

Инга Данилова

ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА

А. М. РЕМИЗОВА

(1900–1920-е годы)

SLAVICA HELSINGIENSIA 39

Editors

Arto Mustajoki, Pekka Pesonen, Jouko Lindstedt

Copyright © 2010 Inga Danilova
ISBN 978-952-10-6408-1 (paperback)
ISBN 978-952-10-6409-8 (PDF)
ISSN 0780-3281

Published by the Department of Modern Languages
P.O. Box 24 (Unioninkatu 40B)
00014 University of Helsinki
Finland

Printed by
Helsinki University Print
Helsinki 2010

Содержание

Введение	5
Глава 1. Воссоздание народного мифа. «Посолонь»	24
1.1. Три редакции «Посолони»: история создания и публикации, оценки критиков и современников	28
1.2. «Посолонь» как календарный текст	59
1.3. Сказка и сон	78
1.4. Приемы работы с текстами-источниками в «Посолони». Игра как текст	85
Глава 2. Писатель или списыватель? Литературный скандал и манифест мифотворчества	99
Глава 3. Архаист и новатор: сборники 1910-х — начала 1920-х годов как прообраз «большой» авангардной прозы	125
3.1. Русские сказки: «Докука и балагурье», «Русские женщины», «Укрепа», «Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым»	131
3.2. Сказки нерусские: «Лалазар», «Сибирский пряник», «Ё»	152
Глава 4. Заветные сказы	173
4.1. История формирования и издательская судьба цикла «Заветные сказы»	179
4.2. Дверь в «табачное отделение»: имя собственное как знак культурной традиции в повести «Что есть табак»	206
Заключение.	233
Список использованной литературы.	236
Указатель имен.	260
Summary.	270

Введение

Задачей настоящей работы является историко-литературное описание сказки как целостного жанрового направления в творчестве одного из крупнейших русских прозаиков XX века Алексея Михайловича Ремизова (1877–1957), которое неотделимо от его художественной практики в широком смысле, но вместе с тем имеет вполне самостоятельную историю возникновения и развития.

Выбор именно сказки в качестве объекта исследования обусловлен прежде всего тем, что она занимает исключительно важное место в обширном наследии писателя. Без преувеличения, по степени интереса к этому жанру Ремизову нет равных в русской литературе, по крайней мере, в XX веке. Он работал над сказками на протяжении всей жизни, хотя период наиболее интенсивных штудий фольклорных материалов пришелся на 1900–1910-е годы. Тогда же Ремизов создал несколько сотен пересказов народных сказок и в течение 1900–1920-х годов опубликовал восемь специальных сборников: «Посолонь» (1907), «Докука и балагурье» (1914), «Укрепка» (1916), «Русские женщины» (1918), «Сибирский пряник» (1919), «Заветные сказы» (1920), «Ё» (1921 и 1922) и «Лалазар» (1922), не считая тома «Сказки» в составе собрания сочинений (1912) и самостоятельных изданий отдельных произведений из названных циклов.

Эти сборники сыграли существенную роль в становлении стилистических и композиционных принципов ремизовской прозы 1910–1920-х годов, а та, в свою очередь, повлияла на развитие повествовательных форм в русской литературе пореволюционного периода. На рубеже XIX–XX веков отчетливо обозначился «кризис» крупных эпических жанров, прежде всего романа. И Ремизов после довольно долгих экспериментов выбрал наиболее приемлемый для себя способ его преодоления, заключавшийся в создании

произведений большой формы путем коллажирования мелких новелл. Этот монтажный прием был впервые использован им при работе над сборниками сказок. Поэтому наше внимание будет сосредоточено по преимуществу именно на них, а конкретные тексты, за отдельными исключениями, станут предметом обсуждения прежде всего как часть целого.

Нельзя обойти вниманием и тот факт, что сказочные мотивы и сюжетные ходы присутствуют в большинстве произведений Ремизова. К настоящему времени данной теме касалась по существу лишь О. П. Раевская-Хьюз, обнаружившая элементы волшебной сказки в его мемуарной книге «Иверень».¹ Между тем круг ремизовских текстов, в которых без труда угадывается характерный для фольклорной прозы образный строй, используются сказочные формулы, композиционные приемы и языковые клише, значительно шире. На наш взгляд, под этим углом зрения со временем должно быть проанализировано все художественное наследие писателя. Тем более что целый ряд мотивов его сказок «кочует» из одного текста в другой, превращаясь в мифологемы, которые «обеспечивают» внутреннюю преемственность ремизовского творчества. Однако систематическое выявление «сказочно-го» субстрата его произведений других жанров, а также анализ степени влияния фольклора на литературную практику Ремизова по-настоящему возможны лишь, когда представление о самой сказке будет более полным. Ее собственная история должна стать первым шагом в этом направлении.

Вместе с тем сказка во многом определила не только поэтику, но и проблематику ремизовского творчества, так как при выборе фольклорных текстов-источников писатель неизменно учитывал их созвучность современности. Именно поэтому его сборники

¹ Раевская-Хьюз О. Волшебная сказка в книге Ремизова *Иверень* // Aleksey Remizov. Approaches to a Protean Writer / Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987. P. 41–49. Отдельные частные наблюдения, прежде всего на уровне выявления конкретных мотивов, можно встретить во многих ремизоведческих исследованиях. См., например, недавнюю работу С. Н. Доценко «Кремлевские звезды Алексея Ремизова», где восходящий к якутской сказке писателя «Стожары» мотив анализируется путем сопоставления текстов разных жанров (Культура русской диаспоры. Эмиграция и мемуары: Сб. статей. Таллинн, 2009. С. 213–216). Но все же приходится признать, что подобные находки носят в основном случайный характер.

сказок воспринимались читателями как вполне актуальные произведения. Причем Ремизов-сказочник был признан критикой задолго до Ремизова-писателя. А сама «литературная маска»² сказочника закрепилась за ним навсегда, определив стилистику его литературно-бытового поведения, выбор жизнетворческой стратегии и место в иерархии культурного сообщества. Когда в последние годы жизни Ремизов создавал миф о самом себе, он неоднократно касался проблем языка, культуры, а также собственной поэтики именно в связи с размышлениями над сказкой.

Образ Ремизова-сказочника полигенетичен по своей природе. С одной стороны, он восходит к традиции немецкого романтизма, выдвинувшего на авансцену европейской культуры целую плеяду выдающихся собирателей фольклора и писателей-сказочников. А с другой, к непосредственным носителям и исполнителям сказки из народной среды. Именно последним писатель как бы передоверяет сферу языка и живой разговорной речи в своих произведениях. Вместе с тем чаще всего он идентифицирует себя с фигурой фольклорного медиатора — скоморохом. Так, например, характерная стилистика и система «социальных жестов» скомороха как особого культурного типа отчетливо просматривается в игровой логике бытового поведения писателя, прославившегося своими мистификациями.

До сих пор исследователи ведут споры о принадлежности Ремизова к конкретному литературному направлению начала XX века. Прояснить этот вопрос помогает история обвинения писателя в плагиате, предметом которой стали две сказки, основанные на фольклорных записях из сборника Н. Е. Ончукова «Северные сказки» (1908). Громкий литературный скандал, разразившийся летом 1909 года, вынудил его выступить с «Письмом в редакцию», являющимся единственным в дореволюционный период ремизовским литературным манифестом и содержащим ценные указания на подлинные мотивы и генезис его «фольклороцентризма». Эта декларация не оставляет сомнений в близости установок писателя

² Тыняновский термин, предложенный А. Д. Сиявским для характеристики ряда аспектов творчества Ремизова и получивший широкое хождение в научной литературе о писателе. Подробнее см.: *Сиявский А. Литературная маска Алексея Ремизова // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer. P. 25–39.*

мифотворческим устремлениям русских символистов, с которыми он активно контактирует в тот период.

Ремизовское представление о мифе и сказке формировалось под непосредственным влиянием научных исследований XIX — начала XX века — трудов этнографов, медиевистов и фольклористов. Поэтому особое внимание мы уделяем анализу используемых писателем в работе источников, кругу его специального чтения, а также личному общению с учеными. Дружеские и профессиональные контакты с ними имели большое значение для самоопределения Ремизова в вопросе о характере взаимодействия литературы и фольклора.

В литературоведении и фольклористике минувшего века неоднократно предпринимались попытки проанализировать коллизию «взаимоотношений» художественного нарратива и устного народного творчества. Поэтому закономерно, что, начиная с 80-х годов XX столетия, такое яркое явление, как сказки Ремизова, постоянно привлекало к себе внимание специалистов. Впрочем, осмысление интересующей нас части литературного наследия писателя началось задолго до этого. Даже первые критические отклики на его сборник «Посолонь» далеко выходили за жанровые рамки рецензии и содержали ценные наблюдения над текстами, до сих пор не утратившие своей актуальности (подробнее об этом см. в параграфе 1.1). А уже в 1913 году появилась работа медиевиста А. В. Рыстенко «Заметки о сочинениях Алексея Ремизова», в которой сказки из шестого тома собрания сочинений впервые сопоставлялись с текстами-источниками. Тем самым было положено начало научному анализу этих произведений. После отъезда Ремизова из России в 1921 году изучение его творчества стало невозможным по политическим причинам.³

³ В 1935 году в «Литературной энциклопедии» все же была помещена тенденциозная в духе времени статья о нем Б. Михайловского (Т. 9. Стлб. 606–609). Ремизов именовался в этом опусе реакционером и белоэмигрантом, что окончательно закрывало путь в печать не только для его собственных произведений, но и для любых, в том числе сугубо научных, высказываний о писателе. Общий тон оценок Михайловского лучше всего характеризует «говорящая» опечатка — известный цикл снов назван здесь «Бредовая доля». Причем не приходится сомневаться, что в данном случае никто из корректоров не пострадал. Между тем всего двумя годами ранее в ленинградском журнале «Литературный современник» были напечатаны три письма к Ремизову основоположника социалистического реализма

В апреле 1957 года к Ремизову обратился создатель Древлехранилища Пушкинского Дома В. И. Малышев.⁴ Завязавшаяся между ними переписка послужила своеобразной отправной точкой для символического «возвращения» писателя на родину и определила локальную область в его творчестве, вызвавшую наибольший интерес у литературоведов на новом историческом этапе: в 1960–1970-е годы первыми объектами исследования стали ремизовские переложения памятников древнерусской литературы.⁵

Тогда же появились источниковедческие публикации, которые послужили фундаментом для последующей научной работы. В 1963 году вышел в свет библиографический указатель под редакцией К. Д. Муратовой «История русской литературы конца XIX — начала XX века» с посвященным Ремизову разделом. А спустя пятнадцать лет в Париже была опубликована наиболее полная на сегодняшний день библиография произведений писателя, составленная Е. Синани, и вскоре последовали дополнения к ней Х. Лампля.⁶ Еще одной важной вехой в формировании академического подхода к ремизоведческой проблематике стали описания рукописей Ремизова в архиве Колумбийского университета и в собрании Пушкинского Дома.⁷

А. М. Горького (подробнее об этом см.: *Крюкова А. А. М. Горький и А. М. Ремизов (Переписка и вокруг нее) // Вопросы литературы. 1987. № 8. С. 197–198).*

⁴ Подробнее об их недолгом, но чрезвычайно содержательном эпистолярном общении см.: *Ремизов А. М. Письма к В. И. Малышеву / Публ. С. С. Гречишкина и А. М. Панченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 203–215.*

⁵ См.: *Лурье Я. С. А. М. Ремизов и древнерусский «Стефанит и Ихнелат» // Русская литература. 1966. № 4. С. 176–179; Дмитриева Р. П. Повесть о Петре и Февронии в пересказе А. М. Ремизова // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1971. Т. XXVI. С. 155–176; Грачева А. М. Повесть А. М. Ремизова «Савва Грудцын» и ее древнерусский прототип // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1979. Т. XXXIII. С. 388–400.*

⁶ См.: *Bibliographie des œuvres de Alexis Remizov / Établie par Hélène Sinany. Paris, 1978; Lampl H. Bemerkungen und ergänzungen zur Bibliographie A. M. Remizovs (Bibliographie des œuvres de Alexis Remizov, établie par Hélène Sinany. Paris, 1978) // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd 2. S. 301–326.*

⁷ *Sinany H. Archives de L'Université de Columbia (New York) relatives à Aleksej Remizov // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1976. Janv.–Mars. Vol. XVII (I). P. 113–123; Гречишкин С. С. Архив А. М. Ремизова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977. С. 20–45.*

В этот период были намечены ключевые направления, определившие дальнейшую работу исследователей. Одно из них связано с публикацией архивных материалов, прежде всего большого массива переписки Ремизова с современниками, которая, вкупе с мемуарными свидетельствами, дала фактографическую основу для воссоздания истории жизни и творчества писателя. Первопроходцами в этом деле выступили датские исследователи П. Альберг Енсен и П. У. Мёллер, опубликовавшие в 1976 году в Копенгагене письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. Через год в Париже увидела свет книга «Ремизов в своих письмах» Натальи Кодрянской, автора знаменитого собрания поздних высказываний писателя о своем творчестве и личных воспоминаний о последних годах его жизни «Алексей Ремизов» (Париж, 1959). Вскоре полный вариант воспоминаний о нем опубликовала и другая душеприказчица писателя, на глазах у которой прошла практически вся жизнь Ремизовых в эмиграции, Н. В. Резникова.⁸ В 1981 году вышла 2-я книга «Литературного наследства» А. А. Блока (т. 92), содержащая его переписку с Ремизовым. Во вступительной статье З. Г. Минц не только охарактеризовала их личные отношения, но и обозначила наиболее существенные «сюжеты» ремизовской литературной биографии «петербургского периода». В последующие десятилетия публикаторская работа активно продолжалась, и к настоящему времени наиболее ценный эпистолярный, имеющий отношение к Ремизову, за редкими исключениями уже введен в научный оборот (см. Список использованной литературы).

Наконец, стоит упомянуть еще одно знаменательное событие того времени. В 1978 году на родине писателя вышла его первая после более чем полувекового перерыва книга «Избранное», куда, среди прочего, был включен и сборник «Посолонь». Это, бесспорно, способствовало оживлению интереса к творчеству Ремизова, в том числе и к его сказкам, со стороны как широкого читателя, так и отечественных литературоведов.

Вместе с тем вплоть до конца 1980-х годов приоритет в изучении и публикации ремизовского литературного наследия сохранялся за западными учеными. Именно в этот период ими были

⁸ Резникова Н. В. Огненная память. Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980.

осуществлены посмертные издания шедевров поздней автобиографической прозы Ремизова — книг «Встречи. Петербургский буерак» (Paris, 1981),⁹ «Учитель музыки» (Paris, 1983; издание подготовила А. д'Амелия) и «Иверень» (Berkeley, 1986; издание подготовила О. П. Раевская-Хьюз). Значительно возросло число отдельных статей, монографий и диссертаций.¹⁰ Среди последних заметное место занимали исследования К. Гейб, Ш. Розенталь, Г. Слобин и др., посвященные «Посолони», а также влиянию фольклора на стиль Ремизова.¹¹ Кроме того, в 1986 году вышел в свет № 19 «Russian Literature Triquarterly», практически целиком заполненный разнообразными ремизоведческими материалами.¹² На пространстве Советского Союза известную конкуренцию зарубежным коллегам составляли лишь отдельные специалисты, в основном в той или иной степени связанные с Тартуским университетом и печатавшиеся в его изданиях.¹³

⁹ Правда, в отличие от двух следующих, в этом издании была грубо нарушена авторская воля, в том числе произведены перекомпоновка и изъятие текстов, а также их переименование, причем даже в заглавие книги было внесено не принадлежащее Ремизову название «Встречи» (подробнее об этом см.: Грачева А. М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). СПб., 2010. С. 178). Научная публикация последнего ремизовского произведения состоялась лишь в 2003 году в рамках собрания сочинений писателя (т. 10).

¹⁰ Подробную библиографию критических статей и научных работ 1900–1990-х годов на русском и иностранных языках см. в приложении к монографии Е. В. Тырышкиной «„Крестовые сестры“ А. М. Ремизова: концепции и поэтика» (Новосибирск, 1997. С. 145–231). См. также: Aronian S. Critical and Bibliographical Literature on A. M. Remizov // Russian Literature Triquarterly. 1986. № 19. Part II. P. 405–407.

¹¹ См., например: Geib K. Aleksej Michajlovič Remizov. Stilstudien. München, 1970 (Forum Slavicum. Bd 26); Rosenthal Ch. Aleksej Remizov and the Literary Uses of Folklore. Stanford, 1980; Schilling S. M. On Stylization and the Use of Folklore Material in A. M. Remizov's „Posolon“. Brown, 1982; Slobin G. Remizov and Rise of Russian Modernism. Yale, 1978. Г. Слобин принадлежит также монография «Remizov's Fictions. 1900–1921» (Illinois, 1991; перевод — Слобин Г. Н. Проза Ремизова. 1900–1921. СПб., 1997).

¹² Непосредственное отношение к интересующей нас теме имеет, в частности, следующая статья Ш. Розенталь: Rosenthal Ch. Remizov's *Sunwise* and *Leimonarium*: Folklore in Modernist Prose // Russian Literature Triquarterly. 1986. № 19. Part II. P. 95–111.

¹³ Перечень опубликованных здесь в этом период работ о Ремизове М. В. Безродного, А. М. Грачевой, А. А. Данилевского, С. Н. Доценко и В. Н. Топорова см.: Труды по русской литературе и семиотике Кафедры русской литературы Тартуского университета. 1958–1990. Указатели содержания. Тарту, 1991 (по индексу — с. 77–85).

В 1986 году в США состоялась первая международная конференция, посвященная разным аспектам биографии и творчества Ремизова. Через год под редакцией Г. Слобин вышел сборник материалов этого научного форума «Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer» (Columbus, 1987), в котором были представлены статьи таких ведущих специалистов, как В. Марков, О. Раевская-Хьюз, А. Пайман, П. У. Мёллер, И. Маркаде, А. д'Амелия, Ш. Розенталь, А. Синявский, Е. Синани, Х. Лампл, К. Кларк, П. А. Енсен, Х. Баран. Он стал своеобразным резюме преимущественно «западного» периода ремизоведческих исследований. Начиная с 1992 года, каждые пять лет подобные конференции проводятся в Пушкинском Доме в Петербурге. Апробированные в ходе заседаний доклады их участников легли в основу двух сборников «Алексей Ремизов: Исследования и материалы» (1994, 2003). В настоящее время готовится третий том.

На рубеже 1980–1990-х годов в России происходил стремительный рост популярности наследия писателей-эмигрантов первой волны, сопровождаемый издательской и научной активностью. Творчество Ремизова, прежде всего «Посолонь», наряду с произведениями других представителей Русского Зарубежья, было включено не только в вузовскую, но и в школьную программу. В составе многочисленных авторских сборников писателя, которые выходили массовыми тиражами вплоть до конца XX века, неоднократно републиковалась (частично или полностью) вторая редакция «Посолони», воспроизводились «Докука и балагурье», а также «Заветные сказы» и эссе «О происхождении моей книги о табаке».¹⁴ По понятным причинам эти издания не являются научными, хотя до сих пор ремизовские тексты цитируются по ним в работах отдельных исследователей.

¹⁴ См., например: *Ремизов А.* 1) Неумный бубен / Сост., вступит. статья и коммент. В. А. Чалмаева. Кишинев, 1988 (без каких-либо отсылок скопирован первый раздел «Посолонь» с авторскими комментариями из издания 1978 года «Избранное»); 2) Соч.: В 2 кн. Кн. 1: Звенигород окликанный / Вступит. статья, подгот. текста и коммент. А. Н. Ужанков. М., 1993 («Посолонь» и «Докука и балагурье»); 3) Избр. произведения / Сост. и прим. М. Козьменко и И. Кашириной; предисл. М. Козьменко. М., 1995 («Посолонь»); 4) Весеннее порошье / Сост., предисл. и коммент. Е. Р. Обатниной. М., 2000 («Посолонь», «Заветные сказы», «О происхождении моей книги о табаке»).

С точки зрения дальнейшего изучения сказок Ремизова, специальный интерес представляют подготовленный к печати Н. Ю. Грякаловой ранее никогда не публиковавшийся сборник «Павлиньим пером» (СПб., 1994) и воспроизведенная нами по правленному автором экземпляру из коллекции Пушкинского Дома третья редакция «Посолони» (СПб., 1996).

Итогом многолетних публикаторских усилий стало первое посмертное собрание сочинений Ремизова в десяти томах под общей редакцией А. М. Грачевой, выпущенное московским издательством «Русская книга» в 2000–2003 годах тиражом 5000 экземпляров (с допечатками тиража отдельных томов, в том числе и включающего сборники сказок 1900–1920-х годов т. 2). Это издание, в ходе подготовки которого составителям приходилось решать множество текстологических проблем, является отправной точкой на пути к будущему академическому собранию сочинений писателя.

На грани между двух тысячелетий продолжалась и интенсивная исследовательская работа. Среди достижений этого периода в сфере научного осмысления ремизовских сказок следует назвать в первую очередь посвященные вопросам поэтики и стилистики монографии Д. Кламор, Г. Ю. Завгородней и Н. Ю. Грякаловой, а также статьи М. В. Козьменко, С. Н. Доценко, В. Ю. Дорожкиной и Ю. В. Розанова.¹⁵ Последний является автором монографии «Фольклоризм

¹⁵ См.: *Clamor D.* «Докука и балагурье» von A. M. Remizov. Das Verhältnis Remizovscher Umdichtungen von Märchen zu ihren Vorlagen. Eine vergleichende Analyse. München, 1992 (Slavistische Beiträge. Bd 299); *Завгородняя Г.* Алексей Ремизов. Стиль сказочной прозы. Ярославль, 2004; *Грякалова Н. Ю.* Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008. С. 251–289; *Козьменко М.* 1) Заветные сказы Алексея Ремизова // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 75–76; 2) Удonoши и фаллофоры Алексея Ремизова // Эрос. Россия. Серебряный век. М., 1992. С. 175–187; *Доценко С. Н.* «Воробьиная ночь» Алексея Ремизова // Русская речь. 1994. № 2. С. 103–106; *Дорожкина В. Ю.* «Посолонь» А. М. Ремизова: принципы поэтики как истоки самобытности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2: История, языкознание, литературоведение. 1996. Вып. 1 (№ 2). С. 104–109. Ю. В. Розанову принадлежат три статьи под повторяющимся названием «„Северная химера“ Алексея Ремизова», посвященные разным аспектам образа кикиморы в творчестве писателя (опубл.: Русское зарубежье. 2003. № 1. С. 110–114; И. С. Шмелев и духовная культура православия. IX Крымские международные Шмелевские чтения. Симферополь, 2003. С. 228–232; Русская литература. 2008. № 3. С. 174–184). О других публикациях 1990-х годов см. в библиографиях Е. Тырышкиной и С. Арониан (прим. 10).

А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика» (Вологда, 2008), по материалам которой в мае 2009 года защитил докторскую диссертацию.¹⁶

Заметно вырос интерес к теме и у молодых ученых, причем именно ими, пожалуй, впервые после публикации известной статьи С. Н. Доценко¹⁷ были предприняты попытки сопоставительного анализа произведений Ремизова и фольклористических опытов его современников.¹⁸ Это чрезвычайно важное направление исследований, которое, надо надеяться, получит продолжение в будущем. Однако в своей работе мы уделим данной проблеме лишь незначительное внимание на уровне мелких наблюдений, поскольку в настоящее время еще не собран необходимый материал, и в частности, не обследован обширный пласт сказок, публиковавшихся, как правило, малоизвестными или ныне забытыми авторами в периодической печати. Что касается соратников Ремизова по литературному цеху, то их обращения к этому жанру, за

¹⁶ См.: *Розанов Ю. В.* Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика. Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. Великий Новгород, 2009.

¹⁷ *Доценко С. Н.* Два подхода к фольклору: С. Городецкий и А. Ремизов // Пути развития русской литературы: Литературоведение. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1990. С. 116–138 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 883).

¹⁸ См.: *Дорожкина В. Ю.* Принципы сказового изложения в произведениях А. М. Ремизова: лингвостилистический аспект. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1996; *Чуйкова О. А.* Мифологический аспект прозы А. М. Ремизова 1900-х — начала 1910-х гг. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997; *Артемьева О. В.* Мифопоэтика прозы Алексея Ремизова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999; *Целовальников И. Ю.* Интертекстуальность прозы А. Ремизова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999; *Дроздова Г. Ю.* Стиль сказочной прозы А. М. Ремизова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001; *Усимова Г. А.* Литературная сказка А. М. Ремизова. Проблема жанра. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2002; *Целовальникова Н. В.* Ритм прозы А. Ремизова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2005; *Гальченко О. С.* Литературная сказка в раннем творчестве А. М. Ремизова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2005; *Кузнецова Е. В.* Мир древних славян в культуре Серебряного века (научно-философская рефлексия и художественная практика). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Киров, 2007; *Жиляков А. С.* Жанровое своеобразие литературной сказки рубежа XIX–XX веков («Посолонь» А. М. Ремизова — «Пак с Волшебных Холмов» Р. Киплинга). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2008. К этому перечню стоит присоединить значимые для дальнейшего изучения контекстов ремизовской сказки диссертационные исследования О. В. Смолиной «Сказка и сказочность в творчестве Новалиса» (СПб., 2001), М. П. Гецевичуге «Прозаическая сказка в творчестве символистов (1895–1917)» (Пермь, 2004) и Г. Н. Изотовой «Русская литературная стихотворная сказка конца XIX — начала XX веков» (Орел, 2006).

единичными исключениями, не носили столь же системного, как у него, характера,¹⁹ а потому, скорее, более плодотворными могут стать здесь сопоставления вне узких жанровых рамок.

Впрочем, стремление максимально расширить культурный контекст ремизовской сказки не всегда приводит к желаемому результату. Так, например, представляются некорректными, с научной точки зрения, попытки О. С. Гальченко возвести отраженные в творчестве писателя представления о фольклоре, и в частности, о соотношении в народной традиции языческих и христианских элементов, к философии его близкого друга Л. И. Шестова.²⁰ Среди прочего, исследователь пишет: «<...> необходимо сопоставление ранних (в том числе малоизвестных и забытых) сказочных текстов А. М. Ремизова с положениями программных философских трудов Л. И. Шестова, а также с идеями, высказывавшимися в личной переписке писателя и философа на протяжении всей жизни и творчества».²¹ Во-первых, не совсем понятно, что подразумевается под «малоизвестными и забытыми» текстами Ремизова, когда даже обнаружение ранее не учтенной промежуточной публикации любого из его произведений, независимо от объема и жанра, уже считается большой находкой. А во-вторых, на правах публикатора этой переписки вынуждены особо подчеркнуть, что высказывание Шестова о «Посолони» (оно будет процитировано нами ниже), которое имеет в виду Гальченко, несет на себе явный отпечаток самоиронии и к тому же является скорее исключением, чем правилом в многолетнем эпистолярном общении философа с Ремизовым. Поэтому ни о каком обмене «идеями» на интересующую нас тему в данном случае говорить не приходится.

¹⁹ Одной из первых попыток дать общую картину является сборник «Сказка Серебряного века» (М., 1997), подготовленный Т. Берегулевой-Дмитриевой.

²⁰ Действительно, специалисты не раз отмечали влияние шестовских идей на мировоззрение и прозу писателя. См. об этом: Сёке К. 1) «Апофеоз беспочвенности»: Лев Шестов и Алексей Ремизов. Точки соприкосновения двух типов художественного мышления в русской литературе XX века. Szeged, 1981 (Dissertationes Slavicae. XV); 2) Судьба без судьбы. Проблемы поэтики Алексея Ремизова. Budapest, 2006. С. 61–75; Данилевский А. А. А. М. Ремизов и Лев Шестов (Статья первая) // Пути развития русской литературы: Литературоведение. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1990. С. 139–156 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 883). Однако их наблюдения касались исключительно тех произведений Ремизова, в основе которых не лежит фольклорный источник.

²¹ Гальченко О. С. Указ. соч. С. 9.

Далее Гальченко разъясняет, в чем, по его мнению, состоит шестовское влияние: «Образ центрального положительного героя в ранних сказках А. М. Ремизова создавался на пересечении двух культурных традиций — фольклорной, уходящей корнями в стихию мифологического мышления, и христианской житийной прозы. Философской платформой, снимающей противоречие между представлениями об идеале человека в язычестве и в православии <sic!>, является религиозное учение Л. И. Шестова. Именно в соответствии с шестовским призывом к отказу от интеллектуально-рассудочного начала в пользу интуиции строил А. М. Ремизов идейную основу своих произведений. По Л. И. Шестову, лишь человеку, следующему этому принципу, дается Божья благодать. На схожих принципах строится и антиинтеллектуализм народной сказки, где чудо и удача сопутствуют наивным и доверчивым персонажам, тогда как „умные“ герои рисуются представителями враждебных сил и в конечном счете оказываются наказанными. Степенью отсутствия рассудочности фольклор определяет близость человека к родовой памяти. Аналогичная система ценностей прослеживается и в сказках А. М. Ремизова».²² Прежде всего стоит напомнить, что, благодаря многочисленным научным трудам, из которых писатель черпал материал для своих произведений и которые определяли его представления о фольклоре, Ремизов был хорошо знаком с таким характерным явлением народной культуры, как «двоеверие», т. е. органическое соединение в ней языческих и христианских элементов,²³ а потому не нуждался в «снятии противоречия». Нельзя согласиться и с тем, что, ориентируясь на народную сказку, Ремизов якобы исповедовал «антиинтеллектуализм». Напротив, многочисленные критики беспрестанно подчеркивали «несомненно книжное происхождение его вдохновений».²⁴ Подоб-

²² Там же. С. 17.

²³ Эта тема затрагивалась в работах Ф. И. Буслаева, Н. С. Тихонравова, А. Н. Афанасьева, И. П. Сахарова, И. И. Срезневского, А. Н. Веселовского, А. А. Шахматова и многих других крупных ученых. А приятель Ремизова и один из его главных поставщиков научной литературы Е. В. Аничков посвятил данной проблеме специальное исследование «Язычество и Древняя Русь» (СПб., 1914).

²⁴ Кузмин М. [Рец.] Письма о русской поэзии. Журнал «Остров» 1909 г. № 2. СПб.; Н. Ж и в о т о в. К л о ч ь я н е р в о в. 1909 г. Киев, цена 1 руб. // Аполлон. 1909. № 3. С. 47. Ср. характерный пассаж в мемуарах М. В. Добужинского, где речь идет о совместной работе над постановкой «Бесовского действия» осенью 1907 года: «Я знал, что Ремизов — великий эрудит и книгочей и замечательный знаток

ные утверждения в полной мере разделял и сам писатель.²⁵ В этой связи хочется отметить одну особенность его иконографии: на множестве снимков, будь то, к примеру, групповые фотографии «пензенского» периода²⁶ или знаменитый портрет Карла Буллы, молодой Ремизов запечатлен читающим книгу. Так как по техническим причинам в те годы съемка требовала значительного времени, и потому любое фотоизображение заведомо было постановочным, не приходится сомневаться, что мы имеем дело с автопрезентацией писателя — концептуальным жестом, призванным подчеркнуть его нарочитый интеллектуализм.

Вряд ли стоило бы уделять так много внимания частному мнению Гальченко, если бы его экстравагантную точку зрения, навеянную модой на религиозную философию XX века, не разделял целый ряд коллег. В том числе ранее зарекомендовавшие себя как вполне квалифицированные исследователи несколькими доброкачественными научными статьями Ю. В. Розанов и А. С. Жиликов. Между тем за подобными утверждениями скрывается, казалось бы, подкрепленное отдельными высказываниями самого писателя, о чем еще не раз придется говорить ниже, представление о «Посолони» как продукте свободной фантазии художника «интуитивиста», который вдохновляется разрозненными мифологическими мотивами, самостоятельно достраивая их до уровня целостного сюжета. В конечном итоге такая установка ведет к пренебрежению фольклорными источниками сказок Ремизова из этого сборника и к появлению многочисленных ошибочных суждений в исследованиях. Так, Ю. В. Розанов, приступая к анализу сказки «Красочки» из первого раздела «Посолони» «Весна-красна», который почти полностью основан на не известной ему этнографической записи Тихановым рассказа о бытующих в Брянской губернии детских

русского фольклора» (*Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987. С. 229). Такого рода оценки стали своеобразным штампом в прижизненных критических разборах ремизовского творчества.

²⁵ Его высказывания о роли книги в собственном творчестве зафиксированы многими мемуаристами, но, пожалуй, наиболее полно представлены у Натальи Кодрянской («Алексей Ремизов»).

²⁶ См.: Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева и А. д'Амелия. СПб.; Салерно, 2003. С. 383, 387 (Europa Orientalis); далее: Алексей Ремизов 2003.

играх (подробнее об этом см. в параграфе 1.4), замечает со ссылкой на современное исследование: «Игра „Красочки“ была широко распространена в детской среде, существуют ее многочисленные записи, в том числе и в севернорусских вариантах. Однако вопрос о непосредственных печатных источниках здесь не столь важен, поскольку основной репертуар общерусских и общеславянских игр был в той или иной степени известен каждому человеку».²⁷ Признаемся, что в нашем личном опыте такой игры нет, как нет и уверенности, что она бытовала в детской городской среде, к которой принадлежал Ремизов, сто с лишним лет тому назад. Но даже если предположить непосредственное знакомство писателя с изображенными им играми, приходится констатировать, что сказки из «Весны-красны» находятся в прямой текстуальной зависимости от этнографического источника, а сам раздел «обязан» ему выбором именно этих, а не каких-либо других «широко распространенных в детской среде» игр. Стоит ли говорить, что наблюдения над текстами и выводы Розанова относительно «игровой части „Посолони“» отличаются неточностью. Другой пример неверного истолкования вследствие незнания того же источника обнаруживаем у Г. А. Усимова, которая полагает, что в «Красочках» автор «достраивает» ряд персонажей, дополняя бесенят ангелятами. Этот прием Ремизова она возводит к самому Пушкину.²⁸ Между тем обе группы персонажей имеются в тексте-источнике. К сожалению, подобные ошибки не редкость в ремизоведческих исследованиях последнего времени. Более того, они указывают на характерную тенденцию, выра-

²⁷ Розанов Ю. В. Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика. Вологда, 2008. С. 101 (разд. 2.4. Игровая часть «Посолони»). В декабре 2008 года из автореферата нашей кандидатской диссертации исследователю стал известен подлинный текст-источник сказок открывающего «Посолонь» раздела, что особо отмечалось в его отзыве. Однако, вопреки научной логике, требующей пересмотра собственных интерпретаций в свете открывшихся новых фактов, Розанов остался в том же убеждении и, похоже, даже не заглянул в работу Тиханова. По крайней мере, в опубликованной более чем полгода спустя статье «Детские игры в „Посолони“ Алексея Ремизова» к цитируемому здесь пассажиру он прибавил лишь: «Возможно, что одно из приложений к работе П. Тиханова „Брянский говор. Заметки из области русской этнологии“ (СПб., 1904) с описанием детских игр подтолкнуло писателя к творчеству в этом направлении» (Вопросы литературы. 2009. № 4. Июль–Август. С. 395). И в который раз обнаружил удивительную «застенчивость», надо полагать, помешавшую ему дать указание на источник этой информации.

²⁸ Усимова Г. А. Указ. соч. С. 12.

жающуюся в отказе от скрупулезного анализа имеющихся фактов ради общих построений. Мы же предпочитаем оставаться в рамках традиционного историко-литературного описания, и потому тема реальных, а не гипотетических источников сказок Ремизова станет для нас одной из центральных.

Невнимание к источникам ремизовских сказок зачастую сопровождается игнорированием работ своих предшественников. В частности, в большинстве публикаций типология примечаний выглядит как результат самостоятельного анализа, хотя он давно уже выполнен С. Н. Доценко и Х. Бараном. Ю. В. Розанов описывает историю создания и публикации «Посолони» так, словно делает это первым. А Г. А. Усимова, считающая себя первопроходцем в исследовании символики цвета не только у Ремизова, но и в фольклорной сказке, забывает, что еще в 1992 году о цвете в «Докуке и балагурье» писала Д. Кламор.

Выше упоминался том «Избранное» Ремизова, выпущенный в 1978 году. К сожалению, составитель этого сборника Ю. А. Андреев позволил себе одну, как ему, вероятно, казалось, «чисто техническую» подмену: так как объем издания был жестко ограничен, а хотелось дать наиболее яркую «репрезентативную выборку» произведений писателя, вместо первой редакции сборника «Посолонь» 1907 года, как это было указано в комментариях на с. 506, он фактически опубликовал одноименный первый раздел с соответствующей частью примечаний из шестого тома собрания сочинений Ремизова, т. е. фрагмент второй редакции. Винить публикатора в данном случае трудно, ведь его целью было прежде всего преодоление цензурного барьера на пути к массовому читателю, и вопрос о текстологических принципах подачи конкретных произведений просто не стоял. Однако со многими исследователями, которые позднее писали о «Посолони», это издание сыграло злую шутку. Положившись на авторитет печатного слова, они не сочли нужным обратить внимание на соотношение разных редакций и, в конечном итоге, обнаружить существенную эволюцию ремизовского замысла. Но, пожалуй, главное — хотя бы на минуту усомниться в том, что «Посолонь» и «К Морю-Океану» это два самостоятельных сборника, как убеждены многие из них, а не два раздела одной книги. В результате приходится постоянно сталкиваться с весьма спорными суждениями, причем не только о сборнике в целом, но и о входящих

в него конкретных произведениях. К примеру, Ю. В. Розанов посвящает большой пассаж причинам, по которым «патологически бережливый» писатель выкинул из второй редакции «Посолони» сказку «Чур», и, демонстрируя ее разнообразные «недостатки», приходит к выводу, что этот текст не удовлетворял Ремизова как по форме, так и по содержанию.²⁹ Между тем сам автор явно не был согласен со столь сокрушительной оценкой, потому что вернул эту сказку без каких-либо переделок в третью редакцию. Настоящая же причина изъятия заключалась в другом: намереваясь включить во вторую редакцию пользовавшуюся популярностью в модернистских кругах сказку «Кикимора», он не хотел разрушать стройную композицию своей книги, каждый раздел которой состоял из семи текстов. И вернул сказку «Чур» обратно, когда подобная структура перестала быть актуальной. Любопытно и то, что ранняя сказка «Кикимора» не попала в первую редакции «Посолони». Вероятно, это произошло потому, что поначалу Ремизов не связывал относящиеся к периоду вологодской ссылки «опыты в области зырянской мифологии» с «Посолонью». А значит, предложенный Розановым генезис ремизовской сказки отнюдь не столь очевиден. Скорее всего, «фольклорное» направление в творчестве писателя получило развитие только потому, что в Петербурге он столкнулся с модой на мифотворчество. И аргументы в пользу этой точки зрения можно обнаружить, в том числе анализируя разные редакции первого сборника сказок.

Остается упомянуть недавно вышедшую монографию сербской русистики Майи Йончич «Фольклорные мотивы в сборнике „Посолонь“ А. М. Ремизова» (Белград, 2009). Надо отметить, что, в полном соответствии с академическими традициями, она не забывает добросовестно сослаться на работы своих коллег и, в частности, цитирует по рукописи давнюю, но, к сожалению, не опубликованную статью С. Н. Доценко, в которой исследователь анализирует сказку «Кукушка», сопоставляя ее с описанием зафиксированного Тихановым обряда. Йончич рассматривает систему фольклорных мотивов у Ремизова, привлекая не только источники из его собственных примечаний, но и фольклористические работы более позд-

²⁹ Розанов Ю. В. Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика. С. 128–129.

него времени вплоть до современных. Такой подход имеет полное право на существование и, среди прочего, позволяет взглянуть на сказку Ремизова из внешней точки.

Как видим, до сих пор специалисты изучали лишь конкретные тексты и сборники, а ремизовская сказка как целостное явление в ее исторической динамике не становилась предметом научного исследования. Между тем на данном этапе освоения художественного наследия писателя именно этот ракурс кажется наиболее продуктивным. Прежде всего потому, что он позволяет обратиться к широкому кругу проблем и внести коррективы в наши представления о таких ключевых аспектах персональной эстетики Ремизова, как отношение к мифу, языку, фольклору, традиционной культуре и истории, а значит, уточнить место писателя в литературном процессе своего времени. Уверенность в том, что подобный подход результативен, дает нам опыт анализа типологически близких сказке ремизовских переложений древнерусских повестей в итоговой монографии А. М. Грачевой «Алексей Ремизов и древнерусская литература» (СПб., 2000).

Настоящее исследование включает в себя четыре главы, в которых описывается история создания и публикации ремизовских сборников сказок, а также некоторых отдельных текстов, представляющих интерес для характеристики его творческой эволюции. Речь, кроме того, идет о композиции и тематике конкретных сборников. В целом это позволяет проследить динамику становления жанра сказки в творчестве писателя.

Первая глава посвящена самой ранней книге сказок Ремизова «Посолонь». Характерной особенностью данного цикла является то, что его композиция ориентирована на народный аграрный календарь, а тематика — на систему мифологических представлений, отраженных в русском фольклоре. Этот сборник в наибольшей степени отвечает взглядам писателя на миф, сформулированным в «Письме в редакцию».

История появления на свет этого манифеста становится предметом анализа во второй главе. Инцидент, вследствие которого Ремизову пришлось публично декларировать свои эстетические установки, способствовал «легитимации» его пересказов как актуального жанра современной литературы и повышению статуса их автора в профессиональной иерархии.

В следующей главе анализируются сборники 1910-х — начала 1920-х годов, ставшие результатом скрупулезной работы Ремизова с конкретными записями фольклорных сказок. Здесь он выступает в роли исследователя сказочного репертуара, а в некоторых случаях и собирателя. Организующим началом в сборниках данного типа является не миф, а герой народной сказки. Именно по этому принципу отдельные произведения группируются в циклы, из которых затем создаются сложные монтажные конструкции. Сами тексты можно рассматривать как неточные цитаты, так как они почти полностью совпадают с конкретными источниками. Кроме того, собственный протограф обычно имеют и сборники.

В их ряду особое место занимает книга сказок «Укрепа», написанная во время Первой мировой войны. Она является пока еще робкой попыткой трансформации сборника сказок в произведение нового типа с актуальным историософским смыслом. Эта тенденция к движению в направлении «несказочной» автобиографической прозы была изначально задана характерным для Ремизова неразличением жанров сказки, легенды и сна.

Во второй половине 1910-х годов происходит расширение географического и историко-культурного диапазона сказки у Ремизова. Писатель обращается к материалу тибетского, сибирского и кавказского фольклора. Результатом его работы с источниками становятся сборники «Ё», «Сибирский пряник» и «Лалазар». Тогда же он планировал осуществить художественное переложение арабских, негритянских, подкарпатских и кабийских сказок, однако смог вернуться к этому замыслу только в 1930-е годы, а окончательно реализовал его лишь в 1950-е, когда составил свой последний сборник «Павлиньим пером».

В четвертой главе на материале цикла «Заветные сказы» демонстрируется связь ремизовского творчества с народной смеховой культурой и с традицией фольклорного святочного рассказа. Текстами-источниками четырех входящих сюда произведений, наряду с апокрифической легендой, являются и фольклорные непристойные сказки (в том числе записанные и опубликованные А. Н. Афанасьевым), которые, по данным этнографов, было принято исполнять именно во время Святков. Интерес Ремизова к этой теме объясняется не только его пристальным вниманием к любым «попаданным» проявлениям литературы и фольклора, но и стремле-

нием по-своему отреагировать на актуальную для рубежа XIX–XX веков проблематику пола. Кроме того, работа с этим материалом дает ему дополнительные основания для утверждения литературной сказки фольклорного извода в текущей словесности начала XX века в качестве календарного текста (святочного или пасхального рассказа).

Последовательный анализ истории создания этих сборников убеждает нас в том, что сказка была своеобразной лабораторией, в которой вырабатывались основные приемы зрелой прозы писателя.

* * *

Настоящая работа осуществлена при содействии Университета Хельсинки и Академии Финляндии. Она вряд ли была бы закончена без тактичной, но твердой настойчивости и дружеского участия профессора Пекки Песонена. Знакомством с ним и правом называть его научным руководителем я по-настоящему горжусь. Искренне благодарю своих рецензентов А. М. Грачеву и М. В. Безродного, а также любезно согласившуюся прочесть это сочинение в рукописи Е. В. Хворостьянову за отзывы и ценные замечания, которые были учтены в окончательном тексте. Самой формулировкой темы я обязана З. Г. Минц и Л. А. Иезуитовой. На протяжении десятилетий мне приходилось не раз пользоваться консультациями А. В. Лаврова. Дружба и профессиональное общение с Г. В. Обатниным значат для меня очень многое. Им обоим мои самые теплые чувства. Особое спасибо Томи Хуттунену и Бену Хеллману за неизменную доброжелательность. Всякий, кто хоть раз занимался в Славянской библиотеке, хранит в своем сердце восхищение Ириной Луккой. Пользуясь случаем, хочу выразить свою признательность друзьям и коллегам по издательскому делу В. Г. Лошкаревой и Л. Н. Киселевой. Отдельное спасибо хранительнице наших фамильных традиций Наталии Алапитке. Благодарю Игоря Данилова за поддержку и Нику Давыдову за помощь.

Моя жизнь была согрета любовью и заботой родителей. Эта книга — дань их светлой памяти.

Глава 1

ВОССОЗДАНИЕ НАРОДНОГО МИФА.

«ПОСОЛОНЬ»

Книга «Посолонь» по праву считается выдающимся явлением в русской литературе начала XX века и занимает особое место в истории литературной сказки. Она была отнюдь не первым крупным произведением Ремизова. К моменту создания этого цикла писатель уже успел опубликовать в периодической печати, помимо отдельных стихотворений в прозе, рассказов, переводов и сказок, первую редакцию построенного на автобиографическом материале романа «Пруд» и работал над своим вторым романом «Часы». Однако именно «Посолонь» стала первой отдельно изданной книгой Ремизова, т. е. своеобразной точкой отсчета в его профессиональной карьере, тем рубежом, который отделяет начинающего автора от полноценного участника литературного процесса. Недаром писатель, при всем своеобразии и обособленности его позиции, бесспорно находившийся под обаянием младосимволистской идеи жизнетворчества и культивировавший собственный оригинальный тип литературно-бытового поведения, включил во вторую редакцию этого сборника свой первый опубликованный текст «Плач девушки перед замужеством» (1902). Тем самым он не только подчеркивал «первородство» «Посолони», но и закладывал основы «мифа о самом себе», который впоследствии был в полной мере реализован в его автобиографической прозе эмигрантского периода. На протяжении жизни Ремизов неоднократно отмечал исключительность сборника в собственном творчестве, но, пожалуй, наиболее полно сформулировал его значение в дарственной надписи своей жене С. П. Ремизовой-Довгелло на экземпляре первого издания, сделанной 6 июня 1923 года в Берлине: «<...> первая книга моя „бескорыстная“. Всегда хочется что-то сказать, о чем-то передать, с чем-то борешься,

что-то защитить, а тут — в этой книге — так. Просто так. Так птицы поют (как нам — людям — кажется «бескорыстно»). Память большая, — начало».³⁰

Вместе с тем «Посолонь» как произведение, выстроенное на фольклорном материале, сразу же оказалась в фокусе внутримодернистской полемики о неомифологических и неонароднических тенденциях в современной культуре, а имя ее автора прочно обосновалось в первых рядах представителей актуальной русской литературы. И что характерно, в оценке критиков эта книга неизменно выступала в качестве позитивной альтернативы ранним романам писателя с их отчетливыми «декадентскими» мотивами.³¹ Таким образом, несмотря на то, что сам Ремизов никогда открыто не заявлял о своей принадлежности к какому-либо конкретному литературному течению, именно «Посолонь» ознаменовала период его максимального идеологического сближения с так называемыми младшими символистами. Случай уникальный в ремизовской художественной практике, особенно если вспомнить, что одна из его наиболее любимых «литературных масок» — никем не понятый и не признанный писатель-одиночка.

Нужно упомянуть и еще об одной особенности «Посолони». Этот сборник был первым и весьма удачным опытом реализации монтажных принципов в творчестве Ремизова, хотя окончательно они утвердились в его прозе лишь с конца 1910-х годов. Причем, что крайне важно с точки зрения генезиса монтажа как композиционного приема, доминирующего в ремизовской поэтике, писатель исходил здесь из специфических свойств того фольклорного и этнографического материала, с которым работал. Этот материал включал в себя явления разной не только жанровой, но и видовой природы, органично соединяемые в обрядовом действе. Сам же обряд, в свою очередь, был составной частью единого календарного цикла. Тем самым именно «синкретизм» народной культуры побуждал Ремизова воссоздавать национальный миф как целостную систему представлений методом монтажа его разрозненных элементов.

³⁰ Цит. по: Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. СПб., 1992. С. 16.

³¹ Возможно, именно настойчивое муссирование данной темы в откликах на «Посолонь» побудило Ремизова осознать персональный кризис эпической формы и одновременно указало на сказку как путь к его преодолению.

И наконец, еще об одной специфической черте литературного поведения Ремизова. Он принадлежит к тому типу писателей, которые, создав и опубликовав свое произведение, по существу, только начинают многолетнюю работу над ним. Такова особенность всякого «монтажного» по своей сущности таланта. Мы имеем в виду ремизовское стремление периодически переиздавать свои романы, повести, рассказы, сборники сказок, апокрифов или снов, каждый раз в другой редакции, а также включать в разных сочетаниях в состав новых книг ранее уже зачастую неоднократно публиковавшиеся тексты, внося в них соответствующие конкретной художественной задаче изменения. При этом все, что касается «допечатной» истории произведения (подготовительные материалы, планы, черновики, наброски и проч.), как правило, тщательно уничтожается самим автором (до нас дошли в основном беловые и наборные рукописи с авторской правкой или те немногие черновики, которые сохранились по не зависящим от Ремизова обстоятельствам),³² а его эпистолярный содержит чрезвычайно скудные сведения о «творческих планах» и текущих литературных занятиях. К тому же, в отличие от большинства своих современников, Ремизов, за редким исключением, практически не выступает в печати как критик и публицист, и следовательно, даже в косвенной форме не обнаруживает собственные эстетические пристрастия. В то же время его ретроспективные экскурсы в свою «писательскую лабораторию», в том числе и «объективированные» путем передачи через «независимого» посредника (мы подразумеваем, главным образом, книгу Н. В. Кодрянской «Алексей Ремизов»)³³ либо благодаря имитации мемуарной достоверности в автобиографической прозе, нельзя считать прямыми идеологическими высказываниями и исторически корректными свидетельствами, так как они сформировались в результате многолетней рефлексии над собственными текстами и их

³² Разумеется, речь идет о дореволюционном творчестве Ремизова. В последние десятилетия жизни стратегия писателя в отношении собственных рукописей под влиянием целого ряда факторов изменилась.

³³ Подробнее об этом биографическом источнике как примере «двойного» мифотворчества см. в статье А. М. Грачевой «Творческие материалы А. Ремизова к книге Н. Кодрянской „Алексей Ремизов“» (Алексей Ремизов 2003. С. 249–262).

местом в литературном процессе, причем зачастую в ответ на давно отзвучавшие претензии оппонентов. Исключение можно сделать для обращенных к жене писателя дарственных надписей на его книгах «петербургского» и «берлинского» периодов. Все они сделаны в начале 1920-х годов, когда эмигрировавшие в Европу Ремизовы восстанавливали оставшуюся в России личную библиотеку. Эти надписи обладают тремя важными качествами. Во-первых, они носят интимный характер и адресованы непосредственной участнице событий, единственной и в этом качестве по существу главной свидетельнице всех без исключения бытовых и творческих перипетий жизни Ремизова за минувшие двадцать лет, перед лицом которой невозможны ни фальшь, ни искажение фактов. Кроме того, эти инскрипты, с одной стороны, в значительной степени приближены непосредственно к периоду работы писателя над отмеченными ими книгами, а с другой, отодвинуты от их реального выхода в свет на определенную временную дистанцию, позволяющую объективировать оценку. Наконец, мы имеем здесь дело с одной из ранних попыток Ремизова, оказавшегося в новой жизненной и литературной ситуации, из «внешней точки» осмыслить «по горячим следам» события только что ушедшей в небытие эпохи и обозначить свое к ним отношение. А потому дарственные надписи, адресованные С. П. Ремизовой-Довгелло, могут рассматриваться как аутентичные исторические свидетельства с поправкой на их «итоговый» характер. (Не случайно в книге Кодрянской они подверглись «редактуре», вследствие чего воспроизводятся нами по другой, научной публикации.) Вместе с тем значение подобных надписей не стоит преувеличивать, так как в данном случае речь идет не о развернутых высказываниях. Таким образом, информацию об авторском замысле мы вынуждены черпать прежде всего из самого опубликованного текста, сличая разные редакции, анализируя композицию, стиль и т. п., а в случае со сборниками сказок или апокрифов пользуясь еще и примечаниями Ремизова, в которых содержатся в целом достоверные указания на научные источники, послужившие протографами его произведений. Именно этим путем придется следовать, чтобы описать историю «Посолони».

1.1 Три редакции «Посолони»: история создания и публикации, оценки критиков и современников

В конце уже цитировавшейся выше дарственной надписи жене на первом издании «Посолони» Ремизов пометил: «Начато на 5 Рождественской, потом в Берестовце, а потом на Кавалергардской».³⁴ Тем самым он обозначил время работы над основным корпусом текстов и публикацией книги. На 5 Рождественской ул. (д. 38, кв. 2) писатель жил с сентября 1905 года, однако до марта 1906 года он состоял в должности управляющего конторой журнала «Вопросы жизни», где, среди прочего, на протяжении 1905 года публиковался его первый роман «Пруд», и, естественно, был вынужден много заниматься текущей редакционной рутинной работой над новыми произведениями от случая к случаю. Когда же журнал прекратил свое существование, Ремизов остался не у дел и оказался в весьма стесненных материальных обстоятельствах, зато его творческая продуктивность и публикаторская активность резко возросли.

10 апреля 1906 года он сообщал своему вологодскому другу Оге Маделунгу: «Пишу теперь сказки. Так как нигде не служу, то сижу сиднем за столом. Процесс писания для меня мучителен. Каждая фраза стоит много времени. Переписываю без конца».³⁵ Тот факт, что речь идет именно о будущих «посолонных» сказках, подтверждается ремизовским замечанием в письме от 21 апреля 1906 года к другому адресату, некогда, как и Ремизов, не по своей воле оказавшемуся в Вологде, а после окончания срока ссылки тоже обосновавшемуся в Петербурге П. Е. Щеголеву: «Вчера послал Вам „Белую ночь“, если она не пойдет, пришлите ее мне. Тогда я приложу ее к „Красочкам“ и „Монашку“ и пошлю в З<олотое> Руно».³⁶

³⁴ Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 16.

³⁵ Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу / Сост., подгот. текста, предисл. и прим. П. Альберга Енсена и П. У. Мёллера. Copenhagen, 1976. С. 39.

³⁶ ИРЛИ. Ф. 627 (П. Е. Щеголев). Оп. 4. Ед. хр. 1479–1610. Л. 136. Знаменательно, что к этому времени Ремизов, очевидно, еще не определился с составом будущей книги, так как здесь он предполагает соединить тексты из «Посолони» с миниатюрой «Белая ночь», которая вполне соответствует лирической тональности описаний природы в его сказках, однако не содержит каких-либо мифологических мотивов. Впоследствии она была включена в цикл «Полуночное солнце» ремизовского сборника «Чертов лог и Полуночное солнце» (1908), куда вошли произведения,

Еще в марте Ремизов отдал в журнал для детей «Тропинка», который издавали П. С. Соловьева и Н. И. Манасейна, написанный в 1905 году и впоследствии вошедший в «Посолонь» рассказ «Богомолье» (опубликован в майском 10-м номере этого журнала за 1906 год). Тогда же он обратился к руководившему литературным отделом журнала «Золотое руно» С. А. Соколову с предложением напечатать сказку «Котофей Котофеич», также позднее включенную в «Посолонь» и датированную тем же 1905 годом.³⁷ Соколов колебался с ответом и в результате отклонил ремизовское предложение, мотивировав свое решение трудностью перевода сказки на французский язык (все материалы в «Золотом руно» печатались на двух языках). «Не могу решиться взять сказку о Коте, раз она так головоломна для перевода. <...> Выделить сказку, как стихи, и оставить ее без перевода — нельзя потому, что с IV № будут

навеянные образами природы Русского Севера, а также верованиями разных этносов (прежде всего коми-зырян), проживающих на его территории.

³⁷ Ремизов указал даты создания отдельных «посолонных» сказок только во втором издании 1912 года, частично поместив их под текстами и отметив в примечаниях: «Под которыми произведениями года не подписано, читай: 1906-й» (цит. по: Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М.: Русская книга, 2000. Т. 2. Докука и балагурье. С. 175; далее все произведения писателя, за исключением особо оговариваемых случаев, цитируются по этому изданию с указанием фамилии, номера тома и страницы арабскими цифрами). Основываясь на этих авторских датировках, можно заключить, что в первую редакцию «Посолони», кроме двух сказок 1905 года, вошли еще лишь два текста, написанные ранее весны 1906 года: сказка «Медведюшка» (1900) и стихотворение «Засни, моя деточка милая!..» (1902), посвященное дочери Ремизова Наташе. Подробнее об их первоначальной адресации не Наташе, родившейся в 1904 году, а племянницам писателя Галине Николаевне и Елене Сергеевне Ремизовым соответственно см. наш комментарий (Ремизов 2, 620). Впрочем, в издании 1907 года героиня сказки «Медведюшка» продолжала носить имя Галя, позже замененное на Аленушку. Между тем в недавно опубликованной работе «Из семейного архива» внучатый племянник писателя С. Н. Соколов-Ремизов настаивает на том, что не только стихотворное посвящение Наташе, но и сказка «Котофей Котофеич», получившая в двух последующих печатных редакциях название «Зайка» по имени главной героини, в то время как первоначальное название перешло к другой сказке, открывающей вторую часть «К Морю-Океану», имеет непосредственное отношение к его матери Елене Сергеевне Соколовой-Ремизовой (1902–1976) и считает, что именно она является прототипом Зайки (см.: Алексей Ремизов 2003. С. 373–375). Его аргументация, бесспорно, заслуживает внимания исследователей. Однако, вероятнее всего, Ремизов соединил в этом образе черты двух сестер. Не случайно лично знавшие его дочь современники, и подчеркнем, с подачи самого автора, полагали, что речь в «Посолони» идет именно о Наташе.

переводиться и стихи, для каковой цели прибыл в Москву французский поэт Вальдор. Присылайте нечто, что поддается переводу, и, если возможно, без областных слов, — буду очень рад»,³⁸ — сообщил он Ремизову 31 марта 1906 года.³⁹

Вскоре писатель воспользовался этим приглашением к сотрудничеству и, вероятно, в конце апреля или в начале мая предложил в «Золотое руно» уже готовый цикл «Весна-красна» — первую из четырех частей будущей «Посолони». По крайней мере, 18 мая 1906 года Соколов писал Ремизову: «Относительно „Весны“ трудно заранее сказать определенно. Пришлите. Очень возможно, что подойдет. При наших комбинациях относительно распределения материала в тройном № (который по объему будет несколько меньше, чем тройной, в смысле страниц, отданных литературе, — очень будет много картин) лист — много. Но с другой стороны одна-две вещи из серии почти наверно окажутся непереводаемыми. Словом, высылайте. Разберемся».⁴⁰ А уже через неделю, 25 мая извещал автора: «Сообщаю Вам, что из серии „Весна Красна“ <sic!> „Руно“ может взять: „Монашек“, „Красочки“, „Кострома“, „Кошки и Мышки“ и „Гуси“. Остальное возвращаю».⁴¹

³⁸ РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 203. Л. 5.

³⁹ Ремизов в свойственной ему «агрессивной» публикаторской манере продолжил поиски издателя для «Котофея Котофеича» и передал сказку в «Весы», о чем уведомил В. Я. Брюсова 15 мая 1906 года (см.: *Брюсов В. Я.* Переписка с А. М. Ремизовым (1902–1912) / Вступит. статья и коммент. А. В. Лаврова; Публ. С. С. Гречишкина, А. В. Лаврова и И. П. Якир // Лит. наследство. 1994. Т. 98. Кн. 2. С. 199). Однако несмотря на ремизовскую «стратегическую уловку» — он обставил свое предложение извинениями и фразами вроде: «Она (сказка. — *И. Д.*), конечно, не подходящая. Так совсем забылся и послал» (Там же), — эта публикация так и не состоялась.

⁴⁰ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 203. Л. 6. Соколов подразумевает здесь строенный № 7–9. В этом пассаже обращают на себя внимание два момента. Во-первых, становится очевидным, что Ремизов в своем письме к редактору точно указал объем рукописи — один лист. И во-вторых, для обозначения цикла Соколов пользуется словом «серия». Впоследствии сериями назовет три другие части «Посолони» («Лето красное», «Осень темная», «Зима лютая») и Н. П. Рябушинский в письме к Ремизову от 24 июля 1906 года (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 192. Л. 1). Вполне возможно, мы имеем дело с ремизовским термином, которым он первоначально обозначал отдельные части (или циклы) книги в своих обращениях к сотрудникам «Золотого руна».

⁴¹ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 203. Л. 7. 24 июня 1906 года Ремизов сообщал Ф. К. Сологубу: «<...> из „Весны<->красны“ приняли в „Золотое Руно“ все, кроме „Калечи-

С 17 июня по 16 июля 1906 года Ремизовы находились в селе Берестовец Черниговской губернии, где в семействе родных Серафимы Павловны жила их дочь Наташа. Здесь писатель, очевидно, и завершил работу над «Посолонью». Затем они вернулись через Москву в Петербург,⁴² а в начале августа переехали с 5 Рождественской ул. на Кавалергардскую ул. (д. 8, кв. 28), наняв новую квартиру на следующий сезон.⁴³

Между тем в начале июля, когда Ремизов отдыхал в Берестовце, Соколов покинул «Золотое руно» вследствие конфликта с владельцем журнала Н. П. Рябушинским, обвинив последнего в стремлении самостоятельно редактировать издание при отсутствии необходимых навыков и знаний в области литературы.⁴⁴

ны-Малечины“, „Колыбельной песни“, „Кукушки“ и „У Лисы бал“» (РГАЛИ. Ф. 2567. Оп. 2. Ед. хр. 410. Л. 4 об.). Любопытно, что один из названных здесь текстов, «Калечина-Малечина», в окончательном (книжном) варианте «Посолони» вошел в другой раздел «Лето красное». Таким образом, первоначально раздел «Весна-красна» имел несколько более расширенный состав. Забегая вперед, отметим, что, скорее всего, этот факт объясняется просто: «Калечина-Малечина», «Красочки», «Кострома», «Кошки и мышки», «Гуси» и «Кукушка» восходят к одному и тому же тексту-источнику — Приложению III к работе П. Н. Тиханова «Брянский говор. Заметки из области русской этнологии» (СПб., 1904). А произошедший при подготовке к печати книги как целого перенос «Калечины-Малечины» в следующий раздел, вероятнее всего, мотивируется тем, что этому тексту была придана дополнительная функция композиционной связки между двумя частями.

⁴² См.: Ремизов А. М. Адреса его и маршруты поездок. 1905–1912 // РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 7.

⁴³ Ремизов А. М. Договоры и домашние условия с владельцами квартир на наем площади. Копии. 1905–1910 // РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 3–4.

⁴⁴ Подробнее об этом конфликте см.: Лавров А. В. «Золотое руно» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 149–150. Соколов, стремившийся придать конфликту широкую огласку в литературных кругах и побудить ведущих авторов тоже покинуть журнал, оповестил Ремизова о случившемся 15 июля 1906 года: «Я сложил с себя ведение „Золотого Руна“ и вышел из состава его сотрудников. Т<ак> к<ак> журнал — таким, как он существовал, организован и создан мной, то, оставляя дело, которое теперь намерен вести г. Рябушинский самолично, я считаю нужным осветить Вам, как одному из близких сотрудников, настоящее положение дел в „Руне“, а равно открывающиеся отсюда возможности. Для этой цели прилагаю копию мотивированного отказа, посланного мной г. Рябушинскому. Осенью замышляю развернуть „Гриф“ (Соколов был владельцем издательства «Гриф». — И. Д.) в журнал, где наряду с произведениями чистого искусства будет привнесен и политический элемент [в должных границах, — незлободневный]. Рад буду Вашему

Принятие всех ключевых решений окончательно перешло к Рябушинскому, который действительно имел редакторские амбиции, а текущую работу по литературному отделу взял на себя А. А. Курсинский, креатура В. Я. Брюсова.

Вероятно, во время краткого пребывания в Москве Ремизову не удалось переговорить с Рябушинским. Однако сразу же по приезде в Петербург он выслал в «Золотое руно» еще три части «Посолони» и одновременно предложил выпустить ее отдельным изданием. Уже 24 июля 1906 года Рябушинский писал в ответ: «Только что получил Ваше письмо, а также рукописи „Лето-Красное“ <sic!>, „Осень темная“, „Зима лютая“. Из всех 3х серий я выбрал по нескольку, которые пойдут в № 10». И далее делал любопытное замечание по поводу сказки «Котофей Котофеич» из раздела «Зима лютая», которое свидетельствует о том, что даже для него была очевидна жанровая выделенность этого текста в составе цикла:

участию в новом журнале» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 203. Л. 9–10). Однако тот, как и большинство других писателей, продолжил свое сотрудничество в «Золотом руно», начавшееся еще с № 4 за 1906 год, где был помещен ремизовский рассказ «Пожар», и развивавшееся далее, несмотря на внутриредакционные дразги и разнообразные межжурнальные полемики, по нарастающей. Еще 8 января 1906 года Л. И. Шестов писал Ремизову: «Видел я твое имя в списке сотрудников „Золотого Руна“ и думал, что дела твои должны поправиться. Ведь Николай Рябушинский, издатель, и есть истинное золотое руно, вовсе и в Колхиду нечего таскаться. Неужели Брюсов тебя не пристроит? С него хватит Полякова, а при Рябушинском, право, могли бы тебя пристроить — и даже не одного тебя, а десяток петербургских писателей» (Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым / Вступит. заметка, подгот. текста и прим. И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского // Русская литература. 1992. № 3. С. 161). В этом пассаже Шестов невольно выразил основную интенцию ремизовского поведения в отношении самых разных печатных органов. Сотрудничая в многочисленных изданиях, которые зачастую находились в чрезвычайно жесткой идеологической полемике друг с другом, Ремизов стремился поддерживать контакты со всеми конфликтующими сторонами, неизменно подчеркивая заведомую обособленность своей позиции и принципиальное неучастие в теоретических спорах разных литературных групп. Так, он мог предлагать свои произведения одновременно в «Золотое руно», «Весы» и «Перевал» (журнал, который с ноября 1906 года начал издавать Соколов и тем самым осуществил проект, упомянутый в цитируемом выше письме Ремизову) в разгар полемических баталий между ними. Целью писателя всегда оставалась прежде всего публикация текста, так как на собственное творчество он смотрел как на профессиональное занятие, призванное, среди прочего, доставлять и материальные средства к существованию.

«Сказку о Котофее, которую я лично пересмотрел, я не мог принять, потому что имеет слишком детский характер и по стилю близко подходит к мелким сказкам „Весны-красны“ и т. д.». Обнадеживающей была и реакция Рябушинского на идею опубликовать книгу: «Что касается издания „Посолонь“ <sic!>, то отвечаю Вам, что сейчас решительно не могу сказать ни „да“, ни „нет“. Время такое, что даже невозможно печатать собственный журнал, что же касается будущего, то скорее „да!“». ⁴⁵

Вскоре он надолго уехал за границу и лишь по возвращении дал Ремизову окончательный ответ. 3 октября 1906 года Рябушинский писал ему: «В очередном № „Руна“ идет окончание „Посолони“. К Рождеству я мог бы издать ее отдельным изданием, если Вы пришлете немедленно полную ее рукопись». ⁴⁶ Обозначая желательные сроки выхода книги, Рябушинский, безусловно, руководствовался коммерческими соображениями, надеясь вернуть вложения, а может быть, и получить прибыль в ходе праздничных распродаж. Однако Ремизов, который всегда тонко чувствовал «конъюнктуру на рынке культуры», несмотря на то, что за ним уже тогда

⁴⁵ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 192. Л. 1. Вслед за Рябушинским 28 июля 1906 года в переписку с Ремизовым вступил, как он сам себя обозначил, «исполняющий должность редактора» А. А. Курсинский. Из его письма также со всей очевидностью явствует, что к этому времени «Посолонь» была окончательно завершена и воспринималась как целостное произведение. В частности, Курсинский писал: «Из имеющихся у нас Ваших вещей пойдут: в следующем, тройном номере, выходящем в начале сентября — „Весна Красна“, и в № 10 (выходит в начале октября) — *шесть* пьес из остальных частей „Посолони“ (т. е. 2 из «Лета», 2 из «Осени» и 2 из «Зимы»). <...> Мне было бы интересно знать, надо ли при печатании „Весны-Красны“, а затем и прочих частей тетралогии в журнале надо ли <sic!> связать их общим заглавием „Посолонь“ и после „Весны“ обозначить — „продолжение в № 10“? Если да, то напишите мне об этом возможно скорее, так как в очень скором времени листы, посвященные беллетристике, будут печататься» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 1–1 об.; слово, выделенное нами курсивом, подчеркнуто в оригинале). В № 10 были помещены сказки «Черный петух» и «Купальские огни» из раздела «Лето красное», «Бабье лето» и «Змей» из раздела «Осень темная», «Снегурочка» и «Корочун» из раздела «Зима лютая». В «Оглавлении» № 7–9 значилось: «А. Ремизов. „Посолонь“, новеллы I. „Весна-Красна“, а № 10: «А. Ремизов. „Посолонь“, новеллы (окончание)». И в том, и в другом номере текст открывался общим заглавием «Посолонь», далее шло название раздела, а затем сами сказки (в № 10 они, естественно, были распределены по трем разделам).

⁴⁶ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 192. Л. 2.

закрепилась устойчивая репутация «писателя не для всех», мгновенно «идеологически» отреагировал на этот факт, тем более что темой «Посолони» был именно народный календарь. С тех пор он рассматривал свои произведения фольклорного извода, прежде всего переложения народных сказок, как календарные тексты и неизменно предлагал их в святочные и пасхальные номера периодических изданий. При этом Ремизов чрезвычайно умело пользовался широтой сказочного репертуара, который позволял, сообразно характеру того или иного праздника, выбрать для тематической публикации либо непристойную или «страшную», либо нравоучительную или восходящую к христианской легенде сказку. Постепенно ему удалось утвердить в сознании современников мысль о том, что произведения подобного рода являются полноценными святочными рассказами. С точки зрения истории этого жанра в России, такой подход был бесспорной новацией.⁴⁷

Теперь вернемся к письму Рябушинского, в котором, среди прочего, есть и важный для текстологии «Посолони» пассаж. В частности, он пишет: «Однако, считаю нужным предупредить Вас, Алексей Михайлович, что некоторые места кажутся мне неудачными. Так<,> напр<имер,> та миниатюра, где упоминание о забастовке булочников, или о требовании земли и воли, были <sic!> мною отклонены для „Руна“ как нехудожественные вследствие невыдержанности тона. Мне было бы нежелательно видеть эти промахи и в полном издании, почему я просил бы или уничтожить их, или предоставить мне опять<->таки право такие вещи устранить их <sic!> целиком».⁴⁸ Ранее, в уже цитировавшемся выше письме от 24 июня 1906 года Ремизов жаловался Сологубу: «А с „З<олотым> Р<уном>», я боюсь, они поправляют: вместо „чарый“ напечатали „чарующий“. А как начнут Весну мою исправлять, завою на весь свет».⁴⁹ В ответ возмущенный Сологуб писал

⁴⁷ Впервые на вошедшие в сборник «Докука и балагурье» сказки Ремизова «Красная сосенка» и «Чудесные башмачки» как на календарную прозу указал Хенрик Баран в работе «Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм» (Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 311–312). Однако исследователь не обратил внимания на то, что данное явление в отношении ремизовских сказок носит тотальный характер.

⁴⁸ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 192. Л. 2–2 об.

⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2567. Оп. 2. Ед. хр. 410. Л. 5.

с гневом: «А какие варвары в Золотом Руне! Что за дикая странность — не взять для З<олотого> Р<уна> хотя бы такой вещи, как „Калечина-Малечина“! И какое неумное невежество — заменить живое слово чарый бонбоньерочным этикетиком чарующий! Это, конечно, причуды САМОГО Рябушинского. Вам, конечно, известно о выходе из З<олотого> Р<уна> Соколова, и о том, что литературным отделом заведует ныне САМ, и о том, что он намерен учить нас тургеневскому стилю. И когда он сам нас этому научит, тогда мы станем очень хорошими писателями. Но я все-таки предпочел бы видеть Вас таким, каковым Вы были раньше, со всеми Вашими „закорючками“. И потому, я думаю, что надо не дожидаться, когда З<олотое> Р<уно> станет что-нибудь поправлять, а наперед и решительно оговорить неприкосновенность написанного».⁵⁰ Однако Ремизов не внял совету Сологуба. По крайней мере, ни в первое издание, ни в последующие указанные Рябушинским «нехудожественные вследствие невыдержанности тона» упоминания, которые были связаны с текущими событиями революции 1905–1907 годов, не попали. Конечно же, в отличие от чаявшего эстетской утонченности издателя-капиталиста, коему претила сама атмосфера социального катаклизма, писатель руководствовался не страхом перед «политикой», тем более что свобода печати достигла в этот период своего апогея, а соображениями неуместности сиюминутных тем в мифологическом пространстве «Посолони». К идее мифологизации исторической и бытовой повседневности Ремизов пришел гораздо позже.

В следующем письме от 17 октября 1906 года Рябушинский окончательно подтвердил свое намерение опубликовать книгу и при этом указал предполагаемый тираж 2000 экземпляров, а также оговорил финансовые условия издания, включая авторский гонорар.⁵¹ Получив согласие Ремизова на эти условия, уже 24 октября Курсинский сдал «Посолонь» в печать.⁵² 9 ноября он информировал автора о ходе издательской работы, в частности, о том, что уже

⁵⁰ Письмо от 25 июля 1906 года (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 206. Л. 11–12).

⁵¹ См.: РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 192. Л. 3.

⁵² См. его открытое письмо Ремизову (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 8). Следует отметить, что, возможно, Курсинский сделал опisku в дате, так как на московском и петербургском штемпелях значится 23 октября.

набранный текст правит корректор «Руна» Б. К. Зайцев и что следует поторопиться с чтением высылаемых вскоре гранок, вставка-ми и примечаниями, так как Рябушинский категорически настаивает на выпуске книги «недели за две до Рождества».⁵³ Однако Ремизов так и не дождался авторской корректуры. Более того, по вине Курсинского первое издание «Посолони» вышло в свет без ремизовских примечаний, хотя небольшой комментарий к сказкам цикла «Весна-красна» (пояснение всего лишь семи областных слов без ссылок на источники) уже был опубликован в строенном номере «Золотого руна» (1906. № 7–9. С. 127), а в конце ноября писатель работал над этой заключительной частью своей книги.⁵⁴ В недатированном письме, относящемся к концу ноября — началу декабря 1906 года, Курсинский писал Ремизову: «<...> я думаю, что примечания лучше не печатать в отд<ельном> изд<ании>. А то Вы опять рассердитесь за насекомое, которое любит котов кусать»,⁵⁵ т. е. мотивировал казалось бы «безобидными» соображениями (боязнь «блох»-опечаток) собственное самоуправство, возникшее на почве абсолютного непонимания, что ремизовский комментарий — это не просто объяснение малопонятных и редких «народных» слов (по большей части диалектизмов, устаревших словоформ и проч.) или «дополнительная информация» о научных изданиях, которыми пользовался автор, а продолжение и развитие самих сказок, нередко дающее ключ к их верному истолкованию, но, кроме того, еще и попытка вовлечь заинтересованного читателя в «культуртрегерскую» игру с источниками, и наконец,

⁵³ Там же. Л. 9.

⁵⁴ 25 ноября 1906 года, в ответ на комплимент «посолонным» сказкам, помещенным в «Золотом руна», и вопрос по поводу «Калечины-Малечины», которая была отвергнута для журнальной публикации, но получила широкую известность в литературных кругах, он сообщил В. Я. Брюсову: «Посылаю „Калечину-Малечину“. Если не выйдет какого-нибудь недоразумения, то она должна попасть в книгу „Посолонь“. А книгу обещал издать Рябушинский к Рождеству. <...> В конце книги помещу примечание. (Беру за образец издание «Венка»). Боюсь своих несуразностей. Насколько могу, напишу строго» (*Брюсов В. Я. Переписка с А. М. Ремизовым*. С. 201–203). Стоит напомнить, что подразумеваемый здесь сборник «Stephanos» (1903–1905), как и «Посолонь», посвящен Вяч. Иванову. Таким образом, ориентация на него Ремизова дополнительно стимулировалась общностью адресата.

⁵⁵ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 14.

стремление создать стереоскопический текст. Впоследствии «Золотое руно» попыталось исправить свою ошибку. По крайней мере, 17 сентября 1908 года в газете «Новая Русь» (№ 33) было помещено следующее сообщение: «В „Золотом Руно“ будут напечатаны большие примечания к „Посолони“, книге Ремизова, написанные самим автором и снабженные рисунками художника М. Добужинского, и будут даны объяснения словам, непонятым для простых смертных». А 21 октября 1908 года Ремизов обращался с просьбой о содействии к Г. И. Чулкову, который в тот период играл заметную роль в «Золотом руно»: «Уговорите, если не против Вашей совести, примечания напечатать <...>». ⁵⁶ Однако они так и не появились на страницах журнала, и только в 1912 году были опубликованы в шестом томе ремизовского собрания сочинений, куда вошли «Посолонь» и ее продолжение «К Морю-Океану». Сами примечания были датированы здесь 1909 годом. ⁵⁷

Первая книга Ремизова вышла в свет во второй половине декабря 1906 года, ⁵⁸ хотя на титульном листе — в соответствии с распространенной тогда и сохранившейся до наших дней издательской практикой — был выставлен 1907 год. Оформление сделал

⁵⁶ Цит. по: РГБ. Ф. 371 (Г. И. Чулков). Карт. 4. Ед. хр. 46. Л. 12. См. также: Письма А. М. Ремизова к Г. И. Чулкову / Публ., вступит. заметка и коммент. М. В. Михайловой // Кафедральные записки. Вопросы новой и новейшей русской литературы. М., 2002. С. 235.

⁵⁷ Скорее всего, этой датировкой писатель намекал на то, что после выдвинутого против него летом 1909 года обвинения в плагиате, которое имело непосредственное отношение к переложениям народных сказок (см. об этом в главе 2), был вынужден вновь приняться за работу над своими комментариями. Ведь, как мы увидим далее, тщательно продуманными и особым образом подобранными указаниями на источники он стремился, среди прочего, предотвратить саму возможность таких нападков в будущем.

⁵⁸ 11 декабря 1906 года Курсинский писал Ремизову: «<...> спешу сообщить Вам, что „Посолонь“ выходит на ближайших днях <...>» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 11). А сам писатель оповещал о том же О. Маделунга уже 18 декабря (см.: Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С. 41). С 22 декабря по 1 января 1907 года Ремизовы находились в Берестовце у дочери Наташи (см.: Ремизов А. М. Адреса его и маршруты поездок. Л. 7). Однако не известно, успела ли книга выйти до их отъезда из Петербурга. При этом многочисленные дарственные надписи на «Посолони» (например, Вяч. Иванову, Брюсову, В. В. Перемилловскому) свидетельствуют о том, что Ремизов раздавал ее в начале января 1907 года.

художник Н. П. Крымов, иллюстрировавший тексты в журнальной публикации.

11 января 1907 года писатель сообщил О. Маделунгу: «Посылаю „Посолонь“ — книга успеха не будет иметь; словом мало кто интересуется».⁵⁹ Тем самым Ремизов указывал главный источник, вдохновивший его на создание «посолонных» сказок, — живое слово русского народа, почерпнутое им в областных словарях, которые публиковались прежде всего Отделением русского языка и словесности Императорской Академии наук. Однако относительно неуспеха своей книги Ремизов, если не лукавил,⁶⁰ то, безусловно, заблуждался: «Посолонь» была восторженно воспринята не только ближайшим окружением писателя, но и рецензентами, а ее язык на протяжении многих лет неизменно оценивался как одно из выдающихся художественных явлений в современной литературе. Более того, книга, посвященная Вяч. Иванову и одновременно адресованная маленькой дочери Наташе,⁶¹ которой в тот

⁵⁹ Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С. 44.

⁶⁰ Ему было хорошо известно, что некоторые тексты из «Посолони», и в частности, «Калечина-Малечина», пользовались широкой популярностью в кругу символистов задолго до выхода отдельного издания. Ср., например, цитировавшееся выше письмо к Ремизову Сологуба от 25 июля 1906 года. См. также комплиментарный отзыв Брюсова о «посолонных» сказках из «Золотого руна» в письме к автору от 20 ноября 1906 года, где, среди прочего, упоминается, что о «Калечине-Малечине» ему «много говорили» (*Брюсов В. Я. Переписка с А. М. Ремизовым*. С. 201). В комментарии к брюсовскому письму А. В. Лавров приводит и более раннее свидетельство интереса к этому произведению — письмо Б. А. Лемана А. А. Блоку от 13 мая 1906 года, к которому тот приложил собственноручный список текста Ремизова (Там же).

⁶¹ Этот концептуальный жест Ремизова — соединение в посвящении мудреца-мифотворца и дитяти — восходит к распространенному в тогдашней науке представлению о том, что детские игры суть выродившиеся древние обрядовые действия, а детское сознание сродни мифологическому сознанию первобытного человека, и потому в мире ребенка можно обнаружить живые проявления мифа. Именно творить миф и стремится, как известно, поэт-теург. Кроме того, здесь, бесспорно, подразумеваются и ницшеанские коннотации (в частности, речь Заратустры «О трех превращениях»). Для того, чтобы не быть голословными в последнем утверждении, напомним, что одновременно с «Посолонью» Ремизов работал над первой редакцией романа «Часы», которая насыщена не только христианскими, но и ницшеанскими мотивами (подробнее об этом см. наш комментарий к роману: Ремизов 4, 472–481). Возможность сопоставления столь разных произведений, помимо «единства времени и места» создания, подкрепляется еще и тем, что

момент не было еще и трех лет, включала в себя сказки, рассчитанные на детское восприятие, и в этом своем качестве тоже получила признание читателей. Н. В. Резникова вспоминала, как в детстве, живя вдалеке от России, в Италии, вместе с братом и сестрами они любили разыгрывать по ролям сказку «Котофей Котофейч», и полагала, что именно «Посолонь» сформировала их «слух и чувство русского языка».⁶²

В ответ на ремизовское посвящение, которое, как и сама книга, было декларацией эстетических и дружеских привязанностей автора,⁶³ Вяч. Иванов писал 8 января 1907 года: «Мы очень счастливы иметь, наконец, в руках Вашу дивную „Посолонь“ и сердечно благодарим Вас. Для меня же „Посолонь“ — одна из светлых страниц жизни: такое значение придаю я Вам и Вашей книге, и такую цену имеет в моих глазах то отношение Ваше ко мне, которое напечатлелось на этой книге. Примите „Эрос“ — символ ответной любви моей».⁶⁴

Однако наиболее полно общую тональность откликов на «Посолонь» выразил, пожалуй, Лев Шестов, писавший Ремизову в январе 1907 года: «От людей слышал, что ты сказки пишешь, но читать их не приходилось. Сейчас – уже книжку всю прочел, почти не отрываясь, как получил от почталиона. От души поздравляю

в обоих случаях писатель пользовался общими словарными источниками — трудами Д. К. Зеленина, П. Н. Тиханова и М. Г. Халанского. Знаменательно, что сама внешность и духовный облик Вяч. Иванова побуждали современников видеть в нем «солнечного старца с душою ребенка» (см., например: *Добужинский М. В. Воспоминания. С. 272; Пяст Вл. Встречи. М., 1997. С. 238*). И это коллективное восприятие, безусловно, тоже нашло отражение в ремизовском посвящении.

⁶² См. главу «Посолонь» в ее книге «Огненная память. Воспоминания о Алексее Ремизове» (с. 32–43).

⁶³ Кроме посвящений Вяч. Иванову и Наташе, в первой редакции С. Городецкому была посвящена «Калечина-Малечина». Во второй редакции 1912 года весь том собрания сочинений был посвящен С. П. Ремизовой-Довгелло, а Вяч. Иванову только первая часть «Посолонь»; два других посвящения также были сохранены; в новой второй части «К Морю-Океану» сказка «Лютые звери» была посвящена Ю. Верховскому. Третья печатная редакция 1930 года была адресована исключительно жене, а все прочие посвящения сняты.

⁶⁴ Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова / Вступит. статья, прим. и подгот. писем А. Ремизова — А. М. Грачевой; Подгот. писем Вяч. Иванова — О. А. Кузнецовой // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М., 1996. С. 91.

тебя! Чуде<с>но! Настоящий артист <...>. Язык прямо поразительный. Особенно — в мелких сказках. <...> первые сказки прямо бесподобны. Такое чувство природы — в каждом слове слышится и чувствуется». И далее: «Позавидовал я, грешным делом, тебе и твоим занятиям. Черт понес меня философией заниматься. То ли дело ты сидишь и слова выдумываешь. И все, хоть и бессмысленные, небывалые — но полнокровные. <...> Звучные, сочные у тебя слова. А у нас? Моно-плюрализм, как у Бердяева. Я и то думал: Бердяев пишет — примем Шестова и пойдем дальше. А себе скажу: примем Бердяева и пойдем еще дальше. Уже не моно плюрализм, а моно плюралистический соллипсизм. Синтез науки, философии и всех религий — христианства, магометанства, иудейства, буддизма и фетишизма, идолопоклонства. Выдумка как выдумка — только против твоих словечек не пойдет».⁶⁵ Здесь, между прочим, обращает на себя внимание тот факт, что Шестов (и вслед за ним многие критики) убежден, будто Ремизов занимается словотворчеством, тогда как на самом деле, за редким исключением, он не выдумывает слова, а просто пользуется узкоспециальными и потому малоизвестными источниками. Что же касается ремизовских неологизмов, то это, в основном, так называемые «детские» слова, заимствованные им из лексикона собственной дочери и других знакомых детей (т. е., по существу, тоже цитаты), а также, нередко звукоподражательные, олицетворения детских страхов (например, старуха Буроба, Зародыш или Кучерище из сказки «Котофей Котофеич»), которые сконструированы по той же модели, что и подлинные фольклорные аналоги. Вместе с тем читателя вводит в заблуждение относительно сотворенности, а не заимствованности словаря «Посолони» даже не столько лексика, сколько сама «наивная» интонация рассказчика,⁶⁶ всецело погруженного в до-

⁶⁵ Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым. С. 175.

⁶⁶ Любопытно, что, благодаря «детской» интонации, Ремизову удается с успехом решить одну из наиболее существенных проблем «орнаментальной» прозы, ориентированной на фольклорный сказ, — сохранить в «Посолони» яркую языковую индивидуальность рассказчика. Суть этой проблемы сформулировал В. Гофман в работе «Фольклорный сказ Даля»: «Рассказчик целиком вырастает из наличия определенного сказа. <...> В особенностях его языкового лица, в ощутимости его речевой манеры, его говорения — центральный эффект сказовой новеллы. <...> Сложнее обстоит дело в тех случаях, когда повествование строится с ориентацией

ступный исключительно детскому восприятию «мир невидимый», в стихию фольклора как выражения мифологического сознания с его одушевлением вещей и явлений повседневной реальности.

«Посолонь», вышедшая практически одновременно с книгой стихов С. Городецкого «Ярь», сразу же стала «информационным поводом» для далеко идущих обобщений и дополнительным аргументом

не на разговорно-речевую стихию, а на формы устно-литературной речи, на подлинный фольклорный сказ. Устно-литературный „язык“ представляет сложное соединение элементов наиндивидуальной традиционной системы поэтического „языка“ (с ориентацией на книжную речь и очень консервативной) и элементов индивидуальной речевой манеры, языкового творчества сказителя, повествователя. Литературной традиционностью „языка“ импровизация сказителя со всех сторон ограничена, возможность проявления индивидуально-речевых моментов оказывается урезанной требованиями канона. Это касается и словаря и семантики и синтаксиса, и т. п. Языковая индивидуальность, черты языкового лица повествователя сглаживаются традиционными требованиями стиля и жанра. Вырабатывается определенный тип сказывания, а потому и сказителя-артиста. Сказитель говорит языком поэтической традиции, очень резкой и условной, и лишь отчасти „своими словами“. Он исполняет заданную языковую роль, ведет монолог, на котором лежит уже печать чужого творчества. <...> Возможность выхода за пределы литературно-речевой традиции, „свобода“ языка от жанровой условности, в фольклорном сказе, главным образом, зависит от импровизации сказителя, ориентированной на творческое использование его разговорно-речевой деятельности, его „индивидуального языка“ (Русская проза: Сб. статей / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926. С. 236–238). Ту же особенность подметил и сам Ремизов: «Оживление литературной речи „вяканьем“ начинается Даль в своих пересказах народных сказок, его внимание не на сюжет, а на склад речи» (*Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 145*). В современном исследовании поэтики сказа, где из произведений Ремизова рассматривается исключительно «Посолонь», сказовая манера писателя характеризуется как «приобретающая известную самостоятельность по отношению и к фольклорной стилизации, и к Ich-Erzählung», когда «книжного повествователя <...> вытесняет устный рассказчик, воспроизводящий высказывания персонажей как несобственно-прямую речь. Подчиняя их речь своей, он говорит не только от себя, но и от их имени, передавая и слово другого персонажа, и его жест. <...> возникает коллективность чувства, существующая в сказе на основе некоей взаимозаменяемости: слова и жесты героев выражают мысли и чувства рассказчика, и наоборот» (*Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 135, 136*). К этому следует добавить, что интонационные особенности повествования формируются не в последнюю очередь благодаря монтажной природе ремизовского текста, его ориентированности на источники разных жанров и, следовательно, разных стилей, причем как собственно фольклорные (сказки, песни, считалки и т. д.), так и научные (описания обрядов, детских игр, исследовательский комментарий, наконец, лингвистическая интерпретация этимологии диалектных слов).

во внутрисимволистской полемике, которая в конце 1906 года, по существу, еще только набирала обороты, но вскоре привела сначала к размежеванию на пребывающие в жесткой идеологической конфронтации группы (условно говоря, на «москвичей» во главе с Брюсовым, который настаивал на том, что символизм есть исключительно явление литературы, а также с Мережковскими, примкнувшими к «весовцам», несмотря на их выходящее за рамки «чистого искусства» тяготение к неохристианской проблематике, и на стремившихся соединить эстетические искания с вопросами политики и общественности «петербуржцев», духовным вождем которых, в том числе и вдохновителем «мистического анархизма», был Вяч. Иванов), затем к тотальной «войне всех со всеми» («Весов», «Золотого руна», «Перевала», а позже и продолжившего «весовскую» линию «Аполлона» друг с другом), и наконец, к кризису символизма и его уходу с исторической сцены. Поэтому неудивительно, что рецензии на книгу Ремизова, хотя он и не принимал участия, по крайней мере, публично, в этих спорах, открывались идеологическими декларациями, а сама «Посолонь» воспринималась критиками как выражение новой тенденции в литературе и помещалась в ряд «симптоматичных» явлений.

Первым на ремизовский книжный дебют откликнулся Андрей Белый, который задал в своем разборе ряд тем, подхваченных последующими рецензентами. Однако начал он с общих рассуждений о современном этапе развития литературы и обозначил его как «преодоление индивидуализма»: «Только что мы пережили эпоху индивидуализма в искусстве. Теперь всюду в сфере искусства возникают школы, корни которых убегают в индивидуализм, но которые призваны начать новую эпоху. В группе русских писателей-индивидуалистов мы наблюдаем теперь дифференциацию. Распадение еще недавно соединенных между собой писателей-индивидуалистов происходит в зависимости от преодоления индивидуализма в ту или другую сторону».⁶⁷ Далее критик выстроил

⁶⁷ *Белый Андрей*. [Рец.] Алексей Ремизов. Посолонь. Издание журнала «Золотое Руно». Москва. 1907 года. Стр. 78. Ц. 1 р. // Критическое обозрение. 1907. Вып. I. С. 35. Тема «кризиса индивидуализма» была затронута еще осенью 1905 года в одноименной статье Вяч. Иванова, где, в частности, отмечалось, что «в лаборатории жизни вырабатывается некоторый синтез личного начала и начала соборного»,

ряд «Сологуб — Мережковский, Гиппиус — Брюсов — Ремизов», кратко охарактеризовав личную эволюцию каждого. В позиции автора «Посолони» Белый увидел попытку «найти в глубочайших переживаниях современных индивидуалистов связь с мифотворчеством народа», отметив при этом, что в первом романе Ремизова «Пруд» еще ощутимо влияние Пшибышевского и Гамсуна, однако «в последующих его рассказах и миниатюрах начинают сквозить старинные образы славянской мифологии. Он воскрешает старые слова, старые представления. Но он вкладывает в них тот эзотеризм переживаний, который никогда не расцвел бы так пышно, если бы перед ним не прошли периоды чистого индивидуализма».⁶⁸ Особого внимания удостоивается мастерство Ремизова-стилиста, одержавшего «победу над формой»: «Каждая его миниатюра производит впечатление драгоценного камушка. *Камушек* искрится, переливается светом — любо-весело! Но чем больше вглядываешься в этот *камушек*, тем больше любишь филигранной работой, начинаешь ценить подбор фраз, упиваешься их музыкой, восхищаешься словами. Неологизмы тонко перемешаны с хорошими, забытыми русскими словами. Нет той неуклюжести в построении слов, которая претит нам даже у В. Иванова. Все у Ремизова легко, прозрачно, весело».⁶⁹

В следующем выпуске «Критического обозрения» публикуется рецензия Вяч. Иванова на «Ярь» Городецкого, который ставится им в один ряд с Ремизовым. Но кроме того, высказанные здесь мысли о мифе и мифотворчестве вполне созвучны ремизовским. Это подтверждается в том числе и тем, что в 1909 году он процитирует некоторые ивановские пассажи в своем «Письме в редакцию».⁷⁰

а символ этого синтеза угадывается в «неопределенном, как загадка» слове «анархия» (Иванов В. Кризис индивидуализма. К трехсотлетней годовщине «Дон-Кихота» // Вопросы жизни. 1905. № 9. С. 58). Знаменательно, что термин «кризис», который впоследствии станет одной из ключевых идеологием в теоретических работах Белого, пока не используется им в этой рецензии, а его позиция в данный момент еще не определяется полемикой с «мистическим анархизмом» и потому оценка ситуации внутри символизма довольно объективна.

⁶⁸ Белый Андрей. Указ. соч.

⁶⁹ Там же. С. 36.

⁷⁰ В свою очередь Иванов высоко оценит эту уникальную в ремизовской практике дореволюционного периода декларацию эстетических взглядов, назвав «Письмо

В частности, Иванов пишет: «Оживление интереса к мифу — одна из отличительных черт новейшей нашей поэзии. Если вчерашний день ее ознаменован победой символизма, то ее завтрашний день утвердит господство мифа. Что миф органически развивается из символа, — было понято в среде символистов раньше, чем это сказалось в творчестве последнего поколения поэтов <...>. Рост мифа из символа есть возврат к стихии народной; в нем выход из индивидуализма и предварение искусства всенародного <...>. С иной точки зрения, обращение к мифу является преодолением идеализма, каким в существе своем был символизм, как поэтическое мирозерцание, и замена его мистическим реализмом. Имя такому реализму — мифотворчество. Интерес к мифу может быть интересом по преимуществу историческим или этнографическим, или же интересом чисто-эстетическим <...>. Говоря о мифотворчестве, мы разумеем не такую, объективную или искусственную, разработку мифологических тем, а живое и непосредственное прикосновение к родникам творчества народного, внутреннее слияние с мифотворящей душой народа и силу органически восполнять и преемственно продолжать ее сокровенную работу. <...> Ведь миф — тогда впервые миф в полном смысле этого слова, когда он — результат не личного, а коллективного, или соборного, сознания. Современный же художник только начинает жить и дышать в атмосфере исконно-народного религиозного натурализма и демонизма. До всеобъемлющего и чрез то истинно-религиозного синтеза мифологического мирозерцания еще далекий путь; но в области подлинно-народной демонологии уже движутся, как в своей родовой отчизне, и Алексей Ремизов, и Сергей Городецкий. <...> мы разумеем книгу первого „Посолонь“ <...> и книгу второго „Ярь“ <...>».⁷¹

в редакцию» в дневниковой записи от 7 сентября 1909 года «обстоятельным и интересным как статья — о мифотворчестве, с очень широкими горизонтами» (Иванов В. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. II. С. 803). Само «Письмо в редакцию» было написано Ремизовым в ответ на обвинение в плагиате (подробнее об этом инциденте см. в главе 2) и опубликовано в газете «Русские ведомости» (1909. 6 сент. № 205. С. 5), а затем помещено еще и в журнале «Золотое руно» (1909. № 7–8–9. С. 145–148). Далее цитируется по нашей републикации: Ремизов 2, 607–610.

⁷¹ Иванов В. [Рец.] Сергей Городецкий. Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические. СПб. 1907. Изд. «Кружка Молодежи». Стр. 120. Ц. 60 к. // Критическое обозрение.

Еще раньше, в январе 1907 года, в журнале «Перевал» (№ 3) появилась рецензия на «Ярь», принадлежащая перу А. Кондратьева, который также отмечал обнаружившееся в последние годы «странное, мало кем замеченное явление» — «попытку разработать малоисследованные и почти неизвестные доселе образы нашей демонологии» и упоминал в этой связи Ремизова (с. 57). Сам Городецкий, выступивший с отзывом о «Посолони» в следующем, февральском номере «Перевала», назвал эту рецензию «вялой и мелкой», вероятно, сочтя Кондратьева непрошеным конкурентом в области мифотворчества. С не меньшим полемическим азартом он спародировал и употребленный Белым образ драгоценного камушка, который сначала превратился в целый воз драгоценных камней, а затем и в более «увесистую» величину: «<...> кирпич, который он несет, хороший, настоящий, не то, что у „несомненных“ поэтов и поэтесс <...>. Кирпич Ремизова это его язык».⁷² При этом Городецкий

1907. Вып. II. С. 47–48. Ср. в ремизовском «Письме в редакцию»: «Ставя своей задачей воссоздание нашего народного мифа, выполнить которую в состоянии лишь коллективное преемственное творчество не одного, а ряда поколений, я, кладя мой, может быть, один-единственный камень для создания будущего большого произведения, которое даст целое царство народного мифа, считаю своим долгом, не держась традиции нашей литературы, вводить примечания и раскрывать в них ход моей работы. Может быть, равный или те, кто сильнее и одареннее меня, пытая и пользуясь моими указаниями, уже с меньшей тратой сил принесут и не один, а десять камней и положат их выше моего и ближе к венцу. Только так, коллективным преемственным творчеством создастся произведение, как создались мировые великие храмы, мировые великие картины, как написались бессмертная „Б о ж е с т в е н н а я к о м е д и я“ и „Ф а у с т“. Указанием на прием и материал работы <...> может открыться выход к плодотворной значительной работе из одичалого и мучительно-одинокого творчества, пробавляющегося без истории, как попало, своими средствами из себя, а попросту из ничего, и в результате — впустую» (Ремизов 2, 608–609).

⁷² *Городецкий С.* [Рец.] Алексей Ремизов. «Посолонь». 1907. Изд. журнала «Золотое Руно». Ц. 1 р. // Перевал. 1907. № 4. С. 61. Любопытно, что образ слова — драгоценного камушка, а стилиа — ларца, наполненного драгоценными камнями, используется не только Белым и Городецким, но, как мы увидим далее, еще и Волошиным, и вероятно, восходит к какому-то единому источнику. Впрочем, последний из указанных критиков применил его к поэзии Мея уже в своей не публиковавшейся при жизни статье 1902 года «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого». А В. Я. Брюсов назвал творчество Белого «блеском драгоценных камней» в рецензии на «Золото в лазури» (Весы. 1904. № 4. С. 60). Это, однако, отнюдь не свидетельствует о том, что пальму первенства следует отдать именно им. В «Посолони» тоже есть свои камни и «ларцы»: например, камушки

уверен, что Ремизов, так же, как и он, не заимствует свои образы из ученых источников, а просто-напросто выдумывает их,⁷³ что, с точки зрения рецензента, является безусловным достоинством и единственно возможным способом создавать мифопоэтические тексты.

Мифотворцем называет Ремизова и А. К. Герцык: «<...> главное значение и ценность заключается в его духовном сродстве с миром славянской мифологии. Он сам — мифотворец, и всей свежестью и хмелем природы, всем неразумием и мудростью народной души веет от его прекрасных сказок. Обрядности, поверья, привороты, заклинания, — все это для него еще живо и несомненно». Причем настаивает на предельно архаической — доисторической и «до-сказочной» — природе «посолонных» текстов: «Да и сказки ли это? За исключением трех-четырех, являющихся переказом знакомых нам с детства мотивов, это еще не связанные <sic!> старухой-няней в зимний вечер раскиданные в природе голоса, <...> это отзвуки из того времени, когда еще не размежевалась, не разделилась природа, а все жило вперемежку и дружно,

мальчика-с-пальчика из стихотворения «Засни, моя деточка милая!..», посвященного Наташе, и Зайкина шкатулка, наполненная бисерными кошельками и серебряным золотом, из сказки «Котофей Котофеич». В приведенной нами выше цитате из «Письма в редакцию» Ремизов подразумевает краугольный камень, который должен лечь в основание храма будущего народного мифа (см. прим. 71). А вот мотив кирпича («научная книга будет тогда кирпичем научного строительства») возникает в «Предисловии» Е. В. Аничкова ко второму тому его «Весенней обрядовой песни на Западе и у славян» (СПб., 1905. С. IV) — одного из основных текстов-источников ремизовской «Посолони». Наконец, в 1906 году «потерянным бриллиантом» Ремизова называет В. В. Розанов в письме, позднее включенном в «Кукху» и, как следует из комментария Е. Р. Обатниной, аутентичном оригиналу (см.: Ремизов 7, 66 и 542). Впоследствии Ремизов назовет так одну из главок книги «Петербургский буерак» (впервые под неавторским вариантом заглавия «Встречи. Петербургский буерак» — Paris, 1981; см. также: Ремизов 10, 216–219), где повествуется о перипетиях его литературной карьеры в начальный период. Устойчивость мотива «драгоценных камней» применительно к стилю ремизовских сказок подтверждается и рецензиями на шестой том собрания его сочинений, куда вошла вторая редакция «Посолони». В частности, Б. Садовской определил ее как «книгу лирики», «целый том, переполненный красотами неоценимой прелести: колчан перламутровый, полный жемчуга и самоцветных камней» (*Садовской Б. Настоящий // Современник. 1912. № 5. С. 308*).

⁷³ Подробнее о различиях в подходах к фольклору Городецкого и Ремизова см.: *Доценко С. Н. Два подхода к фольклору: С. Городецкий и А. Ремизов. С. 116–138.*

и каждое слово было образом, и каждый образ был сказкой». Наконец, как и многие другие критики, она посвящает большой пассаж характеристике ремизовского языка и даже пытается назвать (впрочем, не совсем верно) использованные писателем конкретные диалекты, а также подчеркивает его особую роль посредника между литературой и стихией живой разговорной речи, обладающей, по мнению Герцык, самоценной мифотворящей силой: «Все это рассказано языком, в котором каждое слово *подлинно* в своей старинности, но именно потому нередко чуждо современному слуху, — языком, в котором каждое слово непереместимо и неизбежно. Может быть, многое здесь носит явный отпечаток фольклора; но привлекает в авторе самое восполнение и восхваление русской речи, какое-то святое блюдо ее и послушание ей. Ибо она сама, вещая, творит, сама слагается в миф, а он только верный слушатель ее и посредник. Правда, обилие и диковинность древнерусских, старообрядческих <sic!>, народных, местных (преимущественно приволжских) выражений вначале затрудняет чтение, но усвоив себе забытое или вновь узнанное, чувствуешь свою причастность к стихии славянского духа. И во всяком случае словарь русской литературы Ремизов уже щедро обогатил».⁷⁴

М. А. Волошин, весьма тесно сблизившийся с Ремизовым на Башне Вяч. Иванова и много общавшийся с ним в этот период,⁷⁵ посвятил «Посолони» большую статью из серии портретов современных писателей, входящей в цикл «Лики творчества». Здесь также звучат определения, данные ремизовской книге Белым: «„Посолонь“ — книга народных мифов и детских сказок. Главная драгоценность ее — это ее язык. Старинный ларец из резной кости, наполненный драгоценными камнями. Сокровища слов, собранных с глубокой любовью поэтом-коллекционером». Однако Волошин развивает эту мысль далее, подхватывая как основную идеологическую интенцию Ремизова-сказочника и подобных ему

⁷⁴ Герцык А. [Рец.] Алексей Ремизов. Посолонь. М., 1907 г. Изд. журнала «Золотое Руно» // Русская мысль. 1907. Кн. II. С. 35 (XX. Библиографический отдел).

⁷⁵ Об их личных и творческих контактах см.: Гречишкин С. С., Лавров А. В. М. Волошин и А. Ремизов // Волошинские чтения: Сб. научных трудов. М., 1981. С. 92–104; то же с исправлениями и дополнениями: Лавров А. В., Гречишкин С. С. Символисты вблизи: Статьи и публикации. СПб., 2004. С. 131–145.

мифотворцев, так и саму «аграрно-календарную» метафорику разбираемого текста: «Надо любить словари, потому что это сокровищницы языка. Слова от употребления устают, теряют свою заклинательную силу. Тогда необходимо обновить язык, взять часть от древних сокровищ, скрытых в тайниках языка, и бросить их в литературу. <...> в те времена, когда сами московские просвирни забыли свой яркий говор, а деревенские мальчишки стали грамотными, идти к словарям, летописям, областным наречиям, всюду, где можно найти живой и мертвой воды, которую можно брызнуть на литературную речь. В „Посолонь“ целыми пригоршнями кинуты эти животворящие семена слова, и они встают буйными степными травами и цветами <...> Язык этой книги как весенняя степь <...> Как степь, тянется „Посолонь“ без конца и без начала, меняя свой лик только по временам года, чередующимся по солнцу и от „Весны красны“ переходя к „Лету красному“, сменяясь „Осенью темной“, замирая „Зимой лютой“».

В отличие от Городецкого, критик полагает, что «Ремизов ничего не придумывает»: «Его сказочный талант в том, что он подслушивает молчаливую жизнь вещей и явлений и разоблачает внутреннюю сущность, древний сон каждой вещи». И напрямую связывает эту ремизовскую особенность с игрой как основой его поэтики, а также литературно-бытового поведения: «Искусство его — игра. В детских играх раскрываются самые тайные, самые смутные воспоминания души, встают лики древнейших стихийных духов. Сам Ремизов напоминает своей наружностью какого-то стихийного духа, сказочное существо, выползшее на свет из темной щели». При этом, тщательно выписывая каждую деталь портрета своего героя — настоящего сказочника-сказителя, призванного этаким Андерсеном⁷⁶ ходить по домам «и, кутаясь в свой

⁷⁶ Волошин ссылается на современных сказочников в Англии и Америке. Однако Ремизов еще с детства, благодаря матери, закончившей *Appenschule* и сумевшей привить своим сыновьям любовь к немецкому языку и литературе, был относительно неплохо знаком с немецкой культурой в широком смысле, но прежде всего, конечно, с романтиками, и на протяжении всей жизни особо чтит Э.-Т.-А. Гофмана, неизменно считая его образцом для собственного творчества. Поэтому ему гораздо ближе в данном случае, как нам представляется, не англо-саксонская, а германская традиция. Впрочем, в книге «Подстриженными глазами» писатель упоминает своего дядюшку-англомана, занимавшегося с юным племянником англий-

вязанный платок, рассказывать детям и взрослым своим таинственным, вкрадчивым голосом бесконечные фантастические истории про забытых и наивных человеческих богов», Волошин раскрывает перед читателями в тот момент еще не очевидный для них смысловой план «Посолони»: персонажами сказок нередко становятся здесь, как определяет их критик, «древнейшие боги человечества» — реально существующие детские игрушки, которыми уставлен письменный стол Ремизова,⁷⁷ где «эти грубо сделанные

ским языком и доставившего ему первый литературный заказ — на перевод статьи из «Times», опубликованный затем в московской печати.

⁷⁷ В примечаниях к шестому тому собрания сочинений писателя укажет на те персонажи, чьими прототипами являются настоящие игрушки, многие из которых были подарены маленькой дочери Ремизова его друзьями-литераторами, например, З. Н. Гиппиус, Андреем Белым или самим Волошиным, а впоследствии составили основу его знаменитой коллекции, куда, помимо собственно игрушек, входили образцы так называемой «игры природы» — всевозможные веточки, камни, рыбы кости, причудливые древесные наросты, и прочие бессмысленные, с точки зрения взрослых, вещи, которыми так любят играть дети, умеющие одушевлять эти предметы. В начале 1910-х годов (и это было частью сложной литературной игры в процессе создания Ремизовым образа сказочника) репортажи о коллекции писателя появились в столичной прессе (см.: *Кожевников П.* Коллекция А. М. Ремизова. (Творимый апокриф) // Утро России. 1910. 7 сент. № 243. С. 2; А [А. А. Измайлов]. В волшебном царстве. — А. М. Ремизов и его коллекция // Огонек. 1911. 29 окт. (11 нояб.). № 44. С. [10–11]). Наконец, во второй половине 1920-х годов, уже после отъезда Ремизовых за границу, коллекция была передана в Пушкинский Дом, где окончательно исчезла, причем, скорее всего, не в силу политических обстоятельств (вскоре те, кто принял на хранение ремизовский «музей игрушек», в том числе П. М. Устимович, Б. И. Коплан и тогдашний директор Института русской литературы академик С. Ф. Платонов, были репрессированы), а по причине того, что в какой-то момент напуганные набравшим обороты «Академическим делом» и к тому же малосведущие в специфике русского модернизма сотрудники не смогли разглядеть ее «музейной ценности» и, вероятно, сочли просто-напросто за ящик с мусором (подробнее об этом см.: *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и Пушкинский Дом (Статья первая. Судьба ремизовского «музея игрушек») // Русская литература. 1997. № 1. С. 185–215). Живя в эмиграции, Ремизов восстановил свою коллекцию. О ней вспоминают все, кто побывал у писателя дома в Берлине или Париже (см., например: *Резникова Н. В.* Огненная память. С. 22). Однако для нас гораздо важнее не сам по себе факт существования этой коллекции, а то, что при создании словесного образа уже в «посолонных» сказках Ремизов отталкивается от конкретного предмета, т. е. образа визуального (как это нередко делают маленькие дети, осваивающие язык в процессе игры с попавшими им в руки вещами). Позже обязательным элементом начального этапа работы над текстом станет для него рисунок — графическое изображение персонажа или целой сцены. Более

игрушки: глиняные курицы, войлочные зайцы, деревянные медведи и картонные мыши, действительно остаются богами, сохранившими свою древнюю власть над миром явлений, и от них возникают его художественные произведения».

Но что особенно важно, в своем очерке Волошин обращает внимание на такую тонкую, и добавим, существенную для ремизовской поэтики в целом, вещь, как реминисценции из произведений Достоевского в «Посолони», которые, в отличие от явных и к тому же прокомментированных самим автором в «Примечаниях» гоголевских цитат из «Вия» и «Вечера накануне Ивана Купалы» в сказке «Летавица» (раздел «К Морю-Океану»), здесь отнюдь не столь очевидны. На эту мысль рецензента наталкивают, конечно, другие сочинения Ремизова, а также его пристрастие к каллиграфии.⁷⁸ И все же следует отметить пронизательность Волошина,

того, писатель начнет вести «Графический дневник», который, по его собственному свидетельству, поможет Ремизову усовершенствовать технику записи снов: «Сны я записываю, как научился писать. Сны я помню: но вижу во сне отчетливее, чем мои записи. Трудно передать несообразность, а также несоответствие, и невольно сон исправляется числом и мерой. Рисунок точнее передает сон. <...> Чтоб изловчиться в рисунке, я решил изображать всякий день мой сон <...>» (*Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 111*). Любопытно, что для профессиональных живописцев определенного художественного склада побудительным мотивом в работе, напротив, служит слово. Так, например, в заметке о выставке современного петербургского художника Василия Голубева в галерее «Борей» читаем: «<...> автор признается, что в большинстве случаев толчком к созданию картины является именно название, к которому потом уже потихоньку пристраивается и сама картина» (*Фрол Александров [А. Флоренский] Голубев в «Борее» // Адреса Петербурга. 2003. № 8/20. С. 110*).

⁷⁸ Волошин был первым, кто отметил связь между ремизовской рукописью («парадным» беловым автографом) и стилем его произведений («Он ценит, собирает и копирует старые манускрипты и пишет рукописи свои полууставом, иллюминируя заглавные буквы, что придает внешности их не меньшую художественную ценность, чем их стило»). И возвел эту «любовь к почерку» к образу князя Льва Николаевича Мышкина из «Идиота» Достоевского. Впоследствии сам Ремизов будет не раз эксплуатировать эту тему, причем в предложенной Волошиным трактовке. В частности, вместе с другими чертами личности князя Мышкина, наделяет и пристрастием к каллиграфии своего автобиографического героя Петра Алексеевича Маракулина из повести «Крестовые сестры», а в книге «Подстриженными глазами» (глава «Куроляпка») отметит ту же склонность у автора «Идиота»: «В рукописях Достоевского попадает готический собор и ясно выписанные — каллиграфически — имена и слова. И это при испуганности и горячке Достоевского! Но это-то именно и характерно, ведь иначе хаос и распадение — именно

ведь его ракурс восприятия беседы Ивана-царевича с попом Иваном в сказке «Купальские огни» (раздел «Лето красное») и трактовка образа Ивана-царевича из сказки «Ночь темная» (раздел «Осень темная») свидетельствуют о редкой глубине прочтения текста. В частности, критик пишет: «В этой неожиданной картине, точно освещенной синим трепетом ужаса, дикого разгула нечистой силы, в этом Иване царевиче, который судит да рядит с попом Иваном в купальскую ночь о том, как русской земле быть, чувствуется какое-то молниеносное напоминание о „Бесах“ Достоевского. Иван царевич еще раз появляется в „Посолони“ и опять в таком же зловещем синеватом пламени далеких зарниц, также напоминая чем-то фигуру Николая Ставрогина, только перенесенную в реальный мир стихийных духов из фантастической бредни русской политической жизни».⁷⁹ К этому наблюдению Волошина следует добавить, что в сцене беседы Ивана-царевича с попом Иваном, у которого, между прочим, «из-под ворота торчал козьей бородой чертов хвост» (Ремизов 2, 30),⁸⁰ подразумеваются не только «Бесы», но и разговор Ивана Карамазова с чертом из «Братьев Карамазовых». Такая контаминация цитатных отсылок сразу к нескольким источникам вообще чрезвычайно характерна для ремизовского письма и, вместе с областными словами, фольклорными или библейскими аллюзиями и ритмизованным синтаксическим строем текста, делает его авторский стиль нарочитым. Кроме того, отметим здесь еще одну возможную реминисценцию из «Бесов» в «Посолони». Во второй редакции «Примечания» завершаются неким родом эпилога — автобиографическим по своему подтексту рассказом из путешествия Котофея Котофеича в царство

у Достоевского готический собор и каллиграфия. В этой четкости и мере — власть» (Ремизов 8, 42–43).

⁷⁹ Нелишним будет вспомнить, что история первой редакции «Посолони» развивается на фоне революции 1905–1907 годов, и потому эта книга воспринимается Волошиным еще и в контексте современной политики.

⁸⁰ Сама по себе эта деталь отсылает к широкой общекультурной традиции изображения черта в образе козла, с одной стороны, и к сатирической сказке, где излюбленный этим жанром персонаж — поп, как правило, является таким исчадием ада, средоточием всех человеческих пороков и грехов, с другой. Из последней, как известно, подобную трактовку духовенства почерпнула русская классическая литература XIX века.

Лихи-Одноглазого <sic!>, который назван Ремизовым «Завитушка» (позднее это слово будет часто употребляться писателем и как собственно наименование, и как жанровое определение для новелл подобного рода). Не исключено, что, придумывая свое название, он имел в виду в том числе и характеристику, данную Достоевским одному из участников организованной Петром Верховенским «пятерки» — Толкаченко, который славился «огромным изучением народа» и любил щеголять, среди прочего, «народными фразами с завитком» («Бесы», ч. 2, гл. 7; курсив мой. — И. Д.).

Все новеллы «Посолони» Волошин делит на три типа: «страшные рассказы», вроде «Купальских огней» и «Ночи темной», «вещи чистого фольклора» и детские сказки, к числу которых относит «Зайчика Иваныча» и «Котофея Котофеича». Этим его рецензия отличается от всех прочих, где произведения, имеющие отчетливые литературные коннотации, не вычлениаются из группы текстов фольклорного извода, но при этом тоже отделяются от сказок, рассчитанных на детское восприятие. Героиню его самой любимой, по собственному признанию, сказки «Котофей Котофеич» Зайку критик называет «ремизовским Ewig Weibliche в своей детской ипостаси»⁸¹ и тем самым еще раз подчеркивает причастность писателя к кругу символистов.

После выхода в свет его первой книги, получившей столь важное для писателя признание в литературных кругах, Ремизов, безусловно вдохновленный успехом своего дебюта, продолжил работать над сказками «посолонного» типа.⁸² Вслед за большим сбор-

⁸¹ Волошин М. Лики творчества. Алексей Ремизов. «Посолонь». Изд. «Золотого Руна». 1907 г. // Русь. 1907. 5 апр. № 95. С. 3. Добавим, что через два года Волошин еще раз вернется к характеристике сказок Ремизова в рецензии на книгу А. Н. Толстого «Сорочьи сказки» (Аполлон. 1909. № 3. С. 24) и вновь повторит основные мысли своего очерка.

⁸² Автором этого выражения, которое впоследствии стало широко употребляться не только самим Ремизовым, но и окружающими, и приобрело характер термина для обозначения текстов с определенными жанровыми и стилистическими свойствами, вероятно, является Вяч. Иванов, сделавший следующую приписку в недатированном письме Л. Д. Зиновьевой-Аннибал (скорее всего, оно относится к весне 1907 года): «Вещицу, Алексей Михайлович, приносите. Ничего, что не лимонарно. Так, значит, нужно, чтобы было посолонно» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 7).

ником весной 1907 года в серии «Детская библиотека» издательства «Шиповник» вышла маленькая книжечка «Морщинка» с иллюстрациями М. Добужинского. Эта сказка про двух мышек была близка по своему характеру тем текстам «Посолони», которые, по общему мнению, предназначались детям, и потому во второй редакции она была включена в раздел «Зима лютая». Вскоре в разных повременных изданиях, в том числе и в «Золотом руне», стали появляться новые небольшие сказки Ремизова, имеющие источником какое-либо мифологическое имя, представление или обрядовое действие. А уже 1 марта 1908 года он сообщал О. Маделунгу: «Готовлю сейчас полевую, лесную и болотную книгу — продолжение „Посолони“, куда, кроме своих, вошли бы мифы славянские».⁸³ И в следующем письме от 17 марта 1908 года вновь возвращался к этой теме: «К осени, как, кажется, писал, соберется у меня книга, назову: „К Морю-Океану — —“».⁸⁴ Тогда же в газете «Свободная мысль» (1908. № 52) был помещен следующий анонс: «А. Ремизов уезжает на лето в Соловки. Наряду с изучением Беломорской старины писатель займется подготовкой к печати новой книги „К Морю-Океану“, которая явится продолжением „Посолони“. Книга выйдет осенью и будет заключать в себе сказки и мифы, для взрослых и детей». Однако этому проекту не суждено было осуществиться. В 1909 году в петербургском «Альманхе 17» под общим заглавием «Из книги „К Морю-Океану“» Ремизов поместил три сказки — «Пчелы» (другое название во второй редакции — «Божья пчелка»), «Ремез — первая пташка» и «Проливной дождь». Но замысел в целом был реализован им лишь в рамках собрания сочинений (1910–1912).

Это издание само по себе заслуживает особого внимания, так как знаменует переход Ремизова из числа «молодых», «подающих большие надежды» авторов в разряд метров, т. е. смену его статуса в литературе. Далее мы еще будем касаться данного весьма интересного сюжета, а пока позволим себе лишь несколько замечаний относительно шестого тома (на титульном листе: 1911; вышел в свет в феврале 1912 года), содержащего вторую редакцию

⁸³ Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С. 45.

⁸⁴ Там же. С. 46.

«Посолони».⁸⁵ Прежде всего следует отметить, что выпустившее его издательство «Шиповник» было грандиозным, по тем временам, коммерческим предприятием и работало весьма интенсивно, поэтому Ремизову приходилось спешить с подготовкой текстов. В письме от 21–22 октября 1910 года он жаловался Брюсову: «<...> Шиповники взялись выпустить в год (1911–12) 6 томов. И приходится не переделывать, а редактировать старое и корректировать <...>».⁸⁶ При этом состав отдельных томов (всего их вышло восемь) менялся. Так, например, 9 января 1911 года Ремизов сообщал И. А. Рязановскому: «На праздниках писать не мог. Поправлял — готовил и приготавливал, в конце концов, V т<ом> (Лимонарь, Посолонь, К-Морю-Океану, Разные сказки)».⁸⁷ То есть первоначально предполагалось, что, помимо двух частей «Посолони», сюда войдут переложения апокрифических легенд «Лимонарь» и сказки отличного от «посолонных» типа — ориентированные на конкретный вариант фольклорной сказки. Как видим, Ремизов пока еще не нашел адекватной формы подачи такого материала (впервые это будет сделано лишь в сборнике «Докука и балагурье»),⁸⁸ и потому подобные тексты воспринимаются им как разрозненные — разные. В результате «отреченные повести» были дополнены и составили самостоятельный седьмой том, «Разные сказки» и вовсе остались не включенными в собрание сочинений, а в шестой том под общим названием «Сказки» вошли в качестве двух частей единого повествования «Посолонь» и «К Морю-Океану».⁸⁹ Кроме того, здесь были помещены «Примечания»,

⁸⁵ Макет этого тома с обширной авторской правкой сохранился в архиве Р. В. Иванова-Разумника (ИРЛИ. Ф. 79). Его подробное описание см.: *Обатнина Е. Р.* Материалы А. М. Ремизова в архиве Р. В. Иванова-Разумника // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 12–15.

⁸⁶ *Брюсов В. Я.* Переписка с А. М. Ремизовым. С. 209.

⁸⁷ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 14.

⁸⁸ На это указывает и тот факт, что в свои «несказочные» сборники конца 1900-х годов писатель стремился включить разделы сказок, которые пока носили довольно случайный характер. Подробнее об этом см.: Переписка А. М. Ремизова и К. И. Чуковского / Вступит. статья, подгот. текста и коммент. И. Ф. Даниловой и Е. В. Ивановой // *Русская литература*. 2007. № 3. С. 152–154, 165–167.

⁸⁹ Впрочем, даже в начале 1920-х годов Ремизов продолжал воспринимать сами части и отдельные новеллы «Посолони» как *потенциально* самостоятельные про-

которые выполняли отнюдь не служебные функции, а являлись полноценным продолжением художественного текста с соответствующими ему стилистическими признаками, но при этом со своей дополнительной формальной задачей, родом заключительной главы или даже третьей части (по крайней мере, им предпослан точно такой же шмуцтитул с названием, как и двум другим частям, т. е., с точки зрения макета издания, они равнозначны). Среди прочего, писатель использовал их для утверждения единства своего повествования, обозначив в ряде комментариев связи между ключевыми персонажами разных частей книги — Котофеем Котофеичем, Зайкой, Алалеем, Лейлой, Козой, Тигром и Птицей. Вместе с тем эти примечания, бесспорно, преследовали и особую цель: с одной стороны, они были неким «смысловым расширением» ремизовского текста, так как «погружали» конкретную сказку в контекст этнографических и фольклорных источников, а с другой, задавали границы для ее интерпретации. Первая часть «Посолонь» сохранила свое прежнее композиционное построение, но три из ее четырех разделов были дополнены новыми текстами. Только «Весна-красна» в точности соответствовала изданию 1907 года. В раздел «Лето красное» вместо новеллы «Чур» была введена новая сказка «Кикимора», раздел «Осень темная» расширен этюдом «Плача» и сказкой «Разрешение пут», так же как раздел «Зима лютая» пополнился сразу двумя — «Морщинка» и «Пальцы».

изведения. В частности, в заметке «Алексей Ремизов о себе» писатель упоминал «две книги мои *Посолонь* и *К Морю-Океану*» (Россия. 1923. № 6. С. 25; републикована А. А. Данилевским в кн.: *Ремизов А. М. Избранное*. Л., 1991. С. 548). А в Рукописном отделе Пушкинского Дома, в составе архива Института истории искусств сохранились макеты шести небольших сборников ремизовских сказок, вероятно, рассчитанных исключительно на детскую аудиторию и соответствующий тип издания. Среди них три книжечки («Картинки, сказки и ПРО ПЕТЬКУ», «РЕМЕЗ и другие сказки» и «БЕЛУН и другие сказки») состоят из по-новому скомпонованных текстов как «Посолони», так и «К Морю-Океану» (см.: ИРЛИ. Ф. 172. Ед. хр. 571, 572, 574). Этот замысел, относящийся к последним годам пребывания Ремизова в России, осуществлен не был. Однако он свидетельствует о том, что «Посолонь», наряду с другими, и не только сказочными, сборниками, рассматривалась писателем как произведение монтажное и потому принципиально открытое для возможных последующих превращений, не исключая и весьма радикальные вмешательства прежде всего в ее композиционный строй.

Во второй редакции книга приобрела формальную и смысловую законность. Те изменения, которые были внесены в нее при публикации отдельным изданием в 1930 году в Париже,⁹⁰ лишь подтвердили «классический» статус варианта 1912 года. Так, например, в эту третью и последнюю печатную редакцию вошли два новых текста «Мака» и «Скриплик»,⁹¹ полностью отвечающие духу и букве «посолонных» сказок. Одновременно из разделов «Осень темная» и «Зима лютая» были исключены сказки «Разрешение пут» и «Пальцы» соответственно, а в раздел «Лето красное» вернулась сказка «Чур» из первой редакции 1907 года. Разделы «Весна-красна» и «Мышиными норами» (последний утратил свое название) остались аутентичными предыдущим редакциям. В прочих разделах произошли внутренние перестановки, а также перерас-

⁹⁰ 1930-й год значится на титульном листе, и мы везде используем его для обозначения третьей редакции. На самом деле, согласно сделанной рукой писателя владельческой надписи С. П. Ремизовой-Довгелло на экземпляре из коллекции Рукописного отдела Пушкинского Дома, книга вышла не позднее 28 ноября 1929 года (см.: Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 26) в принадлежавшем дочерям композитора С. В. Рахманинова Татьяне и Ирине издательстве «ТАИР», что соответствовало распространенной практике датировать печатную продукцию конца предшествующего года следующим. А уже 5 декабря 1929 года в парижской газете «Последние новости» (№ 3179) появилась рецензия на «Посолонь» М. Осоргина. Это издание можно считать примером успешной, хотя и несколько пролонгированной, реализации одного из пунктов «большого» берлинского проекта Ремизова по републикации всех своих произведений. Подробнее о так называемой «шарлоттенбургской» редакции «Посолони» см.: Флейшман Л., Раевская-Хьюз О., Хьюз Р. Русский Берлин: 1921–1923. По материалам архива Б. И. Николаевского в Гугеровском институте. Paris: YMCA-Press, 1983. С. 186 (далее: Русский Берлин). Следует упомянуть также сборник «Сказки обезьяньего царя Асыки» (Берлин: Русское творчество, 1922), который составили четыре «посолонные» сказки («Котофей Котофейч», «Мышка-Морщинка», «Зайчик Иваныч», «Медведюшка») и рассказ о маленькой девочке «Мака». В конце жизни писатель планировал опубликовать «Посолонь» в новой редакции. Однако этот замысел не был реализован.

⁹¹ Последний является частью новеллы «Крюк» из выпущенной в 1922 году книги «Ахру». Причем здесь в образе Скриплика запечатлены сразу два приятеля автора — «учителя стиха» Андрей Белый и Гумилев (см.: Ремизов 7, 23–25 и 503). В 1925 году, уже как самостоятельная сказка, «Скриплик» был помещен в рижском журнале «Юный читатель» (№ 11. С. 170) в составе цикла «Чудища». (Благодарю Бена Хеллмана, предоставившего в мое распоряжение эту не учтенную в библиографиях публикацию.) И наконец, включен в «Посолонь». То есть в данном случае происходило довольно редкое у Ремизова на уровне разных редакций одного текста движение от образа реального человека к автономному сказочному персонажу.

пределение между ними отдельных сказок, что привело к сокращению либо к расширению их объема. Кроме того, были «усечены» некоторые названия текстов: новелла «Ремез — первая пташка» стала именоваться просто «Ремез», «Божья пчелка» — «Пчелка», «Колокольный мертвец» — «Колокольный», «Ангел-Хранитель» — «Ангел», в то время как название «Рожаница» было заменено на синонимичное «Доля» (обе являются олицетворениями судьбы в народной культуре, но для читателя XX века последнее слово соотносилось с подразумеваемым здесь понятием в гораздо большей степени, чем первое, которое имеет в современном русском языке другое основное значение, что, вероятно, и учел Ремизов при переименовании этой сказки). Некогда открывавшее «Посолонь» стихотворение, посвященное Наташе, в редакции 1930 года заменило прозаическое вступление. А из «Примечаний» исчезла заключительная «Завитушка», тогда как их основная содержательная часть, если не считать необходимых перестановок и минимальных дополнений, впрочем, без исправления допущенных ранее неточностей, осталась практически нетронутой. Наконец, название «Посолонь» стало общим для всех текстов.

Из числа новаций, введенных в редакцию 1930 года, наиболее важными следует признать разнообразные авторские вмешательства в композицию сборника. Во-первых, Ремизов снял названия второй части и двух ее разделов, решив обозначить членение текста чисто техническими средствами: ранее открывавшие разделы «Мышиными норами» и «Змеиными тропами» сказки «Котофей Котофеич» и «Копоул Копоулыч», как и сохранившие свои прежние наименования четыре «календарных» раздела первой части «Посолонь», были напечатаны со спуска. Однако вряд ли читатель мог обратить внимание на эту тонкость и понять, где именно заканчивается раздел «Зима лютая», тем более что сказка «Зайка» переместилась в его начало и перестала выполнять функцию текста-связки со второй частью. В результате превалировавший ранее мотив сказочного путешествия к Морю-Океану отошел в третьей редакции на задний план. Помимо этого, хотя общее число сказок (пятьдесят девять, если не считать предисловия) осталось прежним, все без исключения — и названные, и безымянные — разделы этой редакции разнились по количеству включенных в них текстов.

Между тем предшествующая редакция имела четкую структуру: по семь сказок в каждом из четырех разделов первой части «Посолонь» и по пятнадцать сказок в каждом из двух разделов второй части «К Морю-Океану» (вкуче со стихотворным посвящением Наташе), что было подчеркнуто даже в оглавлении книги. Напротив, оглавление третьей редакции свидетельствовало о ее «монолитности», так как здесь не были обозначены даже сохранившиеся разделы. Таким образом, к концу 1920-х годов Ремизов, вероятно окончательно, решил заключить обе части в единую рамку. Получалось, что «Посолонь» «поглотила» «К Морю-Океану». Подобный выбор писателя, бесспорно, был тесно связан с работой над автобиографическим мифом, где «Посолонь» стала одной из ключевых мифологем, маркирующих начало «петербургского» периода в творчестве Ремизова, в частности, его триумфальное вступление в круг символистов, а значит и в большую литературу. В этом смысле вторая часть «К Морю-Океану» не могла претендовать на роль столь же значимой доминанты в ремизовской профессиональной биографии.

Следует упомянуть и еще об одном существенном обстоятельстве. В отличие от третьей редакции, которая вышла в эмиграции, и потому читатели невольно наделяли текст совершенно чуждыми художественной идее «Посолони» «просветительскими» функциями, вторая редакция свободно существовала в естественных условиях полноценного литературного процесса. В частности, на шестой том откликнулись многие рецензенты, в основном, повторившие уже известные нам оценки и мнения. Более того, как уже отмечалось ранее, в 1913 году в Одессе вышла научная монография профессора А. В. Рыстенко, посвященная анализу ремизовского творчества на материале его собрания сочинений, где, среди прочего, сказки «Посолони» впервые сопоставлялись с текстами-источниками.⁹² Поэтому далее при анализе как сборника в целом, так и отдельных сказок мы будем апеллировать именно к редакции 1912 года, обращаясь к другим лишь по мере необходимости.

⁹² Впрочем, пальму первенства в деле «сопоставления», правда, предпринятого с отнюдь не научными целями и потому выполненного некорректно, приходится отдать изобличителю Ремизова в «плагиате» Мих. Мирову. Подробнее об этом см. в главе 2.

1.2 «Посолонь» как календарный текст

«Посолонь» — книга уникальная во многих отношениях. Еще в первой редакции Ремизову удалось найти исключительно точную форму подачи своих сказок, основанных на этнографических материалах, в которых описываются архаические народные обряды: композиция здесь воспроизводит календарно-обрядовый цикл. Поясняя в «Примечаниях» (из второй редакции) значение слова «посолонь» и соответствующую ему структуру своего произведения, автор писал: «**Посолонь** — по солнцу, по течению солнца. Церковнославянское *сльнь* (слонь), *сльнь-це* (слоньце), древнерусское *сьльнь* (солонь), *сьльнь-це* (солоньце) — солнце, отсюда по-сьльнь (посолонь) — по солнцу.⁹³ На Спиридона-поворота (12 декабря) солнце поворачивает на лето (зимний солоноворот) и ходит до Ивана-Купала (24 июня), с Ивана-Купала поворачивает на зиму (летний солоноворот). Содержание книги делится на четыре части: весна, лето, осень, зима, — и обнимает собою круглый год.⁹⁴

⁹³ Источник цитирования этого словесного ряда установить пока не удалось, хотя он, безусловно, был. Существовавший к моменту работы Ремизова над книгой академический словарь церковнославянского языка вообще не дает этого слова, а в словаре И. И. Срезневского, который был хорошо известен писателю, отсутствуют словоформы. Ср.: «**Посолонь** — по направлению солнца: — И выидти из олтаря великаго по левую руку посолонь <...> *Стеф. Новг.*» (Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Труд И. И. Срезневского. СПб., 1902. Т. 2: Л–П. Стб. 1252). При этом Ремизов, бесспорно, знал, что у старообрядцев до сих пор сохраняется традиция хождения в храме посолонь, например, вокруг аналоя во время браковенчания, так же как языческая по своему происхождению народная аграрная обрядность предполагает обязательность движения только с востока на запад (по ходу солнца) при совершении любых ритуальных действий (подробнее об этом см., например: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1995. Т. 1. С. 93–96).

⁹⁴ Этот пассаж, описывающий принцип организации ремизовского текста, скорее всего, восходит к работе Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян», где, между прочим, читаем: «<...> народные праздники обыкновенно представляются группирующимися около четырех моментов солнечного года. Зимние праздники совпадают с Рождественскими святками, летние приурочиваются к Иванову дню, а весенние и осенние распределяются сообразно началу и концу полевых работ; таким образом 2 солнце-стояния и 2 равно-денствия составляют как бы четыре центральных момента народного календаря» (*Аничков Е. В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб., 1903. Ч. I: От обряда к песне. С. 43–44; далее: Аничков, с указанием номера части римской цифрой

Посолонь ведет свою повесть рассказчик — „по камушкам Мальчика-с-пальчика“, как солнце ходит: с весны на зиму» (Ремизов 2, 161–162). Идея текста, организованного по принципу народного календаря, лежала на поверхности, так как календарные представления (привычка ассоциировать дату с церковным праздником) были частью бытовой культуры того времени.⁹⁵ Однако именно в силу своей очевидности до Ремизова, который, как известно, отличался особой любовью и внимательностью к «мелочам жизни», а впоследствии сделал скрупулезное описание бытовых подробностей основным способом подачи больших тем в эпическом повествовании, в русской литературе не предпринималось столь же масштабных попыток изобразить поток жизни сквозь призму, условно говоря, фольклорного сознания (т. е. архаического и в этом смысле «наивного», «детского») как движение, структурирован-

и номера страницы арабской). Затем Аничков подробно анализирует разные научные подходы к проблеме народного календаря и, в частности, упоминает мнение Гримма о том, что «у германцев, как это естественно для северного народа, год распадается только на два времени, на зиму и лето» (Аничков I, 44). Последнее замечание могло отразиться в отсутствии у Ремизова рассуждений о днях весеннего и осеннего равноденствия и в упоминании исключительно зимнего и летнего солноворота. При этом, перенося в своем повествовании начало календарного года с января на весну, Ремизов основывается не только на данных фольклора, но и на традиции мартовского летосчисления у древних евреев, египтян, персов, греков и римлян, а также в Древней Руси. Литература, посвященная этому вопросу, огромна. И здесь не место приводить полную библиографию по данной теме. Сошлемся лишь на хорошо известное Ремизову (его упоминает и Аничков) исследование И. П. Калинского «Церковно-народный месяцеслов на Руси», опубликованное в седьмом томе «Записок Императорского Русского Географического Общества» за 1877 год, где в разделе, посвященном марту, содержится необходимая информация (см. современное переиздание: Церковно-народный месяцеслов на Руси И. П. Калинского. М., 1990. С. 98–100).

⁹⁵ Сам Ремизов неоднократно подчеркивал, что его во многом сформировало чтение в детстве Четий Миней. Об этом он писал, например, в своей автобиографии 1912 года: «Всенощные, обедни и ранние и поздние, часы великопостные, ночные приезды в наш дом чудотворных икон, ночные и дневные крестные ходы, хождения по часовням и на богомолье по святым местам, заклинание бесов в Симоновом монастыре, жития из Макарьевских четий-миней, — вот моя первая грамота и наука после сказок, рос<с>казней, докук и балагурья» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 1. Л. 9; опубли.: Грачева А. М. 1) Революционер Алексей Ремизов: миф и реальность // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1993. Вып. 3. С. 439; 2) Приложения: Автобиография // Ремизов 4, 457).

ное посредством сменяющих друг друга времен года.⁹⁶ Хотя количество произведений, посвященных отдельным моментам календарного цикла, в том числе конкретным праздникам, обрядам, видам полевых работ, охоте и проч., на протяжении всего XIX века было весьма значительным.

Поэтому совершенно очевидно, что главную роль в формировании ремизовского замысла сыграли разнообразие внелитературные явления, причем не только активно публикуемые на рубеже XIX–XX веков фольклорные и этнографические материалы, которым, бесспорно, следует отдать приоритет, но и отдельные произведения, созданные в других областях светской культуры. По крайней мере, без сомнения, в поле зрения писателя — выходца из богатой и просвещенной купеческой семьи — находился весьма популярный в конце XIX века фортепианный цикл П. И. Чайковского «Времена года» (1876). Сам композитор назвал его «двенадцать характеристических картин» и включил в их число насыщенные фольклорными мотивами «Песню пахаря», «Косаря»

⁹⁶ В определенном смысле непосредственным предшественником писателя можно назвать Осипа Дымова. В 1905 году он выпустил книгу импрессионистических рассказов в духе чеховской прозы «Солнцеворот», которые были распределены по четырем разделам: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». Это издание рецензировалось, среди прочего, и в журнале «Вопросы жизни», где служил Ремизов. А потому нет сомнений, что оно было известно будущему автору «Посолони», который тут же воспользовался дымовской идеей. Однако в книге последнего этот прием был слабо мотивирован содержанием рассказов, в то время как Ремизов вложил в композицию своего сборника глубокий мифопоэтический смысл. Недаром никто из рецензентов «Посолони» не отметил данную аналогию. (Благодарю Н. Ю. Грякалову за указание на этот источник.) Возможно, в его поле зрения находился и еще один, более ранний «календарный» проект. В 1870 году издательство М. О. Вольфа выпустило сборники «повестей и рассказов, преимущественно из русского быта», известного педагога, детского писателя М. Б. Чистякова (1809–1885) с характерными названиями «Зима» и «Весна». По словам С. Ф. Либровича, «эти книги были любимым чтением нескольких поколений русского юношества и в течение долгого времени пользовались репутацией лучших произведений русской детской литературы» (цит. по: *Либрович С. Ф.* На книжном посту: Воспоминания. Записки. Документы. М., 2005. С. 386–387). Действительно, они продолжали переиздаваться вплоть до начала XX века. Либрович, что знаменательно, пишет о четырех (сообразно четырем сезонам), а не о двух сборниках. Но обнаружить следы существования «Лета» и «Осени» нам не удалось. Вместе с тем и в этом случае сами тексты не имеют прямого отношения к тому времени года, которое обозначено в заглавии.

и «Жатву», которые не оставляют сомнений в «аграрно-календарной» проблематике этого сочинения. Среди предшественников Чайковского в изображении времен года можно упомянуть, например, А. Вивальди (цикл из четырех скрипичных концертов «Времена года», около 1720) или Й. Гайдна (оратория «Времена года», 1801). А в живописи одноименный сюжет был широко распространен еще в эпоху Возрождения и затем подхвачен высоко ценимыми Ремизовым немецкими романтиками.⁹⁷ Подобные музыкальные и живописные ассоциации, конечно же, располагаются на периферии корпуса источников «Посолони». Однако они могут быть учтены как некий общий культурный фон, на котором возник этот сборник, тем более что и музыка, и живопись играют заметную роль в формировании индивидуальных черт поэтики писателя.⁹⁸

Вместе с тем обширный материал, свидетельствующий о парадигматическом характере «календарного» мироустройства, Ремизов почерпнул из научной литературы. Это и многочисленные публикации в специальных повременных изданиях с описанием обрядов и суеверий, закрепленных за теми или иными церковными праздниками в разных местностях Российской империи, и частные наблюдения в научных работах, лишь косвенно затрагиваю-

⁹⁷ О том, что к концу XIX века он прочно обосновался в русском городском обиходе, свидетельствует следующий пассаж из воспоминаний Э. Ф. Голлербаха о своем детстве, проведенном в Царском Селе: «На створках дверей, ведущих из гостиной в кабинет отца, были четыре квадратных *vitraux* — „Времена года“: толстенные, румяные и курчавые амуры красовались на фоне весеннего, летнего, осеннего и зимнего пейзажей. Я любил смотреть на эти *vitraux* вечером, когда в гостиной свет, а в кабинете темно (или наоборот) <...>. Благодаря этим *vitraux* я очень рано (вероятно, лет двух-трех) научился делить год на четыре как бы одинаковых квадрата: Весна, Лето, Осень, Зима. И в раннем детстве, когда еще не было никаких „знаний“, навешенных книжками или учителями, „времена года“ стали моим первым „уроком естествознания“. *Vitraux* с амурами были, собственно, только схемой времен года. Саму же природу, ее многообразные видоизменения и таинственные голоса познавал я в саду и парке» (*Голлербах Э. Разъединенное // Голлербах Э. Встречи и впечатления. СПб., 1998. С. 10; глава «Времена года»*).

⁹⁸ О музыкальных пристрастиях Ремизова см.: *Ремизов Е. Д. Ремизов и музыка. Часть I. Воспоминания // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб., 1994. С. 259–266 (далее: Алексей Ремизов 1994)*. Его взаимоотношений с визуальными искусствами мы еще коснемся подробнее в параграфе 4.2.

щих интересующую нас тему, и наконец, те исследования, где аграрная поэзия и обрядность находятся в центре внимания. К числу последних относится прежде всего книга Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян» (Ч. I: От обряда к песне — СПб., 1903; Ч. II: От песни к поэзии — СПб., 1905), значение которой как одного из основных текстов-источников «Посолони» трудно переоценить.

Ремизов многократно цитирует эту работу, причем интерполирует в художественную ткань своих сказок не столько привлекаемый ученым для анализа фольклорный материал, как делает в подобных случаях обычно, сколько фрагменты собственно научного текста. Более того, при всем разнообразии используемых писателем источников с их зачастую полярно противоположными теоретическими установками, можно без преувеличения утверждать, что ремизовские представления о фольклоре и его месте в современной культуре, по крайней мере, в период работы над первой и второй редакциями «Посолони», формируются во многом именно под влиянием исследования Аничкова.⁹⁹ Что же позволяет прийти к подобному заключению?

⁹⁹ В весьма содержательной статье «Научная книга в творческом сознании Алексея Ремизова» Ю. В. Розанов, вслед за самим писателем и многими ремизоведами, указывает на другой источник — труды академика А. Н. Веселовского. В частности, он полагает, что «источниками многих произведений писателя явились фольклорные и литературные тексты, извлеченные из книг и статей Веселовского. <...> У Веселовского Ремизов усваивал нечто большее — идеи, концепции, стиль. <...> Можно предположить, что идеи Веселовского оказали определяющее влияние на отношение Ремизова к языческому и христианскому субстратам культуры, а через это и на мировоззренческую позицию писателя, на его творчество. <...> Пресловутое „двоеверие“ Ремизова <...>, с явно доминирующим христианским началом, сформировалось не без участия идей Веселовского. Ощутимо влияние Веселовского и в ремизовской концепции „русского стиля“. <...> Связь Веселовский–Ремизов подтверждается и определенным тематическим единством двух авторов» (Алексей Ремизов 2003. С. 37–39). Действительно, почти одновременно с «Посолонью» Ремизов работал над циклом переложений христианских апокрифических легенд «Лимонарь» (1906–1907), а также над повестью «Что есть табак» (1906; см. главу 4), которые целиком основываются на текстах, опубликованных в рамках фундаментального исследования Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха» (СПб., 1880–1891. Вып. 1–6). С этой работой, как и с другими трудами академика, писателя познакомил его приятель, молодой талантливый историк литературы и ученик Веселовского П. Е. Щеголев еще в период их совместного пребывания в вологодской ссылке в 1902 году. «Лимонарь» и история его создания подробно анализируются в монографии А. М. Грачевой «Алексей Ремизов

Прежде всего следует принять во внимание взятую на себя Аничковым особую социальную роль — посредника между научным сообществом и писательской, по преимуществу символистской, средой. И личность, и выходящий далеко за рамки узкопро-

и древнерусская культура» (ей принадлежит целый ряд работ по данной теме). При этом исследовательница делает аналогичный вывод: «Воздействие монументального труда Веселовского на развитие философских, религиозных и эстетических воззрений Ремизова было настолько серьезным и долговременным, что в каких-то отдельных областях сохранилось до конца его творческого и жизненного пути» (с. 34). Наконец, нельзя обойти вниманием свидетельство самого писателя, утверждавшего в автобиографической книге «Подстриженными глазами»: «<...> моя „Посолонь“ запевно-отпев Мельникова-Печерского, из лирики „Лесов“; Печерский пользовался Афанасьевым, „Поэтические воззрения славян на природу“, я же Веселовским, его „Разысканиями“, и тут между нами пропасть: после Веселовского никак не заставишь под „русское“, да и „белой“ гурьевской каши не сварить» (Ремизов 8, 64). И здесь Ремизов не грешит против истины, так как эта работа Веселовского и впрямь фигурирует в примечаниях к обоим частям «Посолони», а кроме того, является текстом-источником сказки «Рожаница» из второй части «К Морю-Океану». В то же время Аничков ни разу не устаивается подобной оценки писателя. А в пантеоне героев ремизовского автобиографического мифа ему отводится совершенно иное место. Так, в автобиографии Ремизова 1912 года он выступает в скромной роли одного из «поставщиков специальной литературы»: «А книгами пользовал меня Е. В. Аничков и П. Е. Щеголев, и книгами и добрым словом» (Ремизов 4, 459). В «Ахру» и «Кукхе» изображается завсегда-таем петербургских литературных салонов, а во «Взвихренной Руси» и вовсе превращается в персонаж снов. Причем любопытно, что если имени Веселовского всюду, как сигнатура, сопутствует упоминание «Разысканий...», то Аничкова обычно сопровождает «Весенняя обрядовая песня...», словно для Ремизова эти исследователи существуют исключительно как авторы единственного монументального труда. Вместе с тем рефреном к упоминанию профессора Е. В. Аничкова и его книги неизменно звучит «ученик Веселовского». Таким образом, несмотря на то, что Аничков старше Ремизова более чем на десять лет, в отличие от Веселовского, он воспринимается писателем как человек своего круга, вроде Сологуба, Мережковского или Гиппиус, и потому его тексты заведомо не способны служить идеальным протографом, эталоном, на который можно ориентироваться в собственном оригинальном творчестве. Именно этим, на наш взгляд, объясняется тот факт, что Ремизов не акцентирует ключевую роль аничковского исследования в формировании концепции «Посолони», переводя тем самым идею своего сборника в иной, более «высокий» с точки зрения научной иерархии, ценностный регистр. Осуществлению подобного переноса способствует сам Аничков, который не только посвящает «Весеннюю обрядовую песню...» своему учителю, но и, анализируя обширный «календарный» материал, движется в фарватере его теоретических положений (подробнее об этом см.: *Иванова Т. Г.* 1) Русская фольклористика начала XX века в биографических очерках: Е. В. Аничков, А. В. Марков, Б. М. и Ю. М. Соколовы, А. Д. Григорьев, В. Н. Андерсон, Д. К. Зеленин, Н. Е. Ончуков, О. Э. Озаровская. СПб., 1993. Очерк 1. Е. В. Аничков (Ученик А. Н. Веселовского). С. 12–35, особенно С. 13–15; 2) История русской фольклористики XX века: 1900 —

фессиональной специализации круг интересов ученого, в полной мере отразившийся в «Весенней обрядовой песне...», как нельзя лучше подходили для выполнения этой чрезвычайно актуальной в начале XX века с его исканиями новых путей культуры общественной функции. Помимо того, что он был блестяще образован, свободно владел рядом европейских языков и входил в число наиболее талантливых фольклористов своего времени, Аничков занимался историей средневековой литературы и классикой XIX века, выступал в печати в качестве критика со статьями о творчестве современных русских писателей, многие из которых находились с ним в дружеских отношениях, был завсегдатаем журфиксов Мережковских, посещал вечера Сологуба и Башню Вяч. Иванова, принимал участие в заседаниях Религиозно-философского общества, наконец, опубликовал несколько собственных художественных произведений. Кроме того, он неоднократно подвергался преследованию со стороны властей за свои радикальные политические

первая половина 1941 г. СПб., 2009. С. 161–168, 727–731; см. также подготовленную исследовательницей публикацию писем Аничкова к Веселовскому (Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 312–328) и статью Р. Д. Тименчика «Аничков» в биографическом словаре «Русские писатели. 1800–1917» (М., 1989. Т. 1: А–Г. С. 77–78)). Сведениями о каких-либо контактах писателя с Аничковым в эмигрантский период мы не располагаем. Вероятно, этим объясняется тот факт, что в автобиографической прозе Ремизова ученый запечатлен исключительно как одна из характерных фигур петербургской культурной жизни начала XX века. Между тем Аничков чрезвычайно высоко оценил «Посолонь» в предисловии к немецкому переводу ремизовской повести «Крестовые сестры», которая создавалась летом 1910 года в том числе и в новгородском имении фольклориста Ждань (см. об этом: Ремизов 4, 482). В русском черновике этой статьи, датированном 1911 годом, он называет Ремизова «поэтом<->символистом и стилизатором самого последнего чекана» и далее пишет: «Но душа его осталась древняя московская, продолжали гудеть в его сердце сорок сороков, и продолжал он любить проложные сказания об угодниках, мучениках святых и великомучениках, о блудницах<,> просиянных благодатью, о Георгии Храбром и всяких причудах сказочных<,> радуницах, Котофей Котофеичах, чертях, колдунах и колдуньях. Все, что изучают филологи<,> занятые древней литературой, а англичане зовут фольклором: сказки, приметы, народные песни и обряды, народные верования и апокрифы, все это взлелеял он талантом современного поэта, и причуден, странен, великолепен его слог<,> такой изощренный и богатый, точно вся духовная сокровищница тысячелетней святой Руси открылась ему в награду [за] любовь к [нрзб 1 сл.] родным приходам всех семи холмов Москвы<->матушки» (РНБ. Ф. 414 (Б. Ф. Лавров). Ед. хр. 15. Л. 4–5). Отметим также, что уже в эмиграции Аничков воспользовался некоторыми чертами внутреннего и внешнего облика писателя в своем романе «Язычица» (Париж, 1931).

убеждения. Все это резко выделяло Аничкова на фоне его коллег, которые, как правило, занимались исключительно научной деятельностью.¹⁰⁰ С другой стороны, столь сильная включенность в литературную жизнь своей эпохи побуждала ученого вовлекать друзей-писателей в сферу собственных профессиональных студий.¹⁰¹ В свою очередь специальные проблемы, затрагиваемые Аничковым, относились к числу тех, что задавали вектор идейных устремлений современности.

Так, оставаясь фундаментальным исследованием, в котором содержится огромное количество фактов европейского и славянского фольклора, «Весенняя обрядовая песня...» должна была прозвучать для русских модернистов прежде всего как сочинение злободневное,¹⁰² своего рода манифест, ибо главная тема, рассматриваемая Аничковым на, казалось бы, сугубо этнографическом материале: происхождение «личной» поэзии из обряда при посредничестве первобытной песни-пляски и последовательное историческое движение от зачаточных форм религиозного сознания к эстетическому. В заключение ученый приходит к выводу, что «обследованное протяжение эволюции от песни к поэзии представляется <...> как бы прошедшим через три различных периода. Вначале мы имеем до-эстетическую религиозно-бытовую песню,

¹⁰⁰ Подробнее об этом см.: *Иванова Т. Г.* Русская фольклористика начала XX века в биографических очерках. С. 12, 16–17, 20, 26–27.

¹⁰¹ Так, например, в письме от 2 октября 1907 года Аничков приглашал Ремизова принять участие в первом (организационном) собрании создаваемого «группой романогерманцев» кружка медиевистов, цель которого — «дать возможность специалистам сообщать друг другу о своих научных работах» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 44. Л. 1).

¹⁰² Весьма характерным примером отзывчивости ученого на злобу дня может служить частное замечание, брошенное им мимоходом в связи с обсуждением темы вымирания народной песни: «Спасти народное искусство можно только, обновивши его религиозно-бытовой уклад. Только хлыстовство, духоборчество, штунда развивают дальше своими своеобразными псалмами нашу народную словесность» (*Аничков Е. В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб., 1905. Ч. II: От песни к поэзии. С. 371; далее: Аничков, с указанием номера части римской цифрой и номера страницы арабской). Однако оно приобретает смысл программного заявления, если вспомнить, насколько велик был интерес к сектантству в кругу символистов и многих других участников Религиозно-философских собраний (см. в связи с этим: *Эткинд А.* Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998).

вполне целесообразную, т. е. служащую жизненной полезности в самом широком смысле. За нею идет уже эстетическая, „праздничная“ песня-поэзия, жизненно бесполезная, но отвечающая своей собственной „целесообразности без цели“. Третий период — это личная поэзия, эстетика которой существенно различается от эстетики народной поэзии тем, что она отвечает еще какой-то новой идейной „целесообразности без цели“ <...> личная поэзия оказалась совершенно такой же творящей и жизнестойкой, как и первобытная до-эстетическая песня, в противоположность эстетической, праздничной народной поэзии, носящей на себе печать вымирания. <...> В развитии современного искусства, от далеких времен Гёте до современных поэтов-„символистов“, до Вьеле-Грифина во Франции и Валерия Брюсова в России народная песня сыграла роль такой же матери-земли, обновляющей силы поэта-Антея, какую для живописи сыграла природа. <...> Перебой, определивший собою замену устойчивости эгоцентрического уклада мыслей исканием нашей эры культурно-исторического развития и тем самым устанавливающий и главное различие между нашим искусством и искусством первобытным, особенно отчетливо выразился в глубоком различии символизма народной песни от символизма не только современной поэзии, но и всей поэзии нашей эры. Первобытный символизм был наивно-однообразен. В нем была известная традиционность и затверженность. Символ „усугублялся“ схожими представлениями или, утрачивая свой смысл, переходил в сюжет, но он всегда обозначал нечто вполне определенное. <...> Символ был намеком на нечто известное, коренное с религиозно-бытовой точки зрения. Он только облегчал выразительность, заменяя собою самое представление. Совершенно иным представляется развитие символизма от „скрывающего стиха“ какого-нибудь Арно Дапиэля до современных поэтов-символистов. Как очень метко выражается <...> Анри де Ренье, в современном символизме второй член сравнения, т. е. само представление, заменяемое символом, не дано еще вовсе; его не знает поэт, он только предчувствует его возможность и хочет внушить то же смутное предчувствие и своему читателю, и ради этой мысли, „которой не может быть еще адекватным ни одно понятие“, в нем и рождается символический образ» (Аничков II, 372–373, 379–380).

Как видим, по существу, аничковская книга является — на сей раз не эстетическим, а научным — обоснованием закономерности и неизбежности возникновения мифотворческих тенденций в эпоху, когда культура переживает кризис и стремится преодолеть его, обратившись к собственным истокам.

Характерно, что при построении своей теории эволюции художественных форм Аничков опирается на наиболее модные именно в символистской среде философско-эстетические концепции немецких романтиков, Канта, Гегеля, Шеллинга, Шопенгауэра и Ницше, а также на «Психологию» У. Джемса, причем анализирует частные аспекты данной темы еще и в свете выводов современной социологии, в том числе критически использует наблюдения Г. Спенсера.

Вместе с тем, по справедливому замечанию Т. Г. Ивановой, «работа Е. В. Аничкова донныне может служить надежным путеводителем по европейской фольклористике XIX века»,¹⁰³ так как в ней изложены все наиболее значимые из существовавших к тому времени концепции ведущих филологов и этнографов, причем сделано это доступным даже непрофессионалу языком. Последнее обстоятельство особенно важно для Ремизова, потому что в специальной литературе не редкость случаи, когда можно столкнуться с взаимоисключающими трактовками одного и того же мотива или сюжета, и знание исходных теоретических посылок ученого позволяет писателю точнее понять его интерпретацию и решить, стоит ли включать в создаваемый образ данный оттенок значения.

Наконец, обращает на себя внимание, что Аничков подробно останавливается на таких чрезвычайно существенных для «Посолони» темах, как соотношение мифа и обряда, обряда и игры, обряда и народного календаря.

Из «Весенней обрядовой песни...», наряду с другими, этнографическими источниками, Ремизов почерпнул широко распространенное в науке того времени мнение, что бытующие в современной народной, прежде всего молодежной и детской, среде игры и забавы суть древние обряды, которые уже в эпоху средневековья

¹⁰³ *Иванова Т. Г.* Русская фольклористика начала XX века в биографических очерках. С. 23.

превратились в обычную потеху, навсегда утратив связь с комплексом первоначальных представлений. Оно особенно важно при анализе «посолонных» сказок, являющихся обработкой этнографических описаний подобных игр (см. параграф 1.4).

Что же касается позиции, занятой Аничковым в вопросе о соотношении мифа и обряда, то она, по нашему мнению, оказала существенное влияние на ремизовскую программу мифотворчества, о чем свидетельствует его «Письмо в редакцию». Например, ученый подробно анализирует различные точки зрения на весеннюю обрядность, высказанные в работах своих предшественников, прежде всего представителей так называемой «мифологической школы» и ряда в той или иной степени находившихся под обаянием ее идей крупных этнографов от Гримма, Шварца, Куна и Афанасьева до Маннгардта и Фрезера. И критически оценивает исходную посылку их рассуждений — слабо аргументированное и на каждом шагу входящее в противоречие с конкретными фактами фольклора положение, согласно которому «всякий обряд изображает собою миф» и является производным от последнего. Этот тезис, полагает Аничков, «открывает самый широкий простор научной фантазии» и уводит исследование в сферу «поиска за соответствующими мифическими рассказами» (Аничков I, 29–30). Заблуждением считает он и мнение, будто «отдельные эпизоды <...> мифа могут быть воссозданы из сопоставления разных разбросанных в обряде и песне подробностей» (Аничков I, 111).

Другим объектом критики автора «Весенней обрядовой песни...» становится теория поэтического воззрения на природу, сторонником которой в русской науке был часто цитируемый Ремизовым, в том числе и в «Посолони», А. Н. Афанасьев. Аничков называет «странным» убеждение, «будто первобытный человек смотрит на природу *поэтически*, будто его больше всего интересуют атмосферические явления, так что большинство обрядов ничто иное, как подражание небесным явлениям, понятым аналогично с схожими земными явлениями. <...> будто он живет в какой-то фантазмагории образных представлений, из которых впоследствии создались мифы, будто он относится к природе как вдохновенный артист, а не как напуганный и хищный *struggler for life*, у которого на первом месте стоит борьба за собственное

пропитание, дающееся нелегко и требующее самого близкого знакомства с чисто утилитарными явлениями природы» (Аничков I, 30–32; следует упомянуть, что само время возникновения обряда как явления он относит к первобытной эпохе). И солидаризируется с точкой зрения Тайлора и Лёббока на обычаи и обряды «как на явления жизненные, основанные на данных быта, имевшие когда-то реальный, практический смысл» (Аничков I, 32), а потому нуждающиеся в самостоятельном изучении. По мнению ученого, в основе попыток интерпретировать обряд через миф лежат слишком отвлеченные представления, в то время как «первобытный ум еще плохо умеет обобщать, языку его не знакомы общие понятия» (Аничков I, 35). Малопродуктивным он считает и стремление «воссоздать какую-нибудь древнюю языческую веру» из обряда (Аничков I, 37), так как языческий культ «стоит скорее в конце обрядовой эволюции и в известном смысле завершает, доканчивает эту эволюцию» (Аничков I, 110). В результате Аничков приходит к следующему выводу: «Изучить обряд, значит прежде всего высвободить его из всего случайного и наносного, из всего того, что извратило его основной смысл, и доискаться до этого смысла, пристально присматриваясь к бытовому применению обряда. Его мифологическое значение отходит при этом в сторону. Обряд рассматривается как один из элементов, создавших какую-либо веру. Он есть скорее одна из ячеек религиозного сознания, чем воспроизведение вполне сложившихся мифологических представлений. Эти последние чаще всего моложе его и возникли при его посредстве» (Аничков I, 37).¹⁰⁴ Поэтому «то, что мы называем фольклором, есть именно пережиток более первобытного мировоззрения. <...> фольклор, как наука, изучает такой тип представлений, который можно противопоставить не только нашему нынешнему научному или религиозному мировоззрению, но и религиозному воззрению древних» (Аничков I, 39).

¹⁰⁴ Ср.: «<...> народные обряды <...> принадлежат даже не к народной религии, а вернее, к тому более древнему субстрату верований и представлений, из которого постепенно выделилась религия в том особом смысле, как мы понимаем ее теперь, когда она занимает самостоятельное место, совершенно отдельное от филологии, права, искусства и научного знания» (Аничков I, 38).

Казалось бы, сформулированная Ремизовым в «Письме в редакцию» «первая и главная задача» собственного творчества — «воссоздание народного мифа, обломки которого», «работая над материалом», он «узнавал в сохранившихся обрядах, играх, колядках, суевериях, приметах, пословицах, загадках, заговорах и апокрифах» (Ремизов 2, 607), вступает в явное противоречие с этими рассуждениями Аничкова и, напротив, сближает позицию писателя с установками представителей «мифологической школы». Вместе с тем, критикуя последних, например, упрекая Маннгардта в некорректности интерпретации народных обрядов при помощи поверий о лесных и полевых духах, Аничков несколько раз подчеркивает, что именно ученому не пристало «оставить твердую почву фактов и, пустившись в область ничем не оправданных сближений, дать полный простор воображению» (Аничков I, 34), тогда как в сфере современного искусства, уже окончательно отделенного от научной деятельности человека и предполагающего как раз интенсивную работу фантазии художника, подобное обращение с источниками вполне оправдано (см. об этом: Аничков II, 375–378). Таким образом, он не только возводит поэзию нового времени к обрядовой словесности, но и утверждает право своих современников — символистов на литературную обработку фольклора, допускающую вольные толкования. (Не случайно через несколько лет Аничков был среди защитников Ремизова от обвинений в плагиате в связи с его переложениями народных сказок.) Тем самым ученый предвосхищает появление мощного потока мифопоэтических произведений, основанных на фольклорных мотивах, который буквально затопил русскую литературу спустя полтора года после выхода в свет его «Весенней обрядовой песни...». К этому следует добавить, что, хотя писатель и считал «воссоздание народного мифа» задачей, «выполнить которую в состоянии лишь коллективное преемственное творчество не одного, а ряда поколений», намекая в этом пассаже на способ бытования фольклора в среде его носителей, все же «будущее большое произведение, которое даст целое царство народного мифа», мыслилось им как авторское, подобное «Божественной комедии» или «Фаусту» (Ремизов 2, 608–609), и здесь он оставался в кругу эстетических

представлений, разделяемых в том числе и Аничковым. Кроме того, описывая собственные приемы работы с текстами-источниками, Ремизов недвусмысленно указывал на сравнительно-исторический метод,¹⁰⁵ ярким представителем которого, как известно, был именно этот ученик Веселовского.

Выше уже упоминалось о том, что в своих календарных представлениях Ремизов также ориентируется на автора «Весенней обрядовой песни...» (см. прим. 94). Какова же точка зрения Аничкова на соотношение народной обрядности и народного календаря? Как следует из рассуждений самого ученого, для него это синонимичные понятия (см. об этом: Аничков I, 38). Например, размышляя над упоминанием христианских святых или языческих богов в сопровождающих обрядовые действия текстах, Аничков пишет: «<...> чаще всего моление какому-нибудь божественному существу проникает в обряд по причинам чисто календарным; если обряд справляется в такую пору, которая совпадает с чувствованием какого-либо божества, обряд сосуществует с привычкой молиться ему, и тогда оба различных в начале религиозных акта сливаются воедино, и имя божества проникает в слова, сопутствующие обряду; при таких обстоятельствах в конце концов обряд может легко стать даже одним из священных действий культа. Христианские святые поминаются в весенних обрядовых песнях и еще в другом смысле, они поминаются как „празднички“, т. е. как олицетворения того времени, когда совершается обряд.¹⁰⁶ Обрядовая песня любит олицетворения; большинство этих загадочных названий,

¹⁰⁵ Ср., например: «<...> при воссоздании народного мифа, когда материалом может стать потерявшее всякий смысл, но все еще обращающееся в народе, просто-напросто, какое-нибудь одно имя <...>, все сводится к разнообразному сопоставлению известных, связанных с данным именем или обычаем фактов и к сравнительному изучению сходных у других народов, чтобы в конце концов проникнуть от бессмысленного и загадочного в имени или обычае к его душе и жизни, которую и требуется изобразить» (Ремизов 2, 608; курсив мой. — И. Д.).

¹⁰⁶ Далее Аничков вновь возвращается к этой теме и отмечает еще две существенные для анализа «Посолони» черты подобных олицетворений — их поздний характер и распространенность в народных играх: «На пути обозрения весенней обрядности мы не раз встретимся с олицетворением времен года, праздников, даже месяцев. Они особенно распространены в народных играх, — но большинство из них носит воочию характер позднего, почти современного образования» (Аничков I, 118).

которые попадают в них на каждом шагу: Марена, Купало или Купалочка, Кострома, Кострубонько, Усень <...> и др., суть ничто иное, как названия либо самого обряда, либо того праздника, когда он совершается, ставшие в конце концов даже олицетворениями обряда. <...> этимология большинства этих слов еще не установлена, и это <...> в высшей степени затрудняет изучение самих обрядов. <...> большинство слов, о которых идет речь, ничто иное, как название праздника или какого-нибудь характерного действия, входящего в состав относящегося к нему обряда, <...> таковы именно те названия, этимология которых либо уже установлена, либо сама собою очевидна <...>» (Аничков I, 40–41). Нетрудно заметить, что указания на этимологию обрядовых олицетворений в заключение этого пассажа соответствуют ремизовской установке на реконструкцию мифа путем прояснения смысла бытующего в народе имени древнего божества, сформулированной в его «Письме в редакцию» (см. прим. 105).

В композиционном построении «Посолони» (прежде всего в делении на соответствующие четырем временам года четыре раздела в первой редакции, которое неизменно сохранялось и во всех последующих) отразились размышления Аничкова о ключевых моментах народного календаря. В частности, он полагает, что «при первоначальном и непредвзятом ознакомлении с народной обрядностью на всем протяжении европейского фольклора, в ней вполне ясно выступают именно четыре момента, четыре типа праздников, до тождественности схожих у всех индоевропейских народов» (Аничков I, 48). Это летний солнцеворот, совпадающий с христианским Ивановым днем (24 июня), который отмечен доминированием всевозможных игр и сопровождается зажиганием огней, гетерическими обрядами, обычаями кумовства и побратимства, а также похоронами или топлением специальной куклы (Марены, Костромы, Кострубоньки) либо разукрашенного дерева. Так называемые «обряды Ильина дня» (дожинки или обжинки), группирующиеся вокруг периода осеннего равноденствия. Рождественские святки, которые приходятся на зимний солнцеворот и отмечены ряжением, обычаем праздничных обходов с поздравительными песнями и гаданиями о будущем. Наконец, весенний цикл с его хороводами и играми, апогей которого приходится на весеннее

равноденствие (Аничков I, 48–50). Как нетрудно заметить, Ремизов пользуется этой классификацией Аничкова, в том числе и включая в некоторые разделы какой-нибудь из упомянутых исследователем обрядов. Так, в «Весне-красне» появляются сказки «Кострома» и «Кукушка» (описание обряда кумовства), в «Лете красном» — «Купальские огни», в «Осени темной» специфически осенний обряд «Троецыпленица», а вот в «Зиме лютой» помещаются тексты, восходящие не к обряду, а к фольклорной сказке, и тем самым опосредованно вводится тема Святков, так как именно в это время принято рассказывать сказки в народной традиции. Учитывает писатель и аничковские указания на то, что приуроченность того или иного обряда к конкретному празднику не всегда допустима, так как речь идет о растянутых во времени «циклах» (Аничков I, 51). К тому же существует значительная часть ключевых обрядов (например, очистительных, поминальных и др.), которые «неизменно повторяются в обиходе каждого обрядового цикла» (Аничков I, 60). Это позволяет Ремизову не только свободно перемещать из одного раздела в другой описания обрядов, наделенных поливалентной семантикой, но и скреплять повествование сквозными лейтмотивами, варьируя их смысл в зависимости от конкретного времени года.

Еще одним важным аспектом «календарности» является специфическая динамика повествования в «Посолони», которая неоднородна и меняется при переходе от одного раздела к другому. Эти колебания основаны на представлении о том, что человек, живущий сельскохозяйственным трудом, отождествляет свой собственный экзистенциальный ритм со сменой времен года. Например, раздел «Весна-красна»¹⁰⁷ предельно динамичен. Входящие в него тексты — это, в основном, игры, исполненные движения.

¹⁰⁷ В качестве названий разделов «Посолони» Ремизов выбрал традиционные формулы, устойчиво используемые в разных жанрах фольклора для обозначения каждого времени года. Например, при совершении обряда «закликаяния» или «гуканья» весны исполняются специальные песни-веснянки, обязательно содержащие «закличку» — призыв прийти, обращенный к «весне-красне» (подробнее об этом см.: Аничков I, 88 и далее; о символических значениях красного цвета см.: *Сумцов Н. Ф. Этнографические заметки: 7. Символика красного цвета // Этнографическое обозрение. 1889. Кн. III. С. 128–131*).

И хотя Ремизов пересказывает здесь запись устного рассказа о распространенных в детской среде играх, сделанную П. Н. Тихановым со слов мальчика в Брянской губернии, «Весна-красна» как целое ориентируется на другой источник — все ту же работу Аничкова, которая служит для первого раздела своеобразной эмоциональной моделью, так как исследователь постоянно муссирует тему приподнятого внутреннего состояния человека в весеннюю пору, основанного на его единении с возрождающейся после зимней спячки (ассоциирующейся в фольклоре со смертью) природой, и даже выносит в оглавление указание на «Общую характеристику весеннего настроения» (Аничков I, 77–79). При этом, рассуждая о значении ритма как «главной основы песнетворчества», Аничков ссылается на 84-й фрагмент «Веселой науки», озаглавленный Ницше «О происхождении поэзии», и, помимо знаменитого «ритм есть принуждение», цитирует пассаж, в котором сконцентрированы ключевые темы его собственной книги: «Рассматривая и спрашивая в целом: было ли для старого, суеверного людского рода вообще что-либо *более полезное*, чем ритм? С ним можно было достигнуть всего: магически содействовать работе; заставить какое-нибудь божество явиться, приблизиться, выслушать; приуготовить себе будущее по своему усмотрению; разрядить собственную душу от какого-либо излишка (страха, мании, сострадания, мстительности), и не только собственную душу, но и душу злейшего из демонов, — без стихов были ничем, со стихами становились почти богом» (см.: Аничков II, 309). Не будет преувеличением сказать, что для Ремизова, в свое время пережившего сильнейшее увлечение Ницше и даже сделавшего перевод его «Заратустры», эта мысль философа была не менее важна. Она, бесспорно, запечатлелась в разнообразии ритмического рисунка «Посолони».

Так, весенняя динамика первого раздела подхватывается в «Лете красном», тем более что в народном календаре нет четких границ между временами года, они формируются отчасти под воздействием природных факторов, а также обусловлены переходными праздниками, прежде всего Пасхой. К тому же лето — время интенсивных сельскохозяйственных работ. В этом разделе помещена сказка «Богомолье», вполне отвечающая жизненным реалиям, так как

хождение на богомолье обычно совершалось именно в летнее время. Здесь впервые звучит мотив путешествия, который будет в полной мере развит уже во второй части «К Морю-Океану».

При переходе к разделам «Осень темная» и «Зима лютая» динамика повествования постепенно затухает, а в последнем и сами тексты становятся более длинными, что соответствует природному и социальному ритму этих времен года.

Если в первом разделе превалирует игра, в двух следующих — обряд и миф, то в заключительной «Зиме лютой» на первый план выходит сказка, которую в реальной фольклорной традиции принято рассказывать исключительно в темное время суток и прежде всего именно на зимних посиделках либо перед сном.¹⁰⁸ Однако основной акцент в «Посолони» сделан не на жанровом разнообразии текстов-источников, а на «календарном» характере целого.

С присоединением новой части «К Морю-Океану» сама идея «Посолони» приобрела новое смысловое направление. Прежде всего эта часть делилась только на два раздела: «Мышиными норами» и «Змеиными тропами», и отличалась от первой иным принципом композиционного построения, при котором тексты объединяются сквозной темой сказочного путешествия, длящегося целых два «посолонных» срока, а также постоянными героями (Котофей Котофеич, Алалей и Лейла), периодически вспоминающимися о том, как они в прошлый раз ходили посолонь, читай, сопричастствовали в первой части. Другая жанровая тенденция была заложена еще в двух последних сказках редакции 1907 года — «Зайчик Иваныч» и «Котофей Котофеич», где появляется мотив волшебного приключения. Их присутствие именно в первой части шестого тома собрания сочинений («Котофей Котофеич» получил здесь название «Зайка») имело для Ремизова принципиальное значение, так как эти сказки, как уже говорилось выше, выполняли функцию «текстов-связок» со второй частью «К Морю-Океану». Кроме того, в редакции 1912 года начали доминировать те структурные элементы повествования, которые поддерживали тему

¹⁰⁸ См. об этом, например: *Успенский Б. А.* История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // *Труды по знаковым системам.* 22: Зеркало: Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. С. 81–84, прим. 19 (здесь же приведена литература вопроса).

сновидческой реальности и сказки как сна. В первом издании «Посолони» четыре раздела обрамлялись стихотворным посвящением Наташе «Засни, моя деточка милая!..» и «Колыбельной песней».¹⁰⁹

¹⁰⁹ Не исключено, что этот композиционный прием восходит к «Аленушкиным сказкам» (1896) Д. Н. Мамина-Сибиряка, где, однако, «колыбельные» зачин «Присказка» и концовка «Пора спать» (особенно заключительный пассаж, являющийся повтором «Присказки» с незначительными вариациями) имеют прозаическую, а не поэтическую, как у Ремизова, форму. Нам не известны какие-либо авторские свидетельства о знакомстве писателя с данным произведением в период работы над «Посолонью». Рецензенты также ни разу не отметили эту параллель. Между тем «Аленушкины сказки» пользовались большой популярностью у читателей: до 1917 года они выдержали шестнадцать изданий (см. об этом: Чанцев А. В. Мамин-Сибиряк Дмитрий Наркисович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3: К–М. С. 502), причем только в одном московском издательстве Товарищества И. Н. Кушнерев и Ко совокупный тираж книги (восьмое издание) к 1907 году достиг тридцати четырех тысяч экземпляров. Обратить на нее внимание Ремизова мог и Е. В. Аничков, который писал в «критическом очерке» «Мамин-Сибиряк»: «<...> читая детские сказки г. Мамина, невольно представляешь себе их автора у изголовья маленькой кровати <...> Он любовно шептал придуманную для Аленушки присказку <...> и под звуки этой присказки <...> старался он вдуматься в маленький и нежный умственный мир ребенка. <...> Воображение заработало под нашептыванье присказки <...>. Дети самые отзывчивые и самые лучшие слушатели, а сказочка лучший ключ к детской душе. Перед ее магическими словами открывается душа ребенка всем своим живым восторгом, и ждет, и вторит, и обнаруживает все свои тайны. Оттого сочинять сказки для детей <...> — всегда значит проникнуть в незамысловатый детский мир и понять его живым и деятельным» (Аничков Е. Мамин-Сибиряк. (Критический очерк) // Мир Божий. 1905. № 10 (Октябрь). С. 233–234 (Отдел первый)). Современная исследовательница также подчеркивает прагматический смысл «Аленушкиных сказок» и особую роль отца в этом тексте: «Как известно, они создавались для большой дочери писателя с целью ее развлечения. Потому глубоко в недрах „жанрового сценария“ его литературных сказок вступают в тесный контакт жанровые установки колыбельного (материнского) фольклора и собственно сказки, имеющей развлекательные, поучительные и познавательные функции. <...> В „Аленушкиных сказках“ Д. Н. Мамина-Сибиряка мотив усыпления ребенка выступает в роли лейтмотива, обрамляющего цикл и задающего его композиционное завершение. Такая завершенность чрезвычайно важна как в структуре фольклорной волшебной сказки, где присказка, зачин и концовка становятся своеобразными знаками замыкания круга жизни героя-человека, так и в народной, и в литературной разновидностях колыбельной песни. Это символическое опоясывание — обережение, эстетически выраженное в форме композиционного кольца. <...> Оригинальность же этим сказкам придает прежде всего то, что в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка получает неожиданную художественную актуализацию ролевая функция отца, столь значимая в традиционном культурном сознании. Отец по народным представлениям — глава семьи, кормилец, основной держатель семейного состояния, распорядитель судеб детей. И дети у него,

Таким образом, «посолонные» сказочки как бы рассказывались здесь засыпающему ребенку «на сон», как это принято в народной, да и в современной бытовой традиции. Любопытно, что еще Волошин обратил внимание на эту проблематику книги. В своем очерке он писал: «Сказка про Зайку тянется долго, без конца, без начала, но с неослабевающим интересом, как те уютные, бесконечные сказки, которые дети рассказывают сами себе на ночь».¹¹⁰ С появлением второй части стало очевидно, что действие «Посолони» постепенно перемещается в пространство сна; и именно в зазеркалье сна совершается чудесное путешествие к Морю-Океану, жанровым эквивалентом которого служит уже не обряд, игра, считалка или песенка, а волшебная сказка.

1.3 Сказка и сон

В свете сказанного выше нельзя обойти вниманием вопрос о взаимоотношениях сказки и сна в творчестве Ремизова.¹¹¹ Мы позволим себе остановиться на нем предельно кратко, не затрагивая широкого круга возникающих в связи с этой темой проблем, и лишь назовем те источники, которые могли повлиять на формирование представления писателя об их тесной связи друг с другом в традиционной культуре.

а не у матери!» (Тиманова О. И. Фольклорно-литературный синтез в русской литературной сказке последней трети XIX — начала XX вв. // Пушкинские чтения. Филология в XXI веке: проблемы и методы исследования. Материалы научной конференции «Пушкинские чтения» (6 июня 2004 г.) / Под ред. Т. В. Мальцевой, Н. Е. Синичкиной. СПб., 2004. С. 175–177; см. также новейшее фундаментальное исследование В. В. Головина «Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе» (Або, 2000), где, впрочем, о книгах Мамина-Сибиряка и Ремизова речь не идет). Стоит ли напоминать, что одним из двух главных адресатов «Посолони» была Наташа Ремизова и что эта книга стала единственным в творчестве писателя манифестом любви к своей дочери. Кроме того, в свете сказанного можно позволить себе предположение, что переименование Гали в Аленушку в «посолонной» сказке «Медведюшка» (см. об этом в прим. 37) произошло не без влияния книги Мамина-Сибиряка.

¹¹⁰ Волошин М. Указ соч.

¹¹¹ В недавней монографии Н. Ю. Грякаловой «Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо» ему посвящен раздел «Онейропоэтика» в главе «Алексей Ремизов. *Mania curiosa*» (с. 263–268).

Сам Ремизов в «Кукхе» относит собственное осознание этой связи примерно к концу 1900-х годов: «Случалось, в воскресенье у Розановых за самоваром, а то и так около Шервудского Пушкина рассказывал я эти сны, как сказку» (Ремизов 7, 123; глава «Сны»), что подтверждается отмеченным нами композиционным приемом, который использован уже в первой редакции «Посолони» и затем усилен во второй. Вместе с тем все прямые авторские высказывания на этот счет, в том числе и процитированный нами пассаж из «Кукхи», появляются лишь с начала 1920-х годов. Так, например, в предисловии «Павлиньи перья» к «Сказкам русского народа, сказанным Алексеем Ремизовым», которое датировано 25 октября 1922 года, читаем: «...узнал я, что сон и сказка, это брат с сестрой — и есть сказки-сны, как сны-сказки». ¹¹² Далее этот мотив многократно варьируется уже в 1950-е годы: «Без музыки, без снов, без сказок и без „игры“, она слита со сном и сказкой, да лучше бы такому не родиться на чудодейной земле», «<...> сказки выходят из снов: есть сюжетные сказки, по матерьялам, и сказки чистой сказочности, возникшие „само-собой“ из ничего, воздушные. <...> В данном моем собрании снов, сны чистого воображения» (Ремизов 7, 431; «Мартын Задека. Сонник»), «Сказка и сон — брат и сестра. Сказка — литературная форма, а сон может быть литературной формы. Происхождение некоторых сказок и легенд — сон», ¹¹³ и др. Как же было на самом деле?

В свое время критик Н. Ульянов в статье «О Ремизове», приуроченной к выходу в свет книги Н. В. Кодрянской «Алексей Ремизов», язвительно заметил: «То же — „сны“. До появления работ Фрейда он (Ремизов. — *И. Д.*) что-то мало их видел. Но после того, как сон объявили выражением глубин подсознательного и величайшим источником художественного творчества, Алексей Михайлович начал спать беспробудно и увидел столько замечательных снов, сколько вся русская литература за 250 лет не видела». ¹¹⁴

¹¹² Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым. Берлин; СПб.; М., 1923. С. 8.

¹¹³ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 303.

¹¹⁴ Цит. по: Ульянов Н. Свиток. Нью Хэвен, 1972. С. 51. С работами Фрейда Ремизов, конечно же, был знаком. И хотя сведениями о чтении, скажем, «Die Traumdeutung» (1900; русский перевод: Толкование сновидений, 1913) или «Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse» (1910; русский перевод: О психоанализе, 1911)

Действительно писатель отличался редкостным чувством интеллектуальной конъюнктуры. Однако успех его поистине авангардных проектов был обусловлен в первую очередь тем, что они создавались не в погоне за сиюминутной модой, а рождались из глубины восприятия Ремизовым интересовавших его тем в соединении с удивительным умением чутко улавливать ритм современной культуры и, главное, попадать в него.

Интерес к снам Ремизов начал проявлять очень рано, еще до того как учение Фрейда стало широко популярным в России.¹¹⁵ Уже в его первых романах «Пруд» (1901–1903) и «Часы» (1904) изображаются сны героев. Но они являются результатом чтения русской классической литературы, которая впоследствии была интерпретирована писателем с этой точки зрения в книге «Огонь вещей. Сны и предсонье». К тому же времени относятся и пока еще не литературные, а эпистолярные попытки передать на письме

в момент работы над «Посолонью» мы не располагаем, теоретически это было возможно, причем писателю не составило бы труда воспользоваться оригиналом, а не переводом. Нельзя не учитывать и ремизовских контактов в среде российских психиатров, которые, начиная с 1904 года, когда на русском языке появился первый перевод «О сновидениях», активно пропагандировали психоаналитический метод и пытались применять его в своей клинической практике. С этой точки зрения, весьма показательно следующее позднее свидетельство Ремизова, относящееся к декабрю 1956 года: «В 1907 г. вышла „Посолонь“. Московский психиатр Dr. Певзнер затеял „Посолонью“ вернуть душевный покой у одной здравомыслящей, впавшей в „изумление ума“. Она впала в тоску — перед ней копошились и мучили ее „чудища“. // Она должна была сделать куклы упоминаемых в „Посолони“ сверхъестественных существ. За несколько месяцев увлекательной работы образы „Посолони“ обернулись в чудища — [куклы] — видения, мучившие больную, ушли, и тоска рассеялась. <...> Я спросил психиатра о причине болезни. Доктор ответил: „На эротической почве“. И я подумал: „В моей «Посолони» семена жизни“» (цит. по: Ремизов А. Лицо писателя. Материалы к книге // Грачева А. М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). С. 384; то же с разночтениями см.: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 119). Е. Р. Обатнина, много занимающаяся жанром сна в его творчестве, считает: «Ремизов <...> скептически относился к рационалистическому толкованию сновидений, принятому в психоанализе, хотя и признавал заслуги З. Фрейда в утверждении сна „как факта человеческой жизни“» (Обатнина Е. Творчество памяти. Мифологическое пространство художественной прозы Алексея Ремизова // Ремизов 7, 491).

¹¹⁵ Подробнее об этом см. в исследовании А. Эткинды «Эрос невозможного. История психоанализа в России» (СПб., 1993).

собственные «реальные» сны.¹¹⁶ Как художественные произведения особого жанра они впервые появляются в печати в начале 1908 года, когда полным ходом идет работа над продолжением «Посолони» — «К Морю-Океану».

В период создания «Посолони» Ремизов с головой погрузился в обширный фольклорный и этнографический материал, где, в числе прочего, в разных ракурсах обсуждалось отношение ко сну в традиционной культуре. Среди работ, в которых так или иначе освещалась эта тема и о которых мы точно знаем, что они попадали в поле зрения писателя, можно назвать «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» Ф. И. Буслаева (СПб., 1861. Т. I), «Поэтические воззрения славян на природу» А. Н. Афанасьева (М., 1865–1869. Т. I–III), «Сказания русского народа» И. П. Сахарова (СПб., 1885), «Скоморохи на Руси» А. С. Фаминцына (СПб., 1888), а также статьи Е. Романова «Опыт белорусского народного снотолкователя» (Этнографическое обозрение. 1889. Кн. III. С. 54–72), Н. Ф. Сумцова «Этнографические заметки: 1. Сон-трава» (Там же. С. 112–118), А. Балова «Сон и сновидения в народных верованиях» (Живая старина. 1891. Вып. IV. С. 208–213), А. Ветухова «Народные колыбельные песни» (Этнографическое обозрение. 1892. Кн. XII. № 1. С. 131–154), и др. Причем сон в этих трудах, как правило, соседствовал со сказкой.

Наконец, нельзя не упомянуть и о любимых Ремизовым немецких романтиках, которые отдали дань как сну, так и сказке. Ср., например, следующий пассаж во «Фрагментах» Новалиса: «Сказка есть как бы сновидение, без связи, совокупность чудесных вещей и происшествий, например, музыкальная фантазия, гармонические ряды Эоловой арфы, сама природа».¹¹⁷

Однако с 1910-х годов писателю был известен еще один научный источник, который, на наш взгляд, способствовал формированию его представлений о взаимоотношениях сказки и сна. Выше

¹¹⁶ См., например, письмо Ремизова к П. Е. Щеголеву от 16 (29) августа 1903 года (Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву. Часть II. Одесса. Херсон. Одесса. Киев. (1903–1904) / Публ. А. М. Грачевой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 166).

¹¹⁷ Цит. по: Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб., 1995. С. 154; перевод Г. Петникова.

мы уже писали, что в 1913 году, вскоре после выхода в свет последнего тома собрания сочинений Ремизова появилась первая посвященная его творчеству монография. Ее автор, профессор Императорского Новороссийского университета А. В. Рыстенко (1880–1915), был не только лично знаком с писателем, но и консультировался с ним в ходе своей работы. Последовательно разбирая основные темы ремизовских произведений, включенных в это издание, Рыстенко подробно останавливается на его снах как элементе текстов других жанров и как на самостоятельных «пьесах». Среди прочего, он пишет: «Элемент снов в творчестве Ремизова особенно интересен еще и потому, что наш автор, как увидим ниже, обнаруживает большую склонность к сказкам, сказочным мотивам. В науке в последнее время более или менее прочно устанавливается взгляд, что сказки иногда являются навеянными снами».¹¹⁸ И далее дает ссылку на работу немецкого ученого, профессора Мюнхенского университета Фридриха фон дер Леена (Friedrich von der Leyen).¹¹⁹ Именно это исследование, как представляется, в известной степени повлияло на оформление позиции писателя по интересующему нас вопросу.

Вторая глава книги фон дер Леена — «Истоки сказки» (Die Ursprünge des Märchens) — посвящена анализу сновидческих мотивов, встречающихся в волшебных сказках. Свои рассуждения

¹¹⁸ Рыстенко А. В. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Сочинения Алексея Ремизова, тт. I–VIII, издательство: «Шиповник», СПб., 1911–1912 г. Одесса, 1913. С. 40–41.

¹¹⁹ Leyen F. von der. Das Märchen. Ein Versuch. Leipzig, 1911. В Российской национальной библиотеке (Санкт-Петербург) эта книга хранится в кабинете выдающегося востоковеда, профессора Игнатия Юлиановича Крачковского (шифр: КрП 4765). Известно, что в годы революции Крачковский сотрудничал в издательстве «Всемирная литература», где, безусловно, сталкивался с Ремизовым. Впоследствии писатель пользовался его переводом с арабского «Калилы и Димны» (М.; Л.: Academia, 1934) для своей «Повести о двух зверях» (см. об этом: Алексей Ремизов. Новые материалы. 2. Рабочая тетрадь (1950-е гг.) / Вступит. заметка и публ. А. Грачевой // Алексей Ремизов 1994. С. 223; здесь же, между прочим, дается отсылка к работе Рыстенко «К истории повести „Стефанит и Ихнилат“ в византийской и славяно-русской литературе» (1903 и 1910)). Однако какими-либо сведениями о контактах Крачковского с самим Ремизовым или с кем-либо из его окружения в 1910-е годы мы не располагаем. И сказать точно, кто именно познакомил писателя с монографией фон дер Леена, не можем.

ученый начинает с упоминания об индийской сказке из Шактивеги про девушку, которая помнит, что лишь ее тело находится на этой земле, сама же она покоится на дне моря в некоем золотом городе и поэтому может принадлежать только тому, кто проникнет туда и освободит ее. Фон дер Леен считает, что это разделение на душу и тело основывается на мотиве волшебного сна, который можно обнаружить в сказках о спящей красавице и Снегурочке, в легендах о Брунгильде, о спящем короле, о сонях. И приходит к следующему выводу: «Мотив этого сна предполагает наличие вполне определенных и древних воззрений, в противном случае он едва ли мог бы столь далеко распространиться и объединить так много рассказов разных видов. Эти воззрения суть: душа во сне способна покинуть тело и вести чудесную жизнь. Жизнь сна возвышенная, но она является реальностью. И: душа способна на долгое время разлучаться с телом, которое, хотя и смутно, продолжает существовать в состоянии сна. <...> это действительно древнейшие представления народов о теле и душе, о сне, фантазии и смерти. Переживания сна и бодрствования обладают сообразно с этим одинаковой реальностью. В людях живет нечто, похожее на тень, душа, она заперта в теле, пока мы бодрствуем. Она покидает тело, пока мы спим, свободно блуждает вокруг и летает и переживает странные приключения: обретает сны. Наконец, она навсегда расстается с телом, чтобы свободно парить в мире или чтобы обрести новую форму: тогда человек умирает».¹²⁰ По мнению ученого, подобные представления проистекают из непосредственных наблюдений первобытного человека над жизнью как таковой. И потому их можно обнаружить во всем мире у примитивных и древних культурных народов. Вместе с тем они продолжают существовать и сегодня, доказательством чему является популярность сонников, которая свидетельствует о сохранении веры в пророческую силу, истинность и глубокий смысл снов. Путь, которым сновидческие мотивы попадают в поэзию, согласно фон дер Леену, тоже чрезвычайно прост: при многократном пересказе особенно живые и странные сны перемещаются в область гротеска,

¹²⁰ *Leyen F. von der.* Op. cit. S. 33–34. Далее цитируется по этому изданию с указанием в тексте номера страницы. Перевод мой. — *И. Д.*

чудесного или поэтически возвышенного, но со временем генезис таких элементов повествования перестает быть очевидным.

Исследователь считает, что первым на происхождение мифов, сказок и легенд из снов указал Людвиг Лайстнер (Ludwig Laistner) в своем труде «Загадка сфинкса» (Die Rätsel der Sphinx, 1889). Однако ошибкой Лайстнера является то, что он абсолютизирует роль сна в истории сказки и к тому же берет за основу только один его вид, а именно: так называемые «страшные сны». Последнее свидетельствует об общем упадке в области исследований сна: «Доктор Фрейд, который имеет выдающиеся заслуги в познании снов, знает только о снах-желаниях, и теперь один из его учеников сужает этот тезис до того, что сводит все сказки к снам о половых желани-ях. Это заблуждение так же плохо, как то, что в свое время из сказок выводили истории о грозе, о борьбе времен года и т. д.». И заключает: «Мы должны, вероятно, всегда различать между снами чистой фантазии, снами о желаниях и страшными снами» (S. 36).

Далее следует анализ конкретных мотивов на широком между-народном материале. В том числе как сновидческий по своему происхождению с привлечением многих интересных примеров интерпретируется мотив путешествия в иной мир. А обычай рассказывать сказки в ночное время объясняется их связью со сном (S. 38–44). Наконец, в этой же главе мы находим упоминание о на-родном представлении, что «вкусение мяса змеи дает человеку способность понимать язык зверей» (S. 54). Напомним, что перед началом путешествия к Морю-Океану Алалей и Лейла едят «змеи-ную кашу, чтобы знать и понимать язык зверей, птиц и цветов» (Ремизов 2, 97). Основываясь на столь незначительном факте, ко-нечно, нельзя заключить, что в период работы над второй редак-цией «Посолони» Ремизов уже был знаком с этим источником. Од-нако его влияние на более поздние по времени высказывания писателя представляется нам вполне вероятным.

В заключение еще раз подчеркнем, что сновидческий характер «Посолони» стал результатом близкого знакомства писателя с фольк-лорными представлениями о «ночной» стороне жизни природы и человека, а также о «сумеречных» состояниях сознания как свое-образных зонах, где сходятся мир «видимый» и «невидимый». До-полнительную легитимность ремизовскому способу организации

мифопоэтического материала в целостное повествование придавала научная интерпретация сказки как вербального субститута сна. На фоне возникшей в начале XX века интеллектуальной моды на «сны и сновидения» эксперименты писателя были особенно актуальными. Это побудило Ремизова перейти от использования сна в качестве композиционного приема, который практиковался в литературе со времен античности, непосредственно к вербализации сонных видений. В результате уже в начале 1908 года в его жанровом репертуаре появились «сны».

1.4 Приемы работы с текстами-источниками в «Посолони». Игра как текст

На протяжении жизни Ремизов не раз настаивал: «Мне всегда нужна книга, литературный источник».¹²¹ И собственным творчеством в его совокупности подтвердил, что это действительно так. Выше мы уже отмечали самостоятельную художественную роль примечаний в «Посолони». Теперь обратимся к их прагматике. Тем более что благодаря примечаниям для внимательного читателя становится очевидной — и в этом одна из целей автора — поливалентная жанровая природа «посолонных» сказок, во многом обусловленная их ориентированностью на тексты-источники разных видов. Кроме того, в редакции 1912 года, как мы помним, примечания заканчиваются «Завитушкой». Этот, помещенный именно после них род эпилога свидетельствует о включенности примечаний в основной текст, чем, среди прочего, мотивируется их произвольный характер, когда поясняется только то, что хочет прокомментировать сам Ремизов, а основные источники зачастую упоминаются лишь вскользь и по другому поводу. Особо подчеркиваем этот факт, так как среди исследователей бытует мнение, будто указывать на заимствования писатель стал после обвинения в плагиате, дабы защитить себя от нападок. Между тем очевидно,

¹²¹ *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 110. Подобные высказывания можно встретить не только здесь, но и во многих ремизовских автобиографиях, интервью, наконец, в его прозе мемуарного характера. На то же неизменно указывали и критики.

что смысл примечаний гораздо глубже, и автор «Письма в редакцию» отнюдь не лукавил, когда утверждал, что с их помощью раскрывает двери в свою лабораторию.

Воистину в «Посолони» Ремизов воссоздает народный миф из осколков. Причем использует весь арсенал приемов работы с текстами-источниками. В параграфе 1.2 речь шла об основном из них — книге Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян». Теперь назовем главные типы заимствования из других источников.

Прежде всего следует упомянуть те «посолонные» сказки, которые основаны на этнографических описаниях обрядов. Наиболее ярким примером такого подхода к тексту-источнику, безусловно, является сказка «Троецыпленица» из раздела «Осень темная», восходящая к работе Д. К. Зеленина «Отчет о диалектологической поездке в Вятскую губернию» и получившая высокую оценку известного фольклориста Н. Е. Ончукова.¹²²

У Зеленина читаем: «*Троецѣпленица* (Кот<ельнический> у<езд>). Курица, высижившая три семьи цыплят — по три года парившая. Существует поверье, что такого рода курицу нужно непременно зарезать, причем есть ее могут только *честные* (живущие в девственности) вдовы. Еще не так давно такого рода *чиновные обеды* носили общественный характер: всех *троецѣплениц* в деревне собирали и ели вместе; для мужчин же и женщин, не имеющих права есть *троецѣпленицу*, устраивался обед путем *ссыпки* (складчины). В Юрьеве это празднество называлось *мольбью*. — *Чиновной обед* (на котором вдовы ели *троецѣплениц*) совершался в полном молчании, с запertыми дверями; иногда только допускали на него одного мужчину, но и тому голову завязывали по бабьи. *Чиновных куриц* не резали, а ломали; все крошки от обеда, перья и косточки куриц, вода, которою умывали после обеда руки и т. п. собирались в особую корчагу и потом это все бросали в реку или закапывали в землю, что называлось *хоронить курочку*. — Очевидно, это ста-

¹²² 16 апреля 1907 года он писал Ремизову: «Очень благодарю Вас за присылку „Посолони“. Вчера же всю книжку прочел и подивился основательному знакомству автора с этнографической литературой. Даже „Троецыплетницу“ <sic!> выкопали! <...> Такого усердного читателя, как Вы, нынче поискать» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 1).

ринная жертва, *мольба́*, сохранившаяся со всем своим ритуалом. Под Вяткой один мальчик начал было рассказывать мне, как у них *ку́рочку хорони́ли* (ныне, в Фомино воскресенье), но потом, видимо испугался, кабы из этого что не вышло». ¹²³

В первую очередь обратим внимание на то, что в основном описании этого обряда Зеленин не указывает время его совершения и лишь в конце упоминает несостоявшийся рассказ мальчика, который говорил о «похоронах курочки» в Фомино воскресенье, т. е. в воскресенье на неделе, следующей за пасхальной. Между тем Ремизов, почти дословно процитировав источник в примечаниях (ср.: «Троецыпленица — курица, высидевшая три семьи цыплят — по три года парившая. Существует поверье, что такого рода курицу нужно непременно зарезать, причем есть ее могут только „честные“ вдовы. На обед с троецыпленицей допускается всего один мужчина, да и тому голову завязывают по-бабьи», — Ремизов 2, 171), указывает совершенно иную дату: «Обряд „моления кур“ — троецыпленица справляется 1 ноября в день Косьмы и Дамиана, — в курьи именины» (Там же). И только после этого дает ссылку на Зеленина. Таким образом, он переносит этот обряд с весны на осень, мотивируя свой выбор тем, что свв. Косьма и Дамиан считаются покровителями кур. Поэтому его рассказ начинается длинным описанием «протяжной» ненастной осени и завершается повторением этой темы. А мужчина, повязанный по-бабьи, получает в честь святого имя Кузьма. Причем в обряде он исполняет роль петуха: «Долговязый Кузьма, по-бабьи повязанный, петухом петушиться, улещает словами, потчует вдов наповал»; «Тут Кузьма, не снимая платка, избоченился. Не подкузьмит Кузьма, вьет из себя веревки, хочешь пляши по нем, только держись!»; «Растянувшись бревном, гнал до дому Кузьма, кукурекал» (Ремизов 2, 42–43). В то время как вдовы идентифицируются с курицей: «Мокрыми курицами высыпают вдовы с корчагой на двор»; «И разводят вдовы бобы, кудахчат, как куры, алалакают» (Ремизов 2, 43).

Кроме собственно троецыпленицы, в ремизовском тексте упоминаются также Хватавщина и Семик, которые комментируются писателем цитатами из той же работы Зеленина, хотя ссылку на

¹²³ Зеленин Д. К. Отчет о диалектологической поездке в Вятскую губернию // Сб. ОРЯИс Имп. Академии наук. СПб., 1904. Т. LXXVI. № 2. С. 161–162.

это исследование он дает только во втором примечании. Знаменательно, что во всех трех случаях Ремизов особо подчеркивает поминальный характер праздников и тем самым «распространяет» источник, где об этом речи не идет. Так, Зеленин в связи с Хватовшиной сначала описывает пермяцкий обряд, в котором фигурирует мясо быка, и лишь затем переходит к «несколько сходному обычаю» у русских в селе Ильинское Слободского уезда: «<...> во время так наз. *хлебных панихид* на особый столик кладутся блины и другие съестные приношения „на алчного, на жадного, на хватущего“. По окончании церковного служения эти „алчные и жадные“ (= нищие) устремляются к столу и расхватывают приношения, кто сколько сможет».¹²⁴ В ремизовском примечании эта цитата приводится полностью, за исключением пояснения в скобках, причем в незакавыченном виде и без ссылки на источник (см.: Ремизов 2, 172). А поводом для включения данного обряда в общий ряд становится упоминание здесь блинов, которые, как известно, фигурируют в качестве обязательного блюда в поминальной трапезе. Соответствующий смысл Семика — четверга на седьмой неделе после Пасхи — широко известен. Зелениным он прямо называется «днем поминовения усопших», когда «служат *вселенскую панихиду*», т. е. молятся за всех умерших.¹²⁵ Ремизов же, ссылаясь на зеленинский «Отчет...», интерполирует в текст своего примечания другой, не упомянутый исследователем, но тоже широко известный обычай: «Вдовы на Семик собирают прошлогодние уцелевшие цветы» (Ремизов 2, 172), и опять же «от себя» приводит варианты названий Семика — Русальная, Зеленая, Клечальная неделя, подразумевая тем самым «Разыскания...» Веселовского.¹²⁶ Наконец, непосредственно в ремизовскую сказку включен мотив поедания вдовами яичницы-глазуньи, которого нет у Зеленина. Смысл этой вставки тот же, что и у упоминания блинов в их обрядовой функции.

¹²⁴ Там же. С. 170.

¹²⁵ Там же. С. 142.

¹²⁶ См. раздел XIV «Генварские Русалии и готские игры в Византии»: *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. XI–XVII. СПб., 1889. Вып. 5. С. 268. Этот пассаж неизменно повторяется писателем в комментариях ко многим произведениям.

Ремизов обыгрывает практически каждое слово своего текста-источника. Например, «честные» вдовы превращаются у него в «непорочных благоверных», двери в избе запираются наглухо, троецпыленица не просто «трижды сидела на яйцах», а «три семьи вывела: пятьдесят пять кур, шестьдесят петухов — добыча немалая!» Наименование «*чиновные* курицы», с которыми, как уже отмечалось выше, соотнесены здесь сами вдовы, становится характеристикой поведения последних: «*Чинно* распили вдовы бутылку церковного <...>» (Ремизов 2, 42; курсив мой. — *И. Д.*). Причем едят они курицу «по-звериному, чавкают», ломая и разбирая всю троецпыленицу по косточкам в полном молчании (Там же). После того, как вдовы насытились, они «оближут все пальчики, да с *заговором* вымоют руки и до последней пушинки все: косточки, голову, хвост, перья и воду соберут все вместе в корчагу» (Ремизов 2, 43; курсив мой. — *И. Д.*). А затем идут «на двор» хоронить курицу: «И все, как одна, не спеша с пережевкой, с перегнуской затаянули вдовы над могилкой куриную песню. Песней славят — молят троецпыленицу» (Там же). Так собственно название обряда, лишь упомянутого как «старинная жертва, *мольба́*», но не описанного у Зеленина в этой своей части, превращается Ремизовым во фрагмент ритуального действия. Все это, вкупе со специфическим поведением Кузьмы, придает обряду в авторской интерпретации подчеркнuto языческий характер,¹²⁷ вызывая у читателя ассоциации с «бесовским» радением и одновременно почти физическое ощущение чего-то древнего, таинственного, жуткого. Недаром ремизовский рассказ о нем заканчивается упоминанием представителей низшей демонологии: «Вцепляется Бес в ребро, подает Водяной человеческий голос», а сам обряд, по версии писателя, совершается в глухую ночную пору: «Темь, ни зги. Скоро петух запоет. Мольба умолкает. В избе тушат огни» (Ремизов 2, 43).

В заключение отметим, что словарная статья Зеленина вскоре была им значительно расширена и в виде этнографического исследования уже в 1906 году опубликована в «Памятных книжках

¹²⁷ На данную особенность «Посолони», в которой реконструируются языческие обряды и потому доминируют мифологические мотивы, указывает и С. Н. Доценко в статье «Два подхода к фольклору: С. Городецкий и А. Ремизов» (с. 133).

Вятской губернии».¹²⁸ Однако знакомство писателя с этим вариантом, несмотря на то, что здесь приведены материалы об осеннем и ночном характере обряда, представляется нам сомнительным,¹²⁹ так как Ремизов не использует в своем переложении ни одного выразительного мотива, которыми изобилуют описания троещиплятницы в данной работе.

Другой прием, употребляемый Ремизовым при создании «посолонных» сказок, заключается в цитировании какой-либо специальной статьи, которая посвящена не конкретному обряду, а целому мифологическому концепту или сюжету, освещаемому с разных сторон. При этом, как правило, особое внимание писатель обращает на тонкие нюансы его научной интерпретации и обыгрывает их в своем тексте. Пожалуй, наиболее радикальным выражением этой тенденции в его творчестве применительно к «Посолони» можно назвать сказку «Рожаница» из второй части «К Морю-Океану», так как она является предельно концентрированным, но при этом довольно точным и полным художественным «пересказом» XIII раздела «Разысканий...» А. Н. Веселовского «Судьба-Доля в народных представлениях славян».¹³⁰ По существу мы имеем здесь дело с центоном.¹³¹ Причем высокий эмоциональный накал реми-

¹²⁸ См. об этом: *Зеленин Д. К.* Избр. труды. Статьи по духовной культуре. 1901–1913. М., 1994. С. 105–150, 314–318.

¹²⁹ Ю. В. Розанов также полагает, что он опирался на вариант, приведенный в «Отчете...». Но при этом усматривает аналогии в «исследовательских стратегиях» Ремизова и Зеленина, подразумевая более позднюю специальную работу последнего (см.: *Розанов Ю. В.* Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика. С. 130–132). На наш взгляд, оснований для утверждения, будто в момент создания своей сказки писатель был осведомлен о ее существовании, нет. К тому же аналитические приемы Зеленина нельзя назвать оригинальными, так как они восходят к сравнительно-историческому методу.

¹³⁰ *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. XI–XVII. С. 173–260.

¹³¹ Любопытно, как высоко оценивает подобного рода прием М. А. Волошин в черновике статьи в защиту Ремизова «О Плагиате», где, среди прочего, упоминает византийскую императрицу Евдокию, которая «при помощи одних гекзаметров Гомера, не прибавляя ни слова от себя, написала Жизнь Христа»: «Искусство цитат действительно великое диалектическое искусство, которым можно изменить лик вселенной <...>» (цит. по: *Данилова И.* Писатель или списыватель? (К истории одного литературного скандала). Приложение: О Плагиате // История и повествование / Под ред. Г. В. Обатнина и П. Песонена. Хельсинки; М., 2006. С. 294). В пла-

зовского текста с неожиданным для «Посолони» выходом в историко-философский план задан интерпретацией Веселовским образа Обиды как Недоли в «Слове о полку Игореве» и в «Задонщине».¹³²

Еще один типичный способ работы писателя с научным текстом-источником — развертывание в самостоятельный сюжет отдельного мифологического имени или мотива, обнаруженных в одной или в ряде научных работ. Как правило, сказки такого рода в первую очередь попадают в поле зрения исследователей. Показательными в этом отношении можно считать анализ образов Вытарашки и Корочуна в упоминавшейся ранее статье С. Н. Доценко «Два подхода к фольклору: С. Городецкий и А. Ремизов», его же интерпретацию мотива воробыиной ночи в одноименной «посолонной» сказке, а также серию публикаций Ю. В. Розанова, посвященных «северным химерам» — кикиморе и другим божествам зырянской мифологии.¹³³ Еще более широкий круг подобных реминисценций рассматривается в недавней монографии Майи Йончич «Фольклорные мотивы в сборнике „Посолонь“ А. М. Ремизова» (2009).

Отдельную группу составляют игрушки как вербализуемые Ремизовым визуальные источники сказочных образов.¹³⁴ В «Посолони» их целая коллекция. И все принадлежат главному адресату книги — дочери писателя Наташе либо самому автору. К ним примыкают так называемые «детские» слова, которые олицетворяются в «посолонных» сказках по мифологической модели.¹³⁵

не-конспекте этой же статьи он пишет: «Допускаю, что художник может с буквальной точностью повторить известную фразу или страницу, но уже то, что он ее повторил, что он ее сказал от своего имени, придает ей новый смысл, новую проницательность» (Там же. С. 303).

¹³² Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. XI–XVII. С. 252–253.

¹³³ Доценко С. Н. 1) Два подхода к фольклору: С. Городецкий и А. Ремизов. С. 123–125, 129–132; 2) «Воробыиная ночь» Алексея Ремизова. С. 103–106; Розанов Ю. В. 1) «Северная химера» Алексея Ремизова // Русское зарубежье. 2003. № 1. С. 110–114; 2) «Северная химера» Алексея Ремизова // И. С. Шмелев и духовная культура православия. IX Крымские международные Шмелевские чтения. С. 228–232; 3) «Северная химера» Алексея Ремизова: генезис и эволюция образа // Русская литература. 2008. № 3. С. 174–184; 4) Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика. С. 50–63 (раздел 1.4: «„Северная химера“: генезис и эволюция образа»).

¹³⁴ О других способах его работы с визуальными объектами см. в параграфе 4.2.

¹³⁵ Подробнее об этом см. в нашем комментарии к «Посолони»: Ремизов 2, 631, 632, 634, 640, 641.

Наконец, особый род источников — это областные словари. Ремизов без конца декларирует свою любовь к слову и словарю. Так, в книге «Подстриженными глазами» он подчеркивал: «<...> в моих апокрифах и сказках, только имея в памяти всевозможные сборники сказаний и записи сказок и *областные словари, особенно ценные для меня не столько словами, сколько примерами на слова*, я никогда не копировал и не стилизовал <...>» (Ремизов 8, 40; курсив мой. — И. Д.), подразумевая в выделенном нами фрагменте, что его интересуют прежде всего слова в контексте живой разговорной речи, зафиксированные словарями диалектов, которые регулярно публиковались специальными изданиями в начале XX века. Критики тоже сразу же обратили внимание на эту тенденцию ремизовского творчества. К примеру, А. А. Измайлов в статье «Литературная пестрядь» весьма скептически отозвался о ней, сочтя симптомом литературного упадка: «Как Вячеслав Иванов черпает все свои звонкие слова из архивных залежей Державина и Ломоносова, так Ремизов ловит их не ухом, а глазом, не непосредственно от народа, а из старинных сказаний и словарей. <...> Все создаваемые ныне произведения разят литературой, ремеслом, условностью. Чтобы отыскать еще живой и чистый источник, надо вернуться очень далеко назад. <...> Литература наша становится типичной „литературой литератора“». ¹³⁶ Причем не только недоброжелатели писателя неизменно подчеркивали вычурность его слога, не в последнюю очередь как следствие «злоупотребления» диалектизмами. Напротив, этнографы, правда, уже в более поздний период, когда репутация Ремизова в литературе упрочилась, относились к используемым им словам вполне серьезно. Весьма показательной в этом отношении является следующая просьба В. В. Ламанского в письме от 2 февраля 1915 года: «Занимаясь народными терминами по географии физической, я внимательно ознакомился с Вашими сочинениями, где между прочим встретил два слова, значение коих мне непонятно: ýтолока <,> мавки (VI. 223). Буду Вам крайне признателен, если сообщите мне письмом или открыткой значение этих слов, а также местность или район, где они употребляются». ¹³⁷ И дело не в том, что, скорее всего, Ла-

¹³⁶ Образование. 1908. № 8. Отд. III. С. 10.

¹³⁷ ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 117. Л. 1–1 об.

манский принял писателя за диалектолога-любителя. Его ошибка свидетельствует о высоком качестве работы Ремизова со словом. Но как бы ни оценивали ее современники, в «Посолони» диалектизмы выглядят особенно органично.

В своих примечаниях Ремизов указывает лишь два областных словаря, хотя пользуется, безусловно, не только ими. Однако именно из них позаимствована значительная часть диалектной лексики «посолонных» сказок, причем в большинстве случаев без соответствующих ссылок. Прежде всего это уже упоминавшийся нами «Отчет о диалектологической поездке в Вятскую губернию» Д. К. Зеленина, который представляет из себя предваряемый короткой преамбулой словарь. В частности, у Зеленина обнаруживаем следующие слова и их сочетания, рассыпанные по разным сказкам ремизовской книги: *взахлѣс*, *виловата сосна*, *витной*, *восхикать*, *Вытарашка*, *гиблое болото*, *горюшица* (о кукушке), *громовая стрелка*, *дедушко* (о лешем), *жарынь*, *заколодило*, *зачиклечилось*, *каточина*, *конурка* (печурка), *Кот-Котонай*, *леснь* (лесная), *перя-меря* (из детской считалки), *пробойная тропа*, *самокрутка*, *сенуть*, *соломина-воромина*, *Спасова борода*, *толока*, *торок*, *украсть язык*, *утолока*, *Федя-медя* (то же), *хлебная церковь*, *хомут надеть* (о порче), *чивикать*, *шандырь-бандырь* (из детской считалки), *шуда-луда* (то же), *щектуха* (эпитет сороки) (с. 33–185).

Другая, ранее также упоминавшаяся работа — «Брянский говор. Заметки из области русской этнологии» П. Н. Тиханова (Сб. ОРЯиС Имп. Академии наук. Т. LXXVI. № 4. СПб., 1904). Здесь тоже встречаются слова, использованные Ремизовым в «Посолони». Например, *одолень-трава*, *девки простоволосые*, *бабы самокрутки* (ведьмы; с. 37), *раковые шейки* (с. 38), *вир* (водоворот; с. 39), *каляный* (с. 50), *криксы* (в значении: болезненный плач грудного ребенка; с. 55), *рай-дерево* (сирень; с. 75), *томновать* (с. 86), *тын* (с. 87), *чюрюкан* (сверчок; с. 93). Хотя наиболее выразительная их часть инкорпорирована в роман «Часы».¹³⁸ Но прежде всего писатель пользуется Приложениями к исследованию Тиханова. Так, в своих примечаниях он единственный раз ссылается на этнографа, когда поясняет обозначение колдуна выражением «с мухой

¹³⁸ См. об этом наш комментарий к роману: Ремизов 4, 475–480.

в носу» (Ремизов 2, 168). Этот ремизовский комментарий восходит к Приложению II «Книшка Отгворная Егора Зайцова. (Памятник брянской письменности)» (с. 165–166). Нас же будет интересно Приложение III «Присловья, пригудки, игры, песни, и проч.» (с. 176–253). Во-первых, здесь помещен ряд присловий, введенных писателем в «Посолонь». Ср.: «За неправду заставят на том свете горячую сковороду лизать» (с. 183) и «Плевать на человека грешно: на том свете черти заставят горячую сковороду лизать» (с. 204), «Мышка, мышка — на, тебе, зуб костяной, дай мне зуб железный» (с. 202), «(Еще) Черти на кулачки не бились — время перед самым рассветом» (с. 209), «Что брюшку, то и пупышку» (с. 211; с отсылкой к пословице «что брюшку, то и пупочку» из пьесы Н. Львова «Не место красит человека, а человек — место»). Но главное — описание детских игр, которое стало текстом-источником для следующих «посолонных» сказок: «Гуси-Лебеди» (у Тиханова: «Гуси»; с. 185), «Кострома» (то же название; с. 188–190), «Красочки» (то же название; с. 191), «Калечина-Малечина» (у Тиханова: «Калечина...»; с. 197), наконец, «Кукушка» (у Тиханова: «Крестины кукушки»; с. 200–201). Еще одна ремизовская сказка «Кошки и Мышки» тоже фигурирует у Тиханова под названием «Кошка и мышка», однако она не описывается, а лишь сопровождается пометой в скобках «игра известная» (с. 190). Кроме того, здесь указана игра «Змей» со ссылкой на слово «телеграмма» (с. 186), прокомментированное Тихановым в основной части, где цитируется немецкий источник с описанием этого «детского кунштюка» (с. 85–86). Таким образом, весь раздел «Весна-красна», за исключением первой сказки «Монашек», которая является своеобразным лирическим зачином, и заключительной — «У лисы бал» (описание игрушки), восходит к одному источнику.

Предваряя свой рассказ об играх, этнограф сообщает: «Игры брянские, наиболее употребительные в обиходе местной детворы, хотя, по словам мальчика, доставившего нам описание некоторых из них — это „игры всеобщие“. Здесь также найдется несколько своеобразных выражений» (с. 184). Этим последним указанием Ремизов пользуется особенно активно, причем вставляет в свой текст и перечисленные выше слова и выражения. Как правило, в каждой из сказок он значительно расширяет источ-

ник, но при этом старается сохранить имеющиеся там диалоги. Для примера сравним начало сказки «Красочки» с одноименной игрой.

У Ремизова:	У Тиханова:
<p>— Динь-динь-динь...</p> <p>— Кто там?</p> <p>— Ангел.</p> <p>— Зачем?</p> <p>— За цветом.</p> <p>— За каким?</p> <p>— За незабудкой.</p> <p>Вышла Незабудка, заискрились синие глазки. Принял Ангел синюю крошку, прижал к теплomu белому крылышку и полетел.</p>	<p>Дети садятся рядом, и кто-либо из них по выбору, так сказать за старшего, дает каждому название какого-либо цветка. Двое из участвующих в игре стоят отдельно и носят <sic!> название: один — ангела, другой — беса. Садятся чинно. И вот сначала подходит ангел и произносит:</p>
<p>— Стук-стук-стук...</p> <p>— Кто там?</p> <p>— Бес.</p> <p>— Зачем?</p> <p>— За цветом.</p> <p>— За каким?</p> <p>— За ромашкой!</p>	<p>— Динь-динь-динь...</p> <p>Дававшая <sic!> играющим название цветков, откликается:</p> <p>— Кто там?</p> <p>— Ангел.</p> <p>— Зачем?</p> <p>— За цветом.</p> <p>— За каким?</p>
<p>Вышла Ромашка, протянула белые ручки. Пощекотал Бес вертушке желтенькое пузочко, подхватил себе на мохнатые лапки и убежал.</p>	<p>Получается в ответ, примерно: «за астрой», и тогда, если есть такой цветок, носящий его название идет к ангелу.</p> <p>Потом подходит бес и произносит:</p>
<p>— Динь-динь-динь...</p> <p>— Кто там?</p> <p>— Ангел.</p> <p>— Зачем?</p> <p>— За цветом.</p> <p>— За каким?</p> <p>— За фиалкой.</p>	<p>— Стук-стук-стук...</p> <p>На что, как и прежде, следует вопрос:</p> <p>— Кто там?</p> <p>— Бес.</p> <p>— Зачем?</p> <p>— За цветом.</p>

Вышла Фиалка, кивнула голубенькой головкой. Приголубил Ангел черноглазку и полетел.

— Стук-стук-стук...

— Кто там?

— Бес.

— Зачем?

— За цветом.

— За каким?

— За гвоздикой.

Вышла Гвоздика, зарумянились белые щечки. Бес ее в охапку и убежал.

Опять звонил колокольчик, — прилетал Ангел, спрашивал цвет, брал цветочек. Опять колотила колотушка, — прибежал Бес, спрашивал цвет, забирал цветочек.

Так все цветы и разобрали.

— За каким?

Говорится название цветка, и если есть такой — называющийся им идет к бесу. Так продолжается, пока не разберут всех.

Как видим, в отличие от текста-источника, Ремизов вводит троекратный повтор обоих диалогов, давая их описательно лишь в последнем случае. Тем самым его текст при чтении буквально превращается в игру.

Дальнейшее описание игры у Тиханова сводится к одной фразе: «Тогда ангел начинает исповедовать каждого, причем никто не должен смеяться, хотя именно в этом и заключается игра, дабы устоять против искушений, каковые в это время проделываются со стороны партии беса» (с. 191). Ремизов, напротив, подробно представляет как саму исповедь, так и проделки Беса, вновь повторяя все троекратно. Но на этом его сказка не завершается, так как затем следует рассказ о совместной возне бесенят и цветочков, дождь, горелки. В результате ремизовский текст в три раза превышает источник по объему (см.: Ремизов 2, 10–12). То же самое происходит со сказками «Кострома» и «Гуси-Лебеди».

Тихановское описание «Калечины...» (с. 197) Ремизов без соответствующей отсылки полностью цитирует в своих примечаниях (Ремизов 2, 166). Ср.:

У Ремизова:	У Тиханова:
<p>Калечина-Малечина — игра. Играют так: берут палочку, ставят торчком на указательный палец и, стараясь удержать ее, приговаривают: «Калечина-Малечина, сколько часов до вечера?» И сам же держащий палочку отвечает: «Один, два, три, четыре...» На каком часе палочка с пальца свалится, столько часов, выходит, и остается до вечера.</p>	<p>Калечина... — Ставят вертикально длинную палку на указательный палец, и стараясь удержать ее в таком положении, приговаривают: Калечина, малечина, Сколько часов до вечера? На что сам держащий палку тотчас же отвечает: Один, два, три, четыре... Несколько первых мгновений палка стоит хорошо, потом начинает колебаться и наконец падает, и на каком часе она упадет — столько следовательно остается «до вечера», под чем разумеется возвращение в хату, где ожидает вечеря (ужин) и затем постель.</p>

А в основном — стихотворном — тексте использует лишь вопрос («Калечина-Малечина, сколько часов до вечера?») и счет, превращая его в цифровой: «1, 2, 3, 4, 5, 6, 7!» (Ремизов 2, 23).

Особенно любопытна сказка «Кукушка». Прежде всего потому, что сам факт фиксации Тихановым обряда крещения кукушки как детской игры подтверждает распространенное в науке мнение, что со временем многие календарные тексты и сопутствующие им ритуальные действия перемещаются в детский репертуар. Так, в фольклорной традиции, по словам Аничкова, крещение кукушки связано с обрядом кумовства и является девичьим, а не детским обрядом, причем носит выраженный матримониальный характер (Аничков II, 195–204). Поэтому Ремизов в своей сказке

активно насыщает тихановскую запись многочисленными цитатами из «Весенней обрядовой песни...».

Работа над этим материалом имела далеко идущие последствия. Игра как активные действия в рамках заданного сценария требовала от писателя воспроизведения ее динамики, а значит, и соответствующей ритмической организации текста. Эта задача, вслед за протографом, решалась Ремизовым за счет доминирования в повествовании диалога персонажей. Причем использовались предельно краткие реплики. Прием, отработанный в первом разделе «Посолони», позднее стал ведущим в его переложениях народных сказок, обязательным моментом которых была «драматизация» текста-источника. События, *описываемые* сказителем, зачастую передоверялись здесь «голосам» героев, которые «разыгрывали» их в диалогах. Интерес к такому способу повествования был обусловлен в том числе и интенсивными театральными исканиями Ремизова в конце 1900-х годов, когда создавались его первые пьесы.

Заканчивая разговор о «Посолони», хотелось бы еще раз подчеркнуть, что идея календарного цикла, положенная в основу этого сборника, дала писателю уникальную возможность органично соединить в целое произведения разной жанровой этимологии и заставить их коррелировать друг с другом, образуя общее «семантическое поле». Это позволяло описать мифологический универсум, сохранив ощущение пестроты материала как проявления разнообразия традиционной культуры. Подобное восприятие было обусловлено представлением о ее синкретизме, о «нераздельности и неслиянности» обрядового действия. Ремизовские мифопоэтические и формальные эксперименты этого периода развивались в русле русского символизма, тяготевшего к мифу и к циклу как композиционному приему, который открывал широкие перспективы обновления большой эпической формы. В своих следующих сборниках сказок Ремизов перешел от изображения фольклорного космоса к описанию и классификации его обитателей.

Глава 2

ПИСАТЕЛЬ ИЛИ СПИСЫВАТЕЛЬ? ЛИТЕРАТУРНЫЙ СКАНДАЛ И МАНИФЕСТ МИФОТВОРЧЕСТВА

В декабре 1913 года А. И. Тиняков заметил по поводу новых ремизовских апокрифов из цикла «Цепь золотая» в своей рецензии на первый сборник издательства «Сирин»: «<...> глубокое возмущение охватывает нас при мысли о тех полуслепых критиках, которые называют Ремизова компилятором и даже плагиатором. Нет! его неутомимая работа над старинными писаниями русскими не компиляция, а художественное творчество, которое быть может столь же важно, как важна была работа Ленсета над собиранием и группировкой финских песен...»¹³⁹ Как видим, даже через четыре года после завершения громкий литературный скандал вокруг переложений писателем фольклорных текстов все еще был памятен современникам. Впрочем, и сам Ремизов дал своим гонителям повод для обвинений в собственный адрес. Уже с 1905 года, наряду со сказками «посолонного» типа, когда источник существенно дополнялся как авторскими интерполяциями, так и вставками из других этнографических материалов и исследований, он начал обрабатывать конкретные тексты, т. е. определенные номера в том

¹³⁹ Новый Журнал для всех. 1913. № 12 (Декабрь). Стлб. 143–144 (раздел «Новые книги»). Вероятно, здесь имеет место описка Тинякова или опечатка при наборе, что не было редкостью для этого издания, и под загадочным Ленсетом подразумевается знаменитый филолог, этнограф и собиратель финского фольклора, профессор финского языка при Гельсингфорском университете Элиас Лённрот (Elias Lönnrot; 1802–1884), который составил сборники народных песен «Kantele» (1829–1831), лирических народных стихотворений «Kanteletar» (1840), пословиц и загадок (1840-е годы), а также большой финско-шведский лексикон (1866–1880). Но главным трудом Лённрота по праву считается собирание эпоса и его литературная обработка в виде большой эпической поэмы «Калевала» («Kalevala», 1835), сыгравшей огромную роль в становлении национального самосознания финнов и принесшей их фольклору мировую известность.

или ином издании народной прозы, причем, как правило, без учета вариантов и с минимальными вмешательствами в протограф. Подобные сказки, по существу, являются незакавыченными неточными цитатами. А состоящие из них сборники, до которых в середине 1900-х годов было еще далеко, как свертхтекстовое единство — гиперцитатами. Естественно, что тем самым писатель заведомо ставил себя под удар критики.

Инцидент с Ремизовым, обвиненным в плагиате на страницах газеты «Биржевые ведомости» в июне 1909 года, неоднократно попадал в поле зрения не только комментаторов ремизовской переписки с участниками событий, но и исследователей творчества писателя, так как нашел отражение в ряде его произведений, в том числе и мемуарного характера. Кроме того, Ремизов, которому вменялось в вину «списывание» двух сказок из специального научного сборника, был вынужден выступить в печати и разъяснить публике свое отношение к мифу, мифотворчеству и фольклору как традиционному для русской литературы материалу, раскрыв при этом собственные приемы работы с текстами-источниками. Случай беспрецедентный для писателя, который, особенно в «петербургский период», сознательно избегал каких-либо прямых идеологических высказываний, открыто не идентифицировал себя ни с одной из существующих литературных групп и неизменно подчеркивал уникальность своей художественной практики и обособленность эстетической позиции в современной литературе.¹⁴⁰

¹⁴⁰ В последние десятилетия жизни Ремизов пытался определить собственное место в литературном процессе предреволюционной эпохи и потому много размышлял над этими проблемами. Однако и тогда предпочитал не прямое высказывание. Так, в прозе мемуарного типа (книгах «Подстриженными глазами», «Иверень», «Петербургский буерак», «Взвихренная Русь», «Ахру», «Кукха», «Учитель музыки», «Мышкина дудочка») он не только мифологизировал свою бытовую и творческую биографию, но и передоверял автобиографическим персонажам рассуждения на литературные, философские и политические темы. Вместе с тем судить об их исторической аутентичности довольно сложно, так как источниками для Ремизова зачастую служили здесь не дневники или письма прежних лет, а написанные по горячим следам событий собственные произведения 1900–1910-х годов (например, романы «Пруд» и «Часы», повесть «Крестовые сестры», и т. д.), которые хотя и содержали большое количество реальных фактов, но последние были пресуществлены в соответствии с художественным замыслом. Недаром современники столь негативно реагировали на широкое обращение в ремизовских текстах

Вместе с тем, на наш взгляд, «история с обвинением в плагиате» выходит за рамки исключительно творческой биографии Ремизова и может рассматриваться как проявление более общих тенденций в культуре рубежа XIX–XX веков, в частности, как следствие нового отношения к материалу и способам организации эпического повествования.¹⁴¹ По крайней мере, она обозначила начало того процесса, который к 1920-м годам, по свидетельству младшего современника Ремизова В. Б. Шкловского, принял общелитературный характер. В «Письме пятом» книги «Zoo» он писал: «Наше дело — создание новых вещей. Ремизов сейчас хочет создать книгу без сюжета, без судьбы человека, положенной в основу композиции. Он пишет то книгу, составленную из кусков, — это „Россия в письменах“, это книга из обрывков книг, — то книгу, наращенную на письма Розанова. Нельзя писать книгу

к индивидуальным чертам характера, особенностям внешнего облика, якобы имевшим место быть высказываниям и даже именам реальных людей, тем более если речь шла о них самих. Еще одним способом утвердить желательный для себя образ в истории культуры было использование в качестве медиатора лица, не причастного к событиям сорокалетней давности и получающего информацию непосредственно от Ремизова. Таким медиатором, как мы уже отмечали в преамбуле к главе 1, стала Н. В. Кодрянская, автор книги «Алексей Ремизов» (1959), которая была написана под руководством самого писателя и, по существу, является сводом его высказываний, репрезентирующих ремизовский персональный «эстетический канон». Предпринимая эту акцию, Ремизов руководствовался весьма характерным для мифотворца представлением: «Легендарное крепче исторического, мифы живут века, а история — в учебниках» (*Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 296*).

¹⁴¹ Сам Ремизов осознавал «кризис романа» как личную проблему и впоследствии не раз рассуждал на эту тему. Так, например, он говорил Н. В. Кодрянской: «Я рассказчик на новеллу, не больше, и эпос не мое. <...> я никакой романист, а я пытался, но не вышло. У меня нет дара последовательности, а все срывает. С каким трудом я протискивал свое песенное в эпическую форму. <...> В основе я лирик и все лирическое идет к театру» (*Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 109*). Другой его биограф Н. В. Резникова зафиксировала в своих воспоминаниях схожее высказывание писателя: «Мне гораздо ближе лирическая форма <...> или форма более свободная, вне рамок. Не роман, скорее повесть от своего лица или от лица кого-нибудь другого. <...> Или форма эссе, или свободно написанных рассказов на нескольких планах». И замечала в связи с этим: «В подобных рассказах Ремизов нашел свою собственную форму: на фоне повседневного быта и привычных вещей, высказывание своих мыслей, своей философии и оценки ценностей; тут и темы из литературы, и вычитанное из литературных материалов» (*Резникова Н. В. Огненная память. С. 51*).

по-старому. Это знает Белый, хорошо знал Розанов, знает Горький <...> и знаю я...»¹⁴²

Между тем, несмотря на высокую частотность упоминаний истории с обвинением Ремизова в плагиате в работах специалистов, нельзя утверждать, что нам известны абсолютно все нюансы этого литературного скандала. Поэтому имеет смысл более пристально взглянуть в события лета 1909 года.

Итак, 16 июня 1909 года 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 (она достаточно большая по объему) 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 году в виде 33-го тома «Записок Императорского Русского Географического Общества». В качестве доказательства Мих. Миров «поставил Ремизову столбцы», т. е. указал параллельные места в ремизовских сказках и текстах-источниках.¹⁴³ При этом он утверждал, будто сопоставляемые тексты совпадают буквально и различаются лишь тем, что в сказках Ремизова диалектные формы отдельных слов заменены на общелитературные. Кроме того, Мих. Миров позволил себе применить к автору чрезвычайно оскорбительные по меркам того времени термины из уголовной хроники: «кража» и «экспроприация», указав, в частности, на то, «что свою экспроприацию г. Ремизов практикует как систему». Нельзя не отдать должное наблюдательности ремизовского изобличителя, который тонко уловил тогда еще отнюдь не очевидную даже для ближайшего литературного окружения писателя тенденцию в его творчестве, а именно — системный подход к работе с текстами фольклорных сказок, в полной мере проявившийся лишь с выходом в свет в 1914 году сборника «Докука и балагурье», куда, среди прочего, вошли и два

¹⁴² Цит. по: Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М., 1990. С. 296.

¹⁴³ По свидетельству постоянного литературного сотрудника газеты «Новая Русь» В. Ф. Боцяновского, выражение «поставить столбцы» являлось тогда расхожим для обозначения подобного критического приема (см.: Боцяновский Вл. О плагиате Сологуба // Новая Русь. 1910. 29 марта (11 апр.). № 86. С. 2).

использованных Мих. Мирowym с целью компрометации автора произведения.

Несмотря на «летнее затишье», а может быть, как раз по причине отсутствия других «сенсаций», обвинение Мих. Мирова мгновенно растиражировали столичные и провинциальные газеты. Только в течение первой недели после его публикации в «Биржевых ведомостях» появилось как минимум девять перепечаток и сообщений о ремизовском плагиате. Причем тон этих заметок был более чем «игривым» и выходил за рамки литературных приличий. Так, харьковская газета «Южный край» сообщала о том, что Ремизов «стибрил» две сказочки.¹⁴⁴ «Петербургская газета» называла случившееся «веселеньким скандальчиком».¹⁴⁵ От «Нового времени», московского «Раннего утра»¹⁴⁶ и того же «Южного края» досталось модернистам и поддерживающей их прессе. «Петербургская газета» помянула Ремизову интерес к чертям и предыдущий скандал в связи с постановкой его пьесы «Бесовское действо над неким мужем» в театре В. Ф. Коммиссаржевской (1907).¹⁴⁷ Кроме того, все без исключения «бульварные знатоки фольклора» ничтоже сумняшеся повторили двусмысленность, возможно, сознательно допущенную Мих. Мирowym: в качестве источников ремизовских сказок они называли две книги — 33-й том «Записок Императорского Русского Географического Общества» и сборник Ончукова, не подозревая, что речь идет об одном и том же издании. К тому же многие критики были возмущены тем, что Ремизов всего лишь заменил «слова на местном наречии общерусскими словами».¹⁴⁸ Между тем именно эта, казалось бы, простая операция «перевода» с диалекта на современный литературный язык при внимательном анализе ремизовских произведений предстает

¹⁴⁴ Волин Ю. Заметки. 137 // Южный край. 1909. 21 июня (4 июля). № 9718. С. 3.

¹⁴⁵ Петербургская газета. 1909. 18 июня. № 164. С. 3.

¹⁴⁶ См.: Новое время. 1909. 20 июня (3 июля). № 11950. С. 3; *Musca* [Ф. Г. Мускат-блит]. Две памяти. II. Долгая // Раннее утро. 1909. 18 июня. № 138. С. 3.

¹⁴⁷ На то же намекало и «Обозрение театров» в анонимной заметке «Разоблачение писателя», которая была по существу лишь краткой преамбулой к перепечатке опуса Мих. Мирова (см.: Обозрение театров. 1909. 18 июня. № 763. С. 4–6).

¹⁴⁸ [Б. п.]. Плагиат Алексея Ремизова // Киевская мысль. 1909. 19 июня. № 167. С. 2. О том же писали авторы заметок, опубликованных в «Раннем утра» и «Новом времени».

как филигранная стилистическая работа, разнообразная по системе приемов «игра со словом», целью которой является декларируемое писателем в печатном ответе своим гонителям воссоздание из разрозненных «осколков мифа», представленных каким-либо именем, обрядом или отдельным текстом, связного повествования, т. е. реконструкция общенационального мифа.¹⁴⁹

Нельзя сказать, что Ремизов остался один на один с обвинениями в плагиате. Уже 21 июня в петербургской газете «Слово» от лица собирателей фольклора в его защиту выступил член Русского географического общества М. М. Пришвин,¹⁵⁰ которому принадлежала запись сказки «Мышонок», опубликованная в ончуковском сборнике. В своем «письме в редакцию», озаглавленном «Плагиатор ли А. Ремизов?», Пришвин дезавуировал утверждения Мих. Мирова о полном тождестве ремизовских сказок и текстов-источников, указав, что тот просто-напросто выпустил все добавления, сделанные писателем. Кроме того, Пришвин отметил, что Ремизов впервые ввел в литературный обиход примечания к сказкам с пояснениями научного характера, которые ранее не считались обязательными. Впрочем, последнее замечание дало повод «Одесскому листку» выразить недоумение, почему Ремизова следует считать автором, а не комментатором сказок,¹⁵¹ что лишний раз свидетельствует о характерном непонимании «средним читателем», мнение которого в данном случае репрезентирует газета, разницы между фольклором и литературой и способами их бытования в культуре. Пришвин попытался опубликовать свое «письмо...» и в ряде других изданий, в том числе в «Биржевых ведомостях», однако эти намерения остались нереализованными.

¹⁴⁹ Об идеологической подоплёке этого грандиозного проекта, в котором приняли посильное участие многие писатели, художники и музыканты из числа модернистов в первые десятилетия XX века, см., например, в весьма ценной по своим наблюдениям работе И. Шевеленко «Модернизм как архаизм: национализм, русский стиль и архаизирующая эстетика в русском модернизме» (Wiener Slawistischer Almanach. 2005. Bd 56. S. 141–183).

¹⁵⁰ Подробнее об этом см.: Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову / Вступит. статья, подгот. текста и прим. Е. Р. Обатниной // Русская литература. 1995. № 3. С. 159–160, 168–172. Здесь же в Приложениях републикованы эта статья Пришвина и ремизовское «Письмо в редакцию» (с. 204–209).

¹⁵¹ Одесский листок. 1909. 25 июня. № 144. С. 2.

Вскоре к работе над статьей в защиту Ремизова приступил и М. А. Волошин. К сожалению, в результате она так и не увидела свет, а оригинал этой статьи затерялся в одной из газетных редакций. В архиве Волошина, находящемся в Рукописном отделе Пушкинского Дома, сохранился лишь довольно любопытный черновой набросок под названием «О Плагиате»,¹⁵² свидетельствующий о том, что, если бы ему удалось опубликовать свой текст, начавшаяся было полемика вокруг этой темы могла выйти на принципиально новый теоретический уровень. Так, например, критик высказал здесь весьма важную мысль о том, что в инциденте с Ремизовым отразилась новая для русской культуры тенденция к коммерциализации литературного процесса и, как следствие, начало «острой борьбы за право собственности в области идей». Причем, в отличие от Франции, где нарушением прав литературной собственности озабочены прежде всего сами писатели, в России «с публичными обвинениями <...> выступают не те, кто считает себя обкраденным, а <...> добровольные обвинители из толпы».¹⁵³

Помимо Пришвина и Волошина, к кампании по защите репутации Ремизова предполагалось подключить фольклористов Е. В. Аничкова и Ончукова, а также академика А. А. Шахматова.¹⁵⁴ Готовность принять посильное участие в этой истории выказали самые разные знакомые писателя — от Иванова-Разумника и Розанова до Хлебникова, предложившего Ремизову стреляться

¹⁵² *Волошин М.* О Плагиате. [1909] // ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 385. Опубликовано нами в Приложении к статье «Писатель или списыватель? (К истории одного литературного скандала)» (История и повествование. С. 292–299).

¹⁵³ Там же. С. 292. Подробнее об этом см. наш комментарий к волошинскому черновику (Там же. С. 300–316).

¹⁵⁴ См.: Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову. С. 170–172. Впрочем, реакция Н. Е. Ончукова на выдвинутые против Ремизова обвинения остается не до конца проясненной, так как 8 июля 1909 года он без каких-либо собственных комментариев перепечатал статью Мих. Мирова в своей сарапульской газете «Прикамская жизнь» (№ 103). Т. Г. Иванова интерпретирует этот факт как свидетельство неприятия этнографом ремизовских переложений народных сказок (см.: *Иванова Т. Г.* Русская фольклористика начала XX века в биографических очерках. С. 179). Однако, как уже отмечалось выше, первые опыты Ремизова по переработке фольклорного и этнографического материала для книги «Посолонь» Ончуков весьма высоко оценил в своем письме к автору от 16 апреля 1907 года (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 1), не смущаясь их близостью к тексту-источнику.

за него на дуэли,¹⁵⁵ и А. И. Котылева, намеревавшегося «в театре публично набить морду» «мерзавцу».¹⁵⁶

Вместе с тем в ряде периодических изданий, с которыми сотрудничал Ремизов, была приостановлена публикация его произведений, вследствие чего писатель был вынужден воспользоваться советом Розанова и выступить в печати с собственными разъяснениями. Его «Письмо в редакцию», датированное 29-м августа,

¹⁵⁵ Подробнее об этом см.: Баран Х. К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. С. 193, 208. Впервые эта статья была опубликована на английском языке в 1986 году (см.: Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer. P. 175–193).

¹⁵⁶ В «Петербургском буреке» с подобной угрозой в адрес обличителя он появляется в Казачьем переулке у Ремизовых, сопровождаемый совершенно «рогожинской» компанией, а весь эпизод служит отсылкой к соответствующим местам в «Идиоте» Достоевского (ср.: Ремизов 10, 187–188). И эта аллюзия не случайная. Скандальность и двусмысленность ситуации болезненно переживались писателем и навсегда врезались в его память. Тем более что он имел основания не доверять искренности некоторых своих доброжелателей: «А ведь Котылев, вдруг сказалося, убежден, что я содрал сказку и попался» (Ремизов 10, 188). Действительно, не только «внешние» наблюдатели, но даже отдельные «писатели символистского круга» оказались не на стороне Ремизова в этом конфликте. Весьма показательна, например, точка зрения В. В. Гофмана, который в письме к А. А. Шемшурину от 28 августа 1909 года охарактеризовал события следующим образом: «Вот Вы занимаетесь Ремизовской историей, а самого любопытного, по-видимому, не знаете. Ну, поймали плагиатора, — это у нас не впервые; интересно же то, что в результате виноватым оказался вовсе не Ремизов, а его обличитель — Измайлов (Миров). В литературных кругах по поводу этой истории установился следующий взгляд: Ремизов имел будто бы право пользоваться сказками, потому что он вносил в них какие-то чрезвычайно талантливые добавления. А вот Измайлов допустил непозволительную передержку, приведя лишь списанные места и умолчав о добавлениях. Вот Вы слышали все это в подлинниках — что Вы по этому поводу скажете? Письмо Ончука или еще кого-то действительно в газетах было — но на меня, по крайней мере, — оно произвело очень слабое впечатление. Конечно, это тактический прием, но почему все так стараются? А один из друзей-защитников — Гумилев — сообщил мне даже в оправдание Ремизова, что вообще все *неонационалисты* так поступают: и Городецкий и гр. Алекс<ей> Ник<олаевич> Толстой. И поэтому, следовательно, это в порядке вещей. <...> Да, забыл было добавить, — и это самое интересное — что и „Биржевые Ведом<ости>“ (где было первоначальное сообщение и где всегда пишет Измайлов) взяли косвенным образом свое обвинение назад. Они не только ничего не возразили защитникам, но и сами вдруг стали хвалить Ремизова по какому-то совершенно случайному поводу. О былом, конечно, ни слова» (Письма В. В. Гофмана к А. А. Шемшурину / Предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003. С. 256–257).

было опубликовано в газете «Русские ведомости» 6 сентября, а затем помещено еще и в журнале «Золотое руно» (1909. № 7–8–9), и, по свидетельству В. Ф. Боцяновского, позволило автору «крамольных» сказок «оправдаться, и без труда» в глазах публики. Однако, как заметил тут же критик, в России распространилось «какое-то поветрие на обвинения в плагиате».¹⁵⁷ 3 августа 1909 года на страницах газеты «Речь» К. Чуковский уличил в плагиате Бальмонта, обнаружив в его статье «Певец жизни», которая была опубликована в «Весах» еще в 1904 году, незакавыченные цитаты из книги Джона Симондса об Уитмене.¹⁵⁸ До того, в январе 1909 года, «Биржевые ведомости» опубликовали заметку Ника Картера (О. Л. Оршера), где проводились параллели между рассказом Ф. Сологуба «Снегурочка» и сказкой Н. Готорна «Девочка из снега»,¹⁵⁹ а ровно через год в январском номере «Русского богатства» критик А. Редько поместил статью, в которой сличил фрагменты из его «Королевы Ортруды» и романа Викторiena Соссэ «Бессмертный идол».¹⁶⁰

¹⁵⁷ *Анчар* [В. Ф. Боцяновский]. Плагиат ли? // Новая Русь. 1910. 29 янв. (11 фев.). № 28. С. 3. Следует отметить, что жертвами обвинений в плагиате становились не только писатели. Так, например, в ноябрьской книжке журнала «Перевал» за 1906 год (№ 1) Михаил Ходасевич уличил художника Н. Рериха в том, что тот «срисовал» с индийской фрески изображение Девассари Абунту (иллюстрацию к собственной одноименной сказке), а заодно мимоходом изобличил и М. Дурнова в копировании картины В. Бёртона «Людская благодарность» при оформлении обложки «Баллады Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда (см.: *Ходасевич М.* Письмо в редакцию // *Перевал*. 1906. № 1. С. 59–60; ответ Рериха см.: *Перевал*. 1907. № 4. С. 71). Повод к подобным обвинениям, как и в случае с произведениями литературы, подали сами модернисты своим пристрастием к цитированию разнообразных источников. Очевидно, что современники, уловившие эту тенденцию, в тот период, однако, еще не были готовы воспринимать «игру с чужим текстом» как доминирующий в новом искусстве художественный прием. Именно поэтому все попытки апеллировать к традициям народной или средневековой культуры наталкивались на неприятие критиков (см., например, ответ Рериху «От редакции»: *Перевал*. 1907. № 4. С. 71–72).

¹⁵⁸ *Чуковский К.* Литературные стружки // *Речь*. 1909. 3 (16) авг. № 210.

¹⁵⁹ *Ник. Картер* [О. Л. Оршер]. Как пишутся рождественские рассказы. (Из писем в редакцию) // *Биржевые ведомости*. 1909. 6 (19) янв. № 10894. С. 3–4.

¹⁶⁰ *Редько А.* Еще проблема // *Русское богатство*. 1910. № 1. С. 130–144; Отд. 2. Именно против этих нападок Редько на Сологуба и направлены цитировавшиеся ранее две статьи В. Ф. Боцяновского в «Новой Руси». Любопытно, что сам Сологуб не признавал предъявляемых ему обвинений в плагиате и потому не реагировал на них печатно. Так, например, в марте 1910 года он писал А. А. Измайлову:

Наконец, летом 1909 года в Москве разразился скандал в связи с обвинением Эллиса в порче книг из собрания Румянцевского музея, продолжавшийся в течение всей осени. Такой «контекст» инцидента с Ремизовым создавал ощущение широкомасштабной газетной травли писателей-модернистов, что зафиксировал в своих мемуарах Андрей Белый.¹⁶¹ Сам Ремизов под впечатлением от истории с обвинением в плагиате уже через год написал повесть «Крестовые сестры», а затем в мемуарной книге «Петербургский буерак» превратил этот эпизод собственной биографии в один из

«В „Биржевых ведомостях“, как и в некоторых других органах печати, были записки о совершенных мной плагиатах. На эти сообщения я не отвечал в печати, да и не собираюсь отвечать. Эти обвинения совершенно несправедливы; если я у кого-нибудь что и заимствую, то лишь по правилу „беру свое везде, где нахожу его“. Если бы я только тем и занимался, что переписывал бы из чужих книг, то и тогда мне не удалось бы стать плагиатором, и на все я накладывал бы печать своей достаточно ясно выраженной литературной личности» (Федор Сологуб и Ан. Н. Чехобатаревская. Переписка с А. А. Измайловым / Публ. М. М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995 год. СПб., 1999. С. 206). По свидетельству мемуаристов, свою позицию в этом вопросе Сологуб не изменил до конца жизни (см.: *Данько Е. Я.* Воспоминания о Федоре Сологубе. Стихотворения / Вступит. статья, публ. и коммент. М. М. Павловой // *Лица: Биографический альманах.* М.; СПб., 1992. Вып. 1. С. 222; *Смиренский В. В.* Воспоминания о Федоре Сологубе / Вступит. статья, публ. и коммент. И. С. Тимченко // *Неизданный Федор Сологуб.* М., 1997. С. 404, 405, 407, 408, 418–419).

¹⁶¹ См.: *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 313, 328–333, 531, 535–538. Однако нужно отметить, что более общим фоном для непримиримой борьбы с плагиатом в конце 1900-х годов служила не просто вполне закономерная полемика модернистов с реалистами, а тотальная война всех со всеми. Еще за год до скандала с ремизовскими сказками В. Я. Брюсов, принимавший в литературных распрах живейшее участие, иронизировал по этому поводу: «Уверяю, что в течение миновавшей зимы русские писатели только и дела делали, что бранились друг с другом. Большинство их за множеством обличительных и защитительных „писем в редакцию“ не успело даже написать что-либо более значительное <...> При этом бранились не только реалисты с декадентами и декаденты с мистическими анархистами, но и реалисты между собой, и декаденты друг с другом». И предлагал литературному сообществу «проект всеобщего примирения» «в назначенный день, хотя бы 19 июня, в день св. Иуды», когда «львы возлегают возле ягнтя, Амфиотропов возле Кузмина и Антон Крайний возле Эллиса; устраивается иллюминация обеих столиц и выбивается медаль с надписью в лавровом венке: *Sunt verba et voces praeterea que nihil*» (*В. Бакулин* [В. Я. Брюсов]. Проект всеобщего примирения // *Весы.* 1908. № 4. С. 45, 46). Поэтому неудивительно, что обвинения в плагиате, как правило, сопровождались выпадами в адрес печатного органа, где было опубликовано «сомнительное» произведение и тем самым выявилась вопиющая некомпетентность его редакторов.

двух ключевых «сюжетов», при помощи которых разворачивается его миф о петербургской культуре начала XX века.¹⁶²

Между тем, несмотря на ремизовские lamentации, сопровождающие описания газетной травли в позднейшей мемуарной прозе, где автобиографический герой неизменно выступает в роли несчастной, всеми гонимой жертвы, нельзя не заметить и позитивных последствий скандальной публикации в «Биржевых ведомостях» и поднятой вокруг нее шумихи в прессе, которые, бесспорно, способствовали окончательному превращению Ремизова из просто «известного» узкому кругу литераторов и критиков в «известного широкой публике» писателя. Не случайно уже через год издательство «Шиповник» заключило с ним договор на выпуск собрания сочинений и тем самым подтвердило принадлежность Ремизова к числу ведущих представителей текущего литературного процесса. Кроме того, вопреки намерениям Мих. Мирова, анти-ремизовская кампания привела к изменению статуса его пересказов народных сказок — их «легитимации» как актуального жанра современной литературы.¹⁶³

Так выглядит эта история в общих чертах. Однако стоит остановиться еще на двух ее нюансах.

Прежде всего обращает на себя внимание один любопытный факт. Дело в том, что статья Мих. Мирова, содержащая обвинение Ремизова в плагиате, в известном смысле — а именно: если встать на точку зрения ее автора — сама является плагиатом, так как в свою очередь не обошлась без текста-источника. Мы имеем в виду статью Валерия Брюсова «Писать или списывать?», опубликованную в третьем номере журнала «Весы» за 1907 год. Брюсов

¹⁶² Подробнее об этом см.: Данилова И. Ф. Страшная месть: Из комментария к повести А. Ремизова «Крестовые сестры» // Алексей Ремизов 2003. С. 113–124. (О втором «сюжете» см. в главе 4.)

¹⁶³ К тому времени сам Ремизов давно уже обнаружил и освоил ту «культурную нишу», которая предназначалась в русской печати для подобного рода произведений. Выше уже говорилось о том, что, начиная с «Посолони», которая, по настоянию Н. П. Рябушинского, была выпущена в виде подарочного издания к Рождеству 1907 года, свои сказки он публиковал как календарные тексты в рождественских, святочных и пасхальных номерах газет и журналов (см. об этом также: Баран Х. Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм. С. 310–311, 314–316). В 1910-е годы то же происходило и с новыми сборниками сказок. Ремизов неизменно предлагал их издателям именно в качестве календарной продукции.

изобличает здесь в плагиате (причем, в отличие от Мих. Мирова, прямо употребляет данный термин) некоего И. А. С. (псевдоним композитора Ильи Александровича Саца), автора статьи «Сатана в музыке», которая была помещена в первом номере журнала «Золотое руно» за тот же 1907 год. Это обвинение является частью проводимой «весовцами» масштабной кампании по дискредитации издания-конкурента. Суть брюсовских претензий заключается в том, что он обнаруживает у Саца незакавыченные цитаты из книги Э. Наумана «Всеобщая история музыки», а также статьи «Диавол» из энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона, и демонстрирует это, цитируя параллельные места, т. е. «ставит» все те же пресловутые «столбцы». Помимо названия и способа подачи доказательств плагиата, Мих. Мирову, вне всякого сомнения, импонирует общий взгляд Брюсова на проблему: «<...> если трудно установить право собственности на м ы с л и, то стиль автора и отдельные выражения его произведения принадлежат ему неотъемлемо, и никто не в праве ставить под ними другую, свою подпись». ¹⁶⁴ Между прочим, метр русского символизма вполне разделял и неоднократно звучавшее летом 1909 года мнение своих непримиримых врагов из числа газетных критиков «нововременского» толка о том, что подоплекой плагиата является стремление получить максимальную финансовую выгоду и что редакции изданий не должны нести ответственность за действия своих недобросовестных сотрудников. Последнее утверждение ни в коей мере не противоречило основной линии поведения Брюсова по отношению к «Золотому руно», так как здесь он выступал с позиций участника этого журнала, «оскорбленного» некорректным поступком коллеги.

¹⁶⁴ Брюсов В. Писать или списывать? // Весы. 1907. № 3. С. 80. Интересно, что с подобной точкой зрения совершенно не согласен Волошин, который пишет в черновике статьи «О Плагиате»: «Плагиат недоказуем: совпадения идей и слов так часты, что даже полное тождество не может еще служить доказательством заимствования». Оно всего лишь свидетельствует о том, что подобные идеи «уже висят в воздухе». И далее: «Ни мысль, ни слово, только чувство, связывающее слова, может быть своим. Но его никак не украдешь. А украденное, оно само уличит своим несоответствием<м>» (цит. по: История и повествование. С. 293, 296). Говоря это, он, очевидно, подразумевает характерную авторскую интонацию, весьма отчетливо звучащую в ремизовских текстах, в том числе и в переложениях народных сказок.

Кстати, злополучная статья Саца была помещена в том самом номере «Золотого руна», где публиковались произведения, отмеченные на прошедшем в декабре 1906 года первом (и единственном) конкурсе журнала, темой которого стал «Дьявол». А среди рассказов, победивших на этом конкурсе, был ремизовский «Чертик». И вообще, складывается впечатление, что Мих. Миров был посвящен в перипетии карьеры писателя. По крайней мере, ему, вероятно, было хорошо известно, что Ремизов весьма активно сотрудничал с «Золотым руном» и даже выпустил под его маркой свою первую книгу сказок «Посолонь». Не говоря уже о том, что сборник Ончукова — сугубо специальное издание, и потому о его существовании мог знать либо человек с весьма определенным кругом профессиональных интересов, либо тот, кто, не разделяя взглядов отдельных писателей-модернистов, вместе с тем был вхож в околomodернистскую среду и тем самым вовлечен в орбиту ее интереса к фольклору.

Кто же скрывался под псевдонимом Мих. Миров? Вероятно, точно установить это нам не удастся никогда, так как бухгалтерские книги «Биржевых ведомостей» вместе с прочим архивом газеты сгорели во время Февральской революции, и потому ни наборная рукопись, ни расписка за полученный гонорар не сохранились. Однако авторство статьи, конечно же, волновало и самого виновника скандала, и его защитников. 20 июня 1909 года Пришвин сообщил Ремизову, что она написана Александром Алексеевичем Измайловым, сославшись при этом на редакцию газеты «Речь» как источник данной информации.¹⁶⁵ Впоследствии в «Кукхе» и в «Петербургском буераке» Ремизов поддерживал именно эту версию,¹⁶⁶ для которой, безусловно, были веские основания. Во-первых, Измайлов заведовал «Литературным отделом» «Биржевых ведомостей», и в любом случае публикация состоялась с его ведома. Во-вторых, он весьма ревниво относился к ремизовским экспериментам в области стиля и считал себя его соперником в праве называться продолжателем линии Лескова в русской литературе. Так, в одном из писем к Ремизову по поводу рукописи «Словеса

¹⁶⁵ Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову. С. 168.

¹⁶⁶ См.: Ремизов 7, 92; Ремизов 10, 185.

старца» Измайлов замечает: «На этот раз разность взглядов наших вот в чем. Я убежденный сторонник стилизованного рассказа на фоне апокрифа, сказки, легенды из Пролога, Талмуда и т. д. Но единственным правом на существование такого жанра я считаю перерождение легендарного мотива в собственном писательском воображении. Вот почему я считаю прекрасными сказы Лескова, где хотя бы в „Льве старца Герасима“ дана такая картина пустыни, что ее хочется заучить наизусть. Это уже от Лескова. Ничего подобного в Прологе нет. Я бы думал, что должно брать из сказа канву, ствол, а все краски и листья должны быть наши. С этой стороны я почувствовал неудовлетворенность после очень внимательного прочтения сказов старца».¹⁶⁷ Вместе с тем статья «Писатель или списыватель?» написана в стилистике, не характерной для критических работ Измайлова, в том числе и посвященных творчеству Ремизова. К тому же в письме к Сологубу от 25 марта 1910 года Измайлов отрицает причастность к этому инциденту, ссылаясь на свое отсутствие в Петербурге в момент, когда статья была принята редакцией, и указывает в качестве автора К. И. Чуковского.¹⁶⁸

Однако переписка Ремизова и Чуковского со всей очевидностью свидетельствует, что последний, напротив, был в числе сторонников писателя и поначалу хотел выступить в его защиту пуб-

¹⁶⁷ ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 104. Л. 4–4, об. Под письмом указаны лишь число и месяц: 3/1. Однако из контекста неясно, к какому именно году — между 1913 и 1916-м — оно относится.

¹⁶⁸ Ср.: «Для меня нет ничего отвратительнее восторженного захлебывания толпы, когда Чуковский обвинил Бальмонта за три выражения, схожие в статье с выражениями какого-то англичанина, (Бальмонта, у которого 20 книг!) или Ремизова за пользование сказкой» (Федор Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с А. А. Измайловым. С. 207–208). К сожалению, со ссылкой на эту публикацию версию Измайлова без какой-либо оценки в последнее время стали повторять и некоторые ремизоведы. См., например, комментарий Е. Р. Обатниной к упоминанию об инциденте 1909 года в книге «Кукха» (Ремизов 7, 551–552). Хотя цель критика вполне очевидна: ему нужно отвести от себя подозрение в причастности к скандальной истории с Ремизовым (кстати, завершившейся полным поражением его гонителей) в глазах тех, кто находился на стороне обвиняемого писателя. Тем более что у Измайлова были основания недолюбливать Чуковского, с которым он вступил в словесную перепалку по поводу статьи последнего «О Сергеев-Ценском» и 22 февраля 1907 года в «Биржевых ведомостях» опубликовал отклик на нее под названием «О литературной ноздревщине».

лично. Так, в письме к Ремизову, датированном предположительно 17 июня 1909 года, он отреагировал на происходящее весьма эмоционально: «Дорогой Алексей Михайлович! Хочу писать о Вашем Апокрифе. Мне нужны точные сведения, как и что. Простите, но молю Вас: приезжайте завтра ко мне. <...> Хочу задать перцу невежественным сволочам. Ваш душою Корней Чуковский».¹⁶⁹ И это при том, что ремизовские обработки апокрифических и фольклорных текстов, как правило, мало интересовали Чуковского. К примеру, еще в своей первой статье о писателе он заметил: «В русских апокрифах я смыслю мало и судить о них не могу — да и кому они сейчас надобны. Во всех книгах Ремизова мне важно совсем другое, повесть об одном раздавленном таракане, и этой заметкой я хотел показать, что Ремизов только о нем и пишет. Не мифотвор мне в нём нужен, а тошнотвор!»¹⁷⁰ В других статьях Чуковского обнаруживаются лишь редкие упоминания о подобных ремизовских произведениях или же довольно поверхностные интерпретации, свидетельствующие об их случайном характере.¹⁷¹ Поэтому внезапное желание критика писать об апокрифе может быть объяснено только исключительными обстоятельствами, а также особой интенсивностью его общения с Ремизовым в этот период. Достаточно указать хотя бы на тот факт, что злополучный номер газеты «Биржевые ведомости» с обличительной статьей Мих. Мирова писатель купил на Финляндском вокзале, когда возвращался из Куоккалы от Чуковского.¹⁷² Но в результате, как и у большинства

¹⁶⁹ Переписка А. М. Ремизова и К. И. Чуковского. С. 157. О мотивах нашей датировки см. там же в прим. 1 к этому письму.

¹⁷⁰ Чуковский К. Вселенская тошнота // Речь. 1909. 11 (24) янв. № 10. С. 3.

¹⁷¹ Даже мажорные по доминирующей интонации «посолонные» сказки, в отличие от большинства рецензентов (см. параграф 1.1), он рассматривает лишь какместилище всевозможных страхов — архаических, детских, наконец, собственно авторских (см.: Чуковский К. И. Психологические мотивы в творчестве Алексея Ремизова // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. М., 2003. Т. 7. С. 162).

¹⁷² Благодаря этому имя критика попало в список фигурантов истории об обвинении Ремизова в плагиате, а сам эпизод вошел в ее «каноническую» версию, запечатленную в «Петербургском буераке» (см.: Ремизов 10, 184–185). Фактографическая достоверность данной части ремизовского описания подтверждается фиксацией в его персональном перечне поездки к Чуковскому 16 июня 1909 года (см.: Ремизов А. М. Адреса его и маршруты поездок. Л. 12).

других сочувствующих, далее благого намерения дело не пошло.¹⁷³ Вероятно, еще и потому, что «Речь», на страницах которой, скорее всего, Чуковский и собирался выступить, сочла ниже своего достоинства полемизировать с «Биржевыми ведомостями».¹⁷⁴

Вместе с тем он был в числе тех доброжелателей Ремизова, кому 6 сентября 1909 года тот послал газетную вырезку со своим «Письмом в редакцию», сопроводив ее характерным замечанием: «Не хотелось мне письма этого писать, не умею я письма писать. Пришлось написать, — очень уж стали рекомендовать».¹⁷⁵

¹⁷³ Впрочем, есть и печатное свидетельство вовлеченности Чуковского в эту историю: критик упоминает о ней в годовом обзоре «Русская литература <в 1909 году>», когда пишет о «ненависти к литературе» как доминирующем настроении русского общества в этот период. «Ненависть эта созрела давно, — замечает Чуковский, — но теперь всех как будто прорвало, и похоже на то, что больше ждать нельзя ни минуты. Сейчас же нужно „прекратить“ Андреева, Белого, Блока, Сологуба, — сию же минут. Яду им дать, или выслать их в 24 часа? Только, чтоб они не писали. Пусть сгниет всё, пусть останутся одни только „Биржевые Ведомости“ — как дух, носящийся над хаосом, — только бы не „они“». И иллюстрирует свое наблюдение фразой: «Или вспомните „историю“ с Ремизовым Алексеем...» (цит. по: Чуковский К. И. Собр. соч. Т. 7. С. 459–460).

¹⁷⁴ См. об этом в ранее упоминавшемся письме Пришвина к Ремизову от 20 июня 1909 года (Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову. С. 168). Стоит также добавить, что, будучи обозревателем «Речи», Чуковский никогда не сотрудничал в «Биржевых ведомостях» по корпоративным соображениям. Кроме того, он не боялся литературных скандалов, и если бы имел намерение обличить Ремизова, сделал бы это, как и во всех прочих случаях, за своей подписью.

¹⁷⁵ Похожие мотивы звучат в письме Ремизова к Вяч. Иванову, отправленном одновременно с письмом к Чуковскому. Ср.: «...люди сведущие настаивали на письме. <...> Письмо мне было трудно писать, надо было понятно и стилем принятым, и я сидел переписывал 3 вечера по крайней мере» (Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова. С. 95). Как уже отмечалось выше, по его получению Иванов записал в своем дневнике 7 сентября 1909 года: «От Ремизова письмо и вырезка из Рус. Вед. — письмо его к редактору по поводу обвинений в „плагиате“, обстоятельное и интересное как статья — о мифотворчестве, с очень широкими горизонтами. Думаю, что это заявление будет и нечто больше даже, чем „Ehrenrettung“ («спасение чести» — нем. *Red.*)» (Иванов В. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. II. С. 803). О концептуальном характере данной ремизовской оценки своего «Письма в редакцию» свидетельствует ее повторение много лет спустя в «Петербургском буераке»: «А для меня была задача, казалось, не одолею. Написать по-газетному и что? Оправдываться, но в чем? Я написал о сказке и путь русской сказки — о сказе и о моем праве сказочника сказывать сказку с голоса русского сказителя» (Ремизов 10, 192). Ранее мы говорили, что писатель называл среди настаивавших на необхо-

Наконец, когда в апреле 1910 года А. С. Хаханов вновь попытался обвинить писателя в некорректном пользовании материалами, Ремизов обратился с подробным изложением нового инцидента именно к Чуковскому. И это лишний раз доказывает, что он ни на минуту не сомневался в непричастности критика к прошлогоднему скандалу. Хотя, вероятно, версия Измайлова к этому времени уже была известна Ремизову.

Эпизод с Хахановым заслуживает особого внимания. Прежде всего из-за того, что он сознательно не был включен Ремизовым в корпус мифологем, вокруг которых группируются основные сюжеты его автобиографической прозы, а потому выпал из истории литературной карьеры писателя и, соответственно, из поля зрения исследователей. И если бы не переписка с Чуковским, обнаружить следы этого инцидента можно было бы исключительно при фронтальном просмотре газеты «Утро России». В свете сказанного имеет смысл коснуться его особо.

Сотрудничество Ремизова с московским «Утром России» началось еще в 1907 году, однако затем было прервано из-за приостановки издания. По этой причине на страницах газеты не мог комментироваться летний скандал с обвинением писателя в плагиате. Когда же она получила возможность выходить вновь, в октябре 1909 года редакция обратилась к Ремизову с призывом возобновить совместную работу. Причем, судя по сохранившейся — определенно, лишь частично — переписке, всегда держала себя с ним предельно корректно. А 11 апреля 1910 года попросила срочно («к Четвергу утром», т. е. к 15 апреля) прислать один из предложенных писателем рассказов, а именно «Страсти Пресвятыя Богородицы».¹⁷⁶ И уже в предпасхальном номере газеты этот текст был опубликован с подзаголовком «Рассказ Алексея Ремизова» и со следующим примечанием, которое затем стало объектом нападок: «При сочинении повести я пользовался грузинской рукописью XVII века И. Д. Суханова — Плач Пресвятой Богородицы Марии в Великий четверг, когда видела Сына своего распятого на

димости публичного ответа обвинителям прежде всего В. В. Розанова (см. об этом: Ремизов 10, 188).

¹⁷⁶ См. об этом: «Утро России», редакция газеты. Письма (3) Алексею Михайловичу Ремизову. 1907–1910 // РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 223. Л. 3.

кресте и извлечением из рукописи XVIII века. Обе помещены в Чтениях Императорского общества истории и древностей российских при Московском университете. 1895 г. кн. I.¹⁷⁷ Таким образом, инициатива данной публикации исходила от самой газеты.

Тем большее удивление вызывает та оперативность, с которой уже 17 апреля здесь было напечатано направленное против Ремизова «письмо в редакцию» А. С. Хаханова¹⁷⁸ такого содержания: «В интересах восстановления истины следует отметить, что рассказ Алексея Ремизова „Страсти Пресвятыя Богородицы“ («Утро России» № 124) основан не на непосредственном знакомстве автора с грузинскими рукописями XVII и XVIII в., как он уверяет, а на моей работе, помещенной в „Чтениях Императорского общества истории и древностей российских при Московском университете“ за 1895 г., кн. I, вошедшей впоследствии в первый выпуск моих „Очерков по истории грузинской словесности“ под заглавием *Народный эпос и апокрифы* (М. 1905 г.). Если даже допустить невероятное предположение, что автор рассказа владеет грузинским языком, <он> не мог пользоваться грузинскою рукописью XVII в. И. Д. Суханова „Плач Пресвятой Богородицы в Великий четверг, когда видела Сына своего Распятого на кресте“, по тому одному, что названная рукопись была открыта впервые мною, хранится у меня и никто ее, кроме меня, не видал. Следует к этому прибавить, что попавшая с корректурной опечаткой в мою работу фамилия владельца грузинской рукописи *Суханов* вместо *Сулханов* также обличает, что г. Ремизов дело имел не с грузинскою рукописью, а с моей работой на русском языке, изложенной на страницах 215–216 и 219–222. Полагаю, что ссылка на источник должна быть сде-

¹⁷⁷ Ремизов А. Страсти Пресвятыя Богородицы // Утро России. 1910. 16 апр. (Пятница). № 124. С. 2. Впоследствии эта легенда вошла во вторую редакцию книги «Лимонарь», опубликованную в 1912 году в составе седьмого тома собрания сочинений Ремизова («Отреченные повести»), где к основному тексту прибавился раздел «Паралипоменон».

¹⁷⁸ Хаханов Александр Соломонович (наст. фам. Хаханашвили; 1864–1912) — историк Грузии, археолог и филолог, профессор Московского университета, общественный деятель. См. о нем: Некролог А. С. Хаханова (1864–1912). Оттиск из «Древностей Востока», т. 3. М., 1912; Сулаберидзе Ю. Роль А. С. Хаханашвили в развитии грузино-русских культурных взаимоотношений конца XIX — начала XX века. Тбилиси, 1980.

лана точно и добросовестно».¹⁷⁹ И так, Хаханов требовал от писателя научной точности при составлении примечаний, в то время как для Ремизова они имели совершенно иной, собственно художественный смысл и прежде всего должны были способствовать вовлечению заинтересованного читателя в игру с текстом-источником с тем, чтобы побудить его к сотворчеству в деле воссоздания народного мифа, о чем, в частности, шла речь в ремизовском «Письме в редакцию» 1909 года.

На этот раз писатель отреагировал на обвинение без промедления и уже 18 апреля написал следующий ответ Хаханову: «Высоко ценя „Очерки по истории грузинской словесности“ А. Хаханова, которые дали мне много поучительного и многому научили меня, позволяю себе заметить, что для сочинения „Страстей Пресвятыя Богородицы“ я пользовался единственно лишь текстами, приводимыми А. Хахановым, нисколько не касаясь ценных розысканий А. Хаханова. И потому в газетном примечании к моему рассказу я ограничился лишь ссылкой на кн. I *Чтений Императорского общества истории и древностей российских при московском университете* за 1895 г., где напечатаны эти тексты. Для широкой публики, полагаю, важно указание на то, какому народу принадлежат тексты, которыми я пользовался для моего сочинения, *русского*, а не имя собирателя этих текстов, хотя бы ученейшего и высоко уважаемого в науке исторической. Для специалистов же, которые одни лишь могут определить, в чем заключалось мое пользование текстами, полагаю, в газетном примечании достаточно моей ссылки на кн. I *Чтений* за 1895 г. Само собою, в моем готовящемся

¹⁷⁹ Хаханов А. По поводу рассказа А. Ремизова «Страсти Пресвятыя Богородицы». (Письмо в редакцию) // Утро России. 1910. 17 апр. (Суббота). № 125. С. 4. Курсив принадлежит Хаханову; в выходных данных «Очерков...», возможно, ошибка, так как на титульном листе этого издания значится 1895 год (см.: Хаханов А. С. Очерки по истории грузинской словесности. Выпуск первый: Народный эпос и апокрифы. М.: Университетская типография, Страстной бульвар, 1895; на обороте титула: Из «Чтений в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском Университете»). Действительно, как верно замечает Хаханов, на с. 215 владельцем рукописи назван И. Д. Суханов, а на с. 216 и 217 — «г. Сулханов». Впоследствии Ремизов сделал ссылку на «Очерки...» Хаханова в примечаниях ко второй редакции «Лимонаря» в седьмом томе собрания своих сочинений, причем, доверившись «точности и добросовестности» самого ученого, указал в выходных данных 1905 год.

в настоящее время вторым изданием *Лимонаре* я не премину упомянуть в примечаниях имя А. Хаханова, открывшего текст, а также упомяну соответствующие страницы и все годы и города изданий ученых сочинений А. Хаханова и со всею точностью. Замечание же, сделанное А. Хахановым относительно моей недобросовестности: „полагаю, — пишет А. Хаханов, — что ссылка на источник должна быть сделана точно и «добросовестно»“ — это замечание оставляю на совести ученого». ¹⁸⁰

Как видим, эта отповедь Ремизова своему обличителю кардинально отличается от предыдущего «Письма в редакцию». Прежде всего обращает на себя внимание резкий и насмешливый тон ремизовского ответа. Без сомнения, писатель был крайне раздражен тем фактом, что инцидент начался буквально на следующий день после выхода в свет номера с его столь ожидаемым редакцией пересказом грузинской легенды. Ведь, даже если предположить, что Хаханов являлся подписчиком «Утра России» и сочинил свое назидание недобросовестному автору сразу же после прочтения его текста за утренним чаем, нельзя не учитывать того обстоятельства, что дело происходило в кульминационный момент Страстной недели, когда газета была озабочена прежде всего материалом для пасхального номера (18 апреля в «Утре России» были опубликованы рассказы Ф. Сологуба, М. Горького, А. Куприна, А. Амфитеатрова, а также исследование С. Плевако «Преступление Иуды с юридической точки зрения»), да и сама по себе «обличительная» тема явно не соответствовала покаянному настроению Великой Субботы. К тому же с публикацией ответа Ремизова Хаханову, который на этот раз был написан сразу же, «Утро России» не спешило, и он появился только 25 числа. Поэтому еще 24 апреля писатель сообщал Чуковскому содержание своего «письма в редакцию» и замечал с нескрываемой досадой: «И опять со мною история вышла. Я мог бы смело никакого примечания не писать к „Страстям“ этим, так как лишь [намёк источника] источник грузинский, на который ссылаюсь, только намекнул мне развить тему. Я послал письмо в У<тро> Р<оссии> — ответ А. Хаханову, который обвиняет меня

¹⁸⁰ Ремизов А. В ответ на письмо А. С. Хаханова по поводу моего рассказа «Страсти Пресвятая Богородицы». (Письмо в редакцию) // Утро России. 1910. 25 апр. (Воскресенье). № 131. С. 5. Дата под текстом: Петербург, 18 апреля 1910 г.

в недобросовестном составлении примечаний. Письмо А. Хаханова в У<тре> Р<оссии> № 125 от 17 IV (Вел<икая> Суббота). Письмо мое не напечатали. Посылаю Вам его. Не умею я писать эти письма деловые. Я от Вас одно доброе видел и считаю долгом письмо мое послать Вам, чтобы знали Вы».¹⁸¹ На что в ответной открытке, отправленной 29 апреля, критик успокаивал Ремизова: «Милый Алексей Михайлович! Ремизов есть Ремизов, а Хаханов — Хаханов. Поверьте, что никто не смешает. Напрасно он кипит. Поверьте моему опыту, [а меня лягали и лягают не одни ослы, но и зайцы] — надейтесь только на свой талант, а не на письма в редакцию. Ваше письмо напечатано в „Утре России“, и Марья Борисовна (жена Чуковского. — *И. Д.*) находит его превосходным. Но если б оно ничего не разъясняло, то „Неумный Бубен“ (только что мною прочитанный!) — может все разъяснить, и всегда сделать Вас правым. Какая прозрачная, отчетливая вещь — это <sic!> „Бубен“; чувствую, что в нем — „Новый Ремизов“».¹⁸²

¹⁸¹ Переписка А. М. Ремизова и К. И. Чуковского. С. 161.

¹⁸² Там же. С. 164. Мнение Чуковского о бессмысленности «писем в редакцию» не разделял С. М. Городецкий, который, как известно, тоже использовал фольклор и этнографические материалы в своем мифотворчестве, а потому принял это дело близко к сердцу. 27 апреля 1910 года поэт писал Ремизову в связи с данным инцидентом: «Ваше письмо — как видели — уже напечатано в „У<тре> Р<оссии>“. Попробую еще воспроизвести его в „З<олотом> Р<уне>“. Аничкова по-моему приобщить хорошо. А контору „Утра Р<оссии>“ донимайте письмами и открытками» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 12). Однако стороны отказались от дальнейшей эскалации конфликта. Возможно, желая таким способом «извиниться» перед писателем, осенью 1910 года газета опубликовала статью Петра Кожевникова «Коллекция А. М. Ремизова. (Творимый апокриф)» (Утро России. 1910. 7 сент. № 243. С. 2) с восторженным описанием его домашнего собрания игрушек, многие из которых стали прототипами персонажей ремизовских сказок, прежде всего из книги «Посолонь». А в следующем номере, вероятно, в качестве иллюстрации, одну из таких «посолонных» сказок — «Коловертыш» (Утро России. 1910. 8 сент. № 244. С. 2). На этом сотрудничество Ремизова с газетой прекратилось. По крайней мере, пока нам не удалось обнаружить каких-либо его более поздних публикаций в этом издании, кроме отмеченной Х. Ламплем «народной сказки» «Пегушок» в рождественском номере 1916 года (см.: *Lampf H. Bemerkungen und ergänzungen zur Bibliographie A. M. Remizovs.* S. 314). Хотя сохранилось датированное 23 декабря 1910 года письмо к Ремизову заведующего петербургским отделением редакции «Утра России» Н. М. Волковского, в котором обсуждается судьба некоего предназначенного для рождественского номера рассказа (см.: РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 1–1 об.). А в самом номере газеты от 25 декабря этот анонимный рассказ

Возможно, все описанное выше лишь цепь случайных событий. Тем более что история не имела продолжения, а сам Ремизов не считал необходимым разрывать отношения с этим печатным органом и позднее ни разу не упомянул об инциденте в своей мемуарной прозе.¹⁸³ Однако нельзя исключить, что кто-либо из сотрудников редакции, желая повторить прошлогодний «успех» и запустить новый виток литературного скандала, который, как известно, приносит дивиденды всем вовлеченным в него сторонам, заранее подготовил эту акцию, познакомив Хаханова с ремизовским текстом еще до его публикации. На мысль о том, что инцидент был срежиссирован профессионалом, наводит и подозрительная осведомленность Хаханова в юридических тонкостях вопроса о плагиате. Ведь его главный аргумент — воспроизведение Ремизовым печатки в источнике — является доказательством заимствования, которое признает любой суд. Между тем редактором «Утра России» в этот период был С. Ф. Плевако, сын знаменитого адвоката и сам юрист. Однако у нас нет каких-либо фактов, за исключением его причастности непосредственно к публикации хахановского опуса, позволяющих утверждать, что именно он скрывался за кулисами этой истории.

Еще одно различие между двумя ремизовскими «письмами в редакцию» лежит в совершенно иной плоскости. Первое из них является настоящим литературным манифестом или, по точному определению Вяч. Иванова, «статьей о мифотворчестве». Причем, как мы уже отмечали в параграфе 1.1, именно ивановские идеи во многом определили отношение Ремизова к мифу и задачам художника-мифотворца в современной культуре. Исследователи уже не раз обращались к проблеме рецепции писателем мифотворческих концепций Иванова. Так, например, Хенрик Баран ставил задачей

анонсируется как находящийся в редакционном портфеле и публикуемый «в течение рождественской недели» ([Б. п.]. От редакции // Утро России. 1910. 25 дек. № 335. С. 3).

¹⁸³ Впрочем, его след можно обнаружить в повести «Крестовые сестры», которая стала художественным ответом писателя на обвинения в плагиате, так как в основе ее сюжетной коллизии лежит данный автобиографический эпизод. В частности, здесь использованы детали (например, история с талонными книжками), заимствованные из публиковавшихся в «Утре России» материалов и хроникальных сообщений (подробнее об этом приеме см. в нашей вышеупомянутой статье «Страшная месть: Из комментария к повести А. Ремизова „Крестовые сестры“»).

своей статьи «К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников» — «вписать художественное творчество и воззрения Алексея Ремизова в более широкий литературный контекст путем их сопоставления с творчеством и воззрениями Вячеслава Иванова и Велимира Хлебникова».¹⁸⁴ И далее указывал на ивановскую статью «О веселом ремесле и умном веселии» (1907) как на источник взглядов Ремизова, изложенных им в «Письме в редакцию» 1909 года.¹⁸⁵ Во вступительной статье к переписке писателей А. М. Грачева дала очерк эволюции их личных и творческих взаимоотношений, прибавив к ранее уже названной Бараном еще и статью Иванова «Две стихии в современном символизме» (1908).¹⁸⁶ К тому же кругу источников, поскольку они сформировались не без прямого влияния собеседований на Башне, следует отнести некоторые статьи М. А. Волошина конца 1900-х годов, ибо в них, как и у Ремизова, присутствует образ грандиозного средневекового собора в качестве устойчивой метафоры творческого процесса,¹⁸⁷ а кроме того, обнаруживается ряд других переключек. Показательно и то, что в первом же пассаже манифеста «Пчелы и осы» журнала «Аполлон», к созданию которого осенью 1909 года Иванов имел самое непосредственное отношение, встречается упоминание о «мастерских, куда пусть свободно входит всякий, кто желает и умеет работать на Аполлона».¹⁸⁸ Таким образом, первое

¹⁸⁴ Цит. по: Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. С. 191.

¹⁸⁵ Там же. С. 198–201.

¹⁸⁶ Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова. С. 72–86. В своих более поздних работах исследовательница приходит к выводу, что мифотворческие и связанные с ними театральные идеи Ремизова не заимствуются из теоретических построений Иванова, а развиваются параллельно (см.: Грачева А. М. 1) Античная драма в истории и эстетике творчества А. М. Ремизова // Славянские чтения. Даугавпилс; Резекне, 2000. С. 104–113; 2) Театральные эксперименты Алексея Ремизова и античная трагедия // Театр и литература: Сб. статей к 95-летию А. А. Гозенпуда. СПб., 2003. С. 390–402). Кроме того, среди принципиально важных для писателя ивановских статей следует упомянуть «Поэт и Чернь» (1904), «Копье Афины (Поскольку мы индивидуалисты?)» (1904), «Из области современных настроений. 1. Апокалиптики и общественность» (1905) и «О русской идее» (1909).

¹⁸⁷ См. об этом в нашем комментарии к черновику волошинской статьи «О Плагиате» (История и повествование. С. 313).

¹⁸⁸ Цит. по: Дмитриев П. В. «Пчелы и осы „Аполлона“». К вопросу о формировании эстетики журнала // Русская литература. 2008. № 1. С. 232. То же: Дмитриев П. В.

ремизовское «Письмо в редакцию» корреспондирует с целым комплексом идей, восходящих к Башне Вяч. Иванова и популярных в конце 1900-х годов среди петербургских символистов.

Ответ Хаханову, напротив, касается исключительно одной проблемы — разграничения функций ученого и художника по отношению к материалу, с которым им приходится работать, и утверждение права последнего на свободное обращение с источником, вплоть до его прямого цитирования. Над этой проблемой, как и над остро поставившей ее перед писателем историей с обвинением в плагиате, Ремизов размышлял в течение всей своей жизни. Не случайно в последнем письме к Чуковскому, отправленном осенью 1957 года из Парижа, спустя тридцать шесть лет после вынужденного прекращения контактов, он вновь вернулся к давней теме их переписки. В это время Ремизов работал над книгой о петербургском периоде своей литературной биографии и потому обратился к Чуковскому как к одному из немногих живых свидетелей прошлого за подтверждение собственной итоговой версии некогда громкого литературного скандала: «Ольга Викторовна Андреева¹⁸⁹ рассказывала мне о встрече с Вами. И все мне вспомнилось — верно только Вы помните, какой псевдоним у Измайлова — подпись в его обличительном „Писатель или списыватель“ (Вечерняя Биржевка 1908 г<ода> <sic!>) — „Аякс“? Я не уверен — может кажется мне: „Аякс“».¹⁹⁰

«Аполлон» (1909–1918): Материалы из редакционного портфеля. СПб., 2009. С. 40. Ср.: «Указанием на прием и материал работы, — что достижимо до некоторой степени примечаниями в изящной литературе, а среди художников — раскрытием дверей в мастерские и посвящением, — может открыться выход к плодотворной значительной работе из одичалого и мучительно-одинокого творчества <...>» (Ремизов 2, 609; курсив мой. — И. Д.).

¹⁸⁹ Дочь О. Е. Колбасиной-Черновой, жена Вадима Леонидовича Андреева, сына писателя Леонида Андреева. Входила в ближайшее окружение Ремизова. Вместе с мужем бывала в Москве, куда в эти годы переехала из Парижа ее младшая сестра Ариадна Викторовна Сосинская со своей семьей. Состояла в переписке с Чуковским (см.: Письмо К. И. Чуковского В. Л. и О. В. Андреевым / Публ. О. Андреевой-Карлайл // Алексей Ремизов 2003. С. 323–325).

¹⁹⁰ Переписка А. М. Ремизова и К. И. Чуковского. С. 175. Не имея под руками архива, который остался в России, писатель широко пользовался собственными художественными текстами автобиографического характера. Однако история с обвинением его в плагиате на страницах газеты «Биржевые ведомости», литературным отделом которой заведовал критик Измайлов, имевший хорошо известный пуб-

Вместе с тем отголоски этой истории можно обнаружить и в недрах семьи Чуковских, где ключевые слова участников старого конфликта бытуют в качестве «обиходных» терминов даже в 1920–1930-е годы, что свидетельствует о ее важном значении для становления нового писательского самосознания в преддверии культурного и исторического перелома. Так, в 1928 году в своем дневнике сам Чуковский во время конфликта с Евгеньевым-Максимовым из-за издания Некрасова называет своего конкурента «пошлым списывателем, который лезет в писатели», но у которого «никогда в голове не бывало ни единой идеи».¹⁹¹ А его дочь Лидия Корнеевна признается в письме к отцу от 24 июля 1931 года, что без «материала» у нее не получилась бы книга о Шевченко: «Ведь я выдумывать, писать не умею, я умею только списывать».¹⁹²

Характерно, что все эти разновременные высказывания объединяет общая тема — проблема материала литературы. А в случае Ремизова — это включение в ткань художественного произведения

лике псевдоним Аякс, была отображена в ремизовской прозе в трансформированном виде, а потому не содержала таких реальных деталей, как выставленное под текстом имя обличителя. Конечно, скандальная статья была подписана случайным и лишь один раз использованным псевдонимом — Мих. Милов. Однако Ремизов всегда отличался исключительной памятью и вряд ли мог забыть, пусть и вымышленное, имя виновника своих злоключений. Поэтому, возможно, настаивая здесь на подписи «Аякс», он стремился таким образом окончательно легитимировать собственную версию событий и публично раскрыть загадочный псевдоним. Ср. как подается этот эпизод в «Петербургском буреаке»: «Весь день мы провели в Куоккале у Чуковского. <...> Чуковский в своих критических фельетонах в „Понедельнике“ у П. П. Пильского никогда обо мне ничего не писал, я для него „несуществующий писатель“, но к моей судьбе у него полное сочувствие, и он всегда готов мне помочь. Отчего — не знаю. <...> Вечером вернулись в Петербург. На Финляндском вокзале я купил вечернюю „Биржевку“. Развернул — и прямо мне в глаза жирным шрифтом заглавье: „Писатель или списыватель?“ В тексте мелькает мое имя <...> Подпись: Аякс, псевдоним А. А. Измайлова. <...> А. А. Измайлов уличает меня в плагиате» (Ремизов 10, 184–185).

¹⁹¹ Чуковский К. Дневник: 1901–1929. М., 1991. С. 434.

¹⁹² Чуковский К., Чуковская Л. Переписка: 1912–1969 / Вступит. статья С. А. Лурье, коммент. и подгот. текста Е. Ц. Чуковской, Ж. О. Хавкиной. М., 2003. С. 151. Любопытно, что и Ремизов неоднократно указывал на зависимость собственного творчества от чужого текста. Ср., например, ранее уже отчасти цитировавшееся замечание: «У Андрея Белого было живое предметное воображение — чего у меня нет. Мне всегда нужна книга, литературный источник» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 110).

текстов, ранее находившихся за рамками изящной словесности. Проблема нового материала стала одной из ключевых на рубеже веков. Весьма показательным, каким образом ее решал новый для XX века вид искусства — кинематограф. В его сценарный репертуар, помимо классики, входили не только мелодрама, но также жестокий романс и сказка. В 1913 году ярославская кинофирма «Волга» поставила фильм «Дочь купца Башкирова», якобы основанный на реальных событиях. Прокатчикам пришлось даже изменить его название («Драма на Волге», «Дочь купца»), чтобы избежать судебных разбирательств с прототипами.¹⁹³ На самом деле сюжетной основой фильма была народная сказка из собрания Ончукова «Купеческая дочь и дворник» (№ 184). Ремизов пересказал эту сказку еще в 1911 году, а через год под названием «Потерянная» опубликовал в журнале «Заветы» и затем включил в сборник «Докука и балагурье».

Скандал с обвинением в плагиате не остановил работу Ремизова с фольклором. Скорее наоборот, необходимость публично высказаться побудила его взглянуть на сказку с точки зрения насущных потребностей современной культуры и сформулировать для себя принципиально новые творческие задачи. Вопрос «писать или списывать?» более для него уже не стоял. Пересказы народных сказок стали ключевым жанром ремизовской прозы на ближайшие десять лет.

¹⁹³ См.: Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919) / Сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сквородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. М., 2002. С. 154–155.

Глава 3

АРХАИСТ И НОВАТОР: СБОРНИКИ 1910-х — НАЧАЛА 1920-х ГОДОВ КАК ПРООБРАЗ «БОЛЬШОЙ» АВАНГАРДНОЙ ПРОЗЫ

Еще в начале 1906 года Ремизов, ранее заведовавший конторой журнала «Вопросы жизни» и сверх того не имевший каких-либо иных доходов, окончательно выбрал свободную профессию писателя, живущего исключительно литературным трудом.¹⁹⁴ Однако

¹⁹⁴ Материальные трудности Ремизовых, особенно в первые годы жизни в Петербурге, побуждали самых разных друзей и знакомых писателя искать ему протекцию для поступления на место, например, в Государственном Контроле или где-нибудь в частной конторе. Тем более что он закончил Александровское коммерческое училище и в годы вологодской ссылки некоторое время работал по специальности — вел бухгалтерию в часовом магазине С. Л. Сегалы (см. об этом в нашем комментарии к роману «Часы»: Ремизов 4, 465–466). Однако Ремизов, как правило, под предлогом своей «неспособности» соблюдать необходимый этикет, всячески уклонялся от службы, не связанной с литературой. Ср. в связи с этим характерную запись в дневнике Ф. Ф. Фидлера от 20 апреля 1909 года: «Присутствовал (у Мережковских. — И. Д.) Ремизов, который сетовал на нехватку денег; она (Гиппиус-Мережковская) призывала его *смириться*: устроиться на службу в какую-нибудь контору или магазин» (Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения / Изд. подгот. К. Азадовский. М., 2008. С. 516). Вскоре писатель изобразил эти мытарства в повести «Крестовые сестры» (1910), наделив собственной профессией ее главного героя Петра Алексеевича Маракулина и насытив автобиографическими деталями описание его попыток найти хотя бы случайный заработок. А десятилетие спустя в главах «Кукхи» «На блокноте» и «Дела житейские» резюмировал свою позицию так: «Контрольный начальник прав: как нельзя „служить“ между делом, так и „писать“. А писать и молиться одно и то же. Я в церкви раз увидел, как молилась одна женщина, и вдруг понял: ведь я тоже молюсь, ей-Богу, ну совсем как эта женщина, когда пишу — „отложив печение“» (Ремизов 7, 65). Подразумевая в этом пассаже следующую беседу с чиновником Государственного Контроля, куда его пытался устроить Д. В. Философов в ноябре 1905 года: «Звонил Философов: начальник на меня обиделся и за разговор, а главное за папиросу. „Так вы на службу смотрите, как на средство к существованию?“ „Да“. „А нам нужны чиновники“» (Ремизов 7, 55; см. также письма Философова от 5 и 10 ноября 1905 года: Переписка А. М. Ремизова и Д. В. Философова / Публ. Е. Р. Обатниной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год.

она дает средства к существованию и продолжению работы лишь в том случае, когда процесс публикации написанного более-менее непрерывен. Это прекрасно понимал и он сам. Тем более что характер литературного дарования Ремизова, в первую очередь способность работать одновременно в разных жанрах, но особенно в области малых прозаических форм, позволял ему регулярно печататься даже в газетах. С другой стороны, путь к успеху и благополучию открывался лишь с обретением определенного статуса в профессиональной среде и, как следствие, в глазах публики. А для этого, в соответствии с существующей традицией, было необходимо иметь в своем багаже опубликованные, желательно в так называемых «толстых» журналах,¹⁹⁵ выходявших гигантскими по меркам того времени тиражами, или же отдельным изданием крупные произведения, прежде всего романы и повести, либо, если писатель специализировался на новеллистических жанрах, сборники рассказов. К концу 1900-х годов Ремизов был автором восьми книг, которые сформировали представление современников о его

СПб., 2006. С. 381–382). Материальную стабильность Ремизов обрел после подписания осенью 1910 года контракта на публикацию собрания всех своих уже существующих и будущих сочинений с «Шиповником», который через полтора года передал его издательству «Сирин». Этот документ представляет чрезвычайный интерес, так как свидетельствует о выдающихся коммерческих способностях писателя и, более того, наглядно демонстрирует экономические механизмы функционирования литературы в культуре начала XX века. Однако мы не будем останавливаться на нем подробнее, дабы не уклоняться слишком далеко от основной темы настоящей главы. Отметим лишь, что финансовое благополучие Ремизова, впрочем, как и всей огромной империи, рухнуло с началом революции. В эмиграции он с успехом продолжал ту же линию поведения и, в отличие от большинства своих коллег, сумел получить признание не только у соотечественников, но и среди французских писателей, и в результате включился в европейский литературный процесс. Но этот сюжет требует отдельного разговора.

¹⁹⁵ Долгое время Ремизову как модернисту не удавалось проникнуть на страницы реалистической по своему направлению периодики подобного формата, пользовавшейся особой популярностью у массового читателя из образованных слоев общества. С этим, среди прочего, связано его демонстративное обособление от эстетически близких литературных групп и настойчивое подчеркивание уникальности собственной позиции. Подробнее о данной стратегии, а также об относящихся ко второй половине 1900-х годов безуспешных попытках писателя поместить свои сочинения в «Вестнике Европы» и «Ниве» см. во вступительной статье и комментариях к переписке Ремизова с Чуковским: Русская литература. 2007. № 3. С. 133, 141–158.

индивидуальной манере письма и непосредственно предшествовали «статусному» собранию сочинений (1910–1912). Это являющаяся целостным произведением «Посолонь» (1907; вышла в конце 1906 года), отдельно изданная «Шиповником» в серии «Детская библиотека» «посолонная» сказка «Морщинка» (1907), собрание апокрифов «Лимонарь» (1907), апокрифическая повесть «Что есть табак» (1908), романы «Пруд» (1908) и «Часы» (1908), а также два сборника — «Чортов лог и Полунощное солнце. Рассказы и поэмы» (1908) и «Рассказы» (1910; книга вышла в ноябре 1909 года).

О двух последних Ремизов писал П. Е. Щеголеву 24 мая (6 июня) 1910 года: «<...> и „Чортов лог“ и „Рассказы“ — пестрые сборники и только — случайные очень».¹⁹⁶ Действительно, названные книги были довольно эклектичными по жанровому составу, не отличались цельностью замысла, стройностью композиции и, таким образом, в полной мере соответствовали понятию сборника как сведения под одной обложкой разнородных произведений, объединенных исключительно именем автора. И это не удивительно, так как они представляли собой творческий результат работы писателя за истекший год (или, как в первом случае, за более длительный предшествующий период).¹⁹⁷ Причем публиковались с далекой от литературы целью получить необходимые средства для летнего отдыха. Об этом недвусмысленно свидетельствует переписка Ремизова не только со Щеголевым и рядом других своих корреспондентов из числа лиц, причастных к издательствам, но и, особенно красноречиво, с Чуковским. Например, как и в процитированном выше письме к Щеголеву, 10 мая 1910 года писатель обращался к Чуковскому с просьбой посодействовать в издании очередного подобного сборника: «Приходит лето, уезжать надо и т. д. Все, что и в прошлом году, если не хуже на счет средств всяких. Но есть средство. И нет его по правде->то, а придумал его. Я могу издать книжку. Если собрать написанные за этот год (1909–

¹⁹⁶ ИРЛИ. Ф. 627 (П. Е. Щеголев). Оп. 4. Ед. хр. 1479–1610. Л. 141.

¹⁹⁷ В «Чортов лог» вошли рассказы разного характера в диапазоне от реализма до импрессионизма, в том числе ранние лирические новеллы на мифологической основе, которым не нашлось места в «Посолони». Кроме того, здесь же было помещено переложение народной сказки «Барма», позднее включенное в сборник «Докука и балагурье».

1910) да прибавить (Трагедию о Иуде 1908 г<ода>) да несколько сказок (пересказов и обработок), то выйдет книга листов в 12. Не хотел этого делать и думать об этом не хотел, да видно придется. Не найдется ли у Вас издательства, которому Вы могли бы порекомендовать меня <...> Мне надо в санаторию определиться. Я там за 2а месяца хоть что->нибудь кончил бы из начатого весной».¹⁹⁸ И также приводил его состав. Однако, в отличие от Чуковского, посвященного во все перипетии «дела о плагиате», Щеголеву Ремизов счел необходимым дать следующее разъяснение к разделу «Сказки» в скобках: «(Сказки написаны на основании народных сказок, ко всем 15-и у меня есть вступление объясняющее и ссылка на №№а подлинников)». И далее замечал: «Вы сказок не знаете моих, хотя можете судить о них по Посолони, только, скажу Вам, в Посолони цветов много, а тут не в цветах суть».¹⁹⁹ И впрямь, он подразумевал здесь произведения особого типа, которые определил в «Письме в редакцию» как «художественный пересказ», «когда по сличении всех имеющихся налицо вариантов какой-нибудь народной сказки материалом является облюбованный, строго ограниченный текст» (Ремизов 2, 608). При этом в обсуждаемом проекте такие сказки впервые соединились вместе в специальном большом разделе и к тому же в «чистом» виде, т. е. без примеси текстов другого типа. Хотя пока их предполагаемый порядок, между прочим, различающийся в посланиях к Щеголеву и Чуковскому, свидетельствовал о том, что писатель еще не определился в своих классификационных предпочтениях. Недаром и позже он продолжал именовать эти произведения «разными сказками».

¹⁹⁸ Переписка А. М. Ремизова и К. И. Чуковского. С. 165. Подробнее о судьбе этого так и не осуществившегося замысла см. в прим. 1 к данному письму (Там же. С. 166). Годом ранее, в письме от 25 мая 1909 года, Ремизов обсуждал с критиком аналогичный проект сборника «Караван — горюн», который вскоре вышел в свет под другим, уже известным нам названием «Рассказы» (см. об этом: Там же. С. 152–154). Отметим особо, что из его печатного варианта в разделе «Сказки» были изъяты все тексты, являющиеся пересказом конкретного фольклорного источника. Причиной тому послужил разразившийся в июне 1909 года скандал с обвинением писателя в плагиате (см. в связи с этим главу 2), ибо главным объектом нападков стали две планировавшиеся в данном разделе сказки — «Мышонок» и «Небо пало». А само название раздела было снято, чтобы лишний раз не раздражать публику и прессу.

¹⁹⁹ ИРЛИ. Ф. 627 (П. Е. Щеголев). Оп. 4. Ед. хр. 1479–1610. Л. 141.

Кроме того, на уровне «макротекста» сличение этого проекта с предшествующим²⁰⁰ позволяет удостовериться, что Ремизов пока не удалось найти верную форму для комплексной подачи своих мелких произведений разных жанров. Отсюда и его неудовлетворенность собственными экспериментами. Однако он находился в поиске, который впоследствии дал результаты и привел писателя к созданию книги принципиально нового типа. А пока ремизовский путь в этом направлении лежал через опыт собрания сочинений. Весьма показательно, что первоначально в его составе планировался том, куда должны были войти «Лимонарь», «Посолонь», «К Морю-Океану» и «Разные сказки», т. е., в отличие от «посолонных», ориентированные на конкретный вариант фольклорного текста-источника (подробнее об этом замысле см. в параграфе 1.1). Но затем Ремизов отказался от подобной идеи, опубликовав «Лимонарь» и «Посолонь» (вместе с «К Морю-Океану») в виде отдельных томов, а «разные сказки» и вовсе изъяв из собрания сочинений, хотя к тому времени он давно уже не опасался нанести ими какой-либо урон своему реноме. И здесь мы имеем дело с зарождением авторского мифа о Ремизове-сказочнике, ключевую роль в котором играет именно «Посолонь», символизирующая собой ремизовскую сказку. Вышедший вслед за собранием сочинений сборник «Подорожие» (1913) мало чем отличался от своих предшественников. Однако через год появилась на свет книга сказок «Доука и балагурье», ознаменовавшая новый этап не только в судьбе этого жанра в творчестве писателя, но и в дальнейшем совершенствовании его сборников как таковых. Далее мы остановимся на ее истории подробнее, а пока отметим лишь, что уже следующий — «несказочный» — сборник «Весеннее порошье» (1915) свидетельствовал о плодотворности усилий Ремизова в работе над «Доукой и балагурьем», так как тоже был отмечен особой четкостью и продуманностью композиции.

²⁰⁰ Оба сборника довольно близки по своей структуре (рассказы — сказки — пьеса) и различаются лишь тем, что в книгу «Рассказы» был включен еще и цикл ремизовских снов «Бедовая доля», которые стали частым элементом подобных сборников в 1910-е годы, а в неосуществленном издании предполагалось поместить крупные вещи: повести «Неумный бубен» и «Стан половецкий» (позже она вошла в состав второго раздела книги «Оля» (1927)).

О последней мы заговорили здесь не случайно. В условиях кризиса «большой» эпической формы избранная Ремизовым стратегия профессионального поведения, подразумевающая движение от газетной или журнальной публикации отдельной новеллы к книге как сложному текстовому единству с одной или несколькими взаимно соотнесенными магистральными темами, позволяла решить ряд насущных художественных задач. При этом центр тяжести перемещался с конкретного текста на целое, вследствие чего исключительную важность приобретали принципы композиционной организации сборника. В такой ситуации писатель с неизбежностью должен был прийти к технике монтажа.²⁰¹ На протяжении 1910-х годов Ремизов активно отрабатывал разнообразные монтажные приемы в своих книгах, среди которых существенное место занимали сборники сказок. Тем самым он несколько опережал вскоре ставшую доминирующей культурную моду и выступал в роли новатора. В то время как материалом для него служила всевозможная словесная архаика, прежде всего фольклор и древнерусская литература.

²⁰¹ Этим термином мы будем пользоваться в том широком значении, которое, вслед за С. М. Эйзенштейном, вкладывает в него Вяч. Вс. Иванов: «монтаж — такой принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т. п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину) хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен (в этом последнем случае обычно опредмечиваемых)» (*Иванов Вяч. Вс.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // *Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино.* М., 1988. С. 119–120). Как отмечает далее ученый, монтаж является фундаментальным принципом культуры, но разные эпохи отличаются друг от друга «степенью „монтажности“». Искусство XX века отмечено «возрождением приема, близкого к построению <...> „бриколажа“, по Леви-Строссу, — нагромождения предметов, характер связи которых по смежности определяется окружением непосредственно соседствующих звеньев» (Там же. С. 120). И цитирует рукопись Эйзенштейна, который пишет об отсутствии образительности в первобытных орнаментальных композициях: «На месте изображения — просто сам предмет как таковой: на нитку натянуты кости медведей или зубы океанских рыб, просверленные раковины, засушенные ягоды или скорлупа» (Там же). Напомним, что именно такая нитка с игрушками, костями рыб, разнообразными образцами «игры природы», раковинами и проч., протянутая через кабинет Ремизова, описана всеми побывавшими в доме писателя еще в Петербурге, а затем в Берлине и Париже мемуаристами.

3.1 Русские сказки: «Докука и балагурье», «Русские женщины», «Укрепа», «Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым»

В статье 1909 года «О русской идее», которая была опубликована в № 1 и 2–3 журнала «Золотое руно», Вяч. Иванов писал: «Наблюдая последние настроения нашей умственной жизни, нельзя не заметить, что вновь ожили и вошли в наш мыслительный обиход некоторые старые слова-лозунги, а следовательно, и вновь предстали общественному сознанию связанные с этими словами-лозунгами старые проблемы. <...> как встарь, так и ныне, становясь лицом к лицу, на каждом повороте наших исторических путей, с нашими исконными, и как бы принципиально русскими вопросами о личности и обществе, о культуре и стихии, об интеллигенции и народе, — мы решаем последовательно единый вопрос — о нашем национальном самоопределении, в муках рождаем окончательную форму нашей всенародной души, русскую идею».²⁰² Вскоре на страницах того же издания Ремизов в «Письме в редакцию» определял свою задачу как «воссоздание нашего народного мифа, выполнить которую в состоянии лишь коллективное преемственное творчество не одного, а ряда поколений», и «указанием на прием и материал» стремился «открыть выход к плодотворной значительной работе из одичалого и мучительно одинокого творчества, пробавляющегося без истории, как попало, своими средствами из себя, а попросту из ничего, и в результате — впус- тую» (Ремизов 2, 608–609). Несколько ранее все в том же «Золотом руно» С. М. Городецкий назвал Иванова и Ремизова провозвестниками национальной идеи.²⁰³ По справедливому замечанию современной исследовательницы, «нет оснований связывать волну фольклоризирующей эстетики, которая поднимается после революции

²⁰² Цит. по: *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 321–322. Подробнее об умонастроениях Иванова, послуживших основанием для этого концепта, см.: *Обатнин Г. В.* К структуре мировоззрения Вяч. Иванова в эпоху первой русской революции // *Ал. Блок и революция 1905 года: Блоковский сб.* VIII. Тарту, 1988. С. 88–94 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 831).

²⁰³ *Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы // *Золотое руно.* 1909. № 4. С. 71.

1905 года и в литературе, и в живописи, и (чуть позже) в музыке, исключительно с ивановскими идеями. Напрямую они повлияли на довольно ограниченный круг. Однако дав толчок новой эстетике и предложив ей рамочную концепцию («реконструкция мифа»), они собственно уже и не были необходимы для дальнейшего распространения этой эстетики. Куда важнее для последнего было встречное, идущее от публики, ощущение адекватности этой эстетики текущему моменту».²⁰⁴ Таким образом, обращение Ремизова к русскому фольклору было своеобразным опережающим ответом на социальный заказ. И именно его несовпадение по времени с периодом широкого распространения в обществе неонароднических и неонационалистических идей вызвало к жизни инцидент с обвинением писателя в плагиате, в ходе которого как раз и выявилась с особой отчетливостью актуальность данной проблематики.

3.1.1 «Докука и балагурье» и «Русские женщины»

Окончательная авторская версия переключения с реконструкций мифа в духе «Посолони» на непосредственный пересказ народной сказки в «Петербургском буераке» выглядит так: «С 1905 третий год шесть книг <...>, а я все еще хожу с моими сказками по задворкам — темным углам литературы <...> О ту пору вышел сборник Н. Ончукова „Северные сказки“. В сборнике принимал участие А. А. Шахматов, а среди записей сказок значилось имя: М. М. Пришвина. Нашего первого сказочника Вл. И. Даля — сказки пяток первый 1832 Казака Луганского — увлекал сказ: он слушал, глядя на сказочный матерьял. В 20–30 годах было ново, чувствовался переход от литературной речи к живой разговорной (эпистолярный жанр — Пушкин, Вяземский, Батюшков), а в сказках ничего от литературы, живая природная речь. Тема, сюжет, композиция для Даля неважно. Только по признаку сказа живут сказки Казака Луганского. В наше время сказ не открытие — сказ пророс литературу — сказу будущее <...> Сказочный материал для меня клад: я ищу

²⁰⁴ Шевеленко И. Модернизм как архаизм: национализм, русский стиль и архаизирующая эстетика в русском модернизме. С. 169.

правду и мудрость — русскую народную правду и русскую народную мудрость, меня занимает чудесное сказа — превращения, встреча с живыми, непохожими — не человек и не зверь, я вслушивался в балагурие, в юмор, я входил в жизнь зверей, терплю их долю. Сказка мне не навязанное, а поднятое любимое» (Ремизов 10, 179–180). Как видим, Ремизов подчеркивает, что, кроме собственно языка, в народной сказке его занимает и тема, и сюжет, и композиция, и персонаж со всеми его превращениями, т. е. «жизнь с ее чудесным».²⁰⁵

Первой книгой, составленной из ремизовских переложений русских народных сказок, стала «Докука и балагурье», которая вышла в свет 1 января 1914 года в петербургском издательстве «Сирин»²⁰⁶ и имела подзаголовок «Народные сказки». Сюда были включены обработки подлинных фольклорных текстов, сделанные между 1905 и 1912 годами и публиковавшиеся тогда же в повременных изданиях и литературных сборниках (см. азбучный временник-указатель: Ремизов 2, 334–336).

По свидетельству самого писателя, источником его интереса к этому жанру стали первые детские впечатления от сказок «глухонемого» печника, няньки и особенно кормилицы — калужской песельницы и сказочницы Евгении Борисовны Петушковой, образ которой запечатлен в книгах «Докука и балагурье» и «Русские женщины».²⁰⁷ Новое соприкосновение с народной культурой и непосредственными носителями фольклорной традиции произошло

²⁰⁵ Об источнике этой важной для писателя идеологемы см. в преамбуле к главе 4.

²⁰⁶ Подробнее о сотрудничестве Ремизова с этим издательством см.: «Сирин» — дневниковая тетрадь А. Ремизова / Предисл., публ. и прим. А. В. Лаврова // Алексей Ремизов 2003. С. 229–248. Сохранился макет сборника, содержащий авторскую правку и корректорские пометы (подробнее об этом см.: *Обатнина Е. Р.* Материалы А. М. Ремизова в архиве Р. В. Иванова-Разумника. С. 15–17).

²⁰⁷ Впоследствии этим впечатлениям Ремизов посвятил главу «Первые сказки» в мемуарной книге о своем детстве «Подстриженными глазами» (см.: Ремизов 8, 24–30). Здесь, в частности, он пишет: «Каких-каких сказок я не наслушался в те первые мои годы! <...> Читая потом записи сказок в этнографических сборниках, я все прислушивался, я искал среди строчек, я хотел вспомнить те первые, и случилось, вдруг слышу — и тогда я писал не по тексту, а с голоса калужской песельницы и сказочницы, Евгении Борисовны Петушковой» (Ремизов 8, 28). О прототипе этого образа в ремизовской автомифологии см. в заключении главы 4 настоящей работы.

во время ссылки Ремизова в Вологодскую губернию (1900–1903) в городе Усть-Сысольске. По мотивам зырянской мифологии им был создан цикл «Полунощное солнце», опубликованный в 1908 году в составе сборника «Чортов лог и Полунощное солнце». После этого, как утверждал в письме к автору от 21 января 1908 года К. Ф. Жаков, за Ремизовым закрепилась репутация человека «не безучастного к „сказаниям“ Зырян и к «исчезающей „народной поэзии“ Севера».²⁰⁸

В начале 1905 года Ремизовы поселились в Петербурге, где вскоре, как уже не раз говорилось выше, познакомилась с рядом собирателей и исследователей фольклора, в том числе с писателем М. М. Пришвиным, фольклористом и этнографом Н. Е. Ончуковым, академиком А. А. Шахматовым.²⁰⁹ В отличие от антимодернистски настроенных критиков, которые летом 1909 года спровоцировали инцидент с обвинением писателя в плагиате (см. об этом в главе 2), в этой среде первые ремизовские пересказы вызвали горячее сочувствие. Фольклористы высоко оценили его бережное отношение к семантике архаического образа, а также безупречное языковое чутье, и предлагали собственные записи сказок для литературной обработки.²¹⁰ Сами записи предполагалось выпустить отдельным изданием. Именно в связи с этим 16 апреля 1907 года по получении в подарок «Посолони» в письме Ончукова к Ремизову прозвучал ранее уже отчасти цитировавшийся нами пассаж: «Сочту не долгом, а удовольствием доставить свои сказки Вам, как только они выйдут из печати. Такого усердного читателя, как

²⁰⁸ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 105. Подробнее об адресанте этого письма — писателе, философе, ученом, педагоге и общественном деятеле, родившемся в коми-зырянской крестьянской семье, Каллистрате Фалалеевиче Жакове (1866–1926) см., например: *Белоконь С. И. Жаков Каллистрат Фалалеевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь.* М., 1992. Т. 2: Г–К. С. 253–255; К. Ф. Жаков. Проблемы творчества. Сыктывкар, 1993.

²⁰⁹ Подробнее об этих контактах см.: Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову. С. 157–209; *Иванова Т. Г. Русская фольклористика начала XX века в биографических очерках.* С. 178–179 (Очерк 7. Н. Е. Ончуков (Любительская линия в фольклористике)); Шахматову посвящена глава «Магнит» в книге «Подстриженными глазами» (Ремизов 8, 166–174).

²¹⁰ См., например, самое раннее письмо Пришвина к писателю, датированное концом 1908 года (Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову. С. 166).

Вы, нынче поискать».²¹¹ «Северные сказки» вышли в свет в конце 1908 года и вскоре были предоставлены в распоряжение Ремизова Пришвиным, который обратил внимание писателя на особенно интересные, с его точки зрения, тексты для пересказа, а также передал предложение тогда еще не знакомого с последним И. А. Рязановского разработать конкретные номера (№ 75 и 119) из этого сборника.²¹²

Книга Ончукова имеет исключительно важное значение для «Докуки и балагурья». Она выступает не только в функции «фотографа», из которого писатель заимствует основную часть текстов для пересказа,²¹³ но представляет и самостоятельную ценность, прежде всего как свод сказок Русского Севера. Именно в этом качестве некой идеальной проекции ончуковский сборник соотносится с ремизовским. Внутренняя ориентация на «Северные сказки» как целостное явление подчеркивается и тем, что Ремизов вводит в «Докуку и балагурье» пересказы собственных фольклорных записей (московской, сольвычегодской и грязовецкой), обнаруживая таким образом свою причастность к миру собирателей и исследователей народной сказки. В подтексте этого жеста можно усмотреть и автобиографические коннотации, так как память о вологодской ссылке в этот период еще слишком живо предстает в сознании писателя, а яркий образ Русского Севера далек от последующей мифологизации.

О начале работы над сказками будущей книги Ремизов вспоминал: «На праздник Рождества Христова началась докука с того, что мне очень понравились сказки — материалы сказочные почти недоступные и непонятные, не только рассказать, а часто и досказать — это моя задача. И прибавлял не без оттенка горечи: «Книга — „пре-терпенная“. Сюда вошла и сказка, за которую в плагиаторы возведен

²¹¹ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 47.

²¹² См. его письма от 3 января и 4 февраля 1909 года (Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову. С. 166–167).

²¹³ Только семь из пятидесяти трех сказок Ремизова имеют другой источник. Помимо трех его собственных записей, это сказка из раздела «Хозяева» и три сказки из раздела «Глумы», восходящие к публикациям в «Живой старине». Об источниках «скоморошьих» сказок из последнего раздела см. подробнее наш комментарий: Ремизов 2, 649–650.

был „на веки вечные“». ²¹⁴ К концу 1911 года начался процесс объединения отдельных сказок в циклы (в основном, по 2–3 сказки), которые публиковались в периодической печати. Впоследствии тексты большинства первоначальных циклов были перераспределены по разным отделам сборника.

Приблизительно тогда же возникло и будущее название книги. 24 января 1912 года Ремизов писал М. М. Гаккебушу: «<...> есть у меня четыре сказки <...>. Основа сказок народная. „Плетение словес“ мое. Сказки могут быть напечатаны или каждая самостоятельно — I) Горе злосчастное, II) Кумушка, III) Обреченная, IV) Жадень-пальцы, — или все вместе, объединенные общим заглавием: ДОКУКА И БАЛАГУРЬЕ <...>». ²¹⁵ Это название наиболее точно выражает основную идею «Докуки и балагурья» как собирательного образа русской народной сказки, ведь «докучной» называется «бесконечная» сказка, а балагурство — «шутливая, забавная беседа» — передает атмосферу ее бытования в народной среде. ²¹⁶

Группируя тексты по шести разделам, Ремизов предлагал собственную, отличную от научной, классификацию русской сказки. В названиях первых четырех разделов обозначены главные герои этих циклов: русские женщины, царь Соломон и царь Гороскат, воры, хозяева (т. е. представители мира низшей демонологии и нежить). Пятый раздел «Мирские притчи» состоит из сказок, по

²¹⁴ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 166. На самом деле в «Докуку и балагурье» были включены обе сказки, послужившие поводом для обвинений писателя в плагиате, — «Мышонок» и «Небо пало».

²¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2571. Оп. 1. Ед. хр. 305.

²¹⁶ Нельзя исключить вероятность того, что дополнительным стимулом к соединению этих двух понятий стал еще один, на этот раз литературный источник — с характерным «смысловым сдвигом». Мы имеем в виду гоголевскую «Шинель», где словом «докука» (от *докучать*) названо систематическое подсмеивание (т. е. балагурство) молодых чиновников над Акакием Акакиевичем. Причем здесь же встречаются столь важные для Ремизова темы, как выбор имени и мотив табака (подробнее об этом см. в параграфе 4.2), а также рассказ о пристрастии центрального персонажа к каллиграфии и, наконец, образ «пронзенного» молодого человека, которому в словах обижаемого Акакия Акакиевича слышится: «Я брат твой». Последние заставляют вспомнить об автобиографическом герое Маракулине из непосредственно связанной с коллизией вокруг общественного признания ремизовских пересказов народных сказок повести «Крестовые сестры» (см. об этом в главе 2).

своему пафосу тяготеющих к нравоучительной литературе, а потому получивших в его названии столь специфическое жанровое определение с оттенком оксюморонности. Не случайно в «Петербургском буераке» Ремизов так охарактеризовал помещенную им здесь в контекст рассказа об обвинении в плагиате сказку из этого раздела «Берестяный клуб»: «Аверченко я отнес особенно меня тронувшую сказку „Берестяной клуб“ — русская правда: „за преступление не осуди, а преступника пожалей“. Попадись эта сказка Л. Н. Толстому — 1909 г. — Толстой еще жил на свете — эта сказка вот порадовала бы» (Ремизов 10, 180–181). Шестой раздел «Глумы» (т. е. потеха, забава, шутки, смех) имеет кольцевую композицию: он открывается и заканчивается сказками про скоморохов, которые воспринимаются не только как персонажи этих двух сказок, но и как рассказчики остальных шести сказок цикла.²¹⁷ Таким образом, соединяя в циклы тексты с определенным типом персонажа, Ремизов моделирует своеобразную социальную парадигму народной сказки. При этом в текст-источник обязательно вводятся психологические мотивировки поступков героя, а он сам наделяется именем и индивидуальными чертами внутреннего и внешнего облика. С этой точки зрения, этическая проблематика раздела «Мирские притчи» выглядит как вполне уместная и оправданная контекстом. А морфология сказки превращается у Ремизова в «социологию».

Завершает книгу колядный стих, подчеркивающий ее хронологическую и жанровую приуроченность к Святкам. Этой концовкой, наряду с другими приметами жанра (датой выхода в свет, присутствием среди персонажей скомороха и т. д.), писатель вновь указывает на то, что сказка является для него фольклорным эквивалентом литературного святочного рассказа, с которым полностью идентифицируется ремизовское переложение.²¹⁸

Авторские примечания названы здесь «Сказ». Ремизов впервые оформляет их в виде азбучного временника-указателя, который

²¹⁷ Подробнее о скоморохе как медиаторе традиционной культуры, являющимся главным хранителем и распространителем сказки, а также о связи этого образа с «литературной маской» Ремизова см. в параграфе 4.2.

²¹⁸ См. об этом в главе 1 и особенно в главе 4.

одновременно выполняет и чисто информативную функцию (в специальной сводной таблице приведены год написания, первая публикация, текст-источник каждой сказки), и имитирует научные формы подачи комментария. Тем самым еще раз подчеркивается некая условная «пограничность» подобного жанра, его причастность двум разным культурным локусам. Именно такой тип примечаний становится нормой для его сборников сказок в 1910-е годы. Кроме того, писатель перечисляет здесь имена собирателей и сказочников, от которых записаны использованные им тексты-источники. Это позволяет Ремизову с легкостью перейти к личному воспоминанию в стилистике «посолонной» Завитушки о собственном собирательском опыте и завершить его величанием всех участников процесса бытования сказки в фольклорной традиции и в современной культуре, содержащим мощный идеологический посыл — утверждение коллективного характера всенародного творчества. Ср.: «Помяну тут Глухого печника-сказочника, передавшего мне свою сказку, и поблагодарю его, помяну и других незнаемых сказочников, со слов которых сказки я сказываю, и поблагодарю их, помяну и тех, кто записал сказки — сохранил нам этот дар русского народа, и поблагодарю их, и поклонюсь всему русскому народу за его доуку умственную и балагурье веселое» (Ремизов 2, 334; в оригинале этот пассаж набран вразрядку).

Особый интерес представляет критический отклик на появление ремизовского сборника, который принадлежит давнему знакому писателя Д. В. Философову. Его статья «Возрождающийся Афанасьев» была помещена в газете «Речь» 27 января 1914 года (она заняла почти половину полосы на с. 2) и посвящена выходу в свет вновь переизданных после длительного перерыва «Русских народных сказок» и «Народных русских легенд» А. Н. Афанасьева, а также работы С. В. Савченко «Русская народная сказка. История собирания и изучения», книги «Стихи духовные, словеса золотые» со вступительной статьей Е. А. Ляцкого и, наконец, «Доуки и балагурья». Знаменателен уже сам по себе факт публикации такого количества близких по тематике изданий практически одновременно. Причем среди них имеется «обзор накопившихся материалов и исследований», в котором молодой киевский ученый

Савченко «подвел итог и проследил, как постепенно рос интерес к сказочному сюжету», познакомил читателей «с историей изучения и собирания сказок в России, в связи с работами западных ученых», составил «ценную и обильную» библиографию.

Однако в фокусе внимания Философова прежде всего находится человеческая и профессиональная судьба Афанасьева, так как, по мнению критика, «имя его значительно не только в науке. Оно популярно среди всех русских людей, потому что связано с народной сказкой. А кто из нас не любит народных сказок?» Бытовые и служебные неурядицы, нужда, гонения со стороны «любящей видеть старину в розовом цвете» духовной и светской цензуры, которой «не нравился самый д у х скромного ученого», особенно статьи «о призрении бедных в России», отсутствие реальной помощи в борьбе с цензурными запретами со стороны издателей, советовавших ему, как, например, «ловкий и циничный» Краевский, «избегать рассказа о фактах печальных, возмутительных для души», — все это привело к ранней смерти Афанасьева, что в конечном итоге сказалось на качестве его научных исследований, в том числе «Поэтических воззрений славян на природу». «Прежде всего, он умер страшно рано, на сорок пятом году. Доживи он до лет Веселовского, Пыпина или Буслаева, он сделал бы куда больше, если не в смысле собирания нового материала, то в смысле более серьезной обработки его. Человек талантливый, чуткий, он, конечно, освободился бы от чрезмерного увлечения, так называемой „мифологической“ школы, столь модной во дни его юности. Неутомимый собиратель не успел воспользоваться новым научным методом, который пришел к нам из Германии, через Бенфея. Докторская диссертация Веселовского, „Соломон и Китоврас“, появилась в 1872 году, уже после смерти Афанасьева. Можно сказать, что именно после этой диссертации теория „заимствований“ и „бродячих сюжетов“ приобрела право гражданства в России. Афанасьев, к сожалению, остался в гриммовских традициях, а потому, естественно, на его трудах лежит печать некоторой устарелости». Вместе с тем, несмотря на то, что «русская наука скоро обогнала Афанасьева, появились и новые, более совершенные собрания по фольклору», изучать народную словесность без учета опубликованного им огромного материала нельзя. Кроме того, по мнению

Философова, даже недостатки афанасьевских записей сказок и легенд служат на пользу отечественной культуре: «Пусть филологическая сторона их хромает. Пусть пользование чужими записями и неточность этих записей не дает строго научного материала для изучения фонетических особенностей русских говоров. Собрания Садовникова, Семенова и в особенности Ончукова (Северные сказки) куда на у ч н е е. В самом непродолжительном времени <...> мы будем иметь и совсем образцовое собрание новгородских сказок. По примеру г. Григорьева, братья Б. и Ю. Соколовы собирают их при помощи фонографа.²¹⁹ Но пусть не обижаются господа ученые. Для нас, простых смертных, именно недостатки афанасьевских сказок являются как бы их достоинством. Погоня за „фонетикой“ делает ученые сказки неудобочитаемыми. „Попъ піу малако силна. Їонъ пашоль у баню“ и т. д. записывает г. Добровольский „говор“ Смоленской губернии. Чтение таким способом записанных сказок, — крайне мучительно. Собрание Афанасьева тем и хорошо, что оно служит как бы „введением“ в тайны изучения русского языка и народной словесности. Оно не ввергает читателя-дилетанта в отчаяние, наоборот, увлекает его и очень хорошо подготавливает к дальнейшим работам на этом поприще». Такое противопоставление наследия Афанасьева трудам фольклористов и этнографов последующих поколений позволяет критику плавно перейти от науки к современной литературе в лице Ремизова.

Именно этот «писатель-художник», по мысли Философова, является продолжателем дела Афанасьева в русской культуре: «Уже давно А. М. Ремизов печатает свои сказки по всевозможным журналам и газетам. Теперь он их собрал вместе, в сборнике „Докука

²¹⁹ Через год Философов откликнулся хвалебной рецензией на выход в свет сборника «Сказки и песни Белозерского края. Записали Борис и Юрий Соколовы» (см.: Речь. 1915. 25 мая (7 июня). № 141 (3164). С. 4). Кроме того, в своей «социологической» заметке об эпидемии шпиономании среди крестьян, которая после начала Первой мировой войны с особой силой расцвела на благодатной почве традиционного недоверия к чужакам из городского образованного класса, в подтверждение собственного опыта он ссылаясь на аналогичные наблюдения братьев Соколовых, отмеченные в предисловии к их книге (*Философов Д.* Подозрительность // Русское слово. 1915. 2 (15) июля. № 151. С. 2). Ранее та же тема была затронута критиком и в самой рецензии на сборник.

и Балагурье“, и только теперь стало ясно, какую большую работу проделал автор, с какой любовью отнесся он к своему труду». И тут критик с неизбежностью возвращается к давнему скандалу в связи с обвинением Ремизова в плагиате, присоединяя свой голос к выступлениям его защитников: «Несколько лет тому назад какой-то борзописец, прочитав одну из сказочек Ремизова, обвинил его чуть ли не в плагиате. До чего надо быть невежественным, как мало надо любить сокровища народной словесности и современную русскую литературу, чтобы так грубо подойти к серьезной попытке Ремизова, к его стремлению восстановить связь между литературой „народной“ и „господской“. Пресловутый „плагиат“ сводится к благоговейному желанию, сохранив все особенности подлинной народной сказки, всю прелесть ее языка, выделить из нее существенное, важное, типическое. Освободить ее от случайностей местных говоров и неряшливостей рассказчиков. Восемнадцать сказок, посвященных „русской женщине“, дают поразительное по красоте собрание различных типов русской женщины, <...> бессознательно созданных русской сказкой и жизнью. Перед нами проходит женщина желанная, обреченная, отчаянная, женщина добрая и лихая, серьезная и шутливая, ворожея и кумушка. И каждая из них, благодаря глубокому „средству душ“ между рассказчиком — темным олонецким мужиком — и пересказчиком — страдающим, жаждущим освобождения и искупления, писателем современности, — входит в самое наше сердце. Вот уж, воистину, „крестовые сестры“! И как раз внимательное сличение сказок Ремизова с первоначальным их источником показывает, что о „плагиате“ могут говорить только абсолютные невежды». Ибо он «умело и глубоко, ни в чем не нарушая народного склада и тона, народной психологии», «обрабатывает сырой материал, от частного восходит к общему, дает определенный характер» своим героям. Это побуждает Философова, с одной стороны, разграничить, а с другой, сопоставить научное и художественное освоение фольклора: «Наука делает сказку орудием для изучения „фонетики“. Почтенное дело. Но неужели же менее почтенна и благородна задача, поставленная себе Ремизовым? Если бы я был „собирателем-этнографом“, Пришвиным или Ончуковым, „обработка“ Ремизова меня радовала бы не меньше, нежели диссертации

какого-нибудь филолога, который на основании моего сборника определил бы „особенности“ тотемского говора».

Наконец, в заключение Философов предлагает еще и общественно-политический ракурс этой актуальной для середины 1910-х годов темы, напрямую связывая «возрождение Афанасьева» с обретением русским обществом после революции 1905 года ряда демократических свобод и, как следствие, появлением потребности в исторически достоверном самосознании: «Много у нас говорили о разрыве между интеллигенцией и народом, о неуважении интеллигентов к родной старине. Черносотенники любят приводить анекдот о намерении „революционеров“ взорвать московский Кремль и выстроить на его месте „парламент“. Любовь к старине считается до сих пор привилегией реакционеров. Изучение этой старины до сих пор поливалось вонючим елеем погодинской школы, благожелательством историков-патриотов <...> и всяческих лицемеров, которые следовали циничному совету Краевского — рядом с печальным явлением сообщать о явлениях отрадных. У людей нециничных такое лицемерие вызывало чувство отвращения. <...> Но как только усилиями „анархистов“, желавших взорвать московский Кремль, была завоевана хоть некоторая свобода для изучения нашей старины, эта самая старина возродилась во всем блеске. С русских икон соскоблена потемневшая „олифа“ г-д Покровских и Успенских, и они засияли своим великолепием. Науку от свободы не отделишь. И любовь к старине может быть только свободной. Возрождается Афанасьев, русская сказка. Возрождаются „Словеса золотые“ <...> На последней страничке своей книги А. М. Ремизов с благодарностью „поминает“ <...> всех, кто „сохранил нам дар русского народа“. Будущие поколения с такой же благодарностью помянут представителей поколения сегодняшнего, которые так дружно и с такой любовью возрождают наши национальные сокровища, тщательно смывая с них темную олифу официальной „науки“. Помянут и тех „не помнящих родства“ Василиев и Петров, которые завоевали русской науке хоть некоторую свободу любовного исследования родной старины».²²⁰ Таким обра-

²²⁰ Философов Д. Возрождающийся Афанасьев // Речь. 1914. 27 янв. (9 февр.). № 26 (2695). С. 2.

зом, сказки Ремизова были поставлены Философовым в один ряд с классическими собраниями русского фольклора и включены в число явлений, знаменующих новую тенденцию в современной культуре. Эту лестную характеристику писатель, без сомнения, учел при подготовке итогового сборника «Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым», о котором мы будем говорить далее.

После выхода в свет «Докуки и балагурья» он продолжал работать над сказочным материалом. Причем к ончуковскому собранию прибавились новые источники. Впоследствии цикл «Русские женщины» вырос в самостоятельную книгу под тем же названием и с характерным подзаголовком «Народные образы».²²¹ Включенные сюда сказки о русских женщинах создавались с 1909 по 1918 год. Многие из них были опубликованы в периодических изданиях, а также, помимо «Докуки и балагурья», в сборниках «Укреп» (1916) и «Среди мурья» (1917). В последнем цикл назывался «Женская доля». Из авторского комментария явствовало, что к 1917 году идея отдельного издания уже оформилась в сознании писателя: он перечислял здесь не только ранее опубликованные, но и шесть нигде не публиковавшихся сказок, а предлагаемые вниманию читателя в новом сборнике характеризовал как «дополняющие это собрание».²²²

В начале 1917 года Ремизов обратился с предложением напечатать книгу «Русские женщины в народных сказках» в московское «Книгоиздательство М. и С. Сабашниковых», однако получил отказ, мотивированный тем, что она не подходит для включения в предполагаемую серию издательства.²²³ Спустя год к редакционной работе

²²¹ Во второй половине 1910-х годов не меньшее значение, чем издание Ончукова, приобретает для этого цикла свежее собрание братьев Бориса и Юрия Соколовых «Сказки и песни Белозерского края» (М., 1915; подробнее о нем см. в очерке Т. Г. Ивановой «Б. М. и Ю. М. Соколовы (Миллеровское крыло «исторической школы»): *Иванова Т. Г.* Русская фольклористика начала XX века в биографических очерках. С. 60–85). О других текстах-источниках «Русских женщин» см. наш комментарий: Ремизов 2, 672–673.

²²² Ремизов А. Среди мурья. М., 1917. С. 231.

²²³ См. ответ ему М. Лукина от 15 февраля 1917 года (*Ремизов А. М.* Переписка с редакциями и издательствами «Разум», «Северные записки», «Унионо» и др. в связи с изданием его произведений. 1909–1920 // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 25. Л. 12–12 об.).

над сборником приступило дружественное писателю петроградское издательство «Скифы».²²⁴ И уже 1 июня 1918 года уведомило его о поступлении книги в продажу.²²⁵

В результате долгих поисков Ремизов вновь вернулся к лапидарному первоначальному названию «Русские женщины», которое, бесспорно, является отсылкой к известной поэме Некрасова, так как писатель развивает ту же тему русской литературы. Однако ее трактовка заметно отличается от некрасовской. Ибо гендерная проблематика берется Ремизовым в весьма специфическом ракурсе. О замысле своей книги он говорит в дарственной надписи С. П. Ремизовой-Довгелло: «Тут все, что русским народом сказано. О матери, сестре, жене. От желанного до злого».²²⁶ Более подробно писатель раскрывает идею сборника в предисловии к немецкому переводу (1923), которое цитируется по-русски в библиографической статье об этом издании: «Открытый к слову русского народа, пользуясь записями изустных рассказов, я сказываю сказку о России — о матери, о сестре, о жене. Русская женщина проходит со своей разной долей, каждая неся свою тайну. И первая тайна — тайность сердца — любовь: любовь — васильковое поле! — щедрое одаряющее сердце; и любовь — там брошенный в подвал! — безвыходно бьющееся сердце. Марья — с бессмертной суженой любовью и Маша — разлученное кукующее сердце. Любава — с беззаветной воскрешающей любовью, и Маша — чудодейное мудрое сердце. Нелюбая Сошка, и отчаянная Маша — несчастная доля! Федосья — родное сердце, а любовью крепка до смерти, и верная Уляша. Какою береженной думой одумана любовь сестры к брату, и как жестоко и какая горечь в слове о подружкей любви — Варушки и Анюшки. И та же беспощадность к ревнивой

²²⁴ См. об этом в письме Р. В. Иванова-Разумника к Ремизову от 20 января 1918 года (Письма Р. В. Иванова-Разумника к А. М. Ремизову (1908–1944 гг.) / Публ. Е. Обатниной, В. Г. Белоуса и Ж. Шерона // Иванов-Разумник: Личность. Творчество. Роль в культуре: Публикации и исследования. СПб., 1998. Вып. II. С. 95).

²²⁵ Ремизов А. М. Переписка с редакциями и издательствами «Разум», «Северные записки», «Унионо» и др. Л. 40. Более чем за месяц до этого непосредственно о выходе в свет «Русских женщин» сообщила своим читателям газета «Дело народа» (1918. 21 (8) апр. № 25. С. 4).

²²⁶ Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 20.

клеветущей любви Варвары. От старого до малого — от бабушки-ворожеи, Карасьевны и Кондратьевны до девчонки-сказочницы Машутки и умницы Ульки. От человека-женщины до лешачихи и водянихи и рыси-Наташи, разлученной с мужем и сыном. Я слышу, Россия — мать, сестра и жена — голосом русской земли сказывает свою волшебную сказку». ²²⁷ То есть его интересуют не *лучшие*, как у Некрасова, а *все возможные* качества национального женского характера, какими их видит русский народ в своих сказках. Как и в «Докуке и балагурье», Ремизов озабочен прежде всего парадигматикой и потому создает своеобразный «каталог женских образов». ²²⁸ Любопытно, что именно «каталог образов» современный исследователь называет одним из ключевых монтажных приемов у имажинистов, в первую очередь у Шершеневича. ²²⁹ Итак, мы вновь имеем дело с ремизовскими экспериментами в области монтажа. Добавим к сказанному, что принципиальность установки на «каталогизацию» подчеркивается еще и тем, что почти $\frac{2}{3}$ названий текстов цикла образованы по одной и той же

²²⁷ Благонамеренный (Брюссель). 1926. Кн. 2. С. 165.

²²⁸ Уместность такой трактовки, помимо вышеназванного подзаголовка книги, подтверждается, среди прочего, наличием в архиве писателя макета неосуществленного сборника 1956 года «Образы русской женщины», который включает сказки интересующего нас цикла (см.: РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 5. Ед. хр. 15). Этот замысел лишний раз свидетельствует об отрефлектированности данного композиционного принципа. Напомним также, что в цитированной выше рецензии на «Докуку и балагурье» Д. В. Философов пишет о цикле как «собрании различных типов русской женщины», а значит, его смысл был уже тогда очевиден для проницательного читателя.

²²⁹ Ср.: «Бесспорно, главным и наиболее известным жанровым достижением имажинизма является „каталог образов“ Шершеневича» (Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М., 2007. С. 65). И дает следующую характеристику монтажа, которая в полной мере применима к «Русским женщинам»: «Смысловые единицы монтажного текста поливалентны и обладают потенциальным свойством актуализироваться при сопоставлении с другими элементами. Еще одно его не менее важное качество — это дискретность. Литературный монтажный текст представляет собой целостность элементов, имеющих номинативную функцию. <...> Композиция, благодаря которой монтажные фразы складываются в текст, выявляет и актуализирует потенциальные смыслы отдельных элементов, выполняя тем самым своеобразную функцию предикации» (Там же). Отметим, что в ремизовском сборнике в качестве такой «монтажной фразы» выступает текст конкретной сказки.

продуктивной модели и являются субстантивированными прилагательными женского рода.²³⁰ Естественно, эти названия никоим образом не совпадают с номинациями протографов и, следовательно, возникают в результате продуманного подхода к организации материала. Причем, если в «Докуке и балагурье» монтажные «швы» соответствуют границам разделов, то в «Русских женщинах» как таковые можно рассматривать в том числе и отступления от доминирующего типа названия.

3.1.2 «Укрепа. Слово к русской земле о земле родной, тайностях земных и судьбе»

Следующий сборник сказок «Укрепа» во многих отношениях является переходным и демонстрирует дальнейшее развитие и усложнение системы монтажных приемов в творчестве Ремизова. На его выделенность в ряду других указывает уже нетипичное жанровое определение в подзаголовке («Слово»), хотя основную массу включенных сюда текстов продолжают составлять сказки.

По большей части они были написаны в 1914-м, а также в 1915 году. Причем лишь три из них («Солдат-доброволец», «Белая Пасха» и «Клекс») восходят к ончуковским «Северным сказкам», сыгравшим ключевую роль в формировании непосредственно предшествующей «Укрепе» по времени выхода «Докуке и балагурью». Для нового сборника почти столь же значимо другое известное издание — «Сказки и предания Самарского края» (СПб., 1884), подготовленное Д. Н. Садовниковым. Причем чаще всего писатель обращается к текстам, записанным от жителей г. Симбирска П. С. Полуэктова, Е. Г. Извощиковой и особенно Абрама Новопольцева.

В 1914–1915 годах все ремизовские сказки были опубликованы в периодической печати (см. азбучный временник-указатель: Ре-

²³⁰ Аналогичное наблюдение сделала в своей диссертации Г. Ю. Дроздова. Однако она не рассматривает цикл как монтажное произведение и полагает, будто Ремизов стремится таким способом придать ему единство и «„сгущает“ смысл» (см.: Дроздова Г. Ю. Стиль сказочной прозы А. М. Ремизова. С. 7).

мизов 2, 434–436), а в конце 1916 года петроградское издательство «Лукоморье» выпустило и сам сборник. Вокруг его выхода в свет разгорелся некий «скандал», о котором Ремизов упоминает в своем временнике.²³¹ Вероятно, одной из причин этого инцидента была задержка как с самим печатаньем книги, так и с высылкой авторских экземпляров писателю.²³²

Циклизация разрозненных сказок будущего сборника началась уже в 1914 году. Так, в письме к В. Н. Гордину от 26 августа 1914 года Ремизов упоминал свою рукопись — сказки «Земные тайности».²³³ А в письме к А. И. Тинякову, датированном Михайловым днем (т. е. 8 ноября) 1915 года, сетовал: «У меня Николины сказки лежали в Ниве больше году».²³⁴ Это последнее сообщение особенно любопытно, так как является одним из ранних свидетельств начала систематической работы Ремизова над большой темой своего творчества — легендарным образом Николая Чудотворца в русской культуре, которая впоследствии нашла отражение в таких его книгах, как «Николины притчи» (1917), «Никола Милостивый» (1918), «Звенигород окликанный» (1924), «Три серпа» (1927) и «Образ Николая Чудотворца» (1931). Первые четыре включали в себя и Николины сказки, опубликованные в «Укрепе».²³⁵

²³¹ См.: Ремизов А. М. Помесычная роспись петроградских адресов, мест и времени поездок по России и за границу. 1913–1919 // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 14.

²³² См. об этом в письмах Ремизову М. Бялковского: Ремизов А. М. Переписка редакций и издательств «Аргус», «Лукоморье», «Народоправство» и др. в связи с изданием его произведений. 1913–1919 // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 24. Л. 25, 27.

²³³ РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3614. Л. 14.

²³⁴ РНБ. Ф. 774. Ед. хр. 33. Л. 46 об.

²³⁵ Стоит отметить, что цикл, посвященный Николаю Чудотворцу, служит показательным примером неразличения Ремизовым жанров сказки, легенды, былички и т. д. Именно поэтому для обозначения характера сборников с неопределенной жанровой этимологией он предпочитает использовать менее обязывающие термины — сказ, притча, слово и др. Впрочем, последний в некоторых случаях выступает и в прямом значении, принятом в древнерусской литературе. Ср., например, его знаменитое «Слово о погибели Русской Земли», опубликованное в ноябре 1917 года. Как правило, жанровые рамки ремизовского текста довольно расплывчаты и напрямую не связаны с жанром своего источника. Это позволяет писателю без труда совершать еще одну типично монтажную по своей природе операцию — помещать его в сборники разного типа и тем самым, в зависимости от контекста, выявлять и подчеркивать то или иное начало подобного произведения.

Другой не менее важной новацией сборника по сравнению со всеми предыдущими были так называемые солдатские сказки, помещенные в основном в первом разделе «Страдной России» (впоследствии они составили специальный раздел в итоговом сборнике 1923 года «Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым»). Их появление в ремизовском сказочном репертуаре именно в 1914 году далеко не случайно.

Первая мировая война застала Ремизовых в Германии, откуда они, вместе с другими русскими, были этапированы «в телячьем вагоне» (выражение самого писателя) до порта на Балтике и затем через Скандинавию вернулись в Петербург.²³⁶ Начало войны произвело на Ремизова неизгладимое впечатление. Впоследствии в дарственной надписи жене на книге «За святую Русь» он вспоминал о тогдашней «взбити чувств» и охватившем его «чувстве конца».²³⁷ Вернувшись в Россию, Ремизов стал свидетелем безобразной ура-патриотической истерии,²³⁸ совершенно не совпадавшей с его собственными апокалипсическими настроениями. Вместе с тем позицию писателя нельзя назвать сугубо пацифистской, так как война представлялась ему пусть и ужасной, но судьбой, которую следует принять и пережить. Именно так Ремизов оценил пафос своего сборника в дарственной надписи на «Укрепле» С. П. Ремизовой-Довгелло: «Это в самый разгар войны в самый быт войны, когда война стала для некоторых выгодной и все приспособились — отвратительное время и вот за это-то и наступила расплата — революция. И это надо помнить и понимать —

²³⁶ Об этом см.: Ремизов А. М. Помесячная роспись петроградских адресов, мест и времени поездок по России и за границу. Л. 2.

²³⁷ Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 19.

²³⁸ В апреле 1915 года он говорил Ф. Ф. Фидлеру: «Многие наши писатели будут после войны стыдиться своих выпадов против немцев!» (Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения. С. 660). О настроениях, царивших в этот период в русском обществе и получивших мощный резонанс в литературных кругах, см. статьи Бена Хеллмана «Когда время славянофильствовало. Русские философы и Первая мировая война», «Реймский собор разрушен! Об одном мотиве в русской литературе времен Первой мировой войны», «И. С. Шмелев на войне и в революции», «Первая мировая война в лубочной литературе» в первом разделе «Первая мировая война — The First World War» его книги «Встречи и столкновения. Статьи о литературе — Meetings and Clashes. Articles on Russian Literature» (Helsinki, 2009. P. 9–60).

ничего даром не делается в мире».²³⁹ И хотя он принципиально не писал в публицистическом ключе, все же тема войны не могла не волновать писателя. Поэтому Ремизов и обратился к материалу солдатских сказок. Причем попытался раскрыть тему солдата, каким его видит народ (хитрым и ловким, отнюдь не безгрешным, способным обмануть не только черта, но и саму смерть), поместив ее в контекст более общей нравственно-философской проблематики.

Идея сборника отражена в его композиции и сформулирована в подзаголовке «Слово к русской земле о земле родной, тайностях земных и судьбе», т. е. данность «страдной России» соотносится здесь с «земными тайностями» одушевленной материи, воплощенной народным сознанием в образы низшей демонологии, и с тайнами духа, высоким нравственным императивом христианского смирения со страдой мира («На все Господь»). Такой подход к теме не отвечал тогдашним настроениям в обществе. Не случайно рецензент не понял ремизовской мысли: «О „святой и крепкой Руси“ должна, по-видимому, рассказать последняя книга Ал. Ремизова „Укрепа“ <...> В какой мере, однако, сказки эти выявляют „святую и крепкую Русь“, — сказать трудно. <...> Начать с того, что мораль многих сказок более, чем сомнительна. Вряд ли утверждает святость сказка о пустынноике, соблазненном дьяволом на блуд и убийство, но спасенного от ада благодаря тому, что он вовремя перекрестился («Награда»); <...> или о том, что захочет Господь, — даст в награду за терпение богатство, захочет — назад отнимет («На все Господь!»).²⁴⁰

«Укрепа» стала первой попыткой писателя ответить сказкой на политическую, а не культурную «злобу дня». Именно поэтому ему пришлось ввести в свой текст лирическое вступление с апелляцией к ключевым вехам русской истории, а первый раздел «Страдной России» открыть одноименным пасхальным словом, которое при первоначальной публикации в журнале «Отечество» было воспроизведено еще и в виде факсимиле ремизовского автографа перед

²³⁹ Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 19.

²⁴⁰ Левидов Мих. [Рец.] А. Ремизов. «Укрепа». Слово к русской земле о земле родной, тайностях земных и судьбе. Изд-во Лукоморье // Летопись. 1916. № 2. С. 350.

печатным текстом.²⁴¹ Кроме того, здесь же был помещен рассказ о прощании на Невском проспекте матери и жены с новобранцем и о встрече автобиографического героя с вдовой погибшего солдата, т. е., окруженный сказочным контекстом, изображен тот страшный «быт» войны, который стал одной из ключевых тем его прозы периода революции.

Но, пожалуй, наиболее принципиально от всех других произведений сборника отличается заключительный рассказ «Семь бесов». В нем повествуется о якобы имевшем место в реальной жизни эпизоде из биографии самого писателя, относящемся ко времени его пребывания в ссылке на Русском Севере. Впоследствии на правах подлинного мемуарного свидетельства в переработанном виде, но под тем же названием он был включен в книгу воспоминаний «Иверень» (Ремизов 8, 429–434). Такой прием, когда к фольклорному по своим источникам материалу присоединяется текст из сферы мифопоэтической, в основе которого лежит мифологизированная автобиография, и тем самым они уравниваются в пространстве книги, свидетельствует не только о расширительном толковании Ремизовым понятия «сказка», но и о начале принципиально нового, с точки зрения литературной стратегии, этапа в его творчестве, подготовленного работой над русским фольклором. Таким образом, «Укреп» в известном смысле выступает в роли связующего звена между ремизовской прозой 1910-х годов и его большими «монтажными» произведениями эмигрантского периода, к которым по праву принадлежит и «Иверень».

Следует упомянуть и еще об одном помещенном здесь тексте, так как он тоже является приметой переходного характера сборника. Но знаменует смену вектора интересов Ремизова непосредственно в области сказки, а именно: поворот от русского материала к международному. Мы имеем в виду «Яйцо ягиное», источником которого является ламаистский рассказ «Балдам-пахал и Арьяндива». Последний записан от Галана Ниндакова, бурятского мальчика тринадцати лет, который был увезен своим учителем в дачане Агваном Доржиевым в Петербург и летом 1911 года гостил у А. Д. Руднева на даче под Выборгом. Галан слышал этот чрезы-

²⁴¹ См.: Отечество. 1915. № 8. С. 9.

чайно популярный в ламаистской среде рассказ от ламы Кежингинского дацана Шойвана. В своей сказке Ремизов скрупулезно следует тексту-источнику,²⁴² однако «русифицирует» его, снабжая характерными деталями православного монастырского быта, который изображается здесь, как и в повести «Что есть табак», в пародийном ключе (см. об этом в главе 4). «Яйцо ягиное» близко «Табаку» и по своей теме: обращение от нечестия к правой вере. Приемы, использованные здесь писателем, и в частности, «русификация» источника, вскоре стали нормой при его работе над «сказками нерусскими».

Итак, «Укрепа» была, пока еще довольно эклектичной, попыткой соединить сказку, быличку, легенду, пасхальное слово, наконец, историософское рассуждение с первыми опытами Ремизова в области автобиографической прозы. Поэтому сборник заслуживает внимания прежде всего как определенный этап в развитии эпической формы.

3.1.3 «Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым»

В 1923 году Издательство З. И. Гржебина выпустило в Берлине сборник «Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым»,²⁴³ который был своеобразной «репликой» другого знаменитого собрания — «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева. Императивом ремизовского издания стало окончательное утверждение сказки как актуального жанра русской прозы XX века. Вместе с тем этой книгой писатель подводил итоги своей многолетней

²⁴² Рассказ «Балдам-пахал и Арьянди́ва» опубликован А. Д. Рудневым в работе «Хори-бурятский говор. (Опыт исследования, тексты, перевод и примечания)» (СПб., 1913–1914. Вып. 3: Перевод и примечания. С. 074–077; сер. «Издания Факультета Восточных языков Императорского С.-Петербургского Университета». № 42. Вып. 3).

²⁴³ Подробнее об этом издательском предприятии, и в том числе о публикации в нем шести книг Ремизова, см.: *Янгиров Р.* Из истории русской зарубежной печати и книгоиздательства 1920-х годов (По новым материалам) // *Дiaspora: Новые материалы.* СПб., 2004. Т. 6. С. 547–573, 581–590 (особенно С. 572, 581, 586 и 589).

работы с материалом фольклора. Более он уже никогда не обращался к сказке в таких масштабах.

Связь этого сборника с «Докукой и балагурьем» очевидна и всячески поддерживается на уровне состава, композиции, наконец, в предисловии «Павлиньи перья». В то же время, что знаменательно, сюда не вошли сказки из цикла «Русские женщины». Хотя и в предисловии, и в подзаголовке названия книги, но не того, что помещено на титульном листе, а выставленного в конце после оглавления, этот цикл указывается.

При этом в «Докуку и балагурье» как бы включены тексты из «Укрепы». Это особо подчеркивается на композиционном уровне в последовательности расположения разделов: «Докука», «Царские», «Солдатские», «Скоморох», «Воры», «Нечисть», «Нежить», «Балагурье». Причем в первый и последний раздел входят сказки из обоих сборников. Смешанным по составу являются и разделы «Царские» и «Скоморох». Соответственно раздел «Солдатские» полностью сформирован из сказок «Укрепы», а все прочие восходят к «Докуке и балагурью». Дата под текстом гласит: «1905–1919 1922 Charlottenburg».

И наконец, еще одной важной конструктивной особенностью сборника является отсутствие в нем примечаний. Таким образом, Ремизов отказывается от той стратегии литературного поведения, которой придерживался на протяжении 1910-х годов.

3.2 Сказки нерусские: «Лалазар», «Сибирский пряник», «Ё»

В фонде Ремизова в Рукописном отделе Пушкинского Дома хранится макет неосуществленного издания — две тетради с вклеенными в них газетными и журнальными вырезками, подвергнутыми авторской правке, а также с десятью рисунками на обложках и шмуцтитулах.²⁴⁴ Тетради называются «Сказки нерусские» (арабские, негритянские черные, басаркуньи подкарпатские, кабийские и тибетские

²⁴⁴ См.: ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 9. Он подробно проанализирован публикатором последней, оставшейся неизданной при жизни автора, книги ремизовских

(собственно «Ё») сказки) и «Нерусские сказки» (сибирские и кавказские). Большинство из включенных сюда произведений были опубликованы как в периодике, так и отдельными изданиями. Об этих последних и пойдет речь в настоящем параграфе.

Однако прежде чем приступить непосредственно к истории циклов «нерусских» сказок, особо подчеркнем, что появление подобных произведений в творчестве писателя стало закономерным результатом его обращения к фольклору, который, как известно, не знает границ. К тому же та научная среда, с которой контактировал Ремизов, побуждала его к сравнительно-историческим экскурсам в инациональный материал, что неизбежно вело от интересных аналогий к работе над самими понравившимися текстами. В первую очередь в этой связи следует назвать имя ученика А. Н. Веселовского Е. В. Аничкова,²⁴⁵ но, конечно же, и других активных участников культурной жизни начала XX века из числа представителей гуманитарной науки, например, того же П. Е. Щеголева.

Еще одним важным фактором, бесспорно, является тот исторический контекст, на фоне которого произошел поворот Ремизова к «нерусским» сказкам. В 1913 году Россия отмечала 300-летие Дома Романовых и подводила итоги своего трехвекового развития. Грандиозные праздничные мероприятия заставляли современников по-новому осмыслить масштабы и разнообразие Империи, владеющей огромными «экзотическими» территориями. И ремизовские циклы, о которых мы будем говорить далее, стали опытом ее культурного освоения.

3.2.1 Кавказский сказ «Лалазар»

В XIX веке кавказская тема прочно обосновалась в русской литературе, причем разрабатывалась многими корифеями. Это было особенно важно для Ремизова, так как позволяло ему органично

сказок «Павлиньим пером» (1994) Н. Ю. Грякаловой (см.: *Грякалова Н. Ю.* Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. С. 272–283).

²⁴⁵ Подробнее о влиянии его «Весенней обрядовой песни на Западе и у славян» на замысел первой книги Ремизова «Посолонь» см. в параграфе 1.2.

вести сказки кавказского извода в соответствующую литературную традицию и одновременно по-своему обыграть ее. В отличие от предшественников, писателя интересовала в данном случае не столько ориентальная экзотика и тем более не романтика завоевательных войн, сколько Кавказ как древняя земля — колыбель христианской цивилизации, о чем свидетельствовали переложенные им записи фольклорных текстов.

Вместе с тем этот цикл, как и большинство произведений Ремизова, не в последнюю очередь возник под влиянием ряда личных обстоятельств. Так, в летние месяцы 1915, 1916 и 1917 года он лечился в Ессентуках в санатории доктора Зернова, посещал Пятигорск и Кисловодск.²⁴⁶ Впечатления от этих поездок, как в свое время память о пребывании на Русском Севере для сказок «Докуки и балагурья», стимулировали работу писателя над кавказским материалом. Кроме того, что также традиционно важно для Ремизова, его сказы стали результатом контактов с конкретным собирателем.

В 1912 году Ремизов познакомился с начинающим поэтом, переводчиком с грузинского языка, собирателем русского и кавказского (прежде всего грузинского) фольклора Николаем (Колау) Андреевичем Чернявским (1892?–1942 или 1947), который в этот период был студентом Казанского университета. Именно благодаря последнему обстоятельству и состоялось их знакомство, так как Чернявский пришел к писателю с рекомендательным письмом от своего казанского профессора В. Н. Ивановского.²⁴⁷ В 1915 году он впервые выступил в печати в «Сборнике студенческого литературного кружка при Казанском университете» и, не без посредничества Ремизова, в петроградском альманахе «В год войны». Чернявский закончил первую мужскую гимназию в Тифлисе, где его преподавателем французского языка и литературы был М. Зданевич, отец И. Зданевича (Ильязда). А в 1918–1920 годах, вместе с А. Крученых, И. Терентьевым и И. Зданевичем, входил в тифлисскую футуристическую группу «41°». В 1927 году в Тифлисе вышел

²⁴⁶ См. об этом: *Ремизов А. М.* Помесячная роспись петроградских адресов, мест и времени поездок по России и за границу. Л. 3–5.

²⁴⁷ Оно отложилось в архиве Ремизова (см.: РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 116).

сборник его стихов «Письма». Таким образом, для Ремизова эти отношения не только представляли сугубо фольклористический интерес, но были еще и опытом общения с молодым представителем нарождающегося авангарда.

Сохранились письма Чернявского писателю, относящиеся к периоду работы последнего над циклом кавказских сказок.²⁴⁸ Они свидетельствуют о том, что Ремизов всячески способствовал первым выступлениям начинающего поэта в печати, а тот вошел в ближайшее окружение писателя и включился в его «домашнюю игру».²⁴⁹ Кроме того, Чернявский снабжал Ремизова фольклорным материалом и тем самым принимал непосредственное участие в создании кавказского цикла. Так, 16 марта 1915 года он писал из Вятки: «Вот, уважаемый Алексей Михайлович, обещанные сказки. <...> Если примечания к сказкам недостаточно ясны или их мало, благоволите сообщить».²⁵⁰ После публикации сказок Чернявский продолжал предлагать Ремизову «кавказский» материал. В частности, 4 февраля 1917 года он писал из Екатеринослава: «Слышал я, что вышел сборник „Среди Мурыя“. Ожидаю получить его из собственных рук с приложением руки. <...> Прислать ли записанный мной от того же стражника С. Долмазова, что и Нарибегга рассказал, армяно-татарский вариант Лермонтовского „Ашик-Кериба“?»²⁵¹ А 3 марта 1917 года уточнял: «Я ошибся, это не вариант, а версия. Как Вы увидите, очень древняя, т. к. в ней приведены остатки татарской песни. Вместо Хадерилиаза (Св. Георгия), как у Лермонтова, здесь Ваш знакомец Сурп Саркис (Св. Саркис). Мугиль-Хесгери, невеста, названа иначе, Бек — также».²⁵² В этом же письме упоминается «маленькая грузинская легенда» тифлисской рассказчицы, переданная Чернявским Ремизову для

²⁴⁸ См.: Чернявский Николай А. Письма (9) Алексею Михайловичу Ремизову. 30 февр. 1914 — 3 марта 1917 // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 226; фрагмент письма от 21 апреля 1915 года опубликован: Лит. наследство. 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 447.

²⁴⁹ Например, в письме от 21 апреля 1915 года Чернявский сообщал о Вятской ярмарке свистулук и игрушек и предлагал пополнить ими коллекцию Ремизова, а письмо от 4 февраля 1917 года подписал своей «животной кличкой» Мардарий Турьев.

²⁵⁰ ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 226. Л. 5.

²⁵¹ Там же. Л. 8.

²⁵² Там же. Л. 9.

обработки, а также высказывается надежда, что удастся получить утраченные легенды, тетрадку, которую Ремизов упоминает в своих примечаниях к циклу, сделанных при первой публикации.²⁵³ Однако какими-либо сведениями о дальнейшей работе писателя над материалами Чернявского мы не располагаем.²⁵⁴ Вместе с тем следы этих контактов запечатлелись и в «несказочной» прозе Ремизова: Чернявский упоминается им как персонаж снов в книге «Взвихренная Русь» и в Дневнике (Ремизов 5, 123, 465, 466, 495).

Пять из шести кавказских сказок написаны в 1915 году, и только «Золотой столб» датируется 1914-м годом. В 1915 и 1916 годах отдельные тексты публиковались в журналах «Аргус» и «Огонек», а также в «Невском альманахе». Причем в журнале «Огонек» под общим заглавием «Лясы» были помещены сразу три сказки будущего цикла вместе со сказкой «Младена мать» (другое название «Несчастливая»), впоследствии включенной в цикл «Русские женщины».²⁵⁵

Впервые полностью этот цикл был опубликован под названием «Кавказские сказки» в книге «Среди мурья» (М.: Северные дни, 1917). По свидетельству Ремизова, она «вышла в самый первый день революции — в 1917 г. 23 февраля. И как-то сразу пропала: ее ни у кого не было и не купить нигде и ни одного отзыва».²⁵⁶ От окончательной редакции данная публикация, помимо мелких стилистических разночтений, отличалась несколько иной последовательностью текстов: сказка «Саркси-шун» была помещена здесь после сказки «Под павлином». Это объясняется тем, что сначала Ремизов считал «Саркси-шун» грузинской сказкой, а тексты внутри цикла располагались по их национальной принадлежности в алфавитном порядке (армянские, грузинские, татарская сказки). Перенос произошел после того, как выяснилось, что сказка о псе

²⁵³ Там же. Л. 10 об.

²⁵⁴ См. также записи Чернявского в ремизовском архиве (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 271).

²⁵⁵ Огонек. 1916. № 20. С. [1–4].

²⁵⁶ *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 162. Ср. также его дневниковую запись от 10. III. 1917 (Ремизов 5, 431). Стоит отметить, что, мифологизируя собственную творческую биографию, Ремизов сознательно сдвигает здесь дату выхода «Среди мурья» на первый день Февральской революции, тогда как из переписки с ним издательства «Северные дни» явствует, что к 22 февраля 1917 года книга уже вышла в свет (см.: *Ремизов А. М.* Переписка с редакциями и издательствами «Разум», «Северные дни», «Унионо» и др. Л. 15, 19).

святого Саркиса армянская. Выше уже говорилось, что здесь имелись примечания, которыми прежде сопровождалась и публикации отдельных сказок в периодике. Так как Ремизов пользовался неопубликованными записями, он не только всюду, где следовало, указал на их принадлежность Чернявскому, но и превратил свой комментарий в рассказ о молодом поэте (в частности, описал случай с потерей тетрадки с записями и прорекламировал «автора прекрасного стиха о Николе» в сборнике «В год войны»), а также о его братьях, один из которых незадолго до этого погиб на фронте (см.: Ремизов 2, 602–603). Кроме того, из этого комментария следовало, что сказки «Под павлином» и «Беков мед» были записаны приятелем Чернявских Иваном Степановичем Исаковым, причем последняя совместно с погибшим братом Николая Павлом. К тому же в примечании к сказке «Под павлином» Ремизов не только упоминал Мцыри Лермонтова, что должно было служить читателю указанием на соответствующую литературную традицию, к которой восходят эти его сказки, но и, в память о сравнительно-историческом методе, приводил параллели из сборников Афанасьева и Ончукова.

Вскоре Ремизов предпринял попытку опубликовать цикл отдельной книгой. В 1919 году петербургское издательство «Алконост» намеревалось выпустить ее под названием «Кавказский чурек». Однако замысел не был осуществлен. О причинах этого писатель упоминает в дарственной надписи С. П. Ремизовой-Довгелло, сделанной на экземпляре «Лалазара» 7 октября 1922 года: «Как я мечтал, деточка, издать эту книгу в России в 19-м году. Все было собрано, стали набирать и когда набор кончили, вышло постановление, типографию реквизировали и все пропало, так мне передавал Алянский судьбу „Чурека“ — это предполагаемое название теперешнего Лалазара».²⁵⁷ Только в 1922 году в берлинском издательстве «Скифы» Александр Шрейдер наконец опубликовал цикл отдельным изданием под названием «Лалазар. Кавказский сказ» (как и всюду в ремизовских книгах 1920-х годов, без примечаний).²⁵⁸

²⁵⁷ Цит. по: Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 22.

²⁵⁸ См. об этом: *Lampl H. Zinaida Hippus an S. P. Remizova-Dovgello // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd 1. S. 190.*

В цитированной выше дарственной надписи Ремизов упоминал свою работу над обложкой: «Обложка произошла от пасхального яйца: красили яйца, из краски на бумагу клали — краска расплылась и выходили цветы», — и объяснял смысл названия: «Весенний цвет Лалазар».²⁵⁹ Впоследствии, как уже говорилось выше, писатель предполагал включить цикл кавказских сказок в книгу «Сказки нерусские».²⁶⁰

3.2.2 Великая Сибирь

В дарственной надписи С. П. Ремизовой-Довгелло, сделанной 12 июля 1922 года на форзаце книги «Чаакхчыгыс-таасу», писатель вспоминал: «Сибирский сказ. 18-й год, помнишь, деточка, нашествие Китая — нашу поездку в буддийскую кумирню, я ведь тогда задумал книгу Великой Сибири, книгу живую и книгу мертвых, но Китай пропал, а без него — я думал (ждал), что в Уч<редительное> Собр<ание> съедутся все народы и через них я узнаю Сибирь».²⁶¹ Таков был политический и исторический контекст, в котором рождался соразмерный эпохе по масштабу замысел цикла сибирских сказок. Подобно Ермаку, только гуманными средствами, Ремизов намеревался вновь «переоткрыть» Сибирь, сделать мифы ее коренных народов частью культурного ландшафта России. Посылая Горькому первое отдельное издание цикла 14 апреля 1919 года, он писал: «Встреча с представителями сибирских народов, их рассказы о чудесах бывалых и щедростях сказок осенили меня покорить Сибирь. Да не дубьем ермаковым, не плетью и палкой, а сибирской же чудесной и мудрой сказкой — создать такую книгу Великая Сибирь, где бы собрано было все заветное и сама мудрость, сказанная сказкой, народами живущими (книга живая) и народами погибшими (книга мертвая). И живая и мертвая книги великой Сибири должна быть книгой не для специалистов-уче-

²⁵⁹ Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 22.

²⁶⁰ Ремизов намеревался воспроизвести его здесь без каких-либо изменений (см. тетрадь II — раздел «Нерусские сказки»: ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 130–142).

²⁶¹ Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 22.

ных, не этнографическим сборником материалов, а сборником ясных и простых рассказов, которые прочтет всякий грамотный человек в вразумление и в удовольствие. Осуществить сибирскую мечту мою можно частью в Петербурге по книгам, а завершить на сибирской земле среди живых представителей сибирских народов. Одному такого не поднять, надо сообща. И среди писателей такие найдутся, которые разделят труд, такие есть — Замятин и Шишков. И оба согласны».²⁶² Однако в конечном итоге этот грандиозный замысел не был осуществлен. «Сибирский сказ» так и остался небольшим по объему, но по-своему уникальным проектом. Прежде отечественная словесность почти не знала прямого обращения к фольклору нерусских народностей, живущих за Уральских хребтом, как самостоятельному целостному сюжету.²⁶³

Ремизов начал работу над самым ранним произведением будущего цикла не позже первой половины июня 1916 года, хотя впоследствии под примечаниями во втором издании сибирских сказок «Чакхчыгыс-таасу» (1922) поставил дату «1917–1921 г.».

²⁶² Цит. по: *Крюкова А. А.* М. Горький и А. М. Ремизов (Переписка и вокруг нее). С. 206. Интересно, что коллективный характер принимают у Ремизова, как правило, именно «заветные» (и заметим, оставшиеся нереализованными) замыслы. Ср. совместный с Розановым проект собрать «мудрую науку» в книге «О любви», напрямую связанный с «Заветными сказами» (Ремизов 7, 69–70; подробнее об этом см. в параграфе 4.1). Крюкова приводит и дарственную надпись Горькому, которая, за исключением «несвоевременного» в апреле 1919 года упоминания об Учредительном собрании, почти полностью совпадает с инскриптом С. П. Ремизовой-Довгелло. Позднее в заметке «Алексей Ремизов о себе» (1923) писатель предлагал несколько иной, вселенский и эсхатологический ракурс темы: «В эти годы в России возникало много больших мировых задач — ведь никогда, кажется, так ярко не горела мечта человека о свободном человеческом царстве на земле, как в России в эти годы. <...> Мне пришло на мысль выразить русским голосом (самым в мире свободным по мечте своей) голос народов всего мира и, главным образом, народов отверженных, „диких“ или затесненных, обиженных или погибающих, или совсем погибших. Пусть прозвучит по-русски их заветное на всеобщем суде! Вроде как на старинных фресках, сохранившихся в старых русских соборах, в „Страшном суде“, когда олицетворенные выходят целые страны и народы и говорят о себе — обыкновенно из уст ленточка и надпись на ней: свое последнее слово» (цит. по: *Ремизов А. М.* Избранное. С. 552).

²⁶³ Среди редких исключений следует назвать сборник обработок легенд «зауральских инородцев» — казахов и киргизов — Д. Н. Мамина-Сибиряка, вышедший в Петербурге в 1898 году под лапидарным названием «Легенды».

Уже 17 июня 1916 года он писал редактору журнала «Огонек» В. А. Бонди: «Посылаю рукопись для Огонька сказку Белого Ворона Максимилиану Станиславовичу Пропперу. Ему же пишу прошение <...> о прибавке гонорара. <...> Я вынужден сделать это в трудное время и особенно трудное для пишущих не о военном».²⁶⁴ «Белый ворон» — первоначальное название чукотской сказки «Эйгелин», к которому Ремизов вернулся и во всех публикациях, последовавших за выходом «Сибирского пряника» (1919). В августе 1916 года «Белый ворон» был впервые опубликован в № 32 «Огонька». Это единственная сказка «сибирского» цикла, имеющая печатный текст-источник — запись чукотской сказки, сделанную И. П. Толмачевым.²⁶⁵ Причем заимствован он из того же выпуска «Живой старины», что и тексты-источники цикла «Ё», над которым Ремизов работал летом 1916 года (см. об этом в параграфе 3.2.3). Скорее всего, в тот момент писатель рассматривал свое переложение всего лишь как разработку попутно встретившегося интересного материала. Толчком к дальнейшему развитию этой темы и превращению в самостоятельный «сюжет» послужили его личные контакты с исследователями традиционной культуры сибирских народов, один из которых был одновременно и ее носителем.

Почти через два года после публикации «Белого ворона», 11 апреля 1918 года, Г. Лебедев писал Ремизову: «<...> в субботу к Вам собирается Дм. Соловьев, исследовавший манегров, карагисов, эрочей. Хочет поговорить относительно карагисских сказок и о многом другом».²⁶⁶ Вероятно, именно весной 1918 года Дм. К. Со-

²⁶⁴ РНБ. Ф. 90. Ед. хр. 27. Л. 14.

²⁶⁵ См.: Чукотская сказка / Записана И. П. Толмачевым // Живая старина. 1912 [1914]. Вып. II–IV. С. 495–502 (разд. «Восточные сказки»).

²⁶⁶ Ремизов А. М. Переписка редакций и издательств «Аргус», «Лукоморье», «Народоправство» и др. Л. 5. Это письмо написано на бланке петроградской газеты «Вольная Сибирь» и является документальным свидетельством контактов писателя с представителями так называемого сибирского областничества — политического движения, направленного против эксплуатации Сибири как колонии Европейской России и выступающего за ее правовое, административное и культурное развитие в виде автономной области в составе Российской империи (подробнее об этом см., например: Шиловский М. В. Общественно-политическое движение в Сибири второй половины XIX — начала XX вв. Новосибирск, 1995. Вып. 1; Об-

ловьев²⁶⁷ передал Ремизову для обработки свои неопубликованные записи двух карагасских и трех манегрских сказок, а также предоставил ему сведения этнографического характера, которые впоследствии были помещены в примечаниях к циклу.²⁶⁸ Якутские сказки, полученные писателем от С. А. Новгородова,²⁶⁹ на тот момент тоже нигде не публиковались.

Уже во второй половине мая 1918 года все восемь сказок цикла (за исключением «Эйгелина») были опубликованы в два приема (№ 6 и 7) в редактируемом давним приятелем Ремизова М. М. Пришвиным Литературном отделе «Россия в слове» еженедельника «Воля народа». Вскоре в неперіодическом издании Театрального отдела Наркомпроса «Игра» ремизовский «сказ» «Серкен-Се-хен» был еще раз опубликован как вставной номер — песенка Рубабы (Пролог, картина 2) из пьесы-сказки В. Э. Мейерхольда и Ю. М. Бонди «Алинур».²⁷⁰ Сама пьеса была помещена на с. 1–25, а в первой части «Игры» на с. 1–4 напечатаны ноты этой песенки

ластники. Сибирское областничество: Биобиблиографический справочник. Томск; М., 2002). Одним из лидеров этого движения, основателем (совместно с будущим премьер-министром в правительстве А. В. Колчака П. В. Вологодским) в августе 1905 года Сибирского областного союза был Г. Н. Потанин, записи которого легли в основу ремизовского цикла «Ё». Этот сюжет в биографии Ремизова требует дальнейшего исследования, так как может внести уточнения в картину политических предпочтений писателя в период революции.

²⁶⁷ Соловьев Дмитрий Константинович (1886–1931) — этнограф и охотовед, действительный член Русского географического общества, участник экспедиций в Амурскую область (1913) и в Саяны (1914–1916).

²⁶⁸ В архиве Ремизова сохранился рассказ «Как манегры порядок у себя завели» в записи Д. К. Соловьева (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 269), а также датированные 1917 годом записи карагасских сказок А. Леппа, сделанные в Саянских горах (Там же. Ед. хр. 268).

²⁶⁹ Новгородов Семен Андреевич (1892–1924) — политик и просветитель, лингвист; из якутов. Создал собственный вариант якутского алфавита и первый букварь (1917), что дало толчок к развитию национальной культуры. Среди прочего, летом 1914 года собирал фольклор в Таттинском улусе Якутии. Именно эти материалы легли в основу ремизовских сказок. Подробнее о нем см.: *Дмитриев С. К. Жизнь и деятельность С. А. Новгородова (Из истории создания якутской письменности и печати)*. Якутск, 1960. См. также: *Новгородов С. А.* 1) Первые шаги якутской письменности: Статьи и письма. М., 1978; 2) Во имя просвещения родного народа: Сочинения, переписка, материалы / Вступит. статья Е. И. Коркиной и Г. Г. Макарова. Якутск, 1991.

²⁷⁰ *Игра*. 1918. № 2. Ч. 1. С. 1–4; Ч. 2. С. 26.

с ремизовским текстом (музыка Анатолия Канкаровича). В том же номере «Игры» был опубликован и цикл «Ё. Заяшные сказки (Тибетские)». Соседство этих двух текстов нашло отражение в песенке Рубабы: «руки-ноги» Серкен-Сехена здесь — «заяшный ус», а не «усики», как в алконостовской редакции (в «Чакхчыгыс-таасу» Ремизов вернулся к прежнему варианту — «заячий ус»).

В 1919 году цикл был впервые опубликован в полном составе петербургским издательством «Алконост» под названием «Сибирский пряник. Большим и для малых ребят сказки. Сибирские сказки». Эскиз обложки этой книги выполнил сам Ремизов. В интервью журналу «Вестник литературы» он сообщал: «<...> „Сибирский пряник“ — начало затеи моей написать большую книгу „Великая Сибирь“, куда бы вошли заветные сказки сибирских народов».²⁷¹ Однако этот монументальный замысел, как уже отмечалось выше, так и не был осуществлен. Рецензент журнала «Книга и революция» высоко оценил работу писателя над материалом, особо подчеркнув его корректность в обращении с неопубликованными устными сообщениями: «Несколько сказок восточно-сибирских инородцев — якутов, карагазов, манегров, чукчей — пересказаны Ремизовым с большим тактом, без лишней раскраски, словесной амплификации и всяческой „стилизации“. Такая простота тона не часто дается этому любящему мудрить и „чертить“ писателю. Она внушает доверие и к самой точности его пересказов, а это доверие особенно нужно потому, что он пользовался чужими устными и еще не напечатанными сообщениями». Сами сказки он удостоил восторженной оценки: «Поистине баснословной древностью и крепкой первобытной мудростью веет от этого эпоса вымирающих племен». И под конец заметил: «„Малым ребятам“, впрочем, „Сибирский пряник“ не по зубам, — он доступен только взрослому читателю».²⁷²

Действительно, название ремизовского цикла отсылает не только к сибирской теме. В 1916 году писатель принимал участие в сборнике

²⁷¹ Вестник литературы. 1919. № 8. С. 4.

²⁷² В. Т. [Рец.] Алексей Ремизов. *Сибирский пряник*. Большим и для малых ребят. Сказки. Изд. «Алконост». Стр. 43. Петр. 1919 // Книга и революция. 1920. № 5. С. 55. Эта рецензия свидетельствует, среди прочего, и о том, что Ремизов добился своего и за десятилетие упорной работы над пересказами приучил профессионального читателя обращаться при их анализе к тексту-источнику.

в пользу общества «Детская помощь», который назывался «Пряник осиротевшим детям» и был украшен фрагментами оттисков костромских и ярославских пряничных досок из собрания его близкого друга И. А. Рязановского (ранее Ремизов всячески способствовал изданию двух альбомов оттисков этих пряничных досок, а затем рецензировал их). Знаменательно, что к 1918 году относится и одно из «рабочих» названий цикла «Лалазар» — «Кавказский пряник», трансформировавшееся в «Кавказский чурек» в процессе подготовки к публикации в издательстве «Алконост», где сборник должен был выйти практически одновременно с «Сибирским пряником» (подробнее см. в параграфе 3.2.1). Все это создает особую смысловую интригу, так как связывает два цикла, устанавливая между ними род диалога, и одновременно является апелляцией к внелитературному контексту ремизовского творчества данного периода.

Когда в 1922 году «Сибирский пряник» был переиздан Александром Шрейдером в берлинском издательстве «Скифы»,²⁷³ Ремизов изменил название сборника, используя для него имя шамана из сказки «Стожары» — Чакхчыгыс-таасу, что значит Трескучий камень (Сибирский пряник. С. 11) или Кремень (Чакхчыгыс-таасу. С. 32). Само якутское имя шамана писатель убрал из текста сказки, сделав название своей книги сродни глоссолалии — абсолютно непонятным читателю, что, вероятно, должно было символизировать «закрытость» данной этнокультурной традиции для европейца. Кроме того, один из подзаголовков «Сибирские сказки» трансформировался здесь в духе прочих сказочных циклов пореволюционного периода в «Сибирский сказ». Наконец, в этом издании была полностью изменена последовательность текстов и сделана большая стилистическая правка. О содержательной стороне ремизовского цикла Марк Слоним писал в своей рецензии: «„Чакхчыгыс Таасу“ — ряд небольших сибирских сказок. Большинство из них космогонического характера. Почти все очень любопытны не только как этнографический материал для изучения верований и мифов тунгузов и чукчей, но и как литературные произведения».²⁷⁴

²⁷³ См. об этом: *Lamp! H. Zinaida Hippus an S. P. Remisova-Dovgello. S. 190.*

²⁷⁴ М. С. [М. Слоним]. Последние книги А. Ремизова // *Воля России (Прага). 1922. № 20. С. 24.*

Несмотря на выход двух сборников, писатель продолжал публиковать отдельные сказки своего «сибирского» цикла в периодике. В том же 1922 году сказка «Эйгелин» под названием «Белый ворон. Чукотская сказка» была напечатана в парижской газете «Последние новости» (1922. 21 янв. № 542), а в 1925 году сказки «Судьба» (под другим названием — «Волк») и «Три брата» были опубликованы в № 36 рижского журнала «Наш огонек» под общим заглавием «Карагасские сказки». Кроме того, Ремизов включил сибирские сказки в неосуществленный проект «Сказки нерусские».²⁷⁵

3.2.3 Революция в Тибете. «Ё»

Сказки о зайце, входящие в книгу «Ё», были написаны « в 1916 г., летом в Москве на Собачьей площадке».²⁷⁶ В 1916–1918 годах они публиковались в журналах «Огонек» и «Лукоморье», а также в газете «Воля страны». В августе 1917 года в журнале «Огонек» под общим заглавием «Ё — Алексея Ремизова — Тибетские народные сказки» были напечатаны сразу три текста: «Заячья защита», «Заячья губа» и «Заячий указ».²⁷⁷ Смысл названия этого цикла Ремизов пояснил в примечании: «заяц по-тибетски — Ё».²⁷⁸

Впервые полностью «тибетский» цикл был опубликован в 1918 году в «непериодическом издании» Театрального отдела Наркомпроса «Игра»,²⁷⁹ которое выходило под редакцией П. Мироносицкого и было посвящено «воспитанию посредством игры». 12 июля 1922 года в дарственной надписи С. П. Ремизовой-Довгелло на берлинском издании «Ё» писатель вспоминал: «Эти заяшние сказки — я помню впервые в Кречетниках читал Сергею (брат Ремизова. —

²⁷⁵ См. тетрадь II — раздел «Нерусские сказки»: ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 100–128. Цикл называется здесь «Память сказка. Сибирские» (л. 100). В сами тексты внесена стилистическая правка, а их последовательность вновь изменена. На л. 3, где помещен перечень циклов данного сборника с росписью входящих в них текстов, напротив сибирских сказок слева имеется ремизовская помета «последняя редакция».

²⁷⁶ Примечание Ремизова к первой публикации цикла (Игра. 1918. № 2. С. 56).

²⁷⁷ Огонек. 1917. № 31. С. 485–490.

²⁷⁸ Там же. С. 485.

²⁷⁹ Игра. 1918. № 2. Ч. 2. С. 33–56.

И. Д.) <...>, лето 1916 г. Потом уж в 18-м году Порфирий Петрович Мироносицкий приходил на остров поправлять эти сказки для Игры ТЕО <...>». ²⁸⁰ В этом издании цикл назывался «Ё. Заяшные сказки. (Тибетские)». Как и в более ранних публикациях, отдельные тексты тоже имели здесь названия: «Заячья защита», «Заяц благодетель», «Разные зайцы», «Заячий указ», «Заячья губа», «Звериное дерево». В конце было сделано примечание, несколько отличающееся от опубликованного ранее в журнале «Огонек», с указанием фольклорного источника ремизовских сказок: «В основу сказок о зайцевых деяниях (заяц по-тибетскому — ё) положены тибетские сказки, записанные Г. Н. Потаниным — „Живая Старина“ 1912 г., вып. II–IV. Зайца этого самого я во сне видел: так, беленький, усатый, ничего особенного, у дверей и в окнах мясной и зеленой много таких висит, а еще больше по лесу бегают, — хвостик шариком, а лапки с коготком, как щеточки. <...>». ²⁸¹

В том же номере «Игры» (Ч. 1. С. 14–17) была помещена анонимная статья «О тибетских сказках А. М. Ремизова». Подробно описав публикацию Потанина в специальном выпуске «Живой старины», посвященном памяти братьев Гримм и потому содержащем исключительно сказочные материалы, автор статьи предлагал сравнить подлинные тибетские сказки с ремизовскими обработками, для чего приводил два фольклорных текста. По его мнению, писатель мастерски справился со своей задачей: «Из сообщенных тибетским ламою сказок внимание русского писателя А. М. Ремизова привлекли пять <sic!> сказок, принадлежащих к разряду сказок о животных. Сказки эти отличаются особенностями, свойственными всем вообще сказкам т. наз. животного или звериного эпоса: животные в них очеловечены и наделены теми же свойствами, что и человек. Отличительной особенностью тибетских сказок можно назвать только одну: хитростью и пронырливостью наделен в них не шакал, как у индусов, и не лиса, как у европейских народов, а заяц. Поэтому, несмотря на экзотичность

²⁸⁰ Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 22.

²⁸¹ Игра. 1918. № 2. Ч. 2. С. 56. Ремизов подразумевает здесь работу Потанина «Тибетские сказки и предания» (Живая старина. 1912 [1914]. Вып. II–IV. С. 389–434; разд. «Восточные сказки»).

своего происхождения, тибетские сказки носят общечеловеческий характер и легко могут быть перенесены на любую почву. Именно это и сделал с ними А. М. Ремизов, перенеся их на русскую почву. Произведенная А. М. Ремизовым работа приблизила сказки к русскому читателю, сделала их более доступными и более привлекательными для читателя сравнительно с точным, почти подстрочным переводом Г. Потанина».²⁸²

Тем временем Ремизов предпринимал и другие попытки передать гласности свой цикл. Так, например, в его архиве сохранилась датированная 1919-м годом машинописная копия договора с Издательским отделом Просветительного общества «Культура и Свобода» о публикации «бывших в печати» «Заяшных Сказок. (Тибетских)» в Литературно-художественном альманахе для детей.²⁸³ Этот проект не был осуществлен. Зато 17 октября 1920 года Ремизов выступил с публичным чтением «Заячьих сказок» в Малом зале консерватории.²⁸⁴

Однако первое отдельное издание цикла появилось все же якобы без ведома автора в 1921 году в Чите под маркой издательства «Скифы» (оно восходит к публикации в «Игре»). Надписывая его С. П. Ремизовой-Довгелло 7 октября 1922 года, Ремизов отмечал: «Эта книга издана в Чите, в Дальне-Восточной Республике и цена 25 к. золотом. Редчайшее издание. Такой один экземпляр перед самым нашим отъездом Ерошин прислал мне из Сибири, а гонорара так и не дождался. С этой книгой связано наше ожидание: что решит наша судьба — останемся в Петербурге или уедем. И уехали».²⁸⁵

В августе 1921 года Ремизов навсегда покинул Россию. Вскоре в рождественском и новогоднем номерах парижской газеты «Последние новости» (1921. 25 дек. № 520; 1922. 1 янв. № 526) он вновь опубликовал «заяшные сказки», чем лишний раз подтвердил их жанровый статус святочного рассказа в современной литературе.

²⁸² Игра. 1918. № 2. Ч. 1. С. 15.

²⁸³ Ремизов А. М. Переписка редакций и издательств «Аргус», «Лукоморье», «Народоправство» и др. Л. 21.

²⁸⁴ См. об этом запись в его дневнике: Ремизов 5, 517.

²⁸⁵ Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 21.

В 1922 году вышло в свет второе и последнее прижизненное отдельное издание цикла. Книгу выпустило берлинское издательство «Русское творчество», Литературным отделом которого заведовал давний петербургский знакомый Ремизова А. Н. Толстой (тогда же «Русское творчество» опубликовало еще две ремизовские книги: «Повесть о Иване Семеновиче Стратилатове» и «Сказки обезьяньего царя Асыки»). Новое издание «Ё» значительно отличалось от всех предыдущих. Ему были приданы черты, характерные для публикаций этого периода. Например, прежний подзаголовок был заменен на типовой: «Тибетский сказ». Из сказки «Заяц благодетель» исчезло пояснение этимологии названия цикла.²⁸⁶ Под ним появилась дата «1916–1922». Кроме того, изменилась последовательность текстов: сказка «Заячий указ» помещена здесь второй, сразу же после сказки «Заячья защита», в которой повествуется о том, откуда у зайца там много разума. Это значимая перестановка, так как с ее помощью усиливается тот актуальный смысл, который, о чем мы будем говорить ниже, Ремизов вкладывает в свой цикл. Но что особенно существенно, в этом издании сняты не только примечание автора, но и названия отдельных сказок. Сделав это, он предельно обнажил свой прием, обозначив монтажную структуру цикла при помощи чисто формальных средств. Прежде всего таких, как пробел и линейка (ими одна сказка отделена от другой), которая в буквальном смысле визуализирует монтажный «шов». В предыдущих редакциях названия сказок как вербальные разграничители препятствовали восприятию текста в качестве монолитного, целостного сообщения. Здесь же идея единства не только явлена воочию, но еще и подчеркивается прихотливым ритмическим рисунком, имеющим, однако, вполне определенный вектор развития. Так, в первой сказке действие разворачивается весьма размеренно. А заяц, если и скачет, то под ближайшую колючку. Затем,

²⁸⁶ Подобный прием писатель использовал во втором издании «Сибирского пряника», относящемся к тому же «берлинскому периоду» (см. об этом в параграфе 3.2.2). Однако если там имя собственное превратилось в нарицательное, то здесь произошел обратный процесс: тибетское слово «заяц» («ё») превратилось в личное имя главного героя (Ё). Ср.: «А как тебя величать, Иваныч?» — «Ё, — сказал заяц, — так и зовите: Ё» (Ремизов 2, 555).

во второй, он чинно восседает на овце или ступает на красную тряпочку, как на орлеца, а звери бегут от него. То же происходит и в следующей сказке, когда от него бежит свита. А вот затем, в четвертой, в бега ударяется уже сам заяц. Это продолжается и в новом тексте, причем каждый, встреченный им на пути, по принципу домино, тоже начинает бежать. В результате заяц видит, как все персонажи кружатся «по дороге в ветре». И тут он захохотал, отчего движение мгновенно прекращается и перед нами в буквальном смысле вырастает Звериное дерево — слон, обезьяна, заяц и ворон занимают места под ним и на разных ветках друг над другом, а сам текст выстраивается по вертикали. Причем, в отличие от других, входящих в цикл, эта сказкаконцовка имеет не только вербальный, но и фигуративный источник — металлическую статуэтку, широко распространенную в буддийской традиции. Не случайно при первой публикации этот текст назывался «Звериное дерево. (Тибетская статуэтка)». ²⁸⁷ Стоит ли сомневаться, что для Ремизова здесь важна и европейская параллель — такая же «пирамида из зверей» в «Бременских музыкантах». Вместе с тем по характеру монтажа этот маленький цикл в наибольшей степени, чем прочие, приближается к такому сложному монтажному произведению, как «Взвихренная Русь», над которой в этот момент работал писатель. ²⁸⁸

Тема «заяшных сказок» чрезвычайно занимала его в начале 1920-х годов. Недаром в сборнике современной русской прозы под редакцией Вл. Лидина «Литературная Россия» (М., 1924. Т. 1) вместе с автобиографией Ремизова в качестве образца его творчества был приведен фрагмент сказки «Заячий указ». Позднее писатель предполагал включить «Ё» в книгу «Сказки нерусские». ²⁸⁹ О том, что

²⁸⁷ Подробнее об этом см. в нашем комментарии к циклу: Ремизов 2, 701. О других случаях обращения писателя к фигуративной модели см. в главе 1 в связи с книгой «Посолонь» и в главе 4 в связи с повестью «Что есть табак».

²⁸⁸ Нельзя не отметить и выявляемой такой ритмической и композиционной структурой связи цикла со сказками первого раздела «Посолони» «Весна-красна», источниками которых стали описания детских игр (см. об этом в параграфе 1.4). Недаром ранее он был опубликован в издании с «говорящим» названием «Игра», посвященном «воспитанию посредством игры».

²⁸⁹ См.: ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 62–94.

Ремизов продолжал работать над циклом, свидетельствует и его первое постсоветское издание «Докука-сказка. Заяц. Тибетские сказки», осуществленное по авторской рукописи из архива дочери ремизовского парижского знакомого Юрия Дориомедова.²⁹⁰ В послевоенные годы Ремизов составил книгу сказок «Павлиньим пером», куда включил и цикл «Ё». Однако при жизни автора этот сборник так и не был опубликован. Впервые он издан Н. Ю. Грыкаловой в 1994 году.

Как видим, в последующие десятилетия сказки о зайце Ё, как и некоторые другие концептуально важные циклы, находились в «рабочем портфеле» писателя. И это не случайно, так как они напрямую связаны с магистральными темами ремизовского творчества эмигрантского периода,²⁹¹ и особенно 1920-х годов. Мы имеем в виду прежде всего семантику образа главного героя «заячьих» сказок.

Стоит отметить, что при создании этого персонажа Ремизов ориентировался не только на публикацию Потанина, которая служила непосредственным текстом-источником цикла. В его поле зрения находилась также работа Н. Ф. Сумцова «Заяц в народной словесности»,²⁹² где на широком этнографическом материале (от Востока и России до Европы и Америки) была продемонстрирована связь зайца в народных представлениях с архаическим лунным божеством. Этим собственно и объясняется демонический характер данного героя мифов о животных, а также его положительная или отрицательная оценка тем или иным этносом в зависимости от предпочтения лунарной или солярной мифологии. Такой амбивалентностью зайца в фольклоре Ремизов и воспользовался в полной

²⁹⁰ Правда, публикаторы Л. Барыкина и Н. Листикова ошибочно полагают, что цикл написан во время Второй мировой войны (см.: Ремизов А. М. Докука сказка «Заяц»: Тибетские сказки / Предисл. Н. Листиковой; Послел. Л. Барыкиной. М., 1991. С. 4, 28–30). Однако это обстоятельство не умаляет самого факта работы над ним.

²⁹¹ Кроме того, отдельные мотивы сказок о хитром зайце Ремизов непосредственно использовал в своих поздних произведениях. См. об этом: Лурье Я. С. А. М. Ремизов и древнерусский «Стефанит и Ихнилат» // Русская литература. 1966. № 4. С. 177; прим. 9.

²⁹² Этнографическое обозрение. 1891. № 3. С. 69–83. (Этот номер журнала был хорошо известен писателю.)

мере. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на поступки ремизовского героя.

В первой сказке «Заячья защита», получив путем ловкой манипуляции человеком и обмана других зверей толику разума от Бога, заяц поначалу опасается мести возмущенного несправедливостью тигра, однако, обманув его еще раз, успокаивается и постепенно наглееет. Уже в следующей сказке «Заячий указ», которая является смысловым центром цикла, якобы с целью защитить «тихую-смирную» овцу, которой примерещилось, будто ее хочет съесть пробежавший мимо волк, он начинает третировать окружающих. Причем отправляется на защиту овцы к волковой норе верхом на ней самой. По дороге заяц велит ягненку подобрать среди отбросов на оставленной стоянке войлок, красную тряпочку и ярлычок от чайной обертки. А затем встает на эту красную тряпочку, как на орлеца, чем утверждает истинность произносимого, и зачитывает по ярлычку царский указ репрессивного характера, который в последней редакции произносится от имени царя Асыки. Тем самым Ремизов обыгрывает здесь тему фетишизации власти, профанируя заключенные в ней символические смыслы при помощи ложных атрибутов, пародирует поведенческие модели и словесные формулы сначала (в ранних редакциях) официальной имперской России, а потом большевистских декретов и мандатов.²⁹³ Таким образом, эта сказка, а вслед за ней и весь цикл, превращается в политический памфлет. Дальнейшие действия зайца не оставляют в этом никаких сомнений. Он обманывает и уничтожает своих друзей, помыкает не только овцой, но даже чертом, обижает стариков, убивает детей и своих благодетелей, а от благодетельствованного им самим, подобно страшному Богу Ветхого Завета, требует принести себе в жертву собственного сына. Наконец, потешается над всеми так, что от смеха у него лопается губа. Одним словом, перед нами циник — кровожадный и безжалостный тип «нового человека» революционной эпохи, который вскоре будет описан в одноименном романе Анатолия Мариенгофа.

На то, что писатель вкладывал в свой цикл именно политический смысл, указывает, среди прочего, его постоянное стремление

²⁹³ Подробнее об этом см. в нашем комментарии к сказке (Ремизов 2, 697–699).

предать сказки о зайце гласности. Не случайно он читал их в Малом зале консерватории в революционном Петрограде, публиковал в белой Чите, причем в издательстве с показательным для ремизовских политических контактов названием «Скифы», наконец, находясь уже в эмиграции, поместил в 1924 году рядом с собственной автобиографией в советском издании. Этим жестом Ремизов взывал к совести своих соотечественников. Впрочем, вряд ли он оболщался на их счет. Ведь его заяц попробовал лишь толику Божьей сладкой пищи — разума. Что же говорить о человеке, который съел всю миску.

Подводя некоторые итоги сказанному в этой главе, следует отметить, что, в отличие от «Посолони» с ее жестко заданной композицией, сборники 1900-х — начала 1920-х годов организуются по совершенно иному принципу. Они представляют собой свободную «рамочную» конструкцию. Фольклорный по своему изводу материал структурируется здесь посредством тематических разделов, как правило, подразумевающих либо конкретный тип персонажа, либо определенный тип текста. Или же, как в случае с циклом «Русские женщины», «каталог образов». Эта тенденция к каталогизации и классификации прослеживается во всех сборниках русских сказок. Причем отдельные тексты, являющиеся пересказом конкретного фольклорного источника, включаются в них на правах цитаты, а сами сборники, таким образом, являются центоном. Но, что характерно, в то время как отдельно опубликованные сказки могут быть восприняты как плагиат, помещенные в сборник, они попадают в созданный Ремизовым, оригинальный контекст и приобретают все права авторского текста.

Вместе с тем цитатный характер этих сборников предполагает особый род «игры с традицией». Каждый из них проецируется на конкретный «идеальный протограф» — научный источник, из которого заимствуется основная часть материала для переложения. В отдельных случаях Ремизову важна еще и территориальная принадлежность помещенных здесь записей, поскольку она соотносится с эпизодами его биографии.

Стремление писателя превратить свои пересказы народных сказок в актуальный жанр современной литературы напрямую

влияет на отбор текстов. Предпочтение отдается в первую очередь бытовой сказке, быличке, анекдоту, т. е. наиболее близким к литературе фольклорным жанрам.

Сказка становится для него не только полигоном, где отрабатываются новые формальные приемы, но и средоточием сюжетов и тем, отмеченных печатью интеллектуальной моды. Это и гендерная проблематика, и «русская идея», и проблема взаимоотношений Востока и Запада, и целый ряд других. Поэтому с началом Первой мировой войны Ремизов обращается к «солдатским» сказкам, а в годы революции создает циклы «нерусских» сказок с острым политическим смыслом, например, превращает свои «тибетские» сказки в антибольшевистский памфлет. Так совершается поворот писателя к монтажной прозе 1920-х годов.

Глава 4

ЗАВЕТНЫЕ СКАЗЫ

В ряду других сборников совершенно особое место занимает цикл «Заветные сказы». Небольшой по объему, он вобрал в себя всё разнообразие приемов, используемых Ремизовым при работе с фольклором. По крайней мере, о двух из четырех включенных сюда эротических текстах можно с определенностью сказать, что автор особо подчеркивал функциональный аспект своих произведений, когда, по аналогии с традиционными формами бытования заветных сказок в народной культуре, исполнял их на святочных посиделках в собственном доме. В отношении повести «Что есть табак» об этом сохранились прямые документальные свидетельства. А чтение сказки «Царь Додон» было описано Ремизовым в святочном рассказе «Оказион» (1913). Кроме того, в рукописных копиях конца 1900-х годов эти «сказы» объединены под общим названием «Святочные рассказы», что недвусмысленно связывает их с соответствующей жанровой традицией в литературе.²⁹⁴

Ремизов, безусловно, учитывал последнюю, тем более что «форму и программу» святочного рассказа сформулировал для русской литературы конца XIX века не кто иной, как Н. С. Лесков, к сказовой манере и проблематике которого критика небезосновательно возводила творчество самого писателя. Герой лесковского рассказа «Жемчужное ожерелье» из сборника 1886 года

²⁹⁴ Подробнее о ней см. в работах Е. В. Душечкиной, прежде всего в монографии этой исследовательницы «Русский святочный рассказ: становление жанра» (СПб., 1995). Особенности модернистской календарной прозы, в том числе и отдельные опыты Ремизова, проанализированы в статье Хенрика Барана «Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм», который, однако, не обратил внимания на интересующий нас цикл.

«Святочные рассказы» определял специфику этого рода литературы следующим образом: «От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера — от Рождества до Крещенья, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хоть в роде опровержения вредного предрассудка, и наконец — чтобы он оканчивался непременно весело»; к тому же далее особо подчеркивалось, что «он должен быть *истинное происшествие*».²⁹⁵ Такое требование к календарному тексту Лесков разъяснил в «Предисловии» к сборнику. В частности, он писал: «Из этих рассказов только немногие имеют элемент *чудесного* — в смысле сверхчувственного и таинственного. В прочих причудливое или загадочное имеет свои основания не в сверхъестественном, или сверхчувственном, а истекает из свойств русского духа и тех общественных веяний, в которых для многих, — и в том числе для самого автора, написавшего эти рассказы, заключается значительная доля странного и удивительного».²⁹⁶ Оставшись вполне равнодушным к «общественным веяниям», Ремизов обратил свое внимание на другую, подчеркнутую в этом пассаже и хорошо вписывающуюся в рамки европейского романтизма сторону святочного рассказа — желательную связь его содержания со сверхчувственным и сверхъестественным, которая определена здесь как «элемент *чудесного*». Впоследствии писатель включил эту лесковскую дефиницию в лапидарную формулу «тема моя — жизнь с ее чудесным»²⁹⁷ применительно к собственному творчеству в целом. Что касается самого святочного рассказа, Ремизов не просто предпочел фантастическое начало реалистическому. В этом жанровом качестве он последовательно утверждал свои пересказы подлинных фольклорных сказок в сознании современников. Но, пожалуй, квинт-эссенцией его календарной прозы стали именно «заветные сказы», напрямую апеллирующие к матримониальному характеру Святков в традиционной культуре и к «непристойной» народной сказке.

²⁹⁵ Лесков Н. С. Святочные рассказы. СПб.; М., 1886. С. 3–4.

²⁹⁶ Там же. С. I–II.

²⁹⁷ Ремизов А. По карнизам. Белград, 1929. С. 115.

Интерес Ремизова к этой стороне фольклора далеко не случаен. Прежде всего потому, что писатель стремился к его комплексному освоению, и значит, просто не мог пройти мимо обширного пласта сказочных текстов обшечного содержания, которые были известны по заграничному изданию «Русских заветных сказок» А. Н. Афанасьева. Именно этот сборник и послужил образцом для ремизовского цикла. На рубеже XIX–XX веков сказка вновь стала объектом пристального внимания ученых-этнографов и фольклористов, среди которых было немало энтузиастов-любителей. К этому времени в архивах Академии наук и Русского географического общества накопился довольно большой по объему корпус уникальных записей. И наконец, после более чем двадцатилетнего перерыва, когда в 1884 году увидели свет «Сказки и предания Самарского края» Д. Н. Садовникова, с завидной периодичностью начали выходить новые сборники — Н. Е. Ончукова в 1908-м, Д. К. Зеленина в 1914-м и братьев Соколовых в 1915 году.²⁹⁸ Особый интерес, с точки зрения темы настоящей главы, представляет для нас сборник Ончукова, так как в него впервые в России на законных основаниях были включены заветные сказки.²⁹⁹ Выше уже не раз отмечалось, что Ремизов пользовался текстами ончуковских «Северных сказок» при работе над своими переложениями и через М. М. Пришвина, записи которого тоже вошли в это издание, был лично знаком с самим собирателем. Для данного цикла писатель избрал другие источники, но, конечно, обратил внимание на указанную особенность сборника, которая придавала его опытам в сфере фольклорной эротической прозы дополнительную «легитимность». Однако отнюдь не только этнографические разыскания побудили Ремизова к созданию собственных «заветных сказок». Скорее, они лишь позволили писателю найти самобытную форму выражения тех идей и настроений, которые царили в его окружении в 1906–1907 годах.

²⁹⁸ О ситуации в фольклористике этого периода см.: *Иванова Т. Г.* Русская фольклористика начала XX века в биографических очерках.

²⁹⁹ Подробнее об этом см.: *Жекулина В., Еремина В.* Жизнь и деятельность Н. Е. Ончукова. Собрание «Заветных сказок» // Заветные сказки из собрания Н. Е. Ончукова / Изд. подгот. В. И. Еремина, В. И. Жекулина. М., 1996. С. 5–41.

В книге «Кукха» и в других поздних произведениях мемуарного характера Ремизов связывал замысел повести «Что есть табак», как и всю эротическую проблематику в своем творчестве 1900-х — начала 1910-х годов, в первую очередь с фигурой В. В. Розанова и его философией пола.³⁰⁰ С этим ретроспективным утверждением можно согласиться лишь отчасти, поскольку продуктивной средой для созревания замысла ремизовских «заветных сказов» стала, скорее, непосредственно атмосфера журфиксов в доме Мережковских, воскресений того же Розанова, однако прежде всего знаменитых собраний на Башне Вячеслава Иванова, где, по словам Н. А. Бердяева, Эрос был «одной из центральных тем».³⁰¹ Как справедливо заметил А. В. Лавров, атмосфера «башенных» встреч носила «игровой экспериментальный эротический» характер,³⁰² что вполне отвечало театрализованым формам бытового поведения самого Ремизова. Но если Иванов стремился превратить свои среды в Платоновский симпозион, то Ремизов предлагал собственный вариант интерпретации эротической темы, нарочито «профанный» и стилистически «сниженный» в духе масленичного балагана. О том, что он действительно обыгрывал возвышенный строй «башенных» собеседований об Эросе свидетельствует, в частности, известный эпизод с перевер-

³⁰⁰ Разные аспекты этой темы рассматриваются во множестве ремизоведческих работ. Назовем лишь те из них, что непосредственно посвящены данной проблеме: Данилевский А. А. 1) *Mutato nomine de te fabula narratur* // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сб. VII. Тарту, 1986. С. 137–149 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 735); 2) Герой А. М. Ремизова и его прототип // Актуальные проблемы теории и истории русской литературы: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1987. С. 150–165 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 748); *Slobin G. Remizov's Erotic Tales: Stylisation and Subversion* // *The Short Story in Russia 1900–1917* / Ed. by N. Luker. Nottingham: Astra Press, 1991. P. 63–72; Доценко С. Н. Нарочитое безобразие: Эротические мотивы в творчестве А. Ремизова // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 72–75; Козьменко М. 1) Заветные сказы Алексея Ремизова // Там же. С. 75–76; 2) Удоноши и falloфоры Алексея Ремизова // Эрос. Россия. Серебряный век. С. 175–187; Обатнина Е. «Эротический символизм» Алексея Ремизова // Новое литературное обозрение. 2000. № 43. С. 199–234.

³⁰¹ Бердяев Н. А. Ивановские среды // Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1918. Т. 3. Кн. 8. С. 98.

³⁰² Лавров А. В. Голос с Башни: «Венок из фиговых листьев» Максимилиана Володина // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 77.

нутой качалкой Бердяева. Сам Ремизов весьма лаконичен, когда описывает в «Кукхе» этот случай на именинах Варвары Дмитриевны Розановой с характерными отсылками к своим «заветным сказам»: «Вымазал я нос табаком Вяч. Иванову. А после ужина перевернул с помощью именинницы качалку с Н. А. Бердяевым. Бердяев ничего, только кашлянул, а Андрей Белый от неожиданности финик проглотил».³⁰³ В книге «Начало века» Белый подает тот же эпизод несколько более пространно, но близко к ремизовскому описанию, что указывает на его реально-бытовое, а не литературное происхождение.³⁰⁴ Знаменательно и то, что подобные «вольности» Ремизов позволял себе в доме Розанова, где, по свидетельству Белого, царил атмосфера раскованности и веселья: «...у Розанова „воскресенья“ совершались нелепо, нестройно, разгамисто, весело; гостеприимный хозяин развязывал узы; не чувствовалось утеснения в тесненькой, белой столовой; стоял большой стол от стены до стены; и кричал десятью голосами зараз...»³⁰⁵ Ибо так называемые ремизовские «безобразия» совершенно не соответствовали тону Башни и были бы здесь неуместны. Таким образом, объектом пародийного осмысления в «заветных сказках» становятся не идеи Розанова или Иванова, многие из которых, безусловно, близки Ремизову в этот период, а стилистика их презентации самими философами.³⁰⁶

³⁰³ Ремизов 7, 56. «Нос в табаке» — намек на повесть «Что есть табак», а финик, якобы проглоченный Андреем Белым, — на сказку из того же цикла «Султанский финик». Характерно, что в мемуарной версии Белого последний отсутствует.

³⁰⁴ См.: *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 479–480.

³⁰⁵ Там же. С. 478. Андрей Белый, однако, противопоставляет здесь собрания у Розанова не «башенным», а «холодным воскресникам Ф. Сологуба».

³⁰⁶ Обычно процитированный выше рассказ о случае в доме Розанова приводят как доказательство неприятия Ремизовым символистских взглядов на проблему пола (см., например: *Доценко С. Н.* К проблеме дешифровки одного анекдота из мемуарной книги А. Ремизова «Кукха» // *Русская литература.* 2005. № 1. С. 179–187). Между тем не учитывается его ретроспективный характер и исторический контекст создания «Кукхи». Действительно, уже в 1910-е годы писатель сворачивает многие прежние контакты, в том числе и с представителями символизма, который, впрочем, и сам распадается как некое целостное явление. Однако во второй половине 1900-х годов идеологически Ремизов находится в орбите символистских построений, в том числе теорий Розанова и Вяч. Иванова. Об этом свидетельствует прежде всего его «Письмо в редакцию».

Впоследствии, когда цикл был опубликован, писатель кардинально изменил ракурс восприятия этой проблематики, придав ей совершенно иной масштаб. Так, в дарственной надписи на именном экземпляре «Заветных сказов» С. П. Ремизовой-Довгелло № 1, сделанной 7 октября 1922 года, он подчеркивал: «В оправдание этой книги приходится говорить: только величайшее невежество и щелиная узость увидит здесь кощунство и похабство — нет, это первый камень для создания большой книги Русского Декамерона. Я знаю, мне не суждено это сделать — не успею, но я вижу такую книгу, и начало ее будет не чума, а 18–19 год. Опыт русский. Вот в какой обстановке расскажет Россия свою быть и небыль».³⁰⁷ Грандиозность революционных событий требовала соразмерных сравнений: не разрушающий Россию «военный коммунизм» — губящая Европу чума; не лубок или балаган, а всемирный «Декамерон».

Но революции родственны Эросу своей двойственностью как разрушающая-и-созидающая стихия. Безжалостно уничтожая старое, они уничтожают и старые цензурные запреты. Поэтому все три издания произведений цикла состоялись в период первой и второй русской революции.

Когда-то А. Н. Веселовский, разбирая источники третьей новеллы десятого дня «Декамерона», заметил: «Боккаччо брал содержание своих новелл отовсюду: из народного рассказа и местного исторического анекдота, из фаблю и легенды, но на все накладывал печать своего стиля и своего художественного и социального понимания. Точно понять историческое значение Декамерона в том и другом отношении мы будем в состоянии лишь тогда, когда у нас соберется более точных сведений о действительных его источниках (если они были письменные), а не о параллелях к тому и другому рассказу, мало уясняющих художественные приемы Боккаччо и то, что я назвал бы „освещением“ Декамерона. Проследить эту сторону дела гораздо важнее, чем указать внешние изменения ходячих сказочных схем; последние могли быть случайны, но сознательный художник мог прибегать к ним и в целях: уяснить свое мирозерцание, свое понимание

³⁰⁷ Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 21.

старого сюжета».³⁰⁸ При анализе ремизовской «попытки» «Русского Декамерона» мы стараемся руководствоваться этим указанием Веселовского.

Настоящая глава посвящена истории цикла «Заветные сказы», его источникам и проблеме личных имен в поэтике Ремизова, которая анализируется на материале повести «Что есть табак». Кроме того, здесь будет затронут вопрос о «литературной маске» Ремизова-сказочника.

4.1 История формирования и издательская судьба цикла «Заветные сказы»

Четыре новеллы, составившие цикл «Заветные сказы», были созданы в течение шести лет с 1906 по 1912 год. Первый «сказ» — Гоносиева повесть «Что есть табак» — написан на Святках 1906 года в селе Берестовец Борзенского уезда Черниговской губернии, где в семье родных Серафимы Павловны жила дочь Ремизовых Наташа. Вскоре, уже в Петербурге, он прозвучал в авторском исполнении в присутствии К. А. Сомова, Л. С. Бакста и А. Н. Бенуа. Это чтение носило ритуальный характер, так как было частью традиционного святочного действия в доме писателя. Сохранились письма, проливающие свет на то, что происходило во время таких праздничных сборищ.³⁰⁹ К примеру, приглашая А. Н. Бенуа посетить его в Крещенский сочельник 1908 года, «когда в полночь чудо из чудес бывает — звери заговаривают по-человечьи», Ремизов писал: «5 Января по обычаю прошлых лет празднуем Голодную Кутью и гадаем, вручая судьбу свою Козлу, который зримо присутствует и руководит гостями».³¹⁰ В честь Козла сам хозяин исполнял ритуальный танец козловак. «Как жаль, что я не видел, как Вы плясали на святках козловак, — писал Ремизову Андрей Белый 10 января 1906 года. — Я, быть может, мог бы дать полезные сведения на

³⁰⁸ Веселовский А. Декамерон X, 3 // Живая старина. 1890. Вып. I. С. 128.

³⁰⁹ Кроме того, впоследствии Ремизов описал эти святочные посиделки в рассказах «Плаголица» (1911) и «Оказион» (1913), которые затем в переработанном виде были включены им в повесть «Учитель музыки» (1949).

³¹⁰ Письмо от 19 декабря 1907 года (1 января 1908 года) (РНБ. Ф. 137. Ед. хр. 1467).

этот счет: (как же, я ведь и музыку к козловаку сочинил — одной рукой наигрывать надо)». ³¹¹ Подобной атмосфере как нельзя лучше соответствовал ремизовский «святочный рассказ». На календарную природу этого текста, кроме собственно авторского жанрового определения, о котором мы еще будем говорить далее, указывают прежде всего время написания и «обрядовый» контекст чтения повести, ³¹² позволяющие с полным правом утверждать, что Ремизов подчеркивал «прикладной» характер своего произведения, наделял его особым прагматическим смыслом и, более

³¹¹ РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 57. Возможно, в не дошедшем до нас письме к Белому, знакомство с которым состоялось незадолго до этого, причем сразу же установились необыкновенно теплые отношения, сам Ремизов воспользовался таким названием для своего танца. Оно восходит к «Северной симфонии (1-ой героической)» (1900; опубл. в конце 1903 года) Белого и в полной мере отвечает духу ремизовской «декадентской» стилизации ритуальной святочной пляски, ибо таковая — в виде обязательного соло маски Козла — не известна народной традиции. Ср.: «5. Сам был козлотородый рыцарь. Сам обладал козлиными свойствами: водил проклятый хоровод и плясал с козлом в ночных чащах. / 6. И этот танец был козловак, и колдовство это — козлованье» (цит. по: *Белый Андрей*. Симфонии. Л., 1991. С. 51–52). Впоследствии Ремизов никогда не упоминал об этом танце, вероятно, не желая связывать святочные посиделки в своем доме с жестко маркированным символистским контекстом автобиографическим эпизодом. Мы же и впредь будем употреблять термин Белого для обозначения данной реалии.

³¹² О том, что такие чтения происходили неоднократно, причем бывали приурочены к известному времени года, помимо приведенных выше фактов, свидетельствует, в частности, следующий пассаж из письма Сомова к Ремизову, отправленного 19 декабря 1907 года, т. е. незадолго до начала Святков: «Очень хотим (я, Кузмин и Нувель), чтобы Вы нам прочли „Табак“, который Вы так великолепно читаете вслух» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 207. Л. 8). Позволим себе еще одно замечание: писатель не рассказывает, а *читает* Гоносиеву повесть по рукописи. Это означает, что, в отличие от народной сказки, она не создается на глазах у слушателей, а воспроизводится в строго определенном виде. Так осуществляется разграничение между фольклором и его имитацией в рамках литературы. Вместе с тем вариативность фольклорного текста, безусловно, учитывается Ремизовым, хотя и принимает печатную форму, ведь именно к ней, наряду с известной традицией древнерусской книжности, восходит обыкновение писателя каждый раз при очередной публикации вносить в свое произведение, пусть минимальную, правку и тем самым делать новую редакцию. Любопытно, что обычно эта правка затрагивает прежде всего те формальные элементы текста (разбивка на абзацы, пробелы, отточия, тире или, как в случае со сборником «Ё», снятие заголовков, и т. п.), которые определяют его ритмический строй и, в конечном счете, интонацию, звучание.

того, тем самым осознанно воспроизводил ситуацию бытования непристойных сказок в традиционной культуре.³¹³

По словам самого писателя, замысел «Табака»³¹⁴ возник у него под впечатлением «сеанса» в доме К. А. Сомова, где демонстрировалась «эрмитажная редкость» кн. Потемкина-Таврического, изготовленная «в точном размере и со всеми отличительными подробностями, с родимым пятном у „ствола расширения“» по воле императрицы Екатерины II «для назидания обмельчавшему потомству».³¹⁵ Впоследствии именно этот «сеанс» стал тем «закладным камнем», на котором был выстроен ремизовский вариант мифа о петербургском периоде собственной литературной карьеры и шире — о Серебряном

³¹³ Современный исследователь пишет по этому поводу: «В некоторых случаях „заветные сказки“ обнаруживают самую непосредственную связь со святочными увеселениями, ближайшим образом напоминая описание святочных игр. <...> Надо полагать, что сказки такого рода и рассказывались именно на святках; соответствуя по своему содержанию святочным играм, они могли выступать как с л о в е с н ы й с у б с т и т у т этих игр. Указание на то, что „заветные“ сказки принято рассказывать в святочные вечера, содержится, по-видимому, в грамотах царя Алексея Михайловича 1647–1649 гг., направленных на искоренение языческих обрядов, „...а в навечерие Рождества Христова и Васильева дни и Богоявления Господня клички бесовские кличут — коледу, и таусень, и плугу <...> и загадки загадывают, и сказки сказывают небывалые, и празднословие с смехотворением и кощунанием“» (*Успенский Б. А. «Заветные сказки» А. Н. Афанасьева // От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского. М., 1993. С. 121–123; свод упомянутых здесь документов см. в новейшем издании: Скоморохи в памятниках письменности / Сост. З. И. Власова, Е. П. Фрэнсис (Гладких). СПб., 2007. С. 62–71). Грамоты, о которых говорит Успенский, были хорошо известны Ремизову по разнообразным источникам, начиная от «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьева и заканчивая «Разысканиями в области русского духовного стиха» А. Н. Веселовского и «Скоморохами на Руси» А. С. Фаминцына.*

³¹⁴ Здесь и далее мы будем пользоваться этим кратким наименованием повести, так как оно довольно часто встречается в эпистолярии и в автобиографической прозе Ремизова, а значит, может рассматриваться как еще один авторский вариант заглавия. Дополнительным аргументом в пользу того, что подобное «обиходное» название имело широкое хождение в ремизовском окружении, служит его употребление рецензентом газеты «Новая Русь» (см. ниже).

³¹⁵ Цит. по: *Ремизов А. О происхождении моей книги о табаке. Что есть табак. Paris, 1983. С. 13.* Как справедливо полагает А. М. Грачева, этот рассказ, датированный автором «24/V 1945–1946», является одной из первоначальных редакций главы «Статуетка», которая вошла в последнее большое произведение писателя — книгу «Петербургский буерак» (подробнее об этом см.: Ремизов 10, 465).

веке русской культуры, запечатленный в его книгах «Кукха» (1923), «Петербургский буерак» (1940–1950-е), а также в специально написанном по просьбе Г. Чижова-Холмского рассказе «О происхождении моей книги о табаке». Однако сам по себе данный факт биографии Ремизова послужил, пусть и важным, но все же лишь внешним толчком к написанию повести. И она никогда не появилась бы на свет без наличия в поле зрения автора соответствующего вербально-го текста-источника.³¹⁶

Ранее уже не раз отмечалось, что в 1900-е годы Ремизов активно осваивал специальную научную литературу, стремясь обнаружить свежие, еще не использованные предшественниками сюжеты, мотивы, образы и тем самым максимально расширить спектр потенциальных источников своих будущих произведений. При этом концептуально писателю были особенно близки работы А. Н. Веселовского, прежде всего его «Разыскания в области русского духовного стиха» (1879–1891). Внимание Ремизова, среди прочего, привлекли сказания «о происхождении табака», помещенные в «Приложениях» к VI разделу этого исследования «Духовные сюжеты в литературе и народной поэзии румын».³¹⁷ Весе-

³¹⁶ Согласно поздней мемуарной версии Ремизова, мысль соединить народную легенду с потемкинской «статуеткой» возникла у него непосредственно на «сеансе» и тут же получила «благословение» В. В. Розанова: «В те годы я изучал апокрифы и у меня было целое собрание сказаний „о происхождении табака“. Особенно одно поразило меня — „слово святогорца“ — табак выводился от такого вот потемкинского „орудия“. „А что если написать мне такую отреченную повесть, а Сомову иллюстрировать по наглядной натуре“. „Вот было б дело, — сказал Вас. Вас. Розанов, — напиши!“ К. А. Сомов согласен, он, как образец, возьмет потемкинское» (Ремизов 10, 225). Однако, вероятнее всего, это произошло лишь через год, когда появилась реальная возможность опубликовать «Табак». По крайней мере, свое согласие проиллюстрировать повесть Сомов дал в письме к Ремизову только 16 декабря 1907 года: «Да, я буду делать виньетку и может быть и *cul-de-lampe* для Вашей чудеснейшей повести о Табаке. Прошу Вас сообщить об этом Тройницкому, адрес которого я не знаю. Постараюсь нарисовать эти виньетки поскорее» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 207. Л. 9).

³¹⁷ См.: *Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. VI–X // Сб. ОРЯС Имп. Академии наук. СПб., 1883. Т. XXXII. № 4. С. 85–89.* Учитывая принципиальный автобиографизм ремизовской прозы, нелишне напомнить также, что в основе интереса писателя к данной теме лежали глубоко личные мотивы — на протяжении всей своей жизни Ремизов был заядлым курильщиком. Таким образом, апокриф о происхождении табака включался в сферу его персонального

ловский опубликовал здесь «Повесть о тютюне» и две румынские народные легенды из Буковины, которые стали основными текстами-источниками «Табака». Причем, создавая собственную «редакцию» этого апокрифа, Ремизов воспользовался не только всеми тремя вариантами сказания, но и пояснениями самого Веселовского, включив соответствующие цитаты и непосредственно в текст, и в примечания.³¹⁸ Однако в качестве сюжетной основы он выбрал вторую буковинскую легенду, которую кратко пересказал и частично процитировал ученый. Это сжатое изложение является своеобразной квинтэссенцией ремизовской повести. Поэтому стоит привести его почти полностью, особо отметив, что здесь уже содержатся последующие авторские повороты сюжета: «В один монастырь, которым правил св. Василий, проник дьявол, жил как монах около шести лет и всегда присутствовал на божественной службе, лишь скрываясь из церкви всякий раз при начале Херувимской. Заметил это св. Василий, и в нем зародилось сомнение: однажды он запечатлел знаменем креста все входы и выходы церкви. „Дьявол, не подозревавший, что ему уготовано, пожелал выйти, когда началась Херувимская, но, увидев выход, запечатленный крестом, вернулся к окнам; когда и там оказались кресты, он поспешил на верх купола, но, не будучи в состоянии выйти и здесь, ибо и купол был запечатлен крестом, вдруг пролился среди церкви, обратившись в деготь. Увидев это, св. Василий велел другим клирикам тотчас же взять деготь и камень, куда упал дьявол, вынести все и бросить в глубокий овраг, находившийся вблизи

мифотворчества. Вместе с тем известно многолетнее увлечение писателя такими явлениями русской истории, как церковный раскол и царствование Петра I с их табакофобией и табакофилией соответственно. Последние, как мы знаем, в обоих случаях принимали крайние формы: полное неприятие, с одной стороны, и насильственное насаждение через государственные институты, с другой. Указанием на актуальность для Ремизова исторической ретроспективы в связи с интерпретацией этого сюжета служит, в частности, заключительный пассаж его примечаний к Гоносовой повести. Ср.: «Царь Михаил Феодорович указом 1634 года под страхом смертной казни воспретил курение табаку. По уложению царя Алексея Михайловича в<е>лено курильщиков наказывать кнутом, рвать им ноздри и резать носы. А нынче и курица курит» (здесь и далее «Заветные сказы» цит. по: Ремизов 2, 538). См. об этом также в параграфе 4.2.

³¹⁸ Подробнее об этом см. в нашем комментарии к повести, где, среди прочего, отмечены и случаи контаминации источников: Ремизов 2, 685–692.

церкви; клирики исполнили поручение св. Василия, взяли деготь и камень и бросили в глубокий овраг. Из этого дегтя вырос впоследствии большой, тучный бурьян, т. е. тютюн...“ <...> С тех пор он и распространился по лицу земли».³¹⁹ Стилистика же «Табака» восходит к другому источнику — книге «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженника Святые Горы Афонския Инока Парфения» (М., 1856), откуда заимствован и ряд бытовых деталей жизни на Афоне, обыгрываемых в ироническом ключе.³²⁰

В начале 1907 года писатель предпринял первую попытку опубликовать свой апокриф в журнале «Золотое руно». В ответ на это предложение редактор литературного отдела А. А. Курсинский писал Ремизову 5 марта 1907 года: «Что касается „Табака“, то напеча-

³¹⁹ Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. VI–X. С. 88–89.

³²⁰ Подробнее об этом и прочих источниках повести см. в параграфе 4.2. Следует особо подчеркнуть, что выбор Ремизовым для пародирования текстов «духовного» происхождения не противоречил сложившейся к тому времени традиции в национальной культуре. Как замечает Б. А. Успенский по поводу «Русских заветных сказок» А. Н. Афанасьева, они «включают в себя, с одной стороны, сказки эротические, с другой же стороны — сказки антиклерикальные. Чем же объясняется подобное объединение? Можно ли считать, что оно достаточно случайно и определяется всего лишь цензурными условиями, т. е. невозможностью публикации соответствующих текстов в России? Думается, что причины лежат гораздо глубже. <...> непристойным, эротическим текстам приписывается антиклерикальная направленность, и вместе с тем рассказы, высмеивающие попов, непосредственно ассоциируются с рассказами непристойного содержания. Для понимания этого феномена необходимо иметь в виду, что тексты того и другого рода принадлежат к сфере а н т и - п о в е д е н и я, <...> сознательно нарушающего принятые социальные нормы». И добавляет к этому яркую деталь: «...антиклерикальный характер соответствующих текстов очень выразительно подчеркнут на титульном листе афанасьевского сборника: местом издания обозначен Валаамский монастырь (один из самых строгих и почитаемых монастырей православной России), само издание представлено как дело рук монашествующей братии, причем эпиграфом к книге служит цитата из послесловия к богослужебной книге, которая приобретает при этом кошунственный смысл» (Успенский Б. А. «Заветные сказки» А. Н. Афанасьева. С. 118–119; курсив мой. — И. Д.). О том же пишет и В. Я. Пропп, подчеркивая, что подобные сказки о попах «были некоторым проявлением протеста против угнетающей аскетической морали и несвободы, налагаемых церковью» (Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 140). Для нас это особенно важно, так как демонстрирует закономерность и оправданность введения в цикл легенды наряду со сказками.

тать его, по моему мнению, было бы удобно, если бы Руно захотело прекратить свое существование, но, т<ак> к<ак> такого желания у него пока нет, то, конечно, он не будет напечатан».³²¹ К декабрю того же года возник новый проект — выпустить Гоносиеву повесть отдельным изданием с иллюстрациями Сомова.³²² В 1908 году этот замысел был осуществлен совладельцем издательства «Сириус» С. Н. Тройницким, опубликовавшим повесть в количестве 25 экземпляров с тремя сомовскими иллюстрациями,³²³ моделью для которых послужила все та же «эрмитажная редкость».

И в первой публикации, и в рукописной «традиции» ремизовских «сказов» «Табак» посвящается Константину Андреевичу Сомову. Однако в книге «Заветные сказы» (1920) это посвящение, как и посвящение сказки «Царь Додон» в редакции 1912 года проиллюстрировавшему ее Льву Баксту, было снято. Причем, несмотря на то, что около того времени Сомов сделал новые рисунки для предполагавшегося в 1921 году отдельного издания повести. И все же сам факт первоначальной адресации писателем своих «обсценных» текстов именно иллюстраторам, хотя к их созданию и публикации было причастно множество не менее именитых ремизовских знакомых, весьма знаменателен, так как лишний раз свидетельствует об особой роли визуальных образов в творческой истории цикла.³²⁴ Кроме того, с помощью посвящений Ремизов четко локализует то поле дружеских контактов, в рамках которого возник его замысел, и ненавязчиво обозначает связь «заветных сказов» с эстетикой «мирискусников», прежде всего с их склонностью к стилизации. Последующее снятие посвящений, безусловно, тоже является идеологически маркированным жестом, призванным продемонстрировать не только угасание некогда довольно интенсивного

³²¹ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 15.

³²² См. об этом в процитированном выше письме К. А. Сомова Ремизову от 16 декабря 1907 года (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 207 Л. 9).

³²³ 1/14 марта 1908 года писатель извещал Оге Маделунга: «Сейчас вышла моя маленькая книжка о Табаке с тремя картинками Сомова. Напечатана она в количестве 25 экз. (именных). Один экз. принадлежит Вам и, получив мое письмо, известите открыткой Ваш теперешний адрес, по которому я немедленно ее пришлю Вам» (Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С. 45).

³²⁴ Подробнее об этом см. в параграфе 4.2.

и чрезвычайно важного для социализации начинающего писателя взаимодействия с кругом художников, который в 1900-е годы был синонимом современного искусства, но и окончательное осознание Ремизовым своего особого места в литературном процессе, вне школ и направлений.³²⁵

Каждый из 25-ти экземпляров «Табака» предназначался конкретному владельцу, что создавало вокруг этого издания особую атмосферу «причастности». Одним из «избранных» был В. Я. Брюсов. В неопубликованном письме к Ремизову от 25 марта 1908 года он называл книгу «истинно-царским подарком» и особо подчеркивал: «Мне очень дорого, что среди двадцати пяти лиц, выбранных Вами из числа всех Ваших знакомых, Вы не забыли меня».³²⁶ Позже под № 11 Брюсов был включен и в список тех, кому полагался именной экземпляр неосуществленного издания сказки «Царь Додон».³²⁷

Рецензенты сразу же причислили эту книгу к разряду раритетов. Так, например, Н. Шигалев³²⁸ писал: «Обыкновенно книжка, прежде чем сделаться библиографической редкостью, должна многое-много пережить. <...> А эта вот книжечка родилась и сразу безболезненно стала библиографической редкостью <...>. Об ней говорят, ее желают, ее экземпляра нельзя купить и за тысячу рублей <...>».³²⁹ Далее он щедро цитировал «Табак», попутно выделяя стилистические достоинства повести: «Книжечка прелюбопытная. Но интерес ее не в содержании, а в форме, в духе, в стиле сказа, в увертливости оборотов, в богатстве языка. <...> Алексей

³²⁵ Начиная с 1910-х годов при републикации своих произведений писатель последовательно снимал ранние посвящения, а все отдельные издания, за исключением «Заветных сказов» и «Царя Додона», неизменно адресовал жене С. П. Ремизовой-Довгелло.

³²⁶ ГЛМ. Ф. 227. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 1.

³²⁷ См. письмо Ремизова к И. А. Рязановскому от 21 сентября 1912 года (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 48). Перечень фамилий из этого списка приводится нами в прим. 7 к статье «...Апокриф уж очень чудён...» (Занавешенные картинки: Антология русской эротики. СПб., 2001. С. 357; 2-е изд. — 2006. С. 367–368).

³²⁸ Как справедливо полагает Н. А. Богомолов, за этим псевдонимом, скорее всего, скрывается редактор-издатель «Весны», прозаик и публицист Николай Георгиевич Шебуев.

³²⁹ Шигалев Н. [Шебуев Н. Г.?] «Табак» Алексея Ремизова. Книжка для курящих // Весна. 1908. № 4. С. [7].

Ремизов его понимает, любит, холит. И его старинное монастырское сказание о табаке вещьца филигранной чеканки. <...> автор <...> искусно держится стилия старинных монастырских сказаний. <...> Цель книжки <...> отнюдь не устрашение курильщиков. Цель ее <...> любование стилем, духом, языком». ³³⁰ Кроме того, в той же «Весне» за подписью Е. Либберберг была помещена антидекадентская по своему пафосу пародия на «Табак» «Витцлипутцли. (Посвящ. А. Ремизову, автору сказания о «Табаке»)», попутно высмеивающая нравы столичных литераторов. ³³¹

Другой рецензент М. А. Волошин тоже привел выдержку из ремизовского текста и отметил его стиль: «Это мастерски сделанная монастырская повесть, крепкий монашеский анекдот, который мог зародиться лишь в волосатом мозгу матерого, сильно выпившего монаха. А. Ремизов с обычным искусством сплел тонкую бисерную вязь редких чеканных, отшлифованных, искусно подобранных слов, и это мастерство языка составляет красивый контраст содержанию самой повести. Образцово описание монастыря». ³³² А несколько ранее в опубликованной без подписи информационной заметке газета «Речь» подробно пересказала содержание повести и особо отметила «хорошие» иллюстрации Сомова. ³³³

Гораздо более сдержанный отзыв о «Табак» прозвучал в анонимной рецензии на четвертый номер еженедельника «Весна»: «Интересны выдержки из составляющей библиографическую редкость „книжки“ Ал. Ремизова „Табак“, которой, будто бы, нельзя уже купить даже за 1000 рублей! Только потому, что издана в 25 экземплярах. Нельзя сказать, чтобы эта вещь была из лучших повестей Ремизова. Скорее наоборот. Лучше того, что собрано им в „Лимонаре“, он не дал, и „Табак“ не исключение. Если в прежних его рассказах чувствовалась фантазия, яркий темперамент, то здесь, кроме любования народным стилем, коллекцией редких старинных, народных словечек, ничего нет». ³³⁴

³³⁰ Там же. С. [7–8].

³³¹ См.: Весна. 1908. № 6. С. [10].

³³² М. В. [Волошин М. А.] [Рец.] // Русь. 1908. 17 (30) апр. № 105. С. 5.

³³³ См.: Речь. 1908. 2 (15) апр. № 79. С. 5.

³³⁴ См.: Новая Русь. 1908. 20 сент. (3 окт.). № 36. С. 3–4.

Обильное цитирование в рецензиях свидетельствует о том, что «спрос» на эту книгу был достаточно высок, а мизерный тираж не мог удовлетворить даже круг ближайших знакомых писателя. Поэтому существовали списки «Табака».³³⁵ Некоторые из них, например, датированный 21–29 января 1907 года список из собрания РГАЛИ,³³⁶ список для Литературного музея Ф. Ф. Фидлера или список в коллекцию Н. П. Рябушинского, были мастерски выполнены полууставом самим автором.³³⁷ Кроме того, «сказы» копировали для себя и близкие приятели писателя. Один из таких списков принадлежал Л. Н. и Е. И. Замятиным³³⁸ и был, согласно маргиналии, «слово в слово, буква в букву» воспроизведен с собственноручной рукописи Ремизова. Под общим заглавием «Святочные рассказы» здесь были объединены «Что есть табак» (с примечаниями автора) и сказка «Царь Додон»,³³⁹ написанная на Святках 1907 года и тоже исполнявшаяся на одном из святочных сборищ в доме писателя.

³³⁵ Если ограничение тиража имело целью «сакрализацию» текста, обозначение его доступности лишь «посвященным», что вполне отвечало духу русского символизма, в недрах которого родилась ремизовская повесть, то изготовлением списков решалась другая, не менее важная задача: таким способом «Табак» возводился к традициям национальной культуры и включался в ряд произведений русской «потанной» литературы XVIII–XIX веков, так как в данном случае подразумевались формы ее бытования в условиях цензуры, когда подобные сочинения распространялись в рукописном виде либо издавались за границей. Тот факт, что здесь скрывается умысел автора, его продуманная стратегия, не вызывает никаких сомнений. Ведь, во-первых, повесть была благополучно опубликована, и не на Западе, а в России. И, во-вторых, тираж был ограничен искусственно, ибо внешние факторы цензурного, материального или технического характера на его размеры не влияли.

³³⁶ РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 27. М. В. Козьменко опубликовал описание этого автографа, который, среди прочего, интересен тем, что отражает первоначальный этап работы Ремизова над примечаниями к Гоносовой повести (см.: Эрос. Россия. Серебряный век. С. 241–244).

³³⁷ О двух последних см. в письмах Ремизова к И. А. Рязановскому от 14 февраля и 14 марта 1910 года, а также 11/24 октября 1911 года (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 31). См. также описание аналогичного списка, принадлежавшего Иванову-Разумнику: *Обатнина Е. Р.* Материалы А. М. Ремизова в архиве Р. В. Иванова-Разумника. С. 18.

³³⁸ См.: РНБ. Ф. 292. Ед. хр. 23. Этот список относится к концу 1900-х годов. Он выполнен Л. Н. Замятиной и затем правлен карандашом Е. И. Замятиным.

³³⁹ В замятинском списке непосредственно после текста сказки приведено еще одно, более пространное название: «Сказка о царе Додоне, дочери его Алене <sic!>, Луке Водыльнике и трех удалых молодцах» (РНБ. Ф. 292. Ед. хр. 23. Л. 38). Другое «рабочее» — зачеркнутое в рукописи — заглавие сохранилось на обложке ма-

20 октября 1908 года в первом номере недолговечной газеты «Межа» был помещен анонс «закрытого издания в количестве 25 экземпляров» сказки «О Царе Додоне» <sic!> с рисунками Л. С. Бакста,³⁴⁰ где сообщалось, без сомнения, со слов самого Ремизова, что «материалом для сказки послужило народное сказание, тема сказки: — „Пушкинский царь Никита“ — наоборот» (с. 3; разд. «Культурная хроника. Листки писателя»). Здесь предельно ёмко сформулирована сюжетная коллизия нового «заветного» произведения писателя, ибо то, чего «недоставало» сорока дочерям героя непристойной поэмы-сказки Пушкина «Царь Никита и сорок его дочерей», у единственной дочери ремизовского царя Додона было в избытке.

Итак, главным объектом пародии в сказке Ремизова стал Пушкин-сказочник и Пушкин-автор фривольных текстов.³⁴¹ Это

шинописи с авторской правкой 1912 года: «Не-весть-что сказка о царе Додоне К<остром>а 1912» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 5).

³⁴⁰ Еще 1/14 марта 1908 года, обращаясь к Оге Маделунгу, писатель замечал в связи с выходом в свет повести «Что есть табак» (см. прим. 323): «Готовится тоже в 25 экз. с рис. Бакста сказка о царе Додоне и дочери его Алене» (Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С. 45). Как видим, в этом пассаже мы имеем дело с еще одним вариантом названия сказки: более кратким, чем в замятинском списке, но «распространенным» по сравнению с приведенном в анонсе и с окончательным.

³⁴¹ Мы не затрагиваем здесь вопроса о пародийной природе «заветных сказов», которая очевидна. На это указывает уже сама по себе компактность цикла (всего четыре текста небольшого объема), поскольку он апеллирует к мощному пласту общечеловеческой культуры. Отметим лишь, что данное качество восходит к традициям барковианы, где жанровая пародия активно использовалась как прием в литературной борьбе (см. об этом, например: *Шанир М. И.* Барков и Державин: Из истории русского бурлеска, А. С. Пушкин // Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы. М., 2002. С. 407). Наследие Баркова и его соратников по перу было, без сомнения, хорошо известно Ремизову. Как пишет современный исследователь, на рубеже XIX–XX веков даже «такой солидный ученый, как С. А. Венгеров», предпочитал судить о «грязной музе» этого поэта «довольнонисходятельно». Однако констатирует: «Для серебряного века, испытывавшего живой интерес к неприличной тематике, Барков был слишком груб и примитивен. На фоне „Маркиза“ Сомова „Девичья игрушка“ не выглядела достаточно увлекательной» (*Зорин А.* Иван Барков — история культурного мифа // Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова. М., 1992. С. 10). Это наблюдение представляется нам вполне справедливым, так как лексическая прямолинейность обценных стихотворений сужала столь дорогие сердцу эстетов эпохи символизма возможности для стилистического маневра.

обстоятельство подчеркивается еще и тем, что зачин «Царя Додона» («В некотором царстве, в некотором государстве...») одновременно восходит не только к народной сказке, но и к пушкинской «Сказке о золотом петушке», а концовка («И я там был, мед-пиво пил...»), также традиционная для фольклора, является отсылкой к «Сказке о царе Салтане» и «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях». Таким способом Ремизов еще раз акцентирует пушкинский субстрат своей сказки и выстраивает своеобразную «кольцевую композицию» ее литературных подтекстов. Причем основной текст-источник «Царя Додона» — «Царь Никита и сорок его дочерей» — специально завуалирован им аллюзиями на другие сказки Пушкина.

Отсылки к пушкинским сказкам в «Царе Додоне» весьма разнообразны. Основную их часть называет в своей работе С. Д. Титаренко: это «прежде всего мотив чудес и образ могучего царя, стремящегося чудеса умножить, подобно Гвидону» из «Сказки о царе Салтане», и само имя ремизовского героя, и превращение его дочери в «мертвую царевну», а его царства — в «мертвое царство», и мотив чудесной птицы (птица-колпалица), которая, однако, в отличие от золотого петушка из сказки Пушкина, не является волшебным помощником, так как в этой функции, по мнению исследовательницы, выступает золотая мерка.³⁴² С заключительным утверждением мы, однако, согласиться не можем, потому что волшебный помощник в «Царе Додоне» — Лука-водильник, а золотая мерка — помогающий установить причину недостачи (закрывающаяся как раз в «избытке») волшебный предмет. Кроме того, исследовательница высказывает предположение, что фаллические мотивы как таковые могли появиться в сказке Ремизова под влиянием образа восплававшего любовью к шамаханской царице скопца из «Сказки о золотом петушке».³⁴³ И приходит к выводу, что, «используя мифологический нарратив пушкинских сказок», «Ремизов создает сказку-пародию на волшебную сказку»,

³⁴² Титаренко С. Д. Мифологический нарратив сказок А. С. Пушкина и его актуализация в прозе русского символизма и авангарда // Язык Пушкина. Пушкин и Андерсен: поэтика, философия, история литературной сказки. СПб., 2003. С. 301–302.

³⁴³ Там же.

которая представляет собой «антижанр» по отношению к последней.³⁴⁴

Между тем, как отмечает С. А. Фомичев, «выявляя в „Сказке о золотом петушке“ традиционные мотивы народной волшебной сказки, мы убеждаемся, что все они истолкованы с обратным знаком <...>. В сущности, Пушкин создает *антисказку*, в которой нет ни одного положительного персонажа (даже чудесный помощник становится губителем Дадона). Если в фольклоре зло побеждает добро, то в произведении Пушкина зло уничтожается злом же, так сказать, аннигилируется: в конечном счете, пропадает, „будто вовсе не бывало“». ³⁴⁵ Получается, что Ремизов создает пародию на пародию. А значит, в его тексте «минус» вновь меняется на «плюс». И действительно, «Царь Додон», в отличие от пушкинской сказки, оканчивается вполне благополучно: подходящий жених для царевны Олены найден и героев ждет традиционный свадебный пир. Все негативные свойства персонажей уничтожаются. Например, птице-колпалице подрезаются крылья, чтобы ей «не было соблазна» есть человечину. Но прежде всего преобразается сам царь Додон, который осыпает почестями Луку и открывает всеобщий доступ к чудесам своего двора — свинке-золотой-щетинке и оленю золоторогому. Под конец «на радостях» милуются даже «репрессированные» черви.

Конкретные наблюдения С. Д. Титаренко, которые представляются нам в целом точными, можно дополнить отдельными существенными, с точки зрения ремизовской поэтики, нюансами. Прежде всего укажем, что, будучи аллюзией на чудеса Гвидонова двора из «Сказки о царе Салтане», описание диковинок царя Додона одновременно является еще и «реестром» волшебных предметов и чудесных помощников русских народных сказок. Кроме того, упоминаемая в этом ряду птица-колпалица — не что иное, как игрушка из личной коллекции Ремизова.³⁴⁶ Тем самым в сказку

³⁴⁴ Там же. С. 301.

³⁴⁵ Фомичев С. А. О жанровой природе сказок Пушкина // Русская литература. 2006. № 1. С. 19. Курсив мой. — И. Д.

³⁴⁶ По версии писателя, она возила Ивана-царевича, который «отрезывал ей в пишу мясо от своих икр» (см. об этом: Кожевников П. Коллекция А. М. Ремизова. С. 2).

вводится автобиографический мотив, подчеркивающий «сопричастность» автора Додонову двору. К другому тексту Пушкина — к «Сказке о золотом петушке» и ее некогда воинственному герою — отсылает нас воспоминание о том времени, «когда Додон молод был и большие войны вел».

И наконец, нельзя пройти мимо того обстоятельства, что у пушкинских сказок был фольклорный, причем прозаический, источник, которым не менее активно, чем сам поэт, пользовался Ремизов. Мы подразумеваем лубочную «Сказку о славном и сильном богатыре Бове Королевиче и о прекрасной супруге его Дружневне».³⁴⁷ Ведь именно ее имел в виду писатель, когда утверждал в анонсе «Царя Додона», что «материалом для сказки послужило народное сказание».

В первую очередь, обращает на себя внимание то, что имя царя заимствовано Ремизовым не из «Сказки о золотом петушке», как это принято считать, а, «через голову» литературного источника, непосредственно из «Бовы», где встречается именно форма «Додон». Хотя лубочный образ князя Додона не соответствует ремизовскому герою, который, скорее, наделен чертами его антагониста князя Гвидона. Кроме того, зачин и концовка у Ремизова совпадают с таковыми в лубочной сказке, в то время как Пушкин использует зачин «Бовы» в «Сказке о золотом петушке», а его концовку в «Сказке о царе Салтане» и в «Сказке о мертвой царевне»

³⁴⁷ О роли этой сказки в творчестве Пушкина см., например: Кошелев В. А. Пушкин и «Бова Королевич» // Кошелев В. А. Пушкин: История и предание. СПб., 2000. С. 108–159. Особо подчеркнем, что в течение жизни поэт трижды пытался разработать сюжет непосредственно сказки о Бове: еще в лицее в 1814, в 1822 и в 1834 годах. Но так и не осуществил свой замысел. Напротив, Ремизов в конце концов справился с переложением лубочной сказки и незадолго до смерти дважды опубликовал повесть «Бова Королевич». Подробнее об этом см.: Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. С. 231–251. Возникновение у писателя интереса к этому сюжету исследовательница относит ко времени его работы в ТЕО Наркомпроса, т. е. к периоду революции. Однако текст сказки «Царь Додон» свидетельствует о том, что Ремизов обращался к «Бове» еще в конце 1900-х годов. Причем в известном смысле двигался в фарватере возникшей в этот период интеллектуальной моды на данный сюжет в его связи со сказками Пушкина, одним из ярких проявлений которой стала последняя опера Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (1906–1907; впервые поставлена в московской частной опере Зимина в сентябре 1909 года) (о влиянии «Бовы» на ее либретто, созданное В. Бельским, см.: Пащенко М. Сияющий петух: сказка Пушкина в Серебряном веке // Вопросы литературы. 2009. № 6. Ноябрь–Декабрь. С. 228–271).

и о семи богатырях». Общим для трех текстов является и мотив воинственности царя Додона/Дадона. В «Бове» нет рассказа о «чудесах» двора князя Гвидона, но в целом характеристика его царства совпадает с ремизовским описанием.³⁴⁸ Здесь же находим множество языковых клише, которые используются писателем в самых разных его сказках.³⁴⁹ И к тому же «нянюшек и мамушек», «снаряжающих как следует» Милитрису Кирбительвну к венцу. В сказке Ремизова они превращаются в «нянек да мамок», которые «научают этому делу невест».³⁵⁰ Таким образом, литературный и фольклорный источники «Царя Додона» накладываются один на другой, и писатель как бы глядит сквозь призму пушкинских сказок на более архаичный протограф.³⁵¹

Следует также отметить, что, кроме фривольных опытов Пушкина, Ремизов апеллирует здесь и к другим образцам русской «поэтической» литературы XIX века, например, когда называет главного героя своей сказки Лукой, без сомнения, в память о герое знаменитой поэмы «Лука Мудищев».

И еще один важный нюанс. В сказке Ремизова есть эпизод, когда на с трудом обретенного жениха при его транспортировке к царевне Олене нападают волки: «— Эй, — кричит Табунный, — отстегните пристяжных да заезжайте вперед, больно мошкара

³⁴⁸ Ср.: «...обладал он несметными сокровищами и многочисленным войском и славился сколько богатством своим, столь же могуществом...» (сказка о Бове Королевиче цит. по: Лубочная книга. М., 1990. С. 21).

³⁴⁹ Прием, особенно любимый Ремизовым. Он широко употребляет узнаваемые словесные формулы известных читателю сказок и литературных текстов, чтобы расширить контекст своего произведения. В «Царе Додоне», среди других, встречается подобная отсылка к сказке про репку («тянули, тянули, насили из горы его вытащили» — Ремизов 2, 523).

³⁵⁰ Впоследствии Ремизов вспоминал в своей «Кукхе» о совместной с В. В. Розановым затее «собрать и иллюстрировать всю мудрую науку, какую у нас на Руси в старые времена няньки да мамки хорошо знали, да невест перед венцом учили, ну и женихов тоже», — в книге «О любви» (Ремизов 7, 69–70). Конечно, «няньки-мамки» сопутствуют царевне не только в «Бове», но и в других фольклорных сказках. См., например, № 57 «Чудесный гусяр» из сборника Н. Е. Ончукова «Заветные сказки».

³⁵¹ Это хорошо отрефлексированный прием, который последовательно воплощается в ремизовском творчестве. Ср., например, его позднейшее замечание: «Культура многослойна <...> один слой на другом» (*Кодрянская Н. Алексей Ремизов*. С. 94).

головку заела. Что тут делать, отстегнули, заехали, глядь, а головку — какая мошкарка! — двенадцать волков вот как теребят» (Ремизов 2, 523). Эта деталь заимствована из народной сказки «Волшебное кольцо», вошедшей в «Русские заветные сказки» А. Н. Афанасьева под № 32. Только волков в афанасьевском тексте семь, а вместо мошкары — мухи. Ее введение в «Царя Додона» далеко не случайно, так как с помощью, казалось бы, мелкой, хотя и весьма выразительной детали устанавливается связь с наиболее авторитетным в культуре собранием «непечатной» фольклорной прозы, которое служит идеальной моделью для всего ремизовского цикла. Что касается мух, то, заменяя мошкаркой, писатель, вероятно, берег их для своего «Табака».

Несмотря на объявление в газете «Межа», в 1908 году издание «Царя Додона», которое анонсировалось еще и в журнале «Золотое руно»,³⁵² не состоялось. В 1912 году в Костроме была сделана новая редакция сказки.³⁵³ Тогда же близкий друг Ремизова И. А. Рязановский пытался издать ее в Костроме и Ярославле, а Л. С. Бакст намеревался перевести на французский язык и опубликовать в Париже.³⁵⁴ В 1913 году появилась возможность сделать это в Петербурге. Но ни один из перечисленных замыслов так и не был осуществлен.³⁵⁵ Отдельным изданием «Царь Додон» вышел лишь после публикации в составе «Заветных сказов».

Перипетии с изданием этой сказки на рубеже 1900–1910-х годов послужили поводом для своеобразной «акции» Ремизова. В 12-м (рождественском) номере журнала «Заветы» за 1913 год он поместил рассказ «Оказион», где описал святочные сборища в собственном доме. Один из героев «Оказиона» рассказывает собравшимся сказку о царе Додоне, а именно, ее «цензурное» начало. Таким способом Ремизов все-таки опубликовал фрагмент своего текста

³⁵² См.: Золотое руно. 1908. № 10. С. 75.

³⁵³ ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 5.

³⁵⁴ Этот эпизод напрямую соотносится с историей издания в 1872 году в Женеве «Русских заветных сказок» А. Н. Афанасьева, живое участие в котором принимали, что характерно, революционеры А. И. Герцен и Н. П. Огарев.

³⁵⁵ Подробнее об этом см. в письмах Ремизова к И. А. Рязановскому за 1909–1912 годы (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 31), а также Рязановского к Ремизову за 1912–1920 годы (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 180).

и тем самым соотнес собственное «заветное» творчество с судьбой «Народных русских сказок не для печати», намекнув на известный эпизод из истории их издания: Афанасьев включил «печатные» начала некоторых сказок («Мужик, медведь, лиса и слепень», «Собака и дятел») в свои «Народные русские сказки» (вып. 1–8, 1855–1863), а их «непечатные» продолжения появились только в составе «Русских заветных сказок». Не исключено, что сама мысль вставить этот фрагмент в святочный рассказ пришла Ремизову после того, как Рязановский послал ему пробный набор начала сказки. 30 августа 1913 года тот сообщал писателю: «Одновременно с этим письмом посылаю рисунки Бакста и рукопись Додона, исправленную и готовую к набору. Помнится мне, что я Вам дал пробный набор начала, но на всякий случай посылаю его еще».³⁵⁶ Вероятно, именно этот набор Ремизов включил в текст «Оказiona», в буквальном смысле вклеив его в рукопись. На столь незначительной мелочи не стоило бы останавливаться, если бы такой способ организации наборной рукописи не простирался на самую поэтику ремизовских сборников, которые изготовлялись методом коллажирования из оттисков и корректур ранее опубликованных в других изданиях текстов. О том, что этот прием, в 1920-е годы выросший до грандиозных масштабов монтажного романа «Взвихренная Русь», очень рано был осознан Ремизовым и введен в свою практику, сохранилось множество свидетельств. Приведем одно из них, тем более что оно относится к раннему периоду ремизовского творчества. В письме от 22 мая 1907 года писатель адресовал следующую просьбу Г. И. Чулкову: «Дорогой Георгий Иванович! Мне Надежда Григорьевна (Чулкова. — И. Д.) говорила, что у Вас име<е>тся в сверстанном виде „Цветник“. Так как я слышал, что „Цветник“ вышел, то Вам он весь теперь не нужен, а стало быть, и Мара-Марена не нужна. И вот я к Вам обращаюсь с покорнейшей просьбой: не уничтожайте ее и сохраните, а я у Вас ее возьму. Я собираю для издания, а то переписывать уж не то, когда напечатано».³⁵⁷

³⁵⁶ ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 180. Л. 3.

³⁵⁷ Цит. по: РГБ. Ф. 371. Карт. 4. Ед. хр. 46. Л. 11. Курсив мой. — И. Д. См. также: Письма А. М. Ремизова к Г. И. Чулкову. С. 231–232. Речь идет о сказке Ремизова «Мара-Марена», впервые опубликованной в Кошнице первой альманаха «Цветник ОР» (СПб., 1907), а затем вошедшей во второй раздел «Посолони» (вторая редакция 1912 года) — «К Морю-Океану».

«Сшивая» свои книги из лоскутков разного формата и фактуры, Ремизов осваивал сложные приемы монтажа, которые со временем переместились непосредственно в текст, определив дальнейшую эволюцию его прозы.

Почти одновременно с первым объявлением о сказке «Царь Додон» в столичных газетах и журналах появились анонсы «рассказа» «Подарок турецкому Султану», действие которого «развертывается в эпоху „Тысячи и одной ночи“, и описываются чудесные приключения с превращениями одного багдадского купца, сделавшегося наследником султана».³⁵⁸ В собрании сказок Шахразады обнаружить источник использованного Ремизовым сюжета пока не удалось.³⁵⁹ Хотя здесь мы без труда найдем и весьма распространенное на мусульманском Востоке имя Гассан, и бесконечные чудесные превращения, и полностью, вплоть до нежелания двигаться, отрешенного от реального мира мечтательного и ленивого молодого героя, и изнывающий в истоме гарем, и ряд разнообраз-

³⁵⁸ Цит. по: Новая Русь. 1908. 10 (23) сент. № 26. С. 5. См. также: Речь. 1908. 10 (23) сент. № 216. С. 5; Слово. 1908. 12 (25) сент. № 560. С. 5; Золотое руно. 1908. № 7–9. С. 124. Любопытно, что в опубликованном тексте главный герой — бедный купец Али-Гассан — живет в «одном шумном сирийском городке», а султан именуется «турецким», хотя лечат его сирийские врачи. Вероятно, последнее связано с систематически проводимой Ремизовым «русификацией» текста-источника и является отражением народных представлений о жителях ближневосточного региона как «турках», в память об имеющих многовековую историю конфликтах с Османской империей. (Подобным же образом европейцы независимо от их реальной этнической принадлежности называются немцами.) В то же время отказ от Багдада как места действия сказки свидетельствует о желании автора несколько дистанцироваться от «Тысячи и одной ночи», где особенно часто встречается багдадский купец. Вместе с тем, судя по анонсам, Ремизов не сомневался, что рассказ о подарке, столь жестоко отнятом у турецкого султана, неизбежно вызовет ассоциации именно с этой книгой, само название которой давно уже превратилось в маркер определенной культурной традиции.

³⁵⁹ В поле зрения писателя, скорее всего, находилось следующее издание: Тысяча и одна ночь. Арабские рассказы Шахразады. Первый полный русский перевод (по изданию Мардруса). С пояснительными примечаниями и новейшими иллюстрациями. Издание редакции «Нового Журнала Иностранной Литературы». СПб., 1902–1903. Т. 1–4. Впрочем, в первые годы XX века вплоть до начала революционных потрясений слишком откровенный анекдот о чудесным образом прерванном половом акте вряд ли мог быть пропущен в открытую печать русской цензурой. Был ли Ремизов знаком с неподцензурными, например, французскими, публикациями значимой книги, нам не известно, однако представляется маловероятным.

ных эротических мотивов. Возможно, Ремизов пытался создать собирательный образ восточной сказки, комбинируя разные источники, или основывался на тексте другого жанра, например, на легенде, наконец, воспользовался каким-либо специальным исследованием. Не исключено, что ремизовская сказка возникла не без влияния ориентальных мотивов «Сказки о золотом петушке».³⁶⁰ Тем более что писалась она почти одновременно со сказкой о царе Додоне. Ее также предполагалось издать отдельно, однако проект не был осуществлен. В 1920 году этот текст был впервые опубликован в составе цикла «Заветные сказы» под другим названием («Султанский финик») и датируется здесь 1909 годом.

В 1912 году была написана последняя сказка цикла — «Чудесный урожай». Ее источник заимствован непосредственно из афанасьевского сборника «Русские заветные сказки» (№ 31. Посев хуев). Таким образом, она выступает в роли текста-связки ремизовского цикла с идеальным «протографом» и, кроме того, в наибольшей степени соответствует тому типу переложений, которые основаны на фольклорной сказке. Авторские интерполяции в текст-источник³⁶¹ привели к тому, что фантастический элемент отошел здесь на второй план, и сказка уподобилась анекдоту. Последнее обстоятельство, несмотря на присутствие «волшебного предмета», сближает ее с реалистическим святочным рассказом. «Чудесный урожай», пожалуй, в наибольшей степени отвечает позднейшей формуле писателя «жизнь с ее чудесным». Следов какой-либо публикаторской активности Ремизова в связи с написанием этой сказки, которые относились бы к середине 1910-х годов, не сохранилось. Как и две предыдущие, она увидела свет лишь в 1920 году в составе цикла «Заветные сказы».

³⁶⁰ Подробнее об этом см., например: *Ахматова А. А. Последняя сказка Пушкина // Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. М., 1990. С. 18–42.*

³⁶¹ Их, в частности, суммировал М. В. Козьменко: «Все герои получают имена и социальный статус, в малых дозах вводится „психология“ (переживания вдовы до и после покупки «стержня» и т. п.), развивается сюжет: владелец чудесного поля долго мается среди разных советчиков, пока не сталкивается с мудростью „беднеющего портного Соломона“, а главное — все усложняется линией вожделяющего генерала, пикантно-непристойная смерть которого наполняет наивную в своем бесстыдстве народную сказку утонченно-грубым черным юмором» (*Козьменко М. Удоноши и фаллофоры Алексея Ремизова. С. 184*).

Совершенно очевидно, что в сознании Ремизова все четыре текста были маркированы как принадлежащие к одной сфере, к одной бытовой и письменной традиции. О том, что процесс их циклизации начался уже в конце 1900-х годов, свидетельствует, в частности, замятинский список, скопированный с авторской рукописи. Однако утверждать, будто писатель последовательно выстраивал некий гипотетический цикл, из года в год создавая святочные рассказы в духе «потаенной», заведомо «нецензурной» литературы, мы не можем. Хотя бы на том основании, что вплоть до конца 1910-х годов Ремизов неизменно стремился напечатать их (или распространить в рукописном виде) как самостоятельные произведения, причем не оставлял подобных попыток даже после выхода в свет «Заветных сказов». Скорее всего, идея объединить четыре новеллы в целое окончательно оформилась лишь к началу 1919 года, когда появились соответствующие издательские возможности. А значит, важную роль здесь сыграл, как это часто бывает с писателями, исповедующими монтажный принцип, внешний фактор. Вместе с тем были и глубокие внутренние причины, побудившие Ремизова принять такое решение. Если взглянуть на цикл как на некий «единый текст», становится ясно, что его жанровый репертуар отсылает к тем локусам в культуре, которые являются средоточием «заветной» проблематики: фольклор — апокриф — светская литература — восточная сказка в ее восприятии романтизмом. Причем в самой композиции цикла (в издании 1920 года более поздний по времени написания «Царь Додон» предшествует «Табаку», а «Чудесный урожай» — «Султанскому финику», т. е. тексты литературного извода обрамляют «фольклорные») реализована ремизовская идея «включения» народной традиции в актуальный литературный процесс. Таким образом, «Заветные сказы» можно интерпретировать как программное произведение, еще один вариант мифотворческого манифеста.

Своеобразной скрепой этой по существу монтажной конструкции, придающей циклу внутреннюю цельность, является общий для всех четырех сказов главный герой. В силу своей вечной подвижности и изменчивости в каждом новом тексте он принимает новые обличья и, кроме того, как в системе зеркал, отражается в других персонажах, а потому ориентирован на разнообразие

эфемеристические эквиваленты одного-единственного прототипа, которого, несколько переиначив слова А. Блока в передаче Ремизова, можно назвать «этнографическим фаллом».³⁶²

Вернемся, однако, к истории издания «заветных сказов», которая на рубеже 1910–1920-х годов складывалась весьма удачно, хотя была не лишена свойственного революционной эпохе драматизма. Она подробно изложена Ремизовым в рассказе «О происхождении моей книги о табаке» (с. 48–52) и в книге «Петербургский буерак» (см.: Ремизов 10, 207–234). Вместе с тем это повествование можно дополнить некоторыми существенными деталями. Так, в недатированном письме, относящемся, скорее всего, к весне 1919 года, Ремизов обращался к П. Е. Щеголеву: «Арзамас (т. е., вероятно, С. М. Алянский. — *И. Д.*) хочет издавать Табак и Додона. У них есть и бумага и типография. Но надо все поскорее. Очень Вас прошу, возьмите все: и рукописи „Додона“ и „Табачную“ и Бакстовы картинки, — все. И надо передать Вл. Н. Гордину».³⁶³ А 12 марта 1919 года повторил свою просьбу: «выдайте табак, додона, картинки к Додону Бакста, чудесный урожай, султанский финик художнику Николаю Николаевичу Купреянову».³⁶⁴ Тогда же в каталоге книгоиздательства «Алконост», помещенном в том числе и в конце ремизовского сборника «Сибирский пряник», появилось сообщение о том, что печатается «по подписке» его книга «„Скрижали“. Заветные сказы».³⁶⁵ Но тут возникли бюрократические препоны.

³⁶² По свидетельству писателя, Блок якобы определил героя ремизовской повести «Неуемный бубен» Ивана Семеновича Стратилатова как «археологический фалл» (Ремизов 10, 194).

³⁶³ ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 4. Ед. хр. 1479–1610. Л. 223.

³⁶⁴ Там же. Л. 224.

³⁶⁵ Любопытно, что здесь будущее название цикла выступает в качестве подзаголовка, причем пока Ремизов употребляет более привычное жанровое определение «сказка», а основное («Скрижали») обыгрывает связь «заветной» (т. е., согласно словарю Даля, «запретной», тайной, свято хранимой; от «заветать» или «завечать») проблематики с библейскими заповедями. В берлинских изданиях 1922 года подобные подзаголовки, но уже в скорректированном виде, имеют «Ё» (Тибетский сказ), «Чакхчыгыс-таасу» (Сибирский сказ) и «Лалазар» (Кавказский сказ). Окончательный вариант названия сборника, без сомнения, напрямую отсылает читателя к «Русским заветным сказкам» А. Н. Афанасьева, а также к «Русским заветным пословицам и поговоркам» В. И. Даля и П. А. Ефремова. Предпочтение термина «сказ» афанасьевскому «сказка» тоже нельзя считать случайным. В интерпретации

3 июля 1919 года Петроградский Комиссариат по делам печати, агитации и пропаганды запретил выпуск целого ряда книг «Алкоголиста», в том числе «Скрижалей» и «Электрона» Ремизова. Однако после личного вмешательства Горького, который 9 июля обратился с письмом к главе этого ведомства М. И. Лисовскому, а также посещения Андреем Белым, Вяч. Ивановым и Алянским А. В. Луначарского, запрет был снят.³⁶⁶ Спустя почти год с начала работы над изданием, 6 марта 1920 года Ремизов записал в своем дневнике: «Видел во сне Ионова будто лежит у него на столе разрешение на мои книги — печатать».³⁶⁷ Однако сборник вышел в свет только в конце ноября 1920 года³⁶⁸ под названием «Заветные сказы» и был украшен отпечатанной типографским способом на шмуцтителе «обезьяньей лавровой грамотой», выполненной стилизованным полууставом самим писателем, в которой указывалось, что «эта

Даля, к авторитетному мнению которого, скорее всего, обратился в данном случае писатель, эти слова синонимичны, хотя и различаются по признаку рода (мужской/женский), что, возможно, учитывалось Ремизовым ввиду «половой» проблематики цикла, они стоят в одном ряду со «сказаньем» и равно означают «рассказ, повесть, преданье», правда, сказка, в отличие от сказа, это «*вымышленный* рассказ, *небывалая* и даже несбыточная повесть, сказанье» (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1882. Т. 4. С. 190; курсив мой. — *И. Д.*). А значит, ремизовский выбор продиктован тем, что ему было необходимо включить в «Заветные сказы», наряду с вымышленными историями (собственно сказками), пусть и апокрифическое, но все же повествующее о «реально бывшем», с точки зрения носителей традиции, сказание о происхождении табака.

³⁶⁶ Подробнее об этом см.: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. М., 2005. Т. 1. Ч. 1: Москва и Петроград. 1917–1920 гг. С. 421. См. также: Блок А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 466, 593. В 1921 году в берлинской «Русской книге» была опубликована статья П. Витязева «Советская цензура, частно-издательская инициатива и судьбы русской литературы», в которой, среди прочего, сообщалось о запрете печатать «Скрижали» Ремизова (см.: Русская книга (Берлин). 1921. № 7–8. С. 13). Таким образом, до эмигрантской прессы отголоски инцидента 1919 года дошли с большим опозданием и наложились на историю с приостановкой другого «заветного» издания — повести «Что есть табак». Возможно, впоследствии это побудило Ремизова опустить любые упоминания о цикле в мемуарной прозе, где в качестве «полномочного представителя» данного эпизода его литературной биографии выступает все та же Гоносиева повесть.

³⁶⁷ Цит. по: Ремизов А. Дневник 1917–1921 / Подгот. текста А. М. Грачевой и Е. Д. Резникова; вступит. заметка и коммент. А. М. Грачевой // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1994. Т. 16. С. 489.

³⁶⁸ См.: Литературная жизнь России 1920-х годов. Т. 1. Ч. 1. С. 670.

книга посвящается обезьянней великой и вольной палате».³⁶⁹ На обороте титульного листа значилось: «Настоящее издание отпечатано в количестве трехсот тридцати трех нумерованных экземпляров».

В отличие от «Табака», новая книга получила весьма своеобразную прессу, в известном смысле, свидетельствующую о смене культурной парадигмы. Сначала критик и редактор-издатель «Вестника литературы» А. Е. Кауфман вскользь упомянул ее в обзорной статье «Литературное производство и сырье. (Новогодние размышления и итоги)».³⁷⁰ А затем, 23 февраля 1921 года в «Известиях Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов» появилась чрезвычайно любопытная «разгромная» рецензия Г. Г. Адонца. В основной части она представляет собой набор критических штампов из арсенала «недоброжелателей» писателя, которыми были наполнены отклики на его произведения, начиная с первых публикаций. Здесь и неприятие стилистических экспериментов Ремизова, его интереса к пограничным жанрам, специфическим темам, и обвинение в «псевдонародности» языка, и упрек в подражательности Сологубу и Лескову, наконец, антипатия по отношению к «игровой» манере профессионального поведения. В частности, рецензент пишет: «В третьем томе собр. сочин. Ремизова автор рекомендует благосклонному читателю записанные им сны, причем очень точно определяет их как „перепутанные, пересыпанные глупостями рассказы“. Определение это можно отнести ко всему творчеству Ремизова. Пресловутое „своеобразие“ Ремизова давно набило читателям оскомину. Не говоря уже о том, что

³⁶⁹ Ремизов подразумевал здесь собственную литературную игру в «тайное общество», которое было учреждено им в 1908 году и просуществовало вплоть до смерти писателя. Особенно интенсивно Обезвельволпал развивался в годы революции, когда его членами стали многие представители русской культуры. Существует обширная мемуарная и исследовательская литература, посвященная этому жизне-творческому проекту. На настоящий момент наиболее полно его история представлена в работах Е. Р. Обатниной, особенно в монографии «Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах» (СПб., 2001).

³⁷⁰ Ср.: «...неутомимый А. М. Ремизов, между прочим, рассказал свои „Заветные сказы“, напечатанные в ограниченном количестве для любителей» (Вестник литературы. 1921. № 1 (25). (Январь). С. 2).

все его „своеобразие“ не что иное, как помесь Сологуба с Лесковым, оно просто наскучило, как может наскучить застывшая на лице клоунская гримаса. Юродство, возведенное в стиль, в литературный принцип, раздражает. Постоянное кривлянье и ломачество, намеренное засорение языка дикими, псевдо-народными словечками просто скучно. Где другие идут, как подобает людям, Ремизов непременно пройдетя колесом, с визгом и уханьем. Подлинный художник стремится как-то разгадать, опознать жизнь, вылить свое мировоззрение в кристалльные формы. Ремизов — как раз обратное: стремится все смешать, спутать, напустить туману, изготовить из ряда восприятий какое-то слякотное месиво. Он постоянно гонится за нелепостью, за „чертовщиной“, за ерундой. Удручающее впечатление производит его напряженная, нищенски-убогая выдумка, претендующая на остроумное чудачество. В погоне за выдумкой Ремизов напоминает своего Павлушку (в рассказе «Слоненок»), который намеренно нюхает отвратительный запах ассенизационной бочки, чтобы „надышаться мерзостью“. Вывод, к которому приходит Адонц, называющий сказки «очерками», звучит не менее категорично: «„Алконост“ не сделал решительно никакого вклада в современную литературу, издав „Заветные сказы“. <...> По внешности издание очаровательно: миниатюрная, на ладони уместяющаяся книжечка напоминает прославленные эльзевиры. Количество экземпляров и цена указывают, что издание предназначается для любителей. Жалеть приходится не о том, что „Заветные сказы“ достанутся немногим, но о том, что при теперешней нужде в настоящей, хорошей литературе средства, время и энергия затрачиваются на подобные пустяки. Заветные сказки Ремизова смело можно зачислить к категории литературного хлама».³⁷¹ Как видим, человек революционной эпохи перестает слышать веселую музыку святочного разгула. Скорее всего, это связано отнюдь не только с личными вкусовыми предпочтениями данного конкретного рецензента. Ведь даже наиболее яростные противники эстетических установок Ремизова пе-

³⁷¹ П-бургский [Г. Г. Адонц]. [Рец.] // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1921. 23 февр. № 40 (828). С. 2. Мы намеренно сохраняем все языковые особенности подлинника.

риода 1900-х годов нередко обнаруживали в его переложениях сказок и апокрифов некоторые, хотя бы стилистические, достоинства, и видели в них альтернативу прочим произведениям писателя. Причина, вероятно, кроется в другом. В глазах средней интеллигенции революция и Гражданская война лишили романтического ореола само понятие «народ», вслед за разрушением старых институций произошла стремительная девальвация привычных ценностей, в том числе и ценностей традиционной культуры. Неонародническая идеология, стимулировавшая общественный интерес к фольклору и породившая такие явления в литературе, как ремизовские обработки народных сказок с их прерогативой предельно индивидуализированного в духе модернизма персонажа, переживала естественный кризис, вектор ее дальнейшего развития смещался в направлении «хорового» начала. К тому же будучи разрешена, «заветная» сказка утрачивала силу тайны. И еще один интересный нюанс: в отличие от предыдущего, это издание имело продажную цену — 7500 рублей, и благодаря рецензии Адонца, которая помещена в разделе «Новые книги и журналы», мы имеем возможность сравнить ее с другими. Так, например, 12-й том собрания сочинений Бальзака под редакцией и с предисловием Ф. Д. Батюшкова, выпущенный тогда же «Всемирной литературой», стоил всего 200 рублей. Впрочем, если учесть чудовищную инфляцию, в тот период на столь внушительную сумму можно было приобрести лишь 1,5 фунта хлеба,³⁷² а потому она не идет ни в какое сравнение с 1000 рублей образца 1908-го года.

Однако на этом издательская история отдельных произведений цикла не закончилась. 27 января 1921 года Ремизов подал прошение в Петербургское отделение Государственного издательства: «Прошу разрешить напечатать апокрифическую повесть мою Что есть табак и сказку о царе Додоне с рисунками Сомова и Бакста

³⁷² Спустя десять лет, в письме к В. В. Перемилловскому от 14 июля 1931 года Ремизов вспоминал о «первобытном состоянии» книгоиздания в 1921 году, когда уделом многих писателей стала рукописная книга: «В Петербурге мы издавали свои книги в единственном экземпляре (к великому удовольствию библиофилов). Книга стоила 5.000 руб<лей>, т<о> е<сть> 1 фунт хлеба» (Письма А. М. Ремизова к В. В. Перемилловскому / Подгот. текста Т. С. Царьковой; Вступит. статья и прим. А. М. Грачевой // Русская литература. 1990. № 2. С. 216).

в количестве 300 экземпляров каждую на правах рукописи».³⁷³ И вскоре сказка «Царь Додон» была опубликована в том же «Алконосте», скрывшемся под маркой «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты». На последней странице книги значилось: «Текст сказки Алексея Ремизова, бывшего канцеляриста, Политкома Обезьяньей Великой и Вольной Палаты; рисунки Л. С. Бакста, кавалера Обезьяньего знака; марка Ю. П. Анненкова, кавалера Обезьяньего знака». Таким образом, «Царь Додон» стал единственным из так называемых «трудов» Обезвелволпала, получившим соответствующую издательскую маркировку.³⁷⁴ Тираж книги, как и у «Заветных сказов», был 333 экземпляра, что в совокупности составило апокалипсическое «число зверя». Тем самым подчеркивалось отношение Ремизова к социальной революции в целом и к большевистскому перевороту в частности,³⁷⁵ доминировавшее и в его окружении. Кроме того, этот жест можно рассматривать как еще одну отсылку к «Русским заветным сказкам» Афанасьева, так как на титульном листе их женевского издания 1872 года (и второго стереотипного издания 1878 года) вместо даты значится «Год мракобесия».

А вот вновь выпустить в свет Гоносиеву повесть не удалось. Причиной тому стал инцидент, впоследствии неоднократно описанный Ремизовым: курьер, относивший рукопись и клише в типографию, решил продемонстрировать картинки приятелям и раз-

³⁷³ РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 36.

³⁷⁴ Кроме «Додона», «трудами» считались: «Заветные сказы», «Сказки Обезьяньего Царя Асыки» (Берлин: Русское творчество, 1922) и цикл рассказов «Русский Декамерон. Семидневец», который под названием «Семидневец» как особый раздел вошел в книгу Ремизова «Шумы города» (Ревель: Библиофил, 1921) (см.: «Обезьянья Великая и Вольная Палата»: Материалы фантастического общества. [1921–1950 дек. 15] // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 13. Л. 50).

³⁷⁵ Подробнее об этом см. в его книге «Взвихренная Русь» (1927). Научное издание романа (см.: Ремизов 5) сопровождается обширными материалами (Дневник 1917–1921 годов, сатиры, памфлеты, «Сказочки», «Слово о гибели Русской Земли», «Заповедное слово Русскому народу», «Вонючая торжествующая обезьяна...» и др.), а также комментариями и статьями А. В. Лаврова («„Взвихренная Русь“ Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж» — Ремизов 5, 544–588), А. М. Грачевой («Между Святой Русью и Советской Россией. Алексей Ремизов в эпоху Второй русской революции» — Ремизов 5, 589–640) и Е. Р. Обатниной («Обезьянья Великая и Вольная Палата Алексея Ремизова» — Ремизов 5, 641–657), в которых данная тема представлена с исчерпывающей полнотой.

вернул сверток прямо на улице; сомовские иллюстрации возмутили окруживших его любопытствующих прохожих, среди которых оказались «какие-то из рабоче-крестьянской инспекции». В результате на другой день к заведующему Госиздатом И. И. Ионову явилась «делегация от партийных баб»: «у наших детей нет учебников, а тут какую-то похабщину издают, бумагу тратят».³⁷⁶ И печатание книги было приостановлено.

В конце 1921 года, выехав из России, Ремизов намеревался осуществить это издание за границей и потому в письме из Берлина просил Михаила Алексеевича Дьяконова забрать оставшиеся у Ионова клише сомовских рисунков к «Табаку».³⁷⁷ Более того, он сделал новую — «шарлоттенбургскую» — редакцию цикла.³⁷⁸ Однако и этот проект не был осуществлен. Наконец, в 1938 году в Париже, когда книги писателя уже восьмой год как не появлялись в печати, а потому и заветные сказы не имели никаких издательских

³⁷⁶ Мы цитируем наиболее раннюю версию этого эпизода, которая зафиксирована в сделанной 8 марта 1923 года дарственной надписи Ремизова жене на книге «Царь Додон» (Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 21). Впоследствии с разными вариациями он вошел и в рассказ «О происхождении моей книги о табаке», и в «Петербургский буерак». Не исключено, однако, что у этой истории были не только реально-биографические, но и «литературные» источники. Дело в том, что как раз в начале 1921 года в печати довольно бурно обсуждался так называемый «бумажный кризис». В частности, А. Е. Кауфман отмечал в упоминавшейся выше и, добавим, хорошо известной Ремизову статье по поводу имагинистов: «Расточительно тратят бумагу, не считаясь с оскудением ее, поэты-имагинисты. В истекшем году типографский станок выбросил большую имагинистскую литературу, поглотившую бумажную выработку, по крайней мере, одной бумагоделательной фабрики за год. Между тем уродливые произведения Анатолия Мариенгофа, Вадима Шершеневича, Велимира Хлебникова, Григория Шмерельсона и других могли бы подождать наступления более благоприятного времени, когда продуктивность бумажных фабрик поднимется. На потраченной имагинистами бумаге можно было бы печатать буквари и учебники, которых ныне не хватает, почему они стали распространяться в рукописном виде» (Кауфман А. Литературное производство и сырьё. (Новогодние размышления и итоги) // Вестник литературы. 1921. № 1 (25). (Январь). С. 2; курсив мой. — И. Д.; благодарю Г. В. Обатнина за то, что он обратил мое внимание на этот пассаж). Возможно, отголоском рассуждения Кауфмана является и сетование рецензента «Заветных сказов» Адонца по поводу того, что «при теперешней нужде в настоящей, хорошей литературе средства, время и энергии затрачиваются на подобные пустяки» (см. выше).

³⁷⁷ См.: РНБ. Ф. 1124. Ед. хр. 8. Л. 1 об.

³⁷⁸ Подробнее об этом см.: Русский Берлин. С. 186.

перспектив, Ремизов вновь переписал Гоносиеву повесть «завитыми буквами» и выполнил к ней десять рисунков: «1) преподобный инок Саврасий, 2) Чудо морское и Чудо лесное, 3) Нюх и Дух — иноки, 4) Падение с рыбой, птицей и прочим скотом, как живым, так и битым, 5) Падение с мравием, 6) Бесовское действие, 7) Падение с мухой, 8) В бане: Саврасий и праведные жены, 9) Последнее целование и 10) Истинный образ Табака». Так, по его словам, завершилась многолетняя работа над циклом «Заветные сказы»: «Этим „Табак“ я закрываю дверь в мое „табачное отделение“ (1906–1938)» (Ремизов 10, 233–234).

4.2 Дверь в «табачное отделение»: имя собственное как знак культурной традиции в повести «Что есть табак»

Счастливый приобретатель без малого четырехсот душ Павел Иванович Чичиков проснулся в гостинице губернского города N. после своего успешного вояжа по имениям окрестных помещиков и принялся собственноручно сочинять крепости. Покончив с этим приятным занятием, он вновь бросает взгляд на листки с именами мужиков, которые уже знакомы читателю по сценам заключения сделки с Коробочкой, Собакевичем и Плюшкиным. И тут, пишет Гоголь, «какое-то странное, непонятное ему самому чувство овладело им»: «Каждая из записочек как будто имела какой-то особенный характер, и через то как будто бы самые мужики получали свой собственный характер. Мужики, принадлежавшие Коробочке, все почти были с придатками и прозвищами. Записка Плюшкина отличалась краткостью в слог: часто были выставлены только начальные слова имен и отчеств, и потом две точки. Реестр Собакевича поражал необыкновенною полнотою и обстоятельностью: ни одно из похвальных качеств мужика не было пропущено <...> Все сии подробности придавали какой-то особенный вид свежести: казалось, как будто мужики еще вчера были живы».³⁷⁹ Чичиков долго смотрит, словно вглядывается, на замысловатые имена,

³⁷⁹ Цит. по: Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Собр. художественных произведений: В 5 т. М., 1960. Т. 5. С. 192–193.

вроде Петра Савельева Неуважай-Корыто, Степана Пробки, Максима Телятникова, Никиты Волокиты с сыном Антоном Волокитой или Абакума Фырова, и «умиляется духом», чувствуя странную потребность «воскресить» эти «мертвые души», создать им характер и биографию. А затем перед нами — в pendant к череде помещиков — проходит вереница крепостных крестьян. Тем самым Гоголь демонстрирует, как из имени, слова рождается персонаж. Причем Чичиков выступает здесь в непривычной роли alter ego автора.

Имя, фамилия, кличка не раз становятся предметом размышлений писателя на страницах «Мертвых душ». Достаточно упомянуть «не употребительное в светском разговоре» прозвище Плюшкина,³⁸⁰ сопровождаемое обширным рассуждением о «метко сказанном русском слове», или не менее подробную мотивацию отказа дать имена даме приятной во всех отношениях и просто приятной даме. Впрочем, такое повышенное внимание к имени характерно для творчества Гоголя в целом.

Его литературные наследники, к числу которых по праву принадлежит и Ремизов, в полной мере осознавали огромный стилистический потенциал «экзотических» имен. Подобные слова, прямо как в ономастических фантазиях Чичикова, обретали под их пером плоть и кровь, а иногда вырастали и в главное действующее лицо повествования. Именно так, к примеру, упомянутая Н. С. Лесковым в романе «Обойденные»³⁸¹ (1865; часть первая, глава третья «История в другом роде») и в рассказе «Интересные мужчины» (1885) «восточная сладость» султанский финик превратилась в героя известной ремизовской сказки из книги «Заветные сказы»,

³⁸⁰ В книге «Огонь вещей» (1954), посвященной интерпретации «сновидческих» мотивов в русской классической литературе, и прежде всего у Гоголя, Ремизов соединяет «заплатанного Плюшкина» именно с реестром «дюжих крепостных рабов», когда заключает им пародийно сниженный ряд «господ», который состоит из губернских чиновников всех рангов вплоть до канцелярских и мелкопоместных соседей Коробочки. Из гоголевского списка помещиков, кроме Плюшкина, сюда попадает только «декабрист Манилов с мечтой о „Человеке“, душа всяких революций» (см.: Ремизов А. М. Огонь вещей. Сны и предсонье: Гоголь, Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Достоевский // Ремизов 7, 179; глава «Воскрешение мертвых — Чичиков»).

³⁸¹ Благодарю М. В. Безродного за указание на этот источник.

который дистанцировался от семантики прототипа и зажил собственной, эфемерной и эвфемистической жизнью.³⁸²

Однако имя собственное далеко не всегда образуется Ремизовым от имени нарицательного. Известно, что, наряду с редкими словечками, он коллекционировал, например, и необычные фамилии, которые не только использовал в своих произведениях, но иногда делал самостоятельной темой рассказа.³⁸³

В тех многочисленных случаях, когда герой его автобиографической прозы носит имя своего реального прототипа, Ремизов нередко подчеркивает связь между фамилией, прежде всего ее этимологией, и личностью изображаемого. Наиболее ярким примером подобного подхода, без сомнения, является ремизовская трактовка собственного имени как основа «мифа о самом себе».³⁸⁴ Напротив, этимологическое значение имен его литературных, в том числе и сказочных, персонажей как таковое редко дает ключ к их полноценной интерпретации.³⁸⁵ Истинный смысл подобных номинаций может быть обнаружен благодаря культурно-историческим

³⁸² Следует отметить, что у Лескова «султанские финики» в обоих случаях фигурируют в специфическом матримониальном контексте: в романе они являются гастрономическим предпочтением только что родившей кормящей матери, а в рассказе — беременной женщины. Таким образом, их введение в текст Ремизова в качестве эвфемизма не противоречит литературной традиции.

³⁸³ Весьма характерно в этом отношении мемуарное свидетельство В. В. Смиренского, познакомившегося с писателем в годы революции, когда перемена имен носила массовый характер: «Ремизов обладал исключительной, пожалуй, даже феноменальной памятью. Он безошибочно помнил по имени и отчеству всех своих даже случайных знакомых. И к каждой фамилии он, как и вообще к слову, подлинно им любимому, относился всегда внимательно, бережно и с большим интересом. Он терпеливо просматривал в газетах длинные перечни лиц, желающих переменить фамилию, и наиболее интересные из них записывал. Однажды, читая такой перечень при мне, он заметил: „Вот какой-то Афанасий Дырка хочет переменить фамилию. Ну не чудак ли? Такая превосходная, чисто гоголевская фамилия, а он ее менять хочет!..“» (*Смиренский В.* Воспоминания об Алексее Ремизове / Предисл., публ. и коммент. Е. Р. Обатниной // *Лица: Биографический альманах.* М.; СПб., 1996. Вып. 7. С. 170). Сам Ремизов обыгрывает эту ситуацию в написанной тогда же главке «Анна Каренина» романа «Взвихренная Русь».

³⁸⁴ Подробнее об этом см.: *Безродный М. В.* Об одной подписи Алексея Ремизова // *Русская литература.* 1990. № 1. С. 224–228.

³⁸⁵ Ср., например, анализ имен героев сказок из сборника «Докука и балагурье», предпринятый в монографии Д. Кламора (*Clamor D.* «Докука и балагурье» von A. M. Remizov. S. 132–139).

или литературным параллелям, а также при сопоставлении с текстом-источником, в котором очерчен круг возможных значений конкретного имени.³⁸⁶

Ремизов указывает на подобный путь, делая примечания к своим сказкам и апокрифам. Вместе с тем внешне вполне «академический» вид таких комментариев обманчив,³⁸⁷ ибо они являются прежде всего элементом игры автора с текстом-источником и одновременно попыткой вовлечь в нее заинтересованного читателя. Цель подобной игры — создание произведения, заведомо соотношенного с культурной традицией.³⁸⁸ При этом непосредственно ин-

³⁸⁶ Специальных работ, посвященных ремизовскому именнику, в настоящее время не существует. Вместе с тем практически каждый, кто пишет о произведениях Ремизова, вынужден предлагать собственные толкования имен персонажей, так как это дает богатый материал для понимания текста.

³⁸⁷ Их наукообразие способно ввести в заблуждение даже опытного исследователя. Так, Хенрик Баран в известной статье «К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников» приходит к выводу, что «снабженные примечаниями произведения Ремизова стирают границу между художественными и научными текстами, сближаясь по способу функционирования с последними» (цит. по: Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. С. 197; глава «Использование примечаний»). Однако при сопоставительном анализе переложений апокрифов и фольклорных сказок (а их и имеет в виду Баран) с указанными в примечаниях источниками обнаруживается недопустимая, с точки зрения научной публикации, непоследовательность в отсылках, когда комментируются далеко не все заимствования. К тому же многие специальные работы цитируются не прямо, а по другому источнику, естественно, без каких-либо указаний (применительно к циклу апокрифических легенд «Лимонарь» (1906) см. об этом: Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. С. 53; весьма показателен в данном отношении инцидент с А. С. Хахановым (см. главу 2)). Скорее, в случае Ремизова можно говорить об имитации научного текста. Тем более, что практически каждый его сборник такого рода ориентирован на конкретное научное издание как некий, в том числе и формальный, образец (подробнее об этом см. в наших комментариях к ремизовским сказкам: Ремизов 2, 615, 625, 643, 681 и др.). См. также содержательную статью Ю. В. Розанова «Научная книга в творческом сознании А. Ремизова» (Алексей Ремизов 2003. С. 33–42), посвященную разным способам использования писателем историко-филологических исследований в работе над собственными сочинениями.

³⁸⁸ В своем «манифесте мифотворчества» Ремизов мотивирует необходимость примечаний к художественным текстам фольклорного извода следующим образом: «Ставя своей задачей воссоздание нашего народного мифа, выполнить которую в состоянии лишь коллективное преемственное творчество не одного, а ряда поколений, я, кладя мой, может быть, один единственный камень для создания будущего большого произведения, которое даст целое царство народного мифа,

формационная, «пояснительная» функция примечаний отодвигается на второй план. Не случайно в ремизовских сборниках они, как правило, выступают в роли некоего дополнения к основному тексту: своеобразной «заключительной главы» или «послесловия», где намечается метонимическая по своей природе связь с различными контекстами. Иногда тут же, как, например, во второй редакции «Посолони» (1912), помещена «завитушка»³⁸⁹ — рассказ о том, что стало с героями впоследствии и что происходило с теми из них, кто, подобно Котофею Котофеичу, «по объективным причинам» исчез из повествования задолго до окончания основного действия. Именно поэтому примечания Ремизова носят подчеркнуто необязательный характер: нередко наиболее важный источник упоминается им при разъяснении какого-либо мелкого нюанса или при комментировании второстепенного персонажа, в то время как особенно значимые заимствования намеренно оставляются без внимания.

Как показывает анализ примечаний, круг источников у Ремизова не ограничивается собственно словесными текстами. Прообразами некоторых его героев являются такие визуальные объекты, как игрушки, иконы, лубочные картинки и даже восковые слепки «исторических редкостей» из коллекции Императорского Эрмитажа.³⁹⁰ Более того, по свидетельству Н. В. Резниковой, близко наблюдавшей писателя на протяжении почти сорока лет в эмиграции, его работа над литературным произведением начиналась именно с создания зрительного образа: «Прежде чем начать писать, А. М. должен увидеть, т. е. нарисовать, персонажей своего повествования. Ремизовы постоянно перечитывают русских писателей, одного за другим, часто в присутствии зашедших гостей. А. М. читает вслух, подчеркивая карандашом на страницах книги то, что останавливает его внимание. Затем он рисует, изображая лица и сцены».³⁹¹ Тут

считаю моим долгом <...> вводить примечания и раскрывать в них ход моей работы. Может быть, равный или те, кто сильнее и одареннее меня, пытая и пользуясь моими указаниями, уже с меньшей тратой сил принесут и не один, а десять камней и положат их выше моего и ближе к венцу» (Ремизов 2, 608–609; «Письмо в редакцию»).

³⁸⁹ Культивируемый Ремизовым жанр сродни новелле.

³⁹⁰ Подробнее о последнем раритете см. в рассказе Ремизова «О происхождении моей книги о табаке».

³⁹¹ Резникова Н. В. Огненная память. С. 23. Здесь же мемуаристка указывает и на графический дар писателя, который, как известно, был признан даже профессио-

подмечена и еще одна существенная черта: Ремизов действительно мастерски читал произведения классиков, причем не только в домашнем кругу, но и с эстрады. К тому же запечатленный в синтаксисе интонационный строй его собственных текстов рассчитан на произнесение вслух, а не на чтение «глазами». И в этом сказалась театральная природа дарования писателя, постоянно стремившегося создать некий синтетический жанр, где слово, звук и визуальный ряд, как на театре, слиты воедино. Недаром он начал свою профессиональную карьеру в «Товариществе новой драмы» у В. Э. Мейерхольда. А все его пьесы, которые самым тесным образом связаны с народным театром,³⁹² были написаны во второй половине 1900-х — начале 1920-х годов, т. е. в период наиболее интенсивной работы с фольклорным материалом. Ведь именно в традиционной культуре текст реально существует исключительно в ситуации исполнения, как часть конкретного ритуального действия. Знание этого фундаментального принципа Ремизов продемонстрировал еще в 1906 году, когда написал и прочел во время святочных посиделок в своем доме апокрифическую повесть «Что есть табак».³⁹³ Об именах ее героев и пойдет речь далее.

нальными художниками. Подробнее о Ремизове-рисовальщике и о взаимодействии в его творчестве изображения и текста см., например: *Завалишин В.* Орнаментализм в литературе и искусстве и орнаментальные мотивы в живописи и графике Алексея Ремизова // *Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer.* P. 135–139; *д'Амелия А.* Неизданная книга *Мерло*: время и пространство в изобразительном и словесном творчестве А. М. Ремизова // *Ibid.* P. 141–166; *Молок Ю.* По ту сторону умения и неумения (О графических текстах Алексея Ремизова) // *Алексей Ремизов 1994.* С. 151–156; *Фридман Ю.* От текста и изображения к звуку: Альбом «Марун» как пример синтетического творчества А. Ремизова // *Алексей Ремизов 2003.* С. 203–228. Для нас особенно важно, что Ремизов, возводивший собственные рисунки к каллиграфии, называл своей первой рукописной книгой именно «Гоносиеву повесть», подразумевая выполненный стилизованным полууставом список для коллекции Н. П. Рябушинского, куда были вклеены и оригиналы трех иллюстраций К. А. Сомова (см.: *Волшебный мир Алексея Ремизова.* С. 41; здесь републикована его статья «Рукописи и рисунки А. Ремизова», увидевшая свет в 1933 году на страницах журнала «Числа» и подписанная псевдонимом В. Куковников).

³⁹² О драматических опытах Ремизова см.: *Герасимов Ю. К.* Театр Алексея Ремизова // *Алексей Ремизов 1994.* С. 178–192.

³⁹³ Подробнее об истории создания и публикации этого произведения, а также о формировании цикла «Заветные сказы» см. в параграфе 4.1.

В ремизовской повести о происхождении табака только четыре персонажа наделены именами собственными. Это песоподобный монах Саврасий, два горбатых старца — иноки Нюх и Дух, а также древний старец Гоносий, от лица которого ведется повествование.³⁹⁴ Ни одно из этих имен, включая последнее, не встречается в святцах.³⁹⁵ В комментариях к «Табаку» нам уже приходилось писать о том, что именами Нюх и Дух поддерживается лейтмотив благоухания табачного зелья (см.: Ремизов 2, 689). Тогда как имя Саврасий образовано от гиппонима Савраска и указывает на дьявольскую природу этого героя, по крайней мере, на его связь с нечистой силой, так как лошадь в фольклорной традиции посвящена водяному (Ремизов 2, 688–689).³⁹⁶

С именем рассказчика дело обстоит гораздо сложнее. К примеру, Жорж Нива в статье «Опыты русского либертена» пошел наиболее очевидным «этимологическим» путем: «В новелле Ремизова рассказ ведется от лица некоего старца по имени Гоносий. Имя, конечно же, выдуманное, но корень „гонос“ (гр. «семя») различим легко (ср. «гонорея», «гонококк»)». ³⁹⁷ Такая интерпретация, учитывая матримониальный характер Святок, а значит и связанных с ними текстов, бесспорно, тоже подразумевалась Ремизовым в числе потенциальных смыслов, которыми наделен этот персо-

³⁹⁴ Функция героя настолько существенна, с точки зрения автора, что его имя вынесено в подзаголовок названия этого апокрифа: «Что есть табак. *Гоносиева повесть*». Между тем другие произведения, входящие в цикл «Заветные сказы», не имеют подзаголовков, даже в виде жанровых определений, как нередко бывает у Ремизова.

³⁹⁵ Если имена Саврасий и Гоносий образованы в полном соответствии с традиционной церковнославянской моделью, то Нюх и Дух связаны с другой средневековой ономастической нормой — так называемыми «мирскими именами» или прозвищами, которые позднее нередко становились фамилиями. Об использовании в качестве подобных кличек разнообразных атрибутов скоморошьяго ремесла в связи с оппозицией «поп — скоморох» см., например: *Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ // Панченко А. М. Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. СПб., 2005. С. 167–174.*

³⁹⁶ В портрете Саврасия, который восходит к тексту-источнику, имеется такая выразительная деталь, как «нос громадный до невозможности». Помимо прочих коннотаций, она ассоциируется с темой «обоняния–благоухания».

³⁹⁷ Цит. по: *Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе / Пер. с фр. Е. Э. Ляминой. М., 1999. С. 87.*

наж. Однако ее нельзя считать единственно возможной. Скорее, напротив, в данном случае стоит говорить лишь о дополнительном значении.

Как уже отмечалось ранее, тексты-источники, послужившие основой для ремизовского апокрифа, заимствованы из исследования академика А. Н. Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха»,³⁹⁸ на что неоднократно указывал сам автор.³⁹⁹ Это румынское сказание «Повесть о тютюне» и его варианты — две народные легенды из Буковины. Все они помещены в «Приложениях» к разделу VI «Духовные сюжеты в литературе и народной поэзии румын». Далее следует раздел VII «Румынские, славянские и греческие коляды», где в главе II «Святочные маски и скоморохи» упоминается мим и мученик при Диоклетиане св. Генесий, считавшийся в средние века покровителем французских корпораций жонглеров и менестрелей.⁴⁰⁰ Очевидная близость имен Гоносий и Генесий позволяет предположить, что Ремизов подразумевал именно этого святого скомороха, когда нарекал своего старца. Тем более что именником непосредственного текста-источника писатель не воспользовался, по крайней мере, впрямую. Правда, древний старец из «Повести о тютюне» не назван по имени. Однако, как сообщает легенда, его рассказ передан во «многих писаниях святых иерусалимских отцов», а затем вычленен оттуда и переведен с латинского на молдавский язык трудами Кир Сильвестра, даскала Иерусалимского.⁴⁰¹ Кроме того, здесь упоминаются еще

³⁹⁸ *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. VI–X // Сб. ОРЯС Имп. Академии наук. СПб., 1883. Т. XXXII. № 4. С. 85–89.

³⁹⁹ Ссылки на Веселовского имеются уже в примечаниях к «спискам» «Гоносиевой повести», выполненным Ремизовым и некоторыми его знакомыми в конце 1900 — начале 1910-х годов (подробнее об этом см. в параграфе 4.1; примечания по списку Л. Н. и Е. И. Замятиных опубликованы нами: Ремизов 2, 536–538). Впоследствии писатель назвал «Разыскания...» главным источником «Табака» в рассказе «О происхождении моей книги о табаке» (с. 43).

⁴⁰⁰ *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. VI–X. С. 149. Знакомство Ремизова с этим разделом не вызывает сомнений, так как он является текстом-источником для некоторых легенд из сборника «Лимонарь», над которым писатель работал одновременно с повестью «Что есть табак» (см. об этом в комментариях А. М. Грачевой: Ремизов 6, 664–673).

⁴⁰¹ *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. VI–X. С. 86.

два имени собственных. Так, в самом сказании фигурирует демон Галаор, послуживший прототипом Саврасия. А во второй буковинской легенде монастырем правит св. Василий Великий — прообраз безымянного игумена ремизовской обители и одновременно старца Ньюха.⁴⁰² Казалось бы, этот Отец Церкви неизбежно должен был привлечь к себе внимание автора «календарного» апокрифа уже тем, что его память отмечается 1 января, и потому в народной традиции сакральная ночь под Новый год, которая знаменует середину Святков и начало особенно буйного праздничного разгула, называется Васильев вечер. Вместе с тем Ремизов не стал использовать имя Василий в своем тексте. Впрочем, не исключено, что само упоминание святого в румынской легенде натолкнуло писателя на мысль выбрать именно этот сюжет для святочного рассказа. И все же в дальнейших поисках «протонимов» персонажей повести «Что есть табак» придется обратиться к другому источнику, указанному Ремизовым в примечаниях, — книге Д. А. Ровинского «Русские народные картинки».⁴⁰³

⁴⁰² Подробнее об этом см.: Ремизов 2, 685–692.

⁴⁰³ Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. Кн. I–V // Сб. ОРЯС Имп. Академии наук. СПб., 1881. Т. XXIII–XXVII (далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: Ровинский, с указанием номера книги и страницы). См. также: Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. Атлас. СПб., 1881–1893. Т. 1–4. Собственно только работы Веселовского и Ровинского можно с полным правом назвать реальными источниками ремизовского текста, так как все прочие сочинения и издания, на которые ссылается здесь сам автор (летопись Нестора, хронограф Иоганна Вольфганга, «Быт русских царей» И. Е. Забелина, хронограф русской редакции в издании А. Попова и «Сказание о индейском царстве» из «Летописей русской литературы и древности» Н. С. Тихонравова), цитируются именно по ним. Исключение составляют лишь не упомянутое Ремизовым в примечаниях, но впоследствии названное в рассказе «О происхождении моей книги о табаке» «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженника Святя Горы Афонския Инока Парфения» (В 4 ч. М., 1856), о котором еще пойдет речь, а также Четьи-Минеи, откуда позаимствован эпизод посещения монастыря Богородицей. К последнему источнику писатель нигде не дает отсылок, хотя в автобиографиях и мемуарных произведениях неизменно указывает Минеи-Четьи среди своих первых детских книг, определивших круг его чтения и характер интеллектуальных интересов. Возможно, это происходит оттого, что знакомство с житиями святых воспринимается им как естественный элемент бытовой культуры, и потому комментариев в данном случае не требуется. Современный читатель найдет легендарный рассказ о посещении Богоматерью Св. Афонской горы по пути из Иерусалима

В издании Ровинского, где представлено в том числе и его собственное собрание, воспроизводится основной корпус русских лубочных листов XVII–XIX веков с обширными комментариями. Ремизов опирается на этот источник, когда описывает «пречудные чудеса» и «разные знаменья», объявляющиеся в нагорном монастыре. При этом активно пользуется не только текстовыми пояснениями, но и непосредственно изображениями. К примеру, он упоминает Медузу, снабжая ее эпитетом «мордастоногая». Последний отсутствует в названии листа, зато хорошо «читается» в самой картинке, на которой изображено чудовище о четырех лапах с хищно оскаленными мордами вместо ступней. И так как Ровинский не дает здесь никаких разъяснений,⁴⁰⁴ Ремизов не считает нужным сослаться на него в своих примечаниях. Впрочем, то же относится и к ряду других цитируемых им мест в тех случаях, когда Ровинский пересказывает или приводит в извлечениях какой-либо иной источник. Стоит ли говорить, что часть заимствований из этого

на Кипр, епископом которого был в это время Лазарь, обратившись к житиям на 15 августа — Успение пресвятыя владычицы нашея Богородицы и Приснодевы Марии (см., например: Жития святых, на русском языке, изложенные по руководству Четых-миней св. Димитрия Ростовского. М.: Синодальная типография, 1911. Кн. 12. С. 262–264). Отмечу также, что гравюры с изображением этого сюжета были широко распространены в России в XIX-м и в начале XX века. Инок Парфений, конечно, тоже неоднократно упоминает в своем «Сказании...» об особом почитании Богоматери на Афоне, чьей покровительницей она издревле считается. Однако ремизовский пересказ легенды текстуально близок именно ее каноническому житийному варианту. Естественно, кроме описания полностью вымышленного автором пребывания Царицы Небесной с апостолами и праведными женами в монастыре, в том числе и «апокрифического» эпизода в бане, где последние, соблазненные Дьяволом Саврасием, «осквернили девство свое и несътно и неудержанно творили блуд» (Ремизов 2, 533–534). Кстати, этот пассаж вновь возвращает нас к теме святочных игрищ с их непотребствами и, возможно, навеян процитированной в заметке А. Соболевского «К истории народных праздников в Великой Руси» со ссылкой на работу В. Каптерева «Патриарх Никон и его противники» (М., 1887. Вып. I) челобитной старца Григория иконописца царю Алексею Михайловичу 1651 года. Ср.: «...Такое же и игрища разныя и мерзкия бывають в начале от Рождества Христова и до Богоявления, всенощныя, на коих святых нарицають и монастыри делают, и архимандрита и келаря и старцев нарицають; там же и женок и девок много ходят, и *тамо девицы девство дьяволу отдают*» (Живая старина. 1890. Вып. I. С. 130; курсив мой. — И. Д.).

⁴⁰⁴ См.: Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. СПб., 1900. Т. I. Стлб. 229 (№ 206 в этом посмертном издании).

издания и вовсе не обозначается Ремизовым. К их числу принадлежат лубочные картинки «Шут Гонос» и «Фарнос красный нос», которые и являются прямым источником ремизовского «ономастикона» в «Табак».

Анализируя художественную природу лубочных изображений, Ю. М. Лотман выделил такие чрезвычайно важные для Ремизова характеристики народной картинки, как ее связь с театром (прежде всего с ярмарочным балаганом) и с игрой, ориентированность на активное взаимодействие со зрителем, который вовлекается в «органичную для фольклора и в принципе чуждую письменным формам культуры» «атмосферу комплексной, жанрово не разделенной игровой художественности», тяготение к маске и к воспроизведению шутовского поведения, причастность к сфере календарных праздников и, как следствие, специфическую фривольность многих сюжетов, наконец, отличный от книжной иллюстрации тип взаимодействия со словом, когда «текст и изображение соотнесены <...> как тема и ее развертывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие», причем словесный текст становится «художественно активным при чтении не „глазами“, а на слух». ⁴⁰⁵ Все эти черты в той или иной степени нашли отражение в поэтике писателя, в том числе и в его святочной повести о происхождении табака. Тем логичнее выглядит обращение Ремизова к персонажу лубка как к прообразу своего героя.

Ровинский не останавливается на этимологическом значении имен Гонос и Фарнос, так как сами изображения шутов в сочетании с подписями задают вполне определенный смысловой вектор для их интерпретации. В «Заключении» к своему многотомному труду (глава XI «Шутовство и шуты»), ссылаясь на «мнение одного археолога», он указывает лишь, что под этими именами в народных картинках представлены официальные придворные шуты в царствование Анны Иоанновны ⁴⁰⁶ — обер-дураки «Лакоста, ста-

⁴⁰⁵ Цит. по: Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 482–494.

⁴⁰⁶ Как подчеркивает Ровинский, «Гонос и Фарнос одеты в шутовские придворные костюмы того времени»: «оба в дурацких полосатых кафтанах и колпаках с бубенчиками» (Ровинский V, 270; «курьезные сведения о построении дурацких костю-

рейший из всех, носивший титул самоедского короля», и «кавалер ордена св. Бенедикта, итальянец Педрилло»⁴⁰⁷ (Ровинский V, 270 и 266). Впрочем, лубочные персонажи уже являют собой некий «переход от придворного шута (Hofnarr) к шуту народному (Volksnarr) и заимствованы <...> прямо из Итальянской пантомимы», а Фарнос, кроме того, «с незапамятных времен поступил и на кукольную сцену, под уменьшительным именем Петрушки» (Ровинский V, 269 и 270), т. е. оба непосредственно связаны с театром. К тому же они принадлежат к разряду иностранных шутов на русской службе. Последнее обстоятельство особенно любопытно еще и тем, что в фольклорной традиции черт, как правило, предстает именно в образе иностранца («немца»⁴⁰⁸), а значит, в полном соответствии с законами «перевернутого» мира святочного действия, ответ адского пламени падает и на иноков ремизовской обители во главе с древним, как сам Дьявол, старцем Гоносием.

Как же выглядит прообраз старца шут Гонос?⁴⁰⁹ Это, как пишет Ровинский, «дурак в шапке с ослиными ушами». Он «едет верхом на палочке (с лошадиной головкой), которую <...> погоняет бичом».

мов» из расходных книг Оружейной Палаты за 1633 год см.: Ровинский IV, 311–313). Здесь же он делает следующее примечание: «Фарносов и Дурносов находятся и в числе действующих лиц в макаронических трагедиях Баркова» (Ровинский V, 270), которое, скорее всего, обратило на себя внимание Ремизова, так как устанавливает прямую связь между лубком и «заветной» традицией в литературе.

⁴⁰⁷ В «ругательном поздравлении с новым годом» — виршевом послании своему конкуренту «немец–француз» Тремер, приезжавший в Петербург искать при дворе «хлебного местечка», на котором крепко сидел Педрилло, прописал полный титул последнего: «претендент на самоедское королевство, олений вицегубернатор, тотчасский комендант Гохланда, экспектант зодиакального козерога, русский первый дурак... известный скрипач... и славный трус ордена св. Бенедикта» (Ровинский V, 267).

⁴⁰⁸ В данном случае подразумевается отнюдь не этническая принадлежность. «Немцем» на Руси называли любого иностранца, так как он не говорит по-русски, и следовательно, является «немым» — собственно выключенным из акта коммуникации.

⁴⁰⁹ Имена Гонос и Гоносий соотносятся друг с другом как краткое «светское» и полное церковное. Ср.: Парфен — Парфений. Для самого писателя была важна идущая от институциональной градации стилистическая разница между двумя именными формами: «...Наталья так же смешно, как Алексей, превращенный в Алексия. У нас и Софии никогда не было, а всегда София — Премудрость Божья и Софья для простых людей» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 229).

Подпись внизу, среди прочего, сообщает: «впуть аз ноги свои при-
уготавливаю и бичь долги коню своему являю. дабы конь мои бежал
неспотыкался и шпорами вребра неударялся» (Ровинский IV, 311;
№ 209 Б). Таким образом, мы обнаруживаем здесь прототип еще
одного персонажа «Табака» — монаха с «лошадиным» именем Сав-
расий.⁴¹⁰ Тем более что его портретное описание («ни кожи, ни

⁴¹⁰ Ремизов называет его «песоподобным», и это, казалось бы, противоречит наше-
му утверждению, будто Саврасий происходит от «коня» шута Гоноса. Между тем
такое определение появилось не случайно. Чуть ниже о герое рассказывается, что
«прожил он многие лета в молчании и борении, впоследствии же времени с благо-
словения игумена зауродствовал» (Ремизов 2, 526). Но именно собака, как пишет
А. М. Панченко, «в культуре православной Руси <...> символизировала юрод-
ство», она была «социальной и корпоративной приметой юродивого <...> — сим-
волическим знаком отчуждения, известным по крайней мере со времен киников,
которые вели поистине „собачью“ жизнь», в то время как в римско-католической
Европе она же «была приметой шутства, знаком позора. Среди средневековых
наказаний одним из самых унижительных было избиение дохлой собакой. Юродивый
становился в позу отверженного; шут был неприкасаемым. По городскому
праву шут приравнивался к палачу, и ему запрещалось селиться среди добропоряд-
очных горожан». Причем «идеальный язык юродивого — молчание. Однако без-
молвие не позволяет (или затрудняет) выполнять функции общественного служе-
ния», возложенные на себя этим «подвижником в миру». Поэтому «развитием
принципа молчания можно считать глоссолалию, косноязычное бормотание,
„слова мутные“, которыми отличается его речевая практика (Панченко А. М.
Юродивые на Руси // Панченко А. М. Указ. соч. С. 32–33, 29; см. также: Лихачев
Д. С., Панченко А. М., Поньырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984 (особенно при-
надлежащую Панченко главу «Смех как зрелище»)). Любопытно, что в тексте-ис-
точнике «Табака» «Повести о тютюне» речь демона Галаора тоже маркирована,
в данном случае как явление «иногое», инфернального мира: сначала он молчит, не
отвечая святому старцу ни слова, и только после заклатья именем Сатаны начина-
ет шептать ему на ухо «с великой тяготой <...> посредством длинной трости» (Ве-
селовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. VI–X. С. 87). Ре-
мизов переносит эту деталь в свою повесть, прибавляя к речевой характеристике
персонажа ерническую «реалистическую» мотивировку собственного сочинения:
«Саврасий между тем поучал. Говорил слово вещь через великую свою трость,
сквозь нее, шепотом в самое ухо, потому что горлатый был и начинал если петь
голосом, уши вяли и до скончания века обременялись глухотой неизлечимую»
(Ремизов 2, 531). К сказанному следует добавить, что именно «юродивый» статус
Саврасия делает его «антиповедение» («подвиги» на огородах, блуд с мухою и со
мраваем, и т. д.) в глазах братии нормой, достойной подражания. Впрочем, в «кро-
мешном мире» Святок оно действительно таковой и является. Все эти нюансы
были хорошо известны Ремизову прежде всего из житий канонизированных цер-
ковью юродивых, а также из других богослужебных книг, например, из Испове-
дальника (Чина исповедания), где, в том числе, упоминаются разнообразные

рожи, высокий и постный, одна челюсть большая, другая поменьше, а нос громадный до невозможности»⁴¹¹ (Ремизов 2, 525)) вполне отвечает облику условной детской лошадки, на которой разъезжает шут Гонос.

Этот лубочный герой говорит о себе: «У меня дурака имя гоноса. тяшко и велико бремя носа» (Ровинский IV, 311). Ему вторит парный персонаж, для которого нос — это не только главное украшение лица, но и часть «полного» имени:⁴¹² «я детина не богатой а имею нос горбатой собою весма важеватой зовут меня Фарнос красной нос» (Ровинский IV, 310; № 209 А).⁴¹³ Эпитет «горбатый»

«блудные» грехи, подобные Саврасиевым. К моменту написания повести, помимо работ Веселовского и Ровинского, уже существовало первое специально посвященное этой проблематике исследование А. С. Фаминцына «Скоморохи на Руси» (СПб., 1888; переиздано в 1995 году), которое до сих пор не утратило своей научной ценности, так как здесь, среди прочего, весьма корректно суммированы исторические факты и наблюдения предшественников. Таким образом, ремизовская «игра смыслами» строилась на прочном основании.

⁴¹¹ Такая характеристика, как «постность», т. е. худоба, отсутствует в тексте-источнике, где говорится лишь следующее: «...встретил я на пути высокого мужа: одна челюсть была у него больше, другая меньше и нос громадный...» (Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. VI–X. С. 86). Скорее всего, она появилась благодаря лубочному изображению — как намек на палочку с лошадиной головкой.

⁴¹² Впрочем, и «краткие» имена обоих лубочных персонажей уже содержат в себе заключительный слог «нос» (Гонос и Фарнос). Этим обстоятельством в немалой степени обусловлено подчеркивание данной детали их внешнего облика как в самих изображениях, так и в подписях к картинкам, где рифмовка со словом «нос» становится неизбежной.

⁴¹³ Мотив «носа» по праву считается одним из ключевых в ремизовском творчестве на всем его протяжении. Причем, помимо автобиографических коннотаций, в тексте, как правило, актуализируется еще и эвфемистическое значение данного слова, хорошо известное как фольклору, так и классической русской литературе. Повесть «Что есть табак» можно с полным правом назвать одним из образцов подобного словоупотребления. Подробнее об этом лейтмотиве в художественной практике Ремизова см.: *Безродный М.* Генезис лейтмотива у А. М. Ремизова // *Русская филология*. Вып. 5: Сб. студ. науч. работ филол. фак. Тарту, 1977. С. 98–109; *Топоров В. Н.* О «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова: поэзия и правда. 1. *Топографическое и автобиографическое*. Статья 2 // *Функционирование русской литературы в разные исторические периоды: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение*. Тарту, 1988. С. 129–132 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 822) (то же: *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы: Избр. труды. СПб., 2003. С. 534–535); *Горный Е.* Заметки о поэтике А. М. Ремизова: «Часы» // *В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана: Сб. статей*. Тарту, 1992. С. 197–199, 202.

выводит нас непосредственно на «двойников» Гоноса и Фарноса из повести Ремизова старцев Духа и Ньюха, главная портретная характеристика которых — именно горб. При этом про Ньюха, прообразом коего, как станет ясно чуть позже, является Фарнос, сказано, что он *горбатее* Духа, а потому «более видный». И хотя такая важная в контексте «Табака» деталь внешнего облика двух скорбных старцев, как нос, в отличие от Саврасиева, вовсе не упоминается автором,⁴¹⁴ их имена сами по себе уже указывают на то, что эти герои суть персонифицированное обоняние.⁴¹⁵ Однако Ремизов, вероятно, желая усложнить образ, искусно уводит читателя от подобных ассоциаций при помощи ложной мотивировки,⁴¹⁶ когда педалирует мотив «слуха», а не «нюха»: в ухе у каждого старца от рождения сидит по мыши и зло сосет мозг. К тому же Дух и Ньюх, бесспорно, юродивые, так как в полной мере реализуют соответствующую модель поведения. Именно поэтому им поручено писать акафист Дьяволу Саврасию, что, с точки зрения христианской нормы, является кощунством и смертным грехом. (В этом «подвиге» с особым усердием подвизается Дух. Вслед за акафистом он сочиняет еще и канон.) Не менее показательное обращение старцев с чудом лесным — мужиком с птичьей головой, которого эти добрые христиане для начала, чтобы узнать его имя (!), принимают за попытку: подрезывать тело острыми ножичками и подваривать

⁴¹⁴ Впрочем, косвенно Ремизов намекает на величину носа, по крайней мере, Ньюха, когда выясняется, что его уды столь же «огромные, на удивление», сколь и у Саврасия, а потому после низвержения Окаянного на старца братия не в состоянии решить, кому они принадлежат на самом деле. Потенциальная возможность подобного эфемистического переноса поддерживается многочисленными фактами фольклорной и «потаенной» литературной традиций.

⁴¹⁵ Вместе с тем здесь происходит характерный для пародийного текста перенос с репрезентированного в лубке субъекта действия (нос) на его основное свойство (нюх) и предлежащий ему объект (дух в значении «запах», «аромат»). Вне этой устойчивой пары имя Дух неизбежно ассоциировалось бы исключительно с *духовным* саном старца.

⁴¹⁶ Этот прием довольно часто используется им для «сакрализации» своего письма, особенно в текстах с выраженным «смеховым» началом. Подразумевается, что истинный смысл таких произведений должен быть доступен лишь «посвященному», который либо сам обладает специальными знаниями (как, например, ученые-фольклористы), либо включен в игровое пространство ремизовского жизненного мифотворчества (как члены Обезьяньей Великой и Вольной Палаты).

пятки в смоле, воске, олове, превосходя в старании заправских палачей и инквизиторов. А затем решают привести чудо лесное ко святому крещению,⁴¹⁷ но «наперед испытать: не бесовский ли оно подкидыш?» (Ремизов 2, 528). Выяснить это предстоит «более видному» из старцев, воспользовавшись пусть и языческим, зато верным способом уличить нечистую силу — пущёным сыром (Ремизов 2, 537). Именно во время «испытания» Нюх и сподобился обрести истинное знание о мире: ему открылось, что Саврасий — дьявол, а совращенный им монастырь — вертеп (как в переносном, так и в прямом значении слова), где в храме вместо службы совершается бесовское радение и исполняется сатанинский танец козловак.⁴¹⁸ В расплату за это знание Нюх в буквальном смысле лишается языка, так как тот прилипает к его гортани, и обречен на молчание. Попытки несчастного старца «показать знаками пляс, блуд, смесение и непотребства» и тем самым предупредить братию о подлинной сущности Саврасия воспринимаются монахами в главе с игуменом как юродство «совсем рехнувшегося брата» (Ремизов 2, 529).

⁴¹⁷ Данный персонаж также восходит к собранию Ровинского, описанию которого Ремизов следует в своей повести. Ср.: «...мужик с птичьей головой, пойманный в 1721 г., в лесу, в Испании, и окрещенный там в католическую веру (№ 145)...» (цит. по посмертному изданию: Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. Т. I. Слб. 138). На самой картинке сверху имеется надпись: «чудо лесное поймано весною».

⁴¹⁸ Ремизов не употребляет в повести это название. Вместе с тем здесь определенно подразумевается именно тот танец, который будущий автор «Табака» исполнял в честь Козла на Святках 1906 года (подробнее об этом см. в параграфе 4.1). Происходящее в храме описывается им наподобие хлыстовского кружения и одновременно скоморошьей пляски, а упоминание собачьих и кошачьих морд отсылает к святочным личинам и ряженью, причем в роли скомороха выступает сам игумен. Ср.: «Заголя зад, скачет округ аналоя преподобный игумен, да на сопели ладно и лепно наигрывает, так ладно и лепно, и вся братия, все богомольцы, странники, калики, убогие, сухие, слепцы, хромцы, расслабленные, безногие скачут и пляшут с трещанием, прыткостью, — и взвизгивают, орут во всю глотку, гогочут, притопывают, причичкивают, — пошевеливают плечом, идут впрысядку — туда ногу, сюда ногу — такого откалывают, ничем не остановить. И лают — собачьи морды строят, и мяукают — кошачьи морды строят; трясут бедрами, вихляют хребтом, кивают головой: прыгом, в пыху блудят — не выговоришь, таким блудом, таким смесением — не перечислишь. А из царских врат, подъятый на воздух, Саврасий с красным цветком в руке, бросает в иноков красные цветы, распалает храм жаром сатанинским» (Ремизов 2, 528).

Наконец, и сами имена старцев обнаруживаются на лубочных картинках. Так, в изображении Гоноса, кроме подписи внизу, есть еще одна, которая помещается, по слову Ровинского, «у задницы»: «дух из заду своего испущаю тем ся откамаров защищаю»⁴¹⁹ (Ровинский IV, 311). Ю. М. Лотман тоже обращает внимание на «облако у задней части фигуры» в этом листе и, отметив, со ссылкой на М. М. Бахтина, значение «скатологических (преимущественно словесных) вольностей» в период карнавала, пишет: «Карнавальная природа этой детали подчеркивается еще и тем, что слово „дух“ в надписи дается под титлом как сакральное, но сама надпись, хотя и воспроизводит *слова* Гоноса, выходит не изо рта, как это обычно (см., например, надпись на листе «Шут Фарнос»), а с противоположной стороны, вместе с „защитительным“ облаком».⁴²⁰ «Сакрализация» слова «дух» посредством титла, вероятно, не укрылась от

⁴¹⁹ Однако это не единственный доступный персонажам лубка способ защитить себя от насекомых. Как замечает Ровинский, Гонос и Фарнос «имеют назади дурацкий „символ — ворону, от комаров оборону“» (Ровинский V, 270). Подпись внизу на картинке «Шут Гонос» сообщает: «а за плечами сию ворону ношу. пения слаткаго отонья прошу зане глас ее зело преслатки но токмо пребывает кратки» (Ровинский IV, 311). Любопытно, что последний пассаж пародирует надпись на листе «Райская птица Сирин» (№ 207 в посмертном издании), которая процитирована Ремизовым в примечаниях к своей повести (Ремизов 2, 536; сам Сирин упоминается им среди «пречудных чудес» монастыря). Ср.: «птица райская Сирин, глас ея в пении зело силен <...> сладкопесниво поет...» (Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. Т. I. Стлб. 229–230).

⁴²⁰ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 484. Ровинский, в свою очередь, поминает «пороховые вирши» Фарноса. Оба шута, по его словам, «наполнены „в н у т р е н н и м п о р о х о м“, который „легко стреляет, а от пуль его никто ранен небывает“». И затем приводит историческую параллель, свидетельствующую о том, что умение мастерски «испущать из заду дух» составляло часть профессии шута и именно поэтому стало его атрибутом в народной картинке. Так, «московский шут Иван Савельич — любимец старухи К. П. Толстой, которую он звал запросто „Пер..вной“, <...> занимался разноскою по домам чая, сахара, *табаку* и разных мелочей и продажею их втридорога; всякий покупал у него охотно, за его прибаутки и присказки. Он отличался особенным искусством по части легкого пороха и исполнял при его посредстве марши и целые пиесы» (Ровинский V, 271, 270, 273–274 (прим. 238); курсив мой. — И. Д.). Тот факт, что Иван Савельич торгует, среди прочего, табаком, не только подтверждает реальную подоплёку тематической связки «шут — табак» в повести Ремизова, но интересен и сам по себе, поскольку лубочная традиция хорошо знакома с перипетиями распространения табакокурения на Руси. В частности, долгое время особой популярностью пользовалась раскольничья сатира на преобразования Петра I — народная картинка «Погребение кота мыша-

внимания Ремизова, и писатель решил персонифицировать его в «Гоносиевой повести».

Фарнос, в отличие от своего товарища по скоморошьему ремеслу, едет не на игрушечной лошадке, а на «виноходной» свинье. Как мы уже знаем, он тоже наделен изрядным «пороховым» талантом. Причем, согласно помещенной рядом с изображением этого шута надписи в верхней части картинки, виноходная свинья с удовольствием *нюхает* Фарносово «лакомство»: «я <...> три дня надувался, как втанцовальные башмаки обувался, а колпак с пером надел, полны штаны набздел,⁴²¹ совсем оболочся, на виноходной свинье поволокся, а свинья моя хрюкает, лакомства своего нюхает» (Ровинский IV, 310–311). Таким образом, здесь обнаруживается «пробраз» имени четвертого персонажа «Табака».

Лубочные листы «Шут Гонос» и «Фарнос красный нос» по существу являются «парным» изображением⁴²² и в этом смысле единственным источником ремизовской повести, благодаря чему все ее герои объединены общим кругом мотивов. И хотя, казалось бы, речь идет о непримиримых врагах: святых старцах и бесах, в известном смысле их можно назвать двойниками, что вполне соответствует принципиальному «двоемирию» «Табака» как святочного текста. Но и у самого автора здесь тоже есть «двойник» — рассказчик повести о происхождении табака «святой скоморох» старец Гоносий. В этом ракурсе «литературная маска» Ремизова-сказочника приобретает вполне определенный вид святочной личины профессионального

ми», где затрагивается и тема насильственного насаждения им «сатанинского» табачного зелья (Ровинский IV, 265–267; № 166).

⁴²¹ В «Повести о тютюне» демон Галаор, «начальник надо всеми демонами», рассказывает святому старцу, как был «сделан» табак: «...задумали мы теперь сотворить и себе самим какое-нибудь благоухание и собрались все на эту гору Кармил. Обсуждая это, мы положили тыкву, и все нап...ли в неё, и сказали, что имеющее из неё выйти будет нам благоуханием. Мы размололи одну из тыкв и сделали это семя — тютюн, и он будет нам благоуханием, ибо люди потянут его носами и ртом <...> И кто бы ни стал его пить, в скорости исполнит всякое наше желание и тем более будет почтен у нашего царя <Сатаны>...» (Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. VI–X. С. 87). Ремизов вводит мотив тыквы при описании «подвигов», которые иноки совершают по наущению Саврасия: «Возлежала братия на огородах с мухами и распинала плоть свою, долбя в томлении частями своими этими сочные огородные тыквы...» (Ремизов 2, 530).

⁴²² Не случайно они помечены у Ровинского одним номером.

глумотворца, сказывающего «страшными вечерами» свои «заветные сказы». Известно, что и позже писатель стремился развить эту тему в своем творчестве. К примеру, в его архиве сохранились материалы, свидетельствующие о замысле цикла «Скоморошья сказки». ⁴²³ Частично он был реализован в сборнике «Докука и балагурье» (1914), который включает раздел таких сказок «Глумы». Следы этой тенденции можно обнаружить не только во многих других произведениях Ремизова, ⁴²⁴ но и в его «литературно-бытовом» поведении, например, в знаменитых розыгрышах. Учиться этому ремеслу он начал еще у персонажей повести «Что есть табак».

И еще одно замечание, род «завитушки». В настоящей главе практически не затрагивался вопрос о гораздо более разнообразных литературных источниках «Табака», ⁴²⁵ так как он требует самостоятельного исследования. Вместе с тем обсуждавшаяся здесь тема позволяет обратить внимание на такие произведения русской классики, которые вряд ли могут восприниматься как связанные с повестью вне этого специфического контекста.

⁴²³ См.: РНБ. Ф. 1012. Ед. хр. 7.

⁴²⁴ Н. Ю. Грякалова тоже обращает внимание на эту «литературную маску» писателя и приходит к заключению, что таким способом он «демонстрировал свою постоянную устремленность к маргинальным зонам культуры (а может, и онтологическую близость к ним), сохраняющим при этом свою национальную релевантность» (*Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. С. 257*).

⁴²⁵ Достаточно указать хотя бы на обширный гоголевский претекст повести. Это и прямые цитаты из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», прежде всего, из «Вечера накануне Ивана Купала» с его красным, «как горячий уголь», цветком папоротника и «дьяволом в человеческом образе» Басаврюком, в самом имени которого можно усмотреть анаграмму имени Саврасия–Савраски. И резонерствующие, наряду с людьми, лошади Чичикова чубарый и Заседатель. И любимые Гоголем парные имена: дядя Митяй и дядя Миняй, отец Карп и отец Поликарп, Бобчинский и Добчинский, Гога и Магога, и т. д. И тематически близкие эпизоды, где артикулируются устойчивые связи между отдельными мотивами. Например, сцена в газетной экспедиции, когда растроганный демонстрацией гладкого места, на котором еще совсем недавно помещался сбежавший нос, чиновник предлагает майору Ковалеву «понюхать табачку». И все те «молниеносные напоминания» о самых разных классических текстах, которые сразу же почувствовал при чтении сказок из первой книги Ремизова «Посолонь» ее рецензент М. А. Волошин (см.: *Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 513*).

Как мы помним, ключевой лейтмотив ремизовского святочного рассказа — благоухание табачного зелья. Текст до отказа наполнен не только «легким порохом» персонажей, но и другими, по большей части отвратительными, запахами. Смердят потроха Ария заушенного и червоточный труп блудницы, наверняка имеют легкий душок и ветренные кости Иродиады. «Питаются лишь от благоухания своего» старцы нагорного монастыря. Нюх и Дух, мучимые мышью, для облегчения пьют воду из определенно вонючей кальной лужи. Чудо лесное кормится исключительно мертвечиной. Технология изготовления пущёного сыра состоит, среди прочего, в том, что Нюх должен неприкосновенно носить его под мышкой на протяжении всего Великого Поста. Он же «носом нюхает»⁴²⁶ пещий след под окном Саврасия в Русалочий Великдень. В довершение всего, когда могила, где были погребены Саврасиевы уды, зацвела цветом невиданным, по всей плещи горной пошло благовоние — дым табачный, который, несмотря на усилия братии и богомольцев вытравить корень, распространился от востока до запада, «смердят рты, одевая зубы смолой». Эта, столь настойчиво звучащая тема, как и многие другие детали в описании монастырского быта, например, открытие мощей или погребение старцев (в данном случае, их частей вместо целого), восходит к «Сказанию...» инока Парфения. Впоследствии на это указал и сам Ремизов, особо подчеркнув, что его повесть «рассказывает святогорец-монах».⁴²⁷ Тем самым он провел параллель между своим Гоносием и Парфением. Однако нам уже приходилось писать о том, что не только тематика, но и возвышенный стиль «Сказания...» пародийно переосмыслены и «снижены» в «Табак» (см.: Ремизов 2, 687–688, 692). В частности, пассажи об афонской традиции «обретения костей», по которым определяется степень святости усопшего старца. Ср., например: «Которые кости обретаются желтые и светлые, яко восковые или елейные,

⁴²⁶ Между прочим, эта тавтология свидетельствует о том, что, являясь нюхом как таковым, персонаж в принципе не нуждается в специальном органе для обоняния.

⁴²⁷ Ремизов А. О происхождении моей книги о табаке. С. 43. Следует прибавить, что до тридцатилетнего возраста Парфений пребывал в расколе, и хотя на страницах «Сказания...» он приносит слезное покаяние в отпадении от церкви (см. об этом в первой части), свойственная старообрядцам «табакобязнь» остается с ним нерушимо и в новой жизни.

противного запаха не испускающие, а иногда и благоуханные, те признаются за людей богоугодных <...> Кости черные, овые же и смердящие, признаются за кости людей грешных».⁴²⁸

Между тем подобный комплекс мотивов присутствует в последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы».⁴²⁹ Как известно, он тоже широко пользовался «Сказанием...» инока Парфения в главах, посвященных старцу Зосиме, в том числе, процитировал приведенный выше пассаж.⁴³⁰ Для Ремизова Достоевский, наряду с Гоголем и Лесковым, был одним из трех столпов русской литературы, а его творчество служило писателю бесконечным источником идей и образов. Вне всякого сомнения, в качестве литературного протографа он выбрал именно этот роман, когда работал над своей повестью, и спародировал некоторые его тематические аспекты и проблематику в «Табак». По законам пародии содержание текста, на который она проецируется, получает прямо противоположный смысл. И с этой точки зрения, идея ремизовского святочного рассказа заключается не в обнаружении дьявольской сущности табака, а в греховности ученичества у ложного старца, за которое братия нагорного монастыря поплатилась омрачением духа и поруганием плоти.

⁴²⁸ Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженника Святыя Горы Афонския Инока Парфения: В 4 ч. М., 1856. Ч. II. С. 189–190. Курсив мой. — *И. Д.*

⁴²⁹ Прежде всего это споры вокруг старчества, в центре которых находится Зосима, противостояние ему «великого постника и молчальника» юродствующего отца Ферапонта, наконец, «искушение» Алеши «тлетворным духом», когда его усопший старец, по словам циника Ракитина, «провонял», причем, по мнению братии, даже «предупредил естество».

⁴³⁰ Книга Парфения находилась в библиотеке Достоевского и, по свидетельству вдовы писателя, тот ее «иногда перечитывал» (см.: *Гроссман Л. П.* Семинарий по Достоевскому. М.; Пг., 1922. С. 66; № 192 в разд. II: Каталог библиотеки Достоевского). Ремизов мог почерпнуть сведения о его знакомстве с этим довольно популярным у русских литераторов сочинением как непосредственно из текста «Братьев Карамазовых», так и общаясь с Д. С. Мережковским, который упоминал об этом факте в своем исследовании «Л. Толстой и Достоевский» (1899–1900) и к тому же имел личные контакты с А. Г. Достоевской. Многочисленные цитаты из «Сказания...» в произведениях Достоевского см. по именному указателю к академическому Полному собранию его сочинений в 30-ти томах (Л., 1990. Т. 30. Кн. II. С. 292). См. также комментарий к роману «Братья Карамазовы» в 15-м томе.

Несколько отличающуюся от нашей интерпретацию одного из важнейших смыслов «Табака» предлагает С. Н. Доценко в своей работе «Три заметки о А. Ремизове. 3. К вопросу о художественной функции „Заветных сказов“ А. Ремизова». В частности, он пишет: «...главная идея повести „Что есть табак“ — рассказать, как нечистая сила решила подвергнуть искушению иноков и осквернить святое место (монастырь), и что из этого вышло. В конечном счете безобразия и непотребства, творимые Дьяволом в облике монаха Саврасия, разоблачаются: „Открыл Господь глаза праведным, отогнал искушение“. <...> Иными словами, повесть написана с точки зрения благочестивого монаха-переписчика, пекущегося о „спасении души и тела“ возможного читателя. А сама повесть есть назидание и поучение всякому, кто должен бороться с плотскими (в том числе эротическими) искушениями».⁴³¹ Причем исследователь исходит не из литературного подтекста «Табака» (аллюзию на «Братьев Карамазовых» он не опознает), а из функции святочного рассказа в традиционной культуре, попутно отмечая, что якобы никто ранее не обращал внимания на то, что это календарный текст. С последним утверждением мы не готовы согласиться, так как не раз указывали на святочный характер повести.⁴³² Кроме того, вызывает сомнение и сама трактовка прагматики подобного рода текстов в народной традиции, прежде всего их будто бы «поучительный» характер, напрямую связанный с нормоустанавливающим смыслом Святок как всякого переходного времени. На наш взгляд, если в рассказах и сказках, исполняемых «страшными вечерами» в крестьянской избе, и содержится некое «назидание», то весьма специфического свойства. Оно двусмысленно в полном соответствии с общей интенцией святочного поведения.⁴³³ И с этой

⁴³¹ Вторая проза: Сб. статей. Таллинн, 2004. С. 127–128.

⁴³² См., например: Данилова И. Ф. 1) О сказках Алексея Ремизова // Ремизов 2, 614 и 678; 2) «...Апокриф уж очень чудён...». С. 354–355.

⁴³³ Недаром, как пишет, например, В. Бондаренко, «в день Крещения Господня, после молебна на реке, купаются в ней раздетые с целью: <...> наряжавшиеся в маски под новый год — *вновь перекреститься после принятия образа черта и очиститься от греха*» (Бондаренко В. Поверья крестьян Тамбовской губернии // Живая старина. 1890. Вып. I. С. 120; курсив мой. — И. Д.). Напомним, празднества в доме писателя происходили в Крещенский сочельник, т. е. в рамках «святочного

точки зрения, «морализаторский» жест Ремизова сродни исполненному глубокого сарказма указу Екатерины Великой, которым императрица адресовалась к «обмельчавшему потомству».

В заключение еще раз подчеркнем, что в цикле «Заветные сказы» Ремизов апеллирует к основным источникам эротических мотивов современной ему литературы — к фольклорной заветной сказке, к легенде, к апокрифу, а также к ориентальным эротическим сюжетам, воспринятым русской культурой в ходе освоения наследия европейского, по преимуществу немецкого, романтизма, и наконец, одновременно к «потаенной» и к сказочной традиции в самой литературе, образцом которой писатель избирает для себя Пушкина-сказочника и мастера эротических подтекстов.

К отмеченному ранее стоит добавить, что именно вслед за Пушкиным, памятуя его веселое «замешательство», когда нужно было назвать своим именем то, чего не доставало сорока дочерям царя Никиты,⁴³⁴ Ремизов — известный знаток и любитель област-

времени», и включали в себя столь важный момент, как «игру» со святочными масками, в частности, исполнение хозяином особого танца козловака. Трудно сказать, маскировался ли при этом сам Ремизов. Никаких мемуарных свидетельств на сей счет не сохранилось. Известно лишь, что на этих посиделках Козел «зримо присутствовал и руководил гостями». Если судить по знаменитому «делу об обезьяньем хвосте» (подробнее о нем см.: *Обатнина Е. Р.* От маскарада к третейскому суду («Судное дело об обезьяньем хвосте» в жизни и творчестве А. М. Ремизова) // *Лица: Биографический альманах.* М.; СПб., 1993. Вып. 3. С. 448–465), возможно, писатель использовал не традиционную маску, а всего лишь какой-либо знак данного образа, который воплощал собственно в танце. Однако, как бы там ни было, чтение «иноческого поучения» во образе черта является профанацией его христианского смысла.

⁴³⁴ Ср.: «Как бы это изъяснить, / Чтоб совсем не рассердить / Богомольной важной дуры, / Слишком чопорной цензуры?» (*Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1947. Т. 2. Кн. 1. С. 248). Кроме «Царя Никиты», в этот период писатель обращается к еще одному фривольному пушкинскому произведению — поэме «Гавриилиада», которая «цитируется и вообще становится объектом обсуждения», а также «дешифрующим <...> внутреннюю сущность» главного героя «текстом-кодом» в его повести 1909 года «Неумный бубен» (*Данилевский А. А.* *Mutato nomine de te fabula narratur.* С. 143). Каких-либо следов знакомства Ремизова во время работы над «Заветными сказами» как собственно с «Тенью Баркова», так и с дискуссией вокруг возможного авторства Пушкина, не сохранилось. Причина здесь, вероятно, кроется в том, что, после постановки этой темы на страницах журнала «Современник» в 60-е годы XIX века, ее активное научное освоение возобновилось лишь

ных слов — отказывается использовать свойственную «непристойной» фольклорной сказке и барковиане обценную лексику, предпочитая ей изысканную «игру» с двусмысленностями языковых клише. О принципиальном характере этого выбора свидетельствует прежде всего то, что свои «заветные сказы» писатель утверждает в литературе как специфически святочные тексты, нарочито соотнесенные с традиционной культурой. Между тем ему хорошо известна роль ритуального сквернословия в святочных игрищах, например, широко распространенная «игра в покойника», когда на посиделки вносят «гроб с „покойником“ и начинают кощунственное отпевание, состоящее из самой отборной, что называется, „острожной“ брани, которая прерывается только всхлипыванием плакальщицы да каждением „попа“». ⁴³⁵

Пожалуй, наиболее полно собственное отношение к этой языковой дилемме Ремизов выразил в «Кукхе», избрав в качестве резонера «великого фаллофора» Обезвельволпала В. В. Розанова. В главке «Сергей хорош...» (глава «Завитушка») читаем: «Русский человек должен говорить на двух языках: на языке русском — языке Пушкина и по-матерному. В. В. Розанов говорил на русском языке. <...> Матерную же речь, как и сквернословие, не употреблял, почитая за великий грех и преступление. „И это такой же грех, — говорил он, — как все поминать имя Божие!“ П. Е. Щеголев дал мне фотографические снимки с рукописи Кирши Данилова — те места, которые в печатном издании точками обозначены. Днем зашел В. В. <...> Тут мне в глаза бросились снимки с рукописи. „Давайте я вам лучше почитаю из Кирши Данилова“. И стал читать, что точками обозначено — Сергей хорош... Конечно, я не мог читать так, как проговорил бы это какой-нибудь сказитель, Рябинин. Я понимаю, такое надо так — скороговоркой, надо — плясать словами. В. В. очень не понравилось. „Вот серость-то наша русская: наср... и пёр...! Как это все гадко. Только про это. Да еще — ... в рот! И больше ничего“ <...>» (Ремизов 7, 98–99). Как видим, Ремизов считает мат «вторым» русским языком, причем

в 1920–1930-е годы. Для нас в данном случае важен сам факт, поскольку в ремизовском представлении поэт не злоупотребляет непечатными выражениями в своем творчестве.

⁴³⁵ Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903. С. 300–301.

противостоящим пушкинскому и к тому же сословно маркированным. И хотя не включает себя в число его носителей («я не мог читать так, как проговорил бы это какой-нибудь сказитель»),⁴³⁶ все же подчеркивает понимание особого ритма подобной речи («плясать словами»). Вероятно, поэтому в некоторых его произведениях 1900-х годов, например, в романе «Часы», встречается обценная лексика. Однако она носит сугубо диалектный, а не общезыковой характер, и воспринимаясь как брань, тем не менее не осознается читателем во всей полноте своей семантики.⁴³⁷ Так Ремизов, постоянно работая с языковым материалом фольклора, решает для себя непростой вопрос: каковы границы допустимого при его использовании в литературе? И в каждом конкретном случае, особенно, когда речь идет о пересказе, он предельно внимателен к этой стороне фольклорного текста.

В конце XIX века С. В. Максимов сетовал на то, что «указ 19 февраля <1861 года> разогнал барскую дворню и в том числе доброхотных сказочниц — старушек — нянек, воспитывавших от 2-х до 3-х поколений и убаюкивавших детей дворянского сословия обязательно русскими крестьянскими сказками. Живой образ этих милых и простодушных хранительниц и защитниц детства скоро сохранится лишь в одном том образе, который начертал нам великий поэт, благодарно вспомнивший подругу своих суровых дней — дряхлую старушку Арину Родионовну. Она подсказала ему мотивы тех шести чудесных сказок, которые будут заучиваться всю Русью, пока она не перестанет крепиться на своих могучих

⁴³⁶ Действительно, во всем огромном рукописном и печатном наследии Ремизова нами обнаружен лишь один случай прямого и без отточия использования обценной лексемы, когда в ответ на вопрос Чуковского, какое слово произнес герой рассказа «Жертва» мертвец Бородин, благословляя образом молодых к венцу, он называет известный глагол в повелительном наклонении и поясняет: «Другого ничего сказать не мог, только это ему и видно» (Переписка А. М. Ремизова и К. И. Чуковского. С. 151). Вопрос к писателю возник, естественно, потому, что в самом рассказе этого слова нет. Между прочим, в одном из писем к Чуковскому есть пассаж, свидетельствующий об интересе Ремизова к дискуссии вокруг третьего издания словаря Даля (1903–1909) под редакцией И. А. Бодуэна де Куртенэ, который значительно дополнил его и, в частности, включил ряд «сквернословий» (см.: Там же. С. 168–169).

⁴³⁷ О примерах подобного словоупотребления см. в нашем комментарии к «Часам» (Ремизов 4, 475–476, 480).

корнях, питаюсь соками родной почвы».⁴³⁸ Создавая «миф о самом себе», Ремизов, безусловно, учитывал эту деталь пушкинской биографии. Он неизменно вспоминал своих двух кормилиц и двух нянек, от которых впервые «услышал чистый русский говор, <...> узнал русские сказки».⁴³⁹ Впоследствии в книге «Подстриженными глазами» эта функция транслятора народной культуры всецело отошла к «калужской песельнице и сказочнице» Евгении Борисовне Петушковой, о которой Ремизов написал: «образ моей кормилицы <...> живет для меня в моих книгах-сказках: *Доука и балагурье* и *Русские женщины*. А с ними неотделим образ: Россия» (Ремизов 8, 24–25; глава «Первые сказки»). Тем самым аллюзия на мифологему «Пушкин-сказочник — Арина Родионовна» была заметно усилена.

Однако в начальный период работы над сказками автопрезентация Ремизова выглядела несколько иначе. Успех первого сборника «Посолонь», не в последнюю очередь благодаря дружным усилиям критиков разных направлений, способствовал закреплению за писателем в сознании современников устойчивой репутации сказочника, которая побуждала его к поиску адекватного имиджа. Между тем эпоха модернизма с ее проекциями на разнообразные культурные образцы и освященные традицией модели социального поведения предполагала, среди прочего, многоаспектную соотнесенность личности художника-творца с последними. Причем особенно ценились фигуры таких «посредников истины», как жрец и мистагог. Примеряясь к различным «литературным маскам» и размышляя, какая из них в точности соответствовала бы ему в ипостаси сказочника, Ремизов безошибочно выбрал личину скомороха — этого некогда важнейшего медиатора традиционной культуры, главного хранителя и распространителя сказки.

⁴³⁸ Максимов С. В. Заметка по поводу издания народных сказок // Живая старина. 1897. Вып. I. С. 49. У Максимова описки: «Тимофеевну». О том, что это наблюдение было актуально для самосознания культурного человека и в первые десятилетия XX века, свидетельствует, в частности, следующий пассаж из рецензии Д. В. Философова на сборник сказок братьев Соколовых: «Если в добрые старые времена не было такого имени, где дворовая старушка не рассказывала бы своим питомцам сказок, то теперь приходится за этим товаром ехать непременно в глушь, в темную непроглядную деревню <...>» (см.: Речь. 1915. 25 мая (7 июня). № 141 (3164). С. 4).

⁴³⁹ Ремизов А. М. Автобиография. 1912 // Ремизов 4, 457.

Святочный характер «заветных сказов» помог писателю вплотную приблизиться к своему прототипу и, выйдя за рамки сугубо литературного поведения непосредственно в сферу ритуала, испытать все превратности скоморошьего поприща и таким образом осуществить еще один житнетворческий сценарий. Нельзя забывать и о том, что в годы создания первых «сказов» цикла формировался ремизовский театр. Незадолго до выхода в свет «Табака» в театре В. Ф. Коммиссаржевской с шумом и скандалом прошла премьера его самой ранней пьесы «Бесовское действие» (1907). Фигура скомороха позволила Ремизову соединить два эти ремесла.

Заключение

Основным объектом исследования в настоящей работе стали не столько отдельные тексты, сколько сборники сказок Ремизова 1900–1920-х годов. Именно они были важными вехами в становлении писателя, способствовали обретению им высокого профессионального статуса, репутации выдающегося стилиста и единственного в своем роде современного сказочника, сыграли существенную роль в его дальнейшей творческой эволюции и вызвали заметный резонанс в рамках текущего литературного процесса.

Анализ истории создания и публикации этих сборников позволяет сделать ряд выводов. Главный из них состоит в том, что ремизовская сказка является целостной жанровой традицией, которая развивается в соответствии с определенной внутренней логикой, в той или иной степени соприкасаясь со всеми основными темами его творчества. Она имеет прямое отношение к таким ключевым для этого писателя концептам, как миф, слово, сон, игра, монтаж.

При комплексном освоении фольклорных и этнографических материалов Ремизов сталкивается с представлением о сказке как нарративе, непосредственно связанном со сном и с мифом, который, в свою очередь, реализуется в обряде. Этот последний является синкретическим по своей природе ритуальным действием, имеющим жестко заданный сценарий и включающим в себя, наряду со словесными текстами, магический жест, танец, песню, наконец, набор специальных предметов и изображений, в том числе чучел или кукол. С угасанием традиции он утрачивает мистическую силу и редуцируется в детскую игру. Взаимосвязанность этих понятий позволяет Ремизову, апеллируя к научным данным, расширить жанровые рамки литературной сказки и на правах таковой

включить в свою первую книгу «Посолонь» колыбельную песню, считалки, описания обрядов, игр и игрушек. Успех предпринятого им эксперимента приводит к тому, что в последующем творчестве писателя мы наблюдаем систематическое неразличение сказки и мифа, сказки и обряда, сказки и сна.

Из того же источника Ремизов черпает основания для композиционной организации своего цикла по календарному принципу. Это дает ему возможность реализовать программную установку на воссоздание народного мифа и тем самым возвести собственную сказку на острие интеллектуальной моды второй половины 1900-х годов с ее мифотворческими и неонародническими устремлениями. А технологии книжного рынка подсказывают мысль утвердить в сознании современников не только отдельные произведения этого жанра, но и сами сборники как календарную продукцию — святочный и пасхальный рассказ.

Единство мифологической картины мира писатель пытается передать не только композиционными, но и языковыми средствами. Отсюда его повышенное внимание к слову, в том числе к диалектизмам и таким языковым клише, как народные пословицы и поговорки, «игра» с которыми позволяет расширить сферу литературного языка. Не меньший интерес Ремизов проявляет к имени собственному как к зерну образа, предельно заряженному потенциальными смыслами и способному из «осколка мифа» развернуться в целый сюжет.

Расцвет жанра приходится на период формирования его индивидуального авторского стиля. И опыт вдумчивого чтения фольклорных записей, т. е. глубокого погружения в материал, где зафиксирована живая разговорная речь, помогает писателю выработать уникальную сказовую манеру повествования, особую роль в которой играет безошибочно узнаваемая ремизовская интонация.

Кроме того, жанровый репертуар литературной сказки расширяется Ремизовым за счет прямого включения в ее состав пересказов подлинных фольклорных текстов. Они создаются методом «реконструкции» «идеального» прототекста с минималистскими авторскими интерполяциями. Эта филигранная работа позволяет говорить о минимализме как особом приеме в его творчестве.

Важным концептуальным жестом Ремизова является «озвучивание» текста, практически полностью совпадающего с фольклорным источником, от своего имени и превращение его таким образом в авторский. Это вызвало естественное непонимание со стороны далеких от модернизма с его пристрастием к цитате критиков и стало причиной исполненного драматизма скандала с обвинением писателя в плагиате. В результате ему пришлось выступить с литературным манифестом и обнародовать свое отношение к мифу и фольклору, а также разъяснить приемы работы с материалом.

Эксперименты по соединению подобных сказок в более крупные повествовательные единицы (циклы и книги) привели к возникновению нового типа сборников, основным принципом композиционной организации которых стало «наращивание» на идею-конструкцию мелких текстов. Усилия в этом направлении позволили Ремизову в конечном итоге преодолеть личный «кризис» большой эпической формы и вплотную приблизиться к монтажной прозе эмигрантского периода, принесшей ему заслуженную славу.

Список использованной литературы

- Аничков Е. В.* Письма (4) Алексею Михайловичу Ремизову. 1907–1912 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 44. 5 лл.
- Аничков Е. В.* Письмо Алексею Михайловичу Ремизову. [1911] // РНБ. Ф. 124 (М. Л. Ваксель). Ед. хр. 159. 1 л.
- Аничков Е. В.* Статья его о творчестве А. М. Ремизова. [1911] // РНБ. Ф. 414 (Б. Ф. Лавров). Ед. хр. 15. 6 лл.
- Белый Андрей.* Письма (15) Алексею Михайловичу Ремизову. 1906–1917 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 57. 34 лл.
- Брюсов В. Я.* Письмо Алексею Михайловичу Ремизову. 25 марта 1908 года // ГЛМ. Ф. 227. Оп. 1. Ед. хр. 10. 1 л.
- Волковыский Н. М.* Письмо Алексею Михайловичу Ремизову. 23 декабря 1910 года // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 80. 1 л.
- Волошин М.* О Плагiate. [1909] // ИРЛИ. Ф. 562 (М. А. Волошин). Оп. 1. Ед. хр. 385.
- Волошин М. А.* Письма (9) Алексею Михайловичу Ремизову. 1907–1910 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 18. 11 лл.
- Волошин М. А.* Письмо Алексею Михайловичу Ремизову. 1909 // ГЛМ. Ф. 227. Оп. 1. Ед. хр. 14. 2 лл.
- Городецкий С. М.* Письма (11) Алексею Михайловичу Ремизову. 1906–1912 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 95. 16 лл.
- Жаков К. Ф.* Письмо Алексею Михайловичу Ремизову. 21 января 1908 года // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 105. 2 лл.
- Зиновьева-Аннибал Л. Д.* Письма (4) к Алексею Михайловичу Ремизову. 1905–1907 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 111. 8 лл.
- Измайлов А. А.* Письма (12) Алексею Михайловичу Ремизову. 1913–1916 // ИРЛИ. Ф. 256 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 104. 15 лл.
- Курсинский А. А.* Письма (15) Алексею Михайловичу Ремизову. 1906–1907 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 135. 15 лл.

- Ламанский В. В. Письмо Алексею Михайловичу Ремизову. 2 февраля 1915 года // ИРЛИ. Ф. 256 (А. М. Ремизов). Оп. 3. Ед. хр. 117. 1 л.
- Макеты сборников сказок А. М. Ремизова // ИРЛИ. Ф. 172 (ГИИИ). Ед. хр. 571–576.
- «Обезьянья Великая и Вольная Палата»: Материалы фантастич<еского> общества. [1921–1950 дек. 15] // ИРЛИ. Ф. 256 (А. М. Ремизов). Оп. 2. Ед. хр. 13.
- Ончуков Н. Е. Письмо Алексею Михайловичу Ремизову. 16 апреля 1907 года // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 47. 1 л.
- Ремизов А. М. Адреса его и маршруты поездок. 1905–1912 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 3. 17 лл.
- Ремизов А. М. Договоры и домашние условия с владельцами квартир на наем площади. Копии. 1905–1910 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 2. 30 лл.
- Ремизов А. М. Переписка редакций и издательств «Аргус», «Лукоморье», «Народоправство» и др. в связи с изданием его произведений. 1913–1919 // ИРЛИ. Ф. 256 (А. М. Ремизов). Оп. 2. Ед. хр. 24. 47 лл.
- Ремизов А. М. Переписка с редакциями и издательствами «Разум», «Северные записки», «Унионо» и др. в связи с изданием его произведений. 1909–1920 // ИРЛИ. Ф. 256 (А. М. Ремизов). Оп. 2. Ед. хр. 25. 59 лл.
- Ремизов А. М. Письма его (15) Максимилиану Александровичу Волошину. 1907–1911 // ИРЛИ. Ф. 562 (М. А. Волошин). Оп. 3. Ед. хр. 1020. 30 лл.
- Ремизов А. М. Письма (6) Михаилу Михайловичу Гаккебушу. 1912–1913 // РГАЛИ. Ф. 2571 (Я. Е. Тарнопольский). Оп. 1. Ед. хр. 305. 7 лл.
- Ремизов А. М. Письма (32) Ивану Александровичу Рязановскому. 1909–1912 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 31. 50 лл.
- Ремизов А. М. Письма (32) Ивану Александровичу Рязановскому. 1912–1915 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 32. 50 лл.
- Ремизов А. М. Письма (56) Ивану Александровичу Рязановскому. 1915–1919 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 33. 77 лл.
- Ремизов А. М. Письма (3) Федору Кузьмичу Сологубу. 1906 // РГАЛИ. Ф. 2567. Оп. 2. Ед. хр. 410. 5 лл.
- Ремизов А. М. Письма (18) Георгию Ивановичу Чулкову. 1905–1918 // РГБ. Ф. 371 (Г. И. Чулков). Карт. 4. Ед. хр. 46. 22 лл.

- Ремизов А. М. Письма (130) Павлу Елисеевичу Щеголеву. 1900–1921 // ИРЛИ. Ф. 627 (П. Е. Щеголев). Оп. 4. Ед. хр. 1479–1610. 225 лл.
- Ремизов А. М. Помесячная роспись петроградских адресов, мест и времени поездок по России и за границу. 1913–1919 // ИРЛИ. Ф. 256 (А. М. Ремизов). Оп. 2. Ед. хр. 6. 25 лл.
- Ремизов А. М. «Сказки нерусские». Газетные и журнальные вырезки сказок А. М. Ремизова с авторской правкой и рисунками (10) в двух тетрадах. 1914–1922 и Б. д. // ИРЛИ. Ф. 256 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 9. 207 лл.
- Рябушинский Н. П. Письма (4) Алексею Михайловичу Ремизову. 1906–1907 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 192. 5 лл.
- Рязановский И. А. Письма (29) Алексею Михайловичу Ремизову. 1912–1920 // ИРЛИ. Ф. 256 (А. М. Ремизов). Оп. 3. Ед. хр. 180. 43 лл.
- Соколов С. А. Письма (28) Алексею Михайловичу Ремизову. 1905–1912 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 203. 32 лл.
- Сологуб (Тетерников) Ф. К. Письма (11) Алексею Михайловичу Ремизову. 1905–1910 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 206. 15 лл.
- «Утро России», редакция газеты. Письма (3) Алексею Михайловичу Ремизову. 1907–1910 // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 223.
- Чернявский Н. А. Письма (9) Алексею Михайловичу Ремизову. 1914–1917 // ИРЛИ. Ф. 256 (А. М. Ремизов). Оп. 3. Ед. хр. 226. 11 лл.
- Чернявский Н. А. Письмо Алексею Михайловичу Ремизову. 9 января 1916 года // РНБ. Ф. 634 (А. М. Ремизов). Оп. 1. Ед. хр. 235. 2 лл.
- А [А. А. Измайлов]. В волшебном царстве. — А. М. Ремизов и его коллекция // Огонек. 1911. 29 окт. (11 нояб.). № 44. С. [10–11].
- Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958–1963. Т. 1–2.
- Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб., 1994.
- Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева и А. д'Амелия. СПб.; Салерно, 2003 (Europa Orientalis).
- Алексей Ремизов. Новые материалы. 2. Рабочая тетрадь (1950-е гг.) / Вступит. заметка и публ. А. Грачевой // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб., 1994. С. 213–224.

- Алексей Ремизов о себе // Россия. 1923. № 6. С. 25–26.
- «А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу». Справочно-библиографические материалы. М., 2000.
- Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб., 1903. Ч. I: От обряда к песне; СПб., 1905. Ч. II: От песни к поэзии.
- Аничков Е. Мамин-Сибиряк. (Критический очерк) // Мир Божий. 1905. № 10 (Октябрь). С. 216–237 (Отдел первый).
- Аничков Е. В. Письма к А. Н. Веселовскому / Публ. Т. Г. Ивановой // Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 312–328.
- Аничков Е. В. Язычество и Древняя Русь. СПб., 1914 (Записки Историко-филологического факультета Императорского С.-Петербургского университета. Ч. СХVII).
- Аничков Е. Язычница. Париж, 1931.
- Анчар [В. Ф. Боцяновский]. Плагиат ли? // Новая Русь. 1910. 29 янв. (11 фев.). № 28. С. 3.
- Артемова О. В. Мифопоэтика прозы Алексея Ремизова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999.
- Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифологическими сказаниями других родственных народов. М., 1865–1869. Т. I–III.
- Ахматова А. А. Последняя сказка Пушкина // Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. М., 1990. С. 18–42.
- Бакулин В. [В. Я. Брюсов]. Проект всеобщего примирения // Весы. 1908. № 4. С. 45–48.
- Балов А. Сон и сновидения в народных верованиях // Живая старина. 1891. Вып. IV. С. 208–213.
- Баран Х. Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 284–328.
- Баран Х. К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 191–210.
- Безродный М. Генезис лейтмотива у А. М. Ремизова // Русская филология. Вып. 5: Сб. студ. науч. работ филол. фак. Тарту, 1977. С. 98–109.

- Безродный М.* Об обезьяньих словах // Новое литературное обозрение. 1993. № 4. С. 153–154.
- Безродный М. В.* Об одной подписи Алексея Ремизова // Русская литература. 1990. № 1. С. 224–228.
- Белкин А. А.* Русские скоморохи. М., 1975.
- Белоконь С. И.* Жаков Каллистрат Фалалеевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1992. Т. 2: Г–К. С. 253–255.
- Белый Андрей.* [Рец.] Алексей Ремизов. Посолонь. Издание журнала «Золотое Руно». Москва. 1907 года. Стр. 78. Ц. 1 р. // Критическое обозрение. 1907. Вып. I. С. 35.
- Белый А.* Между двух революций. М., 1990.
- Белый А.* Начало века. М., 1990.
- Белый А.* Симфонии / Вступит. статья, сост., подгот. текста и прим. А. В. Лаврова. Л., 1991.
- Бердяев Н. А.* Ивановские среды // Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1918. Т. 3. Кн. 8. С. 97–100.
- Блок А.* Записные книжки. 1901–1920. М., 1965.
- Блок А. А.* Переписка с А. М. Ремизовым (1905–1920) / Вступит. статья З. Г. Минц; Публ. и коммент. А. П. Юловой // Лит. наследство. 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 63–142.
- Бондаренко В.* Поверья крестьян Тамбовской губернии // Живая старина. 1890. Вып. I. С. 115–121.
- Боцяновский Вл.* О плагиате Сологуба // Новая Русь. 1910. 29 марта (11 апр.). № 86. С. 2.
- Брюсов В.* [Рец.] Андрей Белый. Золото в Лазури. Первое собрание стихов. Книгоиздательство «Скорпион». Мск. 1904 г. 2 р. Вячеслав Иванов. Прозрачность. Вторая книга лирики. Книгоиздательство «скорпион». Мск. 1904 г. 1 р. 50 к. // Весы. 1904. № 4. С. 60–62 (разд. «О книгах»).
- Брюсов В. Я.* Переписка с А. М. Ремизовым (1902–1912) / Вступит. статья и коммент. А. В. Лаврова; Публ. С. С. Гречишкина, А. В. Лаврова и И. П. Якир // Лит. наследство. 1994. Т. 98. Кн. 2. С. 137–222.
- Брюсов В.* Писать или списывать? // Весы. 1907. № 3. С. 76–80.
- Будде Е. Ф.* О говорах Тульской и Орловской губернии. Материалы, исследование и словарь // Сб. ОРЯиС Имп. Академии наук. СПб., 1904. Т. LXXVI. № 3.

- Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. I.
- Васкул А. И. История русской фольклористики второй половины XIX — начала XX в.: (Проблемы источниковедения). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2009.
- Вашкелевич Х. Канцелярист обезьяньего царя Асыки Алексей Ремизов и его Обезвездволпал // К проблемам истории русской литературы XX века. Краков, 1992. С. 41–50.
- Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919) / Сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. М., 2002. С. 154–155.
- Веселовский А. Декамерон X, 3 // Живая старина. 1890. Вып. I. С. 128–129.
- Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Вступит. статья, сост. и прим. В. М. Жирмунского. Л., 1940.
- Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. СПб., 1880–1891. Вып. 1–6.
- Ветухов А. Народные колыбельные песни // Этнографическое обозрение. 1892. Кн. XII. № 1. С. 131–154.
- Витязев П. Советская цензура, частно-издательская инициатива и судьбы русской литературы // Русская книга (Берлин). 1921. № 7–8. С. 13.
- Власова З. И. Скоморохи и фольклор. СПб., 2001.
- Волошин М. Алексей Ремизов. «Посолонь» // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 508–515 (сер. «Лит. памятники»).
- Волошин М. Гр. Ал. Ник. Толстой. (Изд. «Общественной пользы») // Аполлон. 1909. № 3. С. 23–24 (разд. «Хроника»).
- Волошин М. Лики творчества. Алексей Ремизов. «Посолонь». Изд. «Золотого Руна». 1907 г. // Русь. 1907. 5 апр. № 95. С. 3.
- Волошин М. А. О плагиате // Волошин М. А. Собр. соч. М., 2008. Т. 6. Кн. 2. С. 605–615, 935–949.
- Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. СПб., 1992.
- В. Т. [Рец.] Алексей Ремизов. *Сибирский пряник*. Большим и для малых ребят. Сказки. Изд. «Алконост». Стр. 43. Петр. 1919 // Книга и революция. 1920. № 5. С. 55.
- В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. Автобиографические материалы. Документы 1896–1903 / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М., 1998.
- Гальченко О. С. Литературная сказка в раннем творчестве А. М. Ремизова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2005.

- Герасимов Ю. К. Театр Алексея Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб., 1994. С. 178–192.
- Герцык А. [Рец.] Алексей Ремизов. Посолонь. М., 1907 г. Изд. журнала «Золотое Руно» // Русская мысль. 1907. Кн. II. С. 35 (XX. Библиографический отдел).
- Гецевичюте М. П. Прозаическая сказка в творчестве символистов (1895–1917). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2004.
- Голлербах Э. Встречи и впечатления. СПб., 1998.
- Головин В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Аво, 2000.
- Горный Е. Заметки о поэтике А. М. Ремизова: «Часы» // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана: Сб. статей. Тарту, 1992. С. 192–209.
- Городецкий С. [Рец.] Алексей Ремизов. «Посолонь». 1907. Изд. журнала «Золотое Руно». Ц. 1 р. // Перевал. 1907. № 4. С. 61.
- Городецкий С. Ближайшая задача русской литературы // Золотое руно. 1909. № 4. С. 66–81.
- Гофман В. Фольклорный сказ Даля // Русская проза: Сб. статей / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926. С. 232–261.
- Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000.
- Грачева А. М. Алексей Ремизов и Пушкинский Дом (Статья первая. Судьба ремизовского «музея игрушек») // Русская литература. 1997. № 1. С. 185–215.
- Грачева А. М. Античная драма в истории и эстетике творчества А. М. Ремизова // Славянские чтения. Даугавпилс; Резекне, 2000. С. 104–113.
- Грачева А. М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). СПб., 2010.
- Грачева А. М. От Петрушки к царю Эдипу (о теории и практике «народного театра» А. М. Ремизова) // Русская литература. 2007. № 4. С. 70–89.
- Грачева А. М. Революционер Алексей Ремизов: миф и реальность // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1993. Вып. 3. С. 419–447.
- Грачева А. М. Творческие материалы А. Ремизова к книге Н. Кодрянской «Алексей Ремизов» // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева и А. д'Амелия. СПб.; Салерно, 2003. С. 249–262 (Europa Orientalis).
- Грачева А. М. Театральные эксперименты Алексея Ремизова и античная трагедия // Театр и литература: Сб. статей к 95-летию А. А. Гозенпуда. СПб., 2003. С. 390–402.

- Гречишкин С. С. Архив А. М. Ремизова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977. С. 20–45.
- Гречишкин С. С. Царь Асыка в «Обезьяньей Великой и Вольной Палате» Ремизова // *Studia slavica*. 1980. Т. 26. С. 173–177.
- Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. М.; Пг., 1922.
- Грякалова Н. Ю. Книга А. М. Ремизова «Павлиньим пером». История формирования // *Русский модернизм. Проблемы текстологии: Сб. статей*. СПб., 2001. С. 152–168.
- Грякалова Н. Ю. Очарованный словом (О А. М. Ремизове и его книге «Павлиньим пером») // *Ремизов А. Павлиньим пером*. СПб., 1994. С. 5–16.
- Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008.
- Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
- д'Амелия А. Неизданная книга *Мерлог*: время и пространство в изобразительном и словесном творчестве А. М. Ремизова // *Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer / Ed. by Greta N. Slobin*. Columbus, 1987. P. 141–166.
- Данилевский А. А. А. М. Ремизов и Лев Шестов (Статья первая) // Пути развития русской литературы: Литературоведение. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1990. С. 139–156 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 883).
- Данилевский А. А. Герой А. М. Ремизова и его прототип // Актуальные проблемы теории и истории русской литературы: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1987. С. 150–165 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 748).
- Данилевский А. А. *Mutato nomine de te fabula narratur* // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сб. VII. Тарту, 1986. С. 137–149 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 735).
- Данилевский А. А., Доценко С. Н. Ремизов Алексей Михайлович // *Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь*. М., 2007. Т. 5: П–С. С. 282–289.
- Данилова И. Ф. «...Апокриф уж очень чудён...» // Занавешенные картинки. Антология русской эротики: Алексей Ремизов. Заветные сказы / Вступит. статья и подгот. текста И. Ф. Даниловой. СПб., 2001. С. 349–390 (2-е изд. — 2006).

- Данилова И. Об именах у Ремизова: Старец Гоносий и другие // *Varietas et Concordia. Essays in Honor of Professor Pekka Pesonen On the Occasion of His 60th Birthday*. Helsinki, 2007. P. 293–311.
- Данилова И. Ф. Писатель или списыватель? (К истории одного литературного скандала) // *История и повествование* / Под ред. Г. В. Обатнина и П. Песонена. Хельсинки; М., 2006. С. 279–316.
- Данилова И. Ф. Страшная месть: из комментария к повести А. Ремизова «Крестовые сестры» // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева и А. д'Амелия. СПб.; Салерно, 2003. С. 113–124 (*Europa Orientalis*).
- Данько Е. Я. Воспоминания о Федоре Сологубе. Стихотворения / Вступит. статья, публ. и коммент. М. М. Павловой // *Лица: Биографический альманах*. М.; СПб., 1992. Вып. 1. С. 190–261.
- Дмитриев П. В. «Аполлон» (1909–1918): Материалы из редакционного портфеля. СПб., 2009.
- Дмитриев П. В. «Пчелы и осы „Аполлона“». К вопросу о формировании эстетики журнала // *Русская литература*. 2008. № 1. С. 222–236.
- Добужинский М. В. Воспоминания / Изд. подгот. Г. И. Чугунов. М., 1987 (сер. «Лит. памятники»).
- Дорожкина В. Ю. «Посолонь» А. М. Ремизова: принципы поэтики как истоки самобытности // *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Сер. 2: История, языковедение, литературоведение. 1996. Вып. 1 (№ 2). С. 104–109.
- Дорожкина В. Ю. Принципы сказового изложения в произведениях А. М. Ремизова: лингвостилистический аспект. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1996.
- Доценко С. Н. А. М. Ремизов и Ф. М. Достоевский: поэтика палимпсеста // *Русская литература*. 2007. № 4. С. 107–117.
- Доценко С. Н. «Воробьяная ночь» Алексея Ремизова // *Русская речь*. 1994. № 2. С. 103–106.
- Доценко С. Н. Два подхода к фольклору: С. Городецкий и А. Ремизов // Пути развития русской литературы: Литературоведение. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1990. С. 116–138 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 883).
- Доценко С. Н. К проблеме дешифровки одного анекдота из мемуарной книги А. Ремизова «Кукха» // *Русская литература*. 2005. № 1. С. 179–187.

- Доценко С. Н. Кремлевские звезды Алексея Ремизова // Культура русской диаспоры. Эмиграция и мемуары: Сб. статей. Таллинн, 2009. С. 209–219.
- Доценко С. Н. Нарочитое безобразие. Эротические мотивы в творчестве А. Ремизова // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 72–75.
- Доценко С. От лужицкой легенды к петербургскому мифу: о фольклорном источнике рассказа А. Ремизова «Украш-венец» // К 85-летию Павла Семеновича Рейфмана. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV. Новая серия. Тарту, 2008. С. 253–263.
- Доценко С. Н. Почему обезьяна кричит петухом. (Об одном мотиве у А. Ремизова) // Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм». 22–24 марта 1991 г. Тарту, 1991. С. 76–78.
- Доценко С. Проблемы поэтики А. М. Ремизова. Автобиографизм как конструктивный принцип творчества. Tallinn, 2000.
- Доценко С. Русская Ленора: литературные и фольклорные источники А. М. Ремизова // Литературный процесс и развитие мировой культуры: Материалы и тезисы конференции. 30. III. — 2. IV. 1992. Таллинн, 1994. С. 65–68.
- Доценко С. Н. Три заметки о А. Ремизове. 3. К вопросу о художественной функции «Заветных сказов» А. Ремизова // Вторая проза: Сб. статей. Таллинн, 2004. С. 125–128.
- Доценко С. Н. Фольклорно-мифологические мотивы в творчестве А. М. Ремизова: Генезис и поэтика. Таллинн, 1994.
- Дроздова Г. Ю. Стиль сказочной прозы А. М. Ремизова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001.
- Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995.
- Жекулина В., Еремина В. Жизнь и деятельность Н. Е. Ончукова. Собрание «Заветных сказок» // Заветные сказки из собрания Н. Е. Ончукова / Изд. подгот. В. И. Еремина, В. И. Жекулина. М., 1996. С. 5–41.
- Жияков А. С. Жанровое своеобразие литературной сказки рубежа XIX–XX веков («Посолонь» А. М. Ремизова — «Пак с Волшебных Холмов» Р. Киплинга). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2008.
- Завалишин В. Орнаментализм в литературе и искусстве и орнаментальные мотивы в живописи и графике Алексея Ремизова // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer / Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987. P. 135–139.

- Завгородняя Г. Алексей Ремизов. Стиль сказочной прозы. Ярославль, 2004.
- Заветные сказки из собрания Н. Е. Ончукова / Изд. подгот. В. И. Еремина, В. И. Жекулина. М., 1996.
- Зеленин Д. К. Избр. труды. Статьи по духовной культуре. 1901–1913. М., 1994. С. 105–150, 314–318.
- Зеленин Д. К. Отчет о диалектологической поездке в Вятскую губернию // Сб. ОРЯиС Имп. Академии наук. СПб., 1904. Т. LXXVI. № 2.
- Зенкевич С. И. Жанр святочного рассказа в творчестве Н. С. Лескова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2005.
- Зорин А. Иван Барков — история культурного мифа // Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова. М., 1992. С. 5–16.
- Иванов В. Дневники 1902–1910. Запись от 7 сентября 1909 года // Иванов В. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. II. С. 803.
- Иванов В. Кризис индивидуализма. К трехсотлетию годовщины «Дон-Кихота» // Вопросы жизни. 1905. № 9. С. 47–60.
- Иванов В. О русской идее // Иванов В. Собр. соч. Брюссель, 1979. Т. III. С. 321–322.
- Иванов В. [Рец.] Сергей Городецкий. Ярь. Стихи лирические и лироэпические. СПб. 1907. Изд. «Кружка Молодежи». Стр. 120. Ц. 60 к. // Критическое обозрение. 1907. Вып. II. С. 47–48.
- Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 119–148.
- Иванова Т. Г. История русской фольклористики XX века: 1900 — первая половина 1941 гг. СПб., 2009.
- Иванова Т. Г. Русская фольклористика начала XX века в биографических очерках: Е. В. Аничков, А. В. Марков, Б. М. и Ю. М. Соколовы, А. Д. Григорьев, В. Н. Андерсон, Д. К. Зеленин, Н. Е. Ончуков, О. Э. Озаровская. СПб., 1993.
- Из архива М. О. Гершензона: I. Письма А. М. Ремизова (1905–1922) / Публ. Т. М. Макагоновой // Река времен. Книга истории и культуры. М., 1995. Кн. 3. С. 156–174.
- Измайлов А. Литературная пестрядь // Образование. 1908. № 8. Отд. III. С. 7–17.
- Изотова Г. Н. Русская литературная стихотворная сказка конца XIX — начала XX веков. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Орел, 2006.

- Ионич М. Весенние календарные праздники в «Посолони» А. Ремизова // Сборник матице српске за славистику. Нови Сад, 2006. Кн. 70. С. 73–91.
- Ионич М. Фольклорные мотивы в сборнике «Посолонь» А. М. Ремизова. Белград, 2009.
- Кауфман А. Литературное производство и сырье. (Новогодние размышления и итоги) // Вестник литературы. 1921. № 1 (25). (Январь). С. 2.
- Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959.
- Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977.
- Кожевников П. Коллекция А. М. Ремизова. (Творимый апокриф) // Утро России. 1910. 7 сент. № 243. С. 2.
- Козьменко М. Заветные сказы Алексея Ремизова // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 75–76.
- Козьменко М. Удоноши и фаллофоры Алексея Ремизова // Эрос. Россия. Серебряный век. М., 1992. С. 175–187.
- Коровашко А. В. Заговоры и заклинания в русской литературе XIX–XX веков. М., 2009.
- Кошелев В. А. Пушкин и «Бова Королевич» // Кошелев В. А. Пушкин: История и предание. СПб., 2000. С. 108–159.
- Крюкова А. А. М. Горький и А. М. Ремизов (Переписка и вокруг нее) // Вопросы литературы. 1987. № 8. С. 197–212.
- Кузмин М. [Рец.] Письма о русской поэзии. Журнал «Остров» 1909 г. № 2. СПб.; Н. Животов. Ключья нервов. 1909 г. Киев, цена 1 руб. // Аполлон. 1909. № 3. С. 46–48.
- Кузнецова Е. В. Мир древних славян в культуре Серебряного века (научно-философская рефлексия и художественная практика). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Киров, 2007.
- К. Ф. Жаков. Проблемы творчества. Сыктывкар, 1993.
- Лавров А. В. Голос с Башни: «Венок из фиговых листьев» Максимилиана Волошина // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 74–84.
- Лавров А. В. «Золотое руно» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 137–173.
- Лавров А. В., Гречишкин С. С. М. Волошин и А. Ремизов // Лавров А. В., Гречишкин С. С. Символисты вблизи: Статьи и публикации. СПб.,

2004. С. 131–145 (впервые: Волошинские чтения: Сб. научных трудов. М., 1981. С. 92–104).
- Левидов Мих.* [Рец.] А. Ремизов. «Укрепа». Слово к русской земле о земле родной, тайностях земных и судьбе. Изд-во Лукоморье // Летопись. 1916. № 2. С. 350.
- Лесков Н. С.* Святочные рассказы. СПб.; М., 1886.
- Либрович С. Ф.* На книжном посту: Воспоминания. Записки. Документы. М., 2005.
- Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. М., 2005. Т. 1. Ч. 1: Москва и Петроград. 1917–1920 гг.
- Литературная Россия / Под ред. Вл. Лидина. М., 1924. Т. 1.
- Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984.
- Лотман Ю. М.* Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 482–494.
- Лубочная книга. М., 1990.
- Лурье Я. С. А. М. Ремизов и древнерусский «Стефанит и Ихнилат»* // Русская литература. 1966. № 4. С. 176–179.
- Максимов С. В.* Заметка по поводу издания народных сказок // Живая старина. 1897. Вып. I. С. 48–56.
- Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903.
- Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Труд И. И. Срезневского. СПб., 1902. Т. 2: Л–П. Стб. 1252.
- Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: «Мейерхольд и другие». Документы и материалы / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М., 2000.
- Миров Мих.* Писатель или списыватель? (Письмо в редакцию) // Биржевые ведомости. 1909. 16 июня (веч. вып.). № 11160. С. 5–6.
- Молок Ю.* По ту сторону умения и неумения (О графических текстах Алексея Ремизова) // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб., 1994. С. 151–156.
- Морковин В.* Приспешники царя Асыки // Československa rusistika. 1969. Т. 14. Seč. 4. S. 178–184.
- М. С. [М. Слоним]. Последние книги А. Ремизова // Воля России (Прага). 1922. № 20. С. 24.
- Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е.* Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 135, 136.

- Народные русские легенды А. Н. Афанасьева. Новосибирск, 1990.
- Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1985–1986. Т. 1–3 (сер. «Лит. памятники»).
- Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992.
- Некролог А. С. Хаханова (1864–1912). Оттиск из «Древностей Востока», т. 3. М., 1912.
- Нива Ж. Опыты русского либертена // Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе / Пер. с фр. Е. Э. Ляминой. М., 1999. С. 83–89.
- Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб., 1995.
- Обатнин Г. В. К структуре мировоззрения Вяч. Иванова в эпоху первой русской революции // Ал. Блок и революция 1905 года: Блоковский сб. VIII. Тарту, 1988. С. 88–94 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 831).
- Обатнина Е. Алексей Ремизов: Личность и творческие практики писателя. М., 2008.
- Обатнина Е. Р. Канцелярист Обезвельволпала // Арс. 1993. № 2. С. 92–95.
- Обатнина Е. Р. Материалы А. М. Ремизова в архиве Р. В. Иванова-Разумника // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 3–23.
- Обатнина Е. Р. «Обезьянья Великая и Вольная Палата»: игра и ее парадигмы // Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 185–217.
- Обатнина Е. Р. «Обезьянья Великая и Вольная Палата» А. М. Ремизова: история литературной игры. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1998.
- Обатнина Е. Р. От маскарада к третейскому суду («Судное дело об обезьяньем хвосте» в жизни и творчестве А. М. Ремизова) // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1993. Вып. 3. С. 448–465.
- Обатнина Е. Творчество памяти. Мифологическое пространство художественной прозы Алексея Ремизова // Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2002. Т. 7. Ахру. С. 476–501.
- Обатнина Е. Р. Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001.
- Обатнина Е. «Эротический символизм» Алексея Ремизова // Новое литературное обозрение. 2000. № 43. С. 199–234.

- Областники. Сибирское областничество: Биобиблиографический справочник. Томск; М., 2002.
- [Б. п.]. О тибетских сказках А. М. Ремизова // *Игра*. 1918. № 2. Ч. 1. С. 14–17.
- [Б. п.]. От редакции // *Утро России*. 1910. 25 дек. № 335. С. 3.
- Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ // Панченко А. М. Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. СПб., 2005. С. 167–174.
- Панченко А. М. Юродивые на Руси // Панченко А. М. Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. СПб., 2005. С. 26–41.
- Пащенко М. Сияющий петух: сказка Пушкина в Серебряном веке // *Вопросы литературы*. 2009. № 6. Ноябрь–Декабрь. С. 228–271.
- П-бургский [Г. Г. Адонц]. [Рец.] // *Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов*. 1921. 23 февр. № 40 (828). С. 2.
- Переписка А. М. Ремизова и Д. В. Filosofova / Публ. Е. Р. Обатниной // *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год*. СПб., 2006. С. 366–422.
- Переписка А. М. Ремизова и К. И. Чуковского / Вступит. статья, подгот. текста и коммент. И. Ф. Даниловой и Е. В. Ивановой // *Русская литература*. 2007. № 3. С. 132–180.
- Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова / Вступит. статья, прим. и подгот. писем А. Ремизова — А. М. Грачевой; Подгот. писем Вяч. Иванова — О. А. Кузнецовой // *Вячеслав Иванов: Материалы и исследования*. М., 1996. С. 72–118.
- Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым / Вступит. заметка, подгот. текста и прим. И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского // *Русская литература*. 1992. № 2. С. 133–169; № 3. С. 158–197; № 4. С. 92–133; 1993. № 1. С. 170–181; № 3. С. 130–140; № 4. С. 147–158; 1994. № 1. С. 159–174; № 2. С. 136–185.
- Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу / Сост., подгот. текста, предисл. и прим. П. Альберга Енсена и П. У. Мёллера. Copenhagen, 1976.
- Письма А. М. Ремизова к В. В. Перемиловскому / Подгот. текста Т. С. Царьковой; Вступит. статья и прим. А. М. Грачевой // *Русская литература*. 1990. № 2. С. 197–235.
- Письма А. М. Ремизова к Г. И. Чулкову / Публ., вступит. заметка и коммент. М. В. Михайловой // *Кафедральные записки. Вопросы новой и новейшей русской литературы*. М., 2002. С. 225–244.

- Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву. Часть I. Вологда (1902–1903) / Публ. А. М. Грачевой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995 год. СПб., 1999. С. 121–177.
- Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву. Часть II. Одесса. Херсон. Одесса. Киев. (1903–1904) / Публ. А. М. Грачевой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 153–205.
- Письма В. В. Гофмана к А. А. Шемшурину / Предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003. С. 233–284.
- Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову / Вступит. статья, подгот. текста и прим. Е. Р. Обатниной // Русская литература. 1995. № 3. С. 157–209.
- Письма Р. В. Иванова-Разумника к А. М. Ремизову (1908–1944 гг.) / Публ. Е. Обатниной, В. Г. Белоуса и Ж. Шерона // Иванов-Разумник: Личность. Творчество. Роль в культуре: Публикации и исследования. СПб., 1998. Вып. II. С. 19–122.
- Письмо К. И. Чуковского В. Л. и О. В. Андреевым / Публ. О. Андреевой-Карлайл // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева и А. д'Амелия. СПб.; Салерно, 2003. С. 323–325 (Europa Orientalis).
- Письмо М. А. Волошина к А. М. Ремизову / Публ. В. В. Акопджановой // Российский архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. М., 1994. Вып. V. С. 432–433.
- Порфирьев И. Я.* Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. По рукописям Соловецкой библиотеки // Сб. ОРЯС Имп. Академии наук. Т. XVII. № 1. СПб., 1877.
- Потанин Г. Н.* Тибетские сказки и предания // Живая старина. 1912 [1914]. Вып. II–IV. С. 389–434 (разд. «Восточные сказки»).
- Потебня А. А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. Варшава, 1883–1887. Т. 1–2.
- Потебня А. А.* Слово и миф / Сост., подгот. текста и прим. А. Л. Топоркова; Предисл. А. К. Байбурина. М., 1989.
- Пришвин М.* Плагиатор ли А. Ремизов? (Письмо в редакцию) // Слово. 1909. 21 июня (4 июля). № 833. С. 5.
- Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
- Пропт В.* Морфология сказки. Л., 1928.
- Пропт В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976.

- Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы / Изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М., 2002.
- Пяст Вл. Встречи / Вступит. статья, подгот. текста и коммент. Р. Ти-менчика. М., 1997.
- Раевская-Хьюз О. Волшебная сказка в книге Ремизова *Иверень* // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer / Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987. P. 41–49.
- Раевская-Хьюз О. П. Никола Угодник в творчестве А. М. Ремизова // Русская литература. 2007. № 4. С. 61–69.
- Резников Е. Д. Ремизов и музыка. Часть I. Воспоминания // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб., 1994. С. 259–266.
- Резникова Н. В. Огненная память. Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980.
- Ремизов А. М. Взвихренная Русь: Подстриженными глазами. Взвих-ренная Русь / Сост., подгот. текста и вступит. статья Б. В. Аверина и И. Ф. Даниловой. М., 1991.
- Ремизов А. В ответ на письмо А. С. Хаханова по поводу моего рассказа «Страсти Пресвятыя Богородицы». (Письмо в редакцию) // Утро России. 1910. 25 апр. (Воскресенье). № 131. С. 5.
- Ремизов А. Дневник 1917–1921 / Подгот. текста А. М. Грачевой и Е. Д. Резникова; вступит. заметка и коммент. А. М. Грачевой // Ми-нувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1994. Т. 16. С. 407–549.
- Ремизов А. М. Докука сказка «Заяц»: Тибетские сказки / Предисл. Н. Листиковой; Послесл. Л. Барькиной. М., 1991.
- Ремизов А. М. Избранное / Сост., прим. и послесловие А. А. Данилев-ский. Л., 1991.
- Ремизов А. О происхождении моей книги о табаке. Что есть табак. Paris, 1983.
- Ремизов А. Павлиным пером / Сост., вступит. статья и прим. Н. Гря-каловой. СПб., 1994.
- Ремизов А. М. Письма к В. И. Малышеву / Публ. С. С. Гречишкина и А. М. Панченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 203–215.
- Ремизов А. Письмо в редакцию // Русские ведомости. 1909. 6 сент. № 205. С. 5; то же: Золотое руно. 1909. № 7–8–9. С. 145–148.
- Ремизов А. По карнизам. Белград, 1929.

- Ремизов А. Посолонь. Волшебная Россия / Сост., подгот. текста и вступит. заметка И. Ф. Даниловой. СПб., 1996.
- Ремизов А. М. Рукописные книги: Из разных моих книг и на разные случаи. Гаданье данное людям от Бурхана-Мандзышира. Как научиться писать / Сост. А. М. Грачевой и Л. В. Хачатурян; вступит. статья А. М. Грачевой; подгот. текстов А. М. Грачевой, Н. М. Коньчевой, О. В. Самоцветовой и Л. В. Хачатурян; коммент. А. М. Грачевой, Н. М. Коньчевой и Л. В. Хачатурян. СПб., 2008.
- Ремизов А. Сказки обезьяньего царя Асыки. Берлин, 1922.
- Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М.: Русская книга, 2000–2003.
- Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. Докука и балагурье / Сост., подгот. текста, вступит. статья и коммент. И. Ф. Даниловой. М., 2000.
- Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. Плачужная канава: Часы. Крестовые сестры / Подгот. текста и коммент. И. Ф. Даниловой. М., 2001.
- Ремизов А. Среди мурья. М., 1917.
- Ремизов и Голландия: Переписка с Б. Н. Рапчинским (1947–1957) / Сост. Т. В. Цивьян; Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М., 2004.
- Розанов Ю. Детские игры в «Посолони» Алексея Ремизова // Вопросы литературы. 2009. № 4 (Июль–Август). С. 393–409.
- Розанов Ю. В. Научная книга в творческом сознании Алексея Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева и А. д'Амелия. СПб.; Салерно, 2003. С. 33–42 (Europa Orientalis).
- Розанов Ю. В. «Северная химера» Алексея Ремизова // Русское зарубежье. 2003. № 1. С. 110–114.
- Розанов Ю. В. «Северная химера» Алексея Ремизова // И. С. Шмелев и духовная культура православия. IX Крымские международные Шмелевские чтения. Симферополь, 2003. С. 228–232.
- Розанов Ю. В. «Северная химера» Алексея Ремизова: генезис и эволюция образа // Русская литература. 2008. № 3. С. 174–184.
- Розанов Ю. В. Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика. Вологда, 2008.
- Розанов Ю. В. Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика. Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. Великий Новгород, 2009.
- Романов Е. Опыт белорусского народного снотолкователя // Этнографическое обозрение. 1889. Кн. III. С. 54–72.

- Руднев А. Д. Хори-бурятский говор. (Опыт исследования, тексты, перевод и примечания). СПб., 1913–1914. Вып. 3: Перевод и примечания. С. 074–077 (сер. «Издания Факультета Восточных языков Императорского С.-Петербургского Университета». № 42. Вып. 3).
- Русские заветные сказки. Второе издание. Валаам, Год мракобесия [Женева, 1872].
- Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. Кн. I–V // Сб. ОРЯиС Имп. Академии наук. СПб., 1881. Т. XXIII–XXVII.
- Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. Атлас. СПб., 1881–1893. Т. 1–4.
- Рыстенко А. В. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Сочинения Алексея Ремизова, тт. I–VIII, издательство: «Шиповник», СПб., 1911–1912 г. Одесса, 1913.
- Садовников Д. Н. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884.
- Садовской Б. Настоящий // Современник. 1912. № 5. С. 300–309.
- Северные сказки (Архангельская и Олонецкая гг.). Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1908 (Записки Императорского Русского Географического Общества. Т. XXXIII).
- Сёке К. «Апофеоз беспочвенности»: Лев Шестов и Алексей Ремизов. Точки соприкосновения двух типов художественного мышления в русской литературе XX века. Szeged, 1981 (Dissertationes Slavicae. XV).
- Сёке К. Судьба без судьбы. Проблемы поэтики Алексея Ремизова. Budapest, 2006.
- Секс и эротика в русской традиционной культуре / Сост. А. Л. Топорков. М., 1996.
- Синявский А. Литературная маска Алексея Ремизова // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer / Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987. P. 25–39.
- «Сирин» — дневниковая тетрадь А. Ремизова / Предисл., публ. и прим. А. В. Лаврова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева и А. д'Амелия. СПб.; Салерно, 2003. С. 229–248 (Europa Orientalis).
- Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженника Святыя Горы Афонския Инока Парфения: В 4 ч. М., 1856.
- Сказания русского народа, собранные И. П. Сахаровым. СПб., 1885.

- Сказка Серебряного века: Сборник / Вступит. статья, сост. и коммент. Т. Берегулевой-Дмитриевой. М., 1997.
- Сказки и песни Белозерского края. Записали Борис и Юрий Соколовы. М., 1915.
- Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым. Берлин; СПб., М., 1923.
- Скоморохи в памятниках письменности / Сост. З. И. Власова, Е. П. Фрэнсис (Гладких). СПб., 2007.
- Слобин Г. Н. Проза Ремизова. 1900–1921. СПб., 1997.
- Смиренский В. Воспоминания об Алексее Ремизове / Предисл., публ. и коммент. Е. Р. Обатниной // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1996. Вып. 7. С. 161–190.
- Смиренский В. В. Воспоминания о Федоре Сологубе / Вступит. статья, публ. и коммент. И. С. Тимченко // Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 404, 405, 407, 408, 418–419.
- Смолина О. В. Сказка и сказочность в творчестве Новалиса. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2001.
- Соболевский А. К истории народных праздников в Великой Руси // Живая старина. 1890. Вып. I. С. 130.
- Соколов-Ремизов С. Н. Из семейного архива // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева и А. д'Амелия. СПб.; Салерно, 2003. С. 373–405 (Europa Orientalis).
- Сумцов Н. Ф. Заяц в народной словесности // Этнографическое обозрение. 1891. № 3. С. 69–83.
- Сумцов Н. Ф. Этнографические заметки: 1. Сон-трава // Этнографическое обозрение. 1889. Кн. III. С. 112–118.
- Сумцов Н. Ф. Этнографические заметки: 7. Символика красного цвета // Этнографическое обозрение. 1889. Кн. III. С. 128–131.
- Тиманова О. И. Фольклорно-литературный синтез в русской литературной сказке последней трети XIX — начала XX вв. // Пушкинские чтения. Филология в XXI веке: проблемы и методы исследования. Материалы научной конференции «Пушкинские чтения» (6 июня 2004 г.) / Под ред. Т. В. Мальцевой, Н. Е. Синичкиной. СПб., 2004. С. 172–177.
- Тименчик Р. Д. Аничков // Русские писатели. 1800–1917. М., 1989. Т. 1: А–Г. С. 77–78.
- Тименчик Р. Литературные приключения латышской колыбельной // Даугава. 1983. № 9 (75). С. 119–120.

- Титаренко С. Д. Мифологический нарратив сказок А. С. Пушкина и его актуализация в прозе русского символизма и авангарда // Язык Пушкина. Пушкин и Андерсен: поэтика, философия, история литературной сказки. СПб., 2003. С. 292–309.
- Тиханов П. Брянский говор. Заметки из области русской этнологии // Сб. ОРЯиС Имп. Академии наук. СПб., 1904. Т. LXXVI. № 4.
- Топоров В. Н. О «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова: поэзия и правда. 1. Топографическое и автобиографическое. Статья 2 // Функционирование русской литературы в разные исторические периоды: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1988. С. 129–132 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 822).
- Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. труды. СПб., 2003.
- Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подгот. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М., 1977.
- Тырышкина Е. В. «Крестовые сестры» А. М. Ремизова: концепция и поэтика. Новосибирск, 1997.
- Ульянов Н. О Ремизове. Хабенная мудрость // Ульянов Н. Свиток. Нью Хэвен, 1972. С. 48–57.
- Усимова Г. А. Литературная сказка А. М. Ремизова. Проблема жанра. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2002.
- Успенский Б. А. «Заветные сказки» А. Н. Афанасьева // От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского. М., 1993. С. 117–138.
- Успенский Б. А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // Труды по знаковым системам. 22: Зеркало: Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. С. 66–84.
- Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПб., 1888.
- Федор Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с А. А. Измайловым / Публ. М. М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995 год. СПб., 1999. С. 194–293.
- Феррацци М. Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны: 1731–1738 / Пер. с ит. А. О. Демина. М., 2008.
- Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения / Изд. подгот. К. Азадовский. М., 2008.
- Философов Д. Возрождающийся Афанасьев // Речь. 1914. 27 янв. (9 февр.). № 26 (2695). С. 2.

- Философов Д. Подозрительность // Русское слово. 1915. 2 (15) июля. № 151. С. 2.
- Философов Д. [Рец.] Сказки и песни Белозерского края. Записали Борис и Юрий Соколовы. С вводными статьями, фотографическими снимками и географической картой. СХVIII + 665 стр. Изд. Академии наук. Цена 3 руб. 50 коп. // Речь. 1915. 25 мая (7 июня). № 141 (3164). С. 4.
- Флейшман Л., Раевская-Хьюз О., Хьюз Р. Русский Берлин: 1921–1923. По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте. Paris: YMCA-Press, 1983. С. 168–187.
- Фридман Ю. От текста и изображения к звуку: Альбом «Марун» как пример синтетического творчества А. Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева и А. д'Амелия. СПб.; Салерно, 2003 С. 203–228 (Europa Orientalis).
- Халанский М. Г. Народные говоры Курской губернии. (Заметки и материалы по диалектологии и народной поэзии Курской губернии) // Сб. ОРЯиС Имп. Академии наук. СПб., 1904. Т. LXXVI. № 5.
- Хаханов А. С. Очерки по истории грузинской словесности. М., 1895. Вып. 1. Народный эпос и апокрифы.
- Хаханов А. По поводу рассказа А. Ремизова «Страсти Пресвятыя Богородицы». (Письмо в редакцию) // Утро России. 1910. 17 апр. (Суббота). № 125. С. 4.
- Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М., 2007.
- Церковно-народный месяцеслов на Руси И. П. Калининского. М., 1990.
- Целовальников И. Ю. Интертекстуальность прозы А. Ремизова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999.
- Целовальникова Н. В. Ритм прозы А. Ремизова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2005.
- Цивьян Т. В. Ремизов и его языковые эксперименты // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 145–158.
- Чанцев А. В. Мамин-Сибиряк Дмитрий Наркисович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3: К–М. С. 497–502.
- Чуйкова О. А. Мифологический аспект прозы А. М. Ремизова 1900-х — начала 1910-х гг. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997.
- Чуковский К. Дневник: 1901–1929. М., 1991.

- Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. М., 2003. Т. 7. Статьи.
- Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. М., 2008. Т. 14. Письма (1903–1925).
- Чуковский К., Чуковская Л. Переписка: 1912–1969 / Вступит. статья С. А. Лурье, коммент. и подгот. текста Е. Ц. Чуковской, Ж. О. Хавкиной. М., 2003.
- Чукотская сказка / Записана И. П. Толмачевым // Живая старина. 1912 [1914]. Вып. II–IV. С. 495–502 (разд. «Восточные сказки»).
- Шапир М. И. Статьи о Пушкине / Сост. Т. М. Левина; Изд. подгот. К. А. Головастиков, Т. М. Левина, И. А. Пильщиков; Под общ. ред. И. А. Пильщикова. М., 2009.
- Шевеленко И. Модернизм как архаизм: национализм, русский стиль и архаизирующая эстетика в русском модернизме // Wiener Slavistischer Almanach. 2005. Bd 56. S. 141–183.
- Шигалеев Н. [Шебуев Н. Г.?] «Табак» Алексея Ремизова. Книжка для курящих // Весна. 1908. № 4. С. [7–8].
- Шиловский М. В. Общественно-политическое движение в Сибири второй половины XIX — начала XX вв. Новосибирск, 1995. Вып. 1.
- Шкловский В. Зоо, или письма не о любви, или третья Элоиза. Письмо пятое // Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М., 1990. С. 294–297.
- Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998.
- Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб., 1993.
- Янгиров Р. Из истории русской зарубежной печати и книгоиздательства 1920-х годов (По новым материалам) // Диаспора: Новые материалы. СПб., 2004. Т. 6. С. 525–590.
- Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer / Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987.
- Aronian S. Critical and Bibliographical Literature on A. M. Remizov // Russian Literature Triquarterly. 1986. № 19. Part II. P. 405–407.
- Bibliographie des œuvres de Alexis Remizov / Établie par Héléne Sinany. Paris, 1978.
- Clamor D. «Докука и балагурье» von A. M. Remizov. Das Verhältnis Remizovscher Umdichtungen von Märchen zu ihren Vorlagen. Eine vergleichende Analyse. München, 1992 (Slavistische Beiträge. Bd 299).

- Geib K.* Aleksej Michajlovič Remizov. Stilstudien. München, 1970 (Forum Slavicum. Bd 26).
- Hellman B.* Встречи и столкновения. Статьи о литературе — Meetings and Clashes. Articles on Russian Literature. Helsinki, 2009.
- Images of Aleksei Remizov. Drawings and Handwritten and Illustrated Albums from the Thomas P. Whitney Collection / Essay and Catalogue of the Exhibition by G. N. Slobin. Amherst, 1985.
- Lampl H.* Bemerkungen und ergänzungen zur Bibliographie A. M. Remizovs (Bibliographie des œuvres de Alexis Remizov, établie par Hélène Sinany. Paris, 1978) // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd 2. S. 301–326.
- Lampl H.* Zinaida Hippius an S. P. Remizova-Dovgello // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd 1. S. 155–194.
- Leyen F. von der.* Das Märchen. Ein Versuch. Leipzig, 1911.
- Leyen F. von der.* Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm. Düsseldorf; Köln, 1964.
- Manouelian E.* Narrative as Palimpsest: Remizovian Texts and Context. 1914–1921. Harvard, 1994.
- Rosenthal Ch.* Aleksej Remizov and the Literary Uses of Folklore. Stanford, 1980.
- Rosenthal Ch.* Remizov's *Sunwise* and *Leimonarium*: Folklore in Modernist Prose // Russian Literature Triquarterly. 1986. № 19. Part II. P. 95–111.
- Schilling S. M.* On Stylization and the Use of Folktale Material in A. M. Remizov's „Posolon“. Brown, 1982.
- Scholz F.* Vom Volksmärchen zum volkstümlichen Kunstmärchen. Aleksej M. Remizov als Märchenerzähler // Ремизов А. М. Докука и балагурье. München, 1976 (Nachdruck der Ausgabe Petersburg 1914).
- Sinany H.* Archives de l'Université de Columbia (New York) relatives à Aleksej Remizov // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1976. Janv.–Mars. Vol. XVII (I). P. 113–123.
- Slobin G.* Remizov and Rise of Russian Modernism. Yale, 1978.
- Slobin G.* Remizov's Erotic Tales: Stylisation and Subversion // The Short Story in Russia 1900–1917 / Ed. by N. Luker. Nottingham: Astra Press, 1991. P. 63–72.
- Slobin G.* Remizov's Fictions. 1900–1921. Illinois, 1991.

Указатель имен

- А (Измайлов А. А.) 49, 238
Аверин Б. В. 252
Аверченко А. Т. 137
Адонц Г. Г. 201, 202, 203, 205, 250
Азадовский К. М. 125, 256
Азадовский М. К. 238
Акопджанова В. В. 251
Алексей Михайлович 181, 183, 215
Алянский С. М. 157, 199, 200
Амфитеатров А. В. 108, 118
Андерсен Г.-Х. 48, 190, 256
Андерсон В. Н. 64, 246
Андреев В. Л. 122, 251
Андреев Л. Н. 114, 122
Андреев Ю. А. 19
Андреева О. В. 122, 251
Андреева-Карлайл О. В. 122, 251
Аничков Е. В. 16, 46, 59, 60, 63–75, 77, 86, 97, 105, 119, 153, 236, 239, 246, 255
Анна Иоанновна 216, 256
Анненков Ю. П. 204
Антон Крайний (Гиппиус З. Н.) 108
Анчар (Боцяновский В. Ф.) 107, 239
Арина Родионовна 230, 231
Арониан С. 13
Артемяева О. В. 14, 239
Афанасьев А. Н. 16, 22, 59, 64, 69, 81, 138–140, 142, 151, 157, 175, 181, 184, 194, 195, 197, 199, 204, 239, 249, 256
Ахматова А. А. 197, 239
Аякс (Измайлов А. А.) 122, 123
Байбурин А. К. 251
Бакст Л. С. 179, 185, 189, 194, 195, 199, 203, 204
Бакулин В. (Брюсов В. Я.) 108, 239
Балов А. В. 81, 239
Бальзак О. де 203
Бальмонт К. Д. 107, 112
Баран Х. 12, 19, 34, 106, 109, 120, 121, 173, 209, 239
Барков И. С. 189, 217, 228, 229, 246, 252
Барыкина Л. 169, 252
Батюшков К. Н. 132
Батюшков Ф. Д. 203
Бахтин М. М. 130, 222
Безродный М. В. 11, 207, 208, 219, 239, 240
Белкин А. А. 240

- Белоконь С. И. 134, 240
Белоус В. Г. 144, 251
Белый Андрей 42, 43, 45, 47, 49,
56, 102, 108, 114, 123, 177, 177,
180, 200, 236, 240
Бельский В. И. 192
Бенуа А. Н. 179
Бердяев Н. А. 40, 176, 177, 240
Берегулева-Дмитриева Т. Г. 15,
255
Бёртон В. 107
Блок А. А. 10, 38, 114, 131, 176,
199, 200, 240, 243, 245, 249
Богомолов Н. А. 186
Бодуэн де Куртенэ И. А. 230
Боккаччо (Боккаччо) Дж. 178
Бондаренко В. 227, 240
Бонди В. А. 160
Бонди Ю. М. 161
Боцяновский В. Ф. 102, 107, 239,
240
Брюсов В. Я. 10, 28, 30, 32, 36–38,
42, 43, 45, 53, 54, 67, 108–110,
185, 186, 189, 236, 239, 240,
250
Будде Е. Ф. 240
Булла К. 17
Буслаев Ф. И. 16, 81, 139, 241
Бялковский М. Н. 147

Ваксель М. Л. 236
Вальдор (Мерсеро А.) 30
св. Василий Великий 183, 184,
214
Васкул А. И. 241
Вашкелевич Х. 241
Венгеров С. А. 176, 189, 240
Верховский Ю. Н. 39
Веселовский А. Н. 16, 63–65, 72,
88, 90, 91, 139, 153, 178, 179,
181–184, 213, 214, 218, 219,
223, 239, 241, 249
Ветухов А. В. 81, 241
Вивальди А. 62
Витязев П. (Седенко Ф. И.) 200,
241
Власова З. И. 181, 241, 255
Волин Ю. С. 103
Волковыский Н. М. 119, 236
Вологодский П. В. 161
Волошин М. А. 45, 47–52, 78, 90,
105, 110, 121, 176, 187, 224,
236, 237, 241, 247, 248, 251
Вольф М. О. 61
В. Т. (Тишин В. Я.) 162, 241
Вьеле-Грифин (Вьеле-Гриффен) Ф.
67
Вяземский П. А. 132

Гайдн Й. 62
Гаккебуш М. М. 136, 237
Гальченко О. С. 14–17, 241
Гамсун К. 43
Гегель Г.-В.-Ф. 68
Гейб К. 11
св. Генесий 213
Герасимов Ю. К. 211, 242
Герцен А. И. 194
Герцык А. К. 46, 47, 242
Гершензон М. О. 246
Гёте И.-В. 67
Гецевичюте М. П. 14, 242
Гиппиус (Гиппиус-Мережков-
ская) З. Н. 43, 49, 64, 125

- Гоголь Н. В. 50, 136, 206–208, 224, 226
- Гозенпуд А. А. 121, 242
- Голлербах Э. Ф. 62, 242
- Головастиков К. А. 258
- Головин В. В. 78, 242
- Гомер 90
- Гордин В. Н. 147, 199
- Горный Е. А. 219, 242
- Городецкий С. М. 14, 39, 41, 43–46, 48, 89, 91, 106, 119, 131, 236, 242, 244, 246
- Горький А. М. 9, 102, 118, 158, 159, 200, 247
- Готорн Н. 107
- Гофман В. А. 40, 242
- Гофман В. В. 106, 251
- Гофман Э.-Т.-А. 48
- Грачева А. М. 9, 11, 13, 17, 21, 26, 39, 49, 60, 62, 63, 80–82, 121, 181, 192, 200, 203, 204, 209, 213, 238, 242, 248, 250–255, 257
- Гречишкин С. С. 9, 30, 47, 240, 243, 247, 252
- Гржебин З. И. 151
- Григорьев А. Д. 64, 140, 246
- Гримм Я. 60, 69, 139
- Гримм, братья Якоб и Вильгельм 165
- Гроссман Л. П. 226, 243
- Грякалова Н. Ю. 13, 61, 78, 153, 169, 224, 243, 252
- Гумилев Н. С. 56, 106
- Гура А. В. 243
- Даль В. И. 40, 41, 132, 199, 200, 230, 242
- Д'Амелия А. 11, 12, 17, 211, 238, 242, 243, 251, 253–255, 257
- Данилевский А. А. 11, 15, 32, 55, 176, 228, 243, 250, 252
- Данько Е. Я. 108, 244
- Дапизель А. 67
- Демин А. О. 256
- Державин Г. Р. 92, 189
- Джемс У. 68
- св. Димитрий Ростовский 215
- Диоклетиан 213
- Дмитриев П. В. 121, 244
- Дмитриев С. К. 161
- Дмитриева Р. П. 9
- Добровольский В. Н. 140
- Добужинский М. В. 16, 17, 37, 39, 53, 244
- Долмазов С. 155
- Доржиев А. 150
- Дорожкина В. Ю. 13, 14, 244
- Достоевская А. Г. 226
- Достоевский Ф. М. 50–52, 106, 207, 226, 243, 244
- Доценко С. Н. 6, 11, 13, 14, 19, 20, 46, 89, 91, 176, 177, 227, 243–245
- Дроздова Г. Ю. 14, 146, 245
- Дурнов М. А. 107
- Душечкина Е. В. 173, 245
- Дымов О. И. 61
- Дьяконов М. А. 205
- Евгеньев-Максимов В. Е. 123
- Евдокия 90
- Екатерина II Великая 181, 228
- Енсен П. А. 10, 12, 28, 250
- Еремина В. И. 175, 245, 246

- Ермак Тимофеевич 158
Ерошин 166
Ефремов П. А. 199
- Жаков К. Ф. 134, 236, 240, 247
Жекулина В. И. 175, 245, 246
Животов Н. Н. 16, 247
Жиляков А. С. 14, 17, 245
Жирмунский В. М. 241
- Забелин И. Е. 214
Завалишин В. 211, 245
Завгородняя Г. Ю. 13, 246
Зайцев Б. К. 36
Зайцов Е. 94
Замятин Е. И. 159, 188, 213
Замятина Л. Н. 188, 213
Зданевич И. М. (Ильязд) 154
Зданевич М. А. 154
Зеленин Д. К. 39, 64, 86–90, 93,
175, 246
Зенкевич С. И. 246
Зернов М. С. 154
Зимин С. И. 192
Зиновьева-Аннибал Л. Д. 52, 236
Зорин А. Л. 189, 246
- И. А. С. (Сац И. А.) 110
Иванов Вяч. Вс. 130, 246, 253
Иванов Вяч. И. 36–39, 42–44, 47,
52, 65, 92, 106, 114, 120–122,
131, 176, 177, 200, 209, 239,
240, 246, 247, 249, 250
Иванов-Разумник Р. В. 54, 105,
133, 144, 188, 249, 251
Иванова В. 124, 241
Иванова Е. В. 54, 250
- Иванова Т. Г. 64, 66, 68, 105, 134,
143, 175, 239, 246
Ивановский В. Н. 154
Иван Савельич 222
Извощикова Е. Г. 146
Измайлов А. А. 49, 92, 106–108,
111, 112, 115, 122, 123, 236,
238, 246, 256
Изотова Г. Н. 14, 246
Иоганн Вольфганг 214
Ионов И. И. 200, 205
Исаков И. С. 157
- Йончич М. 20, 91, 247
- Казак Луганский (Даль В. И.) 132
Калинский И. П. 60, 257
Канкарович А. И. 162
Кант И. 68
Каптерев В. 215
Картер Ник. (Оршер О. Л.) 107
Кауфман А. Е. 201, 205, 247
Каширина И. 12
Киплинг Р. 14, 245
Кир Сильвестр 213
Кирша Данилов 229
Кламор Д. 13, 19, 208
Кларк К. 12
Кодрянская Н. В. 10, 17, 26, 27,
41, 50, 79, 80, 85, 101, 123, 136,
156, 193, 217, 242, 247
Кожевников П. А. 49, 119, 191,
247
Козьменко М. В. 12, 13, 176, 188,
197, 247
Колбасина-Чернова О. Е. 122
Колчак А. В. 161

- Коммиссаржевская В. Ф. 103, 232
Кондратьев А. А. 45
Коньчева Н. М. 253
Коплан Б. И. 49
Коркина Е. И. 161
Коровашко А. В. 247
Котылев А. И. 106
Кошелев В. А. 192, 247
Краевский А. А. 139, 142
Крачковский И. Ю. 82
Кройчик Л. Е. 41, 248
Крученных А. Е. 154
Крымов Н. П. 38
Крюкова А. М. 9, 159, 247
Кузмин М. А. 16, 108, 180, 247
Кузнецова Е. В. 14, 247
Кузнецова О. А. 39, 250
Куковников В. (Ремизов А. М.)
211
Кун А. 69
Купреянов Н. Н. 199
Куприн А. И. 118
Курсинский А. А. 32, 33, 35–37,
184, 236
Кушнерев И. Н. 77
- Лавров А. В. 23, 30, 31, 38, 47,
106, 133, 176, 204, 240, 247,
251, 254
Лавров Б. Ф. 65, 236
Лайстнер Л. 84
Лакоста 216
Ламанский В. В. 92–93, 237
Ламплъ Х. 9, 12, 119
Лёббок Дж. 70
Лебедев Г. 160
Левидов М. Ю. 149, 248
- Левина Т. М. 258
Леви-Стросс К. 130
Леен Ф. фон дер 82, 83
Леман Б. А. 38
Лённрот Э. 99
Ленсет 99
Лепп А. Г. 161
Лермонтов М. Ю. 155, 157, 207
Лесков Н. С. 111, 112, 173, 174,
201, 202, 207, 208, 226, 246,
248
Либерберг Е. 187
Либрович С. Ф. 61, 248
Лидин В. Г. 168, 248
Лисовский М. И. 200
Листикова Н. А. 169, 252
Лихачев Д. С. 218, 248
Ломоносов М. В. 92
Лотман Ю. М. 216, 219, 222, 242,
248
Лукин М. Я. 143
Луначарский А. В. 200
Лурье С. А. 123, 258
Лурье Я. С. 9, 169, 248
Львов Н. М. 94
Лямина Е. Э. 212, 249
Ляцкий Е. А. 138
- Маделунг О. 10, 28, 37, 38, 53,
185, 189, 250
Макагонова Т. М. 246
Макаров Г. Г. 161
Максимов С. В. 229–231, 248
Мальцева Т. В. 78, 255
Малышев В. И. 9, 252
Мамин-Сибиряк Д. Н. 77, 239,
257

- Манасеина Н. И. 29
Маннгардт В. 69, 71
Мардрус 196
Мариенгоф А. Б. 145, 170, 205, 257
Маркаде И. 12
Марков А. В. 64, 246
Марков В. Ф. 12
М. В. (Волошин М. А.) 187
Мей Л. А. 45
Мейерхольд В. Э. 161, 211, 241, 248
Мелетинский Е. М. 181, 256
Мёллер П. У. 12, 28, 250
Мельников-Печерский П. И. 64
Мережковские 42, 65, 125, 176
Мережковский Д. С. 43, 64, 226
Минц З. Г. 10, 240
Миров Мих. 58, 102–106, 109–111, 113, 123, 248
Мироносицкий П. П. 164, 165
Михаил Феодорович 183
Михайлова М. В. 37, 250
Михайловский Б. В. 8
Молок Ю. А. 211, 248
Морковин В. В. 248
М. С. (Слоним М. Л.) 163, 248
Муратова К. Д. 9
Мускатблит Ф. Г. 103
Муценко Е. Г. 41, 248
Мыльникова В. 124, 241
- Науман Э. 110
Некрасов Н. А. 45, 123, 144, 145
Нестор 214
Нива Ж. 212, 249
Николаевский Б. И. 56, 257
- Ниндаков Г. 150
Ницше Ф. 68, 75
Новалис 14, 81, 249, 255
Новгородов С. А. 161
Новопольцев А. 146
Нувель В. Ф. 180
- Обатнин Г. В. 90, 131, 205, 244, 249
Обатнина Е. Р. 12, 46, 54, 80, 104, 112, 125, 133, 144, 176, 188, 201, 204, 208, 228, 249–251, 255
Огарев Н. П. 194
Озаровская О. Э. 64, 246
Ончуков Н. Е. 7, 64, 86, 102, 103, 105, 111, 124, 132, 134, 135, 140, 141, 143, 157, 175, 193, 237, 245, 246, 254
Оршер О. Л. 107
Осоргин М. А. 56
- Павлова М. М. 108, 244, 256
Пайман А. 12
Панченко А. М. 9, 212, 218, 248, 250, 252
Парфений 184, 214, 215, 225, 226, 254
Пашенко М. 192, 250
П–бургский (Адонц Г. Г.) 202, 250
д-р Певзнер 80
Педрилло 217
Перемиловский В. В. 37, 203, 250
Песонен П. 90, 244
Петников Г. Н. 81
Петушкова Е. Б. 133, 231
Петр I 183, 222

- Пильский П. П. 123
Пильщиков И. А. 252, 258
Платон 176
Платонов С. Ф. 49
Плевако С. Ф. 118, 120
Покровский Н. В. 142
Полуэктов П. С. 146
Поляков С. А. 32
Поньрко Н. В. 218, 248
Попов А. Н. 214
Порфирьев И. Я. 251
Потанин Г. Н. 161, 165, 166, 169, 251
Потебня А. А. 251
Потемкин-Таврический Г. А. 181, 182
Пришвин М. М. 104, 105, 111, 114, 132, 134, 135, 141, 161, 175, 251
Пропп В. Я. 184, 251
Проппер М. С. 160
Пушкин А. С. 18, 78, 79, 132, 189–193, 197, 207, 228–231, 239, 247, 250, 252, 255, 256, 258
Пшибышевский Ст. 43
Пыпин А. Н. 139
Пяст Вл. 39, 252
- Раевская-Хьюз О. П. 6, 11, 12, 56, 252, 257
Рапчинский Б. Н. 253
Рахманинов С. В. 56
Рахманинова И. С. 56
Рахманинова Т. С. 56
Редько А. М. 107
Рейфман П. С. 245
Резников Е. Д. 62, 252
Резникова Н. В. 10, 39, 49, 101, 200, 210, 252
- Ремизов С. М. 164
Ремизова Г. Н. 29
Ремизова (Соколова-Ремизова) Е. С. 29
Ремизова Н. А. 29, 31, 37–40, 49, 57, 58, 77, 78, 91, 179
Ремизова-Довгелло С. П. 24, 27, 31, 39, 56, 144, 148, 157–159, 164, 166, 178, 179, 186, 205
Ремизовы 10, 49, 106, 125, 134, 148, 179, 210
Ренье А.-Ф.-Ж. де 67
Рерих Н. К. 107
Римский-Корсаков Н. А. 192
Ровинский Д. А. 214–219, 221–223, 254
Розанов В. В. 46, 79, 101, 102, 105, 106, 115, 159, 176, 177, 182, 193, 229
Розанов Ю. В. 13, 14, 17–20, 63, 90, 91, 209, 253
Розанова В. Д. 79, 177
Розенталь Ш. 11, 12
Романов Е. Р. 81, 253
Романовы 153
Руднев А. Д. 150, 151, 254
Рыстенко А. В. 8, 58, 82, 254
Рябинин И. Т. или Т. Г. 229
Рябушинский Н. П. 30–36, 109, 188, 211, 238
Рязановский И. А. 54, 135, 163, 186, 188, 194, 195, 237, 238
- Сабашниковы М. В. и С. В. 143
Савченко С. В. 138, 139
Садовников Д. Н. 140, 146, 175, 254
Садовой Б. А. 46, 254

- Самоцветова О. В. 253
Сахаров И. П. 16, 81, 254
Сац И. А. 110, 111
Сегаль С. Л. 125
Сёке К. 15, 254
Семенов И. П. 140
Сергеев-Ценский С. Н. 112
Симондс Дж. 107
Синани Е. 9, 12
Синичкина Н. Е. 78, 255
Синявский А. Д. 7, 12, 254
Скобелев В. П. 41, 248
Сковородникова С. В. 124, 241
Слобин Г. Н. 11, 12, 255
Слоним М. Л. 163, 248
Смиренский В. В. 108, 208, 255
Смолина О. В. 14, 255
Соболевский А. И. 215, 255
Соколов Б. М. 64, 140, 143
Соколов С. А. 29–32, 35, 238
Соколов-Ремизов С. Н. 29, 255
Соколов Ю. М. 64, 140, 143
Соколовы, братья Б. М. и Ю. М.
64, 140, 143, 175, 231, 246, 255,
257
Соколова-Ремизова Е. С. 29
Соловьев Д. К. 160–161
Соловьев С. М. 181
Соловьева П. С. 29
Сологуб (Тетерников) Ф. К. 30,
34, 35, 38, 43, 64, 65, 102, 107,
108, 112, 114, 118, 177, 201,
202, 237, 238, 240, 244, 255,
256
Сомов К. А. 179–182, 185, 187,
189, 203, 205, 211
Сосинская А. В. 122
Соссэ В. 107
Спенсер Г. 68
Срезневский И. И. 16, 59, 248
Сулаберидзе Ю. 116
Сумцов Н. Ф. 74, 81, 169, 255
Суханов (Сулханов) И. Д. 115–117
Тайлор (Тэйлор) Э. Б. 70
Тарнопольский Я. Е. 237
Терентьев И. Г. 154
Тиманова О. И. 78, 255
Тименчик Р. Д. 65, 252, 255
Тимченко И. С. 108, 255
Тиняков А. И. 99, 147
Титаренко С. Д. 190, 191, 256
Тиханов П. Н. 17, 18, 20, 31, 39,
75, 93, 94, 96–98, 256
Тихонравов Н. С. 16, 214
Тоддес Е. А. 256
Толмачев И. П. 160, 258
Толстая К. П. 222
Толстой А. К. 45
Толстой А. Н. 52, 106, 167, 241
Толстой Л. Н. 137, 226
Топорков А. Л. 251, 254
Топоров В. Н. 11, 219, 256
Тремер 217
Тройницкий С. Н. 182, 185
Тургенев И. С. 35, 207
Тынянов Ю. Н. 7, 41, 242, 256
Тырышкина Е. В. 11, 13, 256
Уайльд О. 107
Ужанков А. Н. 12
Уитмен У. 107
Ульянов Н. И. 79, 256
Усимова Г. А. 14, 18, 19, 256

- Успенский А. И. 142
Успенский Б. А. 76, 181, 184, 256
Устимович П. М. 49
- Фаминцын А. С. 81, 181, 219, 256
Фельдман О. М. 241, 248
Феррацци М. 256
Фидлер Ф. Ф. 125, 148, 188, 256
Философов Д. В. 125, 138–143,
145, 231, 250, 256, 257
Флейшман Л. С. 56, 257
Фомичев С. А. 191
Фрезер Д. Д. 69
Фрейд З. 79, 80, 84
Фридман Ю. 211, 257
Фрэнсис (Гладких) Е. П. 181, 255
- Хавкина Ж. О. 123, 258
Халанский М. Г. 39, 257
Хаханов (Хаханашвили) А. С.
115–120, 122, 209, 249, 252, 257
Хачатурян Л. В. 253
Хеллман Б. 56, 148
Хлебников В. 105, 106, 121, 205,
209, 239
Ходасевич М. Ф. 107
Хуттунен Т. 145, 257
Хьюз Р. 56, 257
- Царькова Т. С. 203, 250
Целовальников И. Ю. 14, 257
Целовальникова Н. В. 14, 258
Цивьян Т. В. 253, 257
Цивьян Ю. Г. 124, 241
- Чайковский П. И. 61, 62
Чанцев А. В. 77, 257
- Чеботаревская Ан. Н. 108, 112,
256
Чернявский Н. А. 154, 155, 156,
157, 238
Чернявский П. А. 157
Чижов-Холмский Г. В. 182
Чистяков М. Б. 61
Чугунов Г. И. 244
Чудаков А. П. 256
Чудакова М. О. 256
Чуйкова О. А. 14, 257
Чуковская Е. Ц. 123, 258
Чуковская Л. К. 123, 258
Чуковская М. Б. 119
Чуковский К. И. 54, 107, 112–115,
118, 119, 122, 123, 126–128,
230, 250, 251, 257, 258
Чулков Г. И. 37, 195, 237, 250
Чулкова Н. Г. 195
- Шапир М. И. 189, 252, 258
Шахматов А. А. 16, 105, 132, 134
Шварц В. 69
Шебуев Н. Г. 186, 258
Шевеленко И. Д. 104, 132, 258
Шевченко Т. Г. 123
Шеллинг Ф.-В.-Й. 68
Шемшурин А. А. 106, 251
Шервуд Л. В. 79
Шерон Ж. 144, 251
Шершеневич В. Г. 145, 205
Шестов Л. И. 15, 16, 32, 39, 40,
243, 250, 254
Шигалеев Н. (Шебуев Н. Г.?) 186,
258
Шиловский М. В. 160, 258
Шишков В. Я. 159

- Шкловский В. Б. 101, 102, 258
Шмелев И. С. 13, 91, 148, 253
Шмерельсон Г. Б. 205
Шойван 151
Шопенгауэр А. 68
Шрейдер А. А. 157, 163
- Щеголев П. Е. 28, 63, 64, 81, 127,
128, 153, 199, 229, 238, 251
- Эйзенштейн С. М. 130
Эйхенбаум Б. М. 41, 242
Эллис 108
Эткинд А. М. 66, 80, 258
- Юлова А. П. 240
- Якир И. П. 30, 240
Янгиоров Р. М. 124, 151, 241, 258
- Aronian S. 11, 258
Brüder Grimm 259
Clamor D. 13, 208, 258
Geib K. 11, 259
Hellman B. 259
Hippius Z. 157, 163, 259
Laistner L. 84
Lampl H. 9, 119, 157, 163, 259
Leyen F. von der 82, 83, 259
Lönnrot E. 99
Luker N. 176, 259
Manouelian E. 259
Musca (Мускатблит Ф. Г.) 103
Pesonen P. 244
Remizova-Dovgello S. P. 157, 163,
259
- Rosenthal Ch. 11, 259
Schilling S. M. 11, 259
Scholz F. 259
Sinany H. 9, 258, 259
Slobin G. N. 6, 11, 176, 243, 245,
252, 254, 258, 259
Whitney Th. P. 259

Summary

The thesis is devoted to a detailed historical-literary description of a tale as a genre tradition in the creative work of Alexei Mikhailovich Remizov (1877–1957), one of the major Russian prose writers of the 20's century. This very approach allows to specify the place and functional meaning of this genre in literary practice of the writer and to appeal to one of the key problems of the 20–21 century literature history — a specific of modernistic literature composition principle and a role of montage techniques in its formation.

Remizov was working on tales during his whole life, though the most productive years of folklore studies fell to 1900's — 1910's. During this period he intensively studied folklore materials, narrated several hundreds of folk tales and in 1900's — 1920's published eight tale collections which played a significant role in the formation of stylistic and compositional principles of his prose of the 1910's — 1920's, especially montage techniques, which in its turn influenced the development of the narrative forms in the Russian post-revolutionary literature.

At the same time a tale has specified not only poetics but also problematics of Remizov's creative work, as when choosing folklore sources the writer always alluded to modern themes and relevant intellectual trends.

The current research work, based on various archive materials and a wide spectrum of modern historical-literary data, complies four chapters with a consistent description of creation history, publication and critics' reviews of Remizov's tale collections and single tales contributing to his creative evolution characteristic. Furthermore, the work refers to composition and subject of the particular collections. On the whole it enables to follow up genre dynamics.

The first chapter of the work is devoted to Posolon' (Sunwise), the earliest tale collection of Remizov. The main feature of the collection is

that its composition is oriented on the agrarian calendar and the subject — on the system of mythological views reflected in the Russian folklore. This very collection to a large extent corresponds to the writer's views on the myth represented in *Pis'mo v redaktsiyu* (Letter to the Editor).

The history of this manifesto appearing is analyzed in the second chapter. The incident which caused its forthcoming contributed to 'legitimization' of Remizov's narrations as a relevant genre of modern literature and to upgrading the writer in professional hierarchy.

The third chapter analyzes Remizov's collections of 1900's — early 1920's, a result of Remizov's scrupulous work with a specific tale material. He is acting here as a tale repertory researcher and in some cases as a collector as well. The means of such collections' topical organization is not the myth but the hero of the tale. According to this principle single pieces are grouped into cycles, which then form complicated montage constructs. Texts themselves can be viewed as a sort of hyper-quotations, as they in fact entirely coincide with their original sources. Besides, collections usually have their own ideal patterns.

In the fourth chapter a connection of Remizov's creative work with folk fun culture and a tradition of the folklore noel story is being demonstrated on *Zavetnyie skazy* (Secret Tales) material.

A consistent collections' history creation analysis convinces us that the tale was a sort of laboratory in which main writer's prose methods were being worked out.

