

В.Б. Колосова, С.Ю. Королева

Мифология растений в сказочных циклах А. Ремизова
«Посолонь» и «К морю-океану»

(об отношении мифопоэтического образа
к фольклорному первоисточнику)

Сказочником не делаются, а рождаются.
Заглушить в себе охоту сказывать нельзя.
И невольно потянет сказывать на новый лад старое сказание или подхватить,
как песню, и разделить по-своему.

А.М. Ремизов

Отечественные исследования 1980–2000-х годов, посвященные мифотворчеству в широком смысле слова, как правило, не обходятся без ссылок на монографию Е.М. Мелетинского «Поэтика мифа». Не являются исключением и работы, выполненные на пересечении смежных дисциплин – теории мифа, фольклористики, литературоведения. Одну из причин столь пристального научного интереса к книге, вышедшей тридцать лет назад, мы видим в том, что ее автор предложил убедительный и продуктивный подход к изучению мифа в литературе Нового времени.

На материале западного модернистского романа Е.М. Мелетинский выделяет и описывает три «вида мифологизации», или три варианта «поэтики мифологизирования». Первый вариант – *интеллектуальный* – основан на «блестящем и чисто книжном знакомстве с обширной литературой по мифологии, религии, философии и т. д.» [Мелетинский 2000: 325]. По мнению автора, примером подобного подхода могут служить «романы-мифы» Т. Манна и Дж. Джойса. Другой вариант, ярко представленный в творчестве Ф. Кафки, может быть назван *интуитивным*: он основывается не столько на рациональной игре с традиционными мифами, сколько на «стихийном мифотворчестве» писателя [Там же: 344]. Как интеллектуальный, так и

интуитивный варианты мифопоэтики западноевропейского романа не предполагают связи художника с живой фольклорной традицией. *Фольклоризм как неотъемлемое свойство художественного мышления* приводит к появлению принципиально новой разновидности модернистской мифологизации, которую исследователь рассматривает на примере «магического реализма» латиноамериканских писателей (А. Карпентьера, М. Астуриаса, Г. Маркеса и др.). Он видит особенность их мифопоэтической системы в «сосуществовании и взаимопроникновении <...> элементов историзма и мифологизма, социального реализма и подлинной фольклорности» [Там же: 365].

Очевидно, что одним из значимых признаков, лежащих в основании данной классификации, оказывается генезис мифологических образов, сюжетов и мотивов. Для исследователя важно установить, реконструированы ли мифопоэтические элементы с помощью научных источников, возникли они как результат оригинального авторского мифотворчества или же были заимствованы из актуальной фольклорной традиции. Отметим, что в процессе анализа Мелетинский рассматривает эти элементы как особую подсистему – не изолированную, а тесно связанную с прочими уровнями литературного произведения (проблематикой и типом конфликта, системой персонажей, пространственно-временной организацией, особенностями творческого метода и др.). Таким образом, на материале зарубежного модернизма автор «Поэтики мифа» предлагает свой вариант комплексного подхода к изучению мифологизма в литературе XX века. Выработанные им принципы представляются во многом универсальными и, как нам кажется, могут продуктивно использоваться при исследовании различных художественных традиций, в том числе и русской литературы Серебряного века.

Наше внимание привлёк художественный мифологизм Алексея Михайловича Ремизова (1877–1957) – одного из ярких представителей отечественного модернизма. Присущая писателю мистическая трактовка национального духа и некоторые поиски в области мифопоэтики сближают его с символистами. В то же время даже в близких автору литературных кругах его произведения вызвали противоречивую реакцию. К примеру, высокую оценку и быстрое признание получил сказочный цикл А. Ремизова «Посолонь» (1907), тогда как вышедшая вслед за ним повесть «Часы» (1908) – тоже насы-

щенная мифопоэтической символикой, но написанная на бытовом материале, – почти не привлекла внимания читателей и критиков. По-видимому, современники были склонны ценить в Ремизове не столько экспериментатора, сколько глубокого знатока и тонкого стилизатора русского фольклора. Возникновению такой литературной репутации во многом способствовал устойчивый интерес автора к сказкам, легендам, народному театру, апокрифам и житийной литературе, нашедший отражение в целом ряде его фольклоризированных произведений: в пьесах «Бесовское действо» (1907), «Действо о Георгии Храбром» (1910), «Царь Максимилиан» (1920), в книгах «К Морю-Океану», «Докука и балагурье», «Укрепка», «Заветные сказы» и др.

Увлеченность писателя народной культурой была созвучна исканиям эпохи. Не случайно А. Блок после знакомства с Ремизовым в 1905 г. посвящает ему стихотворение «Болотные чертенятки», а год спустя пишет статью «Поэзия заговоров и заклинаний». Некоторые литераторы при возможности сами становятся собирателями фольклора: так, М. Пришвин делает записи на Русском Севере, А. Амфитеатров – в Малороссии и Закавказье. Фольклор интересует прозаиков, поэтов, композиторов и художников Серебряного века как живой источник национальной мифологии, как возможность прикоснуться к «темным корням бытия» [Иванов 1909: 255]. Притягательность эстетики чуда и тайны приводит к тому, что в художественной культуре модернизма особое место занимает сказочная образность. В это время к жанру литературной сказки обращаются М. Кузмин, Ф. Сологуб, А. Амфитеатров, Н. Рерих и др.; в творчестве модернистов границы жанра размываются, смыкаясь «с мифопоэтической фантазией, символично-философской притчей, легендой, новеллой» [Берегулева-Дмитриева 1997: 11]. В духе национального модерна интерпретируют сказочные образы и сюжеты художники М. Врубель, В. Васнецов, И. Билибин, А. Бенуа, Л. Бакст. Проникает сказочное начало и в музыкальное искусство рубежа веков, примером чему могут послужить оперы «Снегурочка» и «Кашей Бессмертной» Н. Римского-Корсакова, балеты «Жар-Птица» и «Петрушка» И. Стравинского.

Интерес к «старине», к национальной культуре, с одной стороны, и к чудесному – с другой, во многом сближает русский мо-

дернизм с романтической традицией; это сходство отмечали и сами современники: «Эпоха была синкретической, она напоминала... немецкий романтизм начала XIX века. <...> Было чувство таинственности мира» [Бердяев 1990: 152]. Известная схожесть мироощущения привела к актуализации романтической поэтики (двоемирие, интерпретация мифа как знака «высшей реальности», установка на индивидуальное мифотворчество и пр.) – особенно в творчестве писателей, ориентированных на символизм. Однако при внешней схожести существует и принципиальное различие, которое, как нам кажется, необходимо учитывать, определяя характер модернистского мифологизирования. Мистицизм романтиков во многом вытекает из религиозной картины мира, пусть и трансформировавшейся под воздействием современных им натурфилософских и историсофских идей. Мистицизм эпохи модерна возникает в условиях острого кризиса религиозного сознания, что не раз подчеркивали и сами представители Серебряного века. «Если же и присутствуя современному человеку вера, то она делит участь всех его душевных состояний: она заражена рефлексией, искажена и бессильна», – утверждал М. Гершензон [Гершензон, Иванов 1989: 124]. «Мы переросли все исторически сложившиеся религиозные учения и, принимая их все, жаждем последнего вывода из них или только “следующего откровения”», – писал А. Бенуа [Бенуа 1906: 85]. Умонастроения современников разделял и А. Ремизов, говоривший о себе: «Самое глубокое – это мое неверие. И оно неизбежно» (см. [Берегулева-Дмитриева 1997: 8]). Таким образом, если внимание романтиков к мифологии и фольклору обусловлено характером их религиозно-философских воззрений, то обращение к мифу со стороны писателей-модернистов в каком-то смысле призвано компенсировать «недостаток религиозности». В символах и мифах они ищут способ интуитивного проникновения в «запредельное», образец гармонии человека и мира («золотой век»), либо – свидетельство ее принципиальной недостижимости.

Настроения и идеи эпохи отразились в сказочном цикле Ремизова «Посолонь» – своеобразной мифопоэтической реконструкции «русского национального космоса». Художественный мир этого произведения густо заселен различными мифологическими персонажами, а мерное движение времени, заданное сменой природных

циклов, сопровождается соответствующими обрядовыми действиями и детскими играми. Сходным образом организован и другой сказочный цикл Ремизова, являющийся прямым продолжением первого, – «К Морю-Океану» (1907–1910); его основное отличие состоит в том, что здесь появляются постоянные герои – Алалей и Лейла, а сюжет их путешествия-испытания привносит в циклическое движение времени линейность. Свойственная этим произведениям повествовательная «наивность», с одной стороны, становится способом адаптировать текст к восприятию ребенка, а с другой – выражает важную для эпохи модернизма мысль о цельности и глубокой интуитивной проникновенности детского мышления. Оба цикла так насыщены фольклорно-этнографическим материалом, что автор считал необходимым снабдить их подробными примечаниями, в которых даны дополнительные разъяснения и указаны использованные научные источники. Комментарии адресованы взрослому читателю, из чего следует, что писатель создавал свои сказки не только для детей, но и для более широкой аудитории.

Даже если принимать во внимание повышенный интерес модернистов к национальной культуре, познания Ремизова в области этнографии и фольклора нужно признать очень основательными. Из примечаний к «Посолони» и «Морю-Океану» явствует, что автор читал «Этнографическое обозрение» и «Живую старину» за 1880–1890-е годы, был знаком с исследованиями Е. Аничкова, А. Афанасьева, Е. Барсова, Ф. Буслаева, А. Веселовского, Д. Зеленина, С. Максимова, А. Потебни, Н. Сумцова. Однако и научные работы, и записи фольклорных текстов интересовали писателя прежде всего с точки зрения их *образного потенциала*. Свой художественный метод Ремизов определял как «творчество по материалу», а задачу видел в поэтической реконструкции «народного мифа», «обломки» которого сохраняются в обрядах, играх, суевериях и т. п. При этом материалом, с его точки зрения, может стать «потерявшее всякий смысл, но все еще обращающееся в народе, просто-напросто какое-нибудь одно имя – Кострома, Калечина-Малечина, Спорыш.., – или какой-нибудь обычай вроде “Девятой пятницы”, “Троецыпленницы”» (разрядка А. Ремизова. – В.К., С.К.), а искусство художника состоит в том, чтобы «в конце концов проникнуть от бессмысленного и загадочного в имени или обычая к его

душе и жизни, которую и требуется изобразить» [Ремизов 1909]. Сам автор владел этим искусством мастерски; по справедливому замечанию Ю.В. Розанова, фольклоризированные произведения писателя «совершенно свободны от неизбежного, казалось бы, налета наукообразности», поскольку «информативная фраза научного исследования превращается у Ремизова в запоминающийся поэтический образ или в яркую художественную деталь» [Розанов 1994].

Насыщенность ремизовских сказок элементами различных локальных традиций, равно как и подробные комментарии к ним, преследуют, как нам кажется, определенную цель. Писатель осознает себя посредником между «живым народным словом» и читательской аудиторией, выступает как популяризатор национальной культуры и в каком-то смысле «просветитель просвещенных». Особой заслугой Ремизова можно считать то обстоятельство, что *благодаря его книгам многие фольклорные и этнографические факты становятся фактами искусства*. Одним из направлений его работы с фольклорным произведением оказывается художественный пересказ – сопоставление всех имеющихся вариантов текста, выбор лучшего в художественном отношении и дополнение его «от себя»¹. В 1909 г. под одним из таких пересказов Ремизов забывает поставить подзаголовок «Народная сказка», что приводит к обвинению в плагиате². Поведение в этой ситуации автора и, в частности, его ответное письмо в редакцию свидетельствуют, что свое творчество он был склонен понимать именно как *посредничество* между народной и «высокой» культурой: «Кому придет в голову в этой сказке, подписанной моим именем, видеть не народность и безо всяких объяснений. Мне казалось все так ясно, и мне не в чем упрекать себя и объясняться» [Ремизов 1991: 560].

Говоря о мифопоэтических особенностях «Посолони» и «Моря-Океана», необходимо подчеркнуть, что арсенал ремизовских приемов не исчерпывается литературным пересказом и поэтической реконструкцией «народного мифа». Писатель оставляет за собой право на *индивидуальное мифотворчество*, будь то фантастические существа, созданные по образцу фольклорной демонологии, или совершенно особые персонажи, возникшие по воле автора: «Одно только перечисление имен героев “К Морю-Океану” указывает на преобладание в этом произведении Ремизова “личной” мифологии,

точнее – ее “детского” раздела. Волк-Самоглот, Росомаха, Слон Слонович и другие – не что иное, как детские игрушки, экспонаты из коллекции Ремизова, оживленные его фантазией» [Розанов 1994]. Заметим, что даже вполне аутентичные фольклорные персонажи в изображении писателя бывают иногда далеки от устнопоэтического «канона»: автор заимствует из традиции имя, а образ дорисовывает самостоятельно (Кострома в «Посолони» и др.). Установка на этнографическую точность сочетается в произведениях Ремизова с раскованной поэтической фантазией; такое отношение к фольклорным первоисточникам приводило в недоумение тех критиков, которые видели в авторе «Посолони» и «Моря-Океана» только популяризатора народной культуры (см., например, [Рыстенко 1913: 66]). Однако подобный «художественный эклектизм» следует, по видимому, признать яркой и неотъемлемой чертой его творческого мышления.

Таковы самые общие принципы мифопоэтики А. Ремизова, реализованные в его ранних сказочных циклах. Но очевидно, что при более детальном подходе наблюдения над особенностями ремизовского мифологизма могут быть существенно углублены. В связи с этим нам показалось интересным сосредоточить внимание на какой-либо одной группе образов, чтобы более подробно описать принципы авторской работы с этнографическими и фольклорными первоисточниками. Мы остановились на мифологии растений как наименее изученной стороне образной системы «Посолони» и «Моря-Океана».

Большое количество образов растительного мира в ремизовских сказках во многом обусловлено той функцией, которую они выполняют. Как уже говорилось, художественное время этих произведений организовано циклически (круговорот, в изображении автора, – естественная и гармоничная модель существования мира). К каждому из четырех сезонов Ремизов приурочивает описание соответствующих обрядов и ритуалов, а смену зимы, весны, лета и осени показывает через процессы, происходящие в мире природы. Изменения в растительном царстве становятся главным средством создания динамики: «В цвету липа. Липовым цветом золотится весь душистый сад» («Божья пчелка»); «В садах наливаются яблоко: охота ему поспеть к Спасову дню. <...> Дождется ль рябина студеных

дней, нарядная, опустила она свои красные бусы к земле. Шумный колос стелет по ниве сухое время» («Борода»); «Сорвана бурей верхушка ели. Завитая с корня, опустила верба вялые листья. Высохла береза против солнца, сухая, небелая, пожелтела. Дует ветер, надувает непогоду» («Бабье лето»); «В чистом поле белеют снега. И лишь ель и сосна зеленают белую зиму» («Копоул Копоулыч»), и т. д.

Иногда образ растения возникает в сказке в связи с описанием определенных обрядовых действий: «За дубравой на красе стоит гора-круча. На той горе на круче супротив солнца стоит березка. Обливалась росой кудрявая березка. Посадили девочки кукушку на березку. Заломили белую, заплели веночком» («Кукушка» [Ремизов 1997: 43]). Отдельного упоминания заслуживает сказка «Красочки» из цикла «Посолонь». Здесь автор рисует не обряд, а известную детскую игру, в которой ведущие – «ангел» и «черт» – разбивают играющих («цветы») на две группы, после чего черт со своими игроками должен рассмешить тех, кого выбрал ангел. В описании Ремизова происходит персонификация игровых ролей: настоящие Бес и Ангел выбирают для себя цветы, которые, в свою очередь, изображаются одновременно и как растения, и как играющие на цветущем лугу дети. При этом в произведении доминирует не столько мифологическое, сколько условное литературно-сказочное начало.

В «Коловертыше» из цикла «К Морю-Океану» мы обнаруживаем редкий случай, когда растительные образы используются для выражения особого характера пространства. Герои Алалей и Лейла попадают в лесную избушку ведьмы; растущие поблизости «девять дубов» маркируют это место как сказочное, чудесное: «Взошла заря. А на заре, в подсвете, в восходе солнца девять кудрявых дубов остановили их путь. У девяти дубов, между двенадцатью корнями, стоит избушка на курьей ножке. Робко обошли они дубы вокруг избушки, робко заглянули в три окна» (здесь и далее в цитатах разрядка наша. – *В.К., С.К.*). Не обнаружив колдуньи, герои отправляются далее: «Постояли они в избушке, поглядели, подумали – и за порог. И у девяти кудрявых дубов опять постояли, поглядели, подумали да, напившись ключевой воды у обожженного молнией среднего мокрецкого дуба, дальше – в недалний, неближний трудный путь...» [Ремизов 1997: 177]. Специфическая пластичность этих образов позволяет, как нам кажется, говорить об

их связи не с фольклорной сказкой как таковой, а с особым «сказочным» стилем, представленным в живописи Серебряного века (иллюстрации И. Билибина и т. п.).

Специфическим приемом литературной работы Ремизова с фольклорным текстом можно считать объединение мифологических образов и мотивов, характерных для разных фольклорных жанров и функциональных сфер, не только в одной сказке, но и в пределах одного предложения: «А там, на прогалине, где трава утолчена, у кряковистого дуба, сам Леший дед сивобородый, выглянув, шарахнулся в сторону, а за ним стрекотнул зверь прыскучий» («Ангел-Хранитель»). Дубы в славянской мифологии считались местом обитания мифологических персонажей [СД 2: 143]. Однако здесь «дуб кряковистый» – атрибут былин, загадок и заговоров – сочетается с лешим, персонажем низшей демонологии, характерным в основном для жанра былички, и со сказочным «зверем прыскучим» (см., например, [Героический эпос 1979: 59; СД 2: 141]. С помощью этого приема создается эффект «гипернасыщенности» художественного пространства мифологическими образами. Ю.В. Розанов отмечает аналогичный прием в работе Ремизова над постановкой балета-русалии «Алалей и Лейла» [Розанов 1994].

Создавая сказочный мир «Посолони» и «Моря-Океана», писатель нередко «дорисовывает» несуществующие в фольклорной традиции ситуации, не проводя при этом никакой границы между фольклором и фантазией: «А на липе блестел стоведерный пузан-самовар, будет чертям полунощный чай и угощение» («Колокольный мертвец»). Возможно, сцена чаепития нечистой силы навеяна народными представлениями о том, что не кто иной, как черт «виновен» в изобретении чая (а также картофеля, табака и вина [Максимов 1996: 6]). Однако образ цветущей липы, который чуть ранее встречается читателю в сказке «Божья пчелка», позволяет предположить, что именно липовый цвет черти и будут заваривать в чай³.

Во всех случаях, описанных выше, народные фольклорно-мифологические представления о «растительном царстве» если и присутствуют, то неявно, в скрытом виде. Однако осведомленность Ремизова в области народной ботаники проявляется уже в том, с какой частотой он использует народные названия растений. В сказках упоминаются «заячьи ушки» (ландыши), «рай-дерево» (сирень),

«одолень-трава», «богородичная трава» и др.; иногда автор вводит такого рода наименования не в основной текст, а в примечания: «Перекажи поле – название растения; иначе – бабий ум, кучерявка», «Купена-лупена – волчья трава, сорочьи ягоды» [Ремизов 1997: 116]. Можно предположить, что эти метафорические обозначения ценны для писателя как «свернутый миф», но их имплицитная семантика в художественном тексте, как правило, не реализуется. Исключение составляет этиологическая легенда о сон-траве, сюжет которой лег в основу сказки из цикла «К Морю-Океану» (ее анализ см. ниже).

Нами выделен и другой авторский прием, когда фольклорно-мифологический сюжет присутствует в художественном произведении «в свернутом виде»: он концентрируется не в названии растения, а в описывающих его поэтических тропах. При этом сложно с уверенностью утверждать, насколько сознательно автором подразумевается определенный мифологический контекст. Приведем пример, когда миф скрывается за поэтическим эпитетом, точнее, целым рядом эпитетов: «Долго шли они лесом, пробирались сквозь чащу, проходили по грядам, по гривам и золотистым мхам, перепрыгивали через пни и колоды, через защербившийся пенёк ели, через побледневший пенёк березы, через позеленевший пенёк осины, через покрасневший пенёк ольхи и вышли в орешник» («Лютые звери» [Там же: 151]). Казалось бы, это обычное, «мифологически нейтральное» описание лесной чащи. Однако употребление эпитетов в определенной грамматической форме – не *белый*, не *побелевший*, а *побледневший* пенёк березы – позволяет предположить отсылку к этиологическим легендам о происхождении деревьев. Так, береза побледнела от испуга, когда на ней хотел повеситься Иуда [Чубинский 1872: 76]; ольха стала красной оттого, что на нее попала кровь черта после волчьего укуса [Белова 2004: 201; Никифоровский 1897: 130; [СД 3: 546]. Заметим, что сам прием повтора, нанизывания однотипных словосочетаний напоминает структуру заговоров, что придает ремизовскому описанию еще одно фольклорное жанровое «измерение».

Близкий случай встречается в сказке «Мара-Марена»: здесь описание дерева содержит уже явную отсылку к фольклорно-мифологической традиции, хотя также не разворачивается в конкретный сюжет: «Идет по луговьям, по ниве Мара-Марена, кукует тихо и груст-

но, кукует, изнемает тоскою дорогу. Шумят на шатучей осине листья без ветра» [Ремизов 1997: 181]. По разным легендам, осина постоянно «дрожит», так как проклята богом за то, что не поклонилась Богородице во время ее бегства в Египет [Булашев 1909: 394]; за то, что шелестом листьев выдала прятавшегося под ней Христа [Там же: 395] / Иосифа и Марию [Чубинский 1872: 76]; за то, что на ней повесился Иуда [Там же]. Наконец, листья осины шевелятся без ветра, потому что их по приказу колдуна пересчитывают черти [Максимов 1996: 59].

В цикле «К Морю-Океану» (который вообще содержит более богатый материал из области народной ботаники) есть несколько случаев, когда фольклорный сюжет, связанный с мифологией растений, становится основой для отдельной сказки. Принципиально важными кажутся четыре таких сюжета, которые мы и выбрали для более подробного анализа. Два из них перекликаются благодаря общему центральному образу – образу хлеба (сказки «Собачья доля» и «Спорыш»). Из «Народных русских легенд» А.Н. Афанасьева⁴ писатель взял легенду о том, что раньше «рожь была не такая, как теперь; снизу солома, а на макушке колосок; тогда от корня до самого верху все был колос» [Афанасьев 1990: 14]⁵. Причиной наказания людей становятся жалобы неблагодарных женщин на то, что такие колосья тяжело жать, и их проклятия хлебу. Однако очевидно, что в большей мере Ремизов ориентируется на другой источник – статью «Из области малороссийских народных легенд», напечатанную в седьмом номере журнала «Этнографическое обозрение» за 1890 г. под инициалами П.И.⁶ В этом варианте уменьшение колоса произошло вследствие осквернения хлеба одной женщиной: Спаситель и апостол Петр в образе странников попросили у нее милостыни, хозяйка же бросила им блин, «предварительно отерши этим блином следы, оставленные ее ребенком». Возмутившись святотатством, Христос начал «ошмыгивать» колос снизу вверх. Видя это, хозяйская собака стала выть, и Петр упросил Спасителя сжалиться хотя бы над собакой и оставить на стебле часть колоса с зерном на ее долю [П.И. 1890: 77–78].

В процессе литературной обработки Ремизов существенно переставляет акценты. Он усиливает мотив людской неблагодарности, причем подчеркивает изначальную порочность человеческой при-

роды: «Известно, и хлеба по горло – сыты, так другим чем возмущатся друг друга корить – осатанели!» Более подробно описана автором сцена наказания, в которой появляются эсхатологические мотивы: «Разгневался странник и, став среди поля, позвал страшную тучу. И поднялась на его зов страшная туча. Загремела гроза. Палило огнем, било градом, смывало дождем. Уж не кричат, не вопят – остолбенели: ведь все хозяйство пропало, весь хлеб погиб, все колосья ощипаны. И один лишь остался маленький колос на длинной соломе. Черно, пусто, голо на вольготной богатой земле» [Ремизов 1997: 137]. Разжалобить Христа смогли лишь «собачьи слезы», благодаря которым он оставил на земле «маленький колос собачий». Как отмечает Е. Горный, образ собаки как «символа вселенского страдания» в дальнейшем становится в творчестве Ремизова сквозным [Горный 1992: 200–201]. В связи с этим примечателен финал сказки, содержащий своего рода философское обобщение, которого нет в первоисточниках: «С той поры едят люди долю собачью. Наша доля собачья!».

Суровое звучание «Собачьей доли» смягчает «праздничная» сказка «Спорыш», созданная по мотивам статьи Н.Ф. Сумцова «Обжинки», где описываются жатвенные ритуалы. Если в «Собачьей доле» изображен хлеб того мифологического времени, «когда Христос ходил по земле» (так сказать, первохлеб), то в «Спорыше» он предстает одновременно и как бытовой объект, и как центральный персонаж праздника, дожиночного ритуала: из хлебных колосьев делают венок и надевают его самой красивой жнице⁷. В версии Ремизова, который опирается не только на описание обряда, но и на его научную интерпретацию (разумеется, соответствующую науке того времени), возникает и бог, или, точнее, божок, персонифицирующий хлеб: «Спорыш – бог жатвы, стебель с колосом-двойчаткой, черное зерно во ржи», «в майских полях его незаметно, <...> когда скачет по целой версте». Причем в сказке не жнецы, а именно Спорыш вьет из колосьев венок и отдает его Лейле: «И царевна – вольница Лейла в колосном венке, а из колосьев, как два голубых василька, и видят и светят глаза».

Интересный материал для наблюдений за ремизовской мифопоэтикой представляет сказка «Сон-трава»⁸, основанная на заметке Н.Ф. Сумцова:

У всех цветов есть мать; не имеет матери только сон-трава; у него злая мачеха; ежегодно она выгоняет его из земли ранее, чем покажутся какие-либо другие цветочки. «Сон, сон, ступай вон, – говорит она, – бо вже вси цвиткы зацвилы, тилько тебе нема», и послушный сон вылезает из земли, оглядывается по сторонам и не видит ни одного товарища. Свесит тогда он свою умную головку на бок, как сиротка, и дремлет до тех пор, пока не появятся его товарищи [Сумцов 1889: 115].

В сказке Ремизова образ сон-травы разработан более детально и более персонифицирован. Она оказывается маленькой девочкой, «нелюбимой синеглазой сироткой»: «Сон-трава – синеглазый подснежник – глядела печально, и на тяжелых темных ресницах горела слезинка. Что огорчает ей сердце? Ждет ли кого? <...> Ее в колыбели никто не баюкал, ее на руках никто не нянчил, ее ласковым словом никто не забавил...» [Ремизов 1997: 165–166]. Одну из возможных причин, по которой сон-трава превращается в девочку, хотя в источнике использована форма мужского рода, мы видим в том, что в художественном мире Ремизова она оказывается сестрой и в какой-то мере поэтическим двойником голубоглазой героини: «Ты, сестрица, дождешься солнца! – сказала ей Лейла, и далеко разносился ее голос по воле: – Солнце, солнышко, выгляни, высвети!»

В основу последней интересующей нас сказки – «Вербь» – легло литовское предание о вербе, пересказанное А.Н. Афанасьевым:

В древние времена жила в Литве Блинда – жена, одаренная изумительным плодородием; она рождала детей с необычайной легкостью не только из чрева, но даже из рук, ног, головы и других частей тела. Земля, самая плодovitая из матерей, позавидовала ей, и когда Блинда шла однажды лугом – ноги ее вдруг погрузились в болотистую топь и земля так крепко охватила их, что бедная женщина не могла двинуться с места, и тут же обратилась в вербу [Афанасьев 1994: 504–505].

Чтобы проследить, как Ремизов перерабатывает данный источник⁹, приведем текст его сказки с незначительными сокращениями:

Небо обняло землю, горячо обнимает.

И земля принялась за свой род.

Первая – верба. Вербя, еще из-под снега распушив свои алые гибкие лозы, тихо подымает веки, и седые пушистые вины озолотились слезами.

И куда ни пойдешь, куда б ни взглянул, встретишь вестницу мая – печальную Вербу.

«Я, последний и самый любимый, рожденный в Купальскую ночь, расскажу тебе, Лейла, о моей матери Вербе.

Моя речь невнятная, – я очень долго молчал, мои слова странны, – я очень стар. Я не помню, как это было, – мои руки сухи, мои пальцы вялы, а у моей матери руки были влажны и пальцы крепки.

У меня было много братьев, сестер, сестер-братьев, все они были старше и разбрелись по земле, кочуя до самого края. Их было так много, их было больше, чем звезд на небе.

Я помню – мои ноги быстры и легки, как крылья, а во лбу *светицвет* Купалы. “Ты засвети свой цвет, Купало!” – сказала мне мать.

Я помню – мы шли искать новую землю: на старой нам стало тесно. Мы шли долго в ночи, раскапывали пальцами землю – гадали о будущих днях. Черная, сбросив белые снега, земля лежала под нами и, тая, дымилась, а в ее черном сердце зависть свивала гнездо.

Моя мать сильна и всех прекрасней. И пускай после мая знойные дни и жгучие вихри, и пускай по болотам в полночь, заманивая путников в гибель, сверкают огни-одноглазы, и полднем Полудницы летят в пыли вихрей, и пускай, чуя мертвых, вопит Карина, и пускай несет темная Желя погребальный пепел в своем пылающем роге, – моя мать сильна и всех прекрасней.

И на земле цветов было меньше, чем моих братьев, и на земле лесу было меньше, чем моих сестер, и на земле рек-озер было меньше, чем моих сестер-братьев.

Я не помню, как это было, – а как всходить заре на гору, перед рассветом, мы вступили в болото, и вот черные руки вдруг поднялись из земли и крепко охватили мать под грудь сзади и, обняв, повлекли ее в топь за собою...

Я не помню, как это было, – я стою на краю трясины и кличу и зову мою мать: “Где найду я новую землю!” – И кличу братьев: “Где найду я мать!”

А под землею глубоко, я вижу, горят, как свечи, глаза. А мать стоит – не мать, печальная верба» [Ремизов 1997: 167–168].

Текст Ремизова отличает большая насыщенность мифологическими образами и мотивами – как универсальными (брачный союз Неба и Земли), так и заимствованными из различных этнических традиций. Если в основу сюжета положено литовское предание, то образы Карины и Жели взяты из древнерусского «Слова о полку

Игоре»¹⁰. Кроме того, автор включает в описание вербы скрытую реминисценцию из повести Н. Гоголя «Вий». Возможно, сочетание в одной фразе выражений «тихо *подымает веки*» и «седые пушистые *виш*» можно было бы считать совпадением, если бы не два обстоятельства. Во-первых, стиль Ремизова отличает филигранная работа со словом, исключая случайность; во-вторых, фантастическая повесть Гоголя упоминается в примечаниях, а сам Вий становится персонажем сказки «Летавица». Отметим, что в «Море-Океане» вообще велико количество сквозных образов и мотивов, появляющихся в двух и более сказках; они дробятся, умножаются и тем самым создают дополнительные связи между отдельными частями цикла. К их числу относится и образ вербы, который встречается в цикле еще несколько раз (сказки «Котофей Котофеич», «Колокольный мертвец», «Радуница», «Бабье лето»).

В изложении Ремизова также усиливается мотив «зависти богов»: образ земли персонифицирован у него значительно больше, чем у Афанасьева, и даже приобретает зловещие, почти демонические черты (у нее «черное сердце» и горящие, «как свечи», глаза). Наконец, нельзя не отметить, что в сказке – в отличие от источника, где в центре стоит этиологический сюжет, – на первый план выходит мотив *сиротства* сына, рожденного женщиной-вербой. В рамках цикла он явно перекликается с сиротством сон-травы, но в «Вербе» трагическое звучание мотива усиливается, поскольку повествование ведется от лица осиротевшего младшего сына («Я, последний и самый любимый, рожденный в Купальскую ночь...»). Если «синеглазый подснежник» в художественном мире Ремизова является двойником Лейлы, то сын вербы, как нам кажется, связан с Алалеем, который, в свою очередь, в значительной мере может быть отождествлен с самим автором¹¹. Известно, что писатель придавал большое значение тому факту, что родился в купальскую ночь, и подчеркивал в автобиографических текстах, что именно это обстоятельство предопределило его способность так тонко чувствовать мир невидимого и сказочного: «Оттого, должно быть, что родился я в купальскую ночь, когда в полночь цветет папоротник и вся нечисть лесная и водяная собирается в купальский хоровод и бывает особенно буйна и громка, я 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”» [Ремизов 1991: 548].

Подробный анализ ремизовских сказок показывает, что писатель интерпретирует фольклорные источники, привнося или усиливая в них те мотивы, которые особенно созвучны духу его времени (загадочность, непознаваемость, иногда – враждебность мира по отношению к человеку; греховность человеческой природы, обреченность людей на страдания, их онтологическое «сиротство» и др.). В этой связи справедливым представляется высказывание М. Козьменко об «уникальном отношении Ремизова к текстам-“первоисточникам”»: «В своих трактовках он их «перечитывал» как человек, воплотившийся сразу в двух эпохах и в своем варианте древнего мифа (который нередко включал самые смелые стилевые новации) эти две эпохи совместивший» [Козьменко 1990: 8].

Если вернуться к классификации видов мифологизации Е.М. Мелетинского (и абстрагироваться от жанровой специфики материала, на котором она создавалась), то несложно обнаружить, что мифопоэтика Ремизова не вписывается ни в одну из предложенных моделей, но в какой-то мере совмещает признаки всех трех. Основу художественного мифологизма «Посолони» и «К Морю-Океану» составляет *живая* (на момент создания произведений) *фольклорная традиция*, с которой автор был знаком, но от которой по ряду причин был дистанцирован¹². В своем творчестве он активно использует различные научные источники, причем не только записи текстов, но и их исследовательские интерпретации, – это придает мифологизму Ремизова *интеллектуальный* характер. Однако не меньшее значение имеет для него и индивидуальное – *интуитивное* и спонтанное – мифотворчество.

Примечания

¹ «Что и как прибавить или развить и в какой мере дословно сохранить облюбленный текст, в этом вся хитрость и мастерство художника» (А. Ремизов. Письмо в редакцию // Русские ведомости, 1909, 6 сентября).

² Статья, в которой А. Ремизов незаслуженно обвинялся в плагиате: Милов М. Писатель или списыватель? (Письмо в редакцию) // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1909. 16 июля. № 11160.

- ³ О том, что «индивидуальная» мифология изначально задумывалась Ремизовым как составная часть мифопоэтики «Моря-Океана», свидетельствует, в частности, его письмо к О. Маделунгу от 1 марта 1908 г.: «...Готовлю сейчас полевую, лесную и болотную книгу – продолжение “Посолони”, куда, кроме своих, вошли бы мифы славянские...» (Письма А.М. Ремизова и В.Я. Брюсова к О. Маделунгу. Copenhagen, 1976. С. 45.).
- ⁴ Здесь и далее мы используем источники, которые Ремизов указывает в примечаниях к «Морю-Океану».
- ⁵ Народные русские легенды А.Н. Афанасьева. Новосибирск, 1990. Афанасьев, в свою очередь, цитирует книгу А.И. Терещенко «Быт русского народа». Ч. V. СПб., 1848. С. 48.
- ⁶ Под этими инициалами печатался харьковский этнограф Петр Иванов. Авторы выражают благодарность за информацию М.М. Красикову.
- ⁷ Другой жатвенный обряд – «завивание бороды» – изображен в сказке «Борода» из цикла «Посолонь»: «Дожинают и вяжут последний сноп. Уж кличут на Бороду. <...> А Борода стоит, развеивается, разукладная, много янтаря в ней, много усика долгого, тонкого, острого, как серп. <...> Несут девки межевые васильки, подвивают васильками Бороду...». Однако образ хлеба здесь не персонифицирован.
- ⁸ Тот факт, что Ремизов обращается к «не освоенному» литературой растению (в данном случае это *Anemone pratensis*), стоит отметить особо. В произведениях символистов, как правило, фигурируют либо растения, семантика которых уже закреплена в художественной культуре, либо «цветы вообще» (см., например, сказку Ф. Сологуба «Отравленный сад»).
- ⁹ Подлинность некоторых сведений, включенных А.Н. Афанасьевым в «Поэтические воззрения...», вызывает у современных фольклористов большие сомнения. Предание о вербе – из их числа. Однако в данном случае наша задача заключается не в том, чтобы установить или опровергнуть подлинность первоисточника, а в том, чтобы проследить его переработку Ремизовым.
- ¹⁰ «А Игорева храбраго пльку не крѣсити. За нимъ кликну Карна, и Жля поскочи по Руской земли, смагу людемъ мычючи въ пламянѣ розѣ» (Слово о пълку Игореве, Игоря, сына Святъславля, внука Ольгова // «Изборник». Сборник произведений литературы древней Руси. М., 1969. С. 202).
- ¹¹ В примечании к «Морю-Океану» Ремизов пишет: «Алалей – такого нет имени. Так в детских губках двухлетней русской девочки (Наташи, дочери писателя. – В.К., С.К.) прозвучало в первый раз имя Алексей» (т. е. имя ее отца).
- ¹² Будущий писатель, родившийся в образованной московской купеческой семье, в детстве слышал множество сказок от своей кормилицы. Оказав-

шись в ссылке, молодой Ремизов сам собирал фольклорные тексты, однако в литературной работе предпочитал использовать чужие записи.

Литература

- Афанасьев 1990 – Народные русские легенды А.Н. Афанасьева. Новосибирск, 1990.
- Афанасьев 1994 – *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 2. М., 1994 (Репринт издания 1865–1869 гг.).
- Белова 2004 – «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды / Сост. и коммент. О.В. Беловой. М., 2004.
- Бенуа 1906 – *Бенуа А.* Художественные ереси // Золотое руно. 1906. № 2.
- Бердяев 1990 – *Бердяев Н.* Самопознание. М., 1990.
- Берегулева-Дмитриева 1997 – *Т. Берегулева-Дмитриева.* «Чувство таинственности мира» // Сказка серебряного века / Сост. и примеч. Т. Берегулевой-Дмитриевой. М., 1997. С. 7–28.
- Булашев 1909 – *Булашев Г.О.* Украинский народ в своих легендах и религиозных воззрениях и верованиях. Вып. 1: Космогонические украинские народные воззрения и верования. Киев, 1909.
- Героический эпос 1979 – Героический эпос народов СССР. Л., 1979.
- Гершензон, Иванов 1989 – *Гершензон М., Иванов Вяч.* Переписка из двух углов // Наше наследие. 1989. № 3.
- Горный 1992 – *Горный Е.* Заметки о поэтике А.М. Ремизова: «Часы» // В честь 70-летия проф. Ю.М. Лотмана: Сб. ст. Тарту, 1992. С. 192–209.
- Иванов 1909 – *Иванов Вяч.* По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909.
- Козьменко 1990 – *Козьменко М.В.* Бытие и время Алексея Ремизова // Ремизов А.М. Повести и рассказы / Сост., вступит. ст. и примеч. М. Козьменко. М., 1990. С. 3–12.
- Максимов 1996 – *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. М., 1996.
- Мелетинский 2000 – Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000.
- Никифоровский 1897 – *Никифоровский Н.Я.* Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах. Витебск, 1897.
- П.И. 1890 – *П. И[ванов].* Из области малороссийских народных легенд // Этнографическое обозрение, 1890, № 7. С. 77–78.
- Ремизов 1909 – *Ремизов А.* Письмо в редакцию // Русские ведомости. 1909. 6 сентября.

- Ремизов 1991 – *Ремизов А.М.* Избранное / Сост., примеч., послесловие А.А. Данилевского. Л., 1991.
- Ремизов 1997 – *Ремизов А.М.* Посолонь. К Морю-Океану // Сказка серебряного века / Сост. и коммент. Т. Берегулевой-Дмитриевой. М., 1997. С. 31–193.
- Розанов 1994 – *Розанов Ю.В.* Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века: Дисс. ... канд. филол. наук. – Вологда, 1994. www.booksite.ru
- Рыстенко 1913 – *Рыстенко А.В.* Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913.
- СД 2 – Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 т. Т. 2 / Под ред. Н. И. Толстого. М., 1999.
- СД 3 – Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 т. Т. 3 / Под ред. Н. И. Толстого. М., 2004.
- Сумцов 1889 – *Сумцов Н.Ф.* Этнографические заметки // Этнографическое обозрение, 1889. Кн. 3. С. 111–133.
- Чубинский 1872 – *Чубинский П.П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в западнорусский край. Т. I. Вып. 1. СПб., 1872.