

Санкт-Петербургский государственный университет

**Покидышева Валерия Артуровна**

**Выпускная квалификационная работа**

**«Взвихренная Русь» А. М. Ремизова: феноменология образа**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611 «Русская литература»

Профиль «Теория литературы»

Научный руководитель:

доцент кафедры истории русской  
литературы Санкт-Петербургского  
государственного университета

Васильева

Ирина Эдуардовна

Рецензент:

доцент кафедры русской и  
зарубежной литературы  
Иркутского  
государственного  
университета

Вахненко

Екатерина Евгеньевна

Санкт-Петербург

2021

## Содержание

Введение.....	3
<b>Глава 1. Феноменология образа: обоснование проблемы.....</b>	<b>6</b>
Выводы к главе.....	18
<b>Глава 2. Сочинения А. М. Ремизова как предмет визуальных исследований.....</b>	<b>20</b>
2.1 А. М. Ремизов и изобразительное искусство.....	20
2.2 «Временник» А. М. Ремизова «Взвихренная Русь» как материал для визуальных исследований.....	26
2.3 Творческий метод А. М. Ремизова.....	32
Выводы к главе.....	35
<b>Глава 3. «Взвихренная Русь»: феноменология образа.....</b>	<b>37</b>
3.1 «Естественная» установка в феноменологическом восприятии....	37
3.2 «Взвихренная Русь» сквозь призму феноменологии образа.....	40
3.2.1 Восприятие картины.....	41
3.2.2 Фотография и фотографирование.....	42
3.2.3 Изображенное на иконе.....	44
3.2.4 Плакат как прием визуализации.....	46
3.2.5 Проблема взгляда и зрения.....	50
3.2.6 Корреляция изображенного и видимого.....	52
3.2.7 Рисование как акт.....	54
3.2.8 «Вихрь» как нормальное восприятие вещей.....	57
Выводы к главе.....	62
Заключение.....	64
Список использованной литературы.....	66
Приложение 1.....	73
Приложение 2.....	75

## Введение

Выпускная квалификационная работа посвящена проблеме феноменологии образа во «временнике» А. М. Ремизова «Взвихренная Русь» и имеет междисциплинарный характер.

Целью нашей работы является выявление специфики представленности визуального опыта во «временнике» А. М. Ремизова «Взвихренная Русь».

Объектом исследования служит визуальный опыт, выраженный вербально, предметом — литературный образ, отсылающий к визуальному объекту или объекту, связанному с визуальностью. Инструментом для анализа данного материала выступают феноменологические искания Эдмунда Гуссерля в области образа и мировосприятия.

Материалом для исследования стали два текста: «Взвихренная Русь» А. М. Ремизова и «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии» Э. Гуссерля.

Исследовательской базой являются работы по гуссерлеведению (И. Инишев, А. Козырева, М. Маяцкий, Д. Разеев, Г. Шпигельберг и др.) и ремизоведению (Н. Алексеева, Е. Вахненко, Н. Бахметьева, Н. Блищ, Р. Герра А. д'Амелия, А. Дементьева, А. Козин, Л. Короткина, Н. Кривошея, Е. Куварова, А. Лавров, Е. Обатнина, В. Садченко, А. Соколов, Б. Филиппов, В. Чалмаев).

Работа состоит из трех глав.

Первая глава — «Феноменология образа: обоснование проблемы» — является реферативной и представляет экскурс в феноменологическую проблематику и ее возможности в области теории образа.

Вторая глава — «Сочинения А. М. Ремизова как предмет визуальных исследований» — имеет три параграфа. Параграф «А. М. Ремизов и изобразительное искусство» имеет целью описание связи литературного и

изобразительного творчества А. М. Ремизова, а также соотнесенности его работ с работами художников его времени. Параграф «“Временник” А. М. Ремизова “Взвихренная Русь” как материал для визуальных исследований» излагает специфику структуры «Взвихренной Руси», а также дает в первом приближении описание визуальных объектов и связанных с ними практик и «реалий», могущих быть обнаруженными во «Взвихренной Руси». Параграф «Творческий метод А. М. Ремизова» посвящен особенностям творческого поведения А. М. Ремизова, проявляющимся в его литературных сочинениях и изобразительных работах, а также его связи с философской системой Э. Гуссерля.

Третья глава — «“Взвихренная Русь”: феноменология образа» — является основной для нашей работы. Она подразделяется на два параграфа В параграфе «“Естественная” установка в феноменологическом восприятии» предпринимается попытка изложить концепцию визуализации опыта восприятия «естественного» мира, представленную в «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической философии» Э. Гуссерля. Параграф «“Взвихренная Русь” сквозь призму феноменологии образа» экспериментальный, он посвящен анализу избранного художественного произведения и представлен пунктами, представляющими разные объекты анализа, разные виды представленности визуального опыта во «временнике «Взвихренная Русь»: «Восприятие картины», «Фотография и фотографирование», «Изображенное на иконе», «Плакат как прием визуализации», «Проблема взгляда и зрения», «Корреляция изображенного и видимого», «Рисование как акт», «“Вихрь” как нормальное восприятие вещей».

Среди главных задач исследования можно назвать следующие: анализ философской работы Э. Гуссерля с точки зрения представленности в нем проблемы феноменологии образа и визуального восприятия, изучение визуальной проблематики в контексте творческого метода А. М. Ремизова, анализ художественного произведения — «временника» «Взвихренная Русь»

— с точки зрения представленности в нем вербального образа, отсылающего к визуальному опыту.

И феноменологический проект, и ремизоведение сегодня активно развиваются в российской науке. Актуальность нашей работы заключается в следующем. Феноменология сегодня ищет пути междисциплинарного диалога — наша работа предлагает взгляд на возможности практического применения феноменологических концепций к интерпретации художественного текста. Анализ феноменологии образа «временника» А. М. Ремизова «Взвихренная Русь» предпринимается впервые.

## Глава 1

### Феноменология образа: обоснование проблемы

Современная феноменология имеет широкий спектр дисциплинарных и междисциплинарных задач. Использование инструментария феноменологии — гуссерлевской феноменологии — для анализа вербального образа, «направленного» на визуальный объект, требует развернутого обоснования. Ниже представлен экскурс в историю и теорию феноменологического движения.

Феноменология — одно из самых влиятельных философских направлений XX века. Как философская дисциплина или «движение» — как отдельная область знания — она складывается в самом начале прошлого века в трудах Э. Гуссерля. Феноменология развивалась на протяжении XX столетия, видоизменяясь под воздействием как внешних (политических, национальных), так и внутренних (появление новых предметов, разнородных параллельно существующих направлений и областей) причин. В течение довоенного периода феноменология являлась немецким проектом. При жизни Гуссерля его проект был известен и авторитетен, обсуждался в рамках, предложенных самим автором. «Второй волной» рецепции феноменологического проекта можно назвать послевоенное время. В этот период, во-первых, в Германии публикуется собрание сочинений Гуссерля, а во-вторых, меняется призма восприятия его работ: феноменологический метод стремится распространиться на другие, не философские дисциплины в области гуманитарных наук (история, социология, педагогика и проч.). В это время центр феноменологического движения смещается на запад, что ознаменовало начало нескольких поколений французской «постфеноменологии» (Э. Левинас, М. Анри, Ж.-Л. Марион, М. Мерло-Понти, М. Ришар, Р. Вернет, А. Мальдине, Ж. Бенуа). В настоящее время в феноменологических исследованиях ведется работа по самообоснованию феноменологии (история

феноменологической работы и интерпретация феноменологических сочинений) и ее взаимосвязи с другими дисциплинами.

Феноменология культивирует интуитивный опыт (не ограничивая его лишь чувственными источниками) и кроме интуитивного исследования сущностей уделяет особое внимание явлениям, т. е. основным способам, которыми объекты любой природы субъективно являются в опыте. В арсенале феноменологического анализа находится операция «феноменологической редукции», позволяющая не только «видеть» предмет, но и обращать особое внимание на тот способ, которым явления объекта конституируются в сознании и посредством сознания<sup>1</sup>.

Наше внимание будет обращено на работы Э. Гуссерля. С хронологической перспективы можно обозначить, что в гуссерлевском проекте принято выделять три этапа становления: «дескриптивная» или «эйдическая» феноменология (представленная «Логическими исследованиями»), «трансцендентальная» феноменология («Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии», «Формальная и трансцендентальная логика», «Картезианские размышления»), «генетическая» феноменология («Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология»). Одни исследователи склонны рассматривать эти этапы в качестве изменений направлений мысли философа, в качестве «новых» или «других» феноменологий: другие же отмечают единый сюжет исканий, в котором каждый этап работы представляет из себя новый, более глубокий взгляд на ту же проблему. Сам гуссерлевский проект оказался очень плодотворным, хотя, с одной стороны, не остался завершенным вполне и непротиворечивым внутри себя, а с другой стороны, его последователи стали, скорее, оппонентами учителя, для их исканий «классическая феноменология»

---

<sup>1</sup> Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. Историческое введение. М.: Логос, 2002. С. 24.

оказалась платформой для выстраивания собственных, не похожих на изначальную концепций.

Сегодня в европейской науке феноменология переживает кризис. Это заметно по низкой публикационной и публичной деятельности крупнейших международных феноменологических центров, таких как Center for Advanced Research in Phenomenology (Канада), World Institute for Advanced Phenomenological Research and Learning (США).

Несколько другую картину мы можем наблюдать в России. С историко-философской стороны именно в России появляется первый перевод Гуссерля на иностранный язык (в 1909 году выходит первый том «Логических исследований» в переводе Э. А. Бернштейн под редакцией и с предисловием С. Л. Франка), а также в журнале «Логос», который выпускался на двух языках — на русском и немецком — была напечатана в свое время программная статья Гуссерля «Философия как строгая наука». Вообще, можно выделить три этапа рецепции гуссерлевской феноменологии в России: дореволюционная (Г. Шпет, А. Лосев), периода конца 1960-х годов (Н. В. Мотрошилова, В. И. Молчанов, М. Мамардашвили и др.) и с 1990-х современный этап. Начало последнего этапа знаменуется следующими событиями: в 1988 году проводится «круглый стол» на базе журнала «Вопросы философии» и Института философии АН СССР; в 1991 году проходит первая всероссийская школа по феноменологической философии для студентов и аспирантов философских факультетов страны под Москвой в Звенигороде; в том же году происходит возобновление первого феноменологического периодического издания — журнала «Логос», издаваемого усилиями исследователей из Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Современная российская феноменология характеризуется «бумом» переводов Гуссерля и его «последователей» (М. Хайдеггера, М. Шеллера, Р. Ингардена, Ж. Деррида, П. Рикера, М. Мерло-Понти, Г.-Г. Гадамера, Ж.-П. Сартра и др.). В России действуют Центр феноменологии и



герменевтики Философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета, Учебно-научный Центр феноменологической философии философского факультета Российского государственного гуманитарного. При центрах функционируют журналы «Ежегодник по феноменологической философии», «HORIZON. Феноменологические исследования».

Одним из направлений реабилитации феноменологии сегодня, одной из «внутренне присущей феноменологии возможности ее дальнейшего развития» является ее трансформация в дифференцированную теорию образа<sup>2</sup>.

Аргументами в пользу такого тезиса может быть следующее.

Во-первых, (гуссерлевская) феноменология касается проблемы зрительного образа как элемента восприятия. Наша современность нередко называется «эпохой визуальной культуры» — культуры, в которой доминирующим способом восприятия является визуальность, зрительный опыт. С появлением фото- и видео-технологий (именно с визуальной точки зрения конкурирующих с изобразительным искусством), наравне с актуализацией беспрецедентного в истории «бума» технологий в этой области (создания, копирования, хранения, тиражирования и распространения изображений) — с внедрением в нашу повседневность цифровых технологий (телевидение, видеоигры, YouTube, Instagram, видео-арт и проч.) образ стал мыслиться как неотъемлемый элемент нашей коммуникации с миром и друг с другом, обязательным проводником наших выражений и восприятий. Актуальность визуальных исследований (visual studies) мало у кого сегодня вызывают сомнение: образ является нашим посредником с физическим, социальным пространством и даже пространством самоидентификации, источником интерсубъективных смыслов.

---

<sup>2</sup> Инишев И.Н. Феноменология как теория образа // Логос, 2010. №5 (78). С. 196.

Во-вторых, феноменологическая исследовательская стратегия обладает особым эвристическим потенциалом в контексте современных философских и социально-теоретических дискуссий, развернувшихся вокруг образов<sup>3</sup>. «Сквозными» в истории феноменологии являются темы «содержания перцептивного (по преимуществу визуального) опыта»<sup>4</sup> и «измерение проблематики соотношения феноменальной поверхности и перцептивного акта». Эти темы могут оказаться продуктивными при решении вопросов, связанных с внутренней структурой образов и «механизмами их разностороннего, в том числе политического, воздействия на воспринимающих»<sup>5</sup>.

В-третьих, в формировании самой феноменологии как научного философствования важную роль играли именно образные содержания и имагинативный опыт: гуссерлевская эйдическая редукция, по сути, основывается на варьировании перцептивных содержаний в усмотрении. В феноменологической эстетике центральным актом является не мышление, но созерцание (в т. ч. актов мышления).

«Логические исследования» — исходный пункт феноменологического движения, ранняя его версия. В этих книгах осуществляется обращение к опыту как к предмету исследования и способу верификации. В первом томе «Логических исследований» Гуссерль излагает представление о чистой логике как о доопытном (до-эмпирическом и до-психологическом) пространстве, пространстве объективном, поскольку соотносится с общечеловеческими законами (имеющими идеальный и нормативный характер). Уже в этой работе упоминается «искусство», которое есть (наряду с «методом») «мерой по экономии мышления» — тем, что позволяет получение «надежных результатов», несмотря на «несовершенство духовной организации» человека.

---

<sup>3</sup> Там же. С. 197.

<sup>4</sup> Там же. С. 197.

<sup>5</sup> Там же. С. 197.

В первом томе Гуссерль разрабатывает программу чистой логики как основы наукоучения (и феноменологии как нейтральной науки), во втором томе речь идет о феноменологии логических переживаний. При этом нельзя сказать, что во второй книге присутствует четкое разделение «объективного идеальнo-логического»<sup>6</sup> и образного, художественного содержания мышления. Понимание в присутствии и без присутствия предмета амбивалентны. Идеальные значения вещей внеситуативны — их природа неизменна несмотря на то, что воплощается в разных психических актах (восприятие, фантазия и проч.).

У Эдмунда Гуссерля нет систематического изложения эстетики. Более того, многими исследователями скептически оценивается тот факт, что философ «разбирался» в искусстве. М. Анри даже упомянул его в анфиладе «философов, от Платона до Хайдеггера, ничего не понимавших в живописи»<sup>7</sup>. Тем не менее оказывается, что размышления Гуссерля имели плод не только в философской области, но и, если не повлияли на, то уж точно шли в ногу с современным искусством. «Импульс, который придал Гуссерль не только философской и эстетической мысли, но и, несомненно, самому искусству, столь колоссален, что мы вправе предположить, что это невежество или, скорее, эта пугающая нечувствительность была, вероятно, необходимым условием определенной философской работы, которая оказалась и оказывается — пусть во многих и существенных отношениях весьма проблематичной, но вместе с тем и — необыкновенно плодотворной»<sup>8</sup>. При этом, конечно, нужно уточнить, что художественные пристрастия Гуссерля не были связаны с новейшими течениями в изобразительном искусстве, также

---

<sup>6</sup> Франк С.Л. Предисловие редактора русского издания // Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 1. Прологомены к чистой логике. М.: Академический Проект, 2011. С. 224.

<sup>7</sup> Маяцкий М. Гуссерль, феноменология и абстрактное искусство // Логос, 2007. № 6 (63). С. 45.

<sup>8</sup> Там же. С. 52.

как и само искусство того времени чаще всего пренебрегало академической эстетикой, выдвигая собственные художественные теории и концепции.

Общим и для феноменологии, и для искусства начала века является «призывов» учиться смотреть: этому, с одной стороны, посвящены монографии, статьи манифесты различных школ нефигуративного искусства (В. Кандинский, К. Малевич, М. Ларионов и Н. Гончарова), а с другой стороны, со стороны феноменологии, можно привести письмо Гуссерля Г. фон Хофманшталю: «Феноменологическое созерцание тесно родственно с эстетическим созерцанием в «чистом» искусстве; только, конечно, это не созерцание с целью эстетического наслаждения, а для того, чтобы опять-таки исследовать, конституировать научные утверждения некоторой новой (философской) сферы»<sup>9</sup>. Феноменология стремится не столько даже видеть, сколько видеть видение. «Подобно абстрактному искусству, феноменология подступает к феномену (своему центральному понятию), сперва избавляясь от естественной установки, стягивая данные восприятия на субъекта, затем высвобождая их от субъекта, чтобы в конечном итоге прийти к феномену как видимой «вещи», но «видимой никем», вещи чистой, абсолютной. Это похоже на художественный эксперимент. По сути, редукции есть оптические упражнения разной сложности, цель которых — расширение опыта»<sup>10</sup>.

Гуссерлевская феноменология связана с переменой в искусстве того времени, заключающейся в интересе к абстракции. Феноменолог не допускает разницы между восприятием физических и художественных предметов — оба типа могут стать нозмами актов одного типа. Искусство для Гуссерля есть способ познания мира: художественный образ позволяет лучше, по-другому понять изображенную вещь или смысл. Во второй главе второго тома «Логических исследований» (§ 41) Гуссерль размышляет об особом «новом» абстрагировании — операции, позволяющей достигать отношения к «видовым

---

<sup>9</sup> Там же. С. 43.

<sup>10</sup> Там же. С. 54.

единствам». Позже, в «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической философии», Гуссерль приводит пример ученого, занимающегося «чистыми» науками — предметом его изучения является не индивидуально-эмпирическое, не материя, но «сущность» в смысле абстракции: «когда геометр рисует на доске свои фигуры, то этим он производит фактически существующие линии на фактически существующей доске. Однако ни физически производимое им, ни опытное познание им физически производимого — как опытное — не выступает как обосновывающее его созерцание геометрических сущностей, его мышление сущностей»<sup>11</sup>. Описываемую операцию можно сравнить с обратным приемом импрессионистов: перемена взгляда с изображенного на сам акт изображаемости (со стоящего за «холст-масло» образа на сам образ как сделанный из)<sup>12</sup>.

В феноменологии Гуссерля есть описания актов интуитивной репрезентации (фантазия, воспоминание, ожидание, образное сознание)<sup>13</sup> как различных «способов» памяти, воспоминания. Воспоминание и фантазия — два акта интуитивной репрезентации, а восприятие — акт интуитивной презентации. Интуитивными являются такие акты созерцания, как фантазия, воспоминание, образное сознание. Интуитивные акты являются подклассом объективирующих (интенциональных) актов. Фантазия и воспоминания — формы образного сознания. Фантазия и восприятие — первичные формы сознания.

---

<sup>11</sup> Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 36.

<sup>12</sup> Кудреватый М.Г. Композиция. Путь к образу: учебное пособие для студентов факультета живописи. СПб.: Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 2011. С. 83.

<sup>13</sup> Козырева А. Анализ актов интуитивной репрезентации как основание феноменологической теории воспоминания // Логос, 2010. №5 (78). С. 135.

Образ для Гуссерля есть не только инструмент, но и предмет философствования. Концепцию образа можно обнаружить во втором томе «Логических исканий», в рукописи «Феноменология и теория познания», а также в книге «Phantasy, Image Consciousness, and Memory» (не переведена на русский язык).

В «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической философии» Гуссерль пишет, что образное сознание — это сознание другого порядка, нежели восприятие. В образе (например, данном посредством живописного полотна) предмет естественного мира воспринимается как явленный так-то. Образ есть модификации особого порядка, он есть как бы «переключатель» модификации нейтральности в ре-актуализированном сознании.

В той же работе Гуссерль пишет о преимуществе фантазии перед восприятием: она позволяет «свободу» порождения бесчисленного множества новых мыслимых фигур, что открывает доступ к широкому спектру познавательных возможностей сущности. «Вольная» же фантазия — например, воспоминание в воспоминании — есть бесконечность ре-актуализаций. Фикция — источник феноменологических «истин». Важно заметить, что представления искусства (особенно поэзии) — плоды воображения, по оригинальности новообразований, по богатству конкретных черт, по полноте мотивировок более ценные, чем фантазия. В силу того, что все размышление Гуссерля протекает в поле сознания, и при этом реальность как существующее оказывается несущественной именно поэтому, фантазмы и восприятия есть «операции» одного ряда. Хотя, что важно, несмотря на схожесть переживания в обоих «операциях» (возможность «перемещаться» от одного «слоя» созерцания на другой), свободный прямой переход от фантазирования к перцепции не имеет места. Переживаемое в фантазии мыслится «как бы» сущим в настоящем. Художественные образы, при условии наличия их понимания, переводятся в ясные представления фантазии. Воображение — в

т. ч. искусство — есть опора для фантазии в смысле переживания чистых сущностей).

В рукописи 1917 года «Феноменология и теория познания» можно обнаружить следующие варианты содержания слова «образ»:

1. графическое представление (физический реальный образ, висят на стене вещь из холста; он характеризуется как собственно образ, чувственно предстающий пейзаж, которому свойственно быть чувственным представлением чего-то);

2. видимый аспект вещи;

3. вещь как нечто видимое;

4. то, что пережитое поставляет нашему сознанию;

5. «ментальная картинка предмета.»<sup>14</sup>.

В книге «Phantasy, Image Consciousness, and Memory» Гуссерль предлагает различать три типа образа:

1. физический образ (образ как физическая вещь, сделанная из мрамора, холста, бумаги, на которой напечатана фотография, и т. д.);

2. образ как образный объект (репрезентирующий образ, изображающий объект—аналог образа фантазии);

3. сюжет образа (репрезентируемый или изображаемый объект—аналог объекта фантазии)<sup>15</sup>.

Обе классификации предлагают смотреть на образ как на многосоставной объект, включающий как его «материальный», так и

---

<sup>14</sup> Маяцкий М. Гуссерль, феноменология и абстрактное искусство // Логос, 2007. № 6 (63). С. 44.

<sup>15</sup> Козырева А. Анализ актов интуитивной репрезентации как основание феноменологической теории воспоминания // Логос, 2010. №5 (78). С. 139.

«содержательный» аспекты. Интересен в данном контексте то, как Гуссерль описывает операцию созерцания дюреровской гравюры на меди «Рыцарь, Смерть и Дьявол» (см. Приложение 2 иллюстрация 1):

1. нормальное восприятие, коррелят которого — вещь «гравюрный лист»;
2. перцептивное сознание — проведенные черными линиями и нераскрашенные фигурки «рыцарь на коне», «смерть», «дьявол». Эстетическое созерцание обращено к ним как к объектам, как репрезентированным «в образе» — отображенным реальностям «рыцарь из плоти и крови» и т. д.;
3. Сознание «образа» (фигурки, в которых благодаря сходству «отображенно репрезентируется иное») <sup>16</sup>.

Образ пребывает перед нами ни как сущий, ни как не-сущий, ни в какой-либо иной модальности полагания — он как бы сущий в модификации нейтральности бытия. Посредством образа или отраженного как таковых мы модифицируем модификацию нейтрализации, что не обязательно связано с первоисточником.

Образ присущ репрезентирующим актам и является репрезентантом предмета в отсутствии такового. В нем предмет представляется на основании сходства. Важная особенность образного сознания состоит в том, что оно есть сознание не образа (образного объекта) как такового, но изображаемой посредством него вещи. Целью образного сознания является не образ, а вещь. Образ необходим, но случаен и ускользает. В случае воспоминания—это осуществление в настоящем акта, в котором предъявляется нечто, действительно имевшее место в прошлом (проблема данности прошлого в настоящем). В случае фантазии — это сознание в настоящем акте

---

<sup>16</sup> Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 158.



несуществующих предметов (воображаемых событий и т. д.). В случае ожидания — представление в настоящем событий будущего. В случае образного сознания — созерцание в физически присутствующей в актуальном восприятии вещи физически не-присутствующего образа (на физически присутствующей картине мы видим изображение, которое, в свою очередь, отсылает к тому, что изображено на ней). У них общий характер объективирующего схватывания — приведение к образности или «пикториализация».

Разница между актами фантазии и образного сознания состоит в наличии или отсутствии физического образа. Акты репрезентации (в отличие от восприятия) отличаются двойной интенциональностью (два объекта: образ фантазии, который дан в явлении и образно представленный объект, сюжет образа, который представлен именно посредством образа), при этом первое схватывание является основанием для второго. Второй объект является в и посредством первого (образа).

Гуссерль не ставил целью своего философского проекта описание специфики визуальности. Тем не менее, именно его труд полагает начало феноменологии образа — в том числе организованного вербально: феноменологическая философия — как и литература — стремится установить связь между дискрипцией и опытом<sup>17</sup>. В этом контексте особое место могут занимать исследования художественных автобиографий, нормальной установкой которых является непосредственное выражение жизненного опыта писателя.

---

<sup>17</sup> Молчанов В.И. Аналитическая феноменология в Логических исследованиях Эдмунда Гуссерля // Логические исследования. Т. II. Ч. 1: Исследования по феноменологии и теории познания. М.: Академический Проект, 2011. С. 479.

## Выводы к главе

Итак, феноменология образа является одной из возможных линий развития гуссерлевской феноменологии. Это связано с содержательной и методологической стороной концепции.

Центральной проблемой гуссерлевской феноменологии является проблема конструирования мира посредством познания. Феноменология не привязана к определенной предметности или предметной сфере<sup>18</sup> — ее целью является постижение сути вещей вообще. Сама по себе феноменология допускает широкий спектр ходов мысли, могущих к ней относиться<sup>19</sup>. Этот метод или, как часто называют его, «стиль» философствования оказывается принципиально «открытым» с точки зрения его развития и применения. Феноменологию можно назвать в известном смысле «незавершенным предприятием»: сам метод постоянного обращения «назад», на сам способ мыслить предполагает постоянную работу над «улучшением» процесса мышления, обеспечивает динамику изменения метода в рамках самого метода. Опытная реальность — реальность нашего сознания — включает в себя очень разные компоненты и аналитические возможности. Оставаясь в русле феноменологических исканий Гуссерля, можно добавить, что искусство — в том числе литература — имеет (в том числе) ту же функцию, что и, скажем, философия — познание мира. В нашем исследовании художественное произведение рассматривается как структура, представляющая определенную картину мира — и способ его восприятия.

В то время как феноменологический анализ произведения не является по сути феноменологической операцией (в силу того, что не исходит из

---

<sup>18</sup> Бабушкина О.В. Феноменолого-экзистенциальный подход к интерпретации абстрактной живописи: дис. на соиск. уч. ст. канд. ф. н. Екатеринбург: Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького, 2004. С. 10.

<sup>19</sup> Разеев Д.Н. Развитие феноменологии в России // Вестник РХГА, 2010. №4. С. 153.

беспредпосылочных оснований), он все же позволяет увидеть в тексте феноменологический опыт. Центральной проблемой феноменологии является проблема конструирования мира посредством познания. В нашем исследовании художественное произведение рассматривается как структура, представляющая определенную картину мира — и способ его восприятия.

## Глава 2

### Сочинения А. М. Ремизова как предмет визуальных исследований

#### 2.1 А. М. Ремизов и изобразительное искусство

Творчество А. М. Ремизова не ограничивается литературными произведениями. С одной стороны, художественное творчество писателя выходило за рамки литературы и искусства как самостоятельной стороны жизни и сознательно вторгалось в сферы философии, метафизики и быта<sup>20</sup>. С другой стороны, как известно, писатель успешно занимался в том числе каллиграфией, рисованием, создавал рукописные книги и коллекционировал игрушки. Эти занятия были положительно оценены и поддержаны и современниками, и исследователями.

На рукописно-рисовальные упражнения Ремизова обратили внимание художники А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, Б. П. Кустодиев, А. Я. Головин, Н. С. Гончарова, М. Ф. Ларионов, И. А. Пуни, Л. А. Бруни, а Н. П. Крымов, М. В. Добужинский, К. А. Сомов, Л. С. Бакст, С. В. Чехонин, Н. К. Рерих, Е. И. Нарбут, К. С. Петров-Водкин, Ю. П. Анненков, В. Н. Масютин, А. М. Арнштам, Н. И. Исцеленнов, Н. В. Зарецкий, Б. Н. Гроссер<sup>21</sup>, а также Пабло Пикассо<sup>22</sup>.

Известны прижизненные портреты писателя за авторством Б. М. Кустодиева (1907), М. В. Сабашниковой (1906), И. М. Грабовского (1908), В. В. Кузнецова (1911), С. А. Залшупина (1922), В. Н. Масютина (1923), В. А. Орловой (1930).

Графика Ремизова пользовалась успехом не только узком кругу знакомых и соотечественников — в период эмиграции писателя его работы

---

<sup>20</sup> Обатнина Е.Р. Алексей Ремизов: Личность и творческие практики писателя. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 8.

<sup>21</sup> Герра Р. Моя ремизовиана. / *Literatura*, 2016. № 58. Вып. 2. С. 139.

<sup>22</sup> Филиппов Б. Заметки об Алексее Ремизове (читая «Взвихренную Русь») // *Взвихренная Русь*. Лондон, 1990. С. V.

были представлены широкой европейской публике. В 1927 году известным пропагандистом немецкого авангарда Г. Вальденом в его галерее «Der Sturm» (Берлин) была организована первая персональная выставка рисунков Ремизова (правда, находящегося в то время в Париже). В 1932 году Н. А. Оцупом была организована выставка «Рисунки французских и русских писателей» в Париже в галерее «L'Époque», где были представлены каллиграфические работы Ремизова. Его рукописи и рисунки выставлялись также в Праге и Чехословакии на коллективных и персональных выставках.

Высоко оценивают и каллиграфическую работу Ремизова<sup>23</sup>: он «писал любым уставом и полууставом, любил заставки, заглавные киноварные буквы зачал, росчерки и круженья букв и около букв»<sup>24</sup>.

Ремизовское слово выразительно, музыкально, живописно. Исследователями отмечались связи сочинений А. М. Ремизова с разными художниками. Например, ремизовское сновтворчество тематически схоже с идеей искусства *сюрреалистов* (мысль о том, что сновидение может быть сконструировано как текст и представлено чувственно в произведении искусства)<sup>25</sup>. Или «точечные» пересечения: *Марка Шагала* называли «новый Ремизовым черты оседлости»<sup>26</sup> за причудливое смешение реальности, преданий и фантазии в его работах.

А. Ремизова и *Н. Рериха* связывали дружеские взаимоотношения и творческое сотрудничество: Рерих делал декорации для несостоявшейся пьесы

---

<sup>23</sup> Секе К. Судьба без судьбы. Проблемы поэтики Алексея Ремизова. Будапешт, 2006. С. 115.

<sup>24</sup> Филиппов Б. Заметки об Алексее Ремизове (читая «Взвихренную Русь») // Взвихренная Русь. Лондон, 1990. С. III.

<sup>25</sup> Обатнина Е.Р. Алексей Ремизов: Личность и творческие практики писателя. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 7.

<sup>26</sup> Сыркин М. Марк Шагал // Еврейская неделя. 1916. № 20. С. 43.

Ремизова<sup>27</sup>, будучи под впечатлением от картин об апокалипсисе, Ремизов посветил Рериху цикл «Жерлица дружинная», а также описания картин Рериха «Город строят», «Зловещее», «Град обреченный», «Дела человеческие», «Сокровищеангелов», «Прокопий Праведный заневедомых плавающих молится», «Ункрада», «Покорение Казани» были даны в книге «Звенигород окликанный. Николины притчи». Ремизова и Рериха связывал и особый интерес к древнерусской культуре и Святой Руси, представление о ценности сохранения прошлого, внимание к традиции, мифу, к истории<sup>28</sup>. Их пересечение можно обнаружить посредством общего для обоих художников стремления к синтезу искусств, ко взаимодействию и синтезу живописного и словесного, а также общими темами творчества: миф об обетованной земле, образ Святого Николая Угодника (у Рериха очерки «Сон», картины «Николай Угодник», «Три радости», «Святой Никола», «Святой Николай», у Ремизова книга «Николины притчи»).

С *Кандинским* Ремизова связывало творческое сотрудничество. В 1923 году художник создал цикл рисунков к рассказам писателя «Макароны», «Обезьяны», «Ведьма», «Рысак», «Без шапки», «Черт и слезы», «Цветок», «Краснокожие...», «Красная капуста». Переписка свидетельствует о том, что в конце 1930-х годов Ремизов и Кандинский вновь собирались осуществить совместное издание, но замыслу помешала война.

Связь Кандинского и Ремизова не исчерпывается совместной работой. Известны общие литературные приемы поэзии Кандинского и прозы Ремизова («индукция, заражение одного человека эмоциями и даже свойствами

---

<sup>27</sup> Короткина Л.В. К вопросу об эскизах Н.К. Рериха к пьесе А.М. Ремизова «Трагедия об Иуде, принце Искаротском» // Государственный Русский музей. Отечественное искусство. X–XX век. Выпуск III. СПб.: Palace Edition, 1997. С. 85.

<sup>28</sup> Калафатич Ж. Интермедиаальные процессы в культуре Серебряного века (опыты творческого диалога А. Ремизова и Н. Рериха // Гуманитарное пространство, 2013. Т. 2. № 1. С. 109.

другого»<sup>29</sup>). В творчестве Ремизова можно обнаружить плоды общения с теоретиком беспредметного искусства, выраженные в похожем представлении о методе<sup>30</sup>: вещи, описываемые «близоруким» ремизовским рассказчиком называются «испредметными» (из книги «Подстриженными глазами»: «Если пристально взглянуть в какой-нибудь предмет, то этот предмет или фигура начинает оживать; вот что я заметил: из него как будто что-то выползает, и весь он движется. Я рисовал этих движущихся «испредметных» — с натуры»; и еще: «Мое "испредметное", значит, — подумал я, — не только в предметах-вещах и в живых лицах, а также и в самом материале — в бумаге, и для вызова к жизни не требуется никакого внимания — всматривания, глаз совсем ни при чем, а надо только как-то коснуться»; и еще «Я не знаю, может быть у настоящих художников их абстрактные цветные конструкции произошли из их натуральной «натуры», но мои, повторяю, из призрачного мира, сдутого очками в четырнадцать лет. Тонкие сети волн соединяли предметы, а лица окружало излучающее сияние (аура). Светящиеся волны и излучение предметов я передаю тонкими косыми, параллельными между геометрическими фигурами и взвивами линий»<sup>31</sup>). Источником такого образа («Это красочная пестрота в глазах моей руки»<sup>32</sup>) для Ремизова являлись впечатления и сны — как и для образа «духовного» мира Кандинского. Ремизов называл декоративную манеру своих графических работ «моей абстракцией». Этот универсальный принцип «видения» Ремизова-художника распространяется не только на изобразительные работы, но и на письмо.

---

<sup>29</sup> Соколов Б.М. Мессианские мотивы в творчестве В.В. Кандинского 1900-1920-х годов: Живопись, поэзия, театр: дис. на соиск. уч. ст. д. иск. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2003. С. 347.

<sup>30</sup> Там же. С 350.

<sup>31</sup> Ремизов А.М. Подстриженными глазами. Книга узоров и закрут моей памяти // Ремизов А.М. Собрание сочинений. М.: Русская книга, 2000—2003. Т. 8. С. 49.

<sup>32</sup> Ремизов А.М. Царевна Мымра. Тула, 1992. С. 367

Н. А. Кривошея и О. М. Култышева в монографии<sup>33</sup> пишут о том, что литературные произведения А. М. Ремизова, принадлежащие к разным периодам творчества (в фокусе исследования «Посолонь. Сказки», «Пруд», «Неуемный бубен» «Докука и балагурье», «Крестовые сестры», «Взвихренная Русь», «Огонь вещей»), могут быть объединены под общим принципом воплощения в них «испредметной сути» изображаемых предметов — первообразов, первооснов художественного образа. Главными «путями проникновения в суть предметов» исследовательницы называют сон, пересказ и авторскую игру с читателем. «Временник» «Взвихренная Русь» же направлен на выявление сути понятия «Святая Русь». Источником ремизовского стремления к «испредметной сути» вещей исследовательницы связывают с древнегреческим представлением о мимезисе (античность принимала за подлинное мир невидимый, а то, что для нас кажется реально, она относила к миру протяженной «видимости»; «действительным она считала небытие, а бытие — копией действительного. Говоря нашими понятиями, античный художественный образ представлял собой иллюзию действительности, а с античной точки зрения — иллюзию иллюзии: реальный мир, мир микрокосма, считался только “подобием”, “подражанием”, чувственным “образом” подлинного макрокосма, потустороннего мира, который постигался умозрением»<sup>34</sup>) а также постмодернистские представления о возможностях искусства. При этом образу придается не только художественное, но и познавательное значение. Исследовательницы приходят к выводу, что для Ремизова «испредметная суть предметов» обнаруживается только в процессе свободного индивидуального творчества, открывая некое «четвертое измерение».

---

<sup>33</sup> Кривошея Н.А., Култышева О.М. Поиски «испредметной сути предметов» в творчестве А. М. Ремизова. Нижневартовск, 2018. С. 8.

<sup>34</sup> Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 238.



Многие исследователи называют последователями творческого метода А. М. Ремизова *постмодернистов* с присущим этому направлению в искусстве стремлению «абстрагироваться от привычного восприятия своих ощущений, предметов и мира как такового»<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Кривошея Н.А., Култышева О.М. Поиски «испредметной сути предметов» в творчестве А. М. Ремизова. Нижневартовск, 2018. С. 11.

## 2.2 «Временник» А. М. Ремизова «Взвихренная Русь» как материал для визуальных исследований

«Взвихренная Русь» — художественные воспоминания А. Ремизова о событиях обеих революций 1917 года в России и их трагических результатах. Оказавшись в эмиграции с 1921 года, писатель воссоздает важный в его творчестве образ родины.

Полотно «романа» организуется очень разнородным материалом, таким как дневник, изложение снов, рассказов, пересказ легенд, сказок и мифов, а также рисунков.

Многие исследователи отмечали сложную структуру романа «Взвихренная Русь»: «особое сочетание структурно-содержательных частей произведения»<sup>36</sup>, «символистский роман-коллаж», «роман-конволют», в котором под одной обложкой объединены несколько произведений, «соотносимых друг с другом по определенным формальным и содержательным параметрам»<sup>37</sup>, его характеристиками можно назвать «мозаичность», «калейдоскопичность»<sup>38</sup>, произведение утверждает «бредовость» реальности<sup>39</sup>, в произведении использован «монтажноколлажный принцип» и приём «склеивания разнородного

---

<sup>36</sup> Там же. С. 7.

<sup>37</sup> Лавров А.В. «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж // Ремизов А.М. Собрание сочинений. М.: Русская книга, 2000. Т. 5. Взвихренная Русь. С. 550.

<sup>38</sup> Соколов А.Г. «Сновидческий» метод письма как итог творческих исканий А.М. Ремизова // Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 1999. С. 400.

<sup>39</sup> Там же. С. 405, а также Садченко В.Т. К вопросу об архитектонике романа А. М. Ремизова «Взвихренная Русь» // Новый филологический вестник. 2020. №2 (53). С 165.

материала»<sup>40</sup>, в результате использования которых создается «жанровая чересполосица»<sup>41</sup> и проч.

Так, текст «Взвихренной Руси» организован по модели коллажа: его установкой можно назвать смешение разнородных фрагментов, организованных визуальными, вербальными элементами. Целенаправленной стратегией этого текста можно назвать игровое начало, что объединяет и представление о фрагментарно-монтажном принципе организации текста, и о множестве форм воплощения в нем «ремизовского Я», и о графической организации романа и проч.: «эстетическая установка А. Ремизова на игровые формы изображения, на зрелищность и лицедейство, на парадоксальное смешение визуальных и вербальных рядов, виртуальной и реальной действительности очевидна»<sup>42</sup>.

Сюжетный и композиционный костяк книги «Взвихренная Русь», а также ее жанровую основу составляют «Дневник 1917–1921 годов» и созданный Ремизовым на его основе «Временник» (при формировании «Взвихренной Руси» «Временник» составил первые девять глав из существующих двадцати семи). Текст автобиографичен: соединяет в себе элементы личного и общего, объективного (исторического и «духовного»).

Филиппов в эссеистическом предисловии к лондонскому изданию «Взвихренной Руси» отмечает «два крепко связанных друг с другом плана-слоя» жизни творчества Ремизова: «непосредственное творение литературы и

---

<sup>40</sup> Стоянова Т.Н. Книга А.М. Ремизова "Взвихренная Русь": формирование поэтики: дис. на соиск. уч. ст. к. филол. н. СПб., 2003. С. 16.

<sup>41</sup> Лавров А.В. «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж // А.М. Ремизов. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. М., 2000. С. 549.

<sup>42</sup> Алексеева Н.В. «Взвихренная Русь» А. Ремизова: игровое пространство и формы его воплощения // Уральский филологический вестник, 2017. №4. С. 122–139.

творение своей жизни, своей личной биографии»<sup>43</sup>. Можно сказать, что во «Взвихренной Руси» присутствуют два типа повествования: линейное (отражающее хронологическую последовательность описываемых событий), и вертикальное (отражающее авторские рефлексии по поводу данных событий)<sup>44</sup>. Реальное предстает как переплетение сна, были и вымысла<sup>45</sup>.

В произведении можно обнаружить два направления мемуарной литературы: летопись (внимание писателя к реальным историческим событиям) и автобиография (внимание писателя к собственной личности, собственному внутреннему миру и процессу письма). Важно в контексте нашего исследования указать, что во «Взвихренной Руси» реализован особый тип памяти — «переплеск сна в явь»<sup>46</sup> — это особая литературная структура, в которой «сливаются реальные и воображаемые события, историческая хроника и описание снов». При этом важно заметить, что «сон для Ремизова отнюдь не бегство в нереальный мир, но скорее прием обогащения реальности. Сон «соучаствует» с реальностью, отражаясь как часть ремизовского «я» в рамках текста. Читая «Взвихренную Русь» без помощи типографского приема — смещения снов в правую сторону страницы, — невозможно было бы отличить описание сновидений от реальных событий». Реальные события и приснившиеся занимают иерархически и сущностно одно место в автобиографическом пространстве писателя.

«Взвихренная Русь» — сложносоставное произведение, представляющее собой описание воспоминаний, включающее в себя

---

<sup>43</sup> Филиппов Б. Заметки об Алексее Ремизове (читая «Взвихренную Русь») // Взвихренная Русь, Лондон, 1990. С. IX.

<sup>44</sup> Лавров А.В. «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж // А.М. Ремизов. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. М., 2000. С. 555.

<sup>45</sup> Кознова Н.Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования: дис. на соиск. уч. ст. д. филол. н. М., 2011. С. 25.

<sup>46</sup> Там же. С. 46.

рассуждения как о визуальных объектах (картина, икона, плакат, рисунок и проч.), так об особых практиках, с ними связанных. Описываемое существует в воспоминании и — как в матрешке — в это воспоминание, помимо «фактов», помещены сны, воображение, творчество, духовные видения.

Рассмотрим в первом приближении, какие элементы произведения указывают на присутствие в тексте визуального кода.

Во-первых, само графическое оформление произведения. Архитектонику (понятую как внешняя, графическая форма текста) можно выразить формулой «рациональность в иррациональном»<sup>47</sup>. «Ненормальная» модель пространственной архитектоники художественного прозаического текста заметна и наивному читателю: разное форматирование и тип названий больших глав и главок, контраст и несоразмерность объема и структур абзацев, сдвиг текста влево, тире вместо точки в конце предложения, сдвоенные тире (в том числе в начале или в конце предложения), отсутствие маркирования границ чужой речи, ряды из тире, пустые строки, синтаксический параллелизм и лексический повтор, амплификации, форматирование по типу списка, сочинение окказионализмов, четко и графически членящихся на морфемы (например, «в-черне», «в-правду»)<sup>48</sup> и многое другое. К этому списку можно добавить открывающие кавычки в начале строк без парных закрывающих кавычек (глава «Рожь»). Графически речь представлена как бы многоголосием, в котором невозможно отграничить разные голоса друг от друга — и главное, чужой голос от «своего» — от голоса рассказчика. И в то же время действительность высказывается как бы фрагментарной, распадающейся на нецелые части. Эти приемы не только способствуют суггестивному воздействию текста на читателя, выполняя функцию актуализации внимания

---

<sup>47</sup> Садченко В.Т. К вопросу об архитектонике романа А. М. Ремизова «Взвихренная Русь» // Новый филологический вестник, 2020. №2 (53). С 165.

<sup>48</sup> Куварова Е. Проблемы эстетики словесного творчества в эпистолярной А.М. Ремизова // Эстетические модели русской литературы: эстетика и мировоззрение. Белосток, 2018, С. 50.

и оригинальной смысловой организации текста, но и указывают на особую роль визуального образа как способа изображения: паузы, графически оформленные в виде тире (множественного тире), пробелов или абзацных отступов, содержательны — выполняют функцию триггера зрительного представления вербально изображаемого. Таким образом, «элиминация вербальных средств» не только усугубляет «смысловую плотность текста»<sup>49</sup>, но и увеличивает арсенал средств изображения.

Любопытен прием, когда в тексте нарочито подчеркнута необходимость «увидеть» слово: рассказчик вспоминает подписывание документов у охранника (глава «В гороховой канцелярии»). Описание ведется так, чтобы мы как бы визуальное восприняли рукописную надпись: «я <...> вывел нетвердо, но ясно вместо «Алексей Ремизов» — // *Алексей Ремзов* (курсив — авт.)»<sup>50</sup>. Чуть после это же имя, только написанное по-другому и каллиграфически («с голубем, со змеей, с бесконечностью — // с крылатым «з», со змеиным «кси» // с «ѣ» — в Алексее // с «ижицей» — в Ремизове //и с заключительным «твердым знаком») мы встречаем воспоминания о допросе (глава «Допрос»).

Во-вторых, во «временнике» проблематизируется зрение как способность воспринимать или даже восприниматься. Можно обнаружить «игру» со зрением — со способностью видеть: рассказчик видит «дальше» видимого, слепнет или оказывается невидимым.

В-третьих, невозможно обойти вниманием упоминание произведений изобразительного искусства («На линии огня» Петрова-Водкина, «Ангел, страж Софии царьградской» Н. Гончаровой и др.), икон (Устюжское

---

<sup>49</sup> Садченко В.Т. К вопросу об архитектонике романа А. М. Ремизова «Взвихренная Русь» // Новый филологический вестник, 2020. №2 (53). С 170.

<sup>50</sup> Здесь и далее цитаты из «Взвихренной Руси» с сохранением орфографии и пунктуации - Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 5. Взвихренная Русь. М.: Русская книга, 2000. 688 с.

Благовещение, Владимирская икона Божьей матери, Казанская икона Божьей матери, Ченстоховская икона Божьей матери, Неопалимая купина, икона Николая Чудотворца на Никольских воротах в Кремле, икона Успения Пресвятой Богородицы, Феропонтовские фрески), фотографий и фотографирования, а также разновидности прикладной печатной графики, как плакат.

В-четвертых, рассказчик рассказывает о себе не только как о писателе, но и как о художнике: он не только рассказывает, но и изображает. Рисуют и другие герои. Причем процесс изображения имеет специфический характер.

В-пятых, в тексте упоминаются другие художники — современники Ремизова. Справочник-комментарий по «Взвяхренной Руси»<sup>51</sup> упоминает следующих художников (современников и исторических лиц): Бенуа Александр Николаевич, Багуславская Ксения Леонидовна, Бруни Лев Александрович, Бурлюк Владимир Давидович, Бурлюк Давид Давидович, Бурлюк Николай Давидович, Головин Александр Яковлевич, Гончарова Наталья Сергеева, Григорьев Борис Дмитриевич, Григорьев Федор, Гржебин Зиновий Исаевич, Добужинский Мстислав Валерианович, Жакоб Сакс (псевдоним Леон Давид), Каменский Василий Васильевич, Коровака / Коровак Луи / Людовик, Кругликова Елизавета Сергеевна, Кузнецова (в девичестве Бурлюк) Людмила Давыдовна, Куперьянов Николай Николаевич, Курицын Владимир Никрлаевич, Кустодиев Борис Михайлович, Лансере Евгений Евгеньевич, Лукомский Георгий Крескентьевич, Муйжель Виктор Васильевич, Нарбрут Егор (Георгий) Иванович, Петров-Водкин Козьма Сергеевич, Пинови / Пино Никола / Пинау, Пуни Иван Альбертович, Ре-ми (Ремизов-Васильев Николай Владимирович), Рерих Николай Константинович, Сабашникова Маргарита Васильевна, Сомов Константин Андреевич, Сорин Савелий Абрамович, Чехонин Сергей Васильевич, Юркун (Юркунас) Юрий (Иосиф)

---

<sup>51</sup> Вахненко Е.Е. «Взвяхренная Русь» А. М. Ремизова: справочник-комментарий. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. 338 с.

Иванович, Якулов Георгий Багданович и фотограф Жуковский Павел Семенович. В «именном указателе» А. Козина<sup>52</sup> к лондонскому изданию упоминается еще Каравак Луи.

Рассматриваемый нами текст двунаправлен («синкретично»): он автобиографичен (события 1916-1917гг), но при этом заявляет о собственно «объективности» (жанровое определение «временник»). Это текст состоит из фрагментов, набросков, зарисовок — как бы случайных элементов, объединенных («завершенных») общей идеей алогичного стихийного исторического периода, прожитого писателем лично. В силу жанра «Взвихренной Руси» представляется проблематичным разговор о разграничении конструкторов «писатель», «автор» и «рассказчик». В произведении дан некий субъект мышления, определенным образом выстраивается воспринимаемый им изображенный мир. Этот мир можно интерпретировать с точки зрения проблемы восприятия — в том числе и визуального восприятия.

В произведении проблематизирована визуальная сторона опыта. Это выражается не только в графическом оформлении текста. Воспоминание содержит описания картин, икон, фотографий, плакатов, размышляет о природе зрения, восприятия (в том числе визуального) и изображения.

### **2.3 Творческий метод А. М. Ремизова**

Цикл «Взвихренная Русь» складывается в 1910-1920-е годы. Его тираж печатается самом конце 1926 года. Именно в этот промежуток времени определяется творческий метод А. М. Ремизова<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Козин А. Именной указатель // Ремизов А. М. Взвихренная Русь. Лондон, 1990. С. 531–693.

<sup>53</sup> Обатнина Е.Р. Алексей Ремизов: Личность и творческие практики писателя. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 20.



В эмигрантский период творчества Ремизов вел и графический дневник. Любопытно отметить, что в графических работах Ремизова можно обнаружить очень широкий спектр предметов изображения: это не только люди, вещи или буквы, но и сам автор. Ремизов использовал художественный прием соединения разнородных элементов при сочинении «абстрактных картин-коллажей», в которых «цветные бумажки» соединялись с графическим рисунком<sup>54</sup>. В итоге произведение является монтажом, сочетанием разнородных материалов. Д'Амелия указывает на структурную схожесть поэтики текстов этого времени и композицию рисунков: «В этих рисунках Ремизов часто воспроизводит композицию своих автобиографических текстов: в центре картины располагается главный герой или описанное событие, а вокруг образы снов и мечтаний, портреты друзей, зарисовки жизненных сцен»<sup>55</sup>.

Сочинения Ремизова автобиографичны даже если не имеют такой сознательной установки<sup>56</sup>. Книги ремизовских художественных дневников отражают не только переживание исторических и личных событий, но и особую творческую позицию автора в жизни. В контексте разговора о переплетении художественного и бытового важно вспомнить особое отношение Ремизова к вещам: «творческую уникальность <Ремизова> подтверждает <его> манера организовывать жизненное пространство, неотделимое от его литературной эстетики»<sup>57</sup>, что выражалось в быту в отношении «к среде проживания как к живой среде», в ритуализации и

---

<sup>54</sup> д'Амелия А. Автобиографическое пространство Алексея Ремизова // А.М. Ремизов. Собрание сочинений. М.: Русская книга, 2000—2003. Т. 9. С. 450.

<sup>55</sup> Там же. С. 451.

<sup>56</sup> Ильин И.А. О тьме и просветлении: книга художественной критики: Бунин, Ремезов, Шмелев. Мюнхен, 1959. 196 с.

<sup>57</sup> Усманова А.А. Философия вещи в эпоху модерна (на материале русской культуры конца XIX – начала XX веков) // Российский государственный профессионально-педагогический университет, 2013. № 2 (14). С. 107.

мифологизации вещей. Преобразование пространства, делание его своим и значимым. К этому относится и пристрастие Ремизова к коллекционированию детских игрушек и талисманов («вещи-чудачества»): так, «пространство мастерской <...> становится пространством игры, призванной расшевелить пространство и мысль в нем, фантазию и образность видения. Каждая вещь жилого пространства художника является знаком, будоражит привычный образ»<sup>58</sup>. Ценность такой вещи раскрывается через взаимодействие с ней — через игру и слово.

Ясно, что творческое поведение Ремизова можно характеризовать как игру, в которой задействовано как «действительное», так и «фантазийное»: обыгрывание повседневного (бытового и литературного), сознательное конструирование образа самого себя и своей жизни, использование сновидений в качестве текста, могущего быть материалом для художественного произведения, а также упоминание реальных (и вымышленных) имен и событий приватной жизни, смешение повседневного и исторического. Творческая позиция Ремизова принципиально субъективна и креативна, что выражается в его произведениях автобиографического характера не только в присутствии фигуры рассказчика, но и в особом способе «вживания» — в трансляции Я через другое без объективации (отчуждения) Я. Причем это «вживание» не осуществляется ради себя самого, но ради обращения в некоторую сферу «до» или «пра» (отсюда обращение к мифу, к фольклору). «Обнаружение тайны своей трансценденции Ремизов описывает как чудесное, сверхъестественное событие»<sup>59</sup>. «Вся творческая деятельность писателя была выражением особой экзистенциальной практики “интерсубъективности”», его произведения могут рассматриваться в качестве «художественных фиксаций самого процесса утверждения

---

<sup>58</sup> Там же. С. 108.

<sup>59</sup> Обатнина Е.Р. Алексей Ремизов: Личность и творческие практики писателя. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 33.

интерсубъективного метода»<sup>60</sup>. Художественный мир писателя создан интерсубъективным сознанием, для которого «все Я и без меня никого нет»<sup>61</sup>.

Важно вспомнить, что время написания «Взвихенной Руси» А. М. Ремизовым приходится на разработку Гуссерлем его феноменологического проекта, известного вполне в российском пространстве. Эти две творческие работы связывает концепция «интерсубъективности», нерасчлененности Я и другого через конституирование, полагание Я самого себя и мира.

Единственное упоминание Эдмунда Гуссерля или его работы в тексте А. Ремизова можно встретить в «каторжной идиллии» «Учитель музыки» и то, спрятанное за маской героя, в ироническом ключе и с уточнением «Гуссерля я не читал»<sup>62</sup>. Тем не менее, для российских философских кругов начала XX века, в которые был вхож писатель, имя немецкого ученого было актуально. Вне зависимости от того, читал ли Ремизов Гуссерля, его художественный мир создан по канонам интерсубъективности<sup>63</sup>, описанным немецким философом.

### **Выводы к главе**

Итак, ремизовское творчество не ограничивается лишь литературными произведениями, а также тематически, теоретически и стилистически связано с изобразительным искусством его эпохи (сюрреалисты, Кандинский, Рерих).

Творческую манеру А. М. Ремизова можно охарактеризовать как стремление «к вещам», к нерасчлененности Я и другого через конституирование, полагание Я самого себя и мира.

---

<sup>60</sup> Там же. С. 57.

<sup>61</sup> Там же. С. 45.

<sup>62</sup> Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 9. Учитель музыки. Каторжная идиллия. М.: Русская книга, 2000—2003. Т. 9. С. 300.

<sup>63</sup> Обатнина Е.Р. Алексей Ремизов: Личность и творческие практики писателя. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 44.

«Временник» «Взвихренная Русь» двунаправлен: с одной стороны, он является смешением «документального» и «художественного», а с другой – «литературного» и «изобразительно-визуального». Оба «сюжета» объединены фигурой рассказчика, который одновременно является и «подлинным» действующим лицом, и, что важно, конструктором реальности воспоминания.

В структуре «временника» можно найти рефлексию о визуальном опыте. Вербальный образ, данный в модусе воспоминания, отсылает к изображениям (картинам, иконам, фотографиям, плакатам), конструирует процесс зрения, восприятия и изображения.

## Глава 3

### «Взвихренная Русь»: феноменология образа

В то время как феноменологический анализ произведения не является по сути феноменологической операцией (в силу того, что не исходит из беспредпосылочных оснований), он все же позволяет увидеть в тексте феноменологический опыт. Центральной для феноменологии является проблема конструирования мира посредством познания. В нашем исследовании художественное произведение рассматривается как структура, представляющая определенную картину мира — и способ его восприятия.

«Временник» «Взвихренная Русь» как сложносоставное описание воспоминания может быть проинтерпретирован с точки зрения феноменологического представления о взаимодействии сознания с миром в «естественной» установке. В «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической философии» Э. Гуссерль предпринимает попытку анализа восприятия (в широком смысле) «естественного» мира с помощью феноменологической редукции. Рассмотрим этот анализ подробнее.

#### 3.1 «Естественная» установка в феноменологическом восприятии

Для дальнейшего анализа избранного художественного произведения нам необходимо обратить более пристальное внимание на концепцию образа, изложенную в «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической философии» Э. Гуссерля. Ниже мы постараемся изложить те положения, которые описывают данность мира в «естественной» установке с точки зрения феноменологической редукции.

Гуссерль пишет о том, что предметом феноменологического анализа являются сущности, поняты как явление предмета в ноэма-ноэтическом усмотрении. Это пространство объективного существования доступно схватыванию сознанием в определенной установке. При этом не важно, постигается ли сущность из созерцаний опыта (вещь дана из

«первоисточника»: восприятие, воспоминание и проч.) или не-опытных созерцаний (фантазия, воображение) — вещь (и вместе с ней и воспринимающее ее Я) есть постольку, поскольку она явлена сознанию, поскольку она является феноменом. Пространственно-временной мир вторичен по отношению к экзистенциальной данности вещей в сознании — он обладает смыслом бытия для сознания и не может рассматриваться как самостоятельный и необходимый.

Феноменология Гуссерля описывает мир феноменов, а не мир фактов. При этом феномены рассматриваются в этой системе как «интенциональные» предметы — т. е. существующие в обязательной связке с воспринимающим сознанием (формула «мышление есть всегда мышление о»): каждому индивидуальному предмету принадлежит некая сущность, каждой сущности соответствуют возможные индивиды. Вещь не может быть дана реально-имманентно ни в каком возможном восприятии (все «вещи зрения» принципиально трансцендентны), но она является в качестве компонента самого восприятия. Сознание отлично от «материала» мира, который сам по себе бессмысленен и иррационален. Созерцающий мир феноменов не задается вопросами реальности мира, оставляя за скобками то, что сущностно отлично от сознания — единственной возможности человека познавать.

Восприятие мира может выстраиваться по модели «естественной» установки (эмпирическое или психологическое сознание, опытно в широком смысле наблюдающее индивидуальное, случайное, предмет *hic et nunc*) или с соблюдением принципа эпохэ — заключением в скобки (наделением определенным «индексом») «естественного мира» с тем, чтобы перевести внимание на то, как он дан в сознании. Важно, что оба способа «видеть» обладают разными качествами.

В естественной установке (т. е. простого внимательного смотрения на мир, а не «простое глазение пустого Я») мир наличен, но не ясен (причем его ясность варьируется от момента к моменту), он всегда есть (есть до обращения

к нему сознания) и потенциален, т. е. его предметы в любой момент могут оказаться в поле зрения. Акты сознания функционируют в переменчивом потоке, в котором вещи (в том числе Я и переживания) непрерывно видоизменяются. Зрительное поле нашего внимания не бесконечно. Обращая внимание на что-то, сознание актуализирует его, оставляя остальное в поле «фоновых созерцаний» («горизонт неопределенности»). При этом актуализируется не только данное как предмет, но и то, как он дан (по типу взаимосопряженности, а не единства). По мере восприятия, при наличии тождественного предмета, восприятие меняется по принципу «нюансирования» — явления вещи во все новых проекциях. Бытие является в известной ориентации: пространственная вещь есть интенциональное единство, могущее быть данным только как единство способов явления.

Феноменология выводит за скобки природный мир, вещи, живые существа, людей, индивидуальных предметности, культурные образования, произведения технических и изящных искусств, науки о природе и духе, эстетические и практические ценности любого вида, государство, нравственность, право, религию. Метод эпохэ имеет характер поступательно совершаемой редукции: «выключение» всех трансценденций (всего того, что сущностно другое имманентному потоку переживания), обращения внимания на данность Я и его переживаний, и далее, на сферу ноэма-ноэтического. Итогом этой операции является построение ясных логических суждений, соответствующих сущностным взаимосвязям данного в усмотрении.

Благодаря сущностному созерцанию естественной установки — благодаря акту эпохэ — мы можем не только обнаружить «новый регион бытия», но и по-новому взглянуть на «автоматические», привычные, естественные акты обыденного созерцания.

Гуссерлевская феноменология имела целью описать пространство нового «нейтрального» научного знания. Нам же представляется интересным

его размышления приложить к сфере художественного описания опыта визуального восприятия — в феноменологических терминах и установках.

Важно заметить особую роль Я в описываемой нами модели: в естественной установке «Я» есть одна из нозем (как и предмет, как и само мышление) — оно всякий раз новое в соединении с новым предметом созерцания в потоке бесконечных смен восприятий. В эйдической же установке Я есть «чистое Я» — то тождественное, вокруг которого организуются акты мышления. Другие же Я, воспринятые именно как субъекты Я, подобно тому, как Я сам есть Я, так же сопряжены с естественным и «эйдическим» мирами: у каждого я свой угол зрения, благодаря которому вещи являются. Пространство объективного — сущностное пространство, пространство сознаний — есть «интерсубъективное» пространство. Мир опыта одного Я может обогатиться за счет опытов других именно благодаря наличию этого общего поля сознания (ведь то, что доступно познанию одного Я должно быть принципиально доступно познанию всякого Я, открытому множеству «других»). Интерсубъективный мир — коррелят мира умов, т. е. универсального расширения человеческой общности, сведенной к жизни чистого сознания и к чистому Я. Существование мира — коррелят известных многообразий опыта, отмеченных известными сущностными устройствами.

### **3.2 «Взвихренная Русь» сквозь призму феноменологии образа**

Гуссерля (как и Ремизова), чьи работы были хорошо известны в досоветской России, интересовала проблема репрезентирующих (т. е. опосредованных) актов сознания — представление в настоящем моменте того, что в настоящем моменте отсутствует (воспоминание, фантазия, ожидание, образное сознание). Репрезентирующие акты есть суть все не просто интенциональные переживания, но, в отличие от акта восприятия и фантазии, они обладают двойной интенциональностью («созерцание в созерцании»), они «укоренены» в сознании. Во «Взвихренной Руси» мы находим не только упоминание различных форм изобразительного искусства, таких как



иконопись, живопись, графика (в том числе плакат), фотография, но и описание особых практик видения объектов-произведений искусства и других объектов — воображение, фантазия, сон, воспоминание и проч. — и взаимодействия с этими объектами.

### 3.2.1 Восприятие картины

Во «Взвихренной Руси» есть воспоминания о рассматривании двух картин — причем они даны в разных «модусах».

В главе «Огненная мать-пустыня» возникает картина Петрова-Водкина, по-видимому, «На линии огня» (см. Приложение 1 цитата 1, Приложение 2 иллюстрация 2). Обратим внимание на то, как рассказчик описывает то, что видит: сначала он замечает физические параметры картины («большая, в полстены»), потом изображенные предметы («изображен окоп, — вышли, идут»), следом увиденное наделяется психологическим содержанием («лица все знакомые <...> всякие, и благообразные, и зверские, и остекленевшие») и личными ассоциациями, связанными с биографией рассказчика (упоминание Андрея Белого), с тем, что он видел прежде («Есть старинный образ — Три московских чудотворца — <...> а осеняет чудотворцев дубрава. // Да эта самая дубрава, она и тут на картине»). Рассказчик обнаруживает схожесть этой рассматриваемой картины с иконой, причем эта схожесть (через образ-предмет — «дубрава») — в особом модусе видимости. При этом рассматривающее изображение Я трансформируется — рассказчик как субъект восприятия трансформируется в изображенного на картине «подстреленного» и после «возвращается» обратно «в себя». Предметом, на который направлено «видение», оказывается не только картина Петрова-Водкина, но и некая икона с изображением «трех московских старцев», объединенные образом «огненной матери-пустыни с небом нездешним и зеленой землей». Этот образ связывает и «изображения» с остальным текстом: ему отдана следующая глава.

Несколько другую модель мы видим и в описании явления рассказчику во сне некой картины Н. Гончаровой «Ангел, страж Софии цареградской» (см. Приложение 1 цитата 2, Приложение 2 иллюстрация 3). Есть гипотеза, что имеется в виду картина «Ангелы, мечущие камни на город»<sup>64</sup>. Наблюдающий «надевает» картину «как маску» (через которую «все видно»), вслед за тем «синюю, расшитую шелками, китайскую кофту на красном шелку» с «черным воротником» (если гипотеза верна, то можно предположить, что цвета связаны с теми, что есть на картине). Пространство, в котором оказывается рассказчик меняется «с каждым поворотом головы», становится новым с каждым новым предметом — «светлая» «освещенная комната», в которой нет «электричества», «лодка» в «море», «небо» «с обратной стороны глаз» («Я посмотрел через глаза свои назад: там облака — облака ползут»), «лодка» в «небе», «грозовая туча». При этом взгляд наблюдателя — не только «вокруг», но и «внутри». Во сне рассказчик не один — есть некто «говорящий» («Слышу, говорят: // “Потушите огонь!”»), «стучащий», «гасящий свет». Событие созерцательно, действие внутри него невозможно («Хочу зажечь <свет>, кручу выключатель. Нет, не горит»).

Обе модели строятся как поток переживаний-впечатлений, как бы «отталкивающихся» от воспоминания об изображении к ассоциациям личного и общего характера. В обоих описаниях мы видим переход точки наблюдения «в» картину, в образ (через образ) — и возвращение обратно. Однако во сне картина возникает как не имеющая физического коррелята (с чем может быть связано и странное название картины).

### 3.2.2 Фотография и фотографирование

Во «Взвихренной Руси» упоминается и фотография, а точнее, фотографирование как событие (не как процесс), стоящее в ряду других

---

<sup>64</sup> Вахненко Е.Е. «Взвихренная Русь» А. М. Ремизова: справочник-комментарий. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. 338 с.

событий. Дважды она возникает в пространстве сна в ситуации ожидания очереди для фотографирования с приятелями-писателями. В описании сна (глава «В деревне, XIII») фотография возникает как один из моментов потока событий — рассказчик среди прочих у Д. С. Мережковского долго «ждет очереди сниматься», потом «усаживается в кресло» для снимка и — происходит смена пространства — оказывается бегущим «на каком-то мосту, неизвестно зачем». Сон продолжается без упоминания фотографии и фотографирования. Еще одно упоминание фотографии — так же в описании сна (глава «В деревне, XXVIII»): рассказчик встречает «какого-то маленького красненького, вроде Беленсона», который предлагает сняться, но только «нагишом».

В других эпизодах фотография запечатлевает момент встречи со знаменитым русским писателем («на видном месте висело несколько групп, где был снят Короленко и с ним все, кто только успел записаться у фотографа», и позже фотограф будет «хвататься за голову: почему не снял больше карточек» — не все успел сфотографировать «во всех видах и положениях — а то нет ни у источников, ни около ванн, ни в аллее на прогулке»), момент остановки (игра девочки — «“Стань”, - сказала она, - я тебя сниму» — напоминает рассказчику немецкое слово «verhaften», которое переводится не только как «задержать», но и «схватить», что можно интерпретировать как параллель действий «моментального» запоминания и фотографирования). Однажды фотографирование сравнивается с расстрелом («Под аркой, где освещено лампочкой, сидит солдат. Он что-то бормочет — и я понимаю: я должен присесть, чтобы с меня сняли фотографическую карточку. И чувствую, что это не к добру: и никакая тут карточка, а просто меня расстреляют»).

Не-фотография может и обмануть: рассказчик наклеивает «карандашом нарисованный автопортрет» «на место фотографической карточки» в «членской книжке Сорабиса», что провоцирует не-узнавание, не соответствие изображения и действительности: «когда я показывал это мое

изображение, закрывая подпись: «кто это?» — все без исключения отвечали в один голос: «свинка».

Фотография — как моментальное схватывание действительности — возникает лишь в потоке других воспоминаний и не представлена рассказчиком как воспринятая некоторым особенным образом.

### 3.2.3 Изображенное на иконе

В воспоминаниях «Взвихренная Русь» большое значение имеют иконы. Не всегда их описание имеет визуальную основу. Например, икона возникает как магический предмет: «В Москве у Никольских ворот по случаю 1-го мая образ Николы завесили красной материей с надписью: “Да здравствует интернационал!” // И вот без всякой естественной причины в несколько минут завеса истлела и стал виден образ: от лика исходило сияние».

Икона является рассказчику и во сне: «вижу образ Божьей Матери — вечник на образе из чистого снега; выдвигаю ящик бумаги достать и вытянул ногу — шелковая тонкая туфелька. А живем мы не в доме — над домом. Леонид Добронравов поет: Величит душа моя Господа!». Во сне икона является одним из предметов, на который обращен взгляд наблюдателя — и через мгновение исчезает в вихре других предметов.

В первой главе есть любопытное описание «дровяного приказчика»: он сравнивается с изображением на иконе — «старик <...> вылитый Никола с Ферапонтовских фресок, весь удлинённый, а лицо поменьше». Здесь нарушается представление об иконе как о визуальном объекте — она наделяется свойством телесности, видимости. Рассказчик допускает рассматривание иконы и, сравнивая видимое на иконе с внешностью героя, наделяет последнего чертами образа святого. Получив столь пространную первую характеристику, персонаж как будто исчезает из действия — сокрывается — читатель найдет еще только одно упоминание о нем — «старик новгородский примостился удобно» на ночлег. Встреченный другой

имеет внешнюю визуальную характеристику, которая имеет исключительно не-визуальное, невидимое содержание. «старик, дровяной приказчик» «вылитый Никола с Феропонтовских фресок, весь удлинненный, а лицо поменьше».

Икона как не-изображение выступает и как знак. «Видел я на старинных иконах образ Ионанна Богослова <...> пишется Богословец с перстом на устах. Этот перст на устах — знак молчания, знак преграждающий». Это упоминание сопровождается рассуждением о стихийности происходящих событий. И может указывать на до-словный способ рассказывания о них — как икона догматически не допускает видение в прямом, обычном смысле, в каком мы видим картины или фотографии, и непременно отсылает к пространству принципиально невидимого, слова о событиях должны иметь другой модус рассказывания — для соответствия «сущности» событий, для точного рассказа о них. «Пустяки последние, слово, движение могут сдуть всю воздушную постройку» сочинительства («Писательское ремесло это ужасно какая недотрога: улитка, ежик, которого никак не погладишь») — этими «пустяками все разрушено до беспамятства». «Реальность» существования вещей не схватывается словами. Материал, на котором фиксируются слова возникает как вещь среди других вещей, наделенных функцией: «У колокольни Ивана Великого садятся обедать. Я отказываюсь. С. Ф. Платонов благодарит меня за отказ и подвигает себе большую миску со столбцами XVII века: они как макароны в сухариках».

То, что изображено на иконах оказывается связано с видениями: «одна женщина с Москве сон видела. Приснилась ей Царица Небесная и сказала: “Держава Российская в моей руке, иди и ищи икону такую, как я перед тобою стою”. Та женщина и пошла по всей земле и по всем домам <...> в селе Коломенском, под Москвою, пошла она в такую церковь, еще при царе Иване Грозном строилась. Много там икон, — как мертвых хоронят, оставляют иконы в церкви, — внизу лежали. Перебирала она их, перебирала и вдруг

крикнула: “она самая!” <...> И я видела: вверзу, как радуга, и Саваоф, а потом облака, а потом Царица Небесная в порфире и короне, в одной руке — скипетр, в другой — земля». Икона рассматривается — называются ее видимые детали — и они оказываются схожими с тем образом, который явился героине в видении.

Вообще, видения и знамения занимают важное место во «временнике». В описаниях их можно увидеть размытие позиции рассказывающего, замену его другим. Например, описание того, как «бабушка Евпраксия» «антихриста видела» графически смещено вправо и заключено в кавычки, а рассказ ведется как бы от рассказчика, как бы от «бабушки», как бы от самого «попа», который крестил «дитя» («сам батюшка рассказывал»). Некоторые «знамения» имеют про-визуальное описание: «знамение» над Петербургом вспоминается рассказчиком как явление четырех багряных солнц, против них пяти белых солнц, радуги от солнца к солнцу — и венец над ними.

Икона проблематизирует пространство видимого и невидимого, обыденного и сакрального, духовного и материального, соотносимого с наблюдателем — и не соотносимого с ним.

### **3.2.4 Плакат как прием визуализации**

Любопытно заметить, что в тексте многократно упоминается плакат. Так названа одна из подглавок. Думается, что плакат имеет значение в стилистическом плане — наглядный, лаконичный, броский, агитационный, афористический, он поддерживает мозаичность элементов воспоминаний в потоке. Например, на «плакатах», которые нес «Финляндский полк»: «Вся власть советам! // Без аннексий и контрибуций! // Да здравствует мир между народами! Долой Милюкова! Храните юную свободу!». И далее очень похожие плакаты на демонстрации на Невском проспекте — и упомянутые еще раз без повода. Мозаичная палитра лозунгов, наглядно и агрессивно вторгающихся в пространство жизни рассказчика, оказываются не только

образом всеобщего хаоса под лозунгами справедливости и порядка, но и становятся тем «фоновым воспоминанием», «горизонтом восприятия» других событий. В потоке воспоминания о восприятии событий тех дней рассказчик «сбивается» на актуальное для него, но не актуальное для целенаправленного и нормального рассказывания. Впечатления, полученные ранее — ретенция — оказываются непосредственно данными в хаосе воспоминания о прошедшем. Так, далее, лозунги воспринимаются в том же ключе: «Спирт без книжек, хлеб без очереди, сахар без карточек». Плакат появляется и в ироническом контексте: рассказчик говорит другу лозунге танцевального вечера на Васильевском острове: «Будем сеять незасеянную землю! // подростки бесплатно, // дамы — 50 коп.» — у Розанова «На минуту игра, как луч, — лукавый глаз».

К этой же проблематике можно отнести «надписи», «новости», «объявления» и проч. «Надпись» на «трактире»: «ввиду свободы объявляю: мой трактир свободен для всех солдат. Солдаты, приходите, кушайте, пейте бесплатно, а также желающие из публики. Да здравствует свобода». Она оформлена отдельно — с отступом и выделена курсивом. Еще одна надпись так же оформленная есть в первой главе раздела «Деревня»: «восприщается лущить семечки // садиться на прилавок если много // людей без дела не надо входить // в лавку за непослушание будут // подвергаться административному // в з ы с к а н и ю». Письменное слово — зафиксированное на надписи и высказанное в побудительной форме — распадается, «не собрано», как будто само по себе каждый момент новое. Любопытен прием, использованный в главе «Ленин приехал». Трижды — дважды описанные как непосредственно видимые, и однажды — немотивированно упомянутые как «фон» — повторяются лозунги с революционных плакатов. «Объявления»: «Граждане, хищнически расходующие воду, будут привлекаться к ответственности!» (глава «Лавочник»). «Надпись» «на обрывке карандашом» «Эрнэ» (глава «Мы еще существуем») или патриотические большевицкие «стихи на детской

продовольственной карточке: Б» (глава «Демон пустыни») — обрывают сон, не связанный с содержанием слов песни.

Рассказчик отмечает собственную впечатлительность: «Получены газеты с описание «июльского» Петербурга: все живо представил себе». Новости из газет также похожи на лозунги: «“Я повторяю, что внутренние враги именно капиталисты, большие и малые, и разные торговцы”. “Я предлагаю съезду на местах произвести баллотировку, и каждый, на кого падет жребий, должен убить одного буржуя”. “Я готов даже сейчас убить одного буржуя!”». Главным качеством этих «вкраплений» является их мозаичность и случайность для внешнего контекста. То же можно сказать про очень короткие — из одного-двух предложений — главы или про главы, собранные из фрагментов приснившихся высказываний (глава «Москва, XIV»): «— — личное оскорбление, — тянул какой-то жулик, — совесть не позволяет — // — — стыдно и грех, за рукав ташут: не поступишь в союз, тебя мешком закроют — // — — готовы шкуру содрать — // а у меня кружку украли: поставил греть у источника, хватился, нет, украли —» и далее). Новости вплетаются в воспоминание — «врываются» в контексте и без: «кого пугает революция (“что еще будет!”), кого голод (“с продовольственным вопросом не справятся!”), кого немцы (“взяли Ригу, возьмут и Петербург!”), а с немцами — аэропланы!». То же с заявлениями: «Раскинув руки крестом: // “Я хотела бы, чтобы меня разорвали за вас!” // А другая, закрыв ладонями лицо: // “Умереть за дух Божий в человеке, а не за красные рожи!” // Какой-то, напившись на обыске, решительно заявил: // “Мне пора уходить!”». Воспоминания о тексте также отрывочны и как бы во сне: «Я смотрю на эту <...> лягушку, и почему-то вспоминается мне такой нравоучительный рассказ из «Азбуки для самых маленьких», и я повторяю слова: // “— — пролил Лука чернила — плакал Лука”; // “— — съел Лука муху — плакал Лука”; // “— — кувыркнулся Лука со стула, стукнулся головой об пол — плакал Лука”; // “— — схватил Лука огонь, обжег пальцы — плакал Лука”; // — — —». То же и с собственными



обрывками мыслей рассказчика: «— — — // — — бывает у меня такое чувство, точно я виноват перед всеми, и мне хочется прощение просить у всякого — // — — как задавит скука, и человек ничего не стоит — // — — три к носу, все пройдет — // — — своему горб как-нибудь помогать надо что же делать — — ! //— — напрокудил и к стенке лепится! ...» (глава «Окнища»).

«Картинки» тоже упоминаются рассказчиком как «как бы промелькнувшие». Во «Взвихренной Руси» упоминаются «чехонинские рисунки». С. В. Чехонин — российский и советский художник прикладного и монументально-декоративного искусства, его работы — особенно шрифтовые — стилистически похожи на графические работы Ремизова. «Зиновий Исаевич <издатель> раскладывал по столу, как камушки раскладывают, чехонинские картинки — тончайшие сплеты в буквенную Николину ризу».

Мы уже упоминали о приеме графического обозначения пространства сна во «временнике» — двойное тире. Но впечатления сна не отделены принципиальной границей от пространства яви, в том числе и графически. Впечатления врываются в описание воспоминания о рисовании: «Читая, рисовал. И когда под крыльями подписывал “Salve abductor angele” (“Радуйся ангеле-водителю!”), слышу, стук шагов по лестнице. Я зажег лампу и с лампой к двери — // «— — вооруженные до зубов ворвались чекисты — —» // Мне показалось, очень много и очень все страшные — “до зубов”, но когда моя серебряная стена с игрушками зачаровала пришельцев, я увидел простые лица и совсем нестрашные, и только у одного пугала за плечами винтовка». Оказываясь в контексте другого модуса восприятия, впечатления уточняются. Это же воспоминание о сне врывается и в другое воспоминание, более соотносимое по контексту: «“— — окруженный кольцом вооруженных до зубов чекистов — —” // И действительно, стражи набралось что-то немало: и милиционеры и красноармейцы и с Гороховой какие-то».

### 3.2.5 Проблема взгляда и зрения

Во своих воспоминаниях рассказчик часто обращается к описанию глаз и зрения. Взгляд характеризует персонажа, может описать его состояние: «тысяча-и-одна-ночные глаза» Турки — глаза, выражающие его «сказочность» (не «человеческой природы»); опущенные глаза совестливого солдата, глаза «больного учителя» (случайное воспоминание) («так смотрит — ну, так как-то — и до чего так это беда унижает! // Смотреть больно»). Взгляд является способом установления контакта с другим человеком («видят ли что усталые глаза? Да, увидели!»). То же в воспоминании сна: другой человек — Нюрнберг — передает взглядом, без слов причину того, что он не может подать руки — «потому что, прикоснувшись, я почувствую скелет мертвеца, а это очень страшно!». Причем причина высказана не героем, а рассказчиком — но не всезнающим рассказчиком, не «сочинителем» другого — другим, могущим быть сопричастным к правде смотрящего на «меня» человеком.

«Близорукий» рассказчик видит глаза другого: «Вообще-то я по моей слепоте глаз у человека не вижу, а тут увидел: я увидел и понял» страдание другого (глава «На углу 14-ой линии») «и тихонько пошел с обостренным глазом — слепой, различая мелочи незаметные // И не знаю, куда мне деваться и что сделать, когда я так вижу, и не знаю, как поправить». Рассказчик, сознательно принимая особый способ наблюдения, сопряженный со страданием.

Взгляд мертвого — взгляд не видящего не «светится». Рассказчик так описывает мертвого доктора А. Д. Нюрнберг: «Я смотрел на желтый крепкий лоб — какой умный упор! Но глаза, закрытые плотно, не с в е т л и. И только брови — одна к другой — чернее еще чернелись». В другом месте приехавший страдающий Савинков описан рассказчиком как «еще каменнее <чем раньше>»,

а глаза еще невиднее, совсем спрятались». Или «в этом вихре беспощадном, ведь, все как ослепли» пишет о болезни «С. П.»

Проблема видения-не видения возникает не только наяву, но и во сне: «...хочется ей непременно, чтобы я посмотрел. А я не могу разобрать — ведь ночь» — ничего не вижу. Подошел к фонарю — // “Ничего не понимаю”».

Взгляд может быть «насыщен» до слепоты: «лежал с закрытыми глазами: столько наслушался я горьких жалоб, столько слез увидел, в глазах черно».

Рассказчик утверждает необходимость видеть все, несмотря на болезненность обращенности взгляда вокруг. В главе «Москва, VIII» есть такое восклицание рассказчика: «Сорвусь со скалы темной птицей тяжелой, полечу // неподвижно на крыльях, стеклянными глазами // буду смотреть в беспредельность, в черный мрак // полечу я, только бы ничего не видеть». При этом рассказчик оказывается порой в прямом смысле невидимым для окружающих — как бы выпавшим из их восприятия него: «Вся моя боль канула — и вот, как пар, поднялась к ушам моим и глазам: и все, что я вижу, и все, что я слышу, проникнуто болью. Улица, встречные — люди, звери, машины — больно бьют меня по сердцу. И я не могу отвести глаз — они же не замечают меня», «На 12-ой линии я обогнал какую-то простую женщину и приостановился: мне показалось, что меня окликнули. Нет, это она не ко мне — она сама с собой <...> Я посмотрел на нее — а меня не видит! — и скорее пошел вперед» (глава «Братец»). Такое не-принадлежание самому себе, дистанцирование, отделения от Я (и несмотря на это наличия Я-наблюдателя) упоминается в тексте и в более радикальном образе в описании сна с находкой собственного черепа (Я-телесное) (глава «Москва, V»). Сон описан удивительно последовательно — действия рассказчика имеют причинно-следственную связь. Важно другое: оказывается возможным (пускай и удивительным, но все же) при жизни обнаружить и «собрать» свой собственный скелет.

Зрение не только болезненно, но и противоречиво само по себе. В эпизоде, в котором «близорукий» рассказчик в слепоте сумерек натывается на «замухрыстого солдатенка» с «девочкой лет двенадцати» удивляется «как ясно» он это «увидел!». Зрительное впечатление оказывается сильнее, «яснее» реального зрительного восприятия наблюдающего, сильнее обстоятельств смотрения.

### 3.2.6 Корреляция изображенного и видимого

Изображенный и видимый в воспоминании предмет оказывается не тождественен сам себе.

Любопытен эпизод, в котором (во сне) при описании событий нарушается корреляция изображенного и видимого (глава «В деревне, XVII»): «Ольга Михайловна Альтшулер сказала, чтобы эти яблоки сохранить!» — показал Клим на покосившуюся картину, на которой были нарисованы какие-то собачьи хвосты в крапиве!», счет за покупку представляет собой большой лист с картинкой: нарисованы куры, а подписано — “вся власть советам”. // Первая цифра — 1 р. 60 к. и затем колонкой мелко, не разобрать».

Видимое не как изображенное, но «реальное» (во сне или наяву) модифицируется («нюансируется» без возможности цельного схватывания) на глазах. В описанном нами выше сне видоизменяется облик другого человека: «О. М. догоняет меня — одна нога утиная, другая куриная». То же мы видим и в другом сне (глава «В деревне, XIX»): некая Ида говорит рассказчику: «Ничего, мы справимся. У А. А. Архангельского сбоку три ноздри выросло». Так сказано про сторожа: «недоверчивым глазом посмотрел на меня вполупорот и так недоверчиво-подозрительно и остался, а другой его глаз туда — в метельную темь». Так про явление «человека в пурпуре» в один из моментов сна: «посмотрел ему в глаза — и увидел через них то же самое лицо и те же глаза. А человек был один — и один он как “тьма” — против меня одного — не человек» (глава «Демон пустыни»).

Похожее мы видим и в описании другого сна (глава «В деревне, XXIV»): рассказчик описывает, как ему доложили о предстоящем обыске — и казни — из-за рисунков. Рассказчик причитает «на что же такое мои картинки? Какой же я художник? И если я нарисовал “свободу печати”, ведь без подписи никто не поймет, что “изнасилованная птица” и есть свобода печати! // А Совет и лозунги я нарисовал зеленым, и если у меня везде одни рожи, но я только и умею рисовать рожи — рожицы кривые». С одной стороны, мы видим снова несогласие нарисованного и могущего быть опознанным. С другой стороны, эта «речь» подтверждает последующее высказывание о том, что и казнь («художественную», как полагается для писателей), заключающуюся в том, чтобы «отрывать и рассеивать, ни на минуту не оставляя в покое, ни на минуту не оставляя в покое, ни на минуту не давая человеку сосредоточить мысли», он уже «пережил»: внимание к неродной — и необходимой — материи вещей, событий и действий не оставляет рассказчика в покое, не обещает ясного взгляда, ясного высказывания, точного действия.

Рассказчик описывает свой сон: «мне приносят мои картины: их несут на шестах, как плакаты. Я взглянул: да что же это такое? — квадратиками ломтики — сырая говядина! — рубиновые с кровью! И подпись: “бикфордов шнур”». Изображения воспринимаются как плакаты, причем изображаемое, во-первых, не узнается автором, во-вторых, не соответствует подписи.

Рассказчик описывает воспоминание о «двух больших портретах» в Народном Доме — «как я ни слеп, а сразу увидел, слоняясь по залу в ожидании собрания». «Кто-то из театральных рабочих» с уверенностью называет изображенных «Марья Федоровна — заведующая ПТО» и «Петр Петрович — управдел», «заведующий» же Народным Домом назвал «Розу Люксембург» и «Карла Либкнехта».

Непонимание написанного, нарисованного утверждается как объективное, как то, что утверждается другими: в главе «Москва, V» рассказчик описывает удивление своего знакомого, добывшего для

этапированного через Москву рассказчика письменные принадлежности — «карандаши, перья и ручки»: «хочешь помочь человеку, а он дурака валяет: вздумал писать деловые письма с завитушками, а никто ведь ничего не понимает!»).

В описаниях сна взгляд рассказчика как будто сбивается, настраивается на другие предметы без переходов и логических взаимосвязей. Например, «открыл я глаза, смотрю — — // А на холмике — так церковка, а ко мне холмик // старик, вижу, старый, волоса под ветром растрепались, оборван весь, а глаза запали, горемычные. // Да это Никола, наш Никола Милостивый! — // узнаю я, — вышел, стоит горемычный над поверженной несчастной Русью. // А тут какие-то парни лезут на холмик, гогочут...». Взгляд замечающий, уточняющий, сочувствующий, перемещается с одного («старик») на другое («парни»).

Взгляд и зрение оказываются, с одной стороны, выражающими важные качества и стремления человека, а с другой стороны, болезненными, сбивчивыми. Данное зрительно «ускользает» или каждый раз является заново или по-новому, видоизменяется — его предмет не поддается очевидному схватыванию.

### 3.2.7 Рисование как акт

Во «Взвихренной Руси» особым образом представлено рисование.

Рассказчик «Взвихренной Руси» не только писатель, но и художник (и даже ценитель каллиграфии). Рисование сочетается с чтением («Зажег лампадку и при огоньке взялся за книгу <...>. Читая, рисовал. И под крыльями подписывал: «Salve abductor angele!» («Радуйся ангеле-водителю!»)), может заменять писательство («ничего не писалось за весь день, только рисовал» (глава «В деревне, XVIII»). Главный предмет его рисования — «рожицы кривые»).

В одном из снов мы видим описание самого процесса рисования: «начал я ее <декорацию> делать: я нарисовал огромную обезьяну. И тут я увидел: лишний кусок посередке вбок пошел. Тогда я от него вниз еще нарисовал обезьяну. И получилось две головы обезьянних». Позволение — или допущение — того, что действие может иметь свою природу, что актер не располагает вещами как своими — но может преобразовать в соответствии с замеченными изменениями. Особенно интересна фраза, принадлежащая Философому в этом сне, следующая сразу за описанием — «лучшей и не надо! <...> прямо в Париж к Дягилеву». Современное искусство, видимо, отвечает такому взгляду на изображение.

И еще: в одном из снов, где рассказчик оказывается последовательно сначала идущим к Александро-Невской Лавре, потом — к Нарвским воротам, после он оказывается на Покровском рынке, у здания, «построенного художником Львом Бруни», дома (в прихожей), на даче в Дурново, а после видит другого — И. А. Рязановского — собирающегося «на Выборгскую стороны в “Кресты”». Быстрая смена пространства сопровождается сменой актора — того, кто «передвигается» — оказывается каждый раз в новом положении. В этом сне (глава «В деревне, XVI») рассказчик встречает и К. Петрова-Водкина, который говорит: «художник должен поменьше рассуждать, тогда и выйдет картина!».

Рисует во «временнике» и «дворник»: рассказчик описывает сон, в котором «дворник» рисует на столе, причем эти рисунки такие: «на столе нарисована рожа и всякие крендели выведены». Физические, обыденные действия, необходимые для изображения описываются рассказчиком как «поломанные», случайные, подчиненные странным обстоятельствам. Так, вместо привычных красок и холста, художник использует «йод» и что-то еще, похожее на то, «чем письма мазали, цензуруя». Похожее изображение мы видим, когда в заточении рассказчик вспоминает про исписанную стену: «осмотрел я стену, исписанную и карандашом и углем и мелом: телефоны,

фамилии и всякие «нужные» и так изречения и «на память». Изображение представляется неким палимпсестом-коллажем.

Невозможность разглядеть нарисованное созвучно «происшествиям» вокруг картин. Во сне же описывается случай глава «Октябрь, IV» — как один из моментов в потоке описания: «Я принес картину Бориса Григорьева и не знаю, кажется, ее уже продали. И что странно, самому же Борису Григорьеву с придачей Добужинского. Добужинский тут же выдергивает канву из вышивки — «мед и яблоки», такая картина». Сложно сказать, что за картина имеется в виду — и существует ли реальный аналог ее — отметим нарушение причинно-следственных связей.

Изображение передает предмет с разных его сторон, как будто имеет в виду разные объекты. Рассказчик описывает во сне рассматривание «картинок» («одни палочки» — то есть элементы хаоса) Луначарского. К. А. Федин раскладывает их так: «“Это — вдоль и поперек” // “Это — сзади и наперед” // “Это вверх и вниз”» <...> “А это —”». Называются разные перспективы изображения одного или нескольких предметов. Здесь важно именно это отношение «мета» — предметы как данные так-то, определенным образом — и все-же данные в обыденном хаосе.

Во сне изображенное на рисунке может обладать характеристиками предмета: «каждый из нас должен нарисовать проект воздушного корабля // И все мы идем по очереди со своими проектами — и у каждого в руке свиток. // И летим —». В описании другого сна при раскрытии только что купленной «старинной рукописной книги с миниатюрами, украшенной, как Годуновская псалтирь, тончайшим золотом», рассказчик распознает «голоса» — «сначала урчание, а потом явственно, и целый хор поет под орган» (в главе «В деревне, XXXII»). Написанное, воспринятое (в воспоминании сна) изображение и текст наделяются функцией того, к чему изображаемое отсылает — к пению псалмов. При этом явление «предмета» постепенно уточняется и становится все более ясным, очевидным, хотя и не «схватывается» целиком.



Рисование — как действие равное другим и, как и другие, торжественно-непредсказуемое — катастрофично и вместе с тем обыденно. В описании сна (глава «В деревне, XXXI») три художника («А. Я. Головин и еще два художника») рисуют рядом с пожаром. Горящий дом становится препятствием и проблемой только когда начинает дымиться стена.

### 3.2.8 «Вихрь» как нормальное восприятие вещей

Рассказчик заявляет о стремлении к вещам и другим людям рефлексировать по поводу правильности подобранных для этого слов. Он внимателен к словам — не столько к их стилистике, но и к точности обозначения переживаемых событий. Например, говоря о революционерке Вере Николаевне Фигнер, рассказчик замечает, что та относится к роду людей «как сталь — холодной сферой окружены — и в этой стали бьется живая воля, и эта воля беспощадна». Таких людей рассказчик «боится» («потому что само, как кисель, и воля моя — не р а з л у ч н а я»), но стремится с ними разговаривать «по-человечески» («а это было очень трудно, и выходило очень глупо»), что выражается в том, чтобы «как-то слова расставлять, чтобы почувствовать, что слова мои проникают и через эту холодную сферу». Можно увидеть в этих словах стремление рассказчика верно угадать суть происходящего, чтобы стать «частью» мира другого человека — полного страдания («такое терпение, такая крепь!»). При этом, наверное, важно, что Веру Николаевну он «слушает и смотрит <на нее> так, как на “живую” память» — в человеке, в разговоре с которым нужно подобрать верные, содержательные слова, рассказчик видит и образ «недоступной» «целой истории русской жизни». Другое — переплетаясь в образах индивидуальных и общих — является важным объектом взаимодействия. Во описании сна (глава «В деревне, XXII») рассказчик беседует с «Н.» о «трудном житье-бытье» и описывает то, что происходит между ними так: «и начинается словесное: все вещи исчезли, одни слова — // «деление состояний души» // И я прохожу от обыденного к истонченной сложнейшей отвлеченности, а в

жителейском поднимаюсь с Земляного вала в Таганку». Слова — материя самостоятельная (хотя, как и все вещи, имеющая свое существование), «отвлеченная», таинственная, способная вывести в сферу общего с другим человеком.

Рассказчик упоминает о том, что у него «нет т а к о г о с л о в а <которое различает и именуется>», что он «чего-то не знает и только чувствует». Слово видится рассказчиком такой же стихией, как и стихия вещей и событий: «И не могу остановиться, не могу остановить мысли: они — как вихрь. // И я выговариваю все мои мысли: боюсь разорвет. // Я говорю, говорю, говорю и не знаю, чего говорю, я выговариваю мысли: они как вихрь. Стой! Передохнул и опять: не то разорвет, — говорю, говорю, говорю».

Рассказчик, говоря о партиях, подмечает, что «сколько правд, столько и лжей», «уж никакой правды не сыщешь» «а ничего не поделаешь: радоваться нечему, но и горевать не к чему — // Ведь это ж жизнь: кто кого? чья возьмет? — в этом все и удовольствие жизни» (и еще в другом фрагменте «Глупые! разве можно убежать — от судьбы никуда не уйти»). Живая материя жизни — ее принятие такой, какой она дает себя, отличает рассказчика от «агитатора»: «Смотрел я на агитатора: жив, живет, счастливый человек. // — Спирт без книжек, хлеб без очереди, сахар без карточек». Требование точного, справедливого, нормированного существования противоречит установке рассказчика на «материю» жизни и на установление контакта с другим: «весь мир, все вещи как слились со мной, прохожу через груды, отрываясь, протискиваюсь, и за мной тянется целый хвост, а к рукам от плеч и до пальцев тяготит тягчайшие крылья и сердце стучит, как тысяча сердец всего живого от человека до «бездушной» вещи. // И жалко всех». Стремление к единству с миром вещей, людей организует описательную стратегию рассказчика. «Все вспоминаю», «жалко всех». На вопросы «Человек или стихия?», «Революция или чай пить?» ответ один «А! безразлично! — стихии б е з р а з л и ч н о» (позже — ответ «нет тебе чаю! // Революция взяла верх!»). «Отвержение»

стихии — «революции», «грозы», «землетрясения», «пожара», «весны», «зачатия» — невозможно. «Свободный», стремящийся «быть в своем праве быть человеком» человек — «сам, как вихрь, наперекор», «взвиву теснящихся вещей, с которыми срощен, как утробный, продираясь сквозь живую, бьющуюся живым сердцем толчею жизни, я хочу этой же самой жизни, через все ее тысячекратные громы под хлест и удары в удар // прокукарекать петухом». Рассказчик как кто-то, человек-«вообще» есть часть мира вещей, данного ему как хаос и страдание. И в этот «взвихренный» мир он врывается случайными, «порывными» репликами-лозунгами, агитирующими за единство со страшным миром: «прилетайте со всех стран! // вертящиеся, крутитесь, взлетайте // жгите, жгитесь // соединяйтесь». Мир «врозь» есть норма («слушаю пение и как-то не верится: все врозь — и не замечают. А может, это-то «врозь» и есть настоящее?»).

Очень интересно в контексте этого размышления описание отношения рассказчика с «вещами» и «людьми» (глава «Деревня, I»): говоря о своей любви ко всему живому («Я люблю все живое в мире <...> от крупных звезд до мельчайшей песчинки и от большого слова до мимолетной мысли»), он признается в наличии двух пространств взаимоотношения с «вещами», странным образом схожих меж собой. Одно пространство — внешнее, «улица», «стихия грозная и беспощадная» — «населено» «убегающими», видоизменяющимися вещами («какие-то лестницы без перил громоздятся навстречу, на которые (без перил!), а изволь лезть» — и мосты, которых я боюсь, и хоть на четвереньках, а должен перейти. И когда все это я проделаю и только что подойти к двери — дверь под носом захлопнется»). Второе пространство — внутреннее, «нора», «добровольное заточение — // с правом выхода, к о г д а з а х о ч у», «стена», «рог», «жалю», «игла» — «моя стихия» — характеризуется тем, что вещи «приходят» обратно, «но какие странные!»: обычные вещи («посуда», «ваза») «не держатся в руках», другие — «сучки, палочки, как рожи, и рожицы, как палочки, зайцы, мыши, пауки и ни на что не

похожее». Не подвластные «разбегающиеся» вещи — источник «смутного чувства мысли» о страхе («а что как вещи, которые бегут от меня, хлынут оттуда ко мне и, конечно, задавят?»). Рассказчик «так приспособился к жизни» — перебежками от одного к другому. И причина этого в том, что «события великих дней оказались закрыты для глаз, и осталось одно — дуновение, отсвет, который выражается в снах, да случайно западавшее слово в неоглушенное шумом ухо, да обрывки события, подсмотренного глазом, для которого ничего не примелькалось». Болезненно-острое реагирование на все предметы, роящиеся в потоке хаоса своего и чужого, — исходная позиция смотрения рассказчика на жизнь. «Нора» позволяет заниматься «непрестанной духовной работой».

В этом контексте еще вспоминается эпизод из сна, в котором рассказчик описывает свою квартиру с «очень шатким полом» — «каждую минуту от неосторожного движения или просто под нашей тяжестью крыша провалится, и мы полетим» вниз — «вещи уж летят: упал комод, стол, стулья». Даже во сне вещи не поддаются точному схватыванию, непредсказуемы. Упомянем и рассуждение рассказчика о возможности продать «игрушки» «американцу»: «Но ведь игрушек-то нет никаких, понимаете?! а есть пыльные сучки, веточки, палочки, лоскутки и мои рассказы о них: когда я говорю, они принимают такой вид, какой мне хочется — и все видят! — и коловертыша и кикимору и кощу и ауку и скриплика и... — ну, все это серебряную живую стену» (глава «Благожелатель»). То видимое, существующее в мире рассказчика может быть понято другими только в соединении со словом самого владельца. Вещи «превращаются» в слова и могут быть переданы как ценное, как освоенное, «очеловеченное». И далее про «чудака», о котором так же говорят, что у него есть коллекция печатей: «И как мои игрушки существуют, потому что я, так и эти печати, потому что есть еще на белом свете такой чудака, есть вера его в их неподдельность». «Неужто найдется такой <могущий оценить по достоинству “игрушки”> американец? И мое

слово проникнет? И глаз увидит там, где ничего нет?» — непонятое слово не создает общего пространства.

«Весь мир, все вещи как слились со мной» — характеризует основания собственного мышления рассказчик, «прохожу через груды, отрываясь, протискиваюсь, и за мной тянется целый хвост, а к рукам от плеч и до пальцев тяготят тягчайшие крылья, и сердце стучит, как тысяча сердец всего живого от человека до “бездушной” вещи. И мне жалко всех», — и сердце стучит «ответно со стуком сердца всей страды мира».

В главе «Москва, I» рассказчик признается в «правде», в том, что «этот вихрь и есть то, в чем я только и могу жить» — слабый («мало сил отпущено»), он принимает, что «вечная санатория» — «тишина», «ровность», «благополучие» — «и чай, и кофе вовремя, и на почту не надо ходить заказные письма сдавать» — равносильна «медленной, но верной смерти», сну. «Беда», страдание, хаос — сознательная позиция рассказчика. Она сопряжена с религиозным представлением об искуплении: про Россию и ее «страдания» рассказчик говорит «смирись до последнего конца, прими беду — не беду, а милость Божью, и страсти очистят тебя, обелят твою душу». Страдание признается мерилom человека («встретить человека» — «великое счастье!») (как бы в сторону — абзац оформлен отдельно): «человек есть человек при всяких «соображениях» и при всяких стихийных явлениях, и при каждой точке зрения остается человеком, который может не только есть и пить, но которому больно и мучается». Смиренному перед «вихрем» мира — например, бабушке («тихий свет уверенной веры»), которой нужно помочь доехать — рассказчик посвящает восхваляющую речь. Рассказчик связан с миром именно через сострадание к скорбящему («Скорбь связывает меня с миром. Скорбь же дает мне право быть»), а самое сильное «напряжение» глаз — слезы: «Вся моя боль канула — и вот, как пар, поднялась к ушам моим и глазам: и все, что я вижу, и все, что я слышу, проникнуто болью. Улица, встречные — люди, звери, машины — больно бьют меня по сердцу. И я не могу отвести глаз».

Рассказчиком утверждается постоянство, нормальность страшных стихийных событий: «самая грозная из грозных — революция — взвих и встряс — ничего не изменит». И далее — «но я также знаю, что без грозы пропад. И хочу, чтобы <...> взвизгнуть, схватиться за голову хоть однажды, иначе наше измельчавшее пассивное житье отравит всякую жизнь. // Да, хорошо, когда идет гроза. — — //Да, это так».

Воспоминания о старой России для рассказчика состоят из «потревоженных киотов»: «“баня — печь — ковш — базар — полиция — псалтырь — часовник — патерик — сундук — крест — грамотка — столбец — гадальные карты — странник — оракул — письмовник — календарь — святцы — помещик — азбука” и т. д.» — из моментов, наделенных «смыслом», личным и общим значением.

### **Выводы к главе**

Итак, пространство воспоминаний о визуальных впечатлениях (и связанных с ними восприятиях и представлениях) во «временнике» «Взвихренная Русь» выстаивается как интерсубъективное — установкой рассказчика можно назвать «вживание» в «естественный» мир через восприятия, взаимодействия с вещами на уровне сознания. Представляется, что «реальное» и «сверхреальное», «видимое» и «не-видимое» можно назвать феноменами одного порядка, организованными особым образом вокруг авторского Я. Текст представляет взаимоотношения рассказчика и мира таковым, что «взвихренная» реальность является способом выражения рассказчика и взаимодействия с миром.

Некорректно утверждение, будто «сон дает автору свободу над временем и над пространством»<sup>65</sup> : те механизмы, которые бы определяли сон,

---

<sup>65</sup> Кривошея Н.А., Култышева О.М. Поиски «испредметной сути предметов» в творчестве А. М. Ремизова. Нижневартовск, 2018. С. 88.

отделяли его от «реальных» воспоминаний, не являются в тексте принадлежащими исключительно пространству сна. В тексте создается парадоксальное пространство амбивалентного восприятия, но при этом восприятия «острого», стремящегося к предметам.

Модус данности вещей всецело зависит от субъективного переживания их рассказчиком. Ни зрительно воспринимаемые вещи, ни сам наблюдатель не являются всегда тождественными самим себе — в стремлении их постичь («схватить», точно «назвать») они видоизменяются, предстают в каждый новый момент другим. Причем это верно для воспоминания как «реальной реальности», так и «реальности» сна. Эта установка принимается рассказчиком не только сознательно, но и является экзистенциальной «максимой», заключающейся в том, что мир — и все в мире, в том числе и Я — «взвихренный», живой, изменчивый.

## Заключение

Феноменология образа является одной из возможных линий развития гуссерлевской феноменологии, что связано как с содержательной, так и методологической стороной концепции. Этот подход позволяет рассматривать литературу с точки зрения выраженности в ней осмысленного опыта восприятия.

Гуссерлевская феноменология предлагает оригинальный взгляд на восприятие мира в «естественной» установке. Применяя феноменологическую операцию «эпохэ», философ демонстрирует «обыденное» сосуществование с миром как поток восприятий, связанных с актуальными и неактуальными предметами мысли, реализующихся на разных слоях ноэма-ноэтической сферы.

Творческую манеру А. М. Ремизова можно охарактеризовать как стремление «к вещам», к нерасчлененности Я и другого через конституирование, полагание Я самого себя и мира, что связывает его метод с гуссерлевским понятием интерсубъективности.

Ремизовское творчество не ограничивается лишь литературными произведениями, но и связано с изобразительным искусством его эпохи. «Временник» «Взвихренная Русь» двунаправлен: с одной стороны, он является смешением «документального» и «художественного», а с другой – «литературного» и «изобразительно-визуального». Оба «сюжета» объединены фигурой рассказчика, который одновременно является и «подлинным» действующим лицом, и, что важно, конструктором реальности воспоминания.

В структуре «временника» можно найти рефлексию о визуальном опыте. Вербальный образ, данный в модусе воспоминания, отсылает к изображениям (картинам, иконам, фотографиям, плакатам), конструирует процесс наблюдения и изображения.



Ни зрительно воспринимаемые вещи, ни сам наблюдатель не являются всегда тождественными самим себе — в стремлении их постичь («схватить», точно «назвать») они видоизменяются, предстают в каждый новый момент другим. Причем это верно для воспоминания как «реальной реальности», так и «реальности» сна. В тексте создается парадоксальное пространство амбивалентного восприятия, но при этом восприятия «острого», стремящегося к предметам. Эта установка принимается рассказчиком не просто сознательно, но и является экзистенциальной «максимой», заключающейся в том, что мир — и все в мире, в том числе и Я — «взвихренный», живой, изменчивый.

Объектами дальнейших исследований могут стать такие автобиографические произведения А. М. Ремизова, как «Подстриженными глазами», «Иверень», «Учитель музыки», «В розовом блеске». Это позволит не только «проверить» результаты анализа «Взвихренной Руси», но и в дальнейшем выстроить систему феноменологии образа в творчестве писателя.

Будущие исследования могут расширить представление о возможностях применения феноменологического анализа вербального образа, направленного на визуальный опыт. Рассмотрение литературных произведений с точки зрения рефлексии над опытом визуального восприятия может, например, послужить режиссуре интересных интеграций художественных произведений в тексты визуального порядка — видео, VR и проч.

## **Список использованной литературы**

### **Список источников материала исследования**

1. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 336 с.
2. Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 5. Взвихренная Русь. М.: Русская книга, 2000–2003. 688 с.
3. Ремизов А.М. Собрание сочинений Т. 8. Подстриженными глазами. Книга узоров и закрут моей памяти. М.: Русская книга, 2000–2003. С. 3—260.
4. Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 9. Учитель музыки. Каторжная идиллия. М.: Русская книга, 2000–2003. С. 4—444.

### **Список источников визуального материала**

5. Гончарова Н. Ангелы мечущие камни на город // Третьяковская галерея в Москве: официальный сайт. URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/collection/angely-mechushchie-kamni-na-gorod/> (дата обращения 15.05.2021).
6. Дюрер А. Рыцарь, смерть и дьявол // WikiArt: энциклопедии визуальных искусств. URL: <https://www.wikiart.org/ru/albrekht-dyurer/rytsar-smert-i-dyavol-1513> (дата обращения 16.05.2021).
7. Петров-Водкин К. На линии огня // WikiArt: энциклопедии визуальных искусств. URL: <https://www.wikiart.org/ru/kuzma-petrov-vodkin/na-linii-ognya-1916> (дата обращения 16.05.2021).

### **Список источников справочного и энциклопедического характера**

8. Алексей Михайлович Ремизов: библиография (1902—2013) / авт.-сост. Е.Р. Обатнина, Е.Е. Вахненко. СПб.: Пушкинский Дом, 2016. 834 с.
9. Вахненко Е.Е. «Взвихренная Русь» А. М. Ремизова: справочник-комментарий. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. 338 с.

## Список использованной научной литературы

- 10.Аверин Б., Данилова И. Автобиографическая проза А. М. Ремизова // Ремизов А. М. Взвихренная Русь. М, 1991. 544 с.
- 11.Алексеева Н. В. «Взвихренная Русь» А. Ремизова: игровое пространство и формы его воплощения // Уральский филологический вестник, 2017. №4. С. 122–139.
- 12.Бабушкина О.В. Феноменолого-экзистенциальный подход к интерпретации абстрактной живописи: дис. на соиск. уч. ст. канд. ф. н. Екатеринбург: Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького, 2004. 118 с.
- 13.Бахметьева Н.А. Понятие «испредметной сути предметов» в творчестве А. М. Ремизова // В мире научных открытий, 2010. № 6–3 (12). С. 152–154.
- 14.Вахненко Е.Е. Сновидческое пространство А. М. Ремизова: на материале автобиографических книг «Взвихренная Русь», «Мышкина дудочка», «Учитель музыки» // Современность в зеркале рефлексии: язык — культура — образование: Междунар. науч. конф., посвящ. 90-летию Иркутского гос. ун-та и фак. филол. и журналист. (Иркутск, 6–9 окт. 2008 г.): Материалы / отв. ред. И.И. Плеханова. Иркутск: Иркут. гос. ун-т, 2009. С. 284–294.
- 15.Вахненко Е.Е. Концепция времени и пространства в автобиографической прозе А. М. Ремизова 1920–1950-х гг.: дис. на соиск. уч. ст. к. филол. н. Улан-Удэ: Бурятский государственный университет, 2007. 206 с.
- 16.Вахненко Е.Е. «Ни в одном русском писателе не было такого слияния человека с писателем...»: художественно-эстетический феномен А. М. Ремизова в рецепции современных исследователей // Литературный факт, 2017. № 6. С. 387–415.
- 17.Вомперский В.П. Осколки воспоминания Алексея Ремизова // Русская речь. М., 1989. №4. С. 51–52.

18. Гуссерль Э. Логические исследования. Том 1. Часть 1. Прологоменты к чистой логике. СПб., 1909. 224 с.
19. Гуссерль Э. Логические исследования. Том 2. Часть 1. Исследования по феноменологии и теории познания. М., 2011. 565 с.
20. Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Эдмунд Гуссерль. Избранные работы / сост. В.А. Куренной. М., 2005. С. 185–240.
21. Вдовина Т.В. Визуальные исследования: основные методологические подходы // Вестник РУДН, 2012. №1. С. 16–26.
22. Герра Р. Моя ремизовиана // *Literatura*, 2016, № 58 (2). С. 134–143.
23. д'Амелия А. Автобиографическое пространство Алексея Ремизова. // А.М. Ремизов. Собрание сочинений. Т. 9. М.: Русская книга, 2000—2003. С. 449—464.
24. Дементьева А.А. Автобиографическая проза А.М. Ремизова: творческая личность и эпоха: дис. на соиск. уч. ст. к. филол. н. Сыктывкар: Сыктывкарский гос. ун-т им. П. Сорокина, 2017. 170 с.
25. Ильин И.А. О тьме и просветлении: книга художественной критики: Бунин, Ремезов, Шмелев. Мюнхен, 1959. 196 с.
26. Инишев И.Н. Гуссерль и философия языка (значение, образ, медиум) // Философско-культурологический журнал «Топос», 2009. № 22. С. 74–86.
27. Инишев И.Н. Феноменология как теория образа // Философско-литературный журнал «Логос», 2010. № 5 (78). С. 196–204.
28. Савин А.Э. Развитие феноменологической философии в современной России // Вопросы философии, 2015. № 1. С. 94–105.
29. Секе К. Судьба без судьбы. Проблемы поэтики Алексея Ремизова. Будапешт, 2006. 156 с.
30. Сыркин М. Марк Шагал // Еврейская неделя, 1916. № 20. С. 41–48.
31. Калафатич Ж. Интермедиаальные процессы в культуре Серебряного века (опыты творческого диалога А. Ремизова и Н. Рериха) // Гуманитарное пространство, 2013. Т. 2. № 1. С. 107–115.

32. Кодрянская Н.В. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. 416 с.
33. Козин А. Именной указатель // Ремизов А. М. Взвихренная Русь, Лондон, 1990. С. 531–693.
34. Кознова Н.Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования: дис. на соиск. уч. ст. д. филол. н. М.: Московский государственный областной университет, 2011. 492 с.
35. Козьменко М.В. Мир и герой А. Ремизова: К проблеме взаимосвязи мировоззрения и поэтики // Филологические науки. М., 1982. №1. С. 36–43.
36. Козырева А. Анализ актов интуитивной репрезентации как основание феноменологической теории воспоминания // Философско-литературный журнал «Логос». 2010. №5 (78). С. 138–147.
37. Короткина Л.В. К вопросу об эскизах Н.К. Рериха к пьесе А.М. Ремизова «Трагедия об Иуде, принце Искаротском» // Государственный Русский музей. Отечественное искусство. X–XX век. Выпуск III. СПб.: Palace Edition, 1997. С. 80–90.
38. Кривошея Н.А. Идеино-художественное своеобразие романа-коллажа А. М. Ремизова «Взвихренная Русь» // Актуальные проблемы фундаментальных и прикладных дисциплин и методик их преподавания. Материалы очно-заочного семинара. Югры: Нижневартовский государственный университет, 2015. С. 149–152.
39. Кривошея Н.А., Култышева О.М. Поиски «испредметной сути предметов» в творчестве А. М. Ремизова. Нижневартовск, 2018. 94 с.
40. Куварова Е. Проблемы эстетики словесного творчества в эпистолярной А. М. Ремизова // Эстетические модели русской литературы: эстетика и мировоззрение. Белосток, 2018, С. 45–60.

41. Кудреватый М.Г. Композиция. Путь к образу: учебное пособие для студентов факультета живописи. СПб.: Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2011. 126 с.
42. Лавров А.В. «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж // Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 5. Взвихренная Русь. М.: Русская книга, 2000. С. 544—557.
43. Митрошилова Н.В. «Идеи 1» Эдмунда Гуссерля как введение в феноменологию. М., 2003. 720 с.
44. Мочульский К.В. О творчестве Алексея Ремизова // Русская речь, 1992. № 5. С. 30—34.
45. Маяцкий М. Гуссерль, феноменология и абстрактное искусство // Философско-литературный журнал «Логос», 2007. № 6 (63). С. 41—62.
46. Молчанов В.И. Аналитическая феноменология в Логических исследованиях Эдмунда Гуссерля // Логические исследования. Т. II. Ч. 1: Исследования по феноменологии и теории познания. М.: Академический Проект, 2011. С. 462—557.
47. Обатнина Е. Р. Алексей Ремизов: Личность и творческие практики писателя. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 296 с.
48. Обатнина Е.Р. Алексей Ремизов: между рецепцией и авторефлексией (избранные страницы альбома «Зарубежная цензура». 1923–1931) // Studia Litterarum, 2020. Т. 5. № 4. С. 246–265.
49. Обатнина Е.Р. А. М. Ремизов в борьбе за “сон”: материалы к творческой биографии // Русская литература. 2021. № 1. С. 161–169.
50. Обатнина Е.Р. Этюды к творческой биографии А. М. Ремизова: “...или в Россию, или в Париж...” 1923 г. // Литературный факт. 2019. № 1 (11). С. 8–35.
51. Петровская Е.В. Теория образа М.: РГГУ, 2012. 280 с.

- 52.Разеев Д.Н. От истинности вещи к истинности высказывания // Философско-литературный журнал «Логос», 2010. №5 (78). С. 205–220.
- 53.Разеев Д.Н. Развитие феноменологии в России // Вестник РХГА, 2010. №4. С. 152–160.
- 54.Садченко В. Т. К вопросу об архитектонике романа А. М. Ремизова «Взвихренная Русь» // Новый филологический вестник, 2020. №2 (53). С. 162–173.
- 55.Семьян Т.Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема: дис. на соиск. уч. ст. д. филол. н. Челябинск, 2006. 389 с.
- 56.Соболев Д.М. Проблема феноменологии произведения // Вопросы литературы, 2012. №1. С. 236–275.
- 57.Соколов А.Г. «Сновидческий» метод письма как итог творческих исканий А.М. Ремизова // Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 1999. С. 397–407
- 58.Синявский А.Д. Литературная маска Алексея Ремизова // Литературный процесс в России. М.: РГГУ, 2003, С. 299–313.
- 59.Соколов Б.М. Мессианские мотивы в творчестве В.В. Кандинского 1900-1920-х годов: Живопись, поэзия, театр: дис. на соиск. уч. ст. д. иск. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2003. 977 с.
- 60.Стойнова Т.Н. Книга А. М. Ремизова «Взвихренная Русь»: формирование поэтики: дис. на соиск. уч. ст. к. филол. н. СПб., 2003. 180 с.
- 61.Усманова А.А. Философия вещи в эпоху модерна (на материале русской культуры конца XIX – начала XX веков) // Российский государственный профессионально-педагогический университет, 2013. № 2 (14). С. 102–107.
- 62.Филиппов Б. Заметки об Алексее Ремизове (читая «Взвихренную Русь») // Взвихренная Русь. Лондон, 1990. С. I-X.

63. Франк С.Л. Предисловие редактора русского издания // Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 1. Прологомены к чистой логике. М.: Академический Проект, 2011. С. 222–225.
64. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998. 800 с.
65. Чалмаев В.А. Литературно-исторический комментарий // Ремизов А. М. Взвихренная Русь. М., 1990. С. 374–394.
66. Чалмаев В.А. Власть Судьбы. Творческий путь и «взвихрённое слово» Алексея Ремизова // Литература в школе, 1993. № 3. С. 13–18.
67. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. Историческое введение. М.: Логос, 2002. 608 с.
68. Mildenberg A. Modernism and Phenomenology: Literature, Philosophy, Art, 2007. 162 p.



## Приложение 1

### Цитата 1<sup>66</sup>

На Святках смотрел картину Петрова-Водкина: большая в полстены, изображен окоп, — вышли, идут. Лица всё знакомые, их увидишь и без окопа, всякие, и благообразные, и зверские, и остекленевшие, а один выскочил, щеки надуты, видно хлыстом погнали, с перепугу ничего не понимает, а посередке Андрей Белый — подстреленный!

Но не в этом суть картины, не в лицах, не в глазах, а в земле и небе. Эту землю и небо видит подстреленный, от которого душа отлетает, и ноги его чуть от земли, как на иконах пишут.

Я смотрел на картину и думал:

«Что это за небо такое глубокое? Что за земля такая черная и такая зеленая неправдашная?»

Есть старинный образ — Три московских чудотворца — стоят они наги, а перед ними Москва-река течет, а за рекой московский Кремль с башнями, а направо вверху Троица, а осеняет чудотворцев дубрава.

Да эта самая дубрава, она и тут на картине — это мать-пустыня, огненная мать-пустыня с небом нездешним и зеленой землей.

---

<sup>66</sup> Ремизов А.М. Взвихрённая Русь // Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 5. М, 2000—2003. С. 26–27.

<...> И приснилось мне:

— — надел я, как маску, картину Гончаровой «Ангел, страж Софии цареградской» и синюю, расшитую шелками, китайскую кофту на красном шелку, поднял суконный черный воротник и пополз на четвереньках. Слышу, говорят: «Потушите огонь!»

И несколько раз повторяет: «Потушите огонь!» А я и в маске, но мне все видно: освещенная комната — очень светло, а электричество не горит. Стучат. Хочу зажечь, кручу выключатель. Нет, не горит.

И очутился я в лодке. Море. Синее китайской кофты. И солнце. Больно смотреть. Лодка летит. Слышу:

«Я буду сеять по небесному полю!» Я посмотрел через глаза свои назад: там облака — облака ползут, как те на Невском, перекошенные, передернутые, сухие, колчепыги, завитнашки.

«Как же я буду, — говорю, — сеять по небесному полю?»

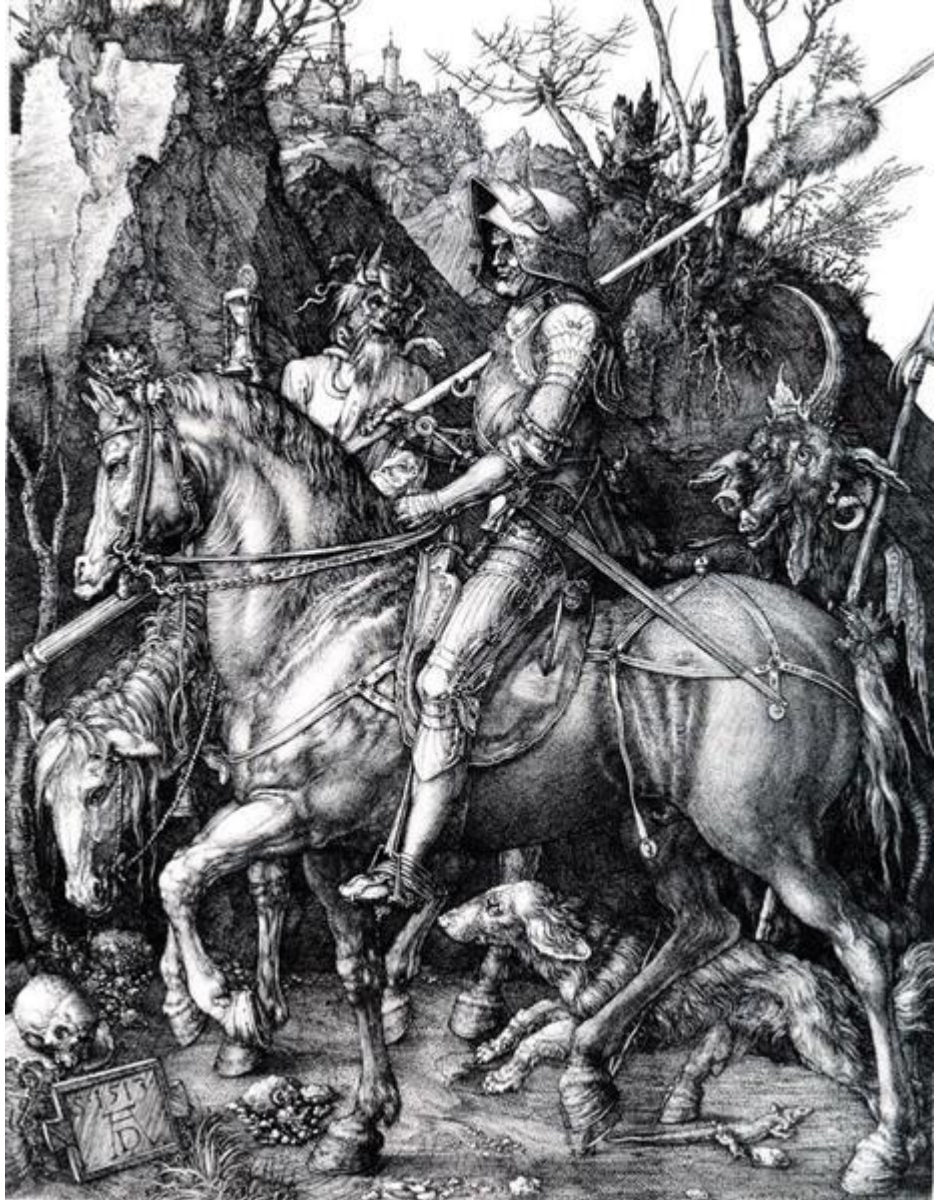
Лодка летит.

И впереди, куда летит моя лодка — грозовая туча. Туча растет — ползут облака. Вот завились и, вливая в пучину великий вал — «Душу вы мою размозжили!» — погасили свет.

---

<sup>67</sup> Ремизов А.М. Взвихрённая Русь // Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 5. М, 2000—2003. С. 36.

## Приложение 2



Ил. 1. А. Дюрер «Рыцарь, смерть и дьявол», 1513<sup>68</sup>

---

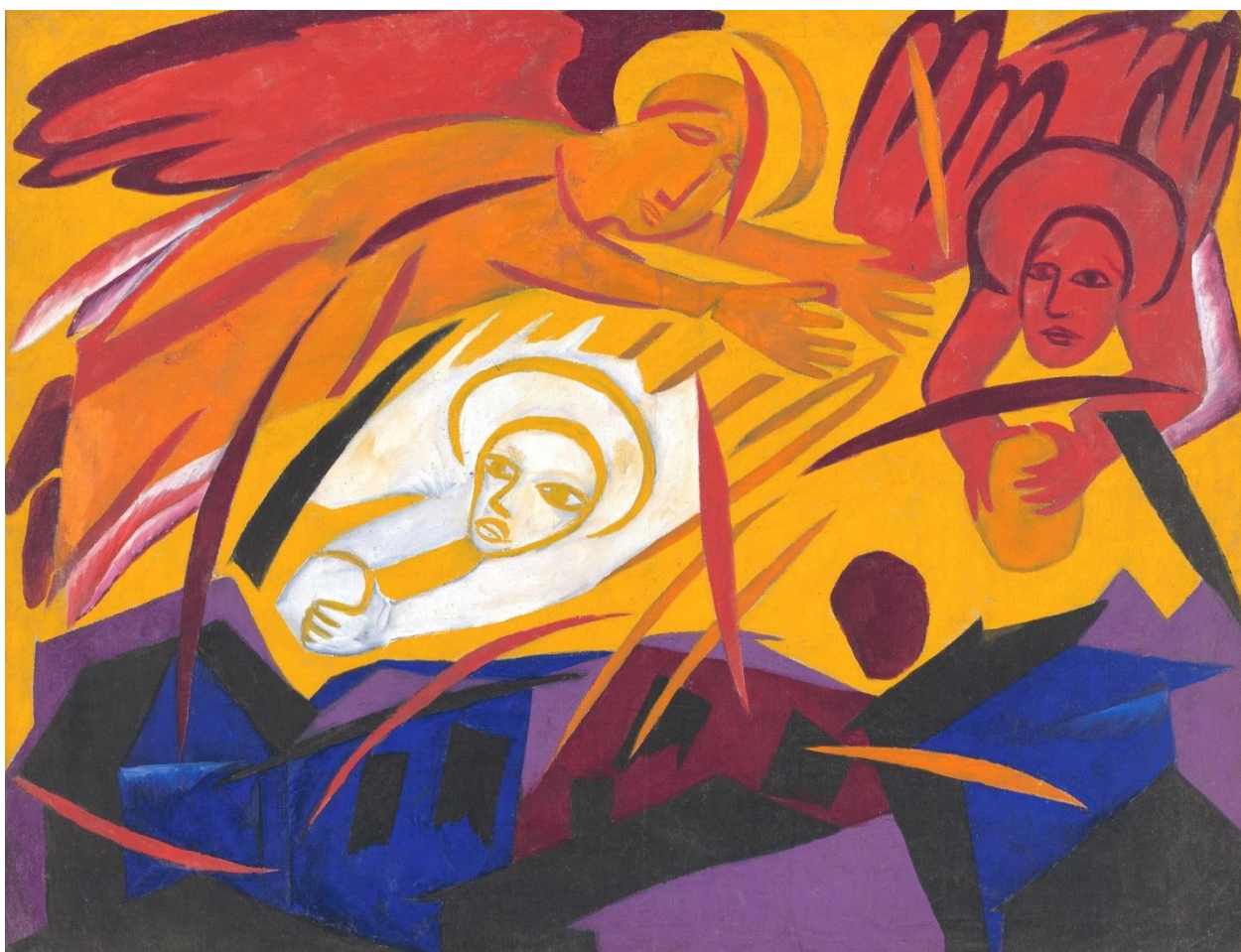
<sup>68</sup> Изображение взято с портала энциклопедии визуальных искусств «WikiArt». URL: <https://www.wikiart.org/ru/albrekht-dyurer/rytsar-smert-i-dyavol-1513> (дата обращения 16.05.2021).



Ил. 2. К. Петров-Водкин «На линии огня», 1916<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Изображение взято с портала энциклопедии визуальных искусств «WikiArt». URL: <https://www.wikiart.org/ru/kuzma-petrov-vodkin/na-linii-ognya-1916> (дата обращения 16.05.2021).



Ил. 3. Н. Гончарова «Ангелы мечущие камни на город», 1911<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Изображение взято с официального сайта Третьяковской галереи в Москве. URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/collection/angely-mechushchie-kamni-na-gorod/> (дата обращения 15.05.2021).