

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Нижевартовский государственный университет»

Н.А. Кривошея
О.М. Култышева

ПОИСКИ
«ИСПРЕДМЕТНОЙ СУТИ ПРЕДМЕТОВ»
В ТВОРЧЕСТВЕ А.М. РЕМИЗОВА

Монография

Нижевартовск
2018

ББК 81.411.2-32
К 82

Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета
ФГБОУ ВО «Нижевартовский государственный университет»

Рецензенты:

кафедра русской и зарубежной литературы Омского
государственного университета им. Ф.М. Достоевского,
доктор филологических наук, доцент, профессор *Е.В. Киричук*;

кафедра филологии Башкирского государственного университета
(Бирский филиал), кандидат филологических наук,
доцент *А.Н. Безруков*

Кривошея, Н.А.

К 82 **Поиски «испредметной сути предметов» в творчестве
А.М. Ремизова:** Монография / Н.А. Кривошея, О.М. Култышева. –
Нижевартовск: НВГУ, 2018. – 94 с.

ISBN 978-5-00047-467-9

В монографии предпринимается попытка дать определение понятия-неологизму «испредметная суть предметов», принадлежащему А.М. Ремизову, и охарактеризовать его эволюцию от раннего периода творчества Ремизова к позднему. Доказывается, что именно благодаря этой сложной, многогранной и потому «непонятной» категории творения Ремизова до сих пор вызывают дискуссии в литературоведческих и читательских кругах, хотя она является смыслообразующей в художественном мире писателя.

Для студентов, аспирантов и преподавателей высших учебных заведений, всех, кто интересуется историей литературы.

ББК 81.411.2-32

ISBN 978-5-00047-467-9

© Кривошея Н.А., Култышева О.М., 2018
© НВГУ, 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава I. ПОНЯТИЕ «ИСПРЕДМЕТНОЙ СУТИ ПРЕДМЕТОВ» В ТВОРЧЕСТВЕ А.М. РЕМИЗОВА	9
1.1. «Яркий звучащий мир» в сборнике «Посолонь. Сказки»	13
1.2. Власть рока над человеком в романе «Пруд»	20
Глава II. СОН КАК СПОСОБ ПРОНИКНОВЕНИЯ В «ИСПРЕДМЕТНУЮ СУТЬ ПРЕДМЕТОВ»	27
2.1. Суть сновидческого метода	29
2.2. Сновидчество А.М. Ремизова в повести «Неуемный бубен»	33
Глава III. СУДЬБА «СВЯТОЙ РУСИ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЗРЕЛОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА А.М. РЕМИЗОВА КАК УТРАТА ДУХОВНЫХ ОСНОВ БЫТИЯ РУССКОГО НАРОДА	38
3.1. «Докука и балагурье»: образы героев – носителей духа русского народа	44
3.2. Терпение как одна из основ «испредметной сути» русского человека в повести А.М. Ремизова «Крестовые сестры»	57
3.3. Образ обезьян из «Обезвельволпала» в романе-коллаже «Взвихрённая Русь» А.М. Ремизова	70
Глава IV. ФИЛОСОФСКИЕ ПОИСКИ А.М. РЕМИЗОВА ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА	75
4.1. А.М. Ремизов и французский сюрреализм	75
4.2. Поиски «испредметной» сущности бытия в книге «Огонь вещей»	78
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	83
БИБЛИОГРАФИЯ	90

ВВЕДЕНИЕ

Серебряный век – поистине захватывающее явление русской литературы, представляющее буйством мысли и фантазии писателей и поэтов. Каждый стремился удивить: одни хотели реформировать устоявшиеся каноны классики, другие заявляли о себе эпатажем, а кто-то искал себя, вслушиваясь в веяния времени.

Среди таких немногих был писатель-прозаик, яркий представитель литературы русского зарубежья Алексей Михайлович Ремизов. Следуя своему авторскому чутью, впитывая все то, что представляло собой творческое наследие человечества, писатель стремился докопаться до самой сути сущего – «испредметной сути предметов». Поисками «испредметной сути предметов» именно в том понимании, в каком трактует это понятие сам А.М. Ремизов, начиная с Античности и до постмодернистов, мало кто занимался. Античные философы, в частности Платон, явились прародителями данного термина. «Испредметной сутью предметов» Ремизова изначально была божественная идея Платона, однако и то, и другое предполагало понятие первообраза. Постмодернисты же стали преемниками опыта античности и творчества Алексея Михайловича. К примеру, этот симбиоз причудливо воплотился в образе кошки из рассказа «Ника» Виктора Пелевина.

Несмотря на кажущуюся полноту изученности творчества А.М. Ремизова (его имя было «возвращено» отечественному читателю в 1980-х гг.), в отечественном литературоведении осталось немало вопросов, связанных с принадлежащим Ремизову понятием-неологизмом «испредметная суть предметов», а именно с ее определением в значимых произведениях автора разных периодов его литературной жизни. Добавим, что и без этой сложной, многогранной и потому «непонятной» категории творения Ремизова до сих пор вызывают дискуссии в литературоведческих кругах.

Литературоведами было проанализировано немало произведений Алексея Михайловича Ремизова. В первых рядах исследователей, стремящихся приоткрыть завесу тайны над неоднозначным художественным миром писателя, и в том числе, понятием

«испредметная суть предметов», назовем имена И. Ильина, А. Данилевского, А. Грачевой, Е. Обатниной, Н. Блищ.

И. Ильин в статье «Творчество А.М. Ремизова» пытается постичь глубинные пласты сознания писателя, сравнивая его с современниками, рассуждая о том, творчество каких художников пера оказало большее влияние на А. Ремизова. Обращается И. Ильин и к самим произведениям, без которых невозможно познать «литературный профиль» Алексея Михайловича. Анализируя художественные образы и стиль писателя, И. Ильин отмечает их оригинальность, новизну и приходит к выводу, что для понимания произведений А. Ремизова с их «сенями» тьмы и страха, муки и жалости «необходимо сойти с ума» [24].

А. Данилевский в статье «О романе А. Ремизова “Пруд”», помещенной в первом томе Собрания сочинений писателя, уделял внимание анализу дореволюционных «романов» А.М. Ремизова, а именно трактовке воплощенных в них художественных образов Бога и Дьявола, вечного противоборства этих начал, ломающих человеческие судьбы [9]. Героев, составляющих оппозиционные пары в произведениях, исследователь делит на «светлых» и «темных». Интерпретируя ремизовскую модель мира, мифа о мире, А. Данилевский делает вывод, что рационализм героев – господство темных сил [9, с. 512].

А. Грачева посвятила творчеству Алексея Михайловича две монографии. В первой «Алексей Ремизов и древнерусская культура» она исследовала стилизованные произведения автора с позиции влияния на них древнерусской литературы, жанровые, стилистические и поэтические особенности [18]. Во второй «Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы)» уделила внимание проблеме жанровой принадлежности произведений Алексея Михайловича 1910–50-х гг. [19]

Н. Блищ занималась интерпретацией автобиографической прозы А.М. Ремизова, а именно структурой мифотворчества и анализом поздних произведений «Легенда о самом себе» и «Подстриженными глазами» [16].

Е. Обатнина, пожалуй, единственная, кто в своем исследовании «Метафизический смысл русской классики («Огонь вещей» А.М. Ремизова как опыт художественной герменевтики)» была ближе к заявленной нами теме. Она анализирует характерный для

творческой лаборатории писателя сновидческий метод, отраженный в поздней книге Ремизова «Огонь вещей», приемы, использованные в ней, не упускает и однопорядкового «испредметной сути предметов» понятия мимесиса, приводя примеры из античности [31]. Также ею проведено обширное исследование явления «Обезвельопала» в творчестве и жизни писателя, отраженное в монографии «Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А.М. Ремизова в лицах и документах» [32].

За последнее десятилетие интерес к творчеству А.М. Ремизова не иссяк, подтверждением чему можно считать следующие исследования молодых ученых: «Фольклоризм А.М. Ремизова: источники, генезис, поэтика» Ю.В. Розанова, «Художественные функции метатекстовых дополнений в фольклорных переложениях А.М. Ремизова» С.Т. Аппазовой, «Лирическая книга А.М. Ремизова “Посолонь” структурные формы художественного целого» О.В. Буевич, «Литературная сказка А.М. Ремизова (1900–1920 годы)» И.Ф. Даниловой, «Фольклор и народная христианская культура в цикле повестей А.М. Ремизова «Лимонарь, сиречь: Луг Духовный» И.В. Привалова, «Концепция времени и пространства в автобиографической прозе А.М. Ремизова 1920–1950-х гг.» Е.Е. Вахненко, «Экзистенциальная проблематика в творчестве А.М. Ремизова (на материале дореволюционных рассказов)» К.И. Зимиревой, «Алексей Ремизов. Стиль сказочной прозы» Г.Ю. Завгородней, «Роман “Пруд” А.М. Ремизова: поэтика двоемирия» Е.В. Гусевой, «“Знамения” как формообразующая основа мифотворческого дискурса прозы Алексея Ремизова 1900–1920 гг.» И.В. Деминой.

Представленный обзор исследований творчества А.М. Ремизова убеждает, что направления в изучении его идейно-художественного своеобразия являются разрозненными и разнонаправленными по объекту изучения; несущественную долю среди них занимают исследования, близкие по теме к нашей монографии. Безусловно, среди названных трудов есть статьи о сновидческом методе как вершине творчества А. Ремизова, но говорить о нем, на наш взгляд, не столь правомерно, не зная его первоосновы, первообраза, который и заключается в понятии «испредметная суть предметов».

Мы же планируем систематизированно проанализировать истоки и становление творческого метода писателя, эволюцию его взглядов на литературную традицию и исторические события России (Руси) и, главное, осветить понятие-неологизм А.М. Ремизова «испредметная суть предметов», что и составляет научную новизну нашего исследования. Выводы, сделанные на основе работы по структурированию «сновидческого метода» и понятия «испредметная суть предметов», характерных для произведений Ремизова, составляют теоретическую значимость монографии.

Настоящая монография направлена на определение понятия «испредметной сути предметов» и характеристику его эволюции от раннего периода творчества А. Ремизова к позднему.

Представленная цель предполагает частные задачи, отраженные в монографии: определение термина «испредметная суть предметов»; анализ произведений раннего периода («Посолонь. Сказки» (1900–1906), роман «Пруд» (1908), повесть «Неуемный бубен» (1909)), для того чтобы составить представление о понятии «испредметной сути предметов» и сне как способе проникновения в нее в данном периоде творчества А.М. Ремизова; анализ произведений зрелого периода (сборник сказок «Доука и балагурье» (1914), повесть «Крестовые сестры» (1910), роман-коллаж «Взвихренная Русь» (1927)), направленный на выявление сути понятия «Святая Русь» в зрелом периоде творчества А.М. Ремизова; анализ произведения позднего периода (книги «Огонь вещей» (1954)) с целью уяснения философской концепции позднего творчества А.М. Ремизова.

В ходе изучения понятия «испредметная суть предметов» в творчестве А.М. Ремизова были использованы следующие методы, определившие методологическую основу исследования, отраженного в монографии: герменевтический (толкование художественных текстов); сравнительно-исторический (выявление общего/разного в трактовке понятия «испредметная суть предметов» в разные периоды творчества Ремизова); культурно-исторический (понимание литературы как отражения общественной жизни и конкретных культурно-исторических условий и событий); биографический (поиск взаимосвязей между биографией писателя и идейно-нравственными и художественными особенностями созданного им произведения); компаративистика, допускающая

сопоставление художественных образов, относящихся к разным видам искусств; элементы системно-целостного анализа художественного произведения.

Исследовав произведения, относящиеся к разным периодам творчества А. Ремизова, мы можем утверждать, что объединяющим их основным принципом было воплощение в них «испредметной сути предмета» – первообраза, первоосновы художественного образа.

Проанализировав на основе обращения к произведениям А.М. Ремизова понятие «испредметная суть предметов», мы можем сделать вывод, что это первообраз, поисками которого в свое время занимались античные философы, отсюда проистекает близость данного понятия к античному понятию «мимесис».

Выявляя особенности авторского понимания «испредметной сути предметов», мы выяснили, что основными путями проникновения в ее суть являются сон, пересказ, авторская игра с читателем.

Комплексный подход к изучению проблемы, разнообразие использованных методов исследования и источников, а также представленный литературоведческий анализ произведений Ремизова в части воссоздания и интерпретации понятия «испредметная суть предметов» обуславливают достоверность результатов исследования, представленных в монографии.

Глава I. ПОНЯТИЕ «ИСПРЕДМЕТНОЙ СУТИ ПРЕДМЕТОВ» В ТВОРЧЕСТВЕ А.М. РЕМИЗОВА

Личность А.М. Ремизова в литературном процессе, равно как и его творчество, остается уже довольно долго загадочной и мистической.

Самобытность, оригинальность творческого наследия этого художника слова отмечали и отмечают многие историки литературы. Важно отметить, что каждый писатель, опираясь на литературную традицию и свое мировоззрение, выбирает определенный метод. Но к своим современникам, пытающимся лишь повторять классиков, А.М. Ремизов относился скептически, порицая приторный провинциализм Ф. Сологуба, язвительно отзываясь об А. Белом как о «гоголевском копиисте со стрекотней Заратустры» и о «вроде как по-латыни “пушкинской”» прозе В. Брюсова, считая, что «всякая попытка искусства слова на Руси гложет. И нет ничего тут удивительного: в самом деле, какое-то жалкое искусство над искусственной природой. Искусство – это значит распрягаться: вертеть и перебрасывать» [31]. Как оригинально и синтетично творчество самого А.М. Ремизова, так же неоднозначна и самобытна система его взглядов на мир.

Мироощущение Алексея Михайловича было сродни основным принципам античного самосознания: «Античные понятия реального и иллюзорного были прямо противоположны нашим как в гносеологическом отношении, так и по содержанию этих понятий: античность принимала за подлинность то, что мы считаем несуществующим, а то, что для нас реально, она относила к миру протяженной “видимости”. Действительным она считала небытие, а бытие – “копией”, иллюзией действительного (небытия). 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» [36, с. 238]. Древняя тема мимесиса, или подражания, нашла свое отражение в методе художественного познания сути вещей А.М. Ремизова.

В античной философской традиции мимесис имел, в первую очередь, познавательное значение. Платон считал его абсолютным совпадением подражаемой идеи и подражающей материи, а Аристотель понимал подражание как процесс становления первообраза в образной действительности. В целом, философия Древней Греции, выдвигая на первый план телесный, «утилитарно-прагматический» аспект, интерпретировала мимесис как всеобщую моделирующую систему для всех вещей, образующих реальный мир, а человека наделяла сверхспособностью узнавать первосущность всего бытующего, получать от этого эстетическое удовольствие и создавать новую символически-предметную структуру, подобную существующей в идеальном бытии. Однако «мимесис» можно определить не только как «подражание», но и «воспроизведение подражательным путем» или «воспроизведение, источником которого есть подражание», вследствие чего «мимесис» становится синонимом «творчества». Творчество порождает художественные произведения, толкующие человеку его собственное положение в мире. «Копиисты» же, против которых выступал Алексей Ремизов, воспроизводят чужое творчество, ограничиваясь буквальным повтором – оттого их произведения лишены тайны, а содержание однонаправленно и плоско. Такое творчество правильнее всего определить словом «подделка».

Самобытный характер своего творческого метода А. Ремизов продемонстрировал в последнем произведении «Огонь вещей», которое являет собой оригинальное прочтение и переосмысление произведений русской классики. Для проведения исследования автор использовал целый ряд взаимосвязанных герменевтических практик: письменную речь, звучащее слово и рисунок. Словесному переосмыслению известных литературных образов, как правило, предшествовало переписывание больших фрагментов, извлеченных из оригиналов, чтение вслух текстов классической прозы, наконец, графическое изображение сюжетов и персонажей. Основным приемом исследования для Ремизова был пересказ. Однако в ремизовской трактовке «пересказ» – это не «оттиск», а воссоздание прооригинала. Автор добивался произвольной интерпретации вместо тяготения к условным канонам, стремился к абсолютной свободе бытования внутри «чужого» текста. Обращение к пересказу как литературному приему восходит

к самым истокам ремизовского творчества. Основной принцип взаимодействия авторского «Я» с фольклорным текстом писатель определил так, перерабатывая научные записи народных сказок: «При художественном пересказе, когда по сличению всех имеющихся налицо вариантов какой-нибудь народной сказки материалом является облюбованный, строго ограниченный текст, – все сводится к самой широкой амплификации, т.е. к развитию в избранном тексте подробностей или к дополнению к этому тексту, чтобы, в конце концов, дать сказку в ее возможно идеальном виде. Что и как прибавить или развить и в какой мере дословно сохранить облюбованный текст, – в этом вся хитрость и мастерство художника» [10, с. 608]. Суть данного приема заключается в том, чтобы «очистить» предмет исследования для созерцания идеального первообраза. Художник слова, действуя в области чистого воображения, с помощью полета фантазии выдумывает некие признаки заданного предмета, трансформирует и изменяет его по своему усмотрению, добавляет к нему новые признаки или лишает старых, в результате чего этот исходный предмет становится одним из многих вариантов: «Основная цель, преследуемая художником, – уловить неизменность варьируемых признаков. Именно тогда, когда образ как бы перерастает самого себя, когда сквозь конкретную индивидуальность образа мы видим его целостную силу, остающуюся той же самой, хотя и скрывающуюся в тысячах форм, наступает момент репрезентации – отображения его идеальной сущности» [25, с. 94].

Продолжателями тенденций ремизовского мировосприятия можно считать постмодернистов, которые пытались абстрагироваться от привычного восприятия своих ощущений, предметов и мира как такового. «Тело... Ты наблюдаешь за самим собой, отслеживаешь свои жесты, как бы отчуждаешь их, смотришь на себя как на объект. Кроме того, ты не просто воспринимаешь мир, а замечаешь, что занимаешься восприятием. Ты не “видишь”, не “слушаешь”, не “осязаешь”, не “нюхаешь”, а “делаешь видение”, “делаешь слушание”, “занимаешься осязанием”, “занимаешься обонянием”. Абстрактная способность к обонянию сливается с конкретным актом обоняния. Простой телесный акт не существует вне абстрагирования, вне рефлексии по его поводу. Чувства существуют достаточно отчужденно, способны на какую-то “собственную”

активность. Предмет. Здесь возможен целый ряд замысловатых ощущений. Ты можешь оказываться внутри предмета, как бы идентифицироваться с ним, превращаться в ощущаемый предмет. Предмет может “открываться” тебе навстречу, обнаруживать свою внутреннюю структуру или даже банально “просвечивать”, показывать, что у него внутри. Наконец, зримый предмет почти непременно живет очень активной жизнью, меняет насыщенность, дрожит на своих границах и как бы выступает из самого себя, выворачивается в наше зрение» [27, с. 128]. Иллюстрируя последний случай, Я. Персиков приводит слова А. Ремизова: «Если пристально вглядываться в какой-нибудь предмет, то этот предмет или фигура начнет оживать, вот что я заметил: из него как будто что-то выползает и весь он движется. Я рисовал этих движущихся “испредметных”... задумав рисовать на обоях прямо на стене в столовой – обои желтоватые с выцветшими и золотыми фигурками, – я неожиданно для себя обнаружил, что, когда, намусолив палец, я стал пальцем водить по обоям, из пятна показался рисунок: этот рисунок как бы сам выходил из обоев» [Там же].

Таким образом, можно сделать вывод, что, по мнению А.М. Ремизова, «испредметная суть предметов» обнаруживается только в процессе свободного индивидуального творчества. Эта сущность не поддается строгому научному анализу. По мысли писателя, это некое «четвертое измерение», напоминающее модернистскую «сверхреальность». Это отличный от реальной действительности мир, который может быть пронизан звучащим светом и окрашенными звуками, а может быть густонаселен бесовскими выходцами из потусторонности – бредовых снов, хаоса.

Отметим, что уже в дооктябрьском творчестве А.М. Ремизова появилась тенденция поиска «испредметной сути предметов», которая и определила двойственность художественного мира его ранних произведений. В поисках аргументов для вышесказанного проанализируем сборник сказок «Посолонь» и роман «Пруд».

1.1. «Яркий звучащий мир» в сборнике «Посолонь. Сказки»

Сборник «Посолонь. Сказки» (1900–1906) – первое серьезное произведение Алексея Михайловича Ремизова, свидетельствующее о появлении в мире нового талантливого художника слова. В эти годы Ремизов еще не так озабочен мыслями о «бедовой доле» человечества, за которые не единожды получит упреки от В. Хлебникова. Было ли за что упрекать Алексея Михайловича и его творчество, каждый литератор для себя определял сам. Однако Хлебников был прав, противопоставляя «служителям» Морены¹ народную песнь, прославляющую жизнь: «Народная песня различна – и трагична, и весела, но в основе – жизнеутверждающая. Через века, сквозь тяготы истории народное творчество пронесло “веселость духа”» [20, с. 254]. Обращение Ремизова к фольклорной основе помогало ему преодолеть сгущающийся трагизм, нависающий над человеком, и показать другой взгляд на мир, каким он предстает перед читателями в названном сборнике.

В сказках сборника «Посолонь» передано движение года по солнцу (древнерусское съльнь – солонь) – от весны через лето, от осени к зиме. Каждое время года автор представляет читателю сказками-играми: «Красочки», «Кострома», «Калечина-Малечина», в основу которых легла славянская мифология. Поверья, обряды, обычаи и непосредственно сказки славян, а также описания сезонных состояний природы занимают основное место в произведениях.

Открывается сборник обращением «Наташе», которое является своеобразным приглашением читателя в мир сказки. Сказка становится сродни сну: «...Засни, моя деточка милая!..» [5, с. 14]. Как и сон, она бывает обрывочной и волшебной.

С каждым временем года писатель знакомит нас по-особому. Цикл «Весна-красна» открывает сказка «Монашек». Знакомство с весной происходит через введение сказочного персонажа – монашка. В этой миниатюре определяющим цветом является зеленый («ветка с зелеными, совсем-совсем крохотными масляными листочками», «держу зеленую веточку»), не случайно автор использует

¹ Морана (Мара, Морена) – могучее и грозное Божество, Богиня Зимы и Смерти, жена Кошея и дочь Лады, сестра Живы и Лели [43].

«веточку с листочками» как символ жизни. Приход весны, пробуждение природы к жизни («листочки выглядывают») – все это автор стремится передать через данный символ.

С летом писатель знакомит читателя посредством игры и одноименной миниатюры «Калечина-Малечина». Кроме обычного описания сезона, автор экспериментирует с формой. Поэтическое обрамление не только создает эффект новизны и четкого разделения времен года, но и является самым подходящим для описания игры.

Осень предстает перед читателем в миниатюре-описании «Бабье лето». Автор использует традиционную форму описания, что помогает читателю насладиться лиризмом и плавностью звучащего слова.

Наконец, зима предстает олицетворенной снегурочкой «с белыми волосками... синими глазками... снежинки, а не глазки» [Там же, с. 43] из одноименной сказки.

Важно заметить, что тексты в сборнике тесно связаны между собой. Конец одной сказки является как бы переходом-вступлением к следующей, подготавливает восприятие ее читателем – либо настраивает его на радостные события, либо создает атмосферу страха, драматического ожидания. А иногда автор меняет свою тактику, начиная играть с читателем. Познакомившись с одним текстом, читатель пребывает в определенном эмоциональном состоянии, но оно может быть совершенно противоположным содержанию последующей миниатюры. К примеру, сказка «Змей» заканчивается на шутливой ноте: главный герой мечтает о полетах, что отражается в переживаниях его бабушки. Следующий текст – «Разрешение пут» – тоже начинается упоминанием о бабушке, но теперь она выступает в роли колдуньи-вещуньи. Нагнетаются страх и таинственность, читатель пребывает в состоянии постоянного напряжения, хотя тематически этот текст соотносится с предыдущим: здесь также главная героиня стремится летать. Такой переход от радости к подавленности, от страха к веселью свойствен личности самого Ремизова, в котором чувство трагического было неотделимо от всепобеждающего юмора, любви к различного рода розыгрышам, шуткам, мистификациям и другим игровым формам поведения в быту, в основе которого – его особое пристрастие к театру и театральному действу. Важную роль в строении произведений играет словесная

игра, а также своеобразная игра с читателями, которая вводится автором в определенных целях: для привлечения внимания к каждому произведению и особенно к определенным отрывкам, важным для понимания общего смысла произведения, для правильной трактовки некоторых фрагментов текста.

В сборнике мы обнаруживаем славянскую мифологию, обряды, игры, переданные через призму ремизовского мироощущения. Так, для русской народной игры «Красочки» в одноименной сказке первообразом, по замыслу Алексея Михайловича, становится поведение детей-цветов, бесов-взрослых и ангела.

Своеобразной историей происхождения наделяет Ремизов игру «Кошки-мышки». Согласно ей одна смелая мышка сумела обдурить kota и его Котофеевну: «...Мы с тобой, кошка, станем в середку, а они пускай за лапки держатся и пускай вокруг нас вертятся, я – куда хочу, туда могу выскочить, а тебе будет двое ворот, вот эти да эти... крутятся, кружатся, вертятся мышки, держатся крепко за лапки, да дальше по полю, да дальше по травке, да дальше по кочкам» [Там же, с. 21].

Красочно, но не без атмосферы мистического страха Ремизов описывает в «Купальских огнях» нечисть, выбирающуюся отовсюду в эту ночь: «Теплыми звездами опрокинулась над землей чарая купальская ночь. Из тесных могил, из темных погребов встало Навьё²» [Там же, с. 30].

Сказка «Темная ночь» еще сильнее поражает читателя своим художественным решением. Она предстает синтезом произведений В. Жуковского – «Сказки о Иване-Царевиче и сером волке» и баллады «Светлана». Царевне Капчушке, как и Светлане, «нехороший пригласился сон <...> каркал Кок-кокоряшка – умер царевич!» [Там же, с. 41]. Но ремизовское мировосприятие далеко от понятия

² Навьё (навии, навьи) – от древнерусского «навь» – духи смерти, духи умерших иноплеменников. Считалось, что они могли насыпать болезни на людей и домашний скот, а также стихийные бедствия. По ночам навьи носятся по улицам, поражая всех, кто выходит из дома. Существовал у восточных славян даже специальный «навий день» для поминовения усопших, отмечался он в четверг во время пасхальной недели, а также в начале осени. Считалось, что навии в этот день выходят из могил и отправляются к своим потомкам на поминальную трапезу [43].

«счастливый конец», обычно присущего сказкам: «...На серебряном озере у семи колов лежит серый волк, отгрызли убитому хвост, – не донес до царевича воду, – и рядом в хрустальных кувшинчиках нетронутая стоит она, живая и мертвая: не придет ли кто, не выручит ли серого. Иван-царевич за крепкими стенами, – Ивана-царевича повесили» [Там же, с. 41]. Как и Жуковский в «Светлане», Ремизов вводит в текст мотив дороги – путешествие Капчушки с царевичем. Однако если у В. Жуковского баллада заканчивается пробуждением героини от сна, то у Ремизова Иван-царевич становится оборотнем и съедает свою несчастную невесту.

Злые сущности и духи у Ремизова обычно предстают в массе; так, в сказке «Черный петух», кроме самого петуха, представлены следующие духи: Коровья смерть да Веснянка-Подосенница с сорока сестрами, которым лишь «бы портить скотину, вынимать румянец из белого лица, вкладывать стрелы в спину, крючить на руках пальцы, трясьмя трясти тело» [Там же, с. 27], ведьмак Пахом, который «стряпает из ребячьего сала свечу» [Там же].

Особо запоминающимся Ремизов создает образ Чура, наделяя его следующими портретными характеристиками: «...Морда-стенный, кудластенный, носок-сморчок, а в волосе, что рог, торчит чертополох» [Там же, с. 34]. Знакомит нас писатель и с «функциями» этого божества, призванного «охранять границы земель, удерживать дерзких и своевольных нарушителей, останавливать разгулявшуюся соху, останавливать расходившийся топор» [43] (ср.: «Вон вор – вырвет чурку вор! – Чур зашурился, да хватъ... – Чур меня, чур! А руки сведены и сохнут, как ковыль: забудешь воровать... коса – звенит коса, поет и машет, машет так – лязг! лязг! По чурбану – Чур на дыбы да за косу... – Чур меня, чур! И вострая изломана, коса моя коса, не размахивайся скоса» [5, с. 35]). Чур помогает и от козней деда Корочуна: «...в белой шубе, босой, потряхивая белыми лохмами, тряся сивой большой бородой, сердитый, ударяет дубиною в пень, – и звенят злющие зюзи, скребют коготками, аж воздух трещит и ломается» [Там же, с. 44].

Некоторые сказки сборника посвящены народным праздникам, в некоторых дается только намек на них. К примеру, в сказке «Борода» узнаваем Ильин день – 2 августа, несмотря на непохожесть ремизовского символа его наступления на народный: «С горки на

горку, с ветлы до ветлы примчался ильинский олень, окунул рога в речке, – стала вода холоднее...» [Там же, с. 33].

Самобытно и оригинально изображаются в сборнике славянские боги и духи. Кострома, которую всегда представляют «закутанной в белое молодой красавицей» [43], у А. Ремизова не имеет каких-нибудь внешних ярко выраженных отличительных признаков. Писатель акцентирует свое внимание на «привычках» Костромы, через которые пытается раскрыть перед читателем ее образ, понять ее суть: «...Лежит-валяется, брюшко себе лапкой почесывает, – брюшко у Костромы мягонькое, переливается. Любит Кострома поспрадовать, блинков поест да кисельку клюквенного со сливочками да с пеночками, а так она никого не ест, только представляется: поймает своим желтеньким усиком мушку, какую-либо букашку, пососет язычком медовые крылышки, а потом и выпустит, – пускай их <...> еще любит Кострома с малыми ребятками повозиться, поваландаться: по сердцу ей лепуныщекотаньи махонькие...» [5, с. 18]. Подобное шутовское видение образа делает его восприятие легким, а главное – доступным.

Создавая такие яркие образы, как звездочка, которая «покрылась шерстью, на лапках выросли острые коготки, и стала <...> толстеньким, кругленьким медвежонком», зайчик Иваныч, стерегущий клеть с золотом у Медведя, Зайка, кушающая на обед «зайца жаренного да козу паленую, а на заглядку пупки Кошечя, такие сладкие, такие вкусные, малиновые, янтарные, – весь ротик облипнет», Ремизов виртуозно адаптирует устную народную речь в прозаические тексты своих сказок. О языке «Посолони» М. Волошин писал: «Язык этой книги как весенняя степь, когда благоуханье, птичий гомон и пение ручейков сливаются в один многочисленный оркестр» [33].

Музыкальность произведений А. Ремизова в своих работах не раз отмечал литературовед и критик И. Ильин: «Ремизов весь ушел в музыку слова и в варьирование словесно-музыкальных тем и образов» [Там же]. Ильин указывает и на трудности, возникающие при прочтении ремизовских текстов: чтобы понять их, надо по несколько раз вчитываться и вслушиваться в «искусство его словоплетения». Ритм является организующей силой не только в поэзии, но и в художественной прозе А. Ремизова. «Свободный ритм» в языке, образах, композиции характерен

практически для каждого его прозаического произведения. В «Посолони» «свободный ритм» превращается в ритм, похожий на стихотворный, – регулярный или, точнее, определяемый заметно выраженной тенденцией к метрическому строению речи. Ритмизация и даже метризация языка является наглядным свидетельством своеобразия художественной речи А. Ремизова [Там же]. К.В. Мочульский отмечал, что «словесное искусство Ремизова основано на тончайшем чувстве ритма: ритм движет его композицией, обуславливает синтаксические конструкции, порождает образы» [Там же]. Для ремизовских сказок характерен песенно-лирический склад. Но это не стилизация, а поиски и нахождение природного лада речи, стремление к точной передаче образности народного слова. «Запев» в сказках ритмически образует песенное начало всего произведения, сообщает ему лирический характер. Родство с песенным запевом обусловлено структурной цитацией некоторых фрагментов и их синтаксическим построением в «запеве» сказок и песен, например, «...с берега вошли в воду. По воде пустили венки. Плыли венки, куковала кукушка» [5, с. 24]. Этот пример демонстрирует, как в результате инверсии слово, приобретая новый оттенок значения, рождает художественный образ. Музыкальность, напевность «Посолони» основана на природном звучании слов и на синтаксисе просторечья, а также использовании константных начальных формул русских сказок, зачинов: «В некотором царстве, в некотором государстве, в высокой белой башенке на самом на верху жила-была Зайка», «жил человек, и у того человека было три дочери». Для создания мелодического эффекта и музыкального ритма Ремизов использует грамматический параллелизм и тавтологические словосочетания: «куковала кукушка», «гоготали гуси», «звонкие ночи, звездные ночи», «в трубы трубят», «цветы, зацветая пустыми цветами», «высохла белая береза против солнца, сухая».

Ремизовские принципы художественного текста, призванные сообщить новое значение словам и расширить лексику литературы, повлекли за собой посредством синтаксиса и специальных типографических средств возможность передачи интонации разговорного языка в тексте. Это и использование версэйной графики, когда строфы состоят из одного предложения, их объем колеблется от одной до четырех типографических строк, и графической прозы,

особенность которой состоит в том, что строфы отделяются друг от друга пробелами, как в стихотворении. Ремизов применяет строфы разной длины, графически выделяя параллельные грамматические конструкции, то есть предельно актуализирует ораторскую ритмику текста. Разбивка абзацев по предложениям меняет зрительное восприятие печатной страницы в целом и каждого предложения (абзацы вызывают дробление повествования, вследствие чего ясность и смысл произведения в отсутствии фигуры повествователя в тексте теряется). В этом проявляется своеобразие «игры» Ремизова, когда читатель затрудняется «прогнозировать» дальнейшие события [Там же].

Особого художественного эффекта Ремизов достигает посредством «ритмического ожидания» и его подтверждения или неподтверждения в дальнейшем. Для воплощения приема ритмического ожидания надо, чтобы ритмические звенья успели повториться перед читающим несколько раз. Автор кратко знакомит с содержанием, а также задает свой особый ритм «вступление – посвящение»: перечисляет главных героев, дает установку на сказочность, фантастичность, эмоциональность. Появляются также первые ритмические повторы. Ритмичность ощущается даже в заглавии сборника – «Посолонь». Автор будто заранее подготавливает читателя к тому, что события в сборнике будут изложены согласно кольцевому принципу. Как уже говорилось, циклы сказок расположены последовательно – по временам года, как «солнце ходит»: с весны на зиму. Для ритмической организации прозы Ремизова характерны повторы целых периодов, использование рефренов. Среди вышеперечисленных приемов звуковой организации языка «Посолони» наиболее заметны и значимы фразовые повторы. Это, к примеру, повторы сказочных формул: «долго ли, коротко ли», «и год прошел, и другой прошел», а также повторы любых фраз, не являющихся сказочными: «А ночь темная, лошадь черная», «шел снег белый, первый снежок». Повторы предложений, синтаксических конструкций выражают в сборнике ход времени, передают ощущение его движения и ритма, что снова сближает ремизовский текст с музыкальной композицией. «Посолонь» отличается и повторами образов, встречающихся из сказки в сказку, из цикла в цикл. Так, в цикле «Лето Красное» («Богомолье») и «Осень темная» («Змей») одни и те же главные герои – бабушка

с внуком, а в зимнем цикле встречаются образы медведя, зайца, являясь то главными героями, то о них упоминается вскользь («Корочун», «Медведюшка», «Зайчик Иваныч», «Зайка»).

Таким образом, яркий, звучащий художественный мир сборника сказок «Посолонь» свидетельствует о том, что Алексей Ремизов в своем стремлении к единению с земной красотой, в любви к неиспорченной, детской душе, обретает веру в возрождение жизни, а в различных состояниях природы, переливах света, «ритме» ее голосов писатель находит выражение своих чувств. Если в книге и появляются выходцы из «злой потусторонности» (оборотни, злые сущности и духи), то и они являются подтверждением возможности существования прекрасного мира фантазии, наполненного «звучащим светом». Эффект своеобычности этого мира достигается у Ремизова необычным звучанием его произведений (образуемым музыкальностью, ритмическим своеобразием, инверсионным синтаксисом, сказовой интонацией и приемами-зачинами, тавтологическими словосочетаниями, грамматическим параллелизмом). Усиливает эффект ирреальности, сказочности повествования Ремизова авторская игра с читателем, который должен разгадать смысл его «писаний».

1.2. Власть рока над человеком в романе «Пруд»

Всего через год после выхода сборника «Посолонь. Сказки» (1900–1906), в 1908 г. из-под пера Алексея Ремизова выходит роман «Пруд». Но в нем уже не остается и следа от яркости и красочности мира «Посолони». На первый план писатель выводит «изнаночную» сторону жизни с ее фатализмом неотвратимости неизбежного. Мотив довлеющей над человеком власти рока, уверенность в том, что существование человека определяется действием неподвластных ему мистических сил, которые зачастую предстают как злые, деструктивные и всегда – как иррациональные и принципиально непостижимые, становятся основой ремизовского мировоззрения³. Для литературной традиции такое восприятие

³ См.: «А там, на скользкой высокой горке, запорошенной пушистым снегом, там что-то огоньком мелькало – один из бесов, бесенок с ликом неподкупной и негодующей человеческой честности и справедливости,

реальности не ново. Еще Аристотель в своей «Поэтике» отмечал, что трагический герой «впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке» [14]. Но у Ремизова, начиная с романа «Пруд», эта ошибка становится закономерностью. Стоит отметить, что роман не лишен добрых и светлых начал, проявлений жизни. Однако их функция скорее состоит в противопоставлении злему, нежели гармонизации мира и уравниванию добра и зла. Последние даже могут представлять как сущности одного плана, обладающие равным могуществом. Это позволило некоторым исследователям воспринимать ремизовские воззрения как «еретические»: «Сам Ремизов на вопрос Кодрянской о своем отношении к церкви ответил: “Я верю в Бога, но моя вера другая. Я как наши стригольники⁴”» [26, с. 85]. В дооктябрьских произведениях Ремизова «Христос (Богородица, Ангел) и персонафикации зла (черт, паук, Вий и т.п.) часто занимают структурно эквивалентные места» [17]. Порой сложно отличить, что случается

по-кошачьи длинно вытянув вверх ногу, горько и криво смеялся закрытыми губами. Он-то знал, и зачем надо было самому деду Николаю на свет родиться, а от Николая Арсению и Вареньке, зачем Арсению свои дела делать, а Вареньке горькую пить, и зачем Коле под диваном сидеть и все замечать и ко всему прислушиваться, и про бабушку знал, и про няньку, и про Митю, зачем век их вечный копытят и будут копытить, он знал поименно всех порченных и бесноватых, ожидающихся схимника о. Глеба, и зачем одни, недоспав, должны вставать на фабричный свисток, а другие спят, и почему так складывается: одним одна жизнь, а другим другая, одним легкая и удачная, другим трудная и несчастная. Да знал ли он? И кто он – демон, один ли из бесов или просто бесенок? И демон, и бес, и бесенок, он знал и горько и криво смеялся с сжатыми губами» [6, с. 42].

⁴ Стригольники – средневековая ересь, появившаяся в 70-е гг. XIV в. в Пскове, а затем в Новгороде. Во главе движения стояли дьякон Никита и Карп (по одной версии, дьякон-расстрига, по другой – стригольник, т.е. парикмахер; отсюда название движения). Стригольники критиковали духовенство и монахов за сребролюбие, считали, что церковные служители, поставленные «на мзде» (т.е. за плату), сами берут мзду и ведут недостойную жизнь, а значит, совершаемые ими таинства безблагодатны. Для своих собраний стригольники выбирали учителями простых людей без церковного сана, но известных честной христианской жизнью [49].

с героями по воле Божьей, а что – в результате происков Дьявола. Такова, например, смерть Вареньки в романе «Пруд», которая происходит в день Пасхи. Соотношение Бога и Дьявола становится неопределенным и может восприниматься лишь как вероятность: «Ангел ли Божий стучал в окно, злой ли демон... с вестью ли благой или с мертвой грамотой – и зачем она и кому она?» [6, с. 57]. Однако эта эквивалентность не исключает «вселенского противоборства Бога и Дьявола, разрешающегося в судьбах, поступках и помыслах множества персонажей романа...» [Там же, с. 597]. Именно эта борьба и «корректирует» судьбу главного героя Николая Финогенова, заставляя его еще с детства сначала совершать поступки, а потом в них раскаиваться: «”Порченный! Женя – порченный! – мелькнуло у Коли. – Порченная девочка в Боголюбском подняла за обедней подол, да прямо в крест о. Глебу!...” – и начинает сам кощунствовать, и хотел бы остановиться, да не может, все новые кощунства осаждают его: он и сам плюет в крест и, Бог знает, что делает с крестом, как та порченная.

– Господи, Господи, – кается Коля, мечется на постели, шепчет, – прости меня: с Ваней Финиковым в алтаре подрался, я сидел на престол, и на мехах, кадило раздувая, чертиков рисовал, Никола, угодник Божий, ангел мой Божий, прости меня!» [Там же, с. 39–40]. Между тем, как говорилось ранее, эта судьба, рок – преддрешенные, герою с ними остается лишь смириться. (Ср: о. Глеб: «Надо принять всю судьбу – всякую недолгу, и принять ее вольно и кротко, и благословить ее всю до конца» [Там же, с. 75] и «Но и эта боль – пощечина, как когда-то порка, переболела, и он забыл о пощечине, как когда-то о порке перед киотом» [6, с. 91]). Так, вероятно, пришлось смириться и самому Алексею Ремизову, жизнь которого есть выражение мученичества. Судьба Коли – если не зеркальное отражение детства и юношества самого Ремизова, то очень схожа с ними. Многие критики (И. Ильин, А. Данилевский) отмечают автобиографизм не только судьбы Ремизова в образе Коли, но и «реально-бытового материала» [Там же, с. 597].

Сравнить линии жизни писателя и Коли можно с помощью текста романа «Пруд» и заметки А. Ремизова «Алексей Ремизов о себе»: «...Родился я в купальскую ночь...» [Там же, с. 550] и «На Ивана Купала минуло Коле четырнадцать лет»; «С детства я

пристрастился к театру» и «Коля не скоро успокоился, долго не мог он забыть театр под качелями, нет-нет, да и схватит боль и замучает, замучает, хоть и не глядел бы на свет Божий»; «Жгучую память сохранил о Достоевском – первой прочитанной книге...» и «До той поры не прочитавший ни одной строчки, считая книгу скучным, как уроки, Коля случайно наткнулся на сочинения Достоевского. Много было непонятного – читалось и забывалось, но сколько было такого близкого и родного – огорельшевского. Строчки горели в глазах, и закипали слезы». Как у Алексея Михайловича, детство его героя прошло «около фабрики в кругу фабричных и просто бродячих, так называемых уличных мальчишек...» [Там же, с. 551]. Не составили исключения ссылки и заключения под стражу. В обоих случаях остается один и тот же вопрос: за что? «В полугодовщину какого-то произвола, как гласило воззвание, на сорочинцы какой-то ходынки – такова уж жизнь наша, наша Россия, буйные ветры гуляют по ней и без ходынки не обходится дело, назначена была студенческая демонстрация. Петр <...> непременно решил идти на эту демонстрацию, Николай сначала не хотел, но потом, как когда-то в крестный ход, и его потянуло. Пошел Николай с Алексеем Алексеевичем только посмотреть, попал в самую толчею, и загнали его вместе с другими в манеж, а из манежа в участок, а из участка в тюрьму – в новую тюрьму за заставу» [Там же, с. 160]. Все эти злоключения в жизни Н. Финогенова напоминают судьбу другого героя романа – о. Глеба, который ни в богатстве, ни в бедности не нашел своего «маленького счастья», и только ослепнув, став служителем церкви и приняв свою «недолю», стал спокойно жить. Показательным в похождениях их судеб являются моменты «начала новой жизни», случай, рок, который не дает им права на личное счастье⁵.

⁵ См.: «Сашу в тюрьму увезли, и не обедал, увезли в карете... Коля бросился из дому за ворота, на улицу, словно кто-то гнал его бежать без оглядки, куда глаза глядят. Он чувствовал, как ноги несут его, он слышал, как никогда еще так ясно не слышал, каждый звук, кажется, ни одного звука не проронил он... на запотевших окнах Сухоплатовского освещенного дома, под чуть слышную музыку, прыгали тени. “Танцуют, – подумал Коля, – они не знают! Кто же знает! Кто видит?”

Е. Горный, однако, константой ремизовского творчества считает вариативность общей всем «доли» в индивидуальных судьбах: «Возникает эффект “удручающей однозначности бытия” или “экзистенциальной синонимии”⁶: знаки различных существований оказываются кореферентными⁶ и образуют парадигму перифрастических⁷

Кровь вскипала у него на сердце, каждая кровинка, испаряясь, ложилась иглой на сердце, каждая кровинка колола сердце – черное, посилившее от боли сердце, и тоска, как кровь из смертельной раны, хлынула на него.

Коля добежал до монастырской горы... к каменной лягушке... каменная лягушка шевелила безобразными перепончатыми лапами. Вздвухвалось ее белое каменное брюхо... вдруг со страшной высоты, словно грохнулись на Колю все колокола, – ударили часы, и каждый выбиваемый час бил его, и повалился он на землю, обнял лягушку и ударился головой о холодный камень, и белые колкие искры, взорвав тьму, разлились в глазах.

С неизъяснимой радостью Коля бился лбом о камень, бился крепко и больно.

Казалось ему, прощается он со светом, безрадостным, надругавшимся над ним, ранившим его детское сердце, прощается со светом, безрадостным, искровянившим его тело, исполосовавшим всю его душу, прощается с теми, кого так крепко любил и кого не любил вовсе, и просят простить за все слезы, за всю муку ради его мук...

Каменная лягушка шевелила безобразными перепончатыми лапами, вздвухвалось ее белое каменное тело, а с красной, ржавой, коростой покрытой пасти слетела шелуха, и выступало измученное лицо человека. И плакало сердце тихо, как плачут одинокие, у которых отнимают последнюю надежду, как плачут оклеветанные, у которых нет защиты, как плачут бессильные перед судьбою, которыми крутит и вертит судьба, не слышит их жалоб и слышать не хочет, как плачет нежное сердце в мире грубом огрубелых сердец.

Коля медленно поднялся с земли... постоял с минуту... и... пошел... начинать новую жизнь» [Там же, с.152–153].

⁶ Кореферентный (кореферентность (от лат. со – приставка совместности и референт) – отношение между именами, имеющими один референт, т.е. отношение между компонентами высказывания, которые обозначают один и тот же внеязыковой объект или ситуацию [45] – похожий, одинаковый.

⁷ Перифрастический, перифрастическая, перифрастическое (книжн.). Прил. к перифраза, являющийся перифразой. Перифраз, перифраза (от

выражений, связанных отношением семантического тождества <...> беспричинное и бессмысленное страдание, беда оказывается единственным означающим всех знаков <...> “доля” – это и “часть”, нечто “только мое”, “частное”, и, вместе с тем, “участь” – то, что я разделяю с другими, “общее” [17]. То есть доля, по мысли Ремизова, – это универсальная форма существования людей, а беда – его содержание или отражение в жизни личности всеобщего довлеющего над всеми закона».

Николай Финогенов, «alterego Ремизова», по выражению Е. Горного, попав в тюрьму, переживает инсайт⁸, открывающий ему неизбежное тождество всех человеческих судеб: «Прислушиваясь к себе, он различил в душе своей смутное, скрытое... Ясным становилось то, что разбредалось и путалось среди суеты жизни, ясным становилась сама суета <...> Будто с разных концов толпами приходили к нему люди, окружали его горящим кольцом, распахивали свою грудь, вынимали сердце. Одни все болтали всякие глупости, другие беззаботно, не жалея ног, отплясывали, третьи все хмурились, четвертые смеялись, пятые равнодушно посматривали, ровно ничего в мире не касалось их, шестые со злобой шипели, седьмые тряслись от страха. И все это были лишь одни маски, за которыми скрывались лица такие несчастные, такие сиротливые, и окаменелые, источенные горем, и изрытые сомнением, и оглушенные неведением, и раскосые от потери, и помраченные от незащитности и растерянности... Он видел издевательства, косность, самообольщение и обольщение, зверство, а над всем одно страдание» [6, с. 172]. Внешние отличия, существующие между людьми, оказываются лишь масками, за которыми скрывается одно на всех страдание, представленное в бесконечном ряду вариантов: «Несчастье, сиротливость, окаменелость, горе, сомнение, неведение и т.д.» [17].

греч. *períphrasis* – описательное выражение, иносказание), в стилистике и поэтике: троп, описательно выражающий одно понятие с помощью нескольких [44].

⁸ Инсайт (от англ. *insight* – проникательность, проникновение в суть, понимание, озарение, внезапная догадка) – интеллектуальное явление, суть которого заключается в неожиданном понимании стоящей проблемы и нахождении ее решения [48].

Бунт Николая против своей бедовой судьбы, выраженный через убийство Арсения Огорельшева, становится, по мнению А. Данилевского, оправданным: «...Толкая человека на преступление, на “бунт”, Бог тем самым “облегчает” избрание человеком ориентации на “горнее”, предоставляет ему возможность уподобиться Христу» [6, с. 235]. В творчестве Ф.М. Достоевского, оказавшем большое влияние на мировосприятие А. Ремизова, можно обнаружить ту же необходимость убийства, бунта против судьбы, а также дальнейшего покаяния и смирения как способа «очиститься». Однако Николай, в отличие от героев Достоевского, выполнив первую часть завета о. Глеба – «перейдя через кровь», – не нашел в себе сил для выполнения второй его части – смирения, которое противоречило его здравому смыслу: «Вот он убил старика, ну и что ж? Через кровь перешел, ну и что ж? Прими теперь вольно судьбу свою, благослови ее всю до конца, и получишь власть над бесами! А на что она ему, эта власть? И бесы не помогут ему!» [Там же].

Таким образом, у нового «русского мальчика» в борьбе против внешних обстоятельств, судьбы, в конце концов, возобладает рассудок. «Рацио», по Ремизову, является средством воцарения Дьявола на земле в их вечном противоборстве с Богом. Итогом не-смирения и руководства разума Николая над чувствами становится смерть: «...беспощадные клещи сдавили ему череп и поволокли его по гвоздям через огонь и лед, через лед и огонь, через тьму... Со сломанными ногами и пробитым черепом подняли Николая с мостовой из-под кареты» [Там же, с. 237].

Извечная борьба светлых и темных сил потустороннего мира делает человека их марионеткой. Страдания, беды и злоключения, выпадающие на его «долю», становятся закономерными, и более того, общечеловеческими. Но самым ужасающим, пожалуй, в ремизовском воплощении «мифа о мире» является трагическая обреченность человека: либо смерть, либо ущемление полноты его жизни.

Глава II. СОН КАК СПОСОБ ПРОНИКНОВЕНИЯ В «ИСПРЕДМЕТНУЮ СУТЬ ПРЕДМЕТОВ»

Использование мотива сна русской и мировой литературой весьма обширно и не теряет своей актуальности на протяжении долгого времени. Связано это во многом с тем, что сон в произведении обладает разными функциями, становясь незаменимым способом выражения авторской позиции. С помощью сновидения можно истолковать и интерпретировать поступки героев, им можно предсказать грядущие перемены в жизни персонажа. Особенно часто к категории сна обращаются писатели-модернисты, стремящиеся с ее помощью проникнуть в вожеленные «миры иные».

Некоторые авторы-модернисты рубежа XIX–XX вв., например, Ф. Сологуб, пользовались тем, что в произведении реальность и сон подчас трудно различить, определить их границы: где кончается одно и начинается другое. В свою очередь, эта игра яви и сновидений требовала от читателя больших усилий в понимании произведения и, по сути, делала его соавтором.

Безграничность сна в романе «Петербург» модернистско-символиста А. Белого становится соизмеримой границам галактики, что помогает автору воплотить свою идею о катастрофичности бытия и попытаться его осмыслить.

Для А. Ремизова, синтезирующего в своем творчестве принципы реализма и «нового» искусства, сновидение – синхронно, оно – и вместилище памяти, охватывающей историю как постижимое прошлое, и прапамять как запредельное, и воображение как безотчетное самовыражение творческой энергии. Для него сны – не только обрывки сегодняшних дневных впечатлений, того, что недосказано и недодумано; сны – это и вчерашние неизгладимые события жизни и даже более важное: кровь, восходящая к пра-жизни; сны – это путь в будущее, которое открыто животным через чутье, а человеку через предчувствие; сны – это и познание, и сознание, и провидение. Сновидения – связующее звено между здешней, «привычной», действительностью и мирами, «откуда появляется живая душа и куда уходит, отрубив свой срок». Свой взгляд на природу сновидений Ремизов намеренно противопоставлял так называемому «здравому смыслу», в соответствии

с которым сны воспринимаются как иллюзия, или «нормальное» сумасшествие, а «логика сновидений» – как «логика комического». По мнению писателя, чтобы воспринимать литературные сновидения не как «сплетение басен», а как действительное и живое, надо или сохранить в себе детские зрение и слух, еще не оторвавшиеся от ирреального мира, или «периодически, как диета, беспокойным испытывающим “оводом” (Сократ) омолаживать свое трезвое – свое гордое, а как часто просто одряхлевшее “разумное” мышление, бесспорный и в себе не сомневающийся “ум” (Гоголь), чтобы “вдруг проснуться к самому себе” (Плотин)» [31].

Люди, наделенные от рождения «наивным» мышлением, по мере взросления навсегда утрачивают это свойство. Другое дело, если человек открывает в себе способности сознательно активизировать подобные качества, превращать изначальный потенциал в основной творческий принцип, как это делает А. Ремизов. Тогда самое обычное зрение преобразуется в видение, благодаря которому человек получает возможность постоянно совершать в своем сновиденном, творческом инобытии увлекательные путешествия, приближаясь к первоисточкам и первообразам жизни. Сны увлекательны, как любое приключение, в то время как приключения составляют биографию человека и историю в целом. «Сны как бы прерываются бодрствованием, а на самом деле, проникая бодрствование, непрерывны – нигде не начинаются и не имеют конца, или: уходят в глубь веков, к первородному, к пуповине бытия» [Там же]. В мире сновидений художник приобретает понимание сущностных законов жизни, именно через них ему открываются сокровенные тайны мироздания: «От загадочных явлений жизни близко к явлениям сна, в которых часто раскрывается духовный мир. А язык духовного мира не вещи сами по себе, а знаки, какие являют собою вещи» [Там же]. Человек может онтологически постигнуть метафизическую сущность бытия, воплощая первозданность сновиденного мира в творческом художественном опыте.

Таким образом, чтобы постичь истоки мироздания, «испредметную суть предметов», «тайну высших, космических сфер» [30] Алексей Ремизов обращается ко сну. Именно сон для него способен синтезировать и объяснить прошлое, будущее и настоящее. Универсален сон для А. Ремизова и потому, что он, подобно

мифу⁹, призван объяснять разнообразные явления, в том числе и зарождение мира, восходя к первообразам.

2.1. Суть сновидческого метода

«Вы, просветители наши, образовавшие наш литературный язык, книжную речь, вы подняли руку на русский народ! Ваша машинка – грамматика оболванила богатую природную русскую речь!» [29, с. 38]. Именно так Алексей Ремизов скажет о символистах, которые предадут забвению глубинные пласты русского языка, связанные «со “стихийным творчеством народа”, с хранилищем национальной памяти – мифопоэтикой. И именно этим будет вызвано обращение писателя к истокам национальной мифопоэтики <...> и созданию мономифа» [Там же, с. 38].

Как говорилось ранее, А. Ремизов избирает для себя сон как способ постижения «испредметной сути предметов», первообраза, создавая свой миф о мире. Сон снимает табу запретов реальности и дает писателю волю творчеству и созиданию нового.

Создавая «мономиф» как сновидческую миражную действительность, противопоставленную земной реальности, А. Ремизов выстраивает мифологическую модель мироздания, первоосновой которого является оппозиционная пара «Хаос – Космос». В ней Космос олицетворяет природное, упорядоченное начало, а хаос – первозданную, плодородную стихию.

Итак, хаос осмысливается писателем как первозданная языческая основа, как органическое, «вихревое» начало. Согласно мифопоэтическим верованиям, вихрь – «нечистый, опасный для людей ветер, результат действия и воплощение различных демонов <...> в вихре танцуют, дерутся, справляют свадьбу черти, ведьмы <...> полудницы, лешие, шишиги» [29, с. 39].

Однако семантические и функциональные смыслы «вихря-пляски» у писателя могут быть истолкованы неоднозначно.

1. «Вихрь-пляска» может быть символом внутренней сущности бытия, находящегося во власти «вихревых» законов.

⁹ Миф (греч. *mythos* – рассказ) – повествовательная форма понимания мира, сложившаяся в дописьменный период человеческой истории [46].

2. Пляска может быть символическим знаком иррациональной, стихийной сути русского характера, национального менталитета в целом.

3. «Вихрь-пляска» может выступать отражением общественной ситуации: положения русской реальности, отождествляемой с вихрем – революцией – стихией хаоса, перевернувшей человека и мир. Революция – деструкция мирового порядка, равновесия Хаоса и Космоса.

4. Пляска может быть символом порождающего начала.

Так, в «Неуемном бубне» А. Ремизов, изображая как Стратилатов рассказывает истории, подмечает: «...кто хохочет, кто сопит, кто взвизгивает, кто просто подкрякивает, а сам Иван Семенович так ржет, пыль подымается, пылинки летят, точно перетряхивают сданные в архив пропыленные дела. Другому бы и невмочь, другой угорит, но как раз именно этот-то воздух и действует на Стратилатова благоприятно: хлебом не корми, дай подышать» [8]. Этот эпизод можно истолковать как проявление стихии хаоса, воздушной стихии, или, в ремизовской интерпретации, – «вихря-пляски». Желание героя «надышаться» говорит нам о вихре-пляске как порождающем начале.

Так же неоднозначна у А.М. Ремизова огненная стихия, способная и очищать, и разрушать. Согласно античной философии писатель создает концепцию вечного мирового огня, который может выступать как:

1. символ и праоснова «огневой» стихии хаоса, «огонь всех вещей»;

2. символ обладателя сокровенной тайны, подталкивающий к познанию самого себя;

3. порождение любовного пожара в душе человека;

4. выражение священной, обрядовой сущности субстанции «огня», воплощенной в ритуальном костре, способствующем очищению души и тела.

С огнем А. Ремизов сравнивает героя повести «Неуемный бубен» Лыкова: «Как огня, боялся Иван Семенович Лыкова, но это мнение о себе пропускал он мимо ушей, не трогало оно его и не могло уколоть. Слава Богу, за сорок-то лет беспорочной службы нос его кое-что чуял, и пускай Лыков – законник, пускай аккуратен, как немец, и всех в страхе держит, а все-таки – тут Иван

Семенович отдал бы руку на отсечение – Лыков революционер. Революционеров же Стратилатов за людей не признавал, а так за шушера, выделяя лишь одних декабристов». Немаловажную роль играет и то, что Стратилатов считает Лыкова революционером. Революцию в себе заключает и предполагает стихия вихрь-пляски. Принимая во внимание финальную главу, а именно: утрату внимания к себе Стратилатовым общества, занятым судьбой его неприятеля Лыкова¹⁰, мы можем утверждать, что огонь и вихрь-пляска здесь выступают как деструктивные силы. Кроме того, огонь в этой повести выступает как эротическая сущность: любовное переживание, страсти Стратилатова, воплощаемые в «огненной» семантике: «попался огонь к сену», «огонь, что не угасишь», воспринимаются героем как дьявольский соблазн и погибель.

Стихиям Хаоса (вихрь и огню) противопоставлены стихии Космоса (земля и вода), ассоциирующиеся с гармоническим началом жизни, что, однако, не исключает их фаталистической сути.

Земля в трактовке А. Ремизова также противоречива: она и порождающее, и одновременно поглощающее начало, основа мира. Эта стихия может реализовывать следующие значения:

1. рождение слова как первоосновы мышления, слова как трансформации созидательной энергии земли;
2. универсальное исцеляющее начало, приобщающее человека к животворящим силам земли;
3. смертоносное воздействие сока земли на дьявольские силы.

Процесс рождения речи, слова как воплощение земной энергии можно проследить в «Неуемном бубне»: «...разгорячается воображение, вылетают слова все игривее и забористее, да такое загнет, небу жарко. И уж не пришепetyвает, а словно в бубен бьет...» [8]. Отметим также, что и название повести неслучайно. Бубен – символ плодородия, его также связывали с ритмами

¹⁰ См.: «Участь Лыкова занимала всю канцелярию. Лыков не сходил с языка. Строились всякие предположения, и, по мере поступления новых сведений, решалась дальнейшая его судьба... так за всякими разговорами и делами никого не удивило и даже не вызвало самого простого любопытства, когда в один прекрасный день, именно после Воздвиженья, Стратилатов не явился в канцелярию...» [8].

Космоса¹¹. Вслед за символистской трактовкой «бубна» плодородной и животворящей будет считаться и вторая ипостась Космоса – вода.

Стихия воды, как и все вышеперечисленные, имеет дуалистическую природу, сообразно оппозиционному принципу «светлого – темного», «живого – мертвого».

Светлая вода священна и сближается с «живой» водой из сказок. Вспомним волка из «Посолони», несущего живую воду Ивану-царевичу. Омовение в ней подобно крещенскому обряду, очищению от мирской грязи, духовному ренессансу. Для примера обратимся к вышеуказанной повести: «...раздевшись в кухне весь донага и запасшись соленым огурцом, Иван Семенович вылезает в окно и, обойдя грядки, становится под ракитой. Агапевна с тазом вскарабкивается на табуретку, и начинается омовение» [8].

Темная вода – «мертвая». Она является принадлежностью навых сил и персонажей: чертей, водяных и др.

Кроме того, стихия воды «...связана с купальскими обрядами и русальными мистериями, она способна предсказывать судьбы людей» [29, с. 41]. Как и земля, вода порождает творческую энергию с целью познания и возрождения глубинных, не замутненных ежедневным употреблением первооснов языка.

Таким образом, суть сновидческого метода А. Ремизова заключается в создании первообраза вселенной, мира посредством сна. Подобно античной мифологии, основой мироздания у А. Ремизова могут быть четыре стихии: вихрь, огонь, земля, вода, заключенные в оппозиционной паре «Хаос – Космос». Эти первоосновы не лишены противоречивых свойств и дуалистичны по своей сути,

¹¹ Ср.: Бубен (тамбурин). Обычно ассоциируется с античными оргийными ритуалами в честь богов плодородия. Во время празднеств в честь греческого бога Диониса (в римской мифологии Бахуса) под звуки тамбуринов танцевали вакханки или менады. Во многих культурах – от Африки до Азии, а также в Центральной Америке – раскатистый звук тамбурина, напоминающий о громе и дожде, сделал этот небольшой барабан символом плодородия. В индийском искусстве бубен связывали с ритмами Космоса, если его держал Шива, и с войной, если его держала Индра [47].

как и сам мир, порожденный ими и воплощенный в произведениях А.М. Ремизова.

2.2. Сновидчество А.М. Ремизова в повести «Неуемный бубен»

К сновидческому постижению бытия и к сновидческому методу А. Ремизов шел всю свою творческую жизнь, словно ювелир обтачивал алмаз, убирал ненужное, придавал ему огранку. Нет ни одного произведения, где бы писатель не упоминал или не использовал сон.

Сновидение – своеобразный канон, правило, без которого, по Ремизову, нет и не будет произведения. «...Тема снов в творчестве А.М. Ремизова многогранна и неисчерпаема. Сну находилось место во всех жанрах, которые попадали в сферу его писательских интересов: в романе и апокрифе, в мемуарной хронике и театральной рецензии, в пьесе и историко-литературном эссе. Почти для всех ремизовских перво- и второстепенных героев виденье снов обязательный атрибут их бытования на страницах его книг. Сны – суровая нить, “основа” сюжетосплетения, сны – “окна под землю”, в подсознание персонажей. Все сны судьбоносны и вещи, все – так ли иначе – сбываются...» [7, с. 14].

По мнению И. Ильина, «сны у него яркие, неожиданные, то “костяные” и “кровавые”, то карикатурные, то символические, то нелепые и ни на что не похожие... Это на них он понял, что “дурь” и “бестолочь” – суть отец и мать “всего сущего”... Таким образом, он все сплетает в единое повествование, обычно даже не предупреждая читателя, что вот, начинается “сон”, а только укорачивая для “снов” – строчку на странице» [24].

Апофеозом, вершиной темы сна становится сонник «Мартын Задека» (1954), в котором сон – оригинальный и самостоятельный жанр, не допускающий стереотипного трактования его символики. Однако у Ремизова, как у любого другого писателя, эта тема или, лучше сказать, своеобразный прием постижения героев и истоков бытия имела свои корни, свою точку отсчета.

Такой точкой отсчета стала повесть «Неуемный бубен» (1909). В центре повести «естественный»¹² человек – Иван Семенович Стратилатов. Его-то, за неистощимость рассказывать шутки, анекдоты на память, и называли неуемным бубном. (Трактовка символа бубна, как ритмов Космоса, служит подтверждением «естественности» Стратилатова, человека с «наивным» взглядом, которому открыты тайны мироздания). Среди жителей города его фигура пользовалась уважением и популярностью. С первых строк автор заявляет об авторитете своего героя: «Среди достопримечательностей нашего города после <...> показывали Ивана Семеновича Стратилатова <...> скорее о монастырях поспорят <...> скорее в бульваре усомнится какой-нибудь глупдырь <...> но в Стратилатове никто и никогда, это дело не мыслимое...» [7, с. 245].

Стремление быть объектом обожания и почитания впоследствии отразится в первом сне героя, главной особенностью которых является то, что снились они только «под двенадцатые праздники» и их общее количество равнялось трем.

«Сны Стратилатову снятся редко, а если уж надо присниться, то непременно такие дурные, хоть вовсе спать не ложись. Три сна особенно мучили и изводили Ивана Семеновича.

Снится ему, будто едет он в золотой колымаге императрицы Елизаветы Петровны, на нем серый люстриновый пиджачок, на голове императорская корона и сидит будто он, развалясь, на высоких подушках. В окна мелькают дома с вензелями и везде одно имя, его имя – Стратилатов, бежит народ за колымагою, кричат “ура”, Стратилатов! Но вот, как сворачивать колымаге на мост к бабьему базару, чья-то рука внезапно вытаскивает его через окно и на мороз. Нет лошадей, а его, Стратилатова, в сером люстриновом пиджачке и в императорской короне, впрягают в стопудовое дышло, и давай погонять. Жилится Иван Семенович, трется о стопудовое дышло, весь бок облупил, падает, опять поднимается,

¹² См.: «...всехсвятский дьякон Прокопий, в доме которого вгнездилися Стратилатов <...>, когда речь заходила о беспримерной крепости и не по летам цветущем виде неутомонного жильца, ссылался на естество.

– Естество, – говорил дьякон, потягивая свою рыжую редкую бороденку, – такое естество, его же уставы поправить невозможно...» [8].

выбился из сил, а колымага ни тпру ни ну. И нападает на него невыразимый ужас, начинает кричать и кричит благим матом.

А другой раз снится ему, будто сидит он в своем царском кресле перед чудесным зеркалом и, отраженный шестнадцать раз, любит себя и вдруг не узнает себя; одна ноздря маленькая, меньше игольного ушка, другая огромная, шире шапки – горло сквозь ноздрию видно. И опять от ужаса кричит.

Третий сон самый страшный, страшнее колымаги и носа. Снится ему, что он маленький и жива покойница мать. Матери будто недосуг: надо тесто ставить, блины печь и не ходячие, а жилые блины, как на поминках. И вот уложила она его в ящик, плотно накрыла крышкою, и понесла на погреб, и там закопала в землю. “Ночь обночуешь, а наутро возьму!” – и ушла. Лежит он в ящике – тесно, не перевернуться, и бок колет, и от сырости с крышки капает на лицо, а утереться нельзя – невозможно руку поднять. А капли холодные, тяжелые, упала одна на переносицу, потекла по носу да в рот, а за ней другая. Богородице, Дево, радуйся, хочет выговорить Иван Семенович и вместо Богородицы начинает из “Таврилады”: В шестнадцать лет невинное смирение... И в ужасе кричит, и кричит, и знает, что глубок погреб – не услышат голоса, да само нутро кричит» [8].

Итак, в первом сне, как указывалось ранее, воплотилось видение себя Стратилатовым центром поклонения. Вторая часть сна противопоставлена первой: стратилатовское ничегонеделание сменяется его впряжением в стопудовое дышло. Такое развитие событий во сне мы можем интерпретировать как боязнь Стратилатовым каких-либо перемен в его жизни, а также осознание того, что он более никак не сможет «реализовать себя»¹³. Сон предвещает перемены в жизни героя, отражение этого сна мы видим в аресте секретаря Лыкова: «...Да и кому же после всего этого пришло бы в голову заниматься Стратилатовым! И что такое Стратилатов теперь? Шишимора – не больше. Так в один голос

¹³ «В более поздних, зрелых сочинениях, скажем, блестяще написанных повестях 1909 г. “Эмалиоль”, “Неуемный бубен”, писатель в каждой неповторимо воплотил трагический разрыв между возможностями героя и печальной их реализацией» [35, с. 227].

сказали бы...» [7, с. 295]. Утрата внимания приводит героя к кончине.

Второй сон доказывает наше толкование первого, даже где-то дублирует (атрибуты власти – превосходство; интерьер комнаты Стратилатова так же не лишен этих предметов). Однако здесь появляется зеркало. Появление зеркала во сне обуславливает в повести мотив двойственности, появление сверхреальности, появление двойников Стратилатова – Шабалдаева, Ягодова. Одного – Шабалдаева – Иван Семенович «держал при себе и большое находил удовольствие, затевая споры, выказать свое превосходство» [8], другой же – Ягодов – «изводил ... Ивана Семеновича головоломным вопросом о четвертом лице Святой Троицы и о возможности ее пополнения – как сие возможно? – или о каком-то съезде двенадцати царей, которые станут искать правды и закона, зарытых в каком-то кургане под Полтавой, и когда откапают закон и правду, будут раздаваться даром сапоги и притом все на одну колодку и всем и каждому носить обязательно, хотя бы и не по ноге – как сие возможно? – или о каком-то курином слове, которое, если знать, так все тебе можно, и наконец, о надвигающейся комете, хвост которой заденет землю и в какие-нибудь полминуты все погибнут, и люди и звери» [Там же]. Оба «отражения» Стратилатова разные, двойится и сам герой: «очки, все равно как и калоши, носит он больше для виду, а глаза у него голубые. Чем черт не шутит, может быть, они и вправду у него голубые и только из-под дымчатых очков такими кажутся мутными с желтоватыми белками, – обман зрения» [Там же]. Объединяет все трех таинственность и неясность происхождения. Шабалдаев и Ягодов дополняют образ Стратилатова деталями, о которых не было сказано ранее, тем самым, расширяя и искривляя его художественный образ до неузнаваемости. Именно этот подтекст несет в себе сон о носе.

Третий сон можно интерпретировать фразой самого Стратилатова в конце повести: «И чего люди спорят, чего добиваются, и как разобрать, кто прав и когда все это кончится?» То есть герой пытается переосмыслить свою жизнь, неспроста мы видим в последнем сне Стратилатова в гробу, многие сонники толкуют «видение себя в гробу как раскаяние в поступках» [43]. Более того, сон оказывается вещим: «А как прийти последнему часу, за минуту до смерти, затихать уж стал и ералаш свой бросил – перестал

бредить, да вдруг как вскочит с койки, выпрямился, вытянулся на своих жилистых тонких ногах, инда утроба вся вздрогнула, стойкий, этак стал открыто плешью к солнцу, – сиделка уверяла, что Богородицу читать стал, а фельдшер Жохов хихикал, что вовсе не Богородицу, а будто стихи какие-то, – и как подкошенный повалился; пот выступил на переносице, и покатилась капля по носу, капля за каплею, выбрало у него свет – отемнело, и отошел в вечную жизнь» [8].

Таким образом, уже в повести «Неуемный бубен» А. Ремизов опирается на созданную литературой традицию: сон выступает как способ познания психики героя, его сущности, его желаний; сон – предостережение, предвестник беды, предвестник будущего – репрезентирует основы сновидчества. Но сон же – это прямой путь к постижению «испредметной сути предметов», сокрытой в бездне подсознания спящего.

Поздние произведения – сонник «Мартын Задека» и «Огонь вещей» – определяют концепцию сна у А.М. Ремизова как главный принцип человеческой жизни, который воплощается в сновидческом методе писателя.

Глава III. СУДЬБА «СВЯТОЙ РУСИ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЗРЕЛОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА А.М. РЕМИЗОВА КАК УТРАТА ДУХОВНЫХ ОСНОВ БЫТИЯ РУССКОГО НАРОДА

Творчество зрелого А.М. Ремизова наполнено ощущением утрачивания, исчезновения исконной Руси с ее самобытностью, ее ладным и могучим языком, «пропада» берегинь ее культурных традиций – русских женщин, с «изнасилованными» судьбами и «потерянными» глазами. Ожидание грядущей катастрофы, расплаты пассивного народа за рабское «молчание» буквально пронизывает произведения Ремизова 1910-х гг. И чувство провидения не отказывает писателю – события революций февраля и октября 1917 года не заставили себя долго ждать.

Алексей Михайлович, крайне отрицательно относившийся к навязыванию и насаживанию всего «противоестественного» для Руси, согласно своей историософической концепции, пишет в этот период большое количество обличающих произведений разных жанров, но в результате из-за жестких рамок цензуры публикуются, большей частью, басни. Только спустя 10 лет в свет выйдет книга-дневник «Взвихрённая Русь», в которой содержатся лирические и художественно-документальные подробности о жизни в 1917 г.

Эту книгу можно считать своеобразным итогом зрелого творчества Ремизова, в которой, наверное, в первый раз ему удалось не ограничивать себя рамками жанра и при этом всесторонне, разнообразно, многоголосо, мастерским стилем отразить свое видение участи «Святой Руси» [19, с. 46].

Следует отметить, что политические взгляды писателя, его мнение относительно судьбы России не были однозначными. Еще в самом начале 1900-х гг. он отринул прежнюю концепцию России как богом забытого мира, тупикового пути страны и богооставленного народа, который обречен на бесконечные страдания. Писатель стал воспринимать историю России как закономерное развитие «национальной социокультурной модели», меняющей очертания, но, по своей основной сути, остающейся неизменной: «В его историософии появляются такие понятия, как “Русская

земля” – социокультурное единство пространства, населяющего его народа и созданной им культуры; “Россия” – исторически-конкретная фаза развития Русской земли; “Русь” – символ констант, составляющих духовные основы бытия русского народа, его “испредметную суть”; “Государство Российское” – издавна органично развивавшиеся формы “уклада”, “порядка” – политической организации жизни» [Там же, с. 46].

В рамках монографического исследования были рассмотрены следующие произведения, относящиеся к зрелому периоду творчества Алексея Ремизова: повесть «Крестовые сестры» (1910), сборник сказок «Докука и балагурье» (1914) и книга «Взвихрённая Русь» (1927). В ходе литературоведческого анализа мы заметили, что названные произведения, кроме своей хронологической общности – принадлежности к зрелому периоду писателя, обнаруживают много общего.

Первой общей чертой является использование писателем одного и того же топоса (места действия). Например, события в «Крестовых сестрах» происходят в Петербурге, в «Докуке и балагурье» точное место не указывается, что нормально для жанра сказки, но в некоторых сказках писатель упоминает Петербург: «Ходил вор Васька по Петербургу» (глава «Жулики»), «Поехал Федор в Питер на заработки, осталась одна Марья со стариком и старухой» (глава «Хлоптун») [10, с. 251, 284]. В «Взвихрённой Руси» основное место разворачивающихся событий также Петербург.

Если обратиться к хроносу (времени действия), то время во всех названных произведениях прослеживается согласно церковному календарю: на Кузьму-Демьяна, на Красную горку, на Рождество, под Крещение, на Пасху и т.д. Хотя стоит заметить, что во «Взвихрённой Руси» утрачивается значение конкретных дат, будь то Пасха, захват Зимнего дворца или другие исторические и эпохальные события. Внимание автора смещается на ненормальные, античеловеческие условия жизни в пореволюционный период.

Объединяет названные произведения и образ бабушки – старухи Акумовны. Например, в «Крестовых сестрах» Акумовна – терпеливая, юродивая старуха со сложной судьбой, набожная и воспринимающая все свои беды как должное – «обвиновать никого нельзя». На страницах «Докуки и балагурья» мы обнаруживаем целую галерею образов бабушек: любопытная, мудрая,

добрая, болтливая, заботливая. Во «Взвихрённой Руси», помимо самостоятельного образа Акумовны, забежавшей к рассказчику поделиться своими переживаниями: «Ой, что будет-то, Господи!» [12, с. 31], существует собирательный образ старух, символизирующий Россию.

Интересно, что о функции художественного образа бабушки в русской литературе пишет в своей статье Д. Мережковский: «Бабушка вся, до последней морщинки, – лицо живое, реальное; но это – не только реальное лицо, а также символ, и, может быть, во всей русской литературе. Бабушка – сама Россия в ее глубочайшей народной религиозной сущности. Отречься от Бабушки, значит, отречься от самой России» [28].

Повествование «Взвихрённой Руси» начинается со знакомства читателя с «костромской» бабушкой, наименованием места проживания которой, по нашему мнению, А.М. Ремизов подчеркивает духовное историческое наследие России (поскольку Кострома – один из древнейших городов России с большим числом храмов, церквей, монастырей). Также этот образ образует контраст с событиями 1917 г. – войной, неотвратимо надвигающимся голодом, озлобленностью народа и попытками урвать последнее¹⁴.

Другой образ – это древняя старушка, смирившаяся со своей злой судьбой, которую повествователь встречает на трамвайной остановке: «Бабушка, ты своим сердцем с потерей и утратой, белым сердцем приняла всю свою горячую судьбу, – а и вправду, разве скажешь так, как сказала ты о своих разорителях: свои ребята! – и вот одна ты на белом свете со своим белым сердцем, и тяжка твоя жизнь, твои последние дни, и кто утешит тебя? Кто нас утешит? Бабушка, это я за всех говорю, всем, всем, всем. И кому легко, кому счастливо, кто может быть счастлив на твоём белом пожарище, на белой могиле твоего погубленного мира? Какой зверь или какая оскаленная косматая душа или душа придушенная, как трухлявый червивый гриб, или сердце, как оглоданная сухая кость? Нет, вот все мы тут, и если умом кто не понял чего, сердцем-то все почувствовали, каждый из нас, всю твою

¹⁴ «Бабушка наша костромская, Россия наша, это она прилегла на узкую скамеечку ночь ночевать, прямо на голые доски, на твердое старыми костями, бабушка наша, мать наша Россия!» [12, с. 8].

свинцовую тяжесть, весь крест наш» [12, с. 186]. Утрата прежнего, «бабушкиного» уклада жизни как жизни Святой Руси Ремизовым воспринимается трагически: революция подорвала духовные основы бытия русского народа, утратила его «испредметную суть».

Образ бабушки как символ старой России встречается и в других произведениях русской литературы, созданных в пореволюционный период, например, в поэме А. Блока «Двенадцать»¹⁵, но в противовес ему ремизовские старушки более смиренны, терпеливы и кротки. Литературоведам известно, что названные произведения тематически связаны, при этом поэма А. Блока является, по своей сути, прообразом «Взвихрѐнной Руси» «под увеличительным стеклом». А.В. Ларов в своей статье приводит слова Андрея Белого, отлично характеризующие произведения Блока и Ремизова: «Если в поэзии лучшим произведением русской революции является “Двенадцать” Блока, то в прозе – само собой разумеется и за явностью и договаривать стыдно, – это “Взвихрѐнная Русь” Ремизова» [12, с. 554–555].

Добавим также, что и финалы названных произведений у обоих писателей отмечены появлением библейских образов: у Блока это – Иисус Христос, а у Ремизова образ бабушки, который вырастает до образа Богородицы: «Богородица – великая мать сыра земля есть. И великая в этом для человека радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная – радость нам есть. А напоишь слезами своими под собой на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой больше горести твоей больше не будет» [Там же, с. 363].

¹⁵ Старушка убивается – плачет,
Никак не поймет, что значит,
На что такой плакат,
Такой огромный лоскут?
Сколько бы вышло портянок для ребят,
А всякий – раздет, разут...
Старушка, как курица,
Кой-как перемотнулась через сугроб.
– Ох, Матушка-Заступница!
– Ох, большевики загонят в гроб! [1]

В отличие от блоковского образа Иисуса Христа, образ Богородицы у А. Ремизова более мотивирован и понятен. В последней главе «Неугасимые огни» автор делится своим восприятием служб на праздник Успения (смерти) Богородицы и на Страстной неделе. Страстная неделя (предвестница Пасхи) и Успение являются символами окончания земной и начала вечной жизни. В контексте этой главы воспоминания и переживания писателя восходят к культурному наследию христианства почившей в бозе Руси (Богородицы), ее традициям и самобытности. Но выражает ли Ремизов надежду на возрождение России?

Для ответа на заданный вопрос обратимся к авторской интерпретации петербургского мифа и роли основателя города – Петра I.

Напомним, что у истоков петербургского мифа лежали легенды староверов; классики русской литературы воспевали героизм и подвижнический характер личности Петра; реалисты (Гоголь и Достоевский) считали данный город разрушителем человеческих судеб; Пушкин же видел в Петербурге и великое, и трагичное.

У Ремизова, как уже говорилось, отношение к Петербургу и «Медному всаднику» не было статичным. Так, в произведениях Алексея Михайловича 1910–1912 гг. отчетливо проводится мысль о невозможности и нежелательности какого бы то ни было прогресса, о неприятии Петровской Руси: «Петр Алексеевич, – сказал он, обращаясь к памятнику, – Ваше Императорское Величество, русский народ настой из лошадиного навоза пьет и покоряет сердце Европы за полтора рубля с огурцами» [11, с. 201].

В книге «Взвихрённая Русь» хронологические главы перемежаются с лиро-эпическими, в которых автор, используя свободный стих, рассуждает о старой и новой России. Его размышления обращают нас к пушкинскому «Медному всаднику» как памятнику великому императору России. При этом Ремизов не забывает и раздавленных этим городом «маленьких людей»: пушкинского Евгения и гоголевского Акакия Акакиевича Башмачкина. Став свидетелем революционных потрясений, Алексей Михайлович понимает, что его родная страна находится в еще более страшном положении, нежели после петровских реформ. Изменить свою точку зрения на роль Петра в истории России Ремизову помог историк А. Кизеветтер, утверждавший, «что петровские «регламенты, инструкции, указы» являли собой образ трансформации

страны в «европеизированную Россию», вырастающую на «обломках разрушенной страны». Однако «документы, в которых записывались обыденные факты текущей жизни», по мнению автора «Исторических очерков», являют совершенно иной образ: «С полувыцветших страниц этих документов, из-под внешней оболочки нового канцелярского жаргона на вас глядит старая московская Русь, благополучно переступившая за порог XVIII ст. и удобно разместившаяся в петербургской империи» [34, с. 154].

Поэтому во «Взвихрѣнной Руси» именно Петр изображается Ремизовым как спаситель: «Безумный ездок! Хочет прыгнуть за море из желтых туманов, – он сокрушил старую Русь, он подымет и новую из пропада. Слышу трепет крыльев над головой. Это новая Русь – Русский народ! настанет светлый день!» [12, с. 142].

Таким образом, зрелый период творчества А. Ремизова представляет собой переосмысление истории родной страны, пути ее исторического развития и попытку предсказать ее будущее. Так, «Крестовые сестры» – ожидание возмездия и исчезновения России как «святой Руси», символически воплощенной в образе смиренной бабушки Акумовны – персонификации духовных основ бытия русского народа, его «испредметной сути». «Докука и балагурье» – вместилище и хранилище культурных традиций Руси, ее самобытной сути, способ противодействия растлевающему влиянию современности и утрате понимания духовной сути России как Святой Руси. «Взвихрѣнная Русь» – воплощение авторских представлений о расплате народа¹⁶ за свое невежество, за утрату истинной веры, традиций, духовности, понимания «испредметной сути» своего прошлого, перемеженный с реальными антигуманными условиями свершающейся революции.

Названные произведения зрелого периода наглядно демонстрируют, что писатель не оставляет без внимания и свое писательское мастерство, совершенствуя не только содержание произведений, но и форму и поэтику. Процесс создания сказок «Докуки и балагурья» помог А. Ремизову понять «богатство природной русской речи» [29, с. 38], отточить слог и мастерски использовать

¹⁶ «Русский народ, что ты сделал? Искал свое счастье – – Одураченный, плюхнулся свиньей в навоз. Поверил – – Кому ты поверил? Ну, пеняй теперь на себя, расплачивайся» [12, с. 142].

форму сказа и авторскую игру с читателем в произведениях крупной формы. Опираясь на литературный опыт и традиции своих предшественников и современников, Алексей Михайлович создает свое видение действительности, часто по-новому обыгрывая образы «маленького человека» и бабушки, петербургский миф, философские идеи о переустройстве мира, расширяя границы жанра и подчиняя его структурные элементы логике своего повествования.

3.1. «Докука и балагурье»: образы героев – носителей духа русского народа

Уже первые опыты А.М. Ремизова с фольклорным материалом увенчались успехом. Как известно, сборник «Посолонь. Сказки» (1900–1906) был воспринят публикой, а особенно фольклористами, с восторгом. Он помог многим составить представление о Ремизове как о мастере стилизации сказа.

Однако были и те, кто определил первый удачный «опыт» А.М. Ремизова как списывание, плагиат¹⁷. Писатель остро воспринял эти обвинения и спустя два месяца дал пояснения своему уникальному методу работы с фольклорным материалом в «Письме в редакцию» от 29 августа 1909 г. Алексей Ремизов разъяснил, что в сборнике «Посолонь» и других стилизациях сказок стремился воссоздать народный миф как первооснову в понимании «испредметной сути» Древней Руси, восстановив все утраченные фрагменты по фольклорным источникам. Народный миф, по Ремизову, явление коллективного преемственного творчества ряда поколений: «...Я, кладя мой, может быть, один-единственный камень для создания будущего большого произведения, которое

¹⁷ 16 июня 1909 г. в вечернем выпуске петербургской газеты «Биржевые ведомости» (№ 11160, с. 5–6) было опубликовано «письмо в редакцию», озаглавленное «Писатель или списыватель?» и подписанное псевдонимом Мих. Миров. Автор статьи обвинил «русского писателя г. Алексея Ремизова», который «успел уже составить себе имя», «в гимназическом списывании» сказок «Мышонок» и «Небо пало» с книги известного собирателя русского фольклора Н.Е. Ончукова «Северные сказки», вышедшей в свет в 1908 г. в виде 33-го тома «Записок Императорского Русского Географического Общества» [23].

даст целое царство народного мифа, считаю своим долгом, не держась традиций нашей литературы, вводить примечания и раскрывать в них ход моей работы...» [10, с. 608–609].

Таким образом, в сознании писателя, коллективное творчество – это продуктивная основа для общественного устройства.

Сказка – особый жанр для Алексея Михайловича, т.к. именно он помог писателю сформировать и довести до совершенства такой художественный прием, как игра. Привлекал писателя в сказке и язык. Сказка, по сути, это диалог и действие, переданные речью рассказчика, и именно слово становится объектом игры. Сказка уникальна и тем, что позволяет проследить «парадигму общественного и бытового поведения, так как содержит набор социальных норм и запретов, в которых выражается “душа народа”, система его нравственных представлений и установок» [10, с. 613].

Таким образом, помимо сюжета для Ремизова важным объектом переработки являлась речь. Более того, «слово» само могло стать темой для сказки. Примеры таких сказок можно встретить в сборнике «Посолонь. Сказки» (1900–1906): «Калечина-Малечина», «Кострома» и др.

Следующим по хронологии, но не по значимости в творчестве Ремизова стал сборник «Докука и балагурье» (1914). Большинство сказок из этого сборника – вновь переработка «Северных сказок» Н.Е. Ончукова¹⁸. Название сборника отражает его основную идею – создать собирательный образ народной сказки, которая может быть «докучной» – бесконечной, а также шутливой и забавной – «балагурной». Сказки сгруппированы в шесть разделов. Названия первых четырех разделов обозначены главными героями: «Русские женщины», «Царь Соломон и царь Гороскат», «Воры», «Хозяева». Пятый раздел «Мирские притчи» имеет нравоучительный характер, а в последнем, «Глумы», герои – скоморохи.

Таким образом, можно говорить о том, что внимание автора сборника сосредоточено не на мифе как таковом, а на героях народной сказки как носителях духовной сути Руси.

¹⁸ 16 апреля 1907 г. Н.Е. Ончуков писал Ремизову: «Сочту не долгом, а удовольствием доставить свои сказки Вам, как только они выйдут из печати. Такого усердного читателя, как Вы, нынче поискать» [10, с. 642].

Сборник открывает раздел «Русские женщины»; большинство сказок этого цикла имеют в заглавии прилагательное: «Желанная», «Отчаянная», «Догадливая» и др. Автор как будто стремится перечислить все качества женщин – и плохие, и хорошие – и создать каталог женских образов.

Все сказки данного раздела можно объединить в группы, классифицировать. Например, в первой сказке «Суженая» автор знакомит нас с Марьей, которую отдают замуж за другого. Не в силах вынести этого, она умирает. Но никому она не нужна мертвая, кроме «старо-прежнего» Ивана. Принял он ее, а после – и родители, а «на Красную горку повенчали Ивана да Марью» [Там же, с. 186]. Силу любви героини автор подчеркивает рефреном: «Вот как Марья любила Ивана! Кто у нас так любит!».

В данной сказке Ремизов пытается обыграть легенду о происхождении цветка иван-да-марья. Но в отличие от традиционной версии (инцеста брата и сестры), Ремизов более широко трактует тему «запретной любви», не ограничивая ее родственными отношениями и провозглашая: «любовь преодолевает смерть»¹⁹.

Упоминание праздника Красной горки доказывает правоту выдвинутой версии. «Красная горка – это самый популярный день для заключения браков, для венчания и соединения новых пар перед лицом Бога. Старинная русская пословица говорила: “Кто на Красной горке женится, тот вовек не разведется”» [45]. Кроме того, цветение цветка иван-да-марья как раз приходится на май, время празднования Красной горки.

По тематике «любовь вопреки смерти» к сказке «Суженая» близки сказки «Желанная» (милого Любавы, проклятого бабкой, забирают черти, но сила любви русской женщины способна

¹⁹ Сопоставив фольклорный и обрядовый материал восточных славян с мифологиями других народов, исследователи пришли к выводу, что в основе легенд, поверий, купальских песен об инцесте, в том числе и текстов о происхождении цветка иван-да-марья, лежит архаичный миф о близнецах, один из которых – Иван – связан с жизнью и огнем, а другой – Марья – со смертью и водой. Их отношения в обрядовых песнях соотносятся с древним мотивом брачного поединка огня и воды, то есть противостоящих друг другу природных стихий, которые имели первостепенное значение в купальской обрядности [40].

преодолеть все и воскресить любимого: «Все равно, – говорит, – где он, там и я: одна жизнь!» [10, с. 189]) и «Робкая» (возлюбленный Федосьи умер, но не умерла ее любовь к нему: «Так за покойным дружкой и ушла, не сробела» [10, с. 197]).

В эту же тематическую группу можно включить сказку «Потерянная», критерием для чего будет являться, как и в сказке «Суженая», обыгрывание слова: «...Слово является главным героем его (Ремизова. – *Н. К., О. К.*) сказок. Его отношение к мифу – это позиция художника, который волен распоряжаться материалом по своему усмотрению» [Там же, с. 616]. В сказке «Потерянная» имя героини – Домна, которое, как ни странно, созвучно с доменной печью. Однако и имя, и сорок целовальников, служивших у ее отца, являются символами. Домна сжигает их заживо. Первый «благочестивый» Домны также погибает: «А тот, дружок-то, лежал-лежал под стариком и кончился: без воздуха трудно, задохнулся» [Там же, с. 194]. Название сказки характеризует героиню как падшую женщину, любовь которой приносит смерть.

Следующая группа сказок «Докуки и балагурья» – «о необратимости судьбы, злом роке». Сюда отнесем сказку «Обреченная». Машеньке уготована смерть на семнадцатом году, и даже крестный, знающий об этом, не может предотвратить ее гибели.

В древнерусском языке «судьба» употреблялась в значении «правосудие», «приговор», «судилище». «Судьба» означала то, что суждено: «Идет она, словно ведет ее кто, скоро, легко идет, и прямо к колодцу» [Там же, с. 191]. В славянской мифологии, обрядах и ритуалах отражена идея о суде, который вершится во время рождения человека: «Предки славян верили, что нашей судьбой управляет божество по имени Усуд. Когда он рассыпает золото в своем дворце, тогда рождаются богатые, а когда черепки – бедные. У Усуда есть три сестры – суденицы. На третий, иногда первый или седьмой день после рождения ребенка в полночь к нему приходят суденицы, чтобы одарить его судьбой. Судьба человека также могла находиться в руках других божеств: Рода или Рожаницы» [43].

Этим же мотивом проникнута сказка «Жалостная». Нюшка провидит свою судьбу: «Выйду, – говорит, – я в эту деревеньку замуж, рожу паренька. Будет паренек на двенадцатом годку, пойдет по молоденькому льду да и потонет» [10, с. 192].

Ремизов уделяет особое внимание в своих сказках праздникам, поверьям и ритуалам, пытаясь раскрыть «душу» народа через образы народных героев как носителей духовных истоков русской земли. «Ремизов нашел наиболее точный эквивалент народной сказке в так называемом календарном (святочном или пасхальном) рассказе, который в свою очередь сам восходит к фольклорным представлениям о характере этих праздников» [Там же, с. 614].

Вот мы застаем за святочным гаданием Машеньку, героиню сказки «Отчаянная»: «Под Крещение в ночь накрыла Маша стол скатертью, поставила на уголок тарелку, положила ложку и другую тарелку с ложкой на другой угол, положила себе в тарелку кусочек и другой кусочек в другую тарелку – суженого чувствовать...» [Там же, с. 206]. Но забыла главное – благословиться. Это и стало причиной ее беспокойных дум об обладателе алого кушака и, как следствие, самоубийства. «А приходил к ней самый лучший, вот оно что!» – завершает рассказчик. Желание героини узнать своего будущего жениха также связано с понятием судьбы.

Третью группу обозначим как сказки-реминисценции²⁰. Яркими у Алексея Михайловича получились образы покорной судьбе сестры и подлой жены в сказке «Оклеветанная». Варвара, жена Михайлы, ненавидит свою золовку Палагею до такой степени, что решает убить своего ребенка, чтобы рассорить брата с сестрой. Оклеветанную женой брата и брошенную в лесу самим братом, Палагею примечают царские сыны, одного из которых царь благословляет на женитьбу. Сказка содержит реминисценции из пушкинской «Сказки о царе Салтане»: Варвара, перехватив гонца с вестью о рождении сына, подсовывает ему другое письмо: «Кутенка твоя жена родила, Палагея!». Палагею опять свезли в лес, внука царь себе оставил. Развязка сказки происходит на пиру, где Варвара сознается в содеянном. По «доброй» сказочной традиции, клеветница наказана – «на воротах и застрелили».

²⁰ Реминисценция (от позднелат. *reminiscentia* – воспоминание) – в художественном произведении (преимущественно поэтическом) отдельные черты, навеянные невольным или преднамеренным заимствованием образов или ритмико-синтаксических ходов из другого произведения (чужого, иногда своего) [49].

Другая сказка – «Красная сосенка» – содержит в себе реминисценции из «Аленького цветочка» и «Золушки». В поездке отца и наказе дочерей привезти гостинцев мы узнаем «Аленький цветочек», а в смотринах невест князем и потерянной тифельке – «Золушку».

Сказки «Братнина», «Подружки», «Кумушка» объединяет тема женской дружбы.

В сказке «Братнина» Катерина решает выйти замуж за своего брата – «ей никто так не мил, ей никто так не люб, как родной брат» [10, с. 214]. Но это грех – Катерина провалилась сквозь землю и попала к Бабе-яге в избу, где встречает Аленушку, оказавшуюся там по той же причине. Девушки решили бежать и, избавившись от погони Яги, стали сестрами. В сказке «Подружки» сильная, крепкая дружба становится для Анюшки роковой. Не веря тому, что рассказывают о Варушке, она идет к ней в гости. Варушка, не в силах простить подруге ее замужества, съедает ее: «Нет уж, пришла, так и будем вместе!». В сказке «Кумушка» Ремизов создает образ любопытной бабки Кондратьевны, которую чуть не съела ее подружка-покойница в назидание за любопытство.

Можно выделить группу сказок, где героини – ведьмы²¹. В сказке «Поперечная» автор создает жуткий образ Настасьи-колдуньи, питающейся по ночам свежей мертвечиной. Сказка имеет трехчастную композицию. В первой части Сергей, муж Настасьи, проследив за ней до кладбища, разоблачает колдунью. Та его превращает в пса. Вторая часть – скитания Сергея в облике пса и помощь старухиной дочки. Третья часть – наказание Настасьи Сергеем и прощение.

В эту же группу можно отнести сказки «Ворожея», «Отгадчица». В них Ремизов создает более привлекательные, добрые образы старушек, не по своей воле занимающихся «промыслом»; автор посмеивается над своими героинями, оказавшимися в таких ситуациях, где они только в глазах людей знахарки, ведуньи, но на самом деле таковыми не являются.

²¹ Ведьма – в славянских поверьях – женщина, наделенная колдовскими способностями от природы или научившаяся колдовать. В сущности, само название «ведьма» характеризует ее как «ведающую, обладающую особыми знаниями» [43].

В последнюю группу мы объединили сказки «Лихая» и «Догадливая». В сказке «Лихая» Ремизов показывает нам образ лихой бабы, от которой спасу нет самому черту: «...что хочешь тебе сделаю, на век свой не забуду дружбу, избавь ты меня от лихой бабы. Тысячу лет я жил в яме тихо-смирно, не спускай, сделай милость! – черт инда заплакал» [10, с. 212]. Так, находясь под страхом встречи с «лихой» бабой, черт помогает мужику разбогатеть.

В сказке «Догадливая» жене мужика, посулившего черту душу за богатство, удастся перехитрить черта и спасти мужа.

Таким образом, в попытке ответить на вопрос: «что есть русская женщина?», Ремизов создает противоречивый, но от этого живой и непосредственный собирательный образ русской женщины – носительницы многоликой сути женского естества Руси как страны, искони ассоциирующейся с женским родом.

Второй цикл сказок – «Царь Соломон и царь Гороскат». Раздел включает в себя две сказки о двух царях. Идеиной связкой этих сказок с первым циклом можно считать сюжеты о женской хитрости. Автор не сразу вводит главного героя в повествование, а рассказывает о неверной, хитрой жене Семиклея, брата Давида. Чтобы подчеркнуть мудрость Соломона, Ремизов в первой части сказки вводит эпизод: «А царь Соломон во чреве царицы и говорит: – Плѣха по плѣхе и клобук кроет²²!» [10, с. 233]. А уже в последующих трех частях сюжет строится на подмене царицей Соломона на сына кузнеца и испытаниях царем Давидом Соломона. Не забывает автор и о мифе про суд Соломона, вводя эпизод про муку старухи, развеянную ветром.

Вторая сказка «Царь Гороскат» продолжает мотив хитроумных испытаний, и здесь Гороскат испытывает сначала своих министров, а потом и «девку», спасшую глупых министров от гибели. Ремизов специально не дает имени героине, фокусируя внимание на Гороскате, но в итоге она оказывается хитрее.

²² «Плѣха по плѣхе и клобук кроет!»: плѣха – потаскуха, казанск. (Даль). Возм., сокращено из выражения плѣвая женщина; клобук – мужское покрывало монашествующих, сверх камилавки (цилиндрический, расширяющийся кверху головной убор, часть облачения православного духовенства) [45]. Выражение идиоматически связано с более знакомым нам «рука руку моет».

Хитрость главных героев сказок, относящихся ко второму циклу, является связующим мотивом с циклом «Воры».

Первая одноименная сказка раздела повествует нам о работнике богатого мужика Сысое, которого воры заставили обокрасть собственного хозяина. Однако сам Сысой совсем был не прочь и для себя «постараться»: «Полез, вынес добро и хотел уж вылезать, а они говорят: – Захвати, говорят, – ты и на свой карман что. Опять полез Сысой, а воры тем временем камень подвалили и ушли себе, – поминай как звали!» [10, с. 246]. Жадность губит работника, и несмотря на то, что ему удается улизнуть от хозяев, он – всего лишь марионетка в руках воров²³.

В сказке «Разбойники» Ремизов предлагает другой образ воров – жестокий и пугающий: «Топится в кухне печка и чугуны кипят. В чугуны и пихнули девчонку. Закричала девчонка по-худому и недолго кричала, умертвилась. Вынесли ее старики на тарелке, – сели ужинать. Пили, ели, похваливали» [Там же, с. 250].

Совершенно другими – привлекательными – получились у Алексея Михайловича образы Васьки и Ваньки из сказки «Жулики». Уже в первой части мы видим, что, несмотря на свой «промысел», Васька оказывается человечнее «благочестивых» людей,

²³ Просидел Сысой день в лесу, а как стемнело, вышел и видит, огонек в поле. Сысой на огонек. Пришел к огоньку, а там сидят воры, пьют, гуляют.

А один вор был ушедши за дровами, кричит:

– Эй, ребята, вон тот самый наш!

Схватили воры Сысою, при себе оставили. Пьют-гуляют. А была у них пустая бочка. Взяли они Сысою и забили в эту самую бочку, а сами, как прикончили все, все запасы, потушили огонь и ушли себе подобру-поздорову.

Ну и потерпелся Сысой страхом, в бочке-то сидючи, – ни жив, ни мертв, и голова от винного духа, что вареная картошка, того и гляди, рассыпется.

И приходит волк к бочке глотать кости, а Сысой – со смёткой, давай ковырять в бочке дырку. Проковырял Сысой дырку – цап за хвост волка.

Волк с перепугу к березе. Трах бочку о березу – и разлетелась бочка на мелкие куски.

Тут Сысой лежать и остался, да так до сей поры и лежит – не почешься! [10, с. 247–248].

раздав долги покойника, которого эти люди провожали на тот свет тумачами и дубинами. Фамилия героя – Неменяев – подчеркивает, усиливает «положительность» героя, который не разменивается по мелочам, остается верным своим убеждениям.

Действие разворачивается в Петербурге, автор упоминает конкретные улицы, но при всей реалистичности, в сказке наличествует волшебство: это и мел-камень, и попугай-птица, и попугайные ключи, и банка с вареньем, в которой хранилась Васькина голова.

Провернув дельце и перехитрив царя, Васька с Ванькой покидают Петербург. За границей Васька влюбляется в Чайну Царевну и с помощью Ваньки добывается ее руки. А Ванька признается, что он и есть тот покойник, за которого Васька раздал долги.

Следующая сказка «Собачий хвост» – о Зоте, который «говорить умел». Зот – бобыль, хилый мужичок, ублажающий соседских жен, за что и был наказан их мужьями: убили его кобылу, корову, собаку. Однако все нипочем Зоту – «сшил себе балахон поверх шерстью: перед коровий, зад кобылий, а хвост собачий... и пошел себе в город просить милостыню. Собачий хвост! – пошла про Зота слава... таков уж человек: где ему сдачи не дай, там он язык покажет» [Там же, с. 260].

Стоит отметить, что название сказки и ее сюжет включают в себя аллюзии из русского фольклора: крылатые выражения «собакам хвосты крутить»²⁴, «псу под хвост», «не пришей кобыле хвост» или сказка В. Даля про лису-лапотницу²⁵. Все они отрицательного плана, однако герой сумел воспользоваться своим балахоном правильно и разбогатеть. Можно отметить значение имени

²⁴ Перм. Неодобр. То же, что *собакам сено* косить. *Собакам сено* косить. Волг., Перм., Пск. Неодобр. Бездельничать, уклоняться от работы; заниматься крайне глупым делом [45].

²⁵ – Хвостик, хвостик, ты что делал?
– А я не давал тебе ходу, за все пеньки да сучки цеплялся.
– А, так ты не давал мне бежать! Постой, вот я тебя! – сказала лиса и, высунув хвост из норы, закричала собаке: – На вот, съешь его!
Собака схватила лису за хвост и вытащила из норы [2].

героя²⁶ и его созвучие со словом «зотка»²⁷, имеющие положительный смысл. Зот перехитрил соседей, сгубивших его скотину, и разорил их.

Завершают раздел «Воры» сказки «Барма» и «Вор Мамыка». Они похожи своим зачином, а затем одна сказка продолжает другую. Так, Барма, отданный стариком и старухой жулику, обворовывает его. Путь Бармы лежит к царю, у которого он крадет пуговицы со штанов. В этой сказке герой изображен проворным и смелым, а в сказке про Мамыку умным и смекалистым. В итоге, сумев обворовать царя, Мамыка становится его верным подданным.

Таким образом, в цикле «Воры» мы видим, что представители одной из древнейших профессий могут быть не только жестокими, хитрыми, подлыми, но и добродушными. Ремизов не делает своих героев стереотипными, он показывает ряд качеств, которыми может обладать вор.

Раздел «Хозяева», пожалуй, самый мистический в сборнике. В нем Алексей Михайлович знакомит читателя с потусторонним миром. В первых двух сказках герою Афоньге, столкнувшемуся с потусторонними силами, удается благополучно разрешить ситуацию. Более того, в этих сказках мы находим, что и водяной, и леший вовсе не такие страшные, как мы думаем, и встреча с ними не всегда заканчивается чем-то плохим для героя. Наоборот, в сказке «Леший» хозяин леса одаривает Афоньгу за помощь рукавом своего кафтана. Поступок, не свойственный, по нашим представлениям, лешему, дополняет еще более несвойственный портрет: «...Леший не старик старый, какой старик! – леший молодой, и ни усов еловых, ни бороды осочьей у него нету. Желтый зипун на нем, красная теплая шапка, а жена его лешачка, а дети – лешата, полное хозяйство» [10, с. 275]. Забавным предстает в описании автора и водяной: «...Водяной, не очень великий, даже маленький, черноватый, на черта похож, а ус у него рыжий» [Там же, с. 276]. Несмотря на кражу Афоньгой его коров, он помогает ему помириться с соседом.

²⁶ Зот (зотик) – животворящий, дающий жизнь, имя нескольких святых [42].

²⁷ Зотка – у школяров: знаток, умница, всезнайка [38, с. 694].

В сказках «Черт» и «Лигостай страшный» перед нами снова потусторонние силы предстают как помощники. Однако итог встречи с ними для героев – смерть. В сказке «Черт» Никанор выполняет обещанное, получает от черта горсть золота, но пробалтывается о своих делах с чертом, за что и умирает. В сказке «Лигостай страшный» герой сознательно договаривается с потусторонним выходцем, зная, что через 30 лет умрет.

В последних двух сказках «Хлоптун» и «Мертвец» мотив смерти, ужаса отчетливо нагнетается автором. В «Хлоптуне» злой дух вселяется в мертвого мужа Марии, и не мужем он ей вовсе становится, а хлоптуном: «Пять годов живет хлоптун хорошо, чисто и не признаешь, а потом и начнет: сперва ест скотину, а за скотиной и за людей принимается» [Там же, с. 285]. В «Мертвце» мы видим еще более ужасающую картину, где двоих парней за их шалость хоронят заживо вместе с покойником. Однако здесь звучит назидание – покойников нельзя тревожить: «И два дня и две ночи не выпускал их мертвец, а на третий день ослабели мертвецкие руки, подкосились мертвецкие ноги, да их тело-то, руки их с мертвым, с телом мертвецким срослись – хоть руби, не оторваться! Господь не прощает» [Там же, с. 288]. Таким образом, эта сказка подводит нас к разделу «Мирские притчи», отличительной чертой которого является поучительно-назидательный характер.

В «Мирских притчах» среди героев встречаем не тольколюбившихся персонажей других циклов: Лешего, покойника, старика со старухой, но и зверей («Лев-зверь»). В притчах автор заявляет простые нравственные истины.

Так, например, в притче «Берестяной клуб» о заточении старика Семена в темницу автор провозглашает библейскую истину: «не суди да не судим будешь». В притче «Мышонок» старик со старухой остались голодными из-за своего любопытства. В «Льве-звере» высмеивается пьянство. Шуточной оказывается и притча «Ослиные уши», в которой слуга царя, узнав, что у царя ослиные уши, не смог сдержать слова и рассказал все «земле». Березка, выросшая из земли, прошептала прогуливающемуся царю, что у него уши ослиные. Но царь рассудил: «...уж если мать-земля не могла выдержать, то где же крещеному!» [Там же, с. 305].

Некоторые притчи рассказывают о наказании, возмездии за несправедливые поступки. В притче «Золотой кафтан» нажитое нечестным трудом сгорает: «...нищий-то ходил и просил, не работал, чужую копейку прятал, скопил денег, тысячу скопил, у других отымал, трудовые, горькие, и все сгорит, все выщется. То нам за грехи Господь дает!» [Там же, с. 297–298]. Сгореть всему было суждено и у героев притчи «Пасхальный огонь», которые, невзирая на светлый праздник, пожалели углей для бедняка. В другой – «За овцу» – у старика Тихона пропадает сын Михайла. Леший уводит его к себе за то, что Тихон съел овцу соседа, а в пропаже овцы признался невинный человек. Аналогичный сюжет мы видим в притче «Чужая вина», герои которого поняли, что Иван невиновен, только когда мертвое тело стало источать запах ладана. Продолжение темы святости, богопочитания находим в притче «Господен звон», где старик несмотря на то, что не слышит благовест, не умаляет, не оставляет своих молитв Богу и попадает в святые. В противовес этой притче Ремизов в «Мутах» показывает, как на пустом месте у стариков, страждущих спасенья и отпущения грехов, возникают спор и ругань.

Завершает раздел притча «Горе злосчастное», в которой Степан, позавидовав своему неожиданно разбогатевшему брату, хочет вернуть все как было прежде: сделать его снова бедняком, откопав нужду его – тощую старушонку. Однако Степан, откопав ее, сам попадает в беду. Спасает его брат. Интересно заметить, что старушонка – горе злосчастное – очень напоминает сологубовскую недотыкомку как воплощение всех бед и злосчастий героя.

Последний раздел сборника «Докука и балагурье» «Глумы» посвящен сказкам развлекательно-занимательного характера. Само название цикла знаменует глумление, насмешку над героями сказок. Однако не все сказки только высмеивают героев, некоторые из них еще и назидательны. Такова сказка «Пес-богатырь», в которой Егорий, покровитель зверей, проучил охотника, убив его могучего пса, за то что тот устроился на ночлег под Егорьев день. А в сказке «Жадень-пальцы» старичок-странник наказывает детей, которые, получив свою долю наследства, глумятся над бедной матерью.

Таким образом, автор пытается композиционно связать данный раздел с циклом «Мирские притчи».

У цикла «Глумы» кольцевая композиция, поскольку он открывается сказкой «Скоморох», в которой автор словами песни призывает начать веселье:

Потихоньку, скоморохи, играйте,
Потихоньку, веселые, играйте,
У меня головушка болит,
У меня сердце щемит! [Там же, с. 317]

В последней сказке «Медведчик» автор пишет: «Без скомороха, без медведчика и праздник не в праздник, и пир не в пир, коляда не настоящая» [Там же, с. 331].

Таким образом, сборник сказок «Докука и балагурье» – единое произведение, связанное тематически и идейно, изображающее народных героев во всем многообразии их типов и характеров. Хронотоп «Докуки и балагурья» не является типично сказочным, когда время и место действия размыто («в некотором царстве, в некотором государстве»), но и не обладает достаточной конкретностью. Как правило, место действия не указано, в некоторых сказках есть упоминание деревни, леса, заморских краев (города), и единожды города Петербурга (сказка «Жулики»). Что касается времени, то здесь автор более конкретен, указывая времена года или церковные праздники: на Кузьму-Демьяна, на Красную горку, на Рождество, под Крещение и др. Такого рода хронотоп говорит о том, что Ремизову важнее сам сюжет, поступки героев, нежели их описание, время и место действия. Исходя из убеждений писателя о создании мифа, вполне возможно предположить, что местом действия является вся Россия. Временные ссылки автора говорят не столько о времени, сколько подчеркивают русскую культуру, традиции, бытование которых во времена Древней Руси представляется Ремизовым как ее «испредметная суть».

Подводя итог вышесказанному, отметим, что «Докука и балагурье» – своего рода каталог русских народных героев, не всегда типичных для сказки и непохожих друг на друга. Автор стремится дать полный, развернутый собирательный образ русского народа, выйти за рамки сказочных стереотипов, будь то вор или царь, леший или водяной, постигнуть их самую суть. Особую роль в сборнике играет противоречивый, но живой и непосредственный собирательный образ русской женщины – носительницы

многоликой сути женского естества Руси как страны, искони ассоциирующейся с женским родом.

3.2. Терпение как одна из основ «испрудметной сути» русского человека в повести А.М. Ремизова «Крестовые сестры»

В 1910-х гг. положение А.М. Ремизова в литературе существенно изменилось. Изменилось не только отношение публики к писателю, что выразилось во множестве литературных карикатур в известных журналах и свидетельствовало о большом интересе к произведениям Ремизова, но и материальное состояние автора, улучшившееся посредством издания «Избранных произведений» в литературном альманахе издательства «Шиповник», а также публикации повести «Крестовые сестры».

Значительным трансформациям в творчестве писателя в этот период подвергается образ «маленького человека». Напомним, первое обращение к нему Алексея Михайловича происходит в повести «Неуемный бубен». Однако от традиционного образа у главного героя повести Ивана Семеновича остаются только невысокое положение в обществе и трагический конец. А. Ремизов наделяет данного героя нехарактерными для мелкого чиновника и маленького человека искусством слова, любовью к собирательству (коллекционированию атрибутов ритуального назначения).

В 1910 г. была издана повесть «Крестовые сестры», в центре повествования которой Петр Алексеевич Маракулин – чиновник, выписывающий талоны. Однако для Алексея Михайловича это частный эпизод реальности, в которую он вмещает мифологическую модель древнерусской духовности с ее универсальным образом терпения [34, с. 109] как одной из основ «испрудметной сути» бытия русского человека.

Как и в «Неуемном бубне», автор начинает повествование непринужденно, в сказовой форме, мол были такие приятели Маракулин и Глотов, не похожие друг на друга, но «была у них у обоих приметина – качество и такое коренное... хоботок словно, либо усик какой у них у обоих был <...> всасывал в себя все живое, все, что вокруг жизнью живет до травинки, которая дышит, до малого камушка, который растет, и всасывал с какою-то жадностью и

весело, да как-то заразительно весело» [11, с. 97]. Нельзя оставить без внимания упоминание о жене Глотова, которую он «с третьего этажа на мостовую выбросил и у бедняжки череп пополам» [Там же, с. 97]. Писатель вводит в повествование данный случай, следуя традиции Гоголя и как бы предвещая смерть главного героя. В повести своеобразно применяется прием «двойничества», когда персонажи композиционно объединены по сходству. Глотов как психологический двойник Петра Алексеевича приносит последнему несчастья, изредка появляясь в повествовании, и служит скрытой пружиной действия [34, с. 110].

Маракулин не наделяется точным портретом, главное другое – по словам самого Маракулина, «на человека он несколько не похож... никогда ни о чем не думает, просто не чувствует, чтобы думалось... когда знакомят его, то различий он никаких не замечает и никаких особенностей ни в лице, ни в движениях своего нового знакомого... чаще преобладает чувство близости и уверенности в благожелательстве»²⁸. Создается образ юродивого, блаженного, готового «к бешеному зверю в клетку войти и не сморгнуть, и не задумавшись руку протян<уть>, чтобы по вздыбившейся бешеной шерсти зверя погладить, и зверь кусаться не будет» [11, с. 99]. Но мировосприятие героя радикально изменилось после досадной ошибки в книжке, за которую Маракулина уволили со службы. Ремизов, как и в своих сказках, обыгрывая

²⁸ И было у него одно примечательное сумасбродное свойство, над которым обычно посмеивались: взбредут ему в голову пустяки какие-нибудь и он так за них ухватится и с таким упорством, словно бы вся суть в них и его собственной жизни и вообще всякой жизни, – ведь целое дело из пустяков себе выдумает! Да вот еще, и чуднее еще рассказывал Маракулин о какой-то своей ничем не объяснимой необыкновенной радости, а испытывал он ее совсем неожиданно: бежит другой раз поутру на службу и вдруг беспричинно словно бы сердце перепорхнет в груди, переполнит грудь и станет необыкновенно радостно. И такая это радость его, так охватит всего и так ее много, взял бы, кажется, из груди, из самого сердца горячую и роздал каждому, – и на всех бы хватило, взял бы, как птичку, в обе горсти и, дую ртом, чтобы не зазябла, не выпорхнула эта райская птичка, понес бы ее по Невскому: пускай видят ее, и вдохнут тепло ее, и почувствуют свет ее, тихий свет и тепло, каким дышит и светит сердце от радости [34, с. 98–99].

слова и поговорки, виртуозно выводит в сознании Петра Алексеевича формулу: «человек человеку бревно», звучащую рефреном на протяжении всего текста повести. И открываются перед Маракулиным три истины. Первая: «...Навалится беда, терпи... она тебя не отпустит, пока срок ей не кончится» [Там же, с. 102]. Вторая: «...Навалится беда, забудь, что на свете есть люди... если захотят помочь, все равно, беда дела их расстроит, всякое дело их на нет сведет, разгонит и запугает» [Там же, с. 103]. Третья: «...без того уж нельзя, чтобы сердца не изнести – сердца не соврать... когда примется кто свое право доказывать на существование» [Там же, с. 104].

Вся непринужденность и «юродивость» жизни Петра Алексеевича исчезает из-за «слепой случайности», хотя по-прежнему не похож он на «нормальных» людей, не годится для жизни в обществе, когда навалится беда; и думается ему как никогда ранее: «до боли думалось, мысли шли безостановочно, как в бреду» [Там же, с. 104]. Картину жизнеописания Петра Алексеевича завершает пятая глава. Мать и отец его умерли; есть у него сестры, но с ними он не общается; имеется друг детства и юношества Павел Плотников. Но главное, пожалуй, в его жизни, что родом он из Москвы (старой Руси), города-антипода Санкт-Петербурга (новая Россия), в котором разворачивается действие. Следуя литературной традиции, согласно которой Петербург – место смерти и безумия, а также народному поверью, по которому Петр Великий – воплощение Антихриста, – Алексей Ремизов переплетает мир прошлого с его обрядами и ритуалами с ходом современного сюжета [34, с. 110].

Так, по воле злого рока Маракулин становится одним из жильцов Буркова двора; жизненные истории некоторых из них производят на него сильное впечатление. Особенно трагичными кажутся судьбы четырех женщин: Акумовны, Кликачевой Веры Николаевны, Вехоревой Веры Ивановны (Верочки) и Анны Степановны Шияновой.

Крестьянка Акумовна, которую автор сам называет божественной, – центральная фигура-антипод Маракулина, введенная в систему персонажей повести согласно композиционному принципу противопоставления двух образов друг другу. Ей «верных пятьдесят», «псковитянка», «маленькая, черненькая, лицо очень

смуглое – жук, а улыбается и поглядывает как-то по-юродивому не прямо, а из стороны, голову немножко набок, и кроткая – никогда ни на кого не осердится» [11, с. 122]. Из Турьего Рога в Бурков двор ее привели смерть любимой барыни и благословение родного отца: «коло белого света катучим камнем» [Там же, с. 125]. Все любят Акумовну, т.к. она на том свете была, ходила по мукам. Из дома она – почти никуда, и все ей хочется воздухом подышать.

Вера Николаевна Кликачева – героиня с не менее трагичной судьбой. Автор, рисуя ее портрет, выделяет худенькую фигуру и удивительные глаза: «Из чего жив человек: ни кровинки в лице, а глаза, как потерянные – бродячей Святой Руси» [Там же, с. 130]. Родом она из Костринска, что на реке Устюжине; благодаря одной ссыльной стала учиться, окончила Надеждинские курсы, собирается готовиться на аттестат зрелости, чтобы поступить в Медицинский институт. Но учеба дается трудно, до слез (воет, «словно петлей горло сжимали и петля затягивалась туго» [Там же, с. 134]).

Верочка, «южанка, но воспитывалась в Москве», нравилась Маракулину. Танцевала и читала хорошо, ученица театрального училища. «Бесстыжая» и заносчивая, говорила, что великая актриса, кричала: «Я покажу, кто я, всему миру!». Любила рассказывать о себе, но всякий раз «по-разному». И чувствовал Маракулин, что это она заводчику Вакуеву «показать» хочет: содержал год, а надоела – отправил в Петербург, учиться на тридцать рублей в месяц. Ночью билась Верочка головой о стену.

Анна Степановна Шиянова из города Пурховец – соловей-город – на реке Смугре. Была обманута мужем Лещевым, который женился на ней только из-за наследства. Маракулину было больно за улыбку этой обманутой, преданной женщины.

Познакомившись с этими женщинами и видя, как они, несмотря на свои невзгоды, живут и еще надеются на лучшее, Маракулин пытается разорвать порочный круг и доказать свое право на существование: «видеть, слышать, чувствовать» [34, с. 116]. Так у него рождается идея о «вошьей, беспечальной, безгрешной и бессмертной жизни». Наблюдая каждый день за генеральшей Холмогоровой, прогуливающейся ради моциона, Маракулин испытывает обиду не только за себя, но и за все прозябающее человечество. Рассуждения Петра Алексеевича об улучшении мироустройства являют собой пародию на рационализм, которая роднит его

с «человеком из подполья» Ф.М. Достоевского²⁹. Маракулин находится под властью видения Нового Сиона, являющегося карикатурой на представления о человеческой воле и свободе еще одного героя Достоевского – Ивана Карамазова, где «светоносный святолепный старец Кабаков, завалив свое подполье с граммофоном, изрекающим глас с небеси, объявил <...> себя миру, как вождь и судия» [11, с. 136]. А люди ради умиротворенного и безоблачного существования «без всяких даже излишних слов и церемоний <...> на зов мужественного, свободного гордого слова юркнули бы в какую-нибудь гигантских размеров конским волосом заросшую голову, состроенную хоть бы у нас на таком же Бельгийском заводе, впрыгнули бы в этот кабаковский нерукотворный Новый Сион с миром и милостью, чтобы начать новую вошью жизнь, беспечальную, безгрешную, бессмертную, а главное спокойную: питайся, переваривай и закаляйся» [Там же, с. 136–137].

Картина-шарж утопического мироустройства, рожденная в мозгу Маракулина, не выдерживает никакой критики. Приведенная тирада изобилует словами из возвышенной лексики, перемежающимися с нейтральным языком и грубыми разговорными выражениями из пласта сниженной лексики: «глас с небеси», «вождь и судьба», «на зов мужественного, свободного гордого слова», «юркнули» и другими.

Не менее впечатляюще выглядит «теория» Павла Плотникова, друга Маракулина, порожденная месячным запоем. Чуден и странным был для Петра Алексеевича не только вид своего друга («У него головы нет, рот на спине, а глаза на плечах» [Там же, с. 179]), но и его идея о мухе как двигательной силе. Обьевшись меду, он вообразил себя ульем. Предчувствуя, что улью грозит уничтожение, он решает заняться эксплуатацией мух: «Вся Россия будет разделена на отделы с мушиным наместником на каждый

²⁹ Ср: «...осыпьте его <человека> всеми земными благами, утопите в счастье совсем с головой, так, чтобы только пузырьки вскакивали на поверхности счастья, как на воде; дайте ему такое экономическое довольство, чтоб ему совсем уж ничего больше не оставалось делать, кроме как спать, кушать пряники и хлопотать о прекращении всемирной истории...» [3].

отдел, наместники с генерал-губернаторскими полномочиями будут заведовать мушиным сбором, и в особой автоматической упаковке на бронированных автомобилях муха будет доставляться со всех концов России в Москву на Таганку. Русская муха победит пар и электричество, Россия сотрет в порошок Англию и Америку» [Там же, с. 179]. Ремизов, следуя личным литературным пристрастиям, прибегает к сатирическому обличению утопии «человека из подполья» Ф.М. Достоевского, который наделяет великой ролью «достопочтенных муравьев» [3] за их постоянство и положительность. Образ мухи как знак сатаны придает этой антиутопии демонический смысл [34, с. 117].

В отличие от Маракулина, Плотников амбициозен: он представляет, как с помощью мух и северноледовитоокеанского флота России, достигнув и заняв полюс и «обиталище Гога и Магога» [11, с. 180], станет «самодержавно управлять земным шаром, вращая его по собственному произволу, то влево, то вправо, то остановит, то пустит» [Там же, с. 180].

Данное видение героя становится видением автором настоящего России, ключом к которому является пейзажная характеристика Плотникова: «Кабинет был разделен на две половины, на два отдела: с одной стороны копии с несторовских картин <Святая Русь>, а с другой две клетки с обезьянами (новая, обезьянья Россия. – *Н. К., О. К.*)» [Там же, с. 179]. Псевдоутопия Плотникова не только ближе к полюсу варварской Обезьяньей Руси, но и является, по сути, ее производным [34, с. 117]. А. Ремизов как настоящий провидец, ощущая веяния своего времени, предчувствует, что в России настанут большие перемены, которые воплотятся в творчестве писателя в «Обезвельволпал». Недаром Маракулин заявляет Медному всаднику, что изменения в императорской России невозможны: «Ваше императорское величество, русский народ настой из лошадиного навоза пьет и покоряет сердце Европы за полтора рубля с огурцами. Больше я ничего не имею сказать!» [11, с. 201].

Наиболее значительным, в русле воззрений Ремизова, является образ Плотникова, прототипом которого является современник писателя, Велимир (Виктор Владимирович) Хлебников – «председатель земного шара», «планетчик», по характеристике Алексея Михайловича, хотевший «обрусить земной шар». Идея Хлебникова

о слове как таковом, о присущих ему индивидуальных внутренних значениях, неизбежно приводящих к внешней разобщенности смыслов, вызвала у А. Ремизова двойственное отношение, воплотившееся в повести выражением «чудно и странно». Алексею Михайловичу было близко намерение Велимира Хлебникова оживить язык путем возвращения его к историческим корням, но «чаяния всемирной гегемонии “всеславянского” языка были для Ремизова неприемлемы» [22]. Это обусловило иронический тон изложения речи Плотникова.

Другое дело – Акумовна, кроткая, юродивая, олицетворяющая Святую Русь, которая лишь грозит: «Я к Государю пойду: как помирать, руки так – и все расскажу. Нагишом пойду, нагая: как помирать, руки так – и все расскажу» [11, с. 152]. Именно она представляется прототипом бабушки во «Взвихрѣнной Руси». Именно она Божья избранница, которой открыто знание об ином мире и предназначена магическая роль защитницы [34, с. 113]. В повести автор уникально переплетает сны Акумовны о загробной жизни, обращаясь к языку сказки и апокрифической легенды, со снами Маракулина о Медном всаднике. Это два отражения смерти, которые перекликаются с лейтмотивами главных героев: у Акумовны – «обвиновать никого нельзя», а у Маракулина – «как прожить» [Там же, с.113].

Следуя своей писательской манере, Алексей Михайлович стилизует хождения по мукам Акумовны под апокрифическую легенду, почитаемую в русском народе. Как в сказках и легендах, Ремизов обрамляет повествование начальной и конечной формулами: «Акумовна на том свете была, на том свете ходила она по мукам... Так побывала Акумовна на том свете, таково ее хождение по мукам» [11, с. 123, 124]. На том свете она видит: «лежит на полу рыба протухлая, гадкая, разная, мясо, черепы, нехорошее все, худое лежит, и люди умершие – одни кости лежат, члены человечьи, и животные умершие лежат, все гнило, все гадость... Хоть бы Бог дал святых тайн принять! – думаю себе, – выйду я из этого блуду. И все поминаю: “Господи, Господи, хоть бы причаститься, замучилась я!”» [Там же, с. 123].

Увиденное Акумовной на том свете представляет собой не что иное, как современную Россию, находящуюся на пороге апокалипсиса. Нечто похожее видит во сне и Маракулин: «Лежали на

Бурковом дворе, как на смертном поле, но не кости, живые люди, не сухие кости, живые люди, у всех жило и билось сердце» [Там же, с. 164]. Описанию всех лиц, находящихся на «смертном поле», посвящена в повести целая страница, автор тщательно перечисляет всех обитателей Буркова двора и тех, кто, так или иначе, был упомянут в повести. Ассоциируя сон с хождениями Акумовны, Маракулин видит всю «бродячую Святую Русь». Но если в хождениях Акумовны доминируют образы, характерные для средневековой традиции [34, с. 113] (озера, горы, хвостатые чудовища, голуби), то у Петра Алексеевича – его тезка, Медный всадник. Во сне герой видит его нетипично – пожарным в медной каске, нечеловечески огромным, предвещающим наказание: «Времена созрели, исполнилась чаша греха, наказание близко!» [11, с. 164]. У всех появление пожарного вызывает дурное предчувствие, Маракулин спрашивает: «А мне хорошо будет? – Подожди, – сказал пожарный» [Там же, с. 164]. Данный диалог свидетельствует о том, что отчаяние главного героя все нарастает и что гибель его уже близко. Однако автор этим диалогом хочет напомнить читателю также о «пророчествах крестьян и староверов, которые предсказывали, что город погибнет от огня или наводнения» [34, с. 112]. Именно поэтому Медный всадник появляется в образе пожарного. Хотя согласно литературной традиции (например, «Медный всадник» А.С. Пушкина, «Подводный город» М. Дмитриева, «Преступление и наказание» (Свидригайлов) Ф.М. Достоевского) возмездием для Петербурга должно стать море. Таким образом, можно говорить об отходе Ремизова от литературной традиции, который объединяет общей судьбой Петербург и Москву.

Кроме названных главных героев, сны сняты еще Адонии Ивойловне Журавлевой, однако она служит лишь «красивым» фоном для самобытного образа Акумовны. Как нам кажется, автор неспроста нарекает ее таким уникальным именем, делая аллюзию на женские образы сборника сказок «Докуки и балагурья»³⁰. Это немолодая, полная и очень добрая женщина. «Сама

³⁰ Одна из частей сборника посвящена царю Соломону и царю Давиду, кроме того, перевод имени и отчества героини говорит о ее «приближенности» к Богу. Адония (с ивр. (мой) господь – Яхве) – четвертый

она поморка – беломорская» [11, с. 118]. Богата, детей нет, лишь племянник один; любит поговорить о еде. Каждую весну она отправляется в паломничество по святым местам – любит блаженных и юродивых. Была она у многих: безумствующего старца в Кишиневе, у старца Макария на Урале, у Ивановского старца, была и у отшельницы Параша, пророчество («Корабли пойдут, много кораблей – далеко!») [Там же, с. 119]) которой никак не может понять. «По ночам Адонию Ивойловну сны одолевают. Пестрые ей снятся сны. Ей снится ее родина, родные реки – Онега-река, Двина-река, Пинега-река, Мезень-река, Печора-река и тяжелая парча старорусских нарядов, белый жемчуг и розовый лапландский, киты, тюлени, лопари, самоеды, сказки и старины, долгие зимние ночи и полунощное солнце, Соловки и хороводы» [Там же, с. 120]. Рассказы Адонии Ивойловны с ярким и красочным образом Древней Руси контрастируют с образом гнетущего Петербурга³¹. Все происходящее в городе идет заданным путем по замкнутому кругу: «Свадьбы, покойники, случаи происшествя, скандалы, драки, мордобой, караул и участок, и не то человек кричит, не то кошка мяучит, не то душат кого-то, – так всякий день» [Там же, с. 115]. Обезличенность образа города и горожан снова подчеркивает атмосферу отчуждения, царящую в нтм. Показателен в этом плане эпизод с кошкой Муркой, которая не то убилась, не то проглотила гвоздик или осколок. Дети и взрослые, видя Муркины страдания, ждали, когда ей придет конец.

сын царя Давида. Как старший из оставшихся в живых царских сыновей на основании древнего права попытался добиться царской власти, несмотря на то, что наследником престола был определен Соломон [45]. Ивоил (евр.) Бог – Яхве [51].

³¹ Ср.: «Когда на дворе Бельгийского Общества появляются черные люди и, как каторжники, один за другим везут с Фонтанки черные тачки с каменным углем, и день за днем двор вырастает в черную гору, это значит лето прошло, зима наступает – осень. Когда же гора начинает убывать и тая, как снег, расплзается, и снова появляются с черными тачками черные люди и в звонких тачках развозят куда-то последние черные куски, и на дворе, усыпанном седым песком, поднимаются белые палатки и в серых больничных халатах бродят стриженные землистые люди да мелькает красный крест белых сестер, это значит зима прошла, лето наступает – весна» [11, с. 111].

В статье «Для чего мы живем» К. Чуковский утверждает, что ремизовские герои, как правило, чего-то страшатся не только наяву, но и во сне. А страшнее всего, по мысли автора статьи, сама жизнь, «которая ломает, кромсает, коверкает нас» [37]. Он сравнивает обитателей Буркова двора с Муркой: «И вот, оглянувшись, Ремизов заметил, что и все обитатели этого дома, обыкновеннейшие петербургские “жильцы” и “жилицы”, – все они такие же Мурки. У каждого по гвоздику внутри» [Там же]. По Чуковскому, гвоздик у А. Ремизова – это и проклятие, и спасение. И если в тебе нет гвоздика – ты гнусное насекомое³². Так, Алексей Михайлович «на тысячи ладов изображает всякие пассивные, страдательные состояния, – и вся Русь недаром предоставляется ему «оробевшей... все выносящей, покорной, терпеливой», такой, которая «только и умеет сложить костер и сжечь себя на костре» [Там же]. Почти так наказывает себя мать Маракулина, Евгения Александровна. После многократного надругательства над ней на фабрике сначала Цыгановым, потом техником, потом еще кем-то³³, она, в Страстную пятницу, нагая, с бритвой в руке, исполосовала свое тело крестами в церкви.

Свой «костер» в последней главе уже готовят соседи Маракулина, да и он сам. Все больше и больше сгущаются тучи над героями, растет напряжение духа отчаяния и неизбежности³⁴, которое

³² «Ремизов его <Маракулина> ненавидит, как может, и фыркает на него, и смотреть на него не хочет, и нужно было, чтобы жизнь, чтобы гнуснейшая сила жизни – “слепая случайность” – смяла и раздавила этого богатыря-ребенка, – и только тогда (но не раньше!) Ремизов признает его человеком, и только тогда он дал ему право на жизнь... Чуть Маракулин проглотил назначенный ему судьбою гвоздик, он, – по словам автора, – впервые “стал видеть, слышать и чувствовать”» [Там же].

³³ «Люди подходили и делали то, что хотели, они делали все, на что их бросало, и она не могла сопротивляться, уступала им с животным отвращением и болью» [11, с. 170].

³⁴ «Василий Александрович – клоун выписался из больницы, поджила у него пятка, но все-таки прежнего нет, не вернуть, – пятка уж не такая, и стал он вроде как без пятки: пройдет на угол Гороховой до газетчика и обратно – только и всего. Вере Николаевне вместо экзамена на аттестат зрелости доктор посоветовал, не теряя минуты, куда-то в Абас-Туман отправляться: с легкими что-то не очень-то ладное оказалось – скрип

у героев – жильцов Буркова дома – вызывает бредовую идею уехать в Париж. Однако этим планам не суждено сбыться – Маракулин получает от Плотникова двадцать пять рублей вместо ожидаемой тысячи, после чего все в Петре Алексеевиче умолкло и заглохло. За день до гибели он видит вещий сон, в котором ему назначают срок – суббота. Оставшееся время герой бродит по Петербургу в надежде встретить Верочку, все ей сказать и проститься. Не достигнув цели, он мечется по улицам, становится свидетелем смерти генеральши Холмогоровой, и решается идти домой спросить у Акумовны мнения про свой сон. Не получив ответа, успокоившись, что пробило двенадцать и наступило воскресенье, вывешивается с подушкой в окно, и, чувствуя подкатывающуюся необыкновенную радость, срывается вниз.

Данный многозначный эпизод породил спор у литературоведов о том, что это – самоубийство или несчастный случай? Нам не представляется принципиальным данный вопрос, но версия самоубийства кажется более правдоподобной, если следовать логике хронотопа произведения. Автор, как почти во всем своем творчестве, не конкретизирует время действия, а обращается к религиозному календарю, что придает времени цикличность (как в «Посолони»). Так, Маракулин видит сон в семицкую ночь (четверг перед Троицей). По традиции, перед Троицей всегда происходит поминовение усопших, умерших не своей смертью [41]. Многие происшествия происходят с героем в преддверии праздников, например, увольняют Маракулина на Пасху, он теряет крестильный крестик на Рождество и пр. Неоднозначность смерти героя – проявление хаоса бытия, бедовой, роковой доли человека, правящей его жизнью.

Автор дополняет оппозиционный строй повести противопоставлением стихий. Так, Медный всадник, приснившийся Маракулину как пожарный, олицетворяет стихии воды и огня. Им противостоят: Акумовна, которой все воздухом бы подышать – стихия

какой-то у ней и шип в легких. Анна Степановна от образцового порядка просто с ног валилась и все только улыбается, все улыбается своею больной страшной улыбкой» [11, с. 186].

воздуха³⁵, Адония Ивойловна, которую в снах коровы просят научить говорить, – земля: «Плачет Адония Ивойловна... Похоронили мужа на Смоленском кладбище, а она хотела в Невской лавре: родственники настояли... они его не любили. Она одна любила его, и ее не послушали. А на кладбище земля под ним уходит, обваливается земля» [11, с. 121]. Но если героини отражают созидательное начало, то пожарный, Медный всадник – разрушительное.

Композиция повести, по всей видимости, задумывалась автором как симфония. Каждая глава соответствует основной теме, а потом вводятся тематические лейтмотивы, связанные с каждым персонажем. Рефрены подхватывают темы и углубляют их посредством повторов [34, с. 111]. Это, несомненно, придает повести музыкальность, как и песни одной из «крестовых сестер», Веры Николаевны. Она поет старинным ладом песню из апокрифической «Голубиной книги», аллегорическая героиня оригинальной поэмы которой – Богородица – сокрушается о невзгодах, постигших «всю Русь-Святорусскую». Анахронизм песен героини – еще один сохранившийся элемент мифологического сознания, сталкивающийся с урбанизмом реальности [Там же, с. 114–115].

Повесть, без сомнений, опередила историческое время, став пророческой для России, хотя изначально задумывалась автором как памфлет. Поводом послужили обвинения критиком А. Измайловым А.М. Ремизова в плагиате. Например, шутливая автохарактеристика Маракулина в «”письме своем объяснительном” – “вор и экспроприатор” – представляет собой контаминированную цитату из статьи-обвинения» [22]. Правда и то, что писатель, как и его герой, после обвинения испытывал большие трудности.

Среди причин, содействовавших написанию повести, А.А. Данилевский называет:

– нерасчлененность в сознании Ремизова понятий «писатель» и «человек»;

– чувство пиетета к «мирам иным» и к миру бытовой эмпирии (вслед за Ф.М. Достоевским Ремизов отмечает зависимость мира явлений от мира сущностей);

³⁵ «Разные ей снятся сны... Но чаще, очень часто она летает... – И так мне легко все станет и все лечу вперед, как птица» [11, с. 123].

– измельчение человеческого общества и культуры (породившее скепсис писателя к современной литературе и ее авторам, в том числе и к себе) [22].

Таким образом, повесть «Крестовые сестры», прежде всего для Ремизова, стала находкой новой формы – короткого романа с широким семантическим охватом [34, с. 118], в котором сочетаются литературная традиция, поэзия, фольклор, сновидения, разнообразие жанры, призванные служить выражению авторского кредо.

Наделенные бедовой долей женщины, объединенные одной трагической судьбой и принявшие один крест равных страданий³⁶, да и другие героини повести, – всего лишь марионетки, подчиненные роковым обстоятельствам и хаосу бытия. Всех их объединяют страдание и терпение как единственная альтернатива отчаянию и одна из основ сути характера русского человека. Терпящие свое страдание героини повести видят сны, воплощающие в себе яркий и красочный образ Древней Руси как идеала Ремизова,

³⁶ В выборе названия для своей повести и соотношении его с содержанием можно также проследить тень ремизовской игры, призванной запутать читателя и заставить его размышлять, обращаться к истокам своей культуры. Так, понятие «крестовые братья, сестры» предполагает, как правило, обмен крестами. Данный обычай, когда обмениваются крестами и вешают их на дерево, характерен для русальской (троицкой) недели и символизирует замену индивидуальности человека [45].

Также считалось оскорбительным не поминать в родительский день умерших. По поверью, они могли «увести с собой кого-то (родственника) из дома», то есть родственник мог погибнуть [52].

Как мы помним, смерть героя происходит на троицкой неделе, а ранее, под Рождество, Маракулин теряет (его украли вместе с кошельком) крестильный крест. А после поездки в Москву к Плотникову Петр Алексеевич сокрушался о том, что не зашел на кладбище к родителям.

Таким образом, автор через название повести связывает воедино судьбу героя с судьбами героинь. И его смерть можно трактовать как возмездие за оскорбление усопших, или как нарушение обряда обмена крестами на Троицу (вследствие пропажи крестика). Данное объяснение нам кажется уместным, зная, что ремизовское мироощущение было неотделимо от обрядов и традиций русского народа.

который контрастирует с образом угнетающего человека Петербурга.

По словам Алексея Михайловича, это произведение единственное в своем роде «по огорчению против мира». Тяжелый жизненный кризис, ставший поводом для создания повести, помог писателю переосмыслить образ «маленького человека», приравняв к нему себя как писателя, переосмыслить литературные каноны (например, связать одной судьбой Петербург и Москву), дать свою оценку философским идеям современников-писателей (в частности, Достоевского и Хлебникова), внушить читателю и своим собратьям по перу, что литература нуждается в обновлении художественного языка. Обновление это виделось Ремизову, как и Хлебникову, в возвращении к историческим корням русского слова.

Кроме того, автор уловил веяния времени, показав на примере образа своего двойника Маракулина, как на подопытной мыши, что «человек человеку бревно». Если возьмешься доказывать что-то, то рискуешь обезуметь, придумывая по ночам способы улучшения мира. А если в тебя уверует кто-то, как в Бога, – то и он не поможет, только если рублей двадцать пять подбросит. Поэтому терпи, пока есть силы, и зря времени не теряй: хворостинок побольше натаскай для своего костра. И перерождайся!

Таким образом, автор обличает в повести отчуждение и отчаяние, которые нарастают в послепетровской России, утрачивающей свою «испредметную суть». Поиски смысла жизни заканчиваются для человека трагедией. Изменения невозможны, а значит, грядущей катастрофы не избежать.

3.3. Образ обезьян из «Обезвельопала» в романе-коллаже «Взвихрённая Русь» А.М. Ремизова

Роман-коллаж, или по собственному жанровому определению А.М. Ремизова – книга, «Взвихрённая Русь» – произведение-отклик, произведение-воспоминание писателя о событиях обеих революций 1917 года в России и их трагических результатах для всего народа.

Изучая это произведение, многие литературоведы отмечают новаторство автора, состоящее в особом сочетании структурно-содержательных частей произведения: сны, автобиографические

зарисовки, описание быта современников, письма, листовки (объявления), лирические отступления, в том числе стилизованные под древнерусский жанр «Слова о полку Игореве», и конечно, феномен «Обезвелволпала».

«Обезвелволпал» (обезьянья-великая-и-вольная-палата) задумывался Алексеем Ремизовым как оппозиционное объединение, общество, выступающее против человеческого насилия и лицемерия, и включающее обезьян и тех, «кто к ним добровольно присоединился» [12, с. 377].

Раздел «Обезвелволпал» является практически центральным во «Взвихрѐнной Руси» и состоит из 5 глав, имеющих своеобразное строение. Следуя своему любимому приему игры, Ремизов с иронией и усмешкой знакомит читателя с конституцией и манифестом тайного общества. Пародия на общественно-политические объединения современности заявлена Ремизовым уже в аббревиатуре названия обезьяньей организации. Также он помещает в вышеназванный раздел главу, рисующую допрос бывшего канцеляриста (себя) и трех кавалеров «обезвелволпала», смешивая действительность и продукт своей фантазии. Раздел заканчивают глава о преимуществе обезьяньего подданства перед человеческим, а также глава «Асыка», изображающая издевательства и насилие людей над обезьянами.

Для того чтобы понять авторский замысел создания неразумного, животного общества «Обезвелволпал» (гуманного и свободного по сути), служащего противовесом разумному, человеческому обществу большевиков (которое, устраивая обыски, расстрелы, вводя карточки и закрывая магазины, является, по сути, антигуманным), быть литературоведом необязательно. Намного более интересен для исследователя авторский акцент именно на обезьяньем обществе. Тем более что этот образ в творчестве Алексея Михайловича многозначен, как в культурах народов разных стран.

Объединив понимание в различных культурах образа «обезьяны», можно увидеть следующие особенности. В культуре восточных стран (Египет, Китай, Индия) обезьяна воспринимается как мудрое, храброе, самоотверженное животное. В Западной культуре обезьяна воспринимается кардинально противоположно – как глупая, тщеславная, жадная, ленивая. Удивительно, у многих народов

есть похожие мифы и легенды о том, что именно обезьяна является следующей ступенью развития человека, а не наоборот. И таких примеров (сегодня таких людей называют люди-маугли) достаточно. Однако первопричина в попытке объяснения данных метаморфоз у каждого народа своя и восходит к изначальной (см. выше) интерпретации качеств животного [39].

У А. Ремизова «обезьяня» тема впервые появляется в «Трагедии об Иуде, принце Искаротском» (1908). Комический образ созданного в ней царя обезьян Асыки, забавного и одновременно мудрого правителя, восходит к отраженным в древнерусских памятниках легендам о вымышленном обезьяньем царстве, расположенном в Индии [19, с. 73–74].

Позднее, практически 10 лет спустя, в неопубликованной рукописи Ремизова появился образ «вонючей торжествующей обезьяны», связанный с ответом писателя на вопрос анкеты П. Пильского, опрашивавшего литераторов о декрете большевиков, который был призван уничтожить авторское право так такое [Там же, с. 75].

В рукописи есть много контекстуальных ссылок на события, которые, в конце концов, помогают установить адресата послания – большевистскую власть, воплощенную в образе «вонючей торжествующей обезьяны». Поводом для этого обращения и выбора образа именно «обезьяны» послужили многочисленные отклики современников А.М. Ремизова [32, с. 96], которые тоже увидели в захвате большевиками государственной власти пародию, «обезьяну» Великой французской революции и пытались обозначить этим сравнением зверство происходящего и звериную жестокость по отношению к интеллигенции и всему народу.

Тем не менее, в 1919–1920 гг. образ обезьяны у Ремизова вновь обретает утраченные со времен «Трагедии об Иуде» положительные качества, реабилитируя себя из олицетворения торжествующего хама в символ свободы и воли [19, с. 76]. По мнению Е.Р. Обатниной, такое переосмысление образа произошло благодаря знакомству писателя с романом Анатоля Франца «Восстание ангелов»³⁷, с помощью которого А. Ремизов мог реализовать тему

³⁷ «Там ... стучала зубами от холода охваченная цепью поперек туловища молодая макака. Она была ростом с пятилетнего ребенка.

озверевшего человека и создать образ невинного животного, вылившиеся, в конечном итоге, в 5-ю главу «Асыка» раздела «Обезвельволпал» книги «Взвихрённая Русь».

Однако А.М. Грачева в своем исследовании явления «обезвельволпала» отмечает еще одно важное произведение, отрецензированное А. Ремизовым для ТЕО³⁸ Наркомпроса – пьесу Ромена Роллана «Дантон» (1900). Особого внимания в этой пьесе заслуживает третий акт «Революционный трибунал», повествующий о временах Великой французской революции. Главного героя пьесы Дантона и его соратников обманом захватившие власть якобинцы обвиняют в контрреволюционной деятельности. Манифест «обезвельволпала» обнаруживает текстуальные и стилистические совпадения со словами Дантона на суде³⁹. Более того, пьеса Р. Роллана во многом проясняет структурное построение глав одноименного раздела «Взвихрённой Руси» А. Ремизова. Автор акцентирует внимание на том, что совершенная революция оборачивается диктатурой – «хождением по Гороховым мукам б. канцеляриста и трех кавалеров обезвельволпала», а не «свободой, равенством, братством».

Таким образом, герой Р. Роллана Дантон, как и герои А. Ремизова канцелярист и кавалеры, являют собой свободных, невинных «обезьян» – жертв «озверевшего человека».

Кроме того, заслуживает внимания переключка образов, относящихся к «обезвельволпалу» А. Ремизова, со сви́фтовскими благородными лошадьми – гуи́гнгами, а также с обитателями дикого мира за Зеленой стеной из романа Е. Замятина «Мы», начиная

Ее свинцовое лицо, ее лоб в морщинах, ее тонкие губы выражали смертельную печаль...» [32, с. 96].

³⁸ ТЕО – театральный отдел.

³⁹ Ср.: «С каких это пор мы подпали под ферулу хмурого педанта и должны отрубать себе хвосты, потому что лишилась хвоста старая лица? <...> Гнусное лицемерие грозит заразить нацию. Люди стыдятся природы; энергия внушает им страх, они закрывают лицо при всяком вольном движении. Отрицательные добродетели заменили истинные» [19, с. 78–79].

с их внешнего облика, напоминающего обезьяний⁴⁰, и заканчивая их противостоянием Единому Государству. Суть последнего, по утверждению А.М. Грачевой, можно обнаружить в следующей фразе романа: «Голые они ушли в леса. Они учились там у деревьев, зверей, птиц, цветов, солнца. Они обросли шерстью, но зато под шерстью сберегли горячую красную кровь» [4].

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что образ обезьяны в творчестве А.М. Ремизова трактуется неоднозначно. В конце 1900-х гг. этот образ толкуется сообразно представлениям восточной культуры – как мудрая, храбрая, самоотверженная, но не лишенная комизма «обезьяна». В 1917–1918 гг. образ обезьяны изменяет свои характеристики с положительных на отрицательные, олицетворяя большевистскую власть как форму жестокого и зверского насилия над народом и представляя собой саркастическое осмеяние революционных идеалов. В начале 1919 г. и вплоть до выхода «Взвихрѐнной Руси» в 1927 г. образ обезьяны опять трансформируется Ремизовым в свободную, невинную жертву озверевшего человека – существо, не утратившее в годы всеобщего озверения своей «испрямленной» человеческой сути.

⁴⁰ «Наконец-то я увидел каких-то животных <...> Голова и грудь у них были покрыты густыми волосами – у одних вьющимися, у других гладкими; бороды их напоминали козлиные; вдоль спины и передней части лап тянулись узкие полоски шерсти; но остальные части тела их были голые, так что я мог видеть кожу темно-коричневого цвета» [4].

Глава IV. ФИЛОСОФСКИЕ ПОИСКИ А.М. РЕМИЗОВА ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА

4.1. А.М. Ремизов и французский сюрреализм

Поздний период творчества А.М. Ремизова был ознаменован вынужденной эмиграцией. В 1921 г., выехав в Берлин на лечение, Алексей Михайлович больше не имел возможности вернуться в Россию, так и прожив до конца жизни более тридцати лет вдали от родины.

С конца 1923 г. А. Ремизов проживал в Париже. Современная французская культура не могла не отразиться на литературных поисках новых форм и сюжетов в творчестве Алексея Михайловича. О трагедии и творческих трудностях русского писателя, вынужденного из лона своей родины, о сложных путях ассимиляции в западноевропейскую культуру и адаптации в эмиграции он писал в пражском журнале «Своими путями» так: «Русским, живущим вне России, остается регистрировать прошлое и глаз – на историю: из истории (из записанного материала) создавать “вещи”, или из живой жизни того народа, с которым свела судьба (правда, это очень трудно!), а для русских, живущих в России, – живая русская жизнь. Там материал огромный и соблазнительный, и оттого произведения носят пожарный характер, т.е. сколько есть сил захватить, хватай. Здесь – чего бы я хотел! – Я хотел бы, чтобы русские писатели научились у здешних больших мастеров и не спеша сделали бы образцы. Русской литературы! Ведь наш русский грех: неумение, глаза разбегаются, справиться не можем. “Образцы” не только научают распределять и обрабатывать материал, а и наводят на ум, т.е. обращают глаз, – а глаз открывает имя, а имя создает вещь. Вот он какой круг – и для всех найдется дело» [19, с. 102–103].

Благодаря новым знакомствам Ремизова с французскими писателями, его имя стало появляться в известных парижских изданиях. За рубежом прославился Алексей Михайлович как создатель снов и легенд, написанных в особой манере.

Встреча с писателями-сюрреалистами⁴¹ Андре Бретоном и Рене Шаром, а также их идеи и образы произведений подтолкнули писателя переиздать свой первый роман «Пруд» (1908). Отраженные в нем эстетические поиски были сродни художественным принципам названного литературно-художественного течения.

Напомним, что первый вариант своего романа А. Ремизову пришлось адаптировать согласно требованиям реалистического романа. В новой же редакции произведения автор возрождает и акцентирует свой первоначальный «нереалистичный текст», во многом подводя его под каноны сюрреализма.

«"Пруд" отпугнул "странностью" и "непонятностью", теперь совсем не странной и вполне понятной. Правда, у меня не было ни "серебристой дали", ни "истомы зноя", ни традиционных "вальдшнепов", я, по пылу молодости, наоборот – хотел все обозначить по-своему, назвать каждую вещь еще не названным именем. И в построении глав было необычное, теперь совсем незаметное: каждая глава состоит из лирического вступления, описания факта и сна; при описании же душевного состояния – как борьбы голосов "совести" – я пользовался формой трагического хора. И само собой, как тогда говорили, "наворотил!"» [9, с. 506], – объяснял автор специфику первой редакции романа. Он отмечал, что новая редакция лишена разного рода «невыносимых для прозы вещей», губительных для сюрреализма. Ремизов также подчеркивал, что его произведение – это ряд наблюдений из детской жизни, однако главные скрепы его романа – подлинны сны.

Однако «сюрреалистический» вариант романа «Пруд» в 1925 г. так и не вышел в свет. Только почти через 80 лет поклонники таланта Алексея Михайловича смогли познакомиться с новой редакцией этого романа [19, с. 107].

А. Ремизов, невзирая на неудачную попытку издания новой версии «Пруда», продолжал синтезировать эстетику сюрреализма со своим уникальным стилем. В конце 1920-х гг. он одержим

⁴¹ Сюрреализм (фр. *surrealisme*, букв. – сверхреализм) – модернистское направление в искусстве XX в., провозглашавшее источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации), а его методом – разрыв логических связей, замененных субъективными ассоциациями [45].

мыслью о создании свободной, бессвязной художественной формы о писателе, в сознании которого реальное и ирреальное сосуществуют. Первоначальное название нового творческого замысла Алексей Михайлович определил как стоглавую повесть «Каторжная идиллия».

Несмотря на то, что некоторые отрывки нового произведения писателя периодически публиковались до конца 1930-х гг., в завершённом виде оно также не увидело свет, распавшись на два более известных современному читателю произведения – «Подстриженными глазами» (1933–1946; изд. 1951) и «Учитель музыки. Каторжная идиллия» (1923–1939; изд. 1983). Первое включает «зарисовки» из детства Ремизова, второе посвящено зрелому периоду его жизни.

Главным героем этих произведений является сам А. Ремизов, а в «Учителе музыки» в качестве второстепенных и эпизодических к нему присоединяются известные современники, среди которых писатели-эмигранты. «Писатель Судок», оставаясь псевдонимом автора и самостоятельным персонажем, одновременно предстает как К.И. Чуковский; «известный Иван Александрович Электрический» становится И.А. Рязановским-Электрическим; философ Быков, учение которого определяется как «мистическое бродяжничество», назван, исходя из имени своего прототипа, Бердяевым [21].

«Подстриженными глазами» – это «история» о развитии способности автобиографического Ремизову героя видеть «испредметное» и создании внутреннего волшебного-причудливого мира с помощью авторской близорукости, а также об утрате героем своего микрокосма и поисках путей возвращения в него.

В «Учителе музыки» поднимается проблема существования мечтателя в современном безумном мире. Герои, словно донкихоты, утратившие Родину, путешествуют по Парижу. Повествование заканчивается главой «Чинг-Чанг», в названии которой заключена метафора: чинг-чанг – китайская казнь, когда осужденного разрезают на тысячу кусков. Эта глава как программное эстетическое выступление – декларация авторского метода, реализацией которого становится текст «Учителя музыки»: «Я – и Корнетов, и Полетаев, и Балдахал-Тирбушон и Судок и Козлок и Куковников и Птицын и Петушков и Пытко-Пытковский и Курятников и, наконец, сам авантюристический африканский доктор. Все я и без меня

никого нет. Да иначе и невозможно: писатель описывает только свой мир и ничей другой, и этот мир – его чувства и страсть. <...> Писатель подбирает материал по себе и через этот материал познает себя». Грачева А.М. считает: «Для писателя очевидно, что кроме как о себе, о своем мире чувств, мыслей и снов никто никогда еще не мог написать ни одной путной строчки» [19, с. 110–111].

Таким образом, на творчество А. Ремизова в годы французской эмиграции существенно повлияли эстетические принципы такого литературно-художественного направления, как сюрреализм, к отдельным положениям которого, однако, тяготели уже ранние произведения автора. Склонность Ремизова к записыванию снов, додумыванию, пересказу, мифотворчеству, а также пограничная – на стыке реального и ирреального – жизнь, позволяющая увидеть «испредметное», во многом способствовали этому сближению и сыграли решающую роль в адаптации названных веяний зарубежной литературы к его творческим находкам и принятии сюрреалистами писателя как «своего».

4.2. Поиски «испредметной» сущности бытия в книге «Огонь вещей»

Зрелый период творчества А.М. Ремизова представлен немалым количеством произведений большой прозы. Среди них особое место занимает книга «Огонь вещей», представляющая собой поиски писателем «испредметной» сущности бытия и первообразов действительности посредством погружения в тексты произведений классиков.

Литература и классическая литература как отражение реальности, воссоздание человеческих судеб, их терзаний и метаний в поиске смысла жизни трансформировалась Алексеем Михайловичем в собственное исследование «испредметной сути предметов» – первоосновы бытия.

Название книги представляется абстрактным в сочетании слов «огонь» и «вещь», поэтому заставляет задуматься читателя и попытаться предугадать, о чем она. Отсюда возникают философские трактовки этих двух понятий. Так, слово «вещь» подразумевает

все окружающее нас и нас в том числе⁴². А слово «огонь» мыслится как первоначало бытия, поиски которого занимали умы древнегреческих философов.

Однако что же подразумевал автор книги, дав ей столь неоднозначное название?

Для этого обратимся непосредственно к тексту произведения. По ходу чтения, уже во второй главе «Райская тайна» находим в рассуждениях автора о привычке, страсти и любви в рассказе Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» такие слова: «"Привычка" забывается, "страсть" проходит (погасает), а "любовь" – судьба» [13, с. 140]. Судьба в данной цитате противопоставлена угасанию и являет собой неугасимый огонь – «высшее и единственное: любовь человека к человеку» [Там же].

Таким образом, «огневая субстанция может порождать в человеческой душе <...> бестиальный пожар любовного чувства» [29, с. 40]. Поэтому название книги «Огонь вещей» можно трактовать как любовь в человеческом воплощении.

Следующий, по ходу чтения, смысл названия произведения раскрывается в главе «Сверкающая красота», в которой автор, «охваченный вийным веем» [13, с. 148], видит себя в церкви за иконостасом и всю ужасающую картину третьей ночи из произведения Н.В. Гоголя «Вий». По Ремизову, «Вий – сама выющая завязь, смоляной исток и испод, живое черное сердце жизни, корень, неистовая прущая сила – вверх которой едва ли носится Дух Божий, слепая, потому что беспощадная, обрекая на гибель из его же зачатого на земле равно и среди самого косного и самого совершенного не пощадит никого» [Там же, с. 140]. Семантизация автором слова «вий» и его включение в словосочетания типа «вийная сила слова», «вийным словом» [Там же, с. 149] соотносят «Огонь вещей» с творческим процессом. Ремизов полагал, что как слово обладает способностью объективировать все существующее, так Вий воплощает собой ту изначально антиномическую стихию, которая наполняет все области бытия, неся в себе одновременно любовь и ненависть, жизнь и смерть. Именно

⁴² Вещь – одна из основных онтологических категорий, отдельный объект материального мира, обладающий относительной независимостью, объективностью и устойчивостью существования [45].

объединением двух начал: мужского, понимаемого как «вийная сила слова», и женского, воспринимаемого как «мертвая душа мира», Ремизов считает могущественный и неповторимый процесс творения [31].

Более того, понятие «вий» у Алексея Михайловича, на наш взгляд, содержит аллюзию на библейское описание творения бытия Богом. Сравним: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» [15]. Эта аллюзия приравнивает, сближает писателя в глазах Ремизова с Богом, делает его демиургом, который волен творить и создавать свой художественный мир по собственному подобию. Эта мысль прослеживается далее по тексту в главе «Миф»: «И сказал Бог, – и слова Его изошли от полного сердца, мне слышится голос древней легенды о Господней слезе, взблеснувшей солнцем над миром, – и сказал Бог: создадим человека по образу Нашему, по подобию Нашему». В каждом человеке, сознание не одного, а многих, живет не один образ и не одно подобие. Творчество, источник которого боль и тоска, “слеза Господня”, есть воссоздание этих образов и подобий, неладных друг с другом, спорящих и враждующих. Воссоздание в художественном произведении не описание кого-то, а непрямая форма исповеди: пишут только о себе и с себя...» [13, с. 154]. Отсюда суть творчества каждого писателя – создать легенду о самом себе.

Таким образом, «огонь вещей» можно трактовать как «символ носителя глубинной тайны, стимулирующей познание самого себя <...> <а также> <...> актуализаци<ю> творческого горения, “огневое” состояние художника, способного “подстриженными” глазами постигнуть глубинные основы сновидческого мира» [29, с. 42].

Понятие «огонь вещей», согласно подписи одного из авторских рисунков в книге, может отождествляться с жизнью, со всем сущим на земле:

«Огонь вещей
Вещи жгут и в своем огне
распадаются
погасая в пепел» [13, с. 134].

Или, например, описывая гоголевского Плюшкина и причины его так называемой скупости, автор констатирует: «А стало быть час наступил и началось распадение в пыль. Вещи сгорели... Так

кончается всякое хозяйство: пожар возникает из самой природы вещей, поджигателей не было, и не будет» [Там же, с. 166–167].

Таким образом, в книге «Огонь вещей» посредством многозначной семантизации аналогичного названию понятия воплощается авторская идея Хаоса, для которой характерны следующие трактовки «огня»:

1. пожар сердца, любовь, которая «дает спокойно умереть человеку <...> <и> <...> не забывает» [Там же, с. 140–141];

2. огонь слов, творчество, заключающееся в создании мифа о самом себе;

3. сама жизнь, время, природа вещей, ее «испредметная суть».

Однако немаловажными являются, по мнению Н.Л. Блищ, сами интертекстуальные мифообразы Вия и Тарантула, эквивалентные вечно существующей материи, как безразличный к человеку рок, которые также воплощают авторскую идею Хаоса [16, с. 70].

Исследователь рассматривает эти образы как эманации⁴³ мистического ужаса, который у Ремизова выразился в бедовой доле человека, невозможности изменить что-либо. Так, страждущие души его героев наполняются хаосом, проявляющимся в видениях и бредовых состояниях, наваждении [Там же, с. 71].

Интересным для подтверждения этих слов нам видится следующий отрывок из «Огня вещей»: «Став человеком, он посмотрел на мир – наваждение чудовищного глаза, огонь вещей – люди живут на земле в гробах и под землей в гробах доживает их персть, человек вероломен, вор и плут, глуп и свинья, а власть человека над человеком страх» [13, с. 136]. Естественное чувство страха, страх смерти заставляет человека «вывихнуться, взбеситься» [Там же], увидеть больше, чем обычно, заглянуть в бездну. По Ремизову, людей можно разделить на две группы – счастливых (бегут за счастьем) и несчастных, которые знают, видели бездну, Тарантула, следующего везде по пятам и готового в любую минуту «укусит<ь>» [Там же, с. 340]. Выход, который видит

⁴³ Эманация (от позднелат. *emanatio* – истечение, исхождение) – центральное понятие неоплатонизма, означающее переход от высшей ступени универсума (единое) к низшим, менее совершенным. Один из образов эманации как «истечения» – солнце и солнечный свет (был воспринят христианской теологией) [40].

писатель – «самому оборвать – расплеваться и кончить этот “скверный анекдот”» [Там же]. Только в этом случае, когда человек видит свой срок, он свободен, волен. Но первородное проклятие – смерть – делает, по мысли автора, эту свободу – «я есмь!» [Там же] – бессмысленной. Единственным выходом остается смирение.

Ощущение трагической сущности бытия писателем остается неизменным, начиная с первого романа «Пруд». Однако финал «Огня вещей» звучит жизнеутверждающе – автор находит примирение, своего «ежика» [Там же]: «...мой ежик, моя надежда, моя мечта, мое очарование, моя любовь! Я знаю, ты оттуда, ты из перво жизни всякой жизни, ты, озаривший мою рассеченную душу. В самом деле, не землей же мир Божий сошелся, и на нашу в чем-то согрешившую землю и тарантул-то пущен только для порядку» [Там же, с. 347].

Таким образом, смысл человеческой жизни, по А.М. Ремизову, заключается в любви человека к человеку, ко всему сущему, что его окружает. Только это, по мысли автора, способно преодолеть «боль и тоск<у>» [Там же, с. 154], примирить человека с его первородным проклятием – смертью и спокойно вернуться за «стен<у>, отгоражива<ющую> тот другой мир с загадочным, откуда появляется живая душа и куда уходит, оттрудив свой срок» [Там же, с. 163].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Алексей Михайлович Ремизов стал в русской литературе новатором, под пером которого обычные предметы оживали. Первые его литературные труды не сыскали славы у публики, но определили неповторимый художественный мир, который обусловили личность самого А. Ремизова, литературная традиция и время.

Поиски «испредметной сути предметов», истоков бытия и мироустройства волновали писателя на протяжении всей творческой жизни. «Испредметная суть предметов» – это “четвертое” измерение, мир, отличный от реального, который может быть пронизан звучащим светом и окрашенными звуками, а может быть густонаселен выходцами из потусторонности» – бредовых снов, хаоса бесовщины.

Отметим, что уже в дооктябрьском творчестве А.М. Ремизова появилась тенденция к поиску «испредметной сути предметов», которая и обусловила биполярность художественного мира ранних произведений.

Звучащий художественный мир сборника сказок «Посолонь» говорит нам о единении писателя с земной красотой и любви к чистой, детской душе, которые рождаются в сокровенных состояниях природы, переливах света, «ритме» ее голосов. Выходцы из «злой потусторонности» (оборотни, злые силы и духи), обитающие в нем, призваны служить лишь подтверждением возможности существования прекрасного мира фантазии, насыщенного «звучащим светом». Эффект особенности этого мира достигается у Ремизова необычным звучанием его произведений (их музыкальностью, ритмическим своеобразием, инверсионным синтаксисом, сказовой интонацией и приемами-зачинами, тавтологическими сочетаниями, грамматическим параллелизмом). Усиливает эффект нереальности, сказочности повествования Ремизова авторская игра с читателем, должным разгадать смысл его «писаний».

Спустя год после публикации сборника «Посолонь. Сказки» (1900–1906), в 1908 г. из-под пера Алексея Ремизова выходит роман «Пруд». Однако в нем не остается и следа от яркости и красочности мира «Посолони». На первый план писатель выдвигает «изнаночную» сторону жизни с ее фатальностью и неотвратимостью неизбежного. Мотив довлеющей над человеком власти

рока, убежденность в том, что существование человека определяется действием неподвластных ему мистических сил, которые часто предстают как злые, деструктивные и всегда – как иррациональные и принципиально непостижимые, становятся стержнем ремизовского мировоззрения.

Стоит отметить, что роман не лишен добрых и светлых начал, проявлений жизни. Их функция скорее состоит в оппозиции злumu, нежели в гармонизации мира и уравнивании добра и зла. Последние могут выступать как сущности одного плана, обладающие равным могуществом. Это позволило исследователям интерпретировать ремизовские воззрения как «еретические». Существование человека предопределено противоборством Дьявола и Богом, но чаще находится под влиянием злого рока. Вечная борьба светлых и темных сил потустороннего мира делает человека марионеткой в их руках. Страдания, беды и злоключения, выпадающие на его «долю», становятся закономерными, более того, общечеловеческими. И самым ужасающим, пожалуй, в ремизовском воплощении «мифа о мире» является трагическая обреченность человека: либо смерть, либо ущемление полноты его жизни.

А. Ремизов продолжил поиски способов проникновения в «испредметную суть предметов» посредством категории сна.

Использование мотива сна русской и мировой литературой весьма обширно и не теряет своей актуальности на протяжении долгого времени. Связано это во многом с тем, что сон в произведении многофункционален, он становится универсальным способом выражения авторской позиции. Сновидением можно объяснить и интерпретировать поступки героя, им можно предсказать грядущие перемены в жизни персонажа. Особенно любима категория сна писателями-модернистами, стремящимися с ее помощью проникнуть в вожделенные «миры иные».

Для А. Ремизова, синтезирующего в своем творчестве принципы реалистического и «нового» искусства, «...сновидение – одновременно и вместилище памяти, которая охватывает постижимое прошлое (историю), и запредельное (прапамять), и безотчетное самовыражение творческой энергии (воображение). Сновидения – связующее звено между здешней, “привычной”, действительностью и мирами, “откуда появляется живая душа”. Чтобы принимать

литературные сновидения не за “сплетение басен”, а как действительно живое и действующее, – утверждал писатель, – <...> надо или родиться с детским зрением и слухом, еще не оторвавшимся от духовного мира, или периодически <...> омолаживать свое одряхлевшее “разумное” мышление» [35]. Тогда самое обычное зрение преобразуется в видение, благодаря которому человек получает возможность постоянно совершать в своем сновиденном, творческом инобытии увлекательные путешествия, приближаясь к первоистокам и первообразам жизни.

В сновиденном мире художник обретает понимание внутренних законов бытия, именно здесь ему открываются тайны всего мироздания. Создавая «мономиф» как сновидческую миражную действительность, противопоставленную земной реальности, А. Ремизов выстраивает мифологическую модель мироздания, первоосновой которого является оппозиционная пара «Хаос – Космос». В ней Космос олицетворяет природное, упорядоченное начало, а хаос – первозданную, плодородную стихию.

Семантические и функциональные смыслы «вихря-пляски» как одного из проявлений хаоса у писателя многозначны:

1. «Вихрь-пляска» как символ подлинности изнаночной сущности бытия, подчиненного «вихревым» законам.

2. Пляска как символическое выражение, как знак иррациональной, стихийной природы русского характера, национального менталитета в целом.

3. «Вихрь-пляска» как выражение социального положения: состояния русской действительности, ассоциируемой с буйным вихрем – революцией – хаотической стихией, встряхнувшей человека и мир. Революция – нарушение мирового порядка, симметрии Хаоса и Космоса.

4. Пляска – символ рождающего начала.

Столь же многозначна у А.М. Ремизова стихия огня, призванная и разрушать, и очищать. В русле античной философии писатель разрабатывает концепцию вечного мирового огня, который может выступать как:

1. универсум, символ и основа, «испредметная суть» «огневой» стихии хаоса, огонь всех вещей;

2. символ носителя глубинной тайны, стимулирующий познание самого себя;

3. порождение в человеческой душе пожара любовного чувства;
4. выражение сакральной, культовой сущности «огневой» субстанции, воплощенной в ритуальном костре, способствующего физическому и духовному очищению.

Стихиям Хаоса (вихрю и огню) противопоставлены стихии Космоса (земля и вода), ассоциирующиеся с упорядоченным началом жизни, что, однако, не исключает их фатализма.

Земля в трактовке А. Ремизова не лишена противоречия: она и рождающее, и одновременно поглощающее начало, основа мира.

Стихия воды имеет двойственную природу, подчиняясь оппозиционному принципу «светлого – темного», «живого – мертвого». Как и земля, вода стимулирует творческую энергию с целью постижения и возрождения глубинных, не стертых повседневным употреблением первооснов языка.

Таким образом, суть сновидческого метода А. Ремизова заключается в создании им мономифа, первообраза вселенной, мира посредством сна. Подобно античной мифологии, основой мироздания у А. Ремизова могут быть четыре стихии: вихрь, огонь, земля, вода, заключенные в оппозиционной паре «Хаос – Космос».

В повести «Неуемный бубен» А. Ремизов опирается также на созданную литературой традицию: сон выступает как способ познания психики героя, его сущности, его желаний; сон – предостережение, предвестник беды, предвестник будущего – репрезентирует основы сновидчества.

В зрелом творчестве в связи с историческими событиями и интуитивным, присущим только писателю, предчувствием, провидением, А. Ремизова волнует образ России, ее судьба, прошлое, настоящее, будущее, судьбы народа и интеллигенции.

Так, в сборнике «Докука и балагурье» автор репрезентирует русский самобытный характер, богатую уникальную культуру посредством целой галереи художественных образов женщин, мифических существ, царей, стариков, находчивых мужиков. Все они, как кусочки мозаики, призваны воссоздать «лицо» России, ее первозданный образ. В сборнике Ремизов создает противоречивый, но от этого живой и непосредственный собирательный образ русской женщины – носительницы многоликой сути женского естества Руси как страны, искони ассоциирующейся с женским родом.

В фольклоре автор находит отголоски прапамяти, оживляя славянскую мифологию, реконструируя образ старинной Руси, во многом репрезентированный в образе бабушки. Утрата прежнего, «бабушкиного» уклада жизни как жизни Святой Руси Ремизовым воспринимается трагически: современность подорвала духовные основы бытия русского народа, утратила его «испредметную суть».

В «Крестовых сестрах» Ремизов создает мифологическую модель древнерусской духовности с ее универсальным образом терпения как одной из основ «испредметной сути» бытия русского человека. Святая Русь с ее духовностью, терпимостью олицетворена женскими образами Акумовны, Веры Николаевны Кликачевой и Анны Степановны Шияновой, измученных своей нелегкой судьбой. Они выступают противовесом Маракулину, который смог увидеть страдания других и понять, что «человек человеку – бревно» только после собственной трагедии – увольнения. Спавшая с глаз пелена вынуждает героя искать смысл жизни, рождая в его голове бредовые теории улучшения жизни. Однако ни его русская смекалка, ни его современный менталитет, утративший исконно русские черты, не могут наполнить жизнь смыслом, вследствие чего герой погибает.

В «Крестовых сестрах», как и во многих своих произведениях, автор использует сон. В этой повести сны Маракулина и Акумовны выступают предвестниками катастрофы всего оробевшего русского народа. Противовесом их снов выступают яркие сны Адонии Ивойловны – о самобытной старой Руси. Виновником страданий и отчужденности народа автор видит Петра Алексеевича, Петра I. По мысли автора, из-за его реформ народ забыл природный лад, «испредметную суть» Руси.

Из вышесказанного следует, что «Крестовые сестры» стали воплощением авторской идеи возмездия и «пропада» «Святой Руси». Книга «Взвихрённая Русь» продолжает эту идею, которая словно пророческое предсказание воплотилась в действительность. Новое произведение Ремизова – это книга о России, судьбах людей, задавленных войной, заморенных голодом, «задушенных» революцией.

Образом бабушки, олицетворяющим Россию, Ремизов подчеркивает ее смиренность, терпимость. Вводя образ Богородицы-России в финальной главе, автор томим надеждами о раскаянии

народа и как следствие этого, возрождении России как Святой Руси.

Уникальное по своим жанровым особенностям произведение вместило в себя разные структурные элементы, на первый взгляд несовместимые: сны, автобиографические зарисовки, описание быта современников, письма, листовки (объявления), лирические отступления, в том числе стилизованные под древнерусский жанр «слова», и конечно явление «обезвельволпала».

Явление «обезвельволпала» – продукт воображения А.М. Ремизова, призванного противопоставить себя и «избранную» им интеллигенцию тоталитарным властью имущим тиранам. Это отказ от звания «человека», которое роднит избранных с этим озверевшим человечеством. Эта игра противопоставлений помогает автору абстрагироваться в свой мир со своими заботами, почувствовать себя свободным от всех обстоятельств этой неидеальной жестокой действительности.

Сон дает автору свободу над временем и над пространством. Во многих снах книги «Взвихрённая Русь» он видит своих современников в необычных, нелепых ситуациях, что наполняет сознание ощущением забвения ужасной действительности; оттого – в книге есть эта мысль – не видеть сны для Алексея Михайловича смерти подобно.

Таким образом, зрелый период творчества А. Ремизова представляет собой переосмысление истории своей страны, ее исторического пути развития и попытки предсказать ее будущее. Так, «Докука и балагурье» – вместилище и хранилище традиций и обычаев Руси, ее самобытности; «Крестовые сестры» – ожидание крушения России как Древней Руси; «Взвихрённая Русь» – продукт авторских представлений о расплате народа за свое невежество, за утрату веры, традиций, духовности, своей «испредметной сути», в реальных нечеловеческих условиях вершащейся революции.

Названные произведения зрелого периода наглядно показывают, что Алексей Ремизов постоянно занимался «шлифовкой» своего писательского мастерства, работая не только над содержанием произведений, но и над формой и поэтикой. Работа над сказками «Докуки и балагурья» помогла А. Ремизову понять «богатство природной русской речи» [29, с. 38], отточить слог и умело использовать форму сказа и авторской игры с читателем в произведениях

большой формы. Применяя литературный опыт и традиции своих предшественников и современников, Алексей Михайлович создает свое видение действительности, зачастую по-новому интерпретируя образ «маленького человека», образ бабушки, петербургский миф, философские идеи о переустройстве мира, раздвигая границы жанра и подчиняя его структурные элементы своей логике.

В позднем творчестве, в книге «Огонь вещей», автор решает ответить на вечный философский вопрос о смысле жизни. Обстоятельства жизни и истории не раз ставили его перед Ремизовым. Автор пытается представить творчество каждого классика – Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского – ответом на данный вопрос, по праву считая, что творчество – в рамках античной концепции мимесиса – является отображением, подобием действительности и ее законов. Однако новаторство его подхода заключается в анализе, додумывании снов героев произведений и их авторов. Сон, как говорилось ранее, призван снять все ограничения действительности, пространства и времени, дать свободу созидать, увидеть скрытое от глаз в реальности, проникнуть в миры иные, увидеть природу всего сущего, ее «испредметную суть». Избранными он видит двух писателей, которым открылась тайна жизни – Ф.М. Достоевского и Н.В. Гоголя. В их творчестве он обозначил два мифообраза, которые вершат судьбы людей – Вий (у Гоголя) и Тарантул (у Достоевского) – и являют собой воплощение стихии Хаоса.

В своих рассуждениях над произведениями классиков в книге «Огонь вещей» Алексей Михайлович приходит к выводу, что сон и действительность взаимопроникновенны. Сон может быть реальным, а действительность – мнимой. Жизнь человека ему не принадлежит и в любой момент может оборваться или круто поменяться, поэтому человеку нужно наслаждаться каждой секундой своего существования, ценить то, что он имеет, – в этом и есть счастье. Любовь человека к человеку и смирение перед ударами судьбы – вот главные принципы, на которых должно зжигаться человеческое существование.

БИБЛИОГРАФИЯ

Художественные источники

1. Блок А.А. Двенадцать. URL: <http://ilibrary.ru/text/1232/p.1/index.html> (дата обращения: 11.03.2016).
2. Даль В.И. Лиса-лапотница. URL: <http://vseskazki.su/vladimir-dal/lisa-lapotnitsa.html> (дата обращения: 15.03.2013)
3. Достоевский Ф.М. Записки из подполья. URL: http://www.100bestbooks.ru/files/Dostoevski_Zapiski_iz_podpolya.pdf (дата обращения: 07.10.2014).
4. Замятин Е.И. Мы. URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0050.shtml (дата обращения: 25.01. 2016).
5. Ремизов А.М. Весеннее порошье. М.: Слово, 2000. 616 с.
6. Ремизов А.М. Избранное. Л.: Лениздат, 1991. 608 с.
7. Ремизов А.М. Избранные произведения. М.: Панорама, 1995. 432 с.
8. Ремизов А.М. Неуемный бубен. URL: <http://e-libra.ru/read/152966-neuemnyj-buben.html> (дата обращения: 07.06.2009).
9. Ремизов А.М. Собрание сочинений. М.: Русская книга, 2000. Т. 1: Пруд; Роман. 576 с.
10. Ремизов А.М. Собрание сочинений. М.: Русская книга, 2000. Т. 2: Докука и балагурье. 720 с.
11. Ремизов А.М.: Собрание сочинений. М.: Русская книга, 2001. Т. 4: Плачужная канава. 560 с.
12. Ремизов А.М. Собрание сочинений. М.: Русская книга, 2000. Т. 5: Взвихрённая Русь. 688 с.
13. Ремизов А.М. Собрание сочинений. М.: Русская книга, 2002. Т. 7: Ахру. 604 с.

Научно-исследовательская литература: теоретико-философские, литературно-критические, публицистические книги, монографии, статьи

14. Аристотель. Поэтика. URL: http://lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/aristotel1_1.txt (дата обращения: 07.06.2009).
15. Библия. Книга бытие. URL: <http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/biblija/bytie/txt01.html> (дата обращения: 13.03.2017).

16. Блищ Н.Л. Автобиографическая проза А.М. Ремизова (проблема мифотворчества). Минск: ЕГУ, 2002. 116 с.
17. Горный Е. «Бедовая доля» А.М. Ремизова (К истолкованию заглавия) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. (Новая серия). Вып. 1. Тарту, 1994. С. 168–175. URL: <http://philology.ru/literature2/gorny-94.htm> (дата обращения: 14.05.2010).
18. Грачева А.М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 258 с.
19. Грачева А.М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). СПб.: Пушкинский дом, 2010. 536 с.
20. Гунн Г. Очарованная Русь // «Русский лад» Алексея Ремизова. М.: Искусство, 1990. С. 229–288.
21. Д'Амелия А. Автобиографическое пространство Алексея Ремизова // Ремизов А. Учитель музыки. Каторжная идиллия / Подгот. к печати, вступ. ст. и примеч. Антонеллы д'Амелия. Р., [1983]. С. I–XXXIII.
22. Данилевский А.А. Велимир Хлебников в «Крестовых сестрах» А.М. Ремизова. URL: <http://hlebnikov.lit-info.ru/hlebnikov/about/danilevskij.htm> (дата обращения: 07.10.2014).
23. Данилова И. Литературная сказка А.М.Ремизова (1900–1920-е годы). URL: http://imwerden.de/pdf/danilova_literaturnaya_skazka_remizova_2010.pdf (дата обращения: 15.03.2013).
24. Ильин И. Творчество А.М. Ремизова. URL: http://rvb.ru/remizov/03crit/ilyin/ilyin_remizov_text.htm (дата обращения: 07.06.2009).
25. Кассирер Э. Философия символических форм: Феноменология познания. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. Т. 3. 398 с.
26. Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959.
27. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. Гл. 4: Фигуры виртуальности: виртуальное по Я. Персикову. С. 125–141.
28. Мережковский Д.С. Не святая Русь. URL: <http://ouc.ru/merezhkovsky/ne-sviataya-rus.html> (дата обращения 11.12.2016).
29. Маркин П.Ф. Мифосновидческая модель мира в художественной прозе А.М. Ремизова // Мир науки, культуры, образования. 2007. № 2(5). С. 38–41.

30. Соколов А.Г. «Сновидческий» метод письма как итог творческих исканий А.М. Ремизова. URL: <https://omiliya.org/article/snovidcheskii-metod-pisma-kak-itog-tvorcheskikh-iskanii-am-remizova-ag-sokolov.html> (дата обращения 14.05.2015).

31. Обатнина Е. Метафизический смысл русской классики («Огонь вещей» А.М. Ремизова как опыт художественной герменевтики) // НЛО. 2003. № 61. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/obatn.html> (дата обращения: 12.05.2010).

32. Обатнина Е.Р. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А.М. Ремизова в лицах и документах. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 384 с.

33. Основные ритмообразующие принципы прозы А.М. Ремизова. URL: <http://mirznanii.com/a/356566/osnovnyey-ritmoobrazuyushchie-printsipy-prozy-amremizova> (дата обращения: 14.05.2009).

34. Слобин Г.Н. Проза Ремизова 1900–1921. СПб.: Академический проект, 1999. 206 с.

35. Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX – начала XX века. М.: Просвещение, 1993. 383 с.

36. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.

37. Чуковский К. Для чего мы живем («Крестовые сестры», повесть А. Ремизова. Альманах «Шиповника». Кн. XIII). URL: <http://chukovskiy.lit-info.ru/chukovskiy/kritika-chukovskiy/dlya-chegomu-zhivem.htm> (дата обращения: 07.10.2014).

Словари и справочная литература

38. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Рус. яз., 1999. Т. 1: А–З. 779 с.

39. Мифологическая энциклопедия. URL: <http://myfhology.info/myth-animals/monkey.html> (дата обращения: 25.01.2016).

40. Мифологический справочник. URL: http://mifologiya.com/index.php?option=com_content&view=article&id=443:2011-07-05-16-21-52&catid=47:20 (дата обращения: 25.01.2016).

41. Православный справочник. URL: <http://hramnagorke.ru/gloss/59/1038/> (дата обращения: 07.10.2014).

42. Святцы. URL: <http://www.detskiysad.ru/imena/dekabr23.html> (дата обращения: 07.10.2014).

43. Славянская мифология. URL: <http://slavyans.myfhology.info/panteon/mara.html> (дата обращения: 07.10.2010).
44. Словари библиофонда. URL: http://slovari.bibliofond.ru/bse_word/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%84%D1%80%D0%B0%D0%B7/ (дата обращения: 25.01.2016).
45. Словари и энциклопедии на Академике. URL: <https://dic.academic.ru/> (дата обращения: 15.03.2013).
46. Словарь. URL: <http://insai.ru/slovar/mif> (дата обращения: 25.01.2016).
47. Словарь символов. URL: https://www.bookol.ru/spravoch-naya_literatura_main/slovari/56615/str44.htm (дата обращения: 25.01.2016).
48. Словарь терминов. URL: <http://www.malkova.com/training-and-consulting/terminological-dictionary/%D0%98> (дата обращения: 25.01.2016).
49. Словарь терминов баптистов. URL: <http://baptist.spb.ru/?site/theabc/strigolniki> (дата обращения: 07.10.2010).
50. Сонник. URL: <http://www.listname.ru/sonnik/1960.html> (дата обращения: 07.06.2009).
51. Справочник имен. URL: <http://wow.ua/name/names.php?name=17089> (дата обращения: 07.10.2014).
52. Справочник традиций и обычаев. URL: <http://chenneling.net/tradicii/troica-obryady-primety-tradicii.html> (дата обращения: 07.10.2014).

Научное издание

*Надежда Александровна Кривошея
Ольга Михайловна Култышева*

**ПОИСКИ «ИСПРЕДМЕТНОЙ СУТИ ПРЕДМЕТОВ»
В ТВОРЧЕСТВЕ А.М. РЕМИЗОВА**

Монография

Литературный редактор *Н.В. Титова*
Технический редактор *Н.В. Титова*

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 12.10.2018
Формат 60×84/16. Бумага для множительных аппаратов
Гарнитура Times New Roman. Усл. печ. листов 5,9
Тираж 300 экз. Заказ 2041

*Отпечатано в Нижневарттовском государственном университете
628615, Тюменская область, г. Нижневарттовск, ул. Дзержинского, 11
Отдел издательской политики и обеспечения публикационной деятельности
Тел./факс: (3466) 43-75-73, E-mail: izdatelstvo@nggu.ru*