Ремизова, в том числе и фотографических, знакомый нам фон, на котором представлены игрушки и другие предметы из коллекции писателя. То обстоятельство, что живописные и композиционные находки Сабашниковой в портрете Ремизова неоднократно воспроизводились более известными и, очевидно, более талантливыми мастерами, свидетельствует, на наш взгляд, о том серьезном изучении модели, которое предприняла молодая художница и ее муж и соавтор.

Литература

1. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. – Москва: Прогресс-Плеяда, 2001. – 608 с.
2. Волошин, М. История моей души / М.А. Волошин. – Москва: Аграф, 1999. – 480 с.
3. Волошин, М. Лики творчества / М.А. Волошин. – Ленинград: Наука, 1989. – 848 с.
4. Волошин, М. Письмо из Парижа. Выставка примитивов. Национальный Салон. Исadora Денкан. Бал des Quartz-arts / М.А. Волошин // Весы. – 1904. – № 5. – С. 33–39.
5. Волошин, М. Собрание сочинений. Переписка с М. Сабашниковой. 1906–1924 / М.А. Волошин. – Москва: Эллис Лак, 2015. – Т. 11. – Кн. 2. – 786 с.
6. Волошина-Сабашникова, М.В. Зеленая змея: Мемуары художницы / М.В. Волошина-Сабашникова; пер. с нем. Е.С. Кибардиной. – Санкт-Петербург: Андреев и сыновья, 1993. – 340 с.
7. Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. – Санкт-Петербург: Хронограф, 1992. – 50 с.
8. Герцык, Е. Воспоминания / Е.К. Герцык. – Paris: YMCA-Press, 1973. – 404 с.
9. Грачева, А.М. Революционер Алексей Ремизов: миф и реальность / А.М. Грачева // Лица. Биографический альманах. – Москва; Санкт-Петербург: Феникс; Atheneum, 1993. – Вып. 3. – С. 419–447.
10. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка / В.И. Даль. – Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1956. – Т. 4. – 684 с.
11. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. – Москва: Искусство, 1979. – 624 с.
12. Кузмин, М. Дневник. 1905–1907 / М.А. Кузмин. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2000. – 608 с.
13. Кузмин, М. Дневник 1934 года / М.А. Кузмин. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 1998. – 416 с.
14. Кузмин, М.А. Стихотворения. Из переписки / М.А. Кузмин. – Москва: Прогресс-Плеяда, 2006. – 492 с.
15. Мандельштам, О.Э. Слово и культура: Статьи / О.Э. Мандельштам. – Москва: Советский писатель, 1987. – 320 с.
16. Письма М.А. Волошина к А.М. Петровой / публикация В.П. Купченко // Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. – Санкт-Петербург: Наука, 1991. – Вып. 1. – С. 5–215.
17. Ремизов, А.М. Собрание сочинений / А.М. Ремизов. – Москва: Русская книга, 2000. – Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. – 592 с.
18. Ремизов, А.М. Собрание сочинений / А.М. Ремизов. – Москва: Русская книга, 2003. – Т. 10. Петербургский бумрак. – 704 с.
19. Розанов, Ю.В. Древнерусский апокриф в «декадентской» версии / Ю.В. Розанов // Слово и образ в культуре Русского Севера: сборник научных статей. – Вологда: ВоГУ, 2014. – С. 156–166.
20. Степун, Ф. Бывшее и несбывшееся / Ф.А. Степун. – Лондон, 1990. – Т. 1. – 330 с.
21. Цветаева, М.И. Живое о живом (Волошин) / М.И. Цветаева // Волошин, М. Стихотворения. – Москва: Книга, 1989. – С. 443–536.
22. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. – Москва: Республика, 1998. – 430 с.

Yu.V. Rozanov

"FACE OF CREATIVITY" OF THE WRITER A.M. REMIZOV

The article discusses the history of the two portraits of the writer A.M. Remizov: the first one is graphics, made by the artist M.V. Voloshina-Sabashnikova, and the second one is literary that was included in M.A. Voloshin's famous cycle of essays "Faces of Creativity" ("Liki tvorechestva"). The semantic and compositional identity of the two portraits speak of a single Remizov's "face of creativity", created by Voloshin spouses, which corresponds to the ideas of "younger symbolists" about the synthesis of the arts and the collective ("cathedral") creativity.

Portrait, symbolism, Viacheslav Ivanov's salon, stylization, collective creativity, arts synthesis.