

ЮРИЙ РОЗАНОВ

Филолог

Родился в 1949 году в Вологде. Доктор филологических наук, профессор Вологодского государственного университета, автор ряда работ по творчеству А. М. Ремизова, литературе Серебряного века, восточнославянскому фольклору и краеведению, в том числе: *Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века* (Вологда, 1994); *Культура Вологодского края* (М., 2004; совместно с С. Ю. Барановым и А. А. Глебовой); *Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика*. (Вологда, 2008); *А. М. Ремизов и народная культура* (Вологда, 2011).



АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ И ФОЛЬКЛОР: ОТ ЗЫРЯНСКОГО МИФА К «ПОСОЛОНИ»

Освоению Алексеем Михайловичем Ремизовым (1877–1957) фольклорно-мифологического пласта русской культуры предшествовал период «декадентского стихотворчества». В содержательном плане он характеризуется глобальным пессимизмом, индивидуалистической аффектацией, отсылками к демонизму, а в плане выражения — свободным стихом, «перетекающим» в ритмизированную прозу. Уже в этих текстах писателя выделяются отдельные мотивы и положения, которые в недалёком будущем станут важными компонентами ремизовского фольклоризма: одушевление стихийных сил природы, своего рода поэтический метеорологизм в духе «Поэтических воззрений славян на природу» А. Н. Афанасьева и подчеркивание веры в демонические начала мироустройства.

Вскоре декадентские увлечения Ремизова наложились на тексты коми-зырянского фольклора, с которыми писатель познакомился во время своей ссылки в Усть-Сысольск Вологодской губернии (1900–1901). Изучение фольклора и этнографии «угнетённых» народностей отдалённых окраин империи являлось в каком-то смысле «моральным долгом» русских революционеров, попавших не по своей воле в такие места. Русские переводы зырянских песен поразили Ремизова если не сходством с его собственными верлибрами, то каким-то вполне современным и свежим поэтическим звучанием. Произошло индивидуальное открытие эстетики примитива как актуальной для модернизма начала века художественной модели. В 1902 году,

увидев на страницах московской газеты «Курьер» своё первое напечатанное произведение, «сделанное» из свадебного причета зырянской девушки, писатель ещё не мог оценить потенциальные возможности творчества на фольклорном материале. Осмысление удачи пришло несколько позже. Со временем Ремизов создал особый культ «Плача девушки перед замужеством», своеобразную металитературную ауру вокруг него. На протяжении жизни писатель по крайней мере шесть раз печатал «Плач девушки» как отдельно, так и в составе сборников, а воспоминаниям о нём посвятил несколько страниц. Мифологизация начала собственного творчества является важной составляющей авангардной поэтики и вытекает из характерного для неё требования абсолютной новизны. Ремизов действительно считал себя первооткрывателем модернистского отношения к фольклору.

Следующее обращение писателя к коми-зырянской мифологии и фольклору произошло после завершения северной ссылки. Главным источником для Ремизова на этот раз стали рукописные материалы этнографа-любителя из Усть-Сысольска В. П. Налимова¹. Писатель по-прежнему смотрит на зырянский мир сквозь призму литературного декаданса, но спектр «упадочнических» мотивов несколько расширяется — на этом этапе художественного освоения зырянской мифологической экзотики появляется новый, можно сказать, автобиографический мотив — подпольная жизнь изгоя. Цикл «Полунощное солнце» был напечатан в альманахе символистов «Северные цветы» (1905), а в начале 1908 года вошёл в расширенном виде и с авторскими комментариями в книгу Ремизова «Чёртов лог и Полунощное солнце». В поэме «Омель и Ен», центральном произведении цикла, автор пересказывает космогонический миф коми-зырян, точно следуя реконструкции Налимова. Вместе с тем он модернизирует наивную мифологию зырян, ставя в центр поэмы маргинальные для мифа мотивы тоски, одиночества и желанной смерти.

Мотивы и характеристики, встречающиеся у Налимова, в поэме Ремизова уточняются, расшифровываются, обрастают подробностями: зависть Омеля психологизируется («Усмешкой горькой встретил Омель творение Ена»), даётся расширенный перечень болотной флоры и фауны («мёртвый мох», «гнилые лишай», «пустил змею, червей, уродов, гадов»), северное сияние уже не вид на небесное жилище, а взгляд божества («И плещущим огнём своих очей / взглянул на землю»). Ремизов усиливает логические связи между сюжетными частями: Омель создал всю болотную нечисть не только потому, что ничего лучшего по слабости сделать не мог, а чтобы

¹ Свои записи, ещё не опубликованные на тот момент, Налимов передал писателю при личной встрече 26 мая 1903 года в Вологде. См. об этом: На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло // *Europa Orientalis*. 1985. № 4. С. 160.

досадить человеку — высшему творению Ена, то есть из зависти к брату-демиургу. Писатель кардинально меняет форму, излагая космогонию зырян белым стихом, но лишь незначительно корректирует содержание. Миф, по его представлениям, должен остаться мифом, и все современные и личностные коннотации, встречающиеся в поэме, не изменяют его изначальный смысл.

Зырянские стихи Ремизова не привлекли особого внимания критики. Но было одно исключение — стихотворение «Кикимора», которое вызвало настоящий литературный скандал. Сразу три солидных журнала — «Образование», «Мир Божий» и «Русское богатство» — внутри своих разгромных рецензий на альманахах полностью воспроизвели «Кикимору», очевидно, полагая, что этот текст сам по себе способен показать всю глубину падения декадентов. Ремизовская «Кикимора» стала на какое-то время чуть ли не символом новой литературы. Парадокс заключается в том, что скандальный текст, скорее «старый», чем «новый». Он построен по той старинной модели народных рассказов о встречах с нечистой силой, которые на севере назывались быличками. Подавляющее большинство быличек относится к «страшному жанру», но встречаются и комические истории о контактах с «нечистой», на них и ориентируется Ремизов в этом случае. Наше жанровое определение «Кикиморы» как былички подтверждается и позднейшими комментариями и воспоминаниями писателя. Он неоднократно утверждал, что именно на волшебной зырянской земле впервые встретился с Кикиморой.

Современные исследователи упрекают писателя в том, что Кикимору («чисто русский персонаж») он необоснованно поместил в зырянскую мифологию, назвав её созданием зырянского демиурга Омеля. Писатель, похоже, и сам чувствовал здесь некоторую проблему. Поэтому в комментарии 1907 года, наряду с посылом к психологизации мифологического образа, он особо подчеркнул этническую двойственность своей героини: «Кикимора — близкая и родная нам русским Кикимора, — детище Омеля, нашедшая исход отчаянию в юморе и некотором озорстве». После публикации в «Северных цветах» стихотворения «Кикимора» образ мифологического существа продолжал жить и развиваться в творчестве Ремизова. Стихотворение сделалось «представительским произведением» писателя. Он часто читал его на своих литературных вечерах, вошла «Кикимора» и в репертуар профессиональных актёров.

Вновь к образу кикиморы Ремизов обратился в 1914 году. В сборнике самарских сказок и легенд Д. Н. Садовникова писатель обнаружил редкий сюжет «Про кабачную кикимору»². Уникальность данной бывальщины

² Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. СПб., 1884. С. 232–235.

состояла в том, что самарская кикимора обитала не в крестьянских домах и не в лесу, как это чаще всего бывает, а в кабаках, меняя их ежегодно. В каждом заведении она умудрялась тем или иным способом обеспечивать себе ежедневную даровую выпивку. Ремизов создает литературную обработку бывальщины, по-своему «пересказывает» её. «Кабачная кикимора» расположена к человеку. Она не только обогащает героя, «пьянчужку»-целовальника, но и остроумно направляет его на путь истинный. Писатель пересказывает фольклорное произведение близко к тексту, сохраняя многие особенности народной речи и логику развития сюжета. Антиалкогольный мотив произведения актуализировался после введения в России в начале войны «сухого закона». Этим, видимо, объясняется публикация ремизовской бывальщины в массовом журнале «Огонёк», а также включение её в «военно-патриотический» сборник писателя «Укрепа».

В 1922 году, уже в эмиграции, Ремизов печатает очерк «Кикимора», в котором намечен совершенно новый подход к образу «северной химеры». Писатели и философы Серебряного века (Д. С. Мережковский, В. В. Розанов, В. Я. Брюсов, Андрей Белый) оставили нам несколько необычных, а порою и парадоксальных интерпретаций личности Гоголя. Его часто сопоставляли с той или иной степенью метафоричности с колдуном или с демоническими существами. В. В. Розанов, который также считал Гоголя не вполне человеком, а «подобием человеческим», видел истоки гоголевского демонизма в некой «половой тайне». В своей гоголевской «завитушке» Ремизов, не выходя из указанной парадигмы символистской критики Гоголя, изящно полемизирует с одиозной трактовкой Розанова и предлагает своё, не менее причудливое понимание «тайны» классика. Гоголь идентифицируется... с кикиморой, причём не в переносном, метафорическом, а в прямом смысле. Для довольно рискованного отождествления классика с мифологическим существом ремизовская кикимора образца 1903 года была слишком примитивна. Мало нового в этом отношении могла дать и кабацкая кикимора, перевоспитывающая пьяниц. Новые смыслы требовали значительного усложнения образа кикиморы, выделения в нём общекультурных доминант, всесторонней его психологизации без существенного отрыва от мифологической первоосновы. Размытость и противоречивость образа кикиморы в народных верованиях давала возможность творческих поисков в заданном направлении. Текст Ремизова построен таким образом, что тема психологизации кикиморы развивается синхронно с процессом идентификации Гоголя с этим мифологическим персонажем. «Новая» кикимора, сохранив прежнюю весёлость и озорство («Гоголевская лирика в „Мёртвых душах“! — Кикимора — озорная»), приобретает ещё и явно выраженные трагические черты. Трагизм персонажа Ремизов объясняет лиминальной сущностью его природы — «промежуточным»

положением между миром человека и миром духов, извечным, но не осуществимым желанием «стать человеком». «Устремления» кикиморы писатель соотносит с мечтами Гоголя о «живой душе», о «настоящем человеке», с его религиозными исканиями.

В 1945–1946 годах Ремизов работал над автобиографической повестью «В сырых туманах», в которой рассказал о своей жизни в Усть-Сысольске. Главным мифологическим персонажем повести снова является кикимора, которая здесь более приближена к своему фольклорному прототипу и к своей исторической родине. Кикимора предстаёт перед нами как дух судьбы, своего рода мойра русско-зырянской мифологии. Ключом для подобного толкования образа послужила устойчивая связь кикиморы в народных представлениях с прядением, ткачеством, кружевоплетением. Кикимора, как греческие мойры, римские парки и скандинавские норны, прядёт «нить судьбы» обитателей дома, в котором она поселилась.

Следующим логическим шагом в усвоении писателем мифологического образа кикиморы стала самоидентификация с ним. Началась эта игра ещё в середине 1900-х годов в Петербурге со стилизации своего внешнего облика, что зафиксировали мемуаристы. В 1900-е годы Ремизов ещё только «примерял» к себе образ, связанный с народными мифологическими представлениями, и, похоже, колебался в выборе конкретной маски. Лишь через несколько лет две ремизовские ипостаси (хозяин и регистратор мелкой «нечисти», «покровитель духов» — с одной стороны, «дух-мистификатор», творец всяческих «безобразий» — с другой) найдут для себя удачное соединение в образе «канцеляриста» Обезьяньей Великой и Вольной Палаты. «Кикимора» уступит «обезьяне», но не исчезнет совсем, а отойдет на второй план «текста жизни» писателя.

Ремизов, как и многие писатели и художники, с надеждой воспринял известие о том, что «старообрядческий миллионер» Н. П. Рябушинский собирается издавать литературно-художественный журнал символистского направления «Золотое руно». Писатель работал над «мифопоэтической» книгой «Посолонь» по мотивам славянского фольклора и был серьёзно озабочен проблемой её издания, поскольку существующие журналы и издательства скептически относились к его творчеству. В тройном летнем номере за 1906 год появилось четыре миниатюры из весенней серии «Посолони», а в октябрьском номере ещё шесть осенних текстов. Атмосфера вокруг журнала с самого начала была скандальной, нервной, характеризовалась демонстративными «уходами» и «приходами» сотрудников, враждебной полемикой с другим символистским журналом — «Весами». Ремизов предпочёл сохранить верность «Золотому руно», рассчитывая, в порядке благодарности, на отдельное полное издание «Посолони» в издательстве журнала. Он уже сделал такое предложение Рябушинскому

и получил принципиальное согласие, хотя конкретные сроки не были названы. Ход событий неожиданно ускорился. Уже в октябре 1906 издатель просит Ремизова выслать полную рукопись книги и заявляет о своём желании выпустить её «недели за две до Рождества», рассчитывая, очевидно, на успешную продажу в предпраздничные дни. Издательская работа, таким образом, проходила в большой спешке, в результате чего книга вышла в декабре, но без примечаний, и читателю осталась неизвестной важная с точки зрения авторской стратегии часть текста, содержащая указания на научные источники.

На первую книгу уже известного по журнальным публикациям писателя откликнулись почти все модернистские журналы России, а также ряд изданий, сочувствующих «новому направлению». Андрей Белый в журнале «Критическое обозрение» расценил «Посолонь» как принципиально важную «попытку найти в глубочайших переживаниях современных индивидуалистов связь с мифотворчеством народа» и, тем самым, чётко определил её место в основном течении отечественного символизма. При этом критик отмечает, что в книге Ремизова учтён и опыт декадентства. В «Русской мысли» о «Посолони» написала поэтесса Аделаида Герцык, близкая к группе Вячеслава Иванова. Она особенно выделила мифотворческий аспект и подлинность использованного материала. «Он сам — мифотворец, — писала она о Ремизове, — ...обрядности, поверья, привороты, заклинания, — всё это для него ещё живо и несомненно»³. Интересными и информативными представляются два «спаренных» отзыва на «Посолонь» и на тенденцию, которую она представила, появившиеся в двух номерах «Перевала». А. А. Кондратьев писал о том, что «долго дремавшие среди пожелтевших страниц толстых томов Афанасьева, Забылина и Сахарова, стали просыпаться понемногу тени древних славянских богов, полубогов, а также лесных, водяных и воздушных демонов», то есть актуализировал тему источников, этнографической классики. С. М. Городецкий, отчасти полемизируя с ним, подчёркивал мастерство и стилевые находки: «Не в том дело, чтобы писать о чертенятах, бесенятах, сатирах и сатирессах — на это есть специалисты⁴ — а в том, как писать. Иной целую книгу напишет по самым что ни на есть учёным источникам, а вы ему не поверите. А Ремизов выдумает, спросонья соврёт, вроде:

„Кучерище в окне игрушки ел“,
или „Показали ангелочкам шишки“,

³ Герцык А. А. Ремизов. «Посолонь» // Русская мысль. 1907. Библиографический отдел. С. 34–35.

⁴ Намёк на только что вышедший «мифологический роман» А. А. Кондратьева «Сатиресса» (М.: Гриф, 1907).

или „Леший крал дороги в лесу да посвистывал“,
или „Зачесал чётр затылок от удовольствия“ — верит читатель».

Книга Ремизова стала заметным событием литературной жизни 1907 года, такого богатого на шедевры. Она была отмечена во всех итоговых обзорах литературы, включая статью А. А. Блока «Литературные итоги 1907 года». Блок отметил в последних работах Ремизова «благоухающий воздух нестеровских картин», подчеркнув этими словами национально-религиозное начало произведений. Критика, как мы видим, дала высокую оценку книге и одобрила общую тенденцию развития ремизовского творчества — от «мрачного», «декадентского» романа «Пруд» к «светлой», «народной» «Посолони».

Однако академическое литературоведение придерживалось иного мнения. В книге учёного-медиевиста А. В. Рыстенко «Заметки о сочинениях Алексея Ремизова» прозвучал совершенно убийственный для писателя и для всего «неомифологического» направления русского модернизма вывод: «Мне кажется, что пьесы (так Рыстенко называет тексты Ремизова, основанные на фольклоре. — Ю. Р.)... могут иметь или археологическое значение, или непосредственное. Археологическое значение их невелико, а непосредственное значение они могли бы иметь лишь для известного сорта публики, преимущественно для народа»⁵. Рыстенко наглядно продемонстрировал именно профанное (с точки зрения символистов) понимание сочинений Ремизова, дав яркий, но далеко не уникальный пример не-символистского прочтения символистских текстов, а «любое неадекватное прочтение изначально воспринималось как угроза произведению и автору и даже как саморазрушение мифопоэзии» (А. Хансен-Лёве)⁶.

Итак, критика выявила основные темы и смысловые узлы, связанные с книгой «Посолонь»: 1. «Посолонь» является началом или частью общерусского литературного процесса возвращения к национальным корням, что несколько позже будет определено как «неославянофильство». 2. Основным практическим содержанием указанного процесса является обращение писателя к русскому и славянскому фольклору, мифологии, народным религиозным представлениям («народному православию»), древнерусской книжности. 3. Необходимым «посредником» между художником и этнокультурным миром является академическая наука, которая к началу XX века уже достаточно полно изучила свой предмет. 4. Самым первым и самым заметным результатом такого типа творчества явилось обновление

⁵ Рыстенко А. В. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913. С. 91.

⁶ Хансен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 11.

словаря, а перспективным результатом мыслилось «воссоздание» целостной картины русской народной мифологии.

Ремизов назвал свою первую книгу красивым русским словом «посолонь». Столь чтимый писателем словарь В. И. Даля объясняет наречие «посолонь» следующим образом: «по солнцу, по течению солнца, от востока на запад, от правой руки (кверху) к левой». Ремизов использует слово «посолонь» в субъективно-расширительном значении как смену времён года — композиция сборника основывается на годовом календарном круге.

Смысловая неточность писателя, относящаяся к сфере поэтического переосмысления понравившегося слова, тем не менее, провоцирует поиск каких-то иных, не отмеченных автором смыслов. Наиболее очевидна здесь отсылка к старообрядчеству. Одно из нововведений патриарха Никона состояло в том, что в чинах крещения и венчания предписывалось ходить вокруг аналоя не «посолонь», как раньше, а в противоположном направлении — «противосолонь». Старообрядцы, естественно, не приняли эту обрядовую новацию. Не исключено, что некоторое влияние на выбор названия книги Ремизова оказала ритуальная практика сектантов, в которой также встречалось круговое движение «посолонь».

Всю книгу Ремизов посвятил Вячеславу Ивановичу Иванову, а одну из вошедших в неё миниатюр «Калечина-Малечина» — Сергею Городецкому. Форма посвящения (имя, отчество и фамилия в одном случае и имя и фамилия в другом) и весомость посвящаемых текстов соответствовали литературной иерархии адресатов. В первом издании «Посолони» на отдельном листе между листом с посвящением Вяч. Иванову и основным текстом была помещена колыбельная «Засни, моя деточка милая!» с особым посвящением — «Наташе» (Н. А. Ремизовой, дочери писателя, родившейся в 1904 году). В некоторых последующих изданиях из-за экономии места посвящение Вяч. Иванову печаталось на одной странице с колыбельной, то есть оба посвящения сливались. Создавалось впечатление, что книга посвящена двум лицам — младенцу и мудрецу. Упомянутая колыбельная, действительно, манифестирует детскую тему книги. Ремизовская колыбельная значительно отличается от жанрового канона прежде всего по форме. В то время как почти в каждой русской литературной колыбельной, по утверждению М. Л. Гаспарова, «присутствует сознательная отсылка к лермонтовскому образцу „Спи, младенец мой прекрасный...“»⁷, Ремизов использует нерифмованный акцентный стих. При этом содержательная схема колыбельной, построенная на противопоставлении желанного сна в настоящем и ожидаемого счастья в будущем, соблюдена. Завершает «Посолонь»

⁷ Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 155.

другое стихотворение этого жанра — «Медвежья колыбельная песня». Такая своеобразная закольцованность предполагает сюжетно-образную «переключку текстов». Если в первой колыбельной Медведь просто назван среди тех существ, которые «не тронут», то во втором случае тема миролюбия, чадолюбия и домовитости сказочного зверя становится основной.

Значительную часть «Посолони» составляют тексты, основанные на описаниях детских игр. К пониманию детских игр как примечательного культурного явления отечественные этнографы и педагоги пришли почти одновременно в 1870–1880-е годы. На рубеже столетий в этнографической периодике появилось особенно много материалов по этой теме. Детские игры и их компоненты (считалки, диалоги, игровые положения) стали осмысляться как реликты древнейших культурных традиций, чудом сохранившиеся в такой специфической среде. Вскоре детские игры становятся объектами символистской рефлексии. В 1906 году А. К. Герцук в педагогическом журнале «Русская школа» печатает статью «В мире детских игр», посвящённую играм своего детства, на которую откликается в «Золотом руне» М. А. Волошин. Волошин резко повышает статус детской игры, декларируя, что «понятие игры, мифа, религии и веры неразличимы в области сонного сознания», то есть, собственно, в символизме. После теоретических разысканий Волошина феномен детской игры был включён в актуальную для современного состояния русского символизма мифотворческую парадигму. В практическом плане это ещё раньше осуществил Ремизов в игровых новеллах «Посолони».

Миниатюра «Красочки» открывает игровую серию «Посолони», включающую в себя пять сюжетов и целиком сосредоточенную в рамках весеннего цикла. В примечаниях Ремизов напоминает правила игры и поясняет её название: «Красочки, краски — цветок, цветы». Миниатюра представляет собой вдохновенное описание игры, сделанное наблюдателем — взрослым человеком, который откровенно любит детей-цветами. Он целиком захвачен стихией игры, ритмом этого цветочного карнавала, в котором действие постоянно переходит справа налево — с «тихой» площадки Ангела на «весёлую» территорию Беса, которая, в полном соответствии со смыслом игры, более всего интересует автора. Игра переходит во всеобщее веселье, в котором дружно участвуют не только цветы и дети, но и ангелята и бесенята, на этот раз «настоящие». Возникает картина всеобщей одухотворенности мира, гармонии, красоты и добра.

Если в «Красочках» мифологическая субстанция лишь «просвечивает» сквозь весенние забавы детей, то в миниатюре «Кострома» она составляет основу сюжета. Открытая мифологичность текста декларирована в примечаниях, где Ремизов не только приводит правила детской игры в Кострому, но и даёт описание обряда похорон Костромы, который имел очистительный

характер и символизировал проводы весны. Сходство этих описаний игры и обряда призвано проиллюстрировать важную для писателя мысль о том, что некоторые забавные детские игры когда-то были серьёзными обрядами, совершаемыми взрослыми. Такая мифологически мотивированная игра и представлена Ремизовым в миниатюре «Кострома», только роль Костромы исполняет не «одна из играющих девочек» (как в реальной игре) и не «соломенная кукла» (как в обряде), а некое симпатичное и доброе существо, придуманное писателем, — сама Кострома. В этом образе антропоморфные и зооморфные признаки сочетаются с чертами хорошо известных персонажей низшей народной демонологии. Овин как место обитания Костромы (по крайней мере — зимнего) позволяет как-то соотнести её с овинником, а всеведение о маленьких детях — с банником. Летняя часть «Посолони» («Лето красное») также начинается с игры и с игрушки, чем достигается плавный переход между циклами.

Старинная детская игра «Калечина-Малечина» в XIX веке относилась к числу самых распространённых игр, она упоминается во всех работах на эту тему. При этом в мифологическом смысле Калечина-Малечина одна из наиболее загадочных детских игр. Слово «калечина-малечина» относится к так называемым «парным словам», в которых второе деформированное слово остаётся связанным с исходной формой. Меняется лишь первый звук и чаще всего субститутотом является «м»: каракули-маракули, костряк-мостряк, фигли-мигли. Данный фонетический процесс связан с детской средой. Множество таких примеров, по словам этнографа П. В. Шейна, можно найти в прибаутках, которыми «шаловливые ребятишки потешаются без всякого даже повода ради одной только словесной забавы»⁸. Это, собственно, и вся информация, которой мог располагать писатель. Дальше начинается мифотворчество.

Свято веря, что детские игрушки суть древнейшие боги человечества, Ремизов начинает реконструировать образ этого «забытого», как он полагал, божества. Семантика первого слова в имени подсказала писателю идею абсолютного калеки, то есть существа с одним глазом, с одной рукой и с одной ногой. Материал, из которого изготовлена ожившая игрушка, — дерево, излюбленные места обитания — лес ночью и плетень днем. Осведомлённость Калечины-Малечины по поводу наступления вечера связана с ночным образом жизни этого мифологического фантома. Неустойчивое, колеблющееся положение игрушки в процессе игры подтолкнуло Ремизова к идее родства Калечины-Малечины с ветрами и даже позволило намекнуть на обычную трагедию русских женщин. В результате получился

⁸ Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах. Т. 1. Вып. 1–2. СПб., 1898. С. 370.

вполне репрезентативный образ, представленный в примечаниях: «Калечина-Малечина — тоненькая, как палочка, об одном глазе, об одной руке и об одной ноге. Калечина-Малечина — лесная. Братья её — семь ветров, а восьмой — витный вихрь — её друг сердечный, который и бьёт её, и треплет, и неверен, постылый. Целую ночь гуляет Калечина в лесу, а на день где-нибудь в плетне сидит и ждёт вечера, чтобы снова трепаться». Этот «мифологический очерк» и изложил Ремизов белым стихом в основном тексте «Посолони», «вставив» в рамку из народного присловья.

В обрядовой части «Посолони» представлены художественные разработки таких традиционных обрядов как опахивание («Чёрный петух»), жатвенные обряды («Борода»), региональный обряд поедания особой курицы («Троецыпленница»), а также этнографические фантазии писателя на темы народных представлений о Купальской и Воробьиной ночах («Купальские огни» и «Воробьиная ночь»), «русском» Рождестве («Корочун»), вампирах («Ночь тёмная») и некоторые другие.

Тема «нечистой силы», опасной для людей и всего крестьянского уклада, впервые возникает на страницах «Посолони» в новелле «Чёрный петух». В начале первой части показана благополучная жизнь села на фоне цветущего лета. Но смертельная опасность уже нависла над мирным селением. Лагерь «нечисти» представляют «Коровья смерть да Веснянка-Подосенница с сорока сёстрами». Они собираются в полдень в доме Пахома-ведьмака и его дочери ведьмы Джурки и замышляют свои злые дела. Пахом, в частности, «стряпает из ребячьего сала свечу, той свечой наведёт колдун мёртвый сон на человека и на всякую Божию тварь». В курятнике у ведьмака живёт чёрный петух, который тоже активно готовится к злодеяниям. Все приведённые здесь детали этнографичны, они описаны в специальной литературе, которой и пользовался писатель. Например, Афанасьев отмечает принадлежность чёрного петуха к ведьмам, называет полдень временем активности нечистой силы, в исследованиях о колдовстве упоминаются свечи, сделанные на человеческом сале или с добавлением крови. В последнем случае можно видеть заимствование и из художественной литературы — такая «чёрная свеча» фигурирует в повести О. М. Сомова «Русалка». Вторая часть новеллы представляет собой художественное описание очистительного обряда, совершаемого женской половиной села.

Обряд магического опахивания относится к числу окказиональных обрядов, исполняемых для защиты от всеобщей беды — эпизоотии. Из всех известных на то время описаний и реконструкций древнего языческого ритуала опахивания Ремизов выбрал один из двух вариантов, приведённых в книге А. В. Терещенко «Быт русского народа» (1848), и почти во всём следовал за ним. Ремизов дал имя Алёна главной героине действия (в старой этнографической литературе этот обрядовый персонаж назывался

«повешалкой»), добавил ряд художественных деталей, логически обосновал выбор чёрного петуха его принадлежностью к сонму нечистой силы, несколько сократил набор обрядовых действий. Троекратное опаживание села сохой с обязательным отваливанием земли в противоположную от домов сторону было более существенным элементом обряда, чем сожжение петуха, которое, если судить по имеющимся описаниям, далеко не всегда применялось. Символом и материальным воплощением «коровьей смерти», учитывая веру в оборотней, могло быть любое живое существо. Третья часть новеллы является чисто литературной по стилю и по содержанию. Писатель уверяет, что зло неистребимо и счастливый конец невозможен. Хотя село, судя по всему, и избавилось от коровьей смерти, но уцелел колдун Пахом, который жестоко мстит Алёне. Писатель как человек XX столетия смотрит на коллизию и по-другому. Его героиня, уподобившись в обрядовой ситуации нечистой силе, совершила нравственное преступление, за что и наказана.

Действия, совершаемые на Иванов день, известны каждому: зажигание костров, перепрыгивание через них, умывание росой, ночные купания, венки, хороводы... В миниатюре «Купальские огни» Ремизов показывает другую, невидимую для людей сторону праздника — поведение нечистой силы в волшебную Купальскую ночь. По общераспространённым мифологическим представлениям, отразившимся в фольклоре и литературе, на день летнего солнцестояния приходится один из пиков активности всяческой нечисти. Позднее писатель стал соотносить собственный день рождения (24 июня 1877 года) с этим праздником и придавать совпадению экзистенциальный смысл, что само по себе вполне вписывалось в установку модернизма на «жизнетворчество». Ретроспективные высказывания такого рода затрагивали и «Посолонь»: «Оттого, должно быть, что родился я в купальскую ночь, когда в полночь цветёт папоротник и вся нечисть лесная и водяная собирается в купальский хоровод и бывает особенно буйна и громка, почувствовал в себе глаз на этих лесных и водяных духов и две книги мои „Посолонь“ и „К Морю-Океану“, в сущности, рассказы о знакомых и приятелях моих из мира невидимого — „чертячьего“».

В «Купальских огнях» писатель использует два художественных приёма — каталогизацию и конструирование особого праздничного времени и пространства. На двух страницах текста только по имени названо около двадцати мифологических и сказочных персонажей, каждый из которых представлен в движении по направлению к эпицентру праздника или в действии, характерном для соответствующего момента:

*Из тенистых могил и тёмных погребов встало Навьё...
Криксы-вараксы скакали из-за крутых гор...
Бросил Чёрт свои кулички...*

*Потянулись... с речного дна косматые русалки...
Прискакала на ступе Яга...*

Пространственные ориентиры довольно разнообразны, это не только места, из которых стремится на праздник наиболее активная часть персонажей, но и обычные места обитания, в которых Купальская ночь застала персонажей пассивных. Перечень их велик: кладбище, чаща леса, дно и берег реки, огород попа Ивана, малинник, болото, терем Ивана-царевича... В эту ночь стирается грань между традиционными местами нечисти, людей или сказочных героев. Но ведущая роль в праздничном хронотопе принадлежит времени, которое вбирает в себя пространство, подчиняет его себе. Но и времени нелегко приходится в эту ночь, оно почти поддается колдовским чарам нечисти, стремящейся продлить удовольствие, и с большим трудом сохраняет свой естественный ход: «С грехом пополам перевалило за полночь. Уцепились непутные, не пускают ночь». (Позднее Ремизов напишет своей ученице Н. Кодрянской: «Сказочность — разрушение временного строя, отрывного календаря, хода будильника»⁹).

Как проявление позиции рассказчика, человека не сказочного, а исторического времени, можно расценивать прямые аллюзии на культурно-политические события современности. Выделим два таких эпизода. В самый разгар праздника в лесной чаще, на папоротнике (вызывающем столько романтических ассоциаций), происходит довольно отвратительная «эротическая сцена». Это, безусловно, отсылка к «порнографическому элементу современной жизни и литературы», так волновавшему общество. Но гораздо более «порнографии» волновала русское общество революция, также отразившаяся в данном тексте. На сравнительно однородном семантическом фоне Купальской ночи выделяется странный, на первый взгляд, эпизод: «У Ивана-царевича в высоком терему сидел в гостях поп Иван. Судили-рядили, как русскому царству быть, говорили заклятские слова. Заткнув ладонь за семишёлковый кушак, играл царевич насыпным перстеньком, у Ивана-попа торчал козьей бородой чёртов хвост. — Приходи вчера! — улыбался царевич». Проступающий здесь конспирологический мотив имеет этнографические основания — ещё К. Д. Кавелин писал о том, что в комплекс «таинственности Ивановской ночи» входят и «поверья о заговоре враждебных сил»¹⁰. Упомянутые разговоры о судьбе России, безусловно, относятся к текущему моменту, к Первой русской революции. («Купальские огни» были написаны в 1906 году). Иван-царевич — популярнейший персонаж русской волшебной сказки, сказочное воплощение

⁹ *Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. Париж, 1978. С. 224.

¹⁰ *Кавелин К. Д.* Собрание сочинений. Т. 4. Этнография и правоведение. СПб., [б.г.] С. 106.

«русскости», само присутствие которого вызывает у его сказочных антагонистов слова о запахе «русского духа». Упоминание «подлинных» сказочных предметов (насыпной перстень, семишёлковый кушак, высокий терем) подчёркивает фольклорную принадлежность персонажа. «Поп Иван», напротив, к сказкам отношения не имеет, такое сочетание в традиционном фольклоре вряд ли возможно. Образ попа Ивана имеет некоторые признаки нечистой силы: «чёртов хвост» в виде бороды и «заклятские слова» «приходи вчера», с которыми обращается к нему Иван-царевич. Словом, царевич беседует с неким священником с дьявольской сутью, своего рода оборотнем в рясе. Из всех известных Ремизову «деятелей» этого периода, когда церковь, по мнению некоторой части мистически настроенной интеллигенции, должна была возглавить революцию, под такую характеристику могли подойти лишь два человека — «ярый красносотенец» отец Григорий (Петров) и известный провокатор отец Георгий (Гапон). Через призму революции следует посмотреть и на фигуру Ивана-царевича. Образ, казалось бы, совершенно архаичный и сказочный, получает при этом вполне определённые современные коннотации. Исходным текстом вобретении нового смысла здесь является глава «Иван-царевич» из романа Ф. М. Достоевского «Бесы».

Новелла «Борода» посвящена так называемым «дожинкам» — последнему дню жатвы и совершаемым в этот день обрядам. Сцену самого обряда писатель помещает в своеобразную пейзажно-мифологическую рамку, насыщенную мифологическими образами. Вся эта россыпь образов и деталей мотивируется и объясняется в примечаниях: Ильинский олень — через распространённое поверье, связанное с Ильиным днем, птицы с железными носами — через заговор, купена-лупена («волчья трава, сорочьи ягоды») — через народный травник, Вындрик-зверь — через «Голубиную книгу». Этот мифический зверь был вообще близок Ремизову, одна из его ипостасей хранилась в знаменитой коллекции писателя. Такая подробная разработка мифологического персонажа, проделанная в авторских примечаниях и в металитературных текстах (которые можно рассматривать как продолжение примечаний), соответствует одному из правил волшебной сказки, согласно которому реальность и образительность находятся в обратной зависимости: чем обыденнее, привычнее предмет или явление, тем меньше они обрисовываются, и наоборот: чем «на неведомых дорожках» — «невиданнее звери», тем явственнее их «следы». Центральную часть произведения занимает описание одного из обрядов дожиночного дня — ритуал «Завивание бороды». В примечаниях указывается, что бороду завивают, в зависимости от местности, «Велесу (Волосу), Спасу, Илье, Николе или Козлу», что свидетельствует о знакомстве писателя со многими локальными вариантами обряда. Основным источником названы «Поэтические

воззрения» Афанасьева, вспомогательным — «Объяснения малорусских и сродных народных песен» А. А. Потебни. Ремизовское описание обряда, как и в большинстве «посолонных» текстов, сделано с позиции наблюдателя, но не постороннего (как у этнографов-профессионалов), а своего деревенского жителя, человека такого же мифологического сознания, как и участники ритуала. Этот наблюдатель-рассказчик знает по именам участников обряда, вполне сведущ в деталях и хорошо знает их смысл, который в каких-то случаях и раскрывает читателю, причём народным языком. Рассказчик ощущает единение людей в обрядовой ситуации, точно передавая саму атмосферу древнего коллективного действия.

Сказочному сюжету «Ночь тёмная» предшествует квазимифологическая заставка, изображающая неистовую пляску демонов в некой башне, куда пытаются проникнуть и другие, не менее странные существа и духи. Вакханалия мелкой нечисти (настолько мелкой, что имена этих существ «сейчас» прочно забыты) в рационально-логическом плане соотнесена с шумом осеннего ненастья, что перекликается с теориями мифологов. В примечаниях Ремизов «восстанавливает» экзотические названия нечисти из диалектизмов и детского фольклора. В образе Шандыря-шептуна, пускающего по ветру «нашепты», можно видеть знакомство писателя с материалами А. А. Потебни, подтверждающими, что «ветер не только переносит весть..., но и сам есть молва, слух..., напраслина»¹¹.

После весёлой «увертюры» следует трагический рассказ об Иване-царевиче и царевне Копчушке, которые живут в башне. Имя царевны Ремизов взял из знаменитой немецкой сказки братьев Гримм, чаще переводившейся как «Золушка». На серьёзный лад должна настроить читателя солидная историко-литературная справка в примечаниях, указывающая, что писатель использовал древний мотив о живом мертвце, восходящий к сказанию о Протесилае и Лаодамии. Строго говоря, греческий миф о Протесилае имеет очень мало общего и с южнославянскими легендами и песнями о мёртвом женихе, и с балладой Г. А. Бюргера, основанной на немецком фольклорном материале. Это совершенно другая история, но в исследованиях XIX века, на которые и опирался Ремизов, античный миф сближался с народной легендой об умершем женихе, увозящем свою ничего не подозревающую невесту в загробный мир. Такое сближение можно объяснить только особым пиететом мифологов перед классической античностью и стремлением найти в славянской мифологии хоть в чём-то сходные мифологемы.

¹¹ Потебня А. А. «Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким». СПб., 1880. [Рецензия] // Записки Императорской Академии наук. 1881. Т. XXXVII. Приложение № 4. С. 112–113.

В 1906 году, когда была написана «Ночь тёмная», миф о Протесилае и Лаодамии был необыкновенно популярен в русской литературе. Можно предположить, что в литературных салонах Петербурга так или иначе обсуждался данный мифологический сюжет и загадки, с ним связанные. С другой стороны, в исследованиях мотива «мёртвый жених» фольклористами подчёркивалась грубая архаичная мотивация: девушка, не зная о смерти жениха, «надоедала» покойному своими слезами, «беспокоила» его в царстве мертвых своими подозрениями в неверности и именно за это была умерщвлена. Идея «любовь сильнее смерти», так необходимая литературе, в фольклоре даже не предполагалась. Всё это провоцировало поиск родственных сюжетов в русском фольклоре и их литературную обработку. «Ночь тёмную» можно рассматривать как «скромную реплику» Ремизова в этом высоко интеллектуальном диалоге, не замеченную «олимпийцами» русского Серебряного века, сконцентрировавшими своё внимание на античном мифе.

Мотив «мёртвый жених» писатель соединил с мотивами русской «Сказки об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке». В финале народной сказки Иван-царевич, коварно убитый старшими братьями, оживлён серым волком, раздобывшим «два пузырька: в одном — живая вода, в другом — мёртвая». Живой и здоровый герой возвращается домой, где его ждёт невеста — Елена Прекрасная. У Ремизова смерть героя представлена как-то не по-сказочному, прозаически, да и убийцы не названы: «Ивана-царевича — уже целая ночь прошла — за крепкими стенами повесили». Этот стилистический сбой, нарушающий поэтику сказки, служит сигналом, провоцирующим поиск современных реалий. В самом общем плане здесь можно видеть намёк на казни революционеров — газеты 1906 года полны сообщениями о повешенных повстанцах. Не исключено здесь и отражение конкретной казни. 10 мая 1905 года за «крепкими стенами» Шлиссельбургской крепости был повешен друг Ремизова по вологодской ссылке Иван Каляев. Совпадение имён придаёт этой версии дополнительный аргумент. Каляевская тема и в 1906 году актуальна для писателя, в марте Ремизов посещает могилу друга на Шлиссельбургском острове и создаёт рассказ о казни террориста («Крепость»). Если в народной сказке события неуклонно развиваются к счастливому финалу, то в сказке Ремизова происходит катастрофа на уровне волшебных помощников. Серый волк умер по дороге и не смог спасти главного героя. Дело ещё могла поправить Коза, волшебным заговором обезопасив царевну, но ведьма Коща отняла язык у Козы. Из-за несчастных случаев с Волком и Козой сказка стала сказываться по-другому, перешла, если можно так выразиться, на рельсы запасного сюжета о мёртвом женихе. Иван-царевич как «живой мертвец» вернулся домой к своей невесте Копчущке, но только для того, чтобы увести её

с собой в царство мёртвых. Ремизов с его пристальным вниманием к сказке «прочитал» в сюжете про Ивана-царевича скрытно присутствующий в нём мотив «жених-мертвец» и соединил их в своём произведении.

В «Посолони» встречаются тексты, прямо ориентированные на сказочную прозу. Это сказочный репертуар одного из героев — Котофея Котофеевича. Данный композиционный приём дал возможность писателю собрать произведения, непосредственно не связанные с основным замыслом книги и частично написанные ранее. В репертуаре Котофея представлены как фольклорные сказки, так и литературные. К сказкам литературного типа относятся «Медведюжка», «Зайка» и «Морщинка». Эти тексты ориентированы на поэтику детских сновидений и на импровизацию «сказки на ночь» засыпающему ребёнку. Писатель в той или иной степени воспроизводит обстановку рассказывания. Импровизация происходит с опорой на истории из жизни игрушек, принадлежащих ребёнку, причём некоторые из придуманных сюжетных ходов имеют соответствия в классических сказках. Так в сказке «Зайка» героиня, идентифицируемая с ребёнком, к которому обращена рассказываемая история, не только встречается с Бабой-Ягой, но и, подслушав заветные слова, попадает в подземелье, где двенадцать разбойников хранят свои сокровища. Какое-то время «Зайка» рассказывается как сказка «Два брата и сорок разбойников», но затем снова переходит на импровизацию с конкретными игрушками. Особенностью сказочных историй такого рода является их протяжённость, и это удалось передать Ремизову, — сказка рассказывается до тех пор, пока ребёнок не заснёт. «...Сказку привели в книгу как бы вместе с её слушателями», — писал о таком типе сказочного повествования известный фольклорист Д. Н. Медриш¹².

Сказка «Морщинка» имеет лишь отдалённое сходство с фольклорными сказочными сюжетами про двух мышей. Добрая и забавная детская сказка о путешествии двух мышек в Забругальский замок может быть прочитана и как злободневная политическая притча. Младшая мышка по имени Морщинка устала жить в «тесной норке», она мечтает о свободной и сытой жизни. Морщинка даже «усиком по стёклышку выводит тонкими буквами чистое поле» — своеобразный мышиный призыв к воле и свободе. Обратим внимание на простоту стилистического приёма: фольклорное клише «чисто поле», будучи «переведённым» на литературный язык и поставленным в «сильную позицию», приобретает новый, лозунговый смысл. Но «чистое поле» в фольклоре — это ещё и потенциально опасное место, где возможны столкновения с врагами и гибель. И в «чистом поле», и в богатой кладовой

¹² Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980. С. 55.

замка бедных мышей подстерегает столько различных бед и опасностей, что они, в конце концов, рады снова забиться в свою бедную норку: «И уж там сидят, в своём мышинном подполье, благодарят Бога». Ключевое слово в этой завершающей сказку фразе — «подполье». Старый ремизовский символ в годы Первой русской революции расширил свой смысл, подполье становится убежищем, где можно спастись от революционных вихрей. Писатель считает теперь, что сочувствуя и помогая революционным партиям, культурная элита роет себе могилу. В годы революционной юности Ремизов достаточно близко общался с некоторыми лидерами освободительного движения и потенциальными руководителями «новой России» и хорошо знал их истинное отношение к свободе, в том числе и к свободе творчества.

К сказкам с фольклорной основой относятся «Пальцы» и «Зайчик Иваныч». В примечании к сказке «Зайчик Иваныч» Ремизов ссылается на устную традицию, имея в виду сказку «Медведь и три сестры». Особенности сюжета и совпадение ряда деталей указывают и на более вероятный источник — «Сказку про медведя», опубликованную в «Живой старине». Ремизов пересказывает сказку, устраняя длинноты, неуместные повторы, «словесный мусор» и всё, что, по его мнению, не соответствует духу сказки. Самое радикальное изменение фольклорной сказки, на которое пошёл писатель, заключается во введении нового персонажа — Зайчика Иваныча. Ни в одном из вариантов сказки (в том числе и в опубликованных после 1906 года) нет соответствующей фигуры.

Такой россыпью сказок заканчивается ремизовская «Посолонь» — одна из главных книг русского Серебряного века, удачно сочетающая в себе и попытку художественной реставрации национальной мифологии, и мифопоэтику символизма, и зашифрованные, убранные в подтекст картины русской действительности трагической и прекрасной эпохи «между двух революций».