

## ЖАНРОВЫЕ СТРАТЕГИИ ТРАНСГРЕССИИ

Н.В. АЛЕКСЕЕВА  
(г. Ульяновск, Россия)

УДК 821.161.1-3 (Ремизов А.М.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

### ЦИКЛ «ЖЕРЛИЦА ДРУЖИННАЯ» А.М. РЕМИЗОВА: ПОЭТИКА МАЛЫХ ФОРМ

**Аннотация.** В статье рассматриваются история становления «Жерлицы дружинной» как литературного цикла, его жанрово-композиционное своеобразие, особенности интерпретации Ремизовым темы Руси. Пристальное внимание уделено анализу поэтики малых форм, составляющих цикл.

**Ключевые слова:** цикл, жанр, реконструкция мифа, символ, поэтика ассоциаций

*Мои догадки и мое слово,  
в этом все мое искусство.  
А. Ремизов*

Как литературный цикл «Жерлица дружинная» была впервые издана в эмиграции в 1924 году [Ремизов 1924], в России – в 1993-м [Ремизов 1993]. В Собрание сочинений А.М. Ремизова 2000-2003 годов [Ремизов 2000-2003] не включена. Едва ли не самое загадочное произведение в «загадочном» искусстве Ремизова [Мочульский 1999: 354] практически не изучено в отечественном литературоведении. В научных работах А.М. Грачевой [Грачева 2000; 2010], Е.Р. Обатниной [Обатнина 2003], И.Ф.Даниловой [Данилова 2000], Л.А. Колобаевой [Колобаева 1994], Н.А. Рыжовой [Рыжова 2005] и мн. др., представляющих российскую школу ремизоведения, «Жерлица дружинная» пока не привлекла к себе внимания.

Литературная судьба «Жерлицы дружинной» не сложилась в силу ряда объективных причин и обстоятельств. А.М. Ремизов, репатрированный с началом первой мировой войны из Германии в Россию, был буквально ошеломлен ура-патриотической истерией, поразившей Петроград 1914-1915 годов. «Отвратительное время», – писал он жене в дарственной надписи на сборнике «Укрепка», – «все приспособились», «война стала для некоторых выгодной» [Данилова Т. 7: 652].

*Забедно мне, кровь во мне болит русская о тебе,  
моя родина!  
Ведь и ныне, как исстари, старые русские князья  
продают тебя половцам – недругам.  
А с ними кто еще не охочь?  
(«Зловещее», 1915 г.)*

Обострившееся «чувство Родины» отразилось практически на всех произведениях, созданных в эти годы. С особой наглядностью проявилось оно в отборе картин Рериха, наиболее близких по своему духу и содержанию апокалиптическим настроениям Ремизова. Прозаические миниатюры, датированные 1914-1915-ми годами и широко известные как «подписи к картинам Рериха», и составили сборник «Жерлица дружинная» (Пгд., 1916). Десять лет спустя, в 1924 году, в иное время и в иных обстоятельствах, Ремизов, возвращается к своим, казалось бы, давно забытым «подписям» и структурирует их в особый, и, как покажет время, уникальный цикл «малых форм». Свои живописные полотна Рерих, по справедливому замечанию Г.Ю. Завгородней, «не мыслил объединять в «живописную повесть». За него это сделал Ремизов. Писатель намеренно выбирает картины разных лет и выстраивает их в единое, в высшей степени символическое произведение об истории Руси, о современной ему России, о России *вневременной* и вообще – о «страдах человеческой жизни» [Завгородняя 2010: 26].

Критика русского зарубежья отнеслась к новому циклу, мягко говоря, прохладно. К. Мочульский, например, в своей рецензии на книгу («Звено», № 86 от 22 сентября 1924) предпочел его просто не заметить [Мочульский 1999: 353-354]. З.Н. Гиппиус назвала его «верхом безвкусия». «Следует пожалеть, – писала она, – что «Николины притчи», как книга, была **испорчена** приложенной к ней «Жерлицей Дружинной» <...> **пристегнутая** к Николе, она есть **верх безвкусия**» [Гиппиус 2011: 189]. Не принимая в принципе данную оценку, оставив в стороне свойственную Зинаиде Николаевне резкость и категоричность суждений, попытаемся аргументировать свое понимание «случившегося». Для этого необходимо вспомнить привычную атмосферу творческой лаборатории Ремизова – художника. В ней, как известно, постоянно шел процесс кристаллизации творческих замыслов. Наряду с созданием новых произведений рождались многочисленные редакции ранее написанного, казалось бы, эстетически завершенного, самодостаточного, но продолжающего «кочевать» из одного сборника в другой в поисках своего наиболее «выигрышного» смыслоемкого контекста. «Ремизовские редакции, – замечает А.М. Грачева, – это этапы бесконечного поиска истины». <...> «В художественном сознании писа-

теля отсутствует понятие «окончательный текст» в традиционном понимании этого термина, поскольку это означало бы подведение черты под «жизнью» произведения» [Грачева 2000: 322]. «Жизнь» «Жерлицы дружинной» завершилась контекстом книги «Звенигород Окликанный», в которой «подписи к картинам», а точнее произведения, когда-то навеянные их сюжетами, образами, красками, наполнились новыми смыслами, обрели новый жанровый статус.

Книга готовилась в принципиально иных условиях – вне родины, в эмиграции. «Все, чему он был свидетелем в России, – утверждает Е.Р. Обатнина, – приобрело совсем иной смысл за ее пределами и потребовало своеобразного оформления материала. Переосмысляя в начале 1920-х годов смену эпох и культур, Ремизов создает принципиально новую прозу, оригинальные решения которой основывались, впрочем, на старом фундаменте» [Обатнина Т.7: 481-482]. Это целиком относится к редакции «Жерлицы» 1924 года. Прямая связь между картинами Рериха и подписями к ним Ремизова к этому времени практически была утрачена. Однако Ремизов, почти ничего не меняя в структуре произведения, в сравнении с редакцией 1916-го года, создает новый текст. Достигается это прежде всего благодаря виртуозно выполненной орнаментовке, коснувшейся всех без исключения компонентов текста. Она не просто кардинально изменила его визуальный облик. Она изменила сам характер произведения, его смысловые акценты, эмоционально-экспрессивный тон и интонационно-ритмическое звучание. В одной из рабочих тетрадей, раздумывая над процессом своего письма, Ремизов высказывает мысль об особой важности «голоса, который говорит: это – так, а это – не так. Стало быть, прежде всего, – продолжает писатель, – надо найти в себе этот голос и уметь на свое взгляднуть как на чужое. Самое трудное – найти этот «корректирующий» голос» [Грачева 2000: 325]. В редакции «Жерлицы» 1924-го года такой «корректирующий» голос был найден.

Проведенное сопоставление доступных нам текстов изданий 1916, 1924 и 1993 годов дает право говорить о двух этапах становления «Жерлицы» как литературного цикла. В допечатном варианте и публикации 1916 года это еще не цикл, а лишь «подписи к картинам», сохраняющие живую связь с полотнами Рериха и выполняющие функцию их словесной интерпретации<sup>1</sup>. (Не случайно они пронумерованы автором). К середине 20-х, в эмиграции, эта связь, как было сказано

---

<sup>1</sup> Именно в этом аспекте, как «образец многоплановой творческой стилизации», рассматривается «дуэт» Рериха и Ремизова в цитируемой выше работе Г.Ю. Завгородней. [Завгородняя 2010: 26].

выше, стала ослабевать, сохраняясь лишь в памяти творческой элиты «первой волны». Сегодня, столетие спустя, она фактически стерлась, и давние «подписи» обрели характер самостоятельных художественных произведений, составивших авторский литературный цикл, живущий по законам искусства слова.

Для современного исследователя совершенно очевидно, что неканонический цикл «Жерлицы», возникший на глубинных мифолого-культурологических подтекстах «подписей к картинам», не случайно встроено в книгу «Звенигород окликанный» на параллели с традиционными «Николиными притчами». Об этом говорит прежде всего заглавный образ книги. В грамматическом словосочетании и семантическом контексте со Звенигородом – древнерусским городищем, давно исчезнувшим, но сохранившимся в народной поэтической памяти, – эпитет окликанный<sup>2</sup> прочитывается как метафора переключки эпох и культур, мифа и реальности<sup>3</sup> Свидетельство тому и заново написанная (указана точная дата – 12.03.1924) лирическая миниатюра «Теплая пламень», которая открывает книгу. Формально она находится в текстовом пространстве «Николиных притч». Однако благодаря ассоциативно-образным переключкам (Никола Угодник: *«русский Бог», «заветное имя русской веры»*. – Рюрик: *«свой на Руси», «строил Русскую землю»; «Великим ли путем из Варяг в Греки, или Кастийскими воротами – <... >, или Железными» «пришел на Русь Никола Угодник» – «Из-за Варяжского моря пришел на Русь»* Рюрик) «Теплую пламень» можно и должно рассматривать как своеобразный пролог к книге в целом.

Находясь в сильной текстовой позиции, пролог не только скрепляет полярно структурированные циклы в завершенную целостность, но и является главенствующей циклообразующей идеей книги. Изначальная заявка на *«сокровенное слово о суде, судьбе и доле»* («Теплая пламень») в финале «Николиных притч» развернута в молитву о защите русской земли и *«великом благословении на новую грядущую жизнь»*. В свою очередь, Молитва оказывается связующим звеном и прологом «Жерлицы дружинной», в финале которой лейтмотивный молитвенный круг всей книги замыкается прямым авторским Словом:

*«За святую Русь помилуй нас!»*  
(«Покорение Казани»)

Г.Г. Шпет, русский мыслитель и философствующий писатель, в

<sup>2</sup>По Далю, оклик – переключка часовых, судов – вопрос, который должен привлечь внимание вопрошающего, ждущего ответа [Даль Т. 2: 663].

<sup>3</sup> А.Н. Веселовский, относя подобный тип эпитета-метафоры к явлениям новейшей поэзии, характеризовал его как «доразвитый до потери реализма» [Веселовский 1940: 90].

своих «Эстетических фрагментах» справедливо утверждал: «...перенесение образа из одного контекста в другой вызывает перемену в его эстетическом толковании и понимании. Образ требует своей *точности*. Контекст его модифицирует, и он влияет на образование контекста» [Шпет 1989: 369]. Подобную эволюцию за время своего «до-циклического» существования претерпели и фрагменты «Жерлицы дружинной», которые печатались в различных газетах, журналах, сборниках. Так, например, «Город обреченный», «Дела человеческие» в «Книге о Рерихе» выполняли чисто прикладную функцию. В сборнике «Трава – мурава» (1922 год) те же «Дела человеческие» и «Город обреченный» наполнились новым семантическим содержанием. Являясь, как и герои легендарных сказаний «Травы-муравы», носителями народного сознания, они «овеяны Россией», содержат аллюзии на исторические события первой мировой войны и февральской революции. Наконец, в «Звенигороде Окликанном» (1924) «подписи к картинам» обретают форму новых жанровых образований, а с ней и качественно новое художественное и нравственно-философское звучание, со временем бесконечно расширяющееся.

Трагический исход Ремизова из России, неутраченная боль о родной земле<sup>4</sup> память автора о двух войнах и двух революциях, «нагруженные» драматическими событиями русской жизни рубежа XX–XXI-го веков, у сегодняшнего читателя и исследователя вызывают непроизвольные исторические ассоциативные параллели, порождают дополнительные коннотации. Сквозная ремизовская тема Руси, страдания по судьбе, перерастает в проблему онтологическую, извечно повторяющуюся.

«Жерлица дружинная» – на редкость малообъемный цикл: 9 произведений менее чем на 13 страницах. При этом «концентрация» символично-метафорической и мифологической образности, ее историко-культурологической ассоциативности столь сложна и велика, что вызывает у современного читателя бесконечное множество вопросов.

Однако оставим пока их без ответа и попробуем подумать над тем, как, благодаря чему на столь скудном текстовом пространстве рождается поэтический эпос – сага о Русской земле. Такое жанровое восприятие цикла порождает не только стилистика и как бы случайные «оговорки» автора («*За морями, за туманами <...> скальды сагу сложили*»; «*и сам зверюг-змей Облемай <...> сказывал слепышам долгий сказ о смелом викинге*»), но прежде всего глубинный, всепроникающий мотив Родины: Русской земли – Руси – России, её прошлого,

---

<sup>4</sup>«И еще скажу вам у кого есть сила и голова крепка, пусть не покидает России. Так и скажите». – Эпиграф к «Ахру». Петербургская повесть. [Ремизов Т.7.: 249].

настоящего и грядущего; тревожная авторская мысль о «шири и воле, о вольности русской», о «страдах человеческой жизни» вообще; наконец, сами формы и способы их художественного воплощения. «Эпос или сага, – утверждает И.В.Брагинская, – сочетают «непонимание» мифологической семантики, рационализацию мифа, плоскую псевдоисторическую или даже бытовую трактовку с поразительной сохранностью мифологического образа во всей его внешней фактуре. Эта сохранность, эта косная бережность позволяет, с одной стороны, реконструировать миф научно по «рудиментам», с другой – создавать на фольклорном материале такие поэтические произведения, которые реактуализируют мифологическую семантику» [Брагинская 1993:249].

Ремизов не был политизированным художником. События современной социально-политической жизни не входили в круг его творческих интересов, не являлись предметом изображения. Зато был он чрезвычайно чуток ко всему, что происходило в общественном сознании и умонастроении современников. Так что, скорее всего, глубоко личностное, трагически-апокалипсическое ощущение Ремизовым самой атмосферы переломной эпохи войн и революций определило и нравственно-философскую проблематику цикла «Жерлица дружинная», и его поэтику.

«Жерлица дружинная» – безусловно новый, синтетический тип «жанра-ансамбля» в малой прозе Алексея Ремизова. Этим термином, принадлежащим Д.С.Лихачеву, А.М.Грачева определяет сам «жанрово-ансамблевый характер ремизовского художественного мышления» [Грачева Т.1: 5]. Применительно к «Жерлице дружинной» этот термин употребляется нами в значении «степени сыгранности и художественного совершенства» [Островский 1949:15]. разноголосой и одновременно целостной жанровой формы.

Принцип организации текста – фрагмент, выделенный графически, интонационно, с помощью повторов, семантически нагруженного «пропуска» или аграмматического тире и других визуальных средств изображения. Из многоголосия лирического, лиро-эпического и лирико-философского звучания рождается сквозная, всепроникающая авторская мысль – вера в несокрушимость и святость Руси:

*И не нять тебя, верю,  
не погибнешь, верую,  
и твоего имени не исхитить. («Зловещее»)*

Эта страстная убежденность является еще одним смыслообразующим стержнем и одновременно внутрициклической структурной «скрепой», синтезирующей жанрово разнородные произведения в эстетически завершенную систему. Авторскую интенцию здесь можно

сравнить с четко выверенной режиссурой. Полная композиционная раскрепощенность каждого из произведений, входящих в цикл, и цикла в целом, его мозаичное структурирование в действительности подчинены строго выверенной автором архитектонике ансамбля. В силу мифологической природы своего художественного дара, Ремизов и в «Жерлице дружинной» свободен в обращении с событиями далекого прошлого. Он не сохраняет ни исторической доподлинности, ни мифологической фактуры, порой совмещая их в одном пространственно – временном контексте, целенаправленно «сдвигает» эпохи (Рюрика и Рериха, покорения Казани и конца династии Рюриковичей), реконструирует миф, апокрифические и народные предания. Опираясь на реальность, ремизовское Слово, пластичное, живописное и музыкальное одновременно, творит свою мифологизированную картину мира, безмерную и безграничную во времени и пространстве.

Логика ремизовского мифа в цикле движется по кругу, то есть по законам классического мифа. Начав со сказа о приходе «из-за Варяжского моря» смелого легендарного викинга, –

*А трон его из алого мха,  
царский венец из лунного ягеля,  
меч и щит из гранита, – («Град – камен Рериха»)*

Ремизов замыкает круг, соединяя концы и начала «Покорением Казани». Рюрик, «как свой на Руси, строил ... Русскую землю» – Иван Грозный покорением Казанского и Астраханского княжеств завершил собирание русских земель в единое Российское государство. Ремизову не интересен последний отпрыск Рюриковичей – царь Федор Иоаннович, бесславное правление которого закончилось великой смутой на Руси, и он сознательно смещает исторические факты. Ставя финальную точку на судьбоносном событии 1552-го года (покорение Казани), писатель не только замыкает композиционный ход цикла, но и завершает свою собственную историософскую концепцию строительства «града – камен» святой Руси.

«Покорение Казани», как видим, появляется в финале отнюдь не «вдруг» и не случайно, а, как всегда и всё у Ремизова, – по воле судьбы, на этот раз – по воле автора, мифотворящей и мирообразующей. Надо только вслушиваться и вглядываться в ее знаки. И тогда становятся понятными и символическая метафора «трех свечей на родной земле»: **первая** – за святую Русь и Москву сожгла; **вторая** – перед Спасом заступающим; **третья** – перед Софией Премудростью, скорбящей за весь мир; и тот «страстной огонь» третьей свечи, который ассоциативно отсылает нас к «жаркому цветку от жарких костров» («Град – камен Рериха»), зажженных когда-то на Руси Рюриком и уве-

ковеченных в картинах Рериха; наконец, ремизовская мистификация, будто сквозь века, *«под камнем, снегом заваленный, слышал он (Рюрик. – Н.А.), как грозный царь гулял по Руси.*

*И последняя память погнула».*

Выделенное в самостоятельный абзац, это предложение может восприниматься и как мистическое «предзнание» Рюрика, и как прямое авторское слово. Роль эмоционально-экспрессивного поля автора, его голоса в творении мифологизированной картины мира в цикле огромна. В зависимости от жанровых форм фрагментов (эссе, этюд, легенда, апокриф, эскиз и т.п.) автор может быть свидетелем или участником не бывших, мистифицированных событий («Город обреченный»); блестящим стилизатором («Сокровище ангелов»); создателем полифонии настроений («Зловещее», «Ункрада»). Его голос, уходя вовнутрь изображаемых мифологических событий, апокрифических сказаний, исторических или бытовых фактов, является, если воспользоваться характеристикой Х. Линком имплицитного автора, «точкой интеграции» всех повествовательных приемов и свойств текста, тем сознанием, в котором все элементы образа текста обретают смысл» [Цит.по: Современное зарубежное литературоведение 1996: 51].

Чрезвычайно показательна в этом отношении поэтика мифологизированной легенды «Камен – град Рериха», открывающей цикл. Первое, что бросается в глаза, – это алогизм заглавия, антиномическое несоответствие как между его частями, так и между заглавием и следующим за ним содержанием. Несответствие преднамеренное, нагруженное символикой мощных историко-культурологических схождений.

Из сюжета в несколько скупых строк о призвании трех братьев-варяг «княжити и владеть нами» [Повесть временных лет 1957: 10] Ремизов творит легенду *«о смелом викинге, ушедшем на Русь».* При этом между миром творимой легенды и миром явлений практически невозможно провести грань. Разворачивая многоступенчатую метафору присутствия Рюрика в памятных событиях истории, он созидает национальный символ строителя Руси. В своем мифотворчестве автор, конечно же, рассчитывает на читателя как на со-участника и со-творца подлинной истории государства Российского, разделяющего авторскую гордость за землю русскую.

Вторая часть зеркально накладывается на первую. По ассоциативной прихоти авторской памяти читаем: *«Через сколько веков – вот и опять показался он на Руси»*, но уже не Рюрик, а Рерих, и не *«с моря Варяжского»*, а из Костромы города, а сел в Петербурге на Мойке.

*И, как когда-то, он построил свой каменный город».*



В «укороченном» сравнительном обороте («и как когда-то») проявилась хронопическая двунаправленность символики заглавия и принципа параллельных соответствий. В художественной концепции Ремизова Рерих и Рюрик составляют паронимическую коррелятивную пару. Изысканность ее фонической организации поражает не менее оправданной, опять же не случайной, ассоциативной символикой. Николай Рерих – выдающийся деятель русской художественной культуры, современник Ремизова, как живописец владел уникальной цветовой палитрой. К тому же, композиции его красочно – декоративных полотен нередко навеяны историей и легендами Древней Руси, которые он, по Ремизову, «вспомнил, как сон, и рассказал о камнях, о море, о морях, где плавал с дружиной (Рерих? Рюрик? – Н.А.), о великанах, о змее, о нойдах, об ангеле грозном, и как строилась Русь, и как измена русских князей отворила врагу ворота на Русскую землю.

*Синь его от сини северных сумерок.*

*Зелень от морской муравы.*

*Жаркий цвет от жарких костров.*

*Пламя от пламени стрел цареградских.* Привести столь подробную цитату нам показалось необходимым потому, что она позволяет увидеть, как «работает» в мифопоэтическом сознании Ремизова принцип символических соответствий. Насыщенность цветовыми, ритмическими, интонационными (фоническими) параллелями естественно и закономерно приводит к парадоксальной идентичности легендарно-исторической личности Рюрика и реального художника Рериха. Принадлежа к разным эпохам, к различным сферам человеческой деятельности, они включены Ремизовым в единую архисему великого человека: Творца-Строителя. «Он (Рюрик? Рерих? – Н.А.) построил свой каменный город, просторный, как просторное море, и вольный, как вольность Господина Великого Новгорода».

Мифопоэтическая идея строительства «града – камена» находит свое продолжение в примыкающем к легенде этюде «Город строят». Можно предположить, что реальной основой и картины Рериха, и этюда Ремизова явилось Рюриковское городище – остатки поселения древнерусской эпохи близ Новгорода на р. Волхов, названное так в XIX веке под влиянием летописной легенды о Рюрике. Ремизовский словесный этюд развернут на звуко-цвето-световом контрасте. Он представляет собой довольно сложный, разноуровневый и одновременно гармоничный, синтез словесного, живописного, музыкального и даже шахматного этюда «в четыре шага»: каждый из его четырех фрагментов – шаг к рождению города – «укрепы», «основы твердыни великой России».

Первый шаг-фрагмент (10 строк<sup>5</sup>) – величавая картина «красного векового бора», где «шумят думные кедры» и где «полднем, как в полночь». Набегающие друг на друга шипящие («шшь падают шшшки к замшелым корням»), передающие нетронутость, неподвижность, «нехоженость» заповедного бора инструментированы ассонансом на «з» – звука не только темного, но еще и тяжелого, угрожающего по своей смысловой наполненности: «На узоре дремуч бор / – шумят думные кедры –».

Второй (11 строк) – неожиданное («Сном не ведали сосны – / на вести елям не провештил вершинник –») нашествие человека с топорами. Соответственно меняется темпо-ритм повествования: глаголы состояния (не двинется, не шелохнется) вытесняются глаголами активного действия (пришли, пласнулась, бахнулась); «думное» пространство заполняется шумом, грохотом, треском, что выражено не только лексически, но и фонически. На контрасте разрушительного «р» и стонущего, плачущего «е» («не ведали сосны», «не провештил вершинник», и «шумели, шумели думные кедры» (е-е-е-е) появление белого цвета – («пришли белые старцы, / а за старцами белой станицей чад с топорами»), который и в народно-поэтической [Веселовский 1940: 8], и в мифопоэтической традиции [Андрей Белый 1994: 201] содержал только позитивную семантику, ситуацию не разрешает. Ибо какие свет и благодать могут быть там, где – под ударами топоров «пласнулась ель – / – бахнулась с шумом сосна –». Зато обнаруживает наличие эмоционально-экспрессивного «поля», незримого авторского присутствия, которое определяет и горестно-холодную тональность, и саму суть третьего, самого короткого (7 строк) этюдного «шага»: «Раставрался бор». Утратил себя, прежние знаки былого величия и красоты.

*«Потянуло с холодного моря –  
белая береза заплакала».*

В четвертом, где те же 11 строк, что и во втором, когда впервые «под топором пласнулась ель», теперь развернута картина созидательного труда. Ушли, как и не бывало, ностальгическая грусть по думным кедром, звуко-цветовая орнаментовка. Все предельно просто, буднично, всерьез и надолго: «день-деньской копошатся». Грамматически нормативны лексика, синтаксис и – ни одного глагола совершенного вида: «город строят»!

Но уже здесь, в интонации нескрываемой горделивой радости за рождение державной «укрепы», вторгается зловещий мотив «черных птиц» как символ постоянной угрозы от внешних и внутренних врагов и неизбежного чувства боли и тревоги за судьбу Русской земли.

В «Зловещем» он предстанет в обобщенном образе «жадного во-

---

<sup>5</sup> Графически едва ли не все строки укорочены, порой до одного слова или слога

ронья», к которому Ремизов относит изменников родины всех мастей и времен. От «старых русских князей», которые «и ныне, как исстари, продают тебя половцам-недругам», до «колотырников<sup>6</sup>, набивающих карман себе народной казной, – <...> все вы продаете <...> – заповедную Русь в сей злой и напастный час».

Горестный плач выстроен на повторах авторских заклинаний-причитаний

– «– почулось ли мне слышалось»;

– «кровь моя во мне болит русская о тебе, моя родина!»

– «Дуй, не стой, ветер! Кипи, пенься, застонай, холодное море!»,

создающих настроение предельного отчаяния, трагической безысходности, которое преодолевается неистребимой верой в русский народ: «есть у тебя не в запряти еще крепкие и верные сыны, знаю, постоят они, <...> не дадут врагу ободать тебя».

Ремизовской идеей преодоления изначальной греховности человека, обреченного на страдания по судьбе, за свою собственную или чужую вину, пронизаны аллегорические повествования «Город обреченный» и «Дела человеческие», составляющие со «Зловещим» своеобразный микроцикл. В отличие от монологического, интонационно стилизованного плача в повествованиях взаимодействуют два пласта: пространство мифологемы обреченного на гибель города и мифологизированное пространство автора, являющегося свидетелем и повествователем пересозданного им древнего мифа. Стилистически мифологизированное сознание автора выражено двучленной синтаксической фигурой: «Я помню...» (варианты: *помню, и еще помню, и просил, я её звал, знаю*) – «а я ничем не мог помочь!». Между ними конкретно-чувственное, предметно-символическое пространство города, «обреченного, в западях у змия» (эсхатологический вариант «черных птиц») – голодные дети, полуживые среди мертвых люди, плачущая крупными слезами лошадь, собака, отчаяние, слезы, стенания, – всё то, что репродуцирует древний миф и в то же время рождает ремизовский миф о времени и о себе.

Смещение и нераздельность в ремизовском мифе подлинной, исторической, и мифологической реальности, субъективного и объективного, пространственных и временных отношений формально, в соответствии с логикой мифа, замыкают круг. Фактически же безгранично размыкают его, выводя художественную мысль Ремизова на уровень вечных, онтологических проблем бытия. Сложившаяся в цикле и в книге в целом устойчивая историко-мифологизированная семантика

---

<sup>6</sup> Здесь в значении «сколачивать копейку, барышничать» [Даль Т.2: 142].

круга реактуализируется, выходя за пределы хронотопического поля цикла в историко-культурологические проблемы нашего времени.

Проведенный анализ сложного процесса кристаллизации «Жерлицы дружинной» как литературного цикла, особенностей его поэтики и композиционной структуры убеждает в новаторском характере цикла, в его художественной уникальности. Опыт А.М.Ремизова в создании эпико-лирического «лада» разноголосых и разноуровневых малых форм эстетически безусловно продуктивен. Живописные полотна Н.Рериха, оказавшиеся для Ремизова – художника своеобразной первичной реальностью, позволили ему сложить свою неповторимую, поэтически мифологизированную сагу о Руси: «*России родимой*», «*родина привольной*», «*о шире и воле, о вольности русской*». И в этом плане «Жерлица дружинная» сродни гениальным «Картинкам с выставки» М. Мусоргского. Но это тема другого исследования.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Андрей Белый*. Священные цвета // Андрей Белый. Символизм как мировоззрение. М.: Изд. «Республика», 1994. С.201-209.
- Брагинская Н.В.* Кто такие мирмидонцы? // От мифа к литературе. М.: Изд. «Российский университет», 1993. С. 231-257.
- Веселовский А.Н.* Из истории эпитета // А.Н.Веселовский. Историческая поэтика Л., 1940. С.73-93.
- Гиппиус З.Н.* А.Ремизов. Николины притчи // З.Н.Гиппиус Собр. соч. в 15 тт. Т.12. М., «Дмитрий Сечин», 2011. С.189. Выделено мною. – Н.А.
- Грачева А.М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб. 2000. 334 с.
- Грачева А.М.* Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910-1950-ые годы). СПб, 2010. 536 с.
- Грачева А.М.* Жизнь и творчество Алексея Ремизова // А.М.Ремизов. Т.1. С. 8-28.
- Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского словаря. М. Т.2. Госиздат. 1955. С.852.
- Данилова И.Ф.* О сказках Алексея Ремизова // А.М.Ремизов. Т.2. С. 611-618.
- Данилова И.Ф.* Примечания // А.М. Ремизов. Т. 2. С. 618-706.
- Держава Рериха*. Сост. Д.Н.Попов. – М.: Изобразит. искусство, 1993. 444 с.
- Завгородняя Г.Ю.* Стилизация в русской прозе конца XIX – начала XX века. Автореферат дисс. М., 2010.
- Колобаева Л.А.* Право на субъективность. А. Ремизов. Л. Шестов

- // Вопросы литературы. 1994. № 5. С. 44-76.
- Мочульский К.В.* Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск: Изд. «Водолей», 1999. С. 353-354.
- Обатнина Е.Р.* Метафизический смысл русской классики («Огонь вещей» А.Ремизова как опыт художественной герменевтики) // НЛО. 2003. № 61. С.220-246.
- Обатнина Е.Р.* Магический реализм Алексея Ремизова // А.М.Ремизов Т. 3. С. 573-592.
- Обатнина Е.Р.* Творчество памяти. Мифологическое пространство художественной прозы Алексея Ремизова // А.М. Ремизов. Т. 2. С. 476-502.
- Островский А.Л.* Краткий музыкальный словарь. Л.-М.: Музгиз, 1949.
- Повесть временных лет* // Художественная проза Киевской Руси XI-XII веков. М., 1957.
- Ремизов Алексей.* Звенигород Окликанный. Николины притчи. Изд. «Алатас»: Париж; Нью-Йорк; Рига; Харбин. 1924.
- Ремизов А.М.* Жерлица дружинная // А.М. Ремизов. Сочинения: в 2 кн. Кн. 1: Звенигород Окликанный / Составление, предисловие и комментарии А.И. Ужакова. М.: ТЕРРА, 1993. С. 329-342. Все цитаты в тексте даются курсивом по этому изданию.
- Ремизов А.М.* Собр. соч. в 10-ти томах. ИРЛИ РАН. М.: «Русская книга», 2000-2003. Научные работы, опубликованные в данном издании, даются с указанием тома и стр.
- Рыжова Н.А.* Цикл произведений А.М.Ремизова о святом Николае Угоднике («Николины притчи», «Три серпа»): вопросы истории текста. Петрозаводск, 2005. 207 с.
- Современное зарубежное литературоведение* (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1996.
- Шпет Г.Г.* Эстетические фрагменты // Г.Г. Шпет. Сочинения. М.: Изд. «Правда», 1989. С. 345-472.