

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
**«Кубанский государственный университет»**

*На правах рукописи*

**Головко Варвара Андреевна**

**«РУСАЛОЧЬИ СКАЗКИ» А.Н. ТОЛСТОГО: ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ  
СВОЕОБРАЗИЕ В ИСТОРИКО-ГЕНЕТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ**

10.01.01 – Русская литература

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
кандидат филологических наук,  
профессор **Н.В. Свитенко**

Краснодар

2021

## Оглавление

Введение .....	3
<b>Глава 1. Фольклорно-мифологическая картина мира в художественном сознании А.Н. Толстого .....</b>	<b>20</b>
1.1 Соляная мифология в лирике А.Н. Толстого.....	20
1.2 Пространственно-временные константы.....	26
1.3 Пограничные локусы дома и внешнего мира: авторское видение.....	38
1.4 Предметно-материальный мир и традиционная народная культура: художественная деталь.....	57
<b>Глава 2. Жанровые доминанты и стилистическая специфика авторской сказки А.Н. Толстого.....</b>	<b>66</b>
2.1 Художественный феномен детства в формировании идиостиля писателя .....	66
2.2 Народная этиология .....	72
2.3 Былички и бывальщины .....	79
2.4 Легенды и поверья .....	85
<b>Глава 3. Система образов в цикле "Русалочьи сказки": фольклорно- мифологический bestiарий А.Н. Толстого .....</b>	<b>104</b>
3.1 Авторская демонология: от духов-хозяев дома и леса к зооморфным демонам и нечистой силе .....	104
3.2 Русалка: фольклорно-мифологический персонаж и авторские трансформации .....	123
<b>Глава 4. Литературная сказка А.М. Ремизова и А.Н. Толстого: проблемы авторских трансформаций народных представлений о мире .....</b>	<b>138</b>
4.1 «Посолонь» и «Русалочьи сказки»: диалогическое взаимодействие текстов.....	138
4.2 «К Морю-Океану» и «Русалочьи сказки»: особенности конструирования мифологического ландшафта .....	149
4.3 Авторская сказка А.М. Ремизова и А.Н. Толстого как выражение национального самосознания .....	162
Заключение.....	174
Список литературы.....	183

## Введение

Полное собрание сочинений А.Н. Толстого открывают «Солнечные песни» – сборник лирики, после публикации которого автора прозвали «язычником». Последний, неоконченный труд писателя – кропотливое соби́рание «свода» народных сказок. С циклом «Сорочьи сказки» читатели познакомились в 1910 году, комментаторы Полного собрания сочинений отмечают, что «в 1923 году, при издании ГИЗом сборника сказок и стихов А.Н. Толстого под общим заглавием «Приворот», писатель снова предпринял большую переработку сказок и разделил сказки на два цикла: первый – «Русалочьи сказки» и второй – собственно «Сорочьи сказки». Первый объединяет так называемые волшебные сказки, второй – сказки о животных и несколько сказок-басен» [Толстой, 1951:629].

В настоящей работе исследуется специфика жанровой доминанты, которая легла в основу дифференциации сказочных сюжетов. Двенадцать сказок, соединенные в цикле «Русалочьи сказки», относятся к «волшебным» сказкам лишь отчасти – исключительно в первоначальном, приблизительном сопоставлении с «Сорочьими сказками»: первый цикл населен «демоническими» персонажами из пантеона славянской мифологии, второй – инвариантным перечнем персонажей сказок о животных. Научное исследование текстов «Русалочьих сказок» – анализ системы персонажей, сюжетных схем, специфики времени и пространства, центральных мотивов – выявляет циклообразующую фольклорно-мифологическую жанровую «матрицу».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> В «Автобиографии» писатель так прокомментировал свое раннее творчество: «Мне казалось, что нужно сначала понять первоосновы – землю и солнце. И, проникнув в их красоту через образный, простой и сильный народный язык, утвердить для самого себя – что да и что нет, и тогда уже обратиться к человеку, понять которого без понимания земли и солнца мне не представлялось возможным. Верен ли этот выбранный, быть может бессознательно, путь – укажет дальнейшее. Земле посвящены сказки; солнцу – стихи» [Толстой, 1951: 620].

Центральные персонажи цикла «Русалочьи сказки» – леший, кикимора, полевик, водяной, русалка, домовой, овинник – мифологические персонажи, «иномирные», «тневые» хозяева леса и дома. Подобный конгломерат персонажей – маркер народного суеверного рассказа, который является особым жанром фольклорной прозы<sup>1</sup>.

Отметим, что в конечный вариант цикла не вошла сказка «Проклятая десятина», присутствующая в первых изданиях «Русалочьих сказок», но не включенная в состав цикла в полном собрании сочинений А.Н. Толстого. В данной сказке также отсутствуют мотивы столкновения героя с нечистой силой, в основе ее фабулы лежит пришедший из легенд мотив наказания за проклятие земли. Несмотря на определенные отличия от других сказок цикла, «Проклятая десятина» является его органичной частью, так как она объединена с другими сказками общими мотивами нарушения запрета и наказания за него, темой покушения на сакральное начало, амбивалентным образом земли как одновременно священной и смертоносной сущности, образом крестьянина-протагониста. Рассмотрение данной сказки позволяет увидеть сложную систему лейтмотивов и соответствий цикла «Русалочьи сказки» во всей ее полноте.

---

<sup>1</sup> Исключением является только сказка «Синица», принадлежность которой циклу «Русалочьи сказки» крайне относительна. «Синица» была создана спустя восемь лет после первого издания «Сорочьих сказок», включалась автором в содержание ряда сборников рассказов и сказок (сб. «Наваждение» (1917-1918), сб. «Дикое поле» (1923) и сб. «Приворот» (1923) и вошла в состав цикла лишь в Полном собрании сочинений А.Н. Толстого, в дальнейших многотомных изданиях публиковалась отдельно (1958; 1972; 1983). В данной сказке полностью отсутствуют фольклорные герои, элиминирована фабула столкновения с нечистой силой. В жанровом плане «Синица» приближается к притче. В основе сюжета сказки – ярко выявленный вариант жизненной позиции – нравственный: княгиня-мать трижды приносит себя в жертву ради сына. Протагонист «Синицы» показан «не как объект художественного наблюдения, а как субъект этического выбора» [Аверинцев, 1987: 305]. По нашему мнению, ничем иным, как «выпадением» из жанрового каркаса былички, объясняется инородность сказки «Синица», ее тематическое несоответствие и интонационная диссонантность циклу «Русалочьи сказки».

К циклу «Русалочьи сказки» тематически примыкают два более поздних рассказа А.Н. Толстого – «Терентий Генералов» и «На рыбной ловле». Оба рассказа представляют собой иронические изводы темы столкновения человека с русалкой, осложненные мотивом любовной связи героя и русалки. В данных рассказах А.Н. Толстой продолжил жанровые и стилистические эксперименты с темой конфликта человека и демона, добавив в художественную ткань текста снижающие реалистические детали и привнеся в исходную мифологическую фабулу элементы социальной проблематики. Также при анализе поэтики цикла необходимо рассмотреть первое появление солярных мотивов творчества писателя в его поэтических сборниках «Солнечные песни» и «За синими реками», в которых проявился интерес писателя к славянскому языческому мифу. В лирике писателя образ солнца занял место центральной мифологемы. Элементы авторского извода солярного мифа стали доминантой поэтики цикла «Русалочьи сказки».

Поэтический строй цикла «Русалочьи сказки» является органичным соединением таких элементов как авторский солярный миф и трансформированные народные представления о мире. Поэтика цикла «Русалочьи сказки» имеет явственный фольклорный генезис. А.Н. Толстой строит свое мифологическое пространство, опираясь на мироведение русских крестьян – восприятие пространства и времени, видение демонических существ, понимание добра и зла. Знание русского фольклора позволило писателю создать смелый жанровый синтез – А.Н. Толстой творит свое мифологическое пространство путем контаминации жанров былички, бывальщины, этиологического рассказа, легенды. Итогом синтеза становится самобытная авторская сказка, обладающая своеобразной эстетикой. Сложность поэтического построения цикла «Русалочьи сказки» требует тщательного рассмотрения. Вместе с тем, на данный момент поэтика цикла является малоизученной. Первые эксперименты А.Н. Толстого с жанром сказки нечасто становились предметом рефлексии литературоведов – воссозданию мифологической картины мира писателя посвящены диссертация Н.Н. Иванова «Древнеславянский языческий

миф в художественном мире М. Горького, А.Н. Толстого, М. Пришвина» (Иванов, 2000) и ряд статей Е.А. Самоделовой. Также некоторые художественные особенности сказочной прозы писателя были отображены в комментариях к текстам писателя – среди них мы выделим примечания Ю. Крестинского в первом томе Полного Собрания Сочинений А.Н. Толстого (Толстой, 1951) и примечания В.П. Аникина к переизданию «Русалочьих сказок» (Толстой). Изучение ранней авторской сказки А.Н. Толстого представляет особый интерес, так как рассмотрение первых опытов писателя в данном жанре позволяет проследить первые стадии генезиса авторской эстетики – от доминант картины мира до поэтики жеста.

Начало анализа поэтики цикла «Русалочьи сказки» было положено комментаторами. Если первый комментатор, Ю. Крестинский, ограничился фактографическими примечаниями и в духе своего времени выделил в варианте концовки сказки «Водяной» «социально-сатирическую направленность» [Толстой, 1951: 630], то В.П. Аникин сделал ряд ценных замечаний об особенностях поэтики цикла. Так, исследователь отметил связь сказки «Водяной» «ироническим типом народных побывальщин» (Толстой), обозначив жанровые истоки авторской сказки А.Н. Толстого. Также исследователь выделил соответствия сюжетов авторской сказки А.Н. Толстого с исходными фабулами народных сказок. Аникин выявил влияние работы А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» на понимание писателем фольклорной демонологии, а также указал другие источники вдохновения писателя. Следующий период рассмотрения особенностей цикла был представлен трудами Н.Н. Иванова и Е.А. Самоделовой. Н.Н. Иванов рассматривал поэтику цикла «Русалочьи сказки» в соотношении с общей мифологической картиной мира в творчестве А.Н. Толстого. Исследователь показал неразрывную связь цикла со славянской языческой мифологией, определившей творческие поиски писателя, раскрыл содержание солярного мифа А.Н. Толстого, отраженного в его поэтических произведениях, сказках и реалистической прозе. Н.Н. Иванов рассмотрел взаимосвязь поэтики

«Русалочьих сказок» с интенсивными философскими поисками писателя. Также в данной работе было отмечено влияние христианских мотивов на раннее творчество А.Н. Толстого. Н.Н. Ивановым была рассмотрена картина мира в цикле. Исследователь выделил такие особенности художественного строя цикла как связь поэтики жеста с метафизическим планом и специфику тональности повествования. Н.Н. Иванов дал глубокий анализ образов ряда представителей авторской демонологии, проследил их фольклорный генезис и обозначил их роль в поэтике цикла. Вместе с тем, в диссертации Н.Н. Иванова особенности поэтики цикла «Русалочьи сказки» рассмотрены не в полной мере. Исследователь почти не рассматривал жанровые особенности цикла. При рассмотрении демонологии «Русалочьих сказок» исследователь ограничился подробным анализом образов Ведьмака, водяных, кикиморы, змея, волка, а образы других представителей авторской демонологии были даны обзорно. Почти не было уделено внимания таким важным для поэтики цикла персонажам, как духи-хозяева дома и леса – овиннику, полевику, домовому, лешему. Не была рассмотрена связь образа русалки в цикле с другими изводами данного персонажа в позднейших произведениях писателя. Также Н.Н. Иванов не рассмотрел некоторые лейтмотивы и образные параллели, определяющие общую картину мира в цикле – от системы героев до образных деталей. Мы соглашаемся с большей частью выводов Н.Н. Иванова, но считаем, что данный в его работе анализ художественного своеобразия «Русалочьих сказок» нуждается в дополнении.

Несколько иной подход к рассмотрению поэтики сказочной прозы А.Н. Толстого дан в ряде работ Е.А. Самоделовой. Е.А. Самоделова раскрыла значение А.Н. Толстого как одного из ведущих русских фольклористов первой половины XX века, знатока и видного исследователя народного творчества. Собственно поэтике цикла «Русалочьи сказки» посвящены статьи «О фольклорных прообразах в сборниках А.Н.Толстого “За синими реками” и “Сорочьи сказки”» (Самоделова, 1995), Мифологические персонажи в сборниках А.Н. Толстого “Сорочьи сказки” и “За синими реками” (Самоделова, 1995), «Текстологические изменения мифологических персонажей и сказочных

мотивов в цикле «Русалочьи сказки» А.Н. Толстого» (Самоделова, 2003), «Принципы комизма в ранних сказках А.Н. Толстого («Сорочьи сказки», 1910)» (Самоделова, 2004), «От «Сорочьих сказок» (1909) до двух сказочных циклов (1929): проблемы датировки и источника текста А. Толстого» (Самоделова, 2009), Первоисточники «Сорочьих сказок» А.Н. Толстого (Самоделова, 2014). В данных статьях исследователь раскрыла такие особенности поэтики «Русалочьих сказок» как трансформации исходных сказочных мотивов и фольклорный генезис демонологии цикла, рассмотрела принципы комизма в сказочной прозе писателя, выявила влияние трудов отечественных фольклористов на видение писателем народной демонологии, определила жанровую природу литературной сказки А.Н. Толстого, в частности, выделила влияние жанра былички на поэтику цикла «Русалочьи сказки». Мы учитываем данные выводы в нашем исследовании, но считаем, что их необходимо дополнить.

Важной темой, мало затронутой исследователями ранней авторской сказки А.Н. Толстого, является диалогическое взаимодействие поэтики «Русалочьих сказок» со сказочной прозой А.М. Ремизова, друга и наставника А.Н. Толстого. Сопоставление знаковых текстов писателей позволит проследить особенности генезиса русской литературной сказки Серебряного века. Эксперименты писателей с сотворением авторской мифологической картины мира были частью поэтики эпохи. Начало XX века охарактеризовалось повышенным вниманием к изучению мифа. Возникло новое мифологическое сознание, ставшее идейным фундаментом искусства модернизма. Одним из признаков мифологического сознания явилось обращение к народным мифам, попытки включения мифологических элементов в пространство авторских экспериментов. Обращение к мифу стало своеобразным противовесом процессам упадка культуры. Наиболее характерно это особенности отразилось в отечественной литературе начала XX в. Возникновение российской фольклористики, в том числе, публикация основополагающих трудов Ф.И. Буслаева, А.Н. Афанасьева и А.Н. Веселовского, послужило источником вдохновения для целого ряда творцов



новой авторской мифопоэтики. Ученые, принадлежащие к мифологической школе полагали, что первоначальную мифопоэтическую картину мироздания можно реконструировать благодаря уцелевшим элементам первобытных представлений, отразившихся в фольклорных текстах и обрядах. Эта сверхзадача стала источником вдохновения для символистов, популяризовавших открытия фольклористов и мифологов, придав им форму художественных образов [Розанов, 2009: 92]. Иного рода мотивы привлекали А.М. Ремизова и А.Н. Толстого – их интересовала возможность игры с воссозданием первоначальной мифологической картины мира как пространства для творческих опытов, нашедших реализацию в мифологических текстах писателей. А.М. Ремизов и А.Н. Толстой – творцы, создавшие самобытной литературной сказки. Их планы воссоздания мифологического пространства основывались на сходных предпосылках. В определенной мере данная черта выводится из индивидуальной, идеологической и эстетической близости писателей. Свидетели одного исторического периода, и представители одного культурного слоя, они трансформировали жанровую природу авторской сказки, раздвинув ее границы. А.М. Ремизов и А.Н. Толстой видели сказку как высший синтез воплощения жизни, обобщающую картину мироздания. А.Н. Толстой – один из наиболее известных приверженцев А.М. Ремизова. М. Пришвин, одна из наиболее близких Ремизову персон, в дневниковой заметке 40-х гг. указал, что А.Н. Толстой входил в круг учеников А.М. Ремизова [Розанов, 2009: 8]). Идейное сродство писателей выявляется в плане скрещения их жизненных путей – А.Н. Толстого с А.М. Ремизовым связывала тесная дружба. А.Н. Толстой принадлежал к узкому кругу соратников своего учителя. А.М. Ремизов дал А.Н. Толстому и его супруге шуточные прозвища (Артамошка и Эпифашка из сказки «Котофей-Котофейч»), с помощью которых он подчеркнул близость А.Н. Толстого к числу тех, кто был приобщен к «Ремизовскому мифу». Этим юмористическим наименованием А.М. Ремизов выявил родство А.Н. Толстого собственно новаторскому неомифологизму творений А.М. Ремизова и их первоисточнику – мифопоэтическому творчеству русского народа. Близость

творческих поисков А.М. Ремизова и А.Н. Толстого наиболее полно выявляется путем сопоставления сказочных текстов писателей. Мы последовательно сравниваем «Русалочьи сказки» с двумя знаковыми текстами А.М. Ремизова: циклом «Посолонь» и повестью «К Морю-Океану». Мы полагаем, что А.Н. Толстой был знаком с данными текстами и учел особенности их поэтики при создании собственного сказочного цикла. Знакомство с текстами А.М. Ремизова отчасти определило эстетические принципы и идейное содержание сказочной прозы А.Н. Толстого. «Русалочьи сказки» являются своеобразной репликой в творческом диалоге учителя и ученика (отметим, что А.М. Ремизов высоко ценил «Русалочьи сказки» [Иванов, 2000: 166]), попыткой переосмыслить достижения своего предшественника. А.Н. Толстой находился под влиянием мифологизма А.М. Ремизова, но при этом спорил с многими положениями творческой программы своего учителя. Мы можем проследить как рецепцию ремизовской поэтики в прозе А.Н. Толстого, так и скрытую полемику с ней. Толстой и Ремизов как творческие индивидуальности были слишком ярки и независимы, чтобы не вступить в конфликт. Это можно объяснить как «страхом влияния» так и идейными разногласиями. Если творчество А.М. Ремизова в целом соотносилось с программой символистов, то творчество А.Н. Толстого вступало с ней в полемику. Хорошо знакомый с символистской эстетикой А.Н. Толстой на рубеже предвоенных десятилетий пережил переоценку ценностей и заявил о своем разочаровании в символизме (во всяком случае, об этом он написал в своей краткой автобиографии – мы считаем, что подобная оценка направления вызвана не конъюнктурными соображениями, а исключительно эстетическими причинами). А.Н. Толстому был чужд декадентский пафос, во многом присущий А.М. Ремизову. В период создания «Русалочьих сказок» А.Н. Толстой находился на пути к новой поэтике. Одной из черт новой поэтики А.Н. Толстого стал оптимизм, вера в преодоление зла.

Стоит отметить, что поэтика А.М. Ремизова также претерпела динамические изменения, и это стоит учитывать при анализе диалогического взаимодействия текстов обоих писателей. Публикация первой мифологической

книги А.М. Ремизова «Посолонь» стала ярким событием, надолго определившим восприятие творчества А.М. Ремизова в целом. Мы полагаем, что мотивами данной книги эксперименты писателя с мифологическим материалом не исчерпываются, более того, в позднейшем творчестве писателя присутствуют элементы переоценки ценностей, отчасти связанные с историческими катаклизмами начала XX века. Некогда близкий к кругам эсеров, бывший радикал и ссыльный, А.М. Ремизов переживает ряд потрясений – он становится свидетелем поражения первой русской революции и казни своего друга И.П. Каляева. А.М. Ремизов предчувствует грядущие бедствия и старается предупредить их. Старые символы ремизовской эстетики подверглись переоценке, писателем сместил акценты при воплощении привычных ему образов – так родилась апокалиптическая поэтика А.М. Ремизова. Мы считаем, что ранняя мифологическая проза А.М. Ремизова запечатлела эволюцию мировосприятия писателя от «посолонного мифа» к апокалиптической поэтике. Хотя «Посолонь» и «К Морю-Океану» были впоследствии объединены автором под одним названием «Посолонь», между данными текстами есть существенная разница, не позволяющая рассматривать их как единое целое. Сам автор объединил эти произведения в одну книгу только в конце жизни, стремясь к итоговому синтезу своей поэтики – об этом пишут даже те исследователи, которые объединяют эти тексты в единый метатекст [Данилова, 2008: 41].

В своей эволюции А.М. Ремизов шел от создания идеальной эскапистской картины мира – к познанию мира через путешествие-испытание. От сотворения статичного мифологического космоса – к пророчеству об апокалиптических потрясениях и судьбах России. «Посолонному мифу» противопоставляется апокалиптическая поэтика, нашедшая позднее свое наиболее яркое выражения в знаменитых «Плачах». Солярные мотивы не исчезают из мифологической прозы А.М. Ремизова, но претерпевают радикальные трансформации, трансцендируются. Данные перемены поэтики А.М. Ремизова не могли быть не замечены А.Н. Толстым. При анализе поэтики «Русалочьих сказок» мы должны учитывать то, что А.Н. Толстому приходилось вступать в творческий диалог с

двумя изводами ремизовской поэтики одновременно, что усложняет разбор взаимосвязей текстов писателей. Мы полагаем, что А.Н. Толстой был знаком не только с «Посолонью», изданной в 1906 г., но и с отдельными главами будущей повести «К Морю-Океану», которые были опубликованы в 1907-1908. В частности, анализируемые нами в четвертой главе настоящего исследования главы «К Морю-Океану» были опубликованы до первого издания «Русалочьих сказок» (1910 г.): «Летавица. Русская мысль. 1909. № 4, под загл. “Ночь у Вия”» [Ремизов, 2000: 638]. «Мара-Марена. Цветник Ор. Кошница первая. Спб., Оры, 1907» [Ремизов, 2000: 641] Рожаница. Зритель. 1908. № 1» [Ремизов, 2000: 641]. Не исключено, что с данными отрывками А.Н. Толстой мог ознакомиться и раньше, в частном общении с А.М. Ремизовым. Таким образом, генетическая связь между произведениями вполне доказуема, что предоставляет исследователям широкое поле для анализа.

**Научную новизну** диссертационного исследования определяет рассмотрение поэтики цикла А.Н. Толстого «Русалочьи сказки» во всей совокупности ее элементов – картины мира, жанровой специфики, системы образов. Ряд особенностей поэтики цикла был разобран в работах Н.Н. Иванова и Е.А. Самоделовой, но полный анализ основных элементов поэтики цикла еще не проводился. В силу данных обстоятельств, настоящее исследование является первой полномасштабной попыткой раскрыть особенности поэтики цикла. Слабая степень изученности текста позволяет дополнить имеющиеся представления об особенностях генезиса литературной сказки А.Н. Толстого, расширить восприятие образного строя мифологической прозы писателя, дополнить выводы предыдущих исследователей поэтики цикла. В данном исследовании рассматривается становление мифологической поэтики А.Н. Толстого как результат трансформации народных представлений о мире в авторскую модель космоса, жанровых экспериментов писателя с контаминацией различных жанров народной несказочной прозы и собственно волшебной и бытовой сказки, создания авторской демонологии на основе народного видения нечистой силы. Совокупность данных элементов позволяет судить о сказочной

прозе А.Н. Толстого как о попытке синтеза фольклорного многообразия в поэтике авторской сказки, понимаемой как универсальное отражение мира. В данном исследовании также рассмотрена взаимосвязь цикла «Русалочьи сказки» с поэзией и малой прозой писателя – стихотворными сборниками «Солнечные песни» и «За синими реками» и рассказами «Герентий Генералов» и «На рыбной ловле». Таким образом, мифологическая поэтика показана не только в синхроническом, но и в диахроническом аспекте, что позволяет рассмотреть изменения картины мира писателя в динамике. Новизна исследования также определяется включением в рассмотрение заявленной проблематики научных работ фольклористов рубежа XX-XXI вв., которое позволяет выделить особенности поэтики цикла, не отмеченные ранее. Также в данном исследовании впервые дано масштабное сопоставление поэтики сказочных произведений А.Н. Толстого и А.М. Ремизова – тема, которая ранее подымалась в отрывочных высказываниях исследователей, но не была разобрана детально.

**Актуальность исследования** определяется необходимостью расширения и углубления контекста восприятия цикла «Русалочьи сказки» в нескольких аспектах: во-первых, читательский интерес к литературе для детей стимулирует изучение литературной сказки и требует заполнения «лакун» в современном отечественном литературоведении по данному вопросу; во-вторых, изучение мифомышления писателя, определяющего метод освоения национального мира, включает творческое наследие писателя в парадигму русской литературы как социокультурного феномена; в-третьих, изучение вопроса о влиянии славянского фольклора и мифологии на художественное мышление крупного прозаика XX века позволяет расширить представление о функционировании фольклорно-мифологической мировоззренческой системы в литературной культурной парадигме, что способствует постижению ее универсальности для русской («славяно-православной») цивилизации.

**Объектом** изучения диссертационного исследования является сказочная проза А.Н. Толстого и А.М. Ремизова. Выбор данных персоналий был обусловлен идейной и эстетической близостью писателей, общностью их

творческих поисков, вызванной интересом обоих авторов к экспериментам над созданием авторской картины мира путем трансформации фольклорных жанров и мотивов. При этом поэтика авторской сказки А.Н. Толстого выдвигается на первое место как основной объект исследования, а особенности мифологической прозы А.М. Ремизова рассматриваются исключительно как источник творческих поисков А.Н. Толстого.

**Предмет исследования** – генезис, поэтика, система образов в цикле А.Н. Толстого «Русалочьи сказки».

**Основным материалом исследования** стали произведения А.Н. Толстого (сборники стихотворений «Солнечные песни» и «За синими реками», цикл «Русалочьи сказки», рассказы «Герентий Генералов» и «На рыбной ловле») и А.М. Ремизова (цикл «Посолонь» и повесть «К Морю-Океану»).

**Цель диссертационной работы** – выявление индивидуально-авторского и типологического в выражении жанрово-стилевых особенностей цикла «Русалочьи сказки» в их историческом развитии.

Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие **задачи**:

- раскрыть особенности мифологической картины мира в раннем творчестве А.Н. Толстого – рассмотреть генезис солярного мифа в стихотворных циклах «Солнечные песни» и «За синими реками», определить степень влияния солярного мифа писателя на поэтику цикла «Русалочьи сказки», выделить пространственно-временные константы и выявить определенные ими особенности архитектоники и хронотопов цикла, проанализировать трансформации народного мировидения на примере отражения фольклорной топографии и предметно-материальной крестьянской культуры в цикле;

- рассмотреть жанрово-стилевое своеобразие цикла «Русалочьи сказки» - определить взаимодействие поэтики А.Н. Толстого с жанрами несказочной прозы (этиологический рассказ, быличка, бывальщина, легенда, поверье);

- определить специфику трансформаций образов народной демонологии в цикле «Русалочьи сказки» и рассказах «Терентий Генералов» и «На рыбной ловле»;

- провести сопоставительный анализ цикла «Русалочьи сказки» А.Н. Толстого с циклом «Посолонь» и повестью «К Морю-Океану» А.М. Ремизова – выявить генетическое влияние текстов А.М. Ремизова на поэтику сказочной прозы А.Н. Толстого, рассмотреть диалогическое взаимодействие текстов обоих писателей, от рецепции А.Н. Толстым творческого метода А.М. Ремизова до полемики с отдельными положениями его поэтики, определить идеологические и эстетические разногласия авторов, проследить развитие идей национального самосознания в текстах А.Н. Толстого и А.М. Ремизова.

Поставленные задачи определяют методологию исследования. Основопологающим методом исследования стал компонентный анализ текста, позволяющий рассмотреть поэтические особенности цикла посредством анализа частных особенностей эстетики писателя: архитектоники, жанровых особенностей, системы образов, художественной детали, характеров персонажей. Дополнительным методом данного исследования является сравнительно-сопоставительный метод. Сопоставление знаковых текстов мифологической прозы А.Н. Толстого и А.М. Ремизова позволяет выявить характерные закономерности развития сказочной прозы эпохи русского модерна. Сравнительный анализ позволяет выделить сходное и различное в поэтике писателей, определить специфику влияния поэтики А.М. Ремизова на поэтику А.Н. Толстого, обозначить точки преемственности А.Н. Толстого по отношению к А.М. Ремизову, а также выявить основные коллизии идейной полемики писателей, имплицитно заложенной в их текстах. Сопоставление характерных черт сказочной прозы писателей позволяет определить различные векторы решения национальной идеи в отечественной литературе XX в.

**Теоретическую базу исследования** составили работы фольклористов: А.Н. Афанасьева, О.В. Беловой, Л.Н. Виноградовой, В. Даля, Е.С. Ефимовой, В.П. Зиновьева, Г.И. Кабаковой, В.Б. Колосовой, Н.А. Криничной,

Е.Е. Левкиевской, Д.С. Лихачева, Е.М. Мелетинского, В.В. Митрофановой, Э.В. Померанцевой, В.Я. Проппа, В.Н. Топорова, О.А. Черепановой, М. Элиаде, а также собственно исследователей творчества А.Н. Толстого (В.П. Аникин, Н.Н. Иванов, Ю. Крестинский, Е.А. Самоделова) и А.М. Ремизова (О.В. Буевич, О.С. Гальченко, И.Ф. Данилова, А.С. Жилияков, Ю.В. Розанов, М.М. Солонская, Н.В. Целовальникова). Также в работе были использованы работы С.С. Аверинцева, М.М. Бахтина, Н.А. Бердяева, А.Я. Гуревича, В. Розанова. Справочная литература была представлена словарями: «Славянские древности» под общей редакцией Н.И. Толстого, «Мифологический словарь» под редакцией Е.М. Мелетинского, словаря «Мифы народов мира» под ред. С.А. Токарева, «Крылатые слова» Н.С. Ашукина, М.Г. Ашукиной.

**Теоретическая и практическая значимость работы.** Своеобразие выбранного аспекта исследования обуславливает, в определенной степени, и практическую значимость, так как произведения русской литературы конца XIX – начала XX века являются обязательными для изучения в школьном и вузовском курсе литературы. Материалы работы могут послужить опорой для учителя-словесника, которому необходимо сформировать в сознании своих воспитанников целостную картину культурной жизни предреволюционного периода, понимания авторской модели бытия, что невозможно без упоминания о литературно-философских и эстетических концепциях серебряного века.

Результаты исследования могут быть использованы в курсах истории русской литературы XX века. Представляется возможным использование наблюдений и выводов работы в спецкурсах, посвященных взаимосвязям творчества русских классиков с фольклором и славянской мифологией.

**Апробация диссертационного исследования.** Текст научной работы В. А. Головки «"Русалочки сказки" А.Н. Толстого: жанрово-стилевое своеобразие в историко-генетическом аспекте» обсуждался на заседании кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики Кубанского государственного университета. Значимые положения и концептуальные выводы исследования представлены в девяти публикациях разных уровней и



озвучены в докладах на международных и всероссийских конференциях, среди которых:

– The International Conference «National Interest, National Identity and National Security», Нижний Новгород, 10-12 марта 2020 г. (NININS 2020);

– Topical Problems Of Philology And Didactics: Interdisciplinary Approach In Humanities And Social Sciences (Tphd 2018) Душанбе, 26-27 декабря 2018 г.;

– III и IV Международные научно-практические конференции «Актуальные проблемы современной филологии: теория, практика, перспективы развития» (г. Краснодар, 21 апреля 2018 и 20 апреля 2019, КубГУ).

**Структура работы.** Диссертационное исследование состоит из введения, четырех глав, разбитых на параграфы, заключения и библиографического списка. Общий объем диссертационного исследования – 197 машинописных страниц.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Картина мира в цикле А.Н. Толстого «Русалочьи сказки» основана на фольклорном субстрате – народные представления о мироздании определили специфику созданного писателем мифологического пространства. Трансформированные фольклорные мотивы встречаются на протяжении всего текста цикла – от элементов реализации авторского солярного мифа в поэзии и прозе писателя до аспектов генезиса авторской картины мира в цикле «Русалочьи сказки» (пространственно-временные константы, пограничные локусы дома и внешнего мира, объекты предметно-материального мира народной культуры).
2. А.Н. Толстой создает мифопоэтическое пространство авторской сказки как синтез разнородных народных представлений о мире в единое целое гармоничного мироздания, в котором доминирующую роль играют образы стихий (солнца, земли и воды) и мотив нарушения границы между космосом человека и миром нечистой силы. Пространство цикла является наивысшим воплощением солярного мифа в творчестве А.Н. Толстого – солнце является

центральным образом произведения, определяющим особенности его оптимистической поэтики.

3. Жанровое новаторство сказочной прозы А.Н. Толстого заключается в сложном синтезе разнородных элементов народной мифологической прозы – несказочных рассказов (этиологических рассказов, быличек и бывальщин, легенд и поверий) и собственно сказок в единое целое литературной сказки. Творческое совмещение данных элементов дает уникальный жанровый сплав, для которого характерны сложные сюжетные контаминации, соединение мотивов разных типов фольклорных текстов.
4. Жанровый синтез позволил писателю создать уникальный тип сказки, в котором органично совмещены изначально разнородные жанры несказочной прозы (былички, бывальщины, этиологического рассказа, легенды, поверья) и собственно бытовая и волшебная сказка. Данное совмещение жанров позволило увеличить нарративный потенциал авторской сказки, привнеся в него радикально новые элементы. Жанровое новаторство писателя было дополнено применением стилистических приемов – А.Н. Толстой активно пользуется юмором, иронией, гротеском, снижением при изображении героев и ситуаций. Данные средства выразительности необходимы писателю для создания господствующего в цикле карнавального настроения.
5. Важнейшей частью поэтики цикла является авторская демонология. Понимание писателем демонического начала непосредственно связано с фольклорным видением нечистой силы, но им не ограничивается. А.Н. Толстой разделяет своих демонических персонажей на три основные категории – духов-хозяев дома и внешнего пространства, зооморфных демонов и собственно нечистую силу. Отличительной чертой авторской демонологии становится амбивалентное отношение писателя к изображаемому предмету – А.Н. Толстой показывает нечистую силу одновременно как враждебную и дружественную человеку. Писатель привносит в описание представителей народной демонологии новые черты, расширяя исходную семантику инварианта элементами психологического

анализа и иронического описания. Центральным образом авторской демонологии является русалка. Образ русалки как соблазнительницы присутствует в трех текстах А.Н. Толстого – сказке «Русалка» и рассказах «Герентий Генералов» и «На рыбной ловле», имеющих в своем основании фабулу былички. Единство фабулы не приводит к идентичности сюжетов – каждый текст имеет свои особенности, показывающие изменения мифологической картины мира в творчестве писателя.

6. Поэтика авторской сказки А.Н. Толстого находилась в сложном взаимодействии с эстетическими принципами литературной сказки А.М. Ремизова. Близкими чертами поэтики обоих писателей становятся такие особенности, как игровая попытка воссоздания народной картины мира средствами авторской сказки, позитивное видение некоторых представителей нечистой силы, иронические интонации текста, особенности прозаической ритмики, стилистическое совмещение авторских новаций и народного сказа, некоторые жанровые черты – обращение к сказке, быличке, легенде, этиологическому рассказу.
7. А.Н. Толстой радикально перерабатывает творческие принципы поэтики А.М. Ремизова – солярные и календарные мотивы, демонологию, видение мира и человека. Знаковые тексты писателей находятся в диалогическом соотношении. А.Н. Толстой учел поэтические особенности двух произведений А.М. Ремизова – цикла «Посолонь» и повести «К Морю-океану», и оставил в ткани цикла «Русалочки сказки» ряд полемических отсылок на мифологическую прозу предшественника. А.Н. Толстой противопоставляет определенное вечным солярным кругом вечное возвращение жизни путешествию как апокалиптической цели. Истоки данной полемики лежат в сфере борьбы идей. А.Н. Толстой так или иначе полемизирует с амбивалентными чертами поэтики А.М. Ремизова – завуалированной мизантропией, эскапизмом, этической относительностью, пессимизмом, апокалиптикой, которым А.Н. Толстой противопоставляет гуманистический оптимизм и незыблемость этических координат.

## Глава 1. Фольклорно-мифологическая картина мира в художественном сознании А.Н. Толстого

### 1.1 Солярная мифология в лирике А.Н. Толстого

А.Н. Толстой пришел в литературу как поэт. Первую книгу лирики (январь-март 1907 года) писатель впоследствии «забраковал», а о второй – «За синими реками» – в своей автобиографии отзывался так: «От нее я не отказываюсь и по сей день. “За синими реками” – это результат моего первого знакомства с русским фольклором, русским народным творчеством» [Толстой, 1951: 84].

Фольклорная культура в первоначальном виде воплощает национальную систему ценностей, национальный характер. А.Н. Толстой воспринимает народную традицию как часть личного самосознания, принимает славянскую мифологию как часть собственной культуры, фольклорное мировидение имманентно присуще писателю: «Не столько знание народного быта... но скорее какое-то бессознательное проникновение в стихию русского духа составляет своеобразие и очарование поэзии гр. Толстого» (В.Я. Брюсов) [Цит. по: Переписка А.Н. Толстого, 1989: 149].

«Солнечные песни» – лирическая квинтэссенция языческого мироощущения поэта. Палитра эпитетов и метонимов солнца необычайно широка и экспрессивна. В мифологическом антураже «Солнечных песен» небесное светило выступает в роли жениха, «огневого, червленого быка», Купало великого, Козла, золотого козленочка, Леля, «князя в красном терему», жениха. Солярное мифотворчество А.Н. Толстого связано в первую очередь календарным временем, земледельческим циклом-«кругом». Годовой отсчет у славян начинался с весны. Первые четыре стихотворения «Солнечных песен» («Весенний дождь», «Купальские игрища», «Осеннее золото» и «Заморозки») рисуют четыре времени года, объединенные метаморфозами главного героя – Солнца.

В первом стихотворении цикла «Весенний дождь» поэт-песенник создает обобщенную картину весеннего любовного томления в мире природы и людей, с помощью хрестоматийного приема поэтического параллелизма: белая береза – символическая невеста в мифопоэтической традиции – радуется весеннему дождю, «дождику сквозь солнце»:

«Обсыпалась почками,  
 Обвесилась листочками.  
 Гроза гремит, жених идет,  
 По солнцу дождь, – весенний мед,  
 Чтоб, белую да хмельную,  
 Укрыть меня в постель свою,  
 Хрустальную,  
 Венчальную...  
 Иди, жених, замрела я,  
 Твоя невеста белая...» [Толстой, 1951: 93-94].

Сюжетная ситуация типизируется лирической аналогией: в стихотворении разворачивается сценка любовного свидания, ухаживания парня за девушкой: «Ты не бойся, пойдем, / Хоровод за селом, / Созовем, заведем, / И, под песельный глас, / Обведут десять раз обручившихся нас. / Этой ночью красу – / Золотую косу/ Расплету я в лесу» [Толстой, 1951: 94].

Далее – ритуальные песни девушек в хороводе: «Хороните, девки, день / Закликайте ночку. / Подобрался ключ-кремень / К алому замочку. / Кто замочек отомкнет / Лаской или силой, / Соберет сотовый мед / Батюшки Ярилы» [Толстой, 1951: 96].

Лирические аналогии поэта многослойны: завершается стихотворение песней девушек, где союз огненного быка-Солнца и молодой белой телушки-Земли – мифологическая иноформа брачных отношений: «За телкою, за белою, / По полю, полю синему / Ядреный бык, червленый бык / Бежал, мычал, огнем кидал» [Толстой, 1951: 96]. Праздник Ярилы у славян имел целью вызвать плодородие у земли, обильный урожай, приплод скота, отсюда любовные,

брачные сюжеты стихотворения. В «Велесовой книге» находим объяснение «огненной» символики: «С наступлением весны, когда сама природа вступает в союз с Ярилой, наступали и Ладины праздники. В эти дни играли в горелки. Гореть – любить. Любовь часто сравнивали с красным цветом, огнем, жаром, пожаром. Остуда – нелюбовь» [Мифы древних славян, 1993: 79]. Кроме того, возникает ассоциация с игрой в горелки, где водящему приходится «гореть», то есть ловить кого-то из очередной убегающей пары [Некрылова, 2007: 324].

Бык в народной традиции воплощение силы и мужского начала. В славянских загадках – бык субститут месяца, солнца, дня и ночи, неба и земли. В народных поверьях рогатый скот связан с небесной водной стихией. Солнце-бык укрощает корову-тучу: «говяда», крупный рогатый скот в мифологической ипостаси – иноформа грозовых туч, опасных для урожая (Говяда – тучи, небесный скот, а дождь – молоко небесных говяд) [Славянские древности, 2012: 334]. Так поэт закольцовывает лирический сюжет, этиологический «объясняя» происхождение весеннего дождя небесным символическим соитием: «А бык нагнал, / Червлёный пал: / «Уж тебя я полонил, полонил, / В прощах воду отворил, отворил, / Горы, доли оросил, оросил». / Перекинулся дождик от леса, / Да подхватил, / Да как припустился / По травушкам, по девушкам» [Толстой, 1951: 96].

В стихотворении «Пастух» образ быка более аутентичен славянскому и соотносится напрямую с Перуном, богом грома и молнии, с помощью которых происходит соитие Земли и Неба через благодатный дождь. В стихотворении «Весенний дождь» такие аналогии также присутствуют, что позволяет говорить об определенной контаминации образов Перуна и Солнца в мифопоэтическом пространстве А.Н. Толстого (ср. у А.Н. Афанасьева «Ярило – дождящий Перун» [Афанасьев, т. 1. С. 242]).

Второе стихотворение цикла – «Купальские игрища» – мифологическая картина Солнца «в силах» в дни летнего солнцестояния.

В народном сознании мифологический образ Купалы как главного календарного божества летнего солнцестояния соединился в период активного

освоения христианства с образом Иоанна Предтечи, по церковному календарю рожденного в этот день, поэтому праздник получил название Ивана Купалы. Он связан с народным календарем, с аспектом, который можно обозначить как «солнце и годовое время». Дважды в год солнце «поворачивает» на зиму или лето, летний «солнцеворот» приходится на 7 июля – «Иванов день».

В лирическом цикле А.Н. Толстого солнце «играет». В народной традиции игра солнца связывалась в первую очередь с летним солнцеворотом [Афанасьев, 1994: 713]. В этот день дожидались восхода, угощали светило пирожками и любовались как солнце «купаются», «гуляет», «танцует», «трепещет», «цветет», «радуется», «красуется» и «до венца идет» [Славянские древности, 1999: 376].

Образ Купалы воплощает в себе две стихии – огня и воды. Считалось, что их связь олицетворяла зависимость плодородия от яркого солнца и хорошего полива. Огонь и вода осмысливались как метафора мужчины и женщины, вступающих в брак. В лирике А.Н. Толстого брачная символика доминирует. Фольклорно-мифологическая основа большинства стихотворений цикла – символический брак Солнца и Земли. А.Н. Толстой опирается на славянскую фольклорную традицию, для которой характерно распространение сюжета о свадьбе Солнца с земной девушкой [Некрылова, 2007: 249]. Фольклорные мотивы обручения и венчания доминируют в стихотворении «Купальские игрища»: «Дни купальные – / Венчальные: / Бог сочетается с красной девицей – / Зарей Заряницей. / Оком пламенным в землю глядит! <...> Оком пламенным в сердце глядит. / Бог Купало, / Любый, травник, лих... / Сердце – ало, / Загорается / Явись, воплотись, / Жених!.. / Чудо совершается – Купало в Козла воплощается...» [Толстой, 1951: 97–98].

Не случайно Купало превращается в Козла: в народной мифо-ритуальной традиции он связан с продуцирующей магией. «И баран, и козел известны своею похотливостью в весеннюю пору, это характеристическое свойство их народная фантазия сблизила с плодотворящею силою весенних грозных туч, испускающих из себя семя дождя...» [Афанасьев т. 1, с. 242]. Козел является символом плодородия и в аграрных, и в свадебных обрядах: «Поутру жених – /

Козел идет, / Круторогий нам / Дары несет. / У него венец / Золотых колец. / С нами Купало великий, / С нами Козел наш, девицы!» [Толстой, 1951: 98].

В стихотворении «Осеннее золото» круторогий, кудрявый «козел-жених» из «Купальских игрищ» к осени становится «золотым козликом», козленочком-жертвой, «наскочившим» на «злой ножик» и окрасившим своей кровью леса в пурпур. Златорогого козлика убаюкивают в зиму русалки-мавки – осенние красавицы. Этот образ можно сравнить с рождественско-новогодним обрядом «вождения козла», где центральным моментом является «умирание» и «воскресение» козла, символизирующее круговорот времени в природе.

Эротическое звучание создастся и сюжетикой, и символикой, и «хороводной» ритмикой – сама лексическая «фактура» стихотворений «замешана» на любовно-эротической теме. В каждом стихотворении встречаются брачные «апотропеи» – венок, кольцо, обруч, венец – все это круглые предметы с отверстием, восходящие к базовой солярно-брачной символике круга. Многочисленные купальские, обручальные, венчальные венки притягивают соответствующие глаголы: витья, плетения, которые встречаются во многих текстах цикла. Например, в стихотворении «Семик» мотивы заплетания / расплетания косы, свивания венка, гадания по венку: «Заплетите мне тяжелую косу; / Свейте, девушки, веночек невелик – / Ожила береза-древо на Семик» (В «Семик» – «русалочин день» не только поминали заложных покойников – отсюда в стихотворении обращение к водяницам, но гадали с венками на суженого).

Ритуальное сватовство девушки и Солнца (обряд закликания дождя) находим в стихотворении «Додола»:

«Над прохладною водою из криниц  
Снимем платье с той, что краше всех девиц.  
Тело нежное цветами опрядем,  
По селениям Додолу поведем,  
Осыпая всех прохожих ячменем,  
Князя-солнце нашей девице найдем.



Вон по небу, светел силою и лих,  
 Ходит, саблею играет князь-жених...  
 Уж ты саблей тучу наполю руби,  
 В рог золотой по горним долам затруби!  
 Воструби – зови, а мы к тебе идем,  
 Во цветах Додолу красную ведем...  
 На, возьми ее, ожги ее огнем...  
 Мы над нею ветви сению согнем» [Толстой, 1951: 117].

«Испрашивая, например, дождя, славяне водили додолу (в других вариантах Перуницу, жену Перуна. – *В.Г.*) – деву, увенчанную травами и цветами, в образе которой представлялась жаждущая плодотворного семени богиня Весна...» [Афанасьев Т.1. С. 118]. В песне девушки просят не полить Додолу, а ожечь огнем. В поэтическом пантеоне писателя снова происходит замещение славянского Перуна Солнцем в роли верховного божества.

В мифо-ритуальной традиции в брачно-эротическим символам относятся различные действия, связанные с проникновением вглубь, внутрь, соответственно с подобной символикой связаны многие «колющие» предметы: «Солнце пышет желтым жаром, / И звенит трава под жалом...» [Толстой, 1951: 105], «А в сырую мглу / День пустил стрелу» [Толстой, 1951: 118], в стихотворении «Весенний дождь» мавки боятся укулов солнца – «веретенца».

«Ярило-Яровит связан с плодоносящей силой зерна-семени, поэтому весенние празднества приобретали заклинательное значение» [Мифы древних славян, 1993: 220]. Мотив зерна и сеяния – основа стихотворений «Золото», «Земля», «Сватовство»: ««Медвяным молоком наливное / Проливается в горсти зерно... / Ох ты, солнце мое золотое! / Ох ты, высь, голубое вино!» [Толстой, 1951: 106].

Атрибутами бракосочетания являются «опьяняющие» растения, продукты, напитки, – все, что изменяет состояние сознания – вино, брага, мед. Кроме того, среди «любимых» лексем поэта можно назвать «хмель» и его дериваты: во-первых, хмель входит в состав главных свадебных «хмельных» напитков – меда

и пива, во-вторых наделен любовно-эротической семантикой: быстро растет, живуч, крепко обвивает/обнимает опору, связан с весельем, является воплощением витальности. В стихотворении «Пастух» можно увидеть сплетение всех вышеперечисленных символов: «А в небе лазоревом бражно, / Хмельной, поднимается Лель. / Вином одурманены, пчелы / В сырое дупло полегли. / И стрел его сладки уколы / В горячие груди земли» [Толстой, 1951: 115].

Прославляя небесное светило, А.Н. Толстой открывает читателю мифологическую перспективу: созданный им образ солнца углублен фольклорными, народно-поэтическими ассоциациями. Лирика А.Н. Толстого обращена к фольклорно-генетической памяти читателя, образы стихотворений рассчитаны на пробуждение к жизни целой цепи ассоциаций. Стилистический принцип ассоциативной значимости слова исключительно важен для поэта: лирический текст А.Н. Толстого без фольклорно-мифологических коннотаций немислим. С одной стороны, лирический «текст» А.Н. Толстого нуждается в обстоятельном комментировании фольклориста, с другой, его художественная цель – непосредственно сотворить в сознании читателя многочисленные эмоциональные параллели, образные картины, активизировать многовековую мифологическую культурную память. Ликующая радость жизни, любовное желание и языческое упоение каждым мгновением бытия, ощущение единства человека и природы в Божьем замысле – смысловая суть ранних поэтических опытов будущего крупного писателя, метафизический «фундамент» его «языческой», «чувственной», «утробной» изобразительной силы в прозе.

## 1.2 Пространственно-временные константы мифологической картины мира

Истоки мифологического мировидения А.Н. Толстого родом из детства (подробнее об этом – во второй главе настоящего исследования): «Я рос один в созерцании, в растворении среди великих явлений земли и неба. Июльские молнии над темным садом; осенние туманы, как молоко; сухая веточка, скользящая под ветром на первом ледку пруда; зимние вьюги, засыпающие

сугробами избы до самых труб; весенний шум вод, крик грачей, прилетавших на прошлогодние гнезда; люди в круговороте времен года, рождение и смерть, как судьба зерна; животные, птицы, козявки с красными рожицами, живущие в щелях земли; запах спелого яблока, запах костра в сумеречной лощине; мой друг Мишка Коряшонок и его рассказы; зимние вечера под лампой, книги, мечтательность. <...> Вот поток дивных явлений, лившийся в глаза, в уши, вдыхаемый, осязаемый» [Толстой, 1949: 558]. Тесную связь человеческой жизни с жизнью природы будущий писатель эмоционально воспринял в детстве, ощутив себя неотъемлемой частью мироздания. Такое мировосприятие определило основы творчества А.Н. Толстого, которые критики оценивали как «органическое», «нутряное».

Координаты мифологической картины мира определяются понятиями верх – низ, составляющими «одну из основных семантических оппозиций в славянской картине мира. Верх наделен символическими признаками – “хороший”, “благополучный”, “плодородный”, “обильный”, “жизненный”, а низ – признаками “плохой”, “неблагополучный”, “скудный”, “смертельный» [Славянские древности, 1995: 345]. Пространственная модель мира, ставшая инвариантной для раннего творчества писателя, представлена в сказке «Иван да Марья»: «Солнце самый пуп земли печет, и зацветает дивная Полынь-трава. В озера, на самое зеленое дно, под коряги подводные глядит огненное солнце» [Толстой, 1951: 153]. «Самый пуп земли» – центр, «солнце» – верх, «самое зеленое дно» – низ. Вертикальная организация фольклорно-мифологического пространства художественного мира подчинена авторской иерархии сил природы: А.Н. Толстой постоянно подчеркивает солнечную доминанту, недаром он прослыл среди писателей-современников «солнцепоклонником». В ранних стихах и сказках А.Н. Толстого Солнце имеет обширный ряд синонимических именованний: «око пламенное», «золотое светило», «князь в красном терему», «царь-девица в алой зыбице», «князь-жених», «Купало великий», «Лель», «ядренный бык, червлёный бык», «бык огневой». Смерть и рождение солнца – один из доминантных сюжетов мифологического мышления [Мелетинский,

2000: 219] (в цикле «Русалочьи сказки» две истории репрезентируют эти мотивы – «Иван-царевич и Алая-Алица» и «Соломенный жених»).

В эту вертикаль встраиваются сказочные сюжеты А.Н. Толстого. «Голубеет, синее небо, и из самой его глубины летит к земле, раскаляясь, близится молодое снова рожденное солнце» [Толстой, 1951: 167]. «Верхний» мир, кроме солнца, фиксируют месяц и звезды: «Встанет над озером месяц... и выкатит из камышей на дубовой коряге водяной» [Толстой, 1951: 153–154]; «И раз, когда звезды высыпали над яром, Моря выбежала, крадучись, из избы и пошла куда глаза глядят» [Толстой, 1951: 159]; «На пне сидит ведьмак, звезды считает когтем...» [Толстой, 1951: 156]. Энергия неба, солнца, месяца и звезд связана с созидательным полюсом бытия и противостоит темным, враждебным, разрушительными силам «нижнего» мира.

Солнечная энергия мира А.Н. Толстого многолика – она представлена не только непосредственно светилом, но и его функциональными заместителями – Н.Н. Иванов отмечает ряд дублирующих образов солнца: «Стихия огня, тайная и открытая, пронизывает все сферы мироздания и той “реальности”, что сотворена Толстым в стихах и сказках. Здесь и огонь светил небесных, и молния (золотая стрела Ивана-царевича, язык мужичка-с-локоток), и янтарные нитки («Русалка»), и легендарный Камень-Алатырь, под которым спрятано счастье...» [Иванов, 2000: 185]. Дневное светило – один из самых частотных образов цикла, он встречается в нем восемнадцать раз. «Нет солнца только в одной сказке – “Водяной”, зато оно здесь подразумевается, поскольку говорится о сумерках – времени ухода дневного светила и появления нечисти» [Иванов, 2000: 186].

Нижний мир локализуется под землей или под водой.<sup>1</sup> На «зеленое дно» с кручи прыгают мужик и водяной в сказке «Водяной»; в одноименной сказке кикимора с похищенным ребенком «под яр ушла в омут зеленый» [Толстой, 1951: 159]; в финале сказки «Русалка» старик «пал с крутого берега в омут» [Толстой, 1951: 153] и превратился в водяного; в сказке «Ведьмак» одноименный

---

<sup>1</sup> Ассоциации с нижним миром вызывают различные «щели земли» – впадины, углубления, ямы, норы – все они воспринимаются мифологическим сознанием как «вход» в нижний мир.

хтонический персонаж откусил половинку месяца и «на прохладном дне», выплюнул ее, а русалки «ухватили голубой месяц и потащили в самую пучину. На дне речки стало светло, ясно и весело» [Толстой, 1951: 157]; из норы в углу появляется Анчутка беспятый, подсказывающий мужику-с-локоток дорогу к звериному царю: «...В крысиную нору... <...> Там темно, сыро... Полз, полз – конца не видно, и вдруг полетел вниз, в тартарары» [Толстой, 1951: 171]. Из недр земли появляется и Овинник: «Внизу овина, где зажигают теплины, в углу темного подлаза лежит, засунув морду в земляную нору, черный кот» [Толстой, 1951: 164]. Нижний мир устойчиво связан с локусами интенсивности нечистой силы – как под землей, так и под водой.

Негативная роль воды в пространстве цикла была блестяще разобрана Н.Н. Ивановым: «Вода в поэтическом мироощущении А. Толстого выполняет функции, традиционные для этой стихии природы: получение героями нового качества после преодоления водной границы /плотины, моста и проч./, разделение добрых и злых сил... Но ни в одной из сказок нет живой, очистительной, спасительной воды. Это – черта художественного мышления А. Толстого. Самая большая опасность исходит от воды. Дед Семен, упав с “крутого берега в омут”, стал водяным. Соломенного (надо полагать, солнечного. – *Н.Н. Иванов*) жениха берегут от воды, иначе он прорастет и погибнет» [Иванов, 2000: 195–196].

Если водная стихия в цикле является силой сугубо враждебной, то образ земли в мифологической поэтике А.Н. Толстого обладает амбивалентной семантикой. С одной стороны, в земле кроется сакральная сила – в сказках цикла земля часто показана как производящая жизнь стихия. «Рухнул зимний терем и облаком поднялся к синему небу. Сбежал снег с поляны, на земле поднялись, зацвели цветы. Распустились по деревьям клейкие листья» [Толстой, 1951: 164]. «Заухали снега, загудели овраги, ручьи побежали, обнажая черную землю, над буграми поднялись жаворонки, засвистели серые скворцы, грач пришел важной походкой, и соломенный жених открыл сонные синие глаза и привстал» [Толстой, 1951: 167]. Н.Н. Иванов считает, что сила земли явлена в артефакте

Полынь-траве. «В Полынь-траве – сила неба, воздуха, земли и солнца. Они противостоят водяному, олицетворяющему темные, враждебные людям стихии воды» [Иванов, 2000: 170]. С другой стороны, земля связана с хтоническими персонажами – Овинником, Анчуткой Беспятым и Звериным царем. Стоит отметить, что данные демонические персонажи амбивалентны и являются духами-помощниками героев, поэтому отражаемая ими хтоническая сила земли показана как благотворная по отношению к людям. «Земля – основа, та сторона бытия, что ограничена рождением и смертью. В сказках данная мифологема получает два смысловых акцента: пуп земли (“Иван да Марья”) и силовой центр (“Звериный царь”). И если к первому притягивается солнце, то второй, находясь в самой толще, центре земли, становится персонификацией внутренних ее сил» [Иванов, 2000: 196]. Дополняя мысль исследователя, мы отметим, что связь с рождением и смертью придает образу земли отчетливую противоречивость. Наиболее ярко амбивалентная роль земли отражается в сказке «Проклятая десятина» – поругавший «родную землю» бобыль обречен на вечное повторение своей муки на проросшей бурьяном десятине. Здесь земля является одновременно силой благой и карающей. Отчасти это противоречие разрешается тем, что А.Н. Толстой нюансирует художественные детали так, что позитивный образ земли как рождающей жизни поверхности противостоит амбивалентному образу «щелей земли», подземного мира как места обитания нечисти. Н.Н. Иванов отмечал, что мироздание А.Н. Толстого трехслойно – земля находится между двумя полюсами, солнцем и водой (подземный огонь в картине мира А.Н. Толстого отсутствует [Иванов, 2000: 170]). Эта картина мира соответствует представлениям древних язычников-славян. Дополняя мысль исследователя, мы отметим, что данные три уровня обладают разной семантикой – отчетливо положительной (солнечный огонь), амбивалентной (земля) и явно отрицательной (вода). Таким образом, иерархия сил природы представляет собой некое подобие антиклимакса – снижения позитивного модуса жизненной силы сверху вниз.

В фольклорно-мифологической картине мира знаковую роль играют и различные стороны света, и оппозиции правое/левое, далекое/близкое: второй член бинарной оппозиции всякий раз связан с идеей потусторонности, иномирности. В художественном мире А.Н. Толстого оппозиции правое/левое, восток/запад, север/юг не являются существенными [Иванов, 2000: 174]. Иное дело – ощущение границы, условной черты, разделяющей свое и чужое пространства.

Особое внимание в мифологической картине мира привлекают инородные, лиминальные локусы, отличающиеся от окружающего пространства – изгородь, межа, ров, болото, ручей – все, что воспринимаются как «порог» или «преграда». Противопоставление природы и культуры в мифологическом сознании предопределяет оппозицию «дома» и природных локусов – леса, болота, поля. Не случайно хтонические мифологические персонажи делятся на хозяев «культурных» (домовой, банник, овинник) и «природных» (леший, водяной, полевик) локусов.

В целом ряде сюжетов цикла «Русалочьи сказки» подчеркивается маргинальное расположение домов героев: «А жил он вдвоем со старым котом на краю села в мазанке» [Толстой, 1951: 149]; «Жили-были брат Иван да сестра Марья в избенке на берегу озера» [Толстой, 1951: 153]; «Над глиняным яром – избушка, в избушке старушка живет и две внучки» [Толстой, 1951: 159]. Дома расположены не в центре «своего» мира, а на границе с «чужим» – у берега, у яра, у обрыва, оврага. Такие преграды осмысляются мифологическим мышлением как граница, соединяющая/разделяющая «свой» и «чужой» миры. Подобное расположение предопределяет неизбежность роковой встречи с иномирным существом, резкий поворот в судьбе героя [Иванов, 2000: 174].

Практически все пространственные границы в мифологической картине мира А.Н. Толстого имеют особое значение: берег, мост, порог дома, окно, ворота, плотина. На «том берегу» подземной реки встретил мужичок звериного зря; четыре ветра выносят его обратно, «к мосту, у родного села» [Толстой, 1951: 172]; Иван царевич «по ледяному мосту пробежал, распахнул ворота»

[Толстой, 1951: 164] и освободил Алюю-Алицу; «Перебежал плотину, стал – кудластый, и пошел от козла смрад – в пруду вода зашевелилась, и отовсюду, из камышей, из-под ветел, повылезла вся нечисть болотная, поползла по полю» [Толстой, 1951: 173]. Семантика порога соотносится с феноменом инициации героев. Мифологическое видение пространства базируется на желании понять его смысл, расшифровать его язык, уметь вести диалог с ним.

В народной фольклорно-мифологической прозе формируются те универсальные архетипические образы-топосы, которые одушевляются, персонифицируются, антропоморфизируются и со временем становятся символами жизненного пути человека. Для художественного мышления А.Н. Толстого вертикаль «верх – низ» не просто репрезентация пространственного мифологического восприятия, эта вертикаль организует авторскую аксиологию, этическую программу: граница солнца, месяца, звезд – абсолютный верх символизирует культ света и животворного огня; нижний предел – «щели земли», водяная пучина – хтоническое пространство небытия, место обитания нежити. Данную особенность рассматривал Н.Н. Иванов на примере антиклимакса образов в сказке «Русалка»: «В этой сказке, как, впрочем, и в других сочинениях А. Толстого, вертикаль – не абстрактная геометрическая линия, а выражение этической программы. Символы, последовательно расположенные по линии “верх – низ”: солнце, крыша дома, печь, колодезь, на дне которого ключ, поверхность воды, прорубь, омут» [Иванов, 2000: 171]. Солнечный культ огня и страх подземного и водяного пространства составляют динамический конфликт в фольклорно-мифологической картине мира А.Н. Толстого. В результате такого мироощущения природа как ландшафт и пейзаж исчезает в стихах и сказках А.Н. Толстого, трансформируясь в систему координат мироздания.

Центральное положение солнца в цикле определяет и временные константы. Время в «Русалочьих сказках» полностью определяется двумя константами – календарным циклом и сменой дня и ночи. Календарный принцип построения диктует систему лейтмотивов – в сказках часто представлены смены



времен года. Год рассматривается писателем как основа мироздания, обеспечивающая активность жизненных сил, круговорота стихий природы. Течение года составляет единый сюжетный каркас цикла. Писатель неоднократно обращается к сходным образам времени в сказках цикла – повтор временных констант необходим ему как средство показать единство многообразия порожденных темпоральными точками ситуаций. Здесь А.Н. Толстой близок к восприятию времени в фольклорных текстах, послуживших писателю источниками вдохновения. «В мифологической прозе и поверьях год обычно осмысливается как некая универсальная модель времени, имеющая потенции к регулярному обновлению и определенному варьированию» [Криничная, 2004: 368]. В цикле «Русалочьи сказки» писатель раскрывает авторское видение времени путем акцентировки художественных деталей. Так, Сказка «Полевик» завершается указанием на грядущее наступление зимы, подчеркнутым такой деталью, как холодное свечение месяца. Полевик как персонификация природного начала также подвергается воздействию сил зимы – подобно природе, он погружается в сон.

«Холодеет месяц.

А Полевик уж в поле шагает.

– Голо, голо, – ворчит Полевик, – скучно.

Ляжет он с тоски в канаву, придет зима, занесет его снегом» [Толстой, 1951: 163].

В сказке «Русалка» весна приносит с собой как возрождение жизни, так и вторжение в человеческий мир хтонической силы воды, пробуждающей активность губящей деда русалки.

«Прошла зима. Река разломала лед, два раза прорывала плотину, насилу успокоилась.

Зазеленела на буграх куриная слепота, запахло березами, и девушки у реки играли в горелки, пели песни» [Толстой, 1951: 152].

Сказка заканчивается гибелью деда Семена и превращением его в водяного – таким образом, приход весны может быть связан с редуцированным

мотивом сезонной метаморфозы героя. В сказке «Водяной» наступление весны приводит героиню к превращению из липы в русалку. «–Я, братец; царь водяной меня в жены взял, теперь я древяница, а с весны опять русалкой буду...» [Толстой, 1951: 155]. В сказке «Дикий кур» действие происходит ранней весной, пробуждающей духа-хранителя леса: «В лесу по талому снегу идет мужик, а за мужиком крадется дикий кур» [Толстой, 1951: 161]. В сказках «Иван-царевич и Алая-Алица» и «Соломенный жених» смена времен года показана как воскрешение солнечного светила, напрямую связанное с поражением представителей нечистой силы как олицетворений зимы. В кульминациях обеих сказок статичное изображение скованной снегом земли сменяется картинами пробуждения жизни.

Архитектоника цикла также связана с календарным принципом построения – так, предвещающая зиму меланхолическая концовка сказки «Полевик» расположена перед началом сказки «Иван-царевич и Алая-Алица», центральным образом которой является торжество воскресающей природы. Монтаж заостряет контраст между противоположными настроениями, связанными с определенными частями годового круга. Таким образом, А.Н. Толстой демонстрирует постоянство своего мифологического пространства через показ вечного возвращения солнца и определенного им календарного цикла. Движение времени трактуется двояко – одновременно как знак неизбежности наступления пробуждения природы и как предпосылка для активизации демонического мира, проникновения его представителей в жизнь человека. Важными маркерами времени как порового состояния становятся Купальские дни и летний солнцеворот, показанные в сказке «Иван да Марья» как время вторжения демонов водной стихии в мир людей. Данное понимание вполне традиционно («Русалки исконно связаны с календарными обрядами конца весны – начала лета» [Соколова, 1979: 292]).

Также в цикле отразились некоторые христианские понятия о течении времени. Так, именно Пасха является точкой отсчета времени в цикле, подобно тому как пространственным началом является пуп земли. «Десятая неделя после

Пасхи – купальские дни. Солнце самый пуп земли печет, и зацветает дивная Польшь-трава» [Толстой, 1951: 153]. Так, в сказке «Дикий кур» упоминается литургия – заутреня, во время которой происходит действие сказки. Другим маркером церковного времени в сказки становится деталь из разговора героев-антагонистов – они собираются разговляться снесенным Диким куrom яйцом (намек на пасхальную трапезу). Таким образом, в соответствии с традицией, А.Н. Толстой использует в построении временных координат не только элементы славянского языческого мифа, но и понятия народного христианства. Другим, более сложным, является временной мотив в концовке сказки «Странник и змей» – в конце сказки Странник говорит, что время его победы над змеем еще пришло. Здесь можно увидеть завуалированный апокалиптический мотив отсрочки окончательной победы над злом до исполнения всех положенных Богом сроков – это мнение уместно в устах старца-старообрядца. Апокалипсис представлен здесь как победа добра над злом в обновленном чудом мире, а не разрушение всего и вся, характерное для некоторых модернистских трактовок сюжета об Откровении, с которыми полемизировал А.Н. Толстой. Языческие и христианские представления объединяются писателем в общее восприятие времени, отражающее народные представления о мироздании. Так А.Н. Толстой синтезирует различные мифологемы, варианты видения времени в единое темпоральное пространство авторской сказки.

Смена дня и ночи показана в цикле как пороговое состояние, время встречи человека и нечистой силы. Данная временная константа присутствует во всех сказках цикла, кроме инородной основному корпусу текстов «Синицы». В завязке «Русалки» дед Семен ловит русалку в полночь, в концовке сказки ставший водяным герой выходит из озера по ночам – таким образом, тема появления нечистой силы ночью выражена мотивным кольцом. В «Иване да Марье» Марья нарушает запрет тревожить озеро в сумерки, после этого ее похищают водяной и русалки. В «Ведьмаке» Ведьмак борется с ночными светилами. В «Водяном» крестьянин в сумерки встречает водяного. В «Кикиморе» демон похищает Дуничку в ночное время. Встреча Мори с

обратившимся в дуб лешим происходит поздним вечером, при свете звезд. В «Диком куре» крестьянин сталкивается с чудищем рано утром, во время заутрени. В «Полевике» парни и девки встречают духа-хранителя поля на рассвете. В «Иване-царевиче и Алой-Алице» Иван-царевич идет по ночному лесу и встречает в нем лунь-птицу, приводящую его к плененной героине. В «Соломенном женихе» пороговым состоянием становится видение героем гибели солнца от клыков волка. «Странник и змей» открывается картиной закатного солнца, предвещающего конфликт старца со змеем. В «Зверином царе» исход мужичка-с-локоток из иного мира происходит также в закатное время. В «Проклятой десятине» в полночь начинает бродить и дымиться проклятое тесто. В «Хозяине» ночью приходит в конюшню домовый. Таким образом, все сказки цикла объединены лейтмотивом смены дня и ночи, понятой как ослабление границы между мирами. Постоянное повторение данного мотива указывает на его центральное положение в поэтике цикла – порожденный пороговым состоянием конфликт разрешается либо гибелью героя («Русалка», «Проклятая десятина»), либо благополучным исходом (прочие сказки цикла). Варьирование мотива позволяет писателю рассмотреть сходные ситуации с помощью смены акцентов от сказки к сказке, выявить частное и общее их сюжетов посредством использования единой фабульной мотивировки.

Данные особенности временной организации «Русалочьих сказок» позволяют говорить о том, что основе поэтики цикла лежит идея вечного возвращения. Все сказки объединены темой конфликта человека и демона, которое мотивируется вечной сменой дня и ночи. Эта идея явлена в образе умирающего и воскресающего солнечного светила («Иван-царевич и Алая-Алица», «Соломенный жених») и месяца («Ведьмак»), в ситуациях возвращения одного героя другому («Иван да Марья», «Кикимора», «Соломенный жених»), повторения годового цикла («Иван-царевич и Алая-Алица», «Соломенный жених», «Полевик»). В завуалированном виде данная идея присутствует в сказке «Странник и змей» – борьба антагонистов будет не раз повторяться вне рамок самой сказки, на что намекает последняя фраза странника: «Лети, перышко, где

сядешь, туда и я скоро приду; много еще мне исходить осталось, увертлив змей, не пришло его время» [Толстой, 1951: 170]. Здесь апокалиптический мотив грядущей победы добра над злом оттеняется темой вечного повторения борьбы противоположных начал, пока существует мир. Для писателя вечное возвращение – гарантия вечности жизни на земле, постоянства победы сил добра над силами зла. Своим жизнеутверждающим пафосом А.Н. Толстой противостоял декадентскому изводу мифа о вечном возвращении, явленному у Ф. Ницше и его последователей. В своей центральной книге «Так говорил Заратустра» философ дал трагический образ вечного возвращения как дурной бесконечности. Идея немецкого мыслителя оказала влияние на таких представителей нового мифологического сознания как Т. Манн и М. Элиаде [Элиаде, 2000], [Фаритов, 2017].

Данное понимание идеи вечного возвращения нашло отклик в идеях русских ницшеанцев, в том числе символистов. Наиболее ярко их видение вечного возвращения выразил Д.С. Мережковский в книге «Лев Толстой и Достоевский». «Фридрих Ницше, даже в то время, когда уже преодолел, – как, по крайней мере, ему самому казалось, – все прочие метафизические “переживания”, не мог отделаться лишь от одного из них, самого древнего и упорного, которое преследовало его всю жизнь, и которого он так боялся, что, по собственному признанию, почти никогда о нем не говорил. Однажды Заратустре является карлик, отвратительный “горбун”, дух “земной тяжести”, и напоминает ему об этом непобежденном, метафизическом бреде, о “вечных возвращениях”. Заратустра, ничего не возражая ему, охваченный ужасом и омерзением, падает на землю, как мертвый» [Мережковский, 2000: 176].

А.Н. Толстой спорит с данной идеей – в его понимании, вечное возвращение является символом вечности жизни. Впрочем, ницшеанские мотивы отчасти присутствуют и в тексте А.Н. Толстого, но они гротескно снижены и отпародированы. К примеру, мучительный стазис деда Семеноводяного подан как нечто отчетливо карнавально-сказочное – «Да мало что наплести можно про старого деда!» [Толстой, 1951: 153]. Таким образом, идея

Ницше редуцирована до иронического комментария к участи незадачливого героя. То же самое можно отнести к гротескной концовке сказки «Проклятая десятина» – «И долго спустя слышали в колючих порослях – жевало и ухало: то, сидя на земле, ел и проесть не мог проклятую муку проклятый бобыль» [Толстой]. Видение вечного возвращения как кошмара, таким образом, оказывается низведенным до элемента игры. А.Н. Толстой, великолепно знающий символистскую эстетику, не мог не внести в свое понимания мифа о вечном возвращении завуалированного полемического элемента по отношению к общему духу упадка «конца века». Его извод солярного мифа является противовесом предчувствиям падения и распада, характерным для модернистской литературы.

### 1.3 Пограничные локусы дома и внешнего мира: авторское видение

Одной из центральных особенностей мифологической поэтики «Русалочьих сказок» стала акцентировка внимания на локусах [Лотман, 1966: 415, Неклюдов, 1966: 42] пограничного пространства дома и внешнего мира. Пограничные топосы (если «локус представляет собой некое ограниченное пространство художественного текста, имеющее референтную соотнесенность с действительностью, топос – это обобщенное место разворачивания определенных смыслов. В фольклорном тексте локус закономерно предстает как топос (иное царство в сказке, пир в былине и т. п.)» [Гольденберг, 2011: 191]) в народной культуре неразрывно связаны с лиминальными состояниями человека – встречами с нечистой силой, нахождением на границе человеческого и демонического миров. Семантика границы изначально заложена в топосах внутреннего домашнего пространства и внешних природных объектах. В крестьянском сознании присутствует четкая оппозиция «дом» – «внешний мир». Элементы дома (печь, ворота, дверь, порог, окно, крыша, стол, колыбель) – гаранты защищенности человека от внешнего мира демонов и стихий, стабильности существования крестьянина. При этом они также обладают

семантикой границы между мирами. Части дома обладают сакральным значением – они нередко становятся местом обитания духов-хозяев. «В качестве сакральных локусов в быличках, бывальщинах, легендах и поверьях могут фигурировать баня, домашний очаг, передний угол, порог, перекресток, лесной “маточник”. Это места инкарнации душ предков в будущих потомков. Дух-«хозяин», прежде всего домашний, осмысляется как своеобразное коллективное вместилище, родовое хранилище душ. Он же и их распорядитель. Дух-«хозяин» оказывается причастным к рождению каждого нового члена семейно-родовой общины. В предании аналогичные представления едва ли не полностью изжиты, однако рудименты их при специальном анализе подчас узнаваемы» [Криничная, 2004: 8].

Дом крестьянина – микрокосм, отделенный от мира внешнего [Славянские древности, 1995: 116]. А.Н. Толстой сохраняет исходное видение дома как обобщенного образа человеческого мира, где значимыми деталями становятся элементы крестьянского жилища. Наиболее ярко это видно на примере деталей первой сказки цикла. В «Русалке» мотивы нарушения пространства дома становятся ведущими. Дед Семен живет в замкнутом пространстве избы, и части жилища охраняют существование героя, пока его покой не нарушит появление русалки. Поселившаяся в доме русалка постепенно разрушает жизнь деда Семена, так или иначе соприкасаясь не только с обитателями дома, но и с самим жилищем как противостоящим ей сакральным пространством. Отметим такие упоминаемые в сказке элементы крестьянского жилища, как печь, стол, крыша, дверь, окно, которые появляются в повествовании одни за другим, создавая впечатление первоначальной цельности народного миропорядка. Охранительная семантика данных предметов противостоит демоническим силам разрушения, воплощенным русалкой.

Стол – «особо почитаемый предмет домашнего интерьера, место совершения основных домашних обрядов» [Славянские древности 2012: 166]. Дед Семен вываливает на стол рыбу и среди нее находит русалку – само место стола как средоточия сакрального в крестьянском доме предопределяет важность

вносимых в жизнь деда перемен. Но наибольшим значением в тексте обладает образ печи. Она в славянской мифологии является сосредоточием семейно-родовых ценностей, источником жизни и здоровья, вместилищем сакрально чистого огня. Также печь «играет особую роль во внутреннем пространстве дома, совмещая в себе символику центра и границы» [Славянские древности, 2009: 39]. Данные функции очень важны – анализ их воплощения в тексте необходимы для понимания замысла писателя. Дед Семен, поселяющий русалку на печи, нарушает священные границы дома, ставя в его средоточие представителя инородной жилищу нечистой силы. Слово «печь» употреблено в сказке одиннадцать раз. Частота появления данного образа в первом тексте цикла задает тему борьбы человеческого и хтонического. Печь здесь – пороговое пространство, точка столкновения человека и нечистой силы. А.Н. Толстой подчеркивает мотив противостояния двух миров тем, что дед поселяет русалку на месте собственного ночлега, тем самым допуская ее в свою жизнь и соглашаясь на радикальную ломку привычного образа жизни, лада. Образ печи становится маркером сюжетных изменений, на что указывает порядок упоминания печи в сказке. Вначале она присутствует как место отдыха деда: «Убрал дед Семен лошадь и овцу – все свое хозяйство – и полез на печь» [Толстой, 1951: 149]. Образ нечистой силы здесь еще отсутствует. Затем, после обнаружения русалки, печь становится также местом ее приюта.

Лежа на печи, дед чувствует тревогу. После пробуждения он варит щи в той же печи. Русалка просыпается и заставляет деда вынести горшок с кашей – печной чад мешает ей жить (мотив враждебности демонического существа людскому укладу проявляется здесь впервые). Затем появляется образ сидящего на печи кота, озлобленного на русалку. «Кот сидел на краю печки, злой, урчал» [Толстой, 1951: 151]. Указание на край сакрального предмета подчеркивает пограничную, конфликтную ситуацию противостояния двух миров. Так, применяя один и тот же образ, писатель нагнетает сюжетное напряжение. В следующий раз печь появляется в развитии сюжетного конфликта – столкновении деда Семена и его внука Федьки. Печь здесь становится



пограничным пространством, локусом борьбы двух противоположных начал – людского и демонического. Демоническое начало здесь одерживает убедительную победу – дед избивает Федьку мочальным кнутом, и тот навсегда покидает дом.

Затем этот мотив дублируется: печь становится ареной поединка русалки и кота. Здесь тема борьбы человека и демона расширяется до темы противостояния подлинного живого (природного) и неживого (демонического). Демоническое начало снова торжествует – эпизод заканчивается убийством верного кота дедом Семеном.

Перед сюжетной развязкой русалка покидает дом деда – и первым шагом к трагической кульминации сказки становится то, что русалка слезает с печи. Печь и пространство вокруг печи становятся главным местом конфликта сказки, ее хронотопом – образ печи имеет временную протяженность, он сопровождает все повороты сюжетных коллизий, являясь их топографическим центром.

Рассмотрим и другие составляющие крестьянского жилища в сказке – крышу, дверь и окно. В отличие от домового, духа-хозяина дома, русалка не является существом полезным, но всецело инородным. Она несет гибель как деду, так и его жилищу. Русалка советует деду Семёну разломать крышу дома, чтобы разрушить его сакральное пространство (в сказке не поясняется, выполнил ли дед это желание, но возможность разрушения крыши дома вытекает из подтекста сказки, так как герой выполнил все остальные требования искусительницы). «–Дед, дед! – закричала русалка. – Разбери крышу, чтобы солнце весь день на меня светило» [Толстой, 1951: 152]. В славянской мифологии крыша отграничивает «свое», освоенное, пространство от «чужого», внешнего [Славянские древности, 2004: 15]. Разрушение крыши обозначает разрушение миропорядка. А.Н. Толстой объединяет эти два мотива – разрушение крыши символизирует открытость жилища деда нечистой силе и конец старого крестьянского мира, в котором некогда жил дед Семен. Вместе с тем, разрушение крыши имеет амбивалентный оттенок – в отличие от пола, который отделяет жилище от земли, крыша отделяет мир людей от высшего мира. А.Н. Толстой

подчеркивает эту особенность тем, что в пробитую в крыше брешь должно светить солнце – знак верхнего космоса. Так как солнце в данной сказке является символом амбивалентным, дарующим и жизнь, и смерть, то разрушение крыши может иметь двойкий смысл – оно является как и наказанием, так и своего рода шансом для несостоявшегося прозрения героя.

Также в сказке присутствует образ двери – он также подразумевает пороговую ситуацию. Дверь в славянской мифологии – часть жилища, трактовка которой определяется, прежде всего, символикой границы. [Славянские древности 1995: 25]. У А.Н. Толстого лиминальный мотив подчеркивается тем, что дверь забухает и не дает деду уйти из избы, символизируя невозможность благоприятного разрешения конфликта человека и нечистой силы. Закрытая дверь здесь становится символом душевного состояния деда, не могущего преодолеть приносимый русалкой соблазн.

Несколько другая система образов присутствует в сказке «Кикимора», хотя семантический план предметов остается неизменным. Здесь образ печи также становится символом дома и маркером пограничной ситуации – вторжения в дом кикиморы и похищения ею ребенка. В данном эпизоде А.Н. Толстой использует два пограничных пространства крестьянского дома – печь и дверь, усиливая звучание мотива нарушения границы дома. Также в данной сцене присутствует еще один сакральный образ – колыбель. Колыбель в славянской мифологии играет роль первой земной обители человека, локуса магических действий и оберегов, направленных на защиту ребенка [Славянские древности, 1999: 559]. В сказке колыбель является символом равновесия, нарушенного вторжением демона. В отличие от случая с дедом Семеном, происшествие с Морей оканчивается удачно – нарушителем границ дома здесь является не человек, а хтоническое существо. Исходное равновесие восстанавливается путем уничтожения кикиморы, которое наступает в развязке сказки.

Образ печи также присутствует в сказке «Иван Царевич и Алая-Алица». На нетопленной печи сидит похититель героини, старый жиж. «По ледяному мосту пробежал, распахнул ворота Иван-царевич оскалились медвежьи головы. Вышиб

ногой дверь в светлицу: видит – на нетопленной печурке сидит жиж, голова у него медная, глазами ворочает» [Толстой, 1951: 164]. В этой печи нет огня. Данная деталь позволяет судить о характере места обитания нечистой силы – естественный огонь как заменитель солнечной силы здесь не в чести (этот мотив дополняет внешнюю бытовую мотивацию – печь некому топить, так как жиж, являясь демоном, выполнять человеческую функцию поддержания огня не может). При этом сам старый жиж согласно этимологии является огненным духом («Жиж – слово образовано от “жижа”, в детском языке так называется огонь, вообще горячее, обжигающее, даже свет, сияние от звезд, луны и прочее» [Словарь русских народных говоров, 1972: 171]). Отметим, что подобное противоречие только внешнее – старый жиж воплощает деструктивную сторону огненной стихии, не случайно после его смерти пламя полностью уничтожает терем: «Упал жиж, дым повалил у него изо рта, вылетело красное пламя и пояло терем» [Толстой, 1951: 164]. Упоминание медвежьих голов также не случайно – они являются отчетливо сказочным символом (см. ограду из черепов вокруг дома Василисы Премудрой – «Василиса Премудрая» [Афанасьев, 104, АТ 480\*] [Назирова, 1982: 34]), заостряющим тему лиминального конфликта сказки. Иван-царевич также дважды нарушает пространство обитания нечистой силы, открывая ворота и вышибая дверь – здесь мотив нарушения границы инвертируется.

Образ двери также наделяется пороговой функцией в сказке «Странник и змей» – у двери странник поет свою песню, к двери бежит дождавшаяся змея Акулина.

В кульминации сказки появляется другой лиминальный образ – порог: «Заметался народ по избе, петуха ловят. Поймали, у Акулины и топор в руках.

– Клади его на порог!» [Толстой, 1951: 170].

Функцию охраны от нечистой силы выполняет порог в сказке «Звериный царь»: «Окажи, кум, услугу, – говорит анчутка, – достань золы из-под печки; мне через порог перейти нельзя, а золы надо – тещу лечить, – плоха, обьяелась мышами» [Толстой, 1951: 170].

Последним пороговым локусом дома в сказочном цикле является дверь в конюшне в сказке «Хозяин». «Старичок отворил дверь и вывел за гриву вороного на двор» [Толстой, 1951: 173]. Здесь дверь играет роль границы между миром домашних животных и нечистой силы.

Сходную роль играет образ ворот, как и другие пороговые локусы, символизирующий границу между внутренним и внешним миром. В сказке «Соломенный жених» он связан с уходом героя во внешний мир: «И ушел, только снег скрипнул за воротами» [Толстой, 1951: 166]. В сказке «Странник и змей» Акулина бросается за ворота, чтобы попросить странника о помощи: «Увидала странника Акулина, кинулась за ворота» [Толстой, 1951: 168]. В сказке «Проклятая десятина» образ хлопающих ворот передает пограничный характер ситуации:

«Ночь осенняя бушевала ледяным дождем, хлопали наотмашь ворота, выл в трубе ветер.

В полночь поднял бобыль голову и видит – валит из квашни дым. Надувшись, слетела крышка, и поползло через края проклятое тесто, рассыпалось на полу землей...» [Толстой].

Важную роль играет в цикле образ окна. В сказке «Русалка» этот образ появляется три раза. В первом случае его упоминание вызвано бытовой мотивировкой – дед подымает окно, чтобы русалка не чувствовала запаха пищи. Во втором случае роль образа окна сложнее:

«Дед Семен окно раскрыл; пахучий, звонкий от песен ветер ворвался в низкую избу.

Молча соскочила с печи русалка, поднялась на руках.

Глядит в окно, не сморгнет, высоко дышит грудь» [Толстой, 1951: 152–153]. В данном эпизоде окно играет роль границы между домашним и внешним пространством [Славянские древности, 2004: 534]. Контраст между весенним пробуждением мира и замкнутым пространством избы подчеркивает конфликт двух миров – человеческого и природного. Также важно то, что окно в верованиях славян является местом пребывания потусторонних существ

[Славянские древности, 2004: 535]. Здесь этот мотив редуцирован и инвертирован – русалка смотрит на окно изнутри дома, а не снаружи.

Другой образ окна присутствует в сказке «Иван-царевич и Алая-Алица». Терем старого жижа отличается богатым видом: «Сверху месяц горит, переливаются стрельчатые окна» [Толстой, 1951: 163]. В эпизоде освобождения героини образ окна появляется два раза – сначала как символ недостижимой свободы, а потом как знак избавления от неволи. «Иван-царевич побежал в светлицу. У окна, серебряными цепями прикована, сидит Алая-Алица, плачет... Разрубил цепи, взял Иван-царевич на руки царевну и выскочил с ней в окошко» [Толстой, 1951: 164].

В сказке «Странник и змей» образ окна появляется три раза – в первый раз он появляется, когда девки приглашают странника и Акулину на посиделки, во второй раз, когда странник поет свою песню. Наиболее интересно появление образа в третий раз: «В это время просвистел за окном змеиный свист» [Толстой, 1951: 169]. В поверьях восточных славян змей-любовник прибывает в дом через окно [Славянские древности, 2004: 535]. А.Н. Толстой остался верен традиции и связал появление змея с окном.

В сказке «Хозяин» образ окна появляется три раза – каждое появление соответствует трем стадиям развития сюжета – экспозиции, завязке и перипетии. В первый раз окно появляется как пространство статичного нахождения ипостаси домового.

«В узкое окно влезает круглый месяц.

Лошади беспокоятся.

– Опять подглядывает месяц-то, – ржет негромко вороной, – хоть бы козел пришел, – все не так страшно» [Толстой, 1951: 172].

Во второй раз образ окна связан с динамикой – вторжением домового в конюшню: «– Страшно мне, – зашептал вороной, – месяц в окно лезет. Схватить его разве зубами?» [Толстой, 1951: 173]. В третий раз через окно лошади видят мучения вороного.

«Караковый подбежал к окну.

– Ну и лупят... пыль столбом... под горку закатились. Смотри-ка. На горку вскакнули, стали; “хозяин” шею ему грызет; лягается вороной; поскакали к пруду» [Толстой, 1951: 173].

Повторяющийся образ окна в «Хозяине» выполняет сходную роль с образом печи в сказке «Русалка». Повтор превращает упоминание какой-либо части дома в лейтмотив, через который можно отследить поворотные пункты сказочного сюжета. Таким образом, пограничные пространства дома играют в пространстве сказки А.Н. Толстого две определенных традициями роли – символа человеческой культуры и места противостояния человека и нечистой силы.

Также пороговыми локусами являются части крестьянского хозяйства – ток, овин, конюшня, традиционно связанные с их духами-хозяевами: Полевиком, Овинником, Дворовым. Все три места показаны писателем в конкретике, за которой стоит метафизический план.

Наиболее ярко эта особенность видна на примере образа овина, который в экспозиции сказки «Овинник» становится местом характерного для былички столкновения человека с нечистой силой – овинник гневается на девок за развязные разговоры и хочет наказать одну из них, но хитрость сироты Василисы предотвращает катастрофу. В овине разожжен огонь – внешне сугубо реалистическая деталь отсылает к мифо-ритуальной функции огня в овине [Славянские древности, 2004: 493].

«Внизу овина, где зажигают теплины, в углу темного подлаза лежит, засунув морду в земляную нору, черный кот.

Не кот это, а овинник» [Толстой, 1951: 164].

Дух-хозяин локуса показан в гармонии с породившей его средой и, в конечном итоге, с человеком.

Ток – локус встречи Полевика и крестьян в сказке «Полевик» – определен как промежуточное между домом и полем пространство, в котором соединяется суэта человеческого общежития и статика повторения природных циклов:

появления Полевика, пения петухов, рассвета. Таким образом, метафизическим планом данного локуса становится идея близости человека природе.

Этим двум локусам противопоставлена конюшня, показанная как пространство страдания живых существ, конфликта домашнего скота и его мучителя-дворового в сказке «Хозяин». В отличие от Овинника и Полевика, дворовой явно враждебен всем обитателям конюшни и появляется в ней только для того, чтобы найти себе жертву. Тем самым гармония/дисгармония духа-хозяина с местом его обитания может определить характер представителя народной демонологии. В целом, подобная акцентировка особенностей конфликта героев с нечистой силой посредством показа лиминальных топосов характерна для всех вышеперечисленных случаев. Таким образом, образы пограничных локусов дома и крестьянского хозяйства отражают специфику взаимоотношений людей, животных и демонических существ.

Другим полюсом видения пространства становятся локусы внешнего мира, являющиеся важнейшим элементом народной топографии, которая отображает архетипическое видение вселенной. В мифологическом понимании природное пространство противопоставляется месту обитания человека [Элиаде, 1994: 264]. Но при этом человек не отделял себя от природы полностью, осознавая себя ее частью [Гуревич, 1972: 61]. Данное противоречие характерно и для сказочной прозы А.Н. Толстого: человек, вступающий в пограничные отношения с природой, одновременно и близок ей, и инороден. Писатель перенес фольклорное ощущение лиминального пространства почти без изменений. Из всех заимствованных элементов фольклорного мировидения именно народная топография осталась наиболее аутентичной и наименее измененной частью исходной славянской мифологической вселенной. Для сравнения, демонология А.Н. Толстого также почти полностью заимствована из фольклорных источников, но трансформированные писателем образы демонических персонажей зачастую обладают кардинально иной семантикой, приобретая привнесенные автором черты. Этого нельзя сказать об использованных А.Н. Толстым элементах народной топографии – их видение писателем поражает

своей идентичностью народному восприятию. Писатель лишь усиливает некоторые исходные мотивы, связанные с определенными локусами, или же создает авторскую систему лейтмотивов при помощи повторения и варьирования образов тех или иных пороговых топосов, но их семантический план почти не изменен.

Рассмотрим топосы внешнего пространства в цикле.<sup>1</sup>

Одним из центральных образов цикла является дерево, обладающее сакральным значением. Архетипическая образность дерева нашла отражение в цикле А.Н. Толстого. Наиболее ярко это видно на примере сказки «Ведьмак», где на рассматриваемый образ указывает пень с сидящим на нем в начале произведения демоном. Можно увидеть здесь несколько измерений. Пень – это остаток срубленного дерева, в силу этого он обладает частью его функций. Пень иногда наделяется функцией мирового древа и может олицетворять собой центр вселенского порядка. Поверженное дерево как символ разрушающегося мироздания – подходящее место для апокалиптической битвы сил зла и света (пороговое состояние мира подчеркивается здесь образами гаснущих звезд как отверстий на границе мироздания). Пень сосредотачивает все начала и концы сущего, и поэтому он поставлен в сильную позицию текста – начало сказки, а также указывает на близость нижнего мира и его олицетворения, Ведьмака как царя нечистой силы. «У пня/под пнем, как и у дерева/под деревом локализуется нижний мир» [Криничная, 2011: 43]. Пень – это пороговое пространство быличек и бивальщин, так как он соединяет живых людей с иным миром и его представителями. Данная сказка сохраняет преемственность по отношению к названным жанровым формам, завязкой ее сюжета становится встреча пьянчужки-портного с Ведьмаком – мотив явно близкий к быличке. Обычно на

---

<sup>1</sup> Л.И. Криничная выделяла такие доминанты природной среды как дерево/пень/колода, лес, гора/скала/камень, болото, река/озеро/берега, «тако место», поляна/пожня/нива, дорога/тропа, развилка/перекресток. Каждое из этих мест имеет свои особенности, но их общей чертой является лиминальный характер. Большая часть данных топосов присутствует в пространственной организации «Русалочьих сказок».



пне или колоде сидит леший, а у А.Н. Толстого вместо него появляется ведьмак – здесь писатель прибегнул к изменению исходного фольклорного мотива для создания особенной сказочной ситуации. Этот образ отличается от образа леших из бывальщин тем, что он показан не в статике, а в динамике. Ведьмак здесь становится не олицетворением неизменного порядка космоса, но нарушителем спокойствия вселенной, которая впоследствии наказывает его за нарушение границ вышнего мира. Также здесь возможен и иной подтекст – пень часто является олицетворением непроходимой глупости [Даль, 1990: 29]. Глупостью, не в обыденном, но в метафизическом смысле, можно объяснить поведение Ведьмака, осмелившегося воевать против силы света. Возможно, образ пня, мертвого дерева, дополняется сценой падения листвы как результатом агонии Ведьмака – мотив вредоносной для дерева силы персонажа здесь удваивается. «А ведьмак жалобно завыл, и посыпались с деревьев листочки» [Толстой, 1951: 157]. Таким образом, образ дерева/пня в сказке варьируется и приобретает различные смысловые акценты, но его основная функция – показать смертоносность и бесплодность магической силы Ведьмака.

Дерево как место обитания нечистой силы появляется в сказках «Иван да Марья» и «Иван-царевич и Алая-Алица». В первом тексте русалки названы древяницами. Во втором тексте появление листьев на деревьях становится знаком победы героя над старым жижем, наряду с другими признаками пробуждения природы как демонстрации животворящей силы земли. Русалки на деревьях становятся маркером наступления весны, победы над зимней стужей. Это становится возможным после разрушения обители жижа – «зимнего терема». Третьим упоминанием дерева становятся «деревянные ладоши» леших. Образ дерева появляется в данном отрывке трижды, подчеркивая неизбежность смены времен года как победы света над тьмой, воплощенных старым жижем и его разрушенным жилищем.

В сказке «Звериный царь» использован архетип мирового древа. Это центр мироздания, место обитания звериного царя, там располагается подобие его трона. Некоторые характеристики объединяют данный топос с понятием «тако

место»: трон Звериного царя является запредельным континуумом – в его центре стоит мировое древо, в нем сосредоточены начала и концы сущего, он является изолированным пространством. Сакральное значение места подчеркивает тот факт, что общение с Звериным царем возможно только при соблюдении строгой магической формулы, которую втайне сообщает мужичку Анчутка.

Отдельным образом в этом ряду становится превращенный в дерево бобыль, протагонист сказки «Проклятая десятина». Одеревенение бобыля становится карой за поругание им сакральной силы земли. «Руки растопырились и одеревенели, через колени на землю поплыл живот, и полезли из бобыля шипы, а волосы стали дыбом, как репей» [Толстой]. Данная метаморфоза отсылает к идее дерева как образа человека. Более явная метаморфоза людей в деревья происходит в концовке сказки «Странник и змей» – Акулина и ее подруги превращаются в зимний лес.

В «Русалочьих сказках» образ леса является одним из наиболее частотных, в нем А.Н. Толстой воплотил дуалистические мифологические представления большинства народов, где этот топос противопоставлен дому [Толстой, 1995: 153]. Впервые лес встречается в сказке «Иван да Марья». Именно туда уходит Иван, оставляя Марью одну в домике. Затем герой бродит среди деревьев, ведомый лаптями своей обратившейся в липу сестры – здесь реализуется мотив блуждания по лесу. В концовке сказки Иван и Марья уходят жить за темный лес, навсегда покидая его пограничное пространство. Рассматриваемый топос становится ареной борьбы героя и месяца в сказке «Ведьмак». Лес два раза соотносится с образом дороги (здесь А.Н. Толстой приближается к первоначальному пониманию дороги как расчищенной в лесу тропы [Этимологический словарь русского языка, 1973: 171], [Этимологический словарь современного русского языка, 2010: 239–240]). В сказке «Водяной» крестьянин встречает духа-хозяина воды на лесной дороге в сумерки – тема порога здесь утраивается благодаря наличию трех лиминальных образов (лес, дорога, сумерки). Вскоре водяной переносит крестьянина в озеро – здесь дорога показана как место перехода [Криничная, 2010: 87–97], [Криничная, 2007: 228–

235]. Сходная ситуация появляется в сказке «Дикий кур» – крестьянин встречает демона на лесной тропе. Дикий кур совещается с кем-то в лесу, возможно, он общается с самим лесом как родственной ему силой или же говорит с иными духами, населяющими это место. В конце сказки крестьянин и его жена кланяются лесу и благодарят дикого кура за его награду мужику, подтверждая неразрывную связь между лесом и порожденным им существом. В сказке «Иван царевич и Алая-Алица» главный герой идет зимним ночным лесом. Лес представлен как амбивалентное пространство – в нем то светло, то темно. (Здесь лес предстает дорогой в иной мир, царство жижа – мотив, традиционный для сказки [Пропп, 1946: 45]). Именно в лесу Иван встречает лунь-птицу в образе зайца, ведущую его к Алой-Алице. Образ леса здесь становится сюжетной мотивировкой завязки сказки. Образ мертвого леса в сказке «Соломенный жених» передает мрачную атмосферу, возникшую после исчезновения солнца: «Завизжали, застучали ледяные молотки, потемнела степь, завыл мертвый лес» [Толстой, 1951: 167].

В сказке «Соломенный жених» также важен образ поля. Именно там сирота Василиса находит пропавшего жениха и пробуждает его силой своей любви. Оно показано как дальнее место: «Пошла Василиса в поле, долго шла, не день и не два» [Толстой, 1951: 167]. Также как и в сказке «Хозяин», домовый угоняет вороного в поле, находящееся на краю видимого в сказке пространства. Здесь реализуется эта фольклорная зона как локализованная у озера [Кенозерские сказки, предания, былички, 2003: 105]. В сказке «Полевик» рассматриваемое пространство показано как породившая героя среда. Появление в поле его духа-хозяина – частая тема быличек. А.Н. Толстой привносит в пришедшую из этого жанра тему авторскую новацию – его Полевик имеет характер человека и мается от безделья в чистом поле «– Голо, голо, – ворчит Полевик, – скучно» [Толстой, 1951: 163]. Урожай собран, вокруг героя – пустынное пространство, такое видение поля характерно для мифологических рассказов [Криничная, 2011: 130]. И, наконец, в концовке сказки «Иван да Марья» писатель использует фольклорный образ «чистого поля»: «Избушку у

озера бросили они и ушли за темный лес – на чистом поле жить, не разлучаться» [Толстой, 1951: 156]. Здесь рассматриваемый топос становится символом свободной жизни.

Образ камня встречается в цикле один раз – это Алатырь, горюч-камень, упоминаемый в песне странника в сказке «Странник и змей». Горюч-камень символизирует недоступность счастья в мире вечной борьбы добра и зла. Образ камня традиционно выполняет функцию границы между мирами [Демиденко, 1987: 85–89]. В данном случае эта функция переведена не в конкретный, а в метафизический план – образ камня-Алатыря можно истолковать как знак, разделяющий добро и зло. Не случайно Акулина проявляет интерес к легенде о горюч-камне, когда она еще не находится в состоянии одержимости змеелюбовником и готова просить у старца милости. Таким образом, данный артефакт играет роль символа представляемого старцем добра.

Важными в цикле являются «водные» локусы. Первое упоминание реки находим в сцене прихода весны в сказке «Русалка». Это и воплощение грозной водной стихии, и место игр девушек, которые символизируют сущность весны как карнавального начала. Активность реки совпадает с другим признаком смены времен года – пробуждением растений и деревьев.

В сказке «Соломенный жених река показана в статичном состоянии. Скованная льдом она содержит в себе потенциал пробуждения как будущего начала весны. Здесь сила воды соотносится с мощью земли, также закованной морозом и ожидающей своего возрождения. «Жених идет, весь от инея белый. Кругом него мороз молоточками постукивает – крепко ли закована земля, не взломан ли синий лед на реке; по деревьям попрыгивает, морозит зайцам уши» [Толстой, 1951: 166]. А.Н. Толстой дублирует образ реки, показывая ее в двух противоположных состояниях – весеннего пробуждения и зимнего покоя, демонстрируя течение календарного цикла.

Одним из центральных образов сказки «Иван да Марья» становится озеро, оно упоминается в ней одиннадцать раз, становясь лейтмотивом текста. Озеро здесь – пороговый локус, место встречи человека с нечистой силой. В начале

сказки оно показано как пространство, топографически близкое солнцу и центру мира: «Солнце самый пуп земли печет, и зацветает дивная Полынь-трава. В озера, на самое зеленое дно, под коряги подводные, под водоросли глядит огненное солнце» [Толстой, 1951: 153]. Затем это водное пространство становится маркером маргинального положения жилища героев – те живут в избушке на берегу озера. Тихое на вид оно является жилищем водяного, который появляется на поверхности озера при лунном свете во время ослабления границ между мирами. Иван запрещает Марье петь песни над озерной водой, но героиня нарушает запрет вскоре после ухода брата. Обстоятельства усугубляются тем, что она поет песню, в которой связанная с озером пороговая ситуация подчеркивается: «Где ты, месяц золотой? / Ходит месяц над водой, / В глыбко озеро взглянул, / В темных водах утонул...» [Толстой, 1951: 154]. Нарушение запрета вызывает реакцию – русалки и водяной уводят с собой героиню. Марья превращается в липку рядом с озером – водная стихия не отпускает свою жертву, держа ее поблизости. После гибели водяного, ручьем впадающего в породившее его озеро, героиня выходит из липки навстречу брату. В конце сказки Иван и Марья навсегда покидают избушку на берегу озера и поселяются в чистом поле за темным лесом, начиная новую жизнь вдали от рокового озера. Герои проходят инициацию путем перехода через темный лес – границу между старой жизнью и новой. Таким образом, образ озера является для цикла одним из основных.

Пограничные функции озера также относятся к пруду и омуту. Пруд упоминается в двух сказках – «Полевике» и «Хозяине». В первом произведении он в большей мере играет роль пространственного ориентира и художественной детали, чем порогового локуса: «На хуторе за прудом кричат петухи» [Толстой, 1951: 163]. В «Хозяине» именно в нем гибнет дворовой – обитающая в пруду нечисть утаскивает его на дно. Омут оказывается пограничным локусом сказок «Русалка» и «Кикимора». В первом тексте он показан как место метаморфозы деда Семена в водяного. Во втором – как обиталище Кикиморы, которая уводит на дно водоема своих жертв. В обоих случаях это жилище нечистой силы.

В сказке «Звериный царь» водное пространство не конкретизировано. Пройдя через крысиную нору в иной мир, мужичок пересекает воду на лодке по пути к острову звериного царя, переходя из мира людей в мир царства владыки всех живых существ. (Здесь звучит фольклорный мотив перехода через реку/воду как смена бытия на инобытие [Маковский, 1996: 77] – вариант понимания реки как дороги [Фасмер, 1987: 464]). В находящейся в ином мире воде обитают многочисленные представители хтонических сил.

«Мужичок подумал – все равно так-то пропадать, и полез в крысиную нору, как его учили.

Там темно, сыро, мышами пахнет. Полз, полз – конца не видно, и вдруг полетел вниз, в тартарары. Встал, почесался и видит: вода бежит, и привязана у берега лодочка, – с малое корытце.

Сел мужичок в лодочку, отпихнулся, и завертелся, помчался – держи шапку.

Над головой совы и мыши летают, из воды высовываются такие хари – во сне не увидишь» [Толстой, 1951: 171].

Здесь присутствует образ не только воды, но и берега. В фольклорном мировидении берег – самая крайняя точка на пути из одного мира в другой [Криничная, 2011: 114]. Берег также становится одним из важнейших пограничных пространств цикла. С берега падает в омут дед Семён, на берегу остаются поясок и башмаки Марьи после ее похищения, на берег бросает мужика водяной из одноименной сказки. Наиболее любопытен рассматриваемый образ в сказке «Кикимора» – он становится ареной столкновения не только человека с нечистой силой, но двух демонических существ друг с другом. Леший здесь превращается в корягу, за которой прячется Моря, наблюдающая за появлением кикиморы.

Отдельным пограничным локусом в пространстве цикла становится плотина. Она отгораживает землю от водной стихии – эта функция обыгрывается в поэтике сказки А.Н. Толстого. Вода в мифологии писателя – сила агрессивная и враждебная, и плотина становится символом отгороженности человеческого

мира от инородного ему начала. Также стоит отметить, что она, скорее всего, сделанная из древесины, здесь является своего рода заместителем дерева как сакрального символа. В сказке «Русалка» образ плотины становится индикатором смены времен года и сопутствующего ей разрушительного проявления сил воды. Вода показывается как грозная для мира людей стихия, которая все же возвращается в свое статичное состояние после попыток преодолеть свои пределы. Плотина здесь становится границей, на которой совершается динамическое столкновение двух миров – природного и человеческого. Данная тема является для рассматриваемой сказки основной, так как главный конфликт текста – конфликт человека и противостоящего ему демона, русалки, воплощения водной стихии во всей ее противоречивости. Важность этого столкновения подчеркивается тем, что в конце сказки дед попадает в пруд и становится водяным – тем самым сила воды одерживает победу над поддавшимся ей человеком. Упокоение воды после двукратного прорыва плотины здесь становится знаком временной отсрочки проявления разрушительной силы стихии – вода вскоре возьмет принадлежащую ей добычу.

Сходную роль играет образ плотины в сказке «Хозяин», но его функция несколько усложняется. В тексте плотина появляется при первом упоминании противостоящего нечистой силе козла, тем самым образы животного и плотины соотносятся, так как оба они имеют охранительную семантику – козел отгоняет нечистую силу, а находящаяся у пруда и болота плотина ограждает деревню от воды. Следующее появление козла также связано с плотиной – именно к ней, как к знаку раздела между мирами, бежит персонаж. Рассматриваемый локус становится местом битвы животного с демоническими силами. Перебежав плотину, козел испускает смертоносный для дворового смрад, который также распугивает обитающую в болоте нечисть.

В сказке «Хозяин» появляются два во многом сходных, но все же отличающихся друг от друга локуса – пруда и болота. Функция пруда здесь отчасти аналогична указанной ранее. Остановимся на особенностях образа болота в сказке. «Это не вода и не земля, но одновременно это и вода, и земля –

некая промежуточная субстанция между двумя стихиями» [Криничная, 2011: 90]. У А.Н. Толстого этот мотив сохранен – болото располагается между землей, по которой бежит конь, и прудом, в котором исчезает дворовой. Некогда обладавшее сакральным значением болото затем стало восприниматься как место обитания разнообразной нечисти [Афанасьев, 1868: 236]. В «Хозяине» эта особенность также присутствует – все демонические силы данного места обобщены выражением «вся нечисть болотная». Мотив блуждания у А.Н. Толстого редуцирован – ни козел, ни вороной долго у болота не находятся и не пропадают из обыденного мира полностью, а возвращаются в конюшню после победы над дворовым. Лиминальное состояния блуждания здесь характерно скорее для вороного как жертвы темных сил, чем для его спасителя козла, добровольно пришедшего тому на помощь. Инверсией первоначального сюжета является то, что духом-похитителем здесь является не сама болотная нечисть, но дворовой, дух-хранитель дома, которому нечистая сила пруда также враждебна. Данная деталь говорит о том, что А.Н. Толстой часто изменял и соединял исходные мотивы фольклорной прозы, добиваясь единства конфликтов. Мифологическому болоту отводится дальнейшее место в мироздании [Криничная, 2011: 91]. Этот мотив также присутствует в сказке, так как болото находится на краю показанного в тексте пространства – спасая вороного, козел достигает своего рода границы мира, где обнажается противостояние жизни и смерти, бытия и небытия. Именно у этого рубежа козел избавляет вороного от пытки и изгоняет домового из этого мира в пруд – подобие небытия. Тема болота как медиативного пространства, которое в урочный/неурочный час становится местом размыкания миров, также присутствует в тексте. Время действия сказки можно определить как середину ночи (дворовой приобретает форму месяца перед своим появлением в настоящем виде, что указывает на время действия сказки). Борьба между козлом и дворовым происходит на границе как пространственного, так и временного разрыва, становясь финальной пограничной ситуацией «Русалочьих сказок» (сказка «Хозяин» является последней в цикле). Поражение попадающего в пруд дворового соотносится с



падением деда Семена в омут. Таким образом, мотивы первой и последней сказок контрастно смыкаются – если в «Русалке» дед побежден нечистой силой и навеки обречен быть водяным, то в «Хозяине» дворовой бесследно исчезает, становясь воплощением конечного бессилия представителей демонического мира перед лицом жизни в образе козла. «Хозяин» противостоит «Русалке» в плане разрешения конфликта – поражение нечистой силы в финальной сказке оттеняет торжество демонического начала в первом тексте цикла, замыкая сюжетный круг. Пространственная организация текста служит здесь важнейшим композиционным элементом, позволяя создать систему лейтмотивов цикла.

#### 1.4 Предметно-материальный мир и традиционная народная культура:

##### художественная деталь

Важной частью мифологической поэтики А.Н. Толстого стало обращение к художественной детали, акцентирующей внимание читателя на предметно-материальном мире и традиционной народной культуре. Внимание к частностям крестьянского быта раскрыло в Толстом-фольклористе мастера тонкой расстановки художественных акцентов, который создавал свое мифологическое пространство, используя элементы народной картины мира. При осмыслении данных элементов большую роль играло видение бытовых деталей и действий, основанное на понимании предметного плана как границы между двумя мирами – человеческим общежитием и местом пребывания нечистой силы. Лиминальный характер сюжетных коллизий определил поэтику «Русалочьих сказок», позволил писателю создать оригинальную систему подтекста, основанную на использовании предметно-материальных образов как знаков вечного конфликта и непрерывной взаимосвязи двух миров.

А.Н. Толстой экспериментировал с имплицитно заложенными в народной предметно-материальной культуре семантическими планами – использование предметов в качестве двуплановых образов было частью воссоздания народной картины мира. Писатель видел в изображении бытовых предметов и ситуаций

мощный художественный потенциал – магическое сознание придавало артефактам народной культуры сакральное значение. Многие бытовые предметы или действия были связаны с какими-либо обычаями, обрядами или представлениями. А.Н. Толстой учел данную особенность народного мироощущения и воплотил в своем цикле, усилив ее звучание с помощью своеобразной системы лейтмотивов. Возможно, осознание возможности раскрытия народного мировидения в семантике предметного мира пришло при изучении трудов русских фольклористов. Также определенную роль мог сыграть и личный опыт А.Н. Толстого, знакомого с русским фольклором непосредственно – от впечатлений детских лет до более поздних занятий фольклористикой. Некоторые детали сказочной прозы писателя имеют литературное происхождение, но их большая часть относится к прямым или опосредованным заимствованиям из фольклорных источников, характер данного заимствования-трансформации позволяет судить о творческом методе А.Н. Толстого в целом.

Наиболее частотными элементами народной культуры в тексте являются предметы одежды и части жилища – то, что отделяет человеческий мир от мира внешнего, создает между ними границу. Наличие такой границы порождает конфликт человека и внешнего мира – тема, ставшая для поэтики «Русалочьих сказок» одной из центральных. Внимание писателя к одежде и жилищу, таким образом, связано с ведущими мотивами всего цикла. Одним из важнейших маркеров положения героев становится их внешний вид, в частности, одежда и обувь – своеобразные «маркеры» положения и заместителем владельца, как и их отсутствие – нагота и босота.

Обратимся к образам одежды в цикле «Русалочьи сказки». Одной из самых частотных деталей в нем является пояс. В мифологии восточных славян он, наряду с крестом, символизирует принадлежность его владельца к «своему», человеческому миру. Пояс является универсальным медиатором, инструментом установления связи между человеком и окружающим миром. Человек без пояса и без креста закономерно становится жертвой злых сил. Распоясание является

магическим действием, позволявшим соприкоснуться с посторонним миром. Человек, снявший с себя пояс, находится в лиминальном состоянии, он становится открытым для воздействия иного мира. Этот предмет одежды являлся оберегом против нечистой силы, которая при этом не может его носить, так как пояс заведомо является символом человека [Славянские древности, 2009: 230]. Все вышеперечисленные функции присутствуют в ситуациях цикла «Русалочки сказки». Творческая стратегия А.Н. Толстого, строящего свое мифологическое пространство как место многочисленных пороговых ситуаций, определила обращение к данной детали.

Распоясание как скрытое магическое действие присутствует в прологе сказки «Русалка». Дед Семён снимает пояс, тем самым открывая себя воздействию злых сил. Как и нарушение водной границы, это ставит деда Семёна в чреватую опасностями пограничную ситуацию. Начало падения героя начинается именно с момента распоясания – данным действием дед невольно уподобил себя нечистой силе, в которую он и превращается в финале. «Распоясался дед Семен, снял полушубок, рукава засучил, наловчился да руками под водой и ухватил рыбину» [Толстой, 1951: 150]. Сходную функцию имеет снятие пояса в сказке «Иван да Марья». Героиня теряет свою одежду и обувь при похищении водяным и русалками. Здесь к мотиву распоясания примыкает мотив снятия обуви. В отличие от сюжета перовой сказки, где дед Семен распоясывается намеренно, и тем самым отдает себя во власть хтонической силы по своей воле, Марья лишается своего одеяния насильно, поэтому она может быть впоследствии спасена своим братом. И дед Семен, и Марья нарушают границы иного мира (дед пробивает во льду прорубь, девушка поет и тем самым привлекает обитателей озерного пространства), но степень разрушительных последствий данного вторжения не одинакова. Проступок Марьи был единичным случаем вторжения в порядок иного мира, а ряд поступков деда создает безвыходную ситуацию постоянного подчинения нечистой силе.

Мотивы распоясания и разувания в этом эпизоде отображают в завуалированной форме мотивы наготы/босоты. Нагота в мифологических

воззрения славян – признак в целом негативный, это одно из свидетельств иномирности: голый человек теряет свою принадлежность к обществу, культурному пространству. Обнажение являлось одной из предпосылок контакта с «тем светом», миром природы, демонами, а также использовалось для приобретения магических свойств [Славянские древности, 2004: 356]. Данные мотивы отображены в сказке А.Н. Толстого: теряя свою одежду, Марья оказывается причастной к иному миру – ее забирает с собой водная нечисть, а сама героиня впоследствии обращается в липу (мотив метаморфозы сказочного героя). К мотиву наготы примыкает мотив босоты. Босота – вид ритуальной наготы, имеющий амбивалентную семантику, она может иметь как положительный (мотив ритуальной чистоты), так и отрицательный смысл (контакт голой ступни с нечистым местом) [Славянские древности, 1995: 240]. В сказке «Иван да Марья» преобладает второй мотив – Марья остается нагой и босой в нечистом месте – кишачем нечистью пруде. Обнаженность в этом случае трактуется как признак пограничного положения героини. Таким образом, не только наличие одежды и обуви, но и их отсутствие становятся маркерами состояний персонажей сказок А.Н. Толстого – и главным мотивом здесь остается лиминальность ситуации.

В развитии конфликта рассматриваемой сказки также важную роль играют лапти, которые Иван, когда после исчезновения сестры решил пойти к чужим людям, сделал себе из коры липы, в которую превратилась героиня. Эти лапти приводят его обратно к Марье. Здесь мотив метаморфоза дополняется рядом дополнительных смыслов. Согласно народным поверьям, лапти, как и другие плетеные изделия, способны противостоять нечистой силе. Эта особенность иногда связывается в некоторых быличках с тем, что само перекрестное плетение лаптей напоминает крест, отпугивающий демонов (при этом некоторые источники говорят от том, что духи-хранители дома и леса сами могут носить и плести лапти). [Славянские древности: 2004: 80–81]. Именно лапти помогают Ивану побороить мужичка с локоток, который побеждал многих других противников.

Также немаловажную роль играет то, что лапти сделаны из коры именно липы. В преданиях славян это священное дерево, медиатор, универсальный апотропей, оберег против нечистой силы [Славянские древности, 2004: 112–114]. А.Н. Толстой удваивает мотив сопротивления демоническим существам, объединяя в образе лаптей из коры липы два сходных качества в одно. Данная особенность позволяет говорить о писателе, как об искусном мастере контаминаций мифологических мотивов. Кроме того, в данном эпизоде определенную роль играет «Полынь-трава», которую дает Ивану побежденный им мужичок с локоток. Это растение обладает отгоняющей и охранительной функцией, оно также относится к нейтрализаторам нечистой силы [Славянские древности, 2009: 159]. «Полынь-травой» Иван уничтожает водяного, и тот превращается в воду – породившую его стихию. Тем самым герой восстанавливает исходный порядок вещей с помощью ряда магических предметов.

В сказке «Кикимора» А.Н. Толстой применяет инверсию мотива опоясания – Моря надевает пояс на лешего, принявшего образ дуба, чтобы тот обрел свое истинное обличье. В народных представлениях нечистая сила не должна носить пояс – А.Н. Толстой иронически обыгрывает этот мотив, позволяя героине надеть поясок на лешего, чтобы произвести необходимый по сюжету метаморфоз. Здесь изменение исходного поверья имеет два плана: с одной стороны, присутствуют привычные для сказок мотивы метаморфоза мифологических существ и помощи героя своим чудесным помощникам, с другой стороны, очевидна некая инверсия традиционных представлений о нечистой силе – пояс не вредит лешему, но активизирует его подвижную ипостась. Этот персонаж в сказке явно не принадлежит к отрицательным героям, его роль скорее амбивалентна, он показан как трикстер, способный как помочь героям, так и занять позицию наблюдателя конфликта. Описание лешего подчеркивает его беспомощность, опоясание здесь становится формой частотного для цикла мотива помощи человека попавшей в беду нечистой силе.

Также мотив опоясания присутствует в сказке «Соломенный жених». Здесь рассматриваемый предмет одежды наделен важной функцией: он показывает близость героя миру людей, несмотря на явно магическое, потустороннее происхождение. Индикаторами этой близости также становятся и носимые им сапоги. Соломенный жених не является нечистой силой, но героем, обладающим двумя природами – природной (растительной) и человеческой. Данная особенность позволяет использовать тонкий художественный ход – показать героя как зависимого от стихийных сил и, вместе с тем, как человека, преображенного в финале силой девичьей любви. Деметрический персонаж подвластен природному круговороту: по прошествии определенного времени он покидает дом сироты Василисы и возвращается на место своего исходного происхождения – поле. В знак изменения своего положения он надевает пояс.

Соломенный жених опоясывается перед тем, как пережить пороговое состояние – встреча в поле с пожирающим солнце волком становится для героя непосильным испытанием. Здесь также присутствует инверсия традиционного мотива – пояс обычно выполняет функцию оберега от нечистой силы, но в данном случае магический предмет не может помочь герою пережить трагическую ситуацию. Нарушено одно из условий магической защиты – соломенный жених не является в полной мере человеком, и законы человеческой магии на него не действуют. Эта деталь коррелирует с другими подробностями образа героя, создающими его портрет. Мотив упадка жизненной силы виден на примере внешности соломенного жениха. Перемена в его положении передана с помощью цветообозначений – зелень начинает заменять золото на его одежде и обуви. (Солома является символом плодородия и жизненной силы [Славянские древности, 2012: 107], следовательно, упадок сил героя передает смену природного цикла, а его временная смерть – наступление холодного сезона как временной смерти природы).

Другим знаковым элементом одежды является головной убор. В славянской народной культуре эта деталь обладает рядом свойств, в частности выражает социальный статус владельца. В «Русалочьих сказках» чаще всего

встречается образ шапки (слово «шапка» употреблено в цикле десять раз). Наиболее выразителен он в сказке «Проклятая десятина». В самом начале произведения бобыль стоит на своей меже с непокрытой головой. Затем шапка появляется в сюжете как хранилище для нечестно заработанных героем денег, что становится одной из ступеней его падения. Распарывая шапку перед походом в кабак, бобыль уничтожает свой головной убор, лишает его ореола сакральности. Если учесть то, что шапка часто играла роль оберега от нечистой силы, то профанный поступок бобыля становится одним из последствий его капитуляции перед хтоническими началами. Стяжательство приводит героя к саморазрушению – деньги он пропивает и возвращается домой без прежнего имущества.

Противоположный тип поведения воплощает герой сказки «Дикий кур». Крестьянин готов делиться с лесным чудищем и получает взамен награду – принесенная им домой скорлупа яйца Дикого Кура превращается в золотые слитки. Характерно, что в этой сказке снова появляется образ шапки: в нее крестьянин положил скорлупу, ставшую затем золотом. Эта деталь находится в контрастном противопоставлении с аналогичной деталью из сказки «Проклятая десятина». Контраст между образом распоротой шапки и образом шапки, полной золота, очевиден – шапки становятся олицетворением своих владельцев. Здесь мы видим пример того, как может варьироваться применение одного и того же лейтмотива. В «Диком куре» шапка оказывается также связана с ритуалом поедания сакральной пищи.

Краткий, но выразительный ряд деталей создает картину динамического позитивного взаимодействия крестьянина и нечистой силы – показана корректность поведения героя в обращении с антагонистом былички: крестьянин делится с зооморфным демоном всем – от снесенного чудищем яйца до вина. Важной деталью становится то, что Дикий Кур предлагает крестьянину разговляться, тем самым нечистый дух очеловечивается, становится близким к исповедуемому русским крестьянством народному христианству, немаловажной обрядовой частью которого является употребление в пищу сакральной еды.

Дикий Кур готов снести для крестьянина яйцо, своими словами уподобляя его священной христианской трапезе. В связи с этой деталью отметим, что, несмотря на преобладание в цикле А.Н. Толстого языческих мотивов, его поэтика не чужда мотивов народного христианства, которые становятся органичной частью общей картины мира в цикле «Русалочки сказки».

Также шапка часто является атрибутом нечистой силы. В представлениях и быличках восточных славян ее носили черти, карлики, домовые, водяные, шуликуны. «Остроконечные металлические шапки или голова, заостренная вверх, – признак бесовской, дьявольской природы персонажа. Например, на иконах бесы обычно изображаются с головой остроконечной формы, шапки или головы шишом – характерная черта шуликунов... связь с чертом у которых достаточно прозрачна» [Черепанова]. В сказке «Иван да Марья» появляется опутанный тиной водяной в колпаке. «Встанет над озером месяц, начнут булькать да ухать в камышиных заводях, захлюпают по воде словно вальками, и выкатит из камышей на дубовой коряге водяной, на голове колпак, тиной обмотан» [Толстой, 1951: 153-154]. Данный образ описан в книге А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», которую А.Н. Толстой тщательно изучал, поэтому можно высказать предположение, что видение писателем водяного было определено влиянием ученого-фольклориста.

Отдельным предметом народной медицины является пепел как материал для лечебной магии [Славянские древности, 2004: 668]. Анчутка просит мужичка достать ему пепел из-под печки для лечения тещи. Данная деталь является не только колоритным элементом народной культуры, но и маркером близости демона человеку – как и человек, демон может лечиться с помощью пепла (упоминание тещи демона придает данному эпизоду юмористическую окраску – таким образом писатель приближает мир нечистой силы читателю).

Большая часть приведенных выше примеров показывает, что А.Н. Толстой использует описание предметно-материальных деталей для сотворения цельной картины мира, в которой все вещи и явления имеют свой внутренний смысл, образуя в своей взаимосвязи вселенную славянского языческого мифа. Сходство



создаваемого деталями подтекста позволяет судить об универсальности кода пограничного пространства в сказочной прозе А.Н. Толстого. Также детали народного быта в цикле могут иметь преимущественно описательный характер. В этом плане примечательны детали сказки «Полевик», описывающие пробуждение крестьян. Здесь внимание к художественной детали объясняется сугубо эстетическими причинами – писателю необходимо воссоздать колорит русской деревни. Впрочем, за данным описательным пластом также стоит некий мировоззренческий аспект. А.Н. Толстой показывает деревенскую жизнь как постоянное движение, его описание жизни крестьян построено на динамике перехода от отдыха к труду. Данный переход отображает незыблемость извечного распорядка народной жизни, определенного полевыми работами, которые неразрывно связаны с вечным повторением солнечного круговорота.

Таким образом, народная крестьянская культура отразилась в мифологической прозе А.Н. Толстого не столько как колорит и обрамление сказочных сюжетов, сколько как неиссякаемый источник концептов и ситуаций. Акцентировка на деталях народной культуры создает подтекст, в котором раскрывается магическое видение мира в народных представлениях. Самым частым мотивом при изображении предметов народной культуры становится образ границы между мирами. Среди деталей наиболее распространены предметы одежды. Некоторые из них являются медиаторами и оберегами. Таким образом, большая часть деталей в сказочной прозе писателя становится двуплановыми образами, в которых соединяется повседневное и священное. Иногда А.Н. Толстой использует образы одного и того же предмета для подчеркивания различия ситуаций и конфликтов. Важнейшей особенностью творческого метода писателя стала контаминация фольклорных мотивов, применяемая им при описании бытовых предметов. Здесь А.Н. Толстой проявил себя как чуткий художник, творческая интуиция которого была дополнена блестящим знанием фольклорного миропонимания.

## Глава 2. Жанровые доминанты и стилистическая специфика авторской сказки А.Н. Толстого

### 2.1. Художественный феномен детства в формировании идиостиля писателя

Мифопоэтика А.Н. Толстого определяется миром детства художника. Для писателя «детство» и «счастье» почти синонимы, а понятие «счастья» связано с детским восприятием мира как «рая». Изначально мир дан ребенку во всей полноте. Ему нечего желать и не к чему стремиться достаточно «пробудиться ото сна и оглянуться». Кругозор ребенка – это отчий дом, родная деревня, самые дальние рубежи «за рекой». Но это и есть целый мир. Точно так же маленький герой обладает и временем: оно не бежит, даже не течет, но пребывает.

Чаще всего А.Н. Толстым восхищались как талантливым ребенком. В озорном настроении писатель больше всего любил художественное «вранье» и розыгрыши, а чаще всего, объединение того и другого. «Талантливый ребенок» не только бытовая оценка; в детскости определяющее свойство художественного таланта А.Н. Толстого. Он сам не раз говорил о генетической связи литературного дара с детскими привычками и впечатлениями. Психологический исток творчества для него в детском вранье. В воспоминаниях Н. Крандиевской-Толстой читаем о точке зрения ее супруга на природу творчества: «художник по природе враль»; «заливание» первая склонность к сочинительству» [Крандиевская-Толстая, 1977: 47].

Согласно художественным принципам А.Н. Толстого, детская «завиральная» фантазия восходит мифологическому истоку творчества к «раю» детства. В творческой концепции А.Н. Толстого связь искусства и детства исключительно прямая. На это обратил внимание К. И. Чуковский: о чем бы ни писал Толстой, мир его книг всегда напоминает «Страну Легкомыслия» и «поэтический Детский Сад». Его персонажи «ряженные мальчики и девочки», «сюжет строится по схеме детского вранья наподобие «легкомысленного,

распоясанного «анекдота», «водевильных нелепиц», «милого сумбура и вздора», а основная тема – стремление к «райскому» счастью, к детской радости бытия [Чуковский].

В чем же новизна повести «Детство Никиты»? До А.Н. Толстого в произведениях о детях автора и героя разделяла возрастная дистанция: герой-ребенок изображался с позиции взрослого автора; по этой причине главные герои дети получались не по годам рассудительными. Например, в самом начале повести «Детство» Л. Н. Толстого Николенька, просыпаясь, сразу же делает умозаключение по поводу разбудившего его учителя. При этом мысли ребенка принимают форму силлогизма, но уже через минуту первый силлогизм опровергнут в процессе самоанализа: отношение к кисточке Карла Ивановича становится этической проблемой и поводом для душевного конфликта.

В «Детстве Никиты» все совершенно иначе. Контраст тем более заметен, поскольку повесть А. Н. Толстого тоже открывается сценой пробуждения мальчика, а в следующей сцене тоже появляется учитель, еще и с тем же отчеством «Аркадий Иванович». Но на этом сходство и заканчивается. У Никиты, в отличие от Николеньки, не возникает никаких размышлений, никакой душевной борьбы, никаких этических вопросов. Есть цель – кататься на санках. Есть внешнее препятствие – учитель Аркадий Иванович. Ситуация должна разрешиться механически: кто кого обхитрит.

Новизна прозы для детей А.Н. Толстого – в равенстве автора и персонажа, в совпадении точек зрения: авторской и детской. Кроме того, «взрослому» писателю подчас были свойственны черты, характерные прежде всего для ребенка: во-первых, неразличение важного и второстепенного, во-вторых, неразличение абстрактного и конкретного.

Смешение важного и второстепенного в повести четко прослеживается уже из первоначального заглавия: «Повесть о превосходных вещах». Все вещи «превосходные», без исключения. Как только в первой главе Никита открывает глаза, ему вспоминаются такие «превосходные вещи»: скамейка для катания с горки и все мельчайшие подробности ее изготовления. Так и в дальнейшем:

каждая «мелочь» в повести видится по-детски крупно как важное событие и «превосходная вещь». Для ребенка, равно как и для самого писателя, нет «пустяков». Отношение самого А. Н. Толстого к «превосходным мелочам» было именно «детским» на протяжении всего жизненного пути. Это легко увидеть обратившись к письмам Толстого ранним и последнему.

В первом из сохранившихся писем маленького Алеши (13 сентября 1891 года) читаем: «Эх, мама, как у нас хорошо, чудо!» Что же хорошо? То, что «нынче... дождичек, ипорядочный, слава Богу», а вчера была рыбалка («я вчера удил бреднем рыбу с Семеном и Денисом») [Толстой, 1989: 24]. Более всего «хороши» «мелочи», о которых непременно надо рассказать. Особенно характерно в этом смысле письмо от 10 января 1895 года: ребенок обо всем происходящем рассказывает захлеб, как о самом интересном. Всякая вещь и всякое явление становятся в глазах ребенка событием. И рыбалка, и баня, и написанное стихотворение, и ветер, и кума, и балалайка, и жеребец, и мышка, и даже засохший пальмовый лист всякая вещь и всякое явление становятся в глазах ребенка событием.

С этой точки зрения интересно взглянуть на последнее письмо писателя (1 января 1945 года) двенадцатилетнему подростку Андрею Капице, впоследствии ставшему всемирно известным физиком: «Андрей, вот тебе на Новый год пушка, пишет Толстой. К ней нужно сделать лафет. Рисунок лафета найдешь в энциклопедическом словаре на букву П. <...> Пушка стреляет только черным порохом» [Толстой, 1989: 308]. Что оказывается важным для умирающего человека?

Обращаясь к ребенку, смертельно больной писатель возвращается в свою стихию: в мир «превосходных вещей», каждая из которых безусловная ценность. Толстой и его адресат говорят на одном языке. Благодаря способности восхищаться явлениями окружающего мира и самозабвенно увлекаться пустяками, писателю не стоит труда быть понятым ребенком любого возраста, да и самому себя почувствовать «родом из детства».

Многие современники А.Н. Толстого отмечали «специфику» таланта писателя – необыкновенная изобразительная сила, «телесно-вещественное» чувство мира. О таланте А.Н. Толстого мемуаристы и критики часто говорили метафорами из области физиологии: «думает... всей утробой» (Ф. Степун), «брюхом талантлив» (Ф. Сологуб), «нюхом отличает искусство» (Л. Чуковская). А художественное творчество А.Н. Толстого часто оценивалось с помощью «гастрономических» сравнений как что-то «вкусное», «сочное»: Н. Асеев говорит о том, что у Толстого «слово «зернистое, крупной крошки», «вещный нюх» (Л. Чуковская) [Воспоминания об А.Н. Толстом, 1982: 152].

В чем секрет реалистической техники Толстого? Как писатель «оживляет» слова? Поэтика жеста – одна из характерных особенностей идиостиля писателя, наряду с повышенным вниманием к различного рода «мелочам» и «деталям». Художественная задача А. Н. Толстого – довести читателя до «мускульного» ощущения персонажа. Писатель приравнивает движение тела к движению души: неразделимость слова и жеста – специфический авторский прием. Писатель активизирует подсознательную память читателя, «телесную» память всех пяти чувств, вовлекая нас в зрительно-осознательное узнавание.

Ребенок решительно не способен оперировать абстракциями: даже абстрактный купец из задачника представляется Никите в образе; абстракция для ребенка «высохший», «потускневший» образ. Упрямство детской фантазии, не желающей смириться с отвлечённой арифметикой, устойчивый сюжет в творчестве Толстого. Похожий эпизод стал знаменитым в сказке А.Н. Толстого «Буратино», где ирония не только в превращении абстрактно-арифметического местоимения в конкретное имя, а условно-арифметической ситуации в житейскую; получается, что «некто» именно по причине своей отвлеченности враждебен, и ему в коем случае не стоит отдавать яблоко «хоть он дерись».

Как отмечалось выше, для писателя понятие «счастья» связано с детским восприятием мира как «рая», поскольку изначально мир дан ребенку во всей полноте. Это представление о детстве как совершенном и завершённом мире нашло свое выражение в «Детстве Никиты». Ограниченное пространство

усадыбы без ограничения свободы, циклическое время в соответствии со сменой времен года такова формула «детского рая». Кругозор ребенка — это родительский дом, деревня Сосновка, самые дальние рубежи Колокольцовка за семь верст, и Пестравка еще немного подальше. Но это и есть целый мир: Точно так же герой обладает и временем: оно не бежит, даже не течет, но пребывает. Оказавшись вне своего «рая», в Самаре, попрощавшись с детством, Никита тотчас теряет свою власть над временем и сам оказывается во власти времени. Взрослому человеку, который тоскует о «потерянном рае», с точки зрения Толстого, надо стремиться не вперед, а назад, потому что лучшее для «безнадежного» взрослого уподобиться ребенку.

А.Н. Толстой гармонически включает в повествование элементы быта, художественно и правдиво рисует человеческие характеры, Он показывает, что мечтательность не заслоняет от Никиты реальных проявлений жизни. Именно «память детства» помогала А.Н. Толстому в общении его с читателем-ребенком, в разработке фантастических, сказочных сюжетов, образного и пластичного поэтического языка.

Сказочное творчество А.Н. Толстого играет большую роль в синтезе детской культуры и народного творчества. Писатель уверен, что жесткой логикой и назидательной моралью добиться в детской литературе ничего нельзя. В отличие от многих литературных сказок, его сказки не назидательны, а развлекательны. Но в отличие от фольклорной сказочной прозы, сказки о животных получают психологическое «измерение»: в мастерски выточенных искрометных или лирических диалогах раскрывается внутренний мир героев.

Создавая образы сказочных персонажей, А.Н. Толстой не изображает пластические формы, а несколькими штрихами обрисовывает их контуры в целом выделяется лишь немного деталей. Писатель словно совмещает художественные приемы Л.Н. Толстого и А.П. Чехова. И характерная поэтика жеста, и искусство портрета на «стыке» толстовско-чеховского «приема», и умение найти и точно вписать в текст необходимую и единственно возможную для концентрации смысла деталь все эти особенности художественного метода

А.Н. Толстого счастливо воплотились в его произведениях для детей: в решении «детской» темы писатель оказался замечательным «новатором».

Сказка в культурном сознании рубежа веков в целом содержала известную долю литературности, «отраженности», знакомства с классическими изданиями. Отсюда многочисленные стилизации, увлечение мифологией различных народов, вычурность литературно-сказочных произведений этого времени. Толстовское проникновение в глубины народного духа и народной стихии, осмысление своего места в мире, воссоздание русского национального характера действительно связаны с фольклорно-мифологической картиной мира, ставшей доминантной для писателя. По всей видимости, сказка, которая содержит известную долю утопии, мечты народа о себе самом, праздника, счастливой гармонии в мире и в человеке соответствовала мыслям писателя о настоящем положении русского народа. А.Н. Толстой, знавший народное творчество в естественном бытовании, достоверно передавая русскую жизнь, опирается именно на переосмысленные сказочные начала, подчиненные художественным задачам автора. Сказочно-волшебная образность жива «внутри души» повествователя, окрашивает лирические переживания, передает восприятие времени.

Если попытаться в целом охарактеризовать место сказки и сказочности в художественном мире А.Н. Толстого, то следует отметить, что для писателя сказка – это средство познания и переживания, а также способ воссоздания памяти об утраченном. Сказка (отдельные мотивы, образы, упоминания или небольшие цитаты) связана во многих произведениях А.Н. Толстого с образами детства, тайны и рая. В произведениях писателя разных лет много фольклорно-мифологических элементов, формирующих символические образы, передающие переживания лирического героя или повествователя.

Использование фольклорных элементов создает особую «атмосферу» или подтекст повествования. Нередко в одном повествовательном «ряду» возникают и легенды, и сказки, и былички, и «страшные рассказы». Слияние элементов различных жанров в рамках единого «рассказа», отражающее определенный этап

в развитии народной прозы, свойственно многим произведениям писателя. В некоторых из них в условно-сказочной форме переосмыслены или пересказаны христианские легенды и предания.

Создавая свои сказки, А.Н. Толстой смотрит на мир с позиций мифологического сознания, разнообразие, пестрота бытия новые сочетания, комбинации мифологем. Именно мифологическое сознание писателя определяет сюжетику и семантику сказочных циклов.

В цикле «Сорочьи сказки» народный стиль А.Н. Толстой передает главным образом синтаксисом фразы. Малоупотребимые диалектные слова и архаизмы писатель заменял колоритными синонимами из современного языка. Толстой по пушкинскому завету усиливал действие, «замешивая» его на глаголах, последовательно убирал все, что тормозит развитие сюжета. В стилизацию народной сказки вмещивается ироническая интонация: авторская насмешка «смягчает» грустные финалы сказочных сюжетов.

Художественное воплощение «третьим» Толстым сказок самой различной тематики объединены единым авторским «геном», мгновенно узнаваем стилем. Доминантные составляющие формулы толстовского художественного метода изобразительная сила (одухотворенная вещественность и телесность, умение словесно воплотить магию «жеста», искусство выбора точной и семантически емкой детали, короткая фраза, точно найденная, единственно верная интонация) и непосредственность «детского» видения мира.

## 2.2 Народная этиология

Народная этиология репрезентирует фольклорно-мифологическую систему представлений о реальности, повествуя в различных жанровых формах о возникновении мира и человека: природных и культурных реалиях, ритуалах, обычаях и обрядах, регламентирующих повседневную жизнь. Ученые-фольклористы, изучающие народную этиологию, отмечают, что «по жанровым



признакам этиологические тексты относятся к самым разным категориям: мифу, легенде и сказке в самых разных их видах, анекдоту, басне. Следует признать, что полиморфность этиологических текстов выражается и в том, что они могут использовать каноны и других жанров. Так, например, записанный в Заонежье рассказ о первородном грехе (№ 381), повествующий о начале сексуальных отношений, является в содержательном плане “заветной” сказкой, по форме – анекдотом, а функционирует как местное топонимическое предание» [У истоков мира, 2014: 10].

В цикле «Русалочьи сказки» А.Н. Толстого два текста имеют отчетливую этиологическую окраску: «Иван да Марья» и «Соломенный жених». Эти сказки завершаются этиологической концовкой, которая не является обязательной частью сюжета, поскольку связь финала с основным повествованием достаточно произвольна. Такая концовка обладает статусом декоративного украшения сюжета, а не является конструктивным элементом. Этиологическая развязка не содержит сакральной мифологической истины и несет не поучительную, а развлекательную функцию.

В сказке «Соломенный жених» сюжет былички контаминирует со сказочными фабулообразующими мотивами неравной любви и испытания в поисках суженого. Девушка Василиса, прикормив и умилостивив сурового овинника, просит его исполнить заветное желание – сотворить жениха. Черный кот-овинник сначала пытается сам преобразиться – в белого пушистого и ласкового кота, затем наколдовывает Василисе жениха из снопа ржи, деловито предупреждая: «Смотри – от сырости береги, а то прорастет» [Толстой, 1951: 66]. Зимой соломенный жених «заскучал» от темноты и холода, стал «портиться» – «позеленело у него на кафтане и на сапожках золото» [Толстой, 1951: 166] – и, наказав Василисе ждать его, отправился искать «теплого места».

В сказке используются традиционные представления о солнце, проглоченном мифическим животным: «Вдруг выскочил из-под снега большой, косматый, крепколобый волк, доскакал большим махом до солнца, обхватил его лапами, прижался пузом, с одной стороны, с другой приловчился и вонзил клыки

в алое солнце» [Толстой, 1951: 167]. (Затмение солнца объясняется в славянской мифологии пожиранием светила чудовищем, в том числе и волком [«Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды, 2004: 123]). Этот мотив связан с сезонными переходами хтонических и условно-символических персонажей из мифологического пространства на землю и обратно: интенсив календарных перемещений приходится на переходные периоды (зима/весна), дни зимнего и летнего солнцестояния.

В сказке «Соломенный жених» мотив неравенства жениха и невесты реализуется в этнокультурном контексте: Василиса – человек, жених – иномирное, «чудесное существо». Этот мотив является фабулообразующим, формирует начальную ситуацию действия и программирует его трагическое развитие: жених «остудился» в «мертвом» зимнем лесу, упал в снег степи и «не помнит, что дальше было» [Толстой, 1951: 167]. Своеобразная «формула» верности оказывается сюжетообразующей в этой сказке – Василиса снова отправляется к старому овиннику за советом:

«– Жених от меня убежал, должно быть, замерз, очень жалею его.

– Ничего, – отвечает ей овинник, – жених твой в озимое пошел.

– А я-то как же?

– Найдешь ты жениха в чистом поле, ляг с ним рядом, а что дальше будет – сама увидишь» [Толстой, 1951: 167].

А.Н. Толстой предлагает оригинальную мотивировку привычной для русского глаза картины: «Смотри, как рожь всколосилась, а с ней переплелись васильки цветы...» [Толстой, 1951: 167]. Связь, переплетение колосков ржи с васильками объясняется брачным единением Василисы и ее синеокого «ржаного» супруга, красота их союза подчеркивается жертвенным чувством героини, которая воссоединяется со своим суженым в ином мире.

Василек – один из ярких представителей цветочного «кода» традиционной культуры. Проследим, какие доминантные признаки цветка, отразившиеся в народной культуре, создают его образ в литературном тексте. Большинство восточнославянских легенд представляют этиологию не собственно василька, но

основного отличительного свойства этого цветка – пронзительный цвет лепестков, от лазурно-голубого до ультрамаринового синего. В русских говорах имя цветка звучит как «синька», «синовница», «синюха», «голубоцветник». Это качество растения в народных этиологических легендах объясняется тесным переплетением судьбы человека и цветка: образ цветка как превращенного человека весьма распространен в мировой мифологии (мифы о Нарциссе, Гиацинте, Фиалке, Лотосе и др.). В украинском фольклоре бытует легенда, согласно которой василек – прекрасный юноша, которого приманила и зачекотала русалка. Варианты этой легенды объясняют и имя цветка: «васек», «василина», «васютка» [Колосова, 2009: 162–164].

Интересно отметить, что при народно-мифологической символизации фитонима не последнее значение имеет такое качество, как полезность: если растение является сорняковым – характеристики его весьма нелестные. Василек – исключение в этом ряду: пронзительная красота цветка «искупает» его вред, этим объясняется и обилие уменьшительно-ласкательных форм именования растения. В народной традиции василек прочно связывается с определенным локусом, а именно с хлебными полями: эту связь можно увидеть в загадке «Что в хлебе родится, а есть не годится?» [Загадки, 1968]. Союз злаков и василька отражен и в ряде названий цветка: «житничек», «ржевой цвет», «ржаные синюшки» [Колосова, 2009: 162–164].

Напряжение мотивов страдания героя и героини, гармонии природы и дисгармонии человеческих отношений нейтрализуется этиологической концовкой, которая базируется на традиционном сказочном мотиве перехода из «своего» мира в «чужой» (как один из способов преодоления неравенства супругов). В сюжете сказки «вегетативная» метаморфоза героини становится альтернативой традиционного счастливого сказочного финала. «Соломенный жених» А.Н. Толстого – вариант современного «этиологического» творчества: рассказчик присоединяет этиологическую концовку к основной фабуле, выстроенной в соответствии со структурой волшебной сказки.

Сказка «Иван да Марья» начинается конкретным указанием календарного времени: «Десятая неделя после пасхи – купальские дни» [Толстой, 1951: 153]. Хотя календарно-обрядовые жанры заметно трансформировались уже в фольклорной интерпретации, ряд образов и мотивов отражают архаичное видение организации годового цикла как смены циклов «открытости» и «закрытости» границы, разделяющей земной и потусторонний миры, когда возможна миграция хтонических «гостей». В присказке А.Н. Толстой описывает природные особенности этого летнего времени – летнего солнцестояния, солнцеворота: «Солнце в самый пуп земли печет, и зацветает дивная Полынь-трава. В озера, на самое зеленое дно, под коряги подводные, под водоросли глядит огненное солнце» [Толстой, 1951: 153]. В славянской мифологии активизация нечистой силы связана с народным календарем: зимний и летний солнцевороты – два годовых пика максимальной открытости для вторжения потустороннего. Дважды в год солнце «поворачивает» на зиму или лето, летний «солнцеворот» приходится на 7 июля – «Иванов день»: «Зависимость поведения нечистой силы от календарных сроков проявляется в традиционных мотивах прихода мифического существа и его исчезновения. Все поведенческие стереотипы, характеризующие демонов, реализуются в группе мотивов с общей идеей “появления” (т.е. в определенные дни злые духи якобы прилетают на землю, выходят из воды, просыпаются после зимней спячки, завладевают земным пространством, проникают в дома и постройки, встречаются на пути людей, “бесятся”, справляют свадьбы, слетаются на совместные сборища, вредят людям и домашнему скоту и т.п.)» [Виноградова, 2000: 105–106]. Народная терминология обозначает Иванов день как «Иван-колдовник» – самое опасное время максимальной активности нежити и нечисти. Интересно, что «Иван-да-Марья» – своеобразный фитоним-апотропей, растение считалось «бесопрогонным» и расценивалось народными целителями как «трава от нечистой силы», особенно если была собрана в праздник Ивана Купалы.

В лесной избушке на берегу озера живут брат и сестра – Иван да Марья: «Озеро тихое, а слава о нем дурная: водяной шалит» [Толстой, 1951: 153].

Отметим, что для народной мифологии характерно представление о воде как пограничном пространстве между мирами. Если в обычные дни водяного опасались – брат наказывает сестре не выходить после сумерек из хаты и не петь, то в купальские дни вся свита демонического хозяина озера проявляет активность и соблазняет Марью выйти из дома: «– Выдь к нам, выдь к нам, – говорят за ставней тонкие голоса. Выбежала Марья и ахнула. От озера до хаты – хороводы русалочки. Русалки-мавки взяли за руки, кружатся, смеются, играют. Всплеснула Марья ладошами. Куда тут, обступили ее мавки, венок надели... <...> Вдруг из камыша вылезла синяя, раздутая голова в колпаке.

– Здравствуй, Марья, – захрипел водяной, – давно я тебя поджидал... – И потянулся к ней лапами...» [Толстой, 1951: 154].

Горюя о сестре, Иван решает «уйти к чужим людям век доживать», но для похода ему нужны новые лапти. Липка, которую он обдирает у озера, оказывается волшебной: лапти, сплетенные из ее коры, «заворачивают» героя, кружат по лесу и вновь и вновь приводят к деревцу. В ряде самых разнообразных фольклорных сюжетов встречается мотив разговора заколдованного существа при попытке уничтожить растение: липка обретает человеческий голос, едва Иван замахивается топором: «Не руби меня, милый братец... <...> ...Водяной меня в жены взял, теперь я древяница, а с весны опять русалкой буду... Когда ты с меня лыки драл, наговаривала я, чтобы не уходил ты отсюда далеко» [Толстой, 1951: 155].

«Иван-да-Марья» – народное именование марьянника дубравного или фиалки трехцветной. Лепестки этих растений окрашены в разные цвета – фиолетовые и желтые, этот признак стал причиной возникновения этиологических легенд, схожих по сюжету на всей восточнославянской территории. В фольклорно-мифологической традиции славян существуют два основных комплекса представлений, объясняющих происхождение цветка: фабула инцеста (брат женится на сестре, а когда об этом узнают односельчане, герои превращаются в цветок «братки» [Колосова, 2009: 162–164]) и ряд сюжетных вариантов, не связанных с темой запретной любви, но в любом случае

имеющих трагическую развязку (брата и сестру отец «завозит» в лес, брата и сестру убивают при побеге из плена, брат убивает сестру в результате ссоры [Анненков, 1876: 382]). Фабула о происхождении цветка как результата нарушения запрета на эротические отношения между близкими родственниками встречается не только в различных вариантах этиологических рассказов, но и в ином жанре – в купальской песне [Земцовский, 1970: 603].

В этиологических легендах об этом растении главной переменной величиной сюжета становится финальная метаморфоза. А.Н. Толстой предлагает свою версию, объясняющую двойное название цветка. Далее этот сюжет развивается по «лекалам» волшебной сказки: брат отправляется за чудодейственной «Полынь-травой» в «зыбкое место» – заговоренные лапти доставляют героя прямо в «черную тучу», побеждает в честном поединке «цыганской ухваткой» хозяина локуса – мужичка «с локоток, красная шапочка» (авторская вариация мифологического образа Перуна), получает в награду пучок волшебной травы, вызволяет сестру из плена водяного: «Избушку у озера бросили они и ушли за темный лес – на чистом поле жить, не разлучаться. И живут неразлучно до сих пор и кличут их всегда вместе – Иван да Марья, Иван да Марья» [Толстой, 1951: 156].

Эту версию можно назвать оптимистической, поскольку в народных этиологиях возникновение этого фитонима связано с трагическими фабулами: основной корпус сюжетов заканчивается смертью героев и возникновением цветов с поэтическим именем, состоящим из антропонимов. В авторской интерпретации А.Н. Толстого цветок «Иван-да-Марья» символизирует силу братской любви: благодаря силе духа, смелости, верности слову герой меняет «минус» на «плюс» в традиционной этиологической мотивировке названия растения. Писатель создает свой вариант сюжета, объясняющего возникновение «двойного» названия растения, полемизирующий с фольклорной точкой зрения.

Народно-мифологическая логика наделения цветка определенным семиотическим статусом на основании таких объективных признаков, как цвет, целительные свойства, мотивирует названия растений, символизирует слияние

персонажей и природы, определяя, в итоге, семиотический статус цветочного кода любимых «фитонимов» в народной культуре и литературном тексте.

### 2.3 Былички и бывальщины

Фольклорно-мифологический «геном» «Русалочьих сказок» – устная несказочная проза. Народная волшебная сказка в своей первооснове ориентирована на заведомый вымысел, фантазию – «Вот и сказка вся – боле врать нельзя». Жанровый корпус русской устной несказочной прозы составляют исторические предания, легенды, бывальщины, былички, которые объединяет установка на достоверность фабулы, истинность повествования.

В отечественном фольклоре именно устная народная несказочная проза наиболее тесно связана с мифом – с мифологическим мироощущением, народным христианско-языческим «двоеверием», раскрывающим взаимоотношения «своего», «культурного» пространства и «чужого» «природного» иномира. «В типе русского человека, – пишет Н.А. Бердяев, – всегда сталкиваются два элемента – первобытное, природное язычество, стихийность бесконечной русской земли и православный, из Византии полученный аскетизм, устремленность к потустороннему. Необъятность русской земли, отсутствие границ и пределов выразились в строении русской души» [Бердяев, 1990: 8]. Если в волшебной сказке «тридевятое царство» – пространство чудесного, то в мифологической прозе «иной мир» – пространство кошмара.

Общая тональность повествования, функции персонажей, инвариантные мифологические мотивы, особенности хронотопа, символические атрибуты и повторяемость сюжетной схемы позволяют выделить два жанра устной мифологической несказочной прозы, составляющие жанровый каркас цикла – быличка и бывальщина, жанры, воплощающие народные представления о взаимоотношениях с хтоническими представителями низшей мифологии.

Изучению различных жанровых аспектов былички – базовых сюжетных схем, основного комплекса мотивов, генезиса и типологии персонажей, нарративной структуры – посвящены монографические исследования Л.Н. Виноградовой (Виноградова, 2001), М.Н. Власовой (Власова, 1992), Е.С. Ефимовой (Ефимова, 1994), Е.Е. Левкиевской (Левкиевская, 2007), М.В. Рейли (1999) и др.

Сюжетное ядро былички – встреча человека с демонической силой, воплощенной в образе того или иного «духа-хозяина». Специфика сюжета и состава персонажей обусловила первичное название этого типа несказочной прозы – «народный суеверный рассказ». Отличие былички от бывальщины заключается в исключительно нарративном аспекте. Главный жанровый признак-«дифференциат» – перспектива изложения: быличка повествует о встрече с демоническим существом от первого лица, непосредственность свидетельского показания фиксируется термином «меморат», бывальщина излагает сюжет встречи от третьего лица и определяется фольклористами как суеверный «фабулат». С точки зрения подобного жанрового различения, любая литературная сказка оказывается ближе к бывальщине, поскольку предполагает авторское изложение. Прагматическая категория отношения автора-рассказчика к содержанию текста становится одним из объектов исследования.

Быличку и бывальщину объединяет поэтика страшного. В.Я. Пропп, характеризуя народную суеверную прозу, пишет: «Это рассказы, отражающие народную демонологию. В большинстве случаев это рассказы страшные: о леших, русалках, домовых, мертвецах, привидениях, зачатых кладах» [Пропп, 1976: 51]. Фольклорист Э.В. Померанцева, впервые в фольклористике дифференцировавшая жанры былички и бывальщины, отмечает «таинственность содержания и трагичный финал былички, её близость к кошмару и сновидению» [Померанцева, 1975: 53]. Автор-составитель первого сборника народных мифологических рассказов, В.П. Зиновьев, отмечает в быличке «жуткую, н необычайно поэтическую силу воздействия на слушателя» [Зиновьев, 1987: 382].



Заглавия «Русалочьих сказок» напоминают перечень мифологических персонажей из фольклорных классификаторов: «Русалка», «Ведьмак», «Водяной», «Кикимора», «Дикий кур», «Полевик». Кроме участников действия, попавших в «сильную позицию текста», в качестве демонических персонажей в цикле встречаются леший, домовой, овинник, жиж, игоши, анчутка – «духи-хозяева» культурного и природного пространства (Криничная, 2004).

Одно из главных сюжетных отличий былички от сказки – трагический исход событий, несчастливый финал, усугубляющий мрачную атмосферу повествования. В сказках А.Н. Толстого этому положению соответствует первая, давшая заглавие всему циклу, сказка «Русалка», задающая сумеречный «тон», намечающая тематику цикла. Соблазненный и замороженный русалкой старый дед троекратно разрушает связь с этим миром и гибнет сам: «И за самое сердце укусила зубами русалка старого деда, – впилась... <...> А русалка просунула пальцы под ребра, раздвинула, вцепилась зубами еще раз. Заревел дед и пал с крутого берега в омут» [Толстой, 1951: 153]. Жуткий финал сказки – реализованная метафора сюжетного «ядра» истории.

Мифологическое сознание базируется на бинарных оппозициях, «матричная» доминанта которых – основополагающая оппозиция «космос/хаос». Базовая оппозиция оформляет мифологическое ощущение пространства и времени, воплощаясь в противопоставлении дня и ночи, дома и леса как «своего» и «чужого». Место действия в цикле сказок А.Н. Толстого соответствует топологическому измерению жанра былички – либо природная среда (лес, лесное озеро, зеленый омут), либо «культурное» пространство (дом, овин, конюшня, хлев).

В «Русалочьих сказках», как и в основном корпусе быличек, события разворачиваются либо ночью, либо в сумерках: в «пороговый» час полуночи отправляется на речку герой «Русалки», герой сказки «Водяной» собрался «в сумерки домой, а дорога – лесом» [Толстой, 1951: 158], типичная завязка бывальщины в сказке «Кикимора» («Один раз – ночью – лежит Моря на печи, – не спится. Свесила голову и видит» [Толстой, 1951: 158]), «хмара и темень на

земле» в «Ведьмаке», «В конюшне темно и тепло... <...> В узкое окно влезает круглый месяц» [Толстой, 1951: 172]. В сказке «Иван да Марья» брат строго наказывает сестре: «– Отлучусь я, так ты после сумерек из хаты – ни ногой» [Толстой, 1951: 154].

Главная функция фольклорной былички – социально-бытовая: рассказ служил предупреждением о возможной встрече с демоническим существом и вероятных последствиях. Прикладной аспект жанра – информация о способах нейтрализации «нечистого», ритуальных действиях и оберегах. Наиболее близки к жанру аутентичной былички сказки «Водяной» и «Дикий кур». Конечно, нарративная перспектива мемората в авторском повествовании не сохраняется, но вписанность сюжета в минимальное количество эпизодов, предельный лаконизм деталей, ограниченность сюжета непосредственно встречей героя с демоническим существом – отличительные признаки именно былички.

В ряде сюжетов, представленных в цикле сказок А.Н. Толстого, действия мифологических персонажей усложняются, приобретают психологическую мотивировку, в повествование вводятся дополнительные детали, один простой эпизод, описывающий встречу, дробится, разрастается – так быличка превращается в бывальщину, а бывальщина – в сказку. «Русалка», «Кикимора», «Соломенный жених», «Звериный царь» – это уже не свидетельские показания о встрече со сверхъестественным существом, как это характерно для былички, это уже не истории о лешем, водяном и русалке, предупреждающие о возможном столкновении с «нечистой силой» и способах защиты, что характерно для бывальщины. Меняется главный «функционал» жанра: от информативной функции к эстетической и нравственной.

В сказках А.Н. Толстого спасают героев не правильные ритуальные действия, не обереги или счастливый случай. Если жанровая контаминация движется по линии бытовой сказки, то героя спасает находчивость, смекалка («а мужик, хоть и в ерша перевернулся, и тут угодить не мог; уперся водяному поперек горла щетиной» [Толстой, 1951: 158]), уважительное отношение к представителю иного мира (вежливое обращение, с ритуальным поклоном:

«батюшка водяной / оwinник / змеиный царь», «дедушка леший»), проявление кротости, смирения («Как же я тебя, дурака, загублю? Очень ты покорный» [Толстой, 1951: 161]; «А чем ты себя можешь оправдать, чтобы я тебя сейчас не съел? – Мы народ рабочий. <...> Поработаю на тебя» [Толстой, 1951: 158]). Если жанровое сращение тяготеет к волшебной сказке, то героя спасает решительность, настойчивость, отвага и, главное, любовь: братская («Иван да Марья»), сестринская («Кикимора»), любовь к жениху («Соломенный жених») или невесте («Иван-царевич и Алая-Алица»).

Кроме функциональных особенностей, еще одно существенное отличие аутентичной былички и бывальщины от литературной иноформы состоит в авторском отношении к изображаемому. Литературное повествование, опирающееся в жанровом аспекте на быличку и бытовую сказку, отличается авторская ирония: «Закашлял водяной, задавился, вытащил ерша и выкинул его из воды на берег. Отдышался мужик, встал на ноги в своем виде, почесался и сказал: – Ну да, оно ведь это тоже не легко, с крестьянством-то» [Толстой, 1951: 158]. Тексты, контаминирующие в своей жанровой праоснове быличку и волшебную сказку, отличаются тонким лиризмом и этиологической концовкой: «Найдешь жениха в чистом поле, ляг с ним рядом, а что дальше будет – сама увидишь. <...> ...Легла Василиса с ним рядом и стала глядеть в зимнее белое небо. <...> И чудится ей – голубеет, синее небо, и из самой его глубины летит к земле, раскаляясь, близится молодое снова рожденное солнце. Заухали снега, загудели овраги, ручьи побежали, обнажая черную землю, над буграми поднялись жаворонки, засвистели серые скворцы, грач пришел важной походкой, и соломенный жених открыл сонные синие очи и привстал. Проходили мимо добрые люди, сели на меже отдохнуть и сказали: – Смотри, как рожь всколосилась, а с ней переплелись васильки цветки...» [Толстой, 1951: 167].

Страшное в народной демонологии приобретает в интерпретации А.Н. Толстого лирический или комический колорит. Общая тенденция переосмысления роли персонажей народной мифологии, которую интуитивно

уловил писатель, отражается в биографическом эпизоде, зафиксированном в воспоминаниях С. Розенфельда. Этот случай произошел в петербургском ресторане «Вена», где у творческих завсегдатаев сложилась традиция оставлять на листках автографы и рисунки: «Я поднялся и увидел на стене рисунок и текст, под которым красовалась подпись Толстого. На рисунке был изображен черт с острыми рожками, с продолговатым свиным рылом, с колючим горбом, с лохматым хвостом, с птичьими ногами и длинными худющими руками. Под чертом, прямо против него, тонким чернильным штрихом был сделан карикатурный портрет самого Толстого в шубе и в цилиндре. А под этим двенадцать строчек: “На Кирпичном эдакий вот черт милостыньку просит. – Что это ты, братец, говорю, не одевши? – Плохи наши дела, не признают-с. Посмотрел я на него, действительно, вижу – черт – голый. Пожалел я его, дал копеечку. А черт, по русскому обычаю, – пырь по соседству в “Вену”. Ах ты гад, думаю я про него, а ноги сами туда же занесли. А мораль пусть выведет каждый. Гр. Алексей Н. Толстой. 22/II 1911 года”. Этот черный мрачно-веселый чертик, держащий в правой руке, как дамы держат шлейф, свой собственный длиннющий шершавый хвост, и автопортретик-кариатура самого Толстого, и шуточный текст – все это нарисовало в моем представлении Алексея Николаевича как человека остроумного, ребячливо-веселого и благодушного» [Воспоминания об А.Н. Толстом, 1982: 168].

Объединяет все сказки цикла лирико-ироническое сочувствие автора к «малым» домашним и природным демонам. Мир некогда грозных персонажей страшных суеверных рассказов «обветшал», «истончился», стал призрачным, бесовская сила «духов-хозяев» осталась в прошлом: старый дуб никак не обернется лешим, анчутке беспятому без людской помощи не спасти тещу, обьевшуюся мышами, черный кот овинник первый смеется над своей гневливостью. И анчутку, и полевика, и старого лешего, и незадачливых ведьмака, дикого кура, водяного – «жалко». Когда-то наводящие ужас, теперь эти персонажи нуждаются в помощи и защите – хотя бы через улыбку, сочувствие и память читателя.

В сказке можно увидеть, как в художественном тексте фольклорный персонаж меняет свою «грамматику» (устойчивые функции и признаки образа в народной традиции) и «синтаксис» (связи персонажа и его комплекса мотивов с другими персонажами). Авторские трансформации былички – это вопрос ассимиляции и интерпретации традиционных персонажей, сюжетов, мотивов и включения их новый авторский контекст. Авторская трансформация фольклорно-мифологического образа или мотива – один из способов создания полифоничности текста, иронической игры точек зрения.

Фольклорно-мифологические персонажи, попадая в художественный текст, неизбежно вступают в сложные взаимоотношения с литературным контекстом. В инвариантный образ привносятся новые, не свойственные аутентичной традиции интонации, иронически и юмористически маркирующие авторскую оценку того, что рассказывается о персонаже. При этом частично изменяется его функция в тексте по сравнению с фольклорной основой. Изменения фольклорного оригинала в литературном тексте носят системный характер – от семантики персонажей до интонационных характеристик. Такие изменения обусловлены разницей прагматики фольклорного и литературного текстов.

#### 2.4 Легенды и поверья

В построении своей мифологической прозы А.Н. Толстой опирался не только на былички, бывальщины и этиологические рассказы, но и на другие жанры народной мифологической прозы. Среди них мы выделим легенды и поверья, которые также оказали влияние на структуру и семантику отдельных сказок цикла. Легенды и поверья во многом близки к жанрам былички и бывальщины, но имеют ряд отличий от них. В большей мере это относится к легендам. В отличие от быличек и бывальщин, легенды являются репрезентацией не только языческих представлений, но и трансформированных христианских мотивов. Совмещение элементов языческой картины мира и

понятий христианства создает особенный колорит легенды, передающий сущность народного мирозерцания, для которого характерно сближение двух первоначально противоположных мифологических моделей, создание единой мифологической картины мира на основе фольклорного субстрата и религиозного суперстрата. Итогом данного сближения становится создание «народного христианства», сложного мировоззренческого синтеза, для которого характерно скрытое преобладание архаичных элементов над более новыми. «Сложнее обстоит дело с легендами. Они формируются с принятием христианства и содержат новации, обусловленные соответствующими верованиями. Само слово “легенда” обозначает “собрание литургических отрывков для ежедневной службы”. Однако надо учитывать, что в легенде отразились не столько христианские, сколько народно-христианские представления. И последние подчас не только не соответствуют, но даже противоречат христианским заповедям, представляя собой сложный конгломерат элементов старой и новой веры» [Криничная 2004: 12]. Также легенды отличаются от бывальщин и быличек тем, что их содержанием являются фольклорно-мифологические представления и религиозные понятия, а героями – библейские или же мифо-эпические персонажи. Для этого жанра характерен мотив чуда. Легенды представляют собой повествовательные тексты религиозно-этической направленности, сформировавшиеся на основе библейских книг, апокрифов и житийной литературы. Со сказкой ее объединяет мотив «закрытого» для настоящего времени. Легенда формирует народное мировоззрение, обеспечивают стабильность общественной системы ценностей. Ее этическая составляющая имеет такие тематические доминанты, как грех и искупление, наказание за кощунство или нарушение морально-этических устоев, милосердие, праведность, святость, гостеприимство [Славянские древности, 2004: 89–91]. В. Пропп отмечает, что для легенды характерна установка на внешний реализм, и тем она отличается от во многом близкой ей сказки. «Несмотря на одинаковые формы бытования и частично на совпадение по структуре, между легендой и сказкой есть одно принципиальное различие.

Различие это содержится не в самих текстах, а в отношении к ним. Сказка представляет собой народную художественную беллетристику. В действительность рассказываемых событий не верят. С легендой дело обстоит сложнее. Легенда в народном сознании обладает некоторой идейной правдой, и сознание этой правды может принять форму веры в действительность изображаемых событий» [Пропп, 1998: 283].

Заложенная в исходном жанре легенды возможность сложного синтеза языческих и христианских представлений не могла не привлечь А.Н. Толстого своим художественным потенциалом. Также писателя могла заинтересовать заложенная в легендах дидактика, которую А.Н. Толстой трансформирует в ироническую авторскую мораль. В «Русалочьих сказках» писатель неоднократно обращается к мотивам легенд. Он не ввел в пространство цикла легенд с отчетливыми библейскими мотивами, так как его первостепенной задачей было воссоздание и трансформация славянского языческого мифа, но писатель обратился к тем легендам, в которых христианские мотивы отошли на второй план перед исходным мифологическим субстратом. При переработке сюжетов легенд А.Н. Толстой усиливает мотивы, пришедшие из первоначальной языческой картины мира. Мы рассматриваем две сказки цикла – «Странник и змей» и «Проклятая десятина», в которых влияние фольклорных источников наиболее очевидно. В центре каждой сказки стоят мотивы легенд – о змееборце и о проклятой земле. А.Н. Толстой использует исходную фабулу первоисточника, создавая на их основе сюжет авторской сказки. Писатель трансформирует оригинальные сюжетные схемы, для которых характерна установка на правдивость сообщаемой информации, в отчетливо сказочные, наполненные карнавальным настроением истории. Радикальные изменения не приводят к полной инверсии первоначальных сюжетов – заложенное в исходных источниках амбивалентное совмещение языческого и христианского и порожденное этим синтезом народное видение нравственности остается, меняется лишь интонация повествования и форма выражения. Авторская сказка А.Н. Толстого создает на основе легенд уникальные сюжетные построения,

основанные на синтезе собственно сказочных элементов с элементами поэтики легенд.

В этом плане характерна сказка «Странник и змей», в основе которой лежат легенды о змееборце. Змееборчество является одним из древнейших мифологических мотивов, нашедших свое воплощение в ряде фольклорных произведений – от древнегреческих мифов и византийских житий до древнерусских былин и легенд [Черепанова, ]. Наиболее известной русской легендой такого рода является сказание о мученике Феодоре Тироне, заимствованное из византийского первоисточника. Данная легенда распространялась во множестве списков и вариантов – народное мифотворчество создало из краткого эпизода «Пролога» живописную и пространную апокрифическую легенду о змееборце. Вкратце ее фабула такова: римский воин Феодор Тирон избавляет город Афины от охраняющего городской источник змея, забравшего к себе мать героя. Тема змееборчества присутствует и в сказках – «Каждый день летает к ней [девушке] змей; оттого и худа стала» [Афанасьев 1957; II, 88]. Также мотивы змееборчества встречаются в таких памятниках древнерусской литературы, как былины: «все три богатыря русского былевого эпоса – Илья Муромец, Алеша Попович, Добрыня Никитич – наделены змееборческими функциями» [Черепанова]. Образ героя-змееборца становится одним из центральных в русском мифологическом сознании. Среди произведений, посвященных данной теме, мы отдельно выделим «Повесть о Петре и Февронии» и былинку «Добрыня и Маришка», потому что в них мотив змееборчества соседствует с мотивом о летающем змее-любовнике [Черепанова]. В разработке темы борьбы человека и змея А.Н. Толстой также пошел путем объединения обоих вышеназванных мотивов – характерная для писателя контаминация сюжетов имела подкрепление в исходном литературном материале, передающем специфику народного видения данного сюжета.

Сказка «Странник и змей» начинается с появления образа закатного солнца – черта, предвещающая чреватое конфликтами пороговое состояние мира. За этой значимой деталью следует экспозиция сказки – разговор молодой



вдовы Акулины и странника. Сначала героиня спрашивает его о счастье, обретаемом с помощью находящегося в океанских глубинах горючего камня. Затем она просит у странника помощи – ее мучает прилетающий к ней ночью змей-любовник. Странник успокаивает вдову, гладя ее по голове. Затем героев приглашают на посиделки. Пока Акулина прибирается за загородкой, странник поет песню о горючем камне Алатыре, здесь тема горючего камня возникает снова. В третий раз данная тема появляется уже на посиделках: странник поет песню во второй раз (троекратное упоминание «чудесного» камня имеет подтекст, который мы раскроем ниже). Во время посиделок вдову посещает змей. Очарованная героиня бежит ему навстречу. Странник выскакивает во двор вслед за Акулиной и сражается со змеем. Оба противника претерпевают метаморфозу (отчетливо сказочный мотив): от удара четками змей оборачивается в россыпь проса, а странник – в петуха. Заметившая метаморфозу странника Акулина подговаривает парней и девок расправиться над ним как над оборотнем. Герой чудом избегает расправы – его гонители обращаются в зимний лес. Странник не смог окончательно победить змея, но он знает, что придет срок его окончательной победы над антагонистом. Здесь традиционный сюжет змееборчества претерпевает трансформацию: если в классических образцах герой убивает хтоническое существо, то в сказке А.Н. Толстого змей остается жив, являя собой символ оставшегося на земле зла. Этот мотив отчасти является христианским – в современном состоянии мира зло полностью не истребить, оно полностью преодолевается только в конечной апокалиптической битве. Отметим, что в анализируемой сказке А.Н. Толстой отчасти продолжает христианизировать изначально языческий миф о герое-змееборце – его герой, странник, является старообрядцем. Принадлежность к старому церковному канону обозначается емкой деталью – лестовкой (старообрядческими четками). Она становится чудесным оружием, которым странник пытается одолеть змея. «А странник подкрался, оттолкнул Акулину да змея по голове лестовкой и ударил» [Толстой, 1951: 169]. О принадлежности к христианскому миру свидетельствует и то, что Акулина называет героя «странником божьим»

[Толстой, 1951: 168]. Внешний вид героя заставляет рассматривать его как некий обобщенный образ, архетип героя-змееборца, не имеющий ни имени, ни возраста. «Ни молод странник, ни стар, а взглянешь на него – под усами умильная улыбка, глаза серые, ласковые, смешливые» [Толстой, 1951: 168]. «Странник и змей» представляет собой самый христианизированный текст цикла.

Возможно, именно эта сказка является наиболее сложной с точки зрения архитектоники и мотивного построения. Так, в «Страннике и змее» А.Н. Толстой объединяет в рамках одного сюжета три легенды – историю о змееборчестве и синтезированное из двух разных преданий сказание о скрытом от людей счастье. «Взошел странник, сел на лавку. Угощает его вдова, а сама пытается откуда да куда, не слышал ли про счастье: лежит, говорят, оно в океане, под горячим камнем» [Толстой, 1951: 168]. Данный мотив не является первостепенным, но он важен для понимания поэтики сказки – в этом плане характерно троекратное повторение образа горячего камня, дополняющего основную мотивную цепочку. Мотивы других легенд оттеняют центральную тему сказки. А.Н. Толстой встраивает одну легенду в другую, создает эффект «легенды в легенде», своего рода «мотивной матрешки». Так, А.Н. Толстой использует два сходных мотива – легенду о находящемся в океане счастливом острове и предание о сакральном белом горяч-камне. В камне-Алатыре заложена жизненная сила [Афанасьев, 1851: 16–17], от него происходят богатыри [Соболевский, 1891: 254], из него текут все реки земли [Бессонов, 1861: 313]. Писатель здесь продолжает определенную христианизацию сюжета: название камня-Алатыря происходит от слова «алтарь» [Веселовский, 1881: 24]. Согласно легенде, с него проповедовал сам Иисус Христос [Песни, собранные П.В. Киреевским, 1862: 8–9]. В некоторых преданиях об Алатыре с камнем ассоциируется сам Христос [Памятники отреченной русской литературы, 1863: 455–456] или же камень Алатырь становится основой церкви Христа [Коробка, 1909: 13], [Великорусские заклинания, 1992: 81]. Таким, образом, обращение к

образу камня Алатыря становится у А.Н. Толстого данью народному христианству как одной из частей русского фольклора.

Алатырь в народном понимании связан с островом Буяном – блаженной страной рая на небесах или с морем-океаном. «Лежит он на океане-море или на острове Буяне, и обозначается постоянным эпитетом бел-горюч, т. е. плавает по воздушному океану-небу, и хранится в райской области, в царстве вечного лета...» [Афанасьев, т.2. С. 50–51]. В тексте А.Н. Толстого Алатырь расположен в море, хотя пространство песни можно трактовать и как небо, и вбирает в себя функционал райского места. Используя этот образ, писатель достигает предельной метафизической емкости символа сосредоточия счастья. При этом Алатырь оказывается не за океаном, не посреди него, а под его глубокими водами. Тем самым счастье оказывается еще более недостижимым для людей, несмотря на то, что в песне звучит мечта о сильном мифологическом существе, белой рыбе, способной преодолеть глубину морских вод и помочь достать камень. Таким образом, А.Н. Толстой мастерски использует возможность соединения сходных предметов и мотивов народной картины мира – черта, пришедшая из поэтики народного мифотворчества. Взаимозаменяемость образов характерна для русского фольклора в целом, авторская контаминация здесь не является исключением, но лишь развивает возможности исходных мифологических элементов к синтезу.

Песня странника продолжает мотив нахождения горюч-камня как недостижимой мечты – данная тема предваряет неполноту победы странника над змеем. Камень Алатырь является одним из функциональных заменителей солнца. («...Алатырь-камень есть, собственно, метафора ясного весеннего солнца» [Афанасьев. т. 2 С. 51].) Белая рыба здесь – также один из образов солярного божества [Топоров, 2014: 288].

Несколько иную тональность имеет переработка А.Н. Толстым легенды об оскорблении земли в тексте «Проклятая десятина». В основе сюжета сказки лежит тема возмездия за проклятие плодоносящей земли: сакральное начало мстит за поругание своей силы. Фабула сказки – совершение бобылем проклятия

бесплодной десятины и последующее за этим кощунственным действием наказание героя – воплощает сюжет о неизменности мифологического пространства, его сопротивлении силам ненависти и распада. Для мифологической прозы А.Н. Толстого тема сакральной силы земли особенно важна, так как Земля, наряду с Солнцем, является важнейшей константой мировидения писателя. При анализе сказки «Проклятая десятина» необходимо учитывать то, что она встроена в архитектуру цикла как смысловая параллель сказке о попытках уничтожения светил («Ведьмак», «Соломенный жених») – оскорбление земли здесь находится в одном смысловом ряду с покушением на силы света. А.Н. Толстой изменяет значимые акценты сюжета исходных источников, так как в оригинальной мифологической картине мира легенда об оскорблении земли является парной по отношению к преданиям о нарушении границ водного пространства:

«Тема сакрализации воды, отношения к ней как к божественной сущности, обладающей магической активностью, звучала в тексте № 400. Обидевшая воду женщина была наказана. Этот же мотив возмездия за нарушение пиетета, но по отношению к другой сакрализованной стихии – земле – находим в “Повести о житии Михаила Клопского”, написанной во второй половине XV в [Древнерусские предания, 1982: 307]. Отметим сходства и инверсии темы данной легенды в сказке «Проклятая десятина». Первым отличием является упомянутая выше смена контекста – А.Н. Толстой помещает оскорбление земли в один ряд с поруганием солнца, а не воды. Тема оскорбления воды присутствовала в цикле писателя, но она не являлась центральной – в отличие от земли и солнца, вода в авторской мифологии писателя сила большей частью негативная, сугубо хтоническая, и поэтому нарушение ее границ в мире А.Н. Толстого может вызвать как обратимые («Иван да Марья»), так и необратимые последствия («Русалка»). Проклятие земли – иной случай, наказание за него становится фатальным, как и в случае с попытками уничтожить светила.

Другой значимый сдвиг акцентов лежит уже в переработке самого материала легенды. В отличие от повествователя жития Михаила Клопского,

А.Н. Толстой убирает из сюжетной ткани очевидно христианские детали, такие как прорицание святого и присутствие церкви, снимает вторичный по отношению к первоначальному мотиву христианский слой, оставляя лишь сам центральный мотив проклятия сакральной силы земли. Уходит и мотив ссоры братьев. Также А.Н. Толстой трансформирует сам мотив оскорбления земли – бобыль проклинает землю за неурожай, обвиняя ее в своих мучениях (впрочем, смысловое совпадение с исходной легендой остается – как и герой жития, бобыль очевидно считает землю своей собственностью, объектом, а не субъектом):

«У десятины стоит бобыль; ветер треплет непокрытую его голову.

– Эх, – говорит бобыль, – третий год меня мучаешь, проклятая!

Плюнул на родную землю и пошел прочь» [Толстой].

Как и в исходной легенде, проклятие имеет двойную природу – за магической фразой следует физическое оскорбление Матери-Земли, приводящее к катастрофическим последствиям (здесь можно увидеть как верность оригинальному строю предания, так и новаторское совмещение фразы и жеста, дополненное метафизическим планом). Нарушение священных границ не остается без ответа – через неделю после поругания земля начинает производить проклятый урожай, что настораживает бобыля, пронизательно воспринимающего неожиданный рост хлебов как начало наказания за кощунство. Здесь исходный мотив проклятия земли дополняется произрастанием проклятого урожая.

Словосочетание «родная земля» является здесь лейтмотивом, усиливающим звучание текста: в сказке оно употреблено три раза – в завязке, развитии и кульминации. Вина бобыля усугубляется его пониманием того, что проклятая им земля является сакральной силой.

В плане построения развития конфликта «Проклятая десятина» имеет частичное сходство со сказкой «Русалка». Бобыль избирает изначально неверную стратегию взаимодействия с потусторонним миром, ряд ошибок героя приближает его к гибели. Бобыль показан как приобретатель, который не может остановиться. Герой собирает проклятый урожай, несмотря на первые знаки

предупреждения. Бобыль является врагом светлой силы не осознанно, а по недомыслию, но это не отменяет неизбежности наказания. Первое знаковое событие происходит в полночь, время ослабления границ между мирами. Затем следует ряд сюжетных перипетий – пекарь покупает у бобыля проклятую муку, бобыль пропивает вырученные за муку деньги, пекарь обнаруживает, что из проклятой муки выпекаются «завитуши и шевырюшки», и посылает жену продать муку дворянину. Дворянин решает накормить сделанными из проклятой муки пирожками дворянских детей. Дворянские дети едят пирожки из проклятой муки, начинка которых превращается в мусор – «а в пирожке лапти – крошеные, старые онучи, щепки, – всякая дрянь» [Толстой]. Дети подают на дворянина в суд и история доходит до короля, который сам и судит всех «фигурантов» этого дела. В результате сделанное зло возвращается к своему источнику – и бобыля подвергают жесткому, но справедливому наказанию.

В легенде за проступком следовало немедленное наказание. В «Проклятой десятине» конфликт разворачивается постепенно, наказание становится кумулятивным рядом катастрофических событий – от прорастания проклятого урожая и помола зерна до конечной участи бобыля. Выскажем предположение, что здесь А.Н. Толстой продолжает тонкую инверсию христианских мотивов – подобно пережившему грехопадению Адаму бобыль возвращается в породившую его стихию – землю («земля еси и в землю отыдеши») (Быт 3: 17-19). А.Н. Толстой тонко перетасовывает исходные библейские мотивы – проклятие земли богом за грехопадение заменяется проклятием земли как грехопадением. Мучения бобыля с бесплодной десятиной соотносятся с идиомой «в поте лица», подобием «терния» становятся бурьян и шипы, произрастающие вокруг бобыля. А.Н. Толстой оставляет исходный нравственный посыл библейской цитаты, но отчасти ее дехристианизирует – роль наказывающего начала лежит здесь не на трансцендентном Боге, но на имманентных короле и матери-земле. Таким образом, христианские мотивы претерпевают в сказке радикальную трансформацию. Здесь, как и в сказке «Странник и змей», А.Н. Толстой контаминирует мотивы двух различных христианских легенд.

Как и в оригинальной легенде, проклятие земли коррелирует с катастрофическими социальными последствиями, становится символом недопустимости эгоистического отношения к земле и другим людям. В отличие от легенды из «Жития Михаила Клопского», в сказке А.Н. Толстого вторым компонентом наказуемого проступка становится не братоубийственная вражда за наследство, а ложь, сокрытие правды из соображений выгоды и самосохранения – цепочка эгоистических поступков героев приводит к катастрофическим последствиям, пусть и поданным в преимущественно комическом ключе. Общим с исходной легендой является мотив наказания жертвы, но у А.Н. Толстого он сильно трансформирован – Король повелел бобылю съесть полученную из проклятого урожая муку, и только после этого герой становится парализованным и начинает прорастать остатками проклятого урожая. Писатель сохраняет традиционную концовку, но меняет в ней акценты, прибавляя к мотиву паралича элемент цикличности наказания – бобыль навеки обречен поедать свой проклятый урожай. Концовка «Проклятой десятины» отчасти напоминает финал «Русалки» – цикличность и необратимость постигшей бобыля кары соответствует обращению деда Семена в водяного, также обреченного на вечное повторение своих мучений.

Используя материал легенд, А.Н. Толстой опускает многие исходные детали, оставляя первоначальную фабулу. Так, при переработке легенды об оскорблении земли из текста уходят конкретные исторические элементы, остается лишь обобщенная идея о недопустимости поругания земли как сакрального начала. При этом А.Н. Толстой находит адекватную замену ушедшим элементам исходного сюжета. Мотив земельного спора называющих друг друга «братьями» дворян уходит – на его место приходит суд дворянина с дворянскими детьми, который также является междоусобицей в завуалированном виде (в тексте не указано, являлись ли дворянские дети потомством дворянина, но повторение эпитета позволяет говорить об определенной контекстной связи между героями). Сложнее дело обстоит со сменой фигуры, представляющей нравственный авторитет. В исходной легенде

это святой – преподобный Михаил Клопский, представитель силы духовной. В сказке А.Н. Толстого представителем высшей власти становится король – персонификация силы светской. Замена святого монархом – знак отчетливой секуляризации первоначальной легенды, отразившей дух времени (многие представители Серебряного века относились к церкви критически, возможно, этих настроений не избежал и А.Н. Толстой). Но более важно то, что образ короля выглядел в этой ситуации куда более органично, идеально вписываясь в модели литературной сказки начала XX в., для которой характерны контаминации мотивов как славянских, так и западноевропейских сказок [Овчинникова, 2003: 269]. (Титул короля был в употреблении и в славянских странах, но в ожиданиях читателей он мог ассоциироваться с именованиями западноевропейских монархов.) Интересно, что если в легенде оскорблению земли предшествует пророчество старца, то речь короля находится уже в развязке конфликта сказки – предупреждение сменяется констатацией разрушительных последствий действий героя. Таким образом, прозорливость духовного лица заменяется справедливостью монарха. Смена последовательности вынесения нравственной оценки имеет и другой смысл – если в исходном житийном повествовании Олферий Иванович уже предупрежден святым об возможных последствиях своих действий, то бобыль подобного внешнего предупреждения не имеет. Тем самым внешняя инстанция заменяется совестью – бобыль осознает роковые последствия своего поступка почти сразу. Здесь проявилась смена парадигм, которая снова переместила тяжесть принятия решений внутрь человека – А.Н. Толстой следует современной ему антропоцентрической гуманистической морали, отодвинувшей внешний авторитет на периферию. Образ церкви также оказывается лишним, А.Н. Толстой не имел необходимости дополнительной мотивации сюжета об оскорблении земли.

Примечательно, что христианский слой легенд продолжает присутствовать в тексте А.Н. Толстого – но на втором плане. Элементы христианской картины мира выражаются в тексте емкими деталями – такими как



держава короля в «Проклятой десятине» и лестовка в «Страннике и змее». Держава – символ явно христианский. Данная регалия царской власти соединяет в себе шар и крест. Возможно, образ державы-шара в сказке можно понимать как завуалированный солярный символ – король является защитником сакральной силы Земли, можно предположить, что он персонифицирует другую священную величину – солнечную силу. А.Н. Толстой не мог не знать того, что монархов часто сравнивали с солнцем или солнечным божеством.<sup>1</sup> Образ короля становится параллелью образу Звериного Царя из одноименной сказки – если Звериный царь наделяет долей своего могущества бедного мужичка за помощь попавшему в беду Анчутке, то Король карает бобыля за поругание земли – оба правителя, хтонический и человеческий, выполняют функцию хранителей справедливости. При этом они разделяют роли хранителей мощи солнца (король) и земли (звериный царь). Возможно, именно эта параллель объясняет то, что монарх в сказке «Проклятая десятина» именуется королем, а не царем – А.Н. Толстой хотел избежать полного повтора образа и решил дать представителям высшей власти разные, хотя и идентичные по степени знатности титулы. Титул царя в большей мере коррелирует с ролью владыки зверей, чем титул короля – властителя над людьми.

Не менее интересно сопоставление образов представителей народа в обеих сказках. Полярные образы двух крестьян раскрывают соединение в народе двух начал – альтруистического, конструктивного и эгоистического, деструктивного. Так А.Н. Толстой показывает, что представители народа могут воплощать в себе как образ народной мудрости, так и образ соблазненного злом человека. При этом образ бобыля стоит особняком среди всех персонажей «Русалочьих сказок» – он совершает зло из-за собственного жестокосердия и недальновидности, а не по наущению демона-соблазнителя, подобно деду Семёну и Акулине, виноватых все же в меньшей мере. Мотив привнесенной

---

<sup>1</sup> См. фигуру Людовика XIV («Короля-солнце») или посмертное слово митрополита Кирилла о князе Александре Невском («Солнце Русской земли закатилось» – «Уже заиде солнце земля Рускiя [Ашукин, Ашукина, 1966: 627].

нечистой силой зла полностью элиминируется из текста. Возможно, некоторая сюжетная обособленность данной сказки помешала А.Н. Толстому включить ее в основной корпус цикла при переиздании в составе Полного собрания сочинений, хотя в первом, дореволюционном издании сборника сказка присутствует.

Таким образом, мотивы легенд органически входят в сложный жанровый синтез авторской сказки А.Н. Толстого. Возможность совмещения мотивов древнего славянского язычества и более позднего «народного христианства» позволяет писателю создать особенный тип сказочной поэтики. Исходные темы легенд перерабатываются, их образный строй дополняется художественной акцентировкой привнесенной автором детали. При этом сюжеты легенд подвергаются радикальной трансформации – так, в сказке «Странник и змей» змей уходит от предписанного жанровыми лекалами возмездия, в сказке «Проклятая десятина» сказание о проклятой земле разворачивается в кумулятивное повествование о последствиях всеобщей общественной лжи и последующем правосудии государя. Этическое измерение взятых из легенд ситуаций остается неизменным – А.Н. Толстой оставляет и отчасти усиливает заимствованные из исходных текстов нравственные оценки, расширяя исходный моральный посыл сюжетов. Так, к мотиву победы над змеем присоединяется апокалиптическая тема о будущем конечном одолении вечно ускользающей от возмездия злой силы, а в сказании о проклятой десятине – мотив вечного наказания, несколько редуцированный по сравнению с христианским пониманием данного сюжета. В целом, христианский слой легенд отводится на второй план, но не исчезает полностью, являясь дополнительным планом в поэтике цикла – А.Н. Толстой одинаково далек как от полного синтеза язычества и христианства, так и от полного отрицания одного из этих начал. При этом переработка легенд приобрела во многом карнавальный характер – особенно это заметно в эпизодах посиделок в «Страннике и змее» и в сцене с дворянскими детьми в «Проклятой десятине». Установка на внешний реализм, таким образом, полностью исчезает – элементы легенды бесповоротно обращаются в часть

литературной сказки, хотя идейный пафос оригинала при этом сохраняется, претерпевая некоторые изменения. Таким образом, легенды органично вошли в создаваемый писателем свод воссозданных и творчески переработанных народных представлений о мире. Жанровые трансформации отобразили неизбежную смену парадигм при переделке исходного сюжета легенды в элемент авторской сказки.

В образном строе цикла также отразились поверья, обладающие жанровым своеобразием, связанным с их формой и содержанием. В целом, для поверий характерен лаконичный характер: они вкратце передают народное представление о конкретном единичном явлении иного мира. Поверье – это «суждения, основанные на суеверных представлениях и заключающие в себе тот или иной этнографический субстрат: чаще всего это предписание из кодекса общения с мифическими существами. Будучи бессюжетными вербальными текстами, они тем не менее заключают в себе потенцию к разворачиванию мифологического сюжета, в котором, однако, мотивировка действия может быть уже утрачена, тогда как в поверье она сохраняется» [Криничная 2004: 12]. Некоторые поверья являются своего рода «свернутыми легендами» [Славянские древности, 2004: 90].

В «Русалочьих сказках» А.Н. Толстой обращается к целому ряду поверий о нечистой силе. Краткая форма рассматриваемого жанра позволяет писателю создать необходимый колорит мифологического пространства цикла. В некоторых случаях поверья играют важную роль в сюжетном построении текста. В этом плане характерна сказка «Кикимора», где широко распространенное поверье о петухе, изгоняющем нечистую силу своим криком, становится элементом кульминации сюжета, в которой птица противостоит кикиморе. Петух здесь становится символом сакральной солярной силы, побеждающей нечисть. «Как повествуется во многих быличках и бывальщинах, своим пением на рассвете он изгоняет нечистую силу – ту самую, в которую под влиянием христианства отчасти трансформировался домовый, ту самую, архаическим предшественником или эквивалентом которой он некогда сам и был. Вот почему

бытуют поверья, по которым домовый побуждает петуха к пению и сам, в отличие от других духов, обычно не страшится этого пения. Покровитель дома, генетически связанный с солнцем и огнем, с подземным миром и воскресением из мертвых, вечным возрождением жизни, петух обретает былую сакральную сущность уже в качестве антагониста “нечисти”» [Криничная 2004: 124]. В сказке «Полевик» одноименный фольклорный персонаж не боится крика петухов, напротив, находится с ними в своего рода единстве – будит заспавшихся парней и девок на рассвете. Мотив безопасности пения петуха для духа-хранителя поля также пришел в сказку А.Н. Толстого из приведенного выше поверья о домовом и петушином крике [Луганский (Даль), 1845: 77]. Используя мотив данного поверья, А.Н. Толстой проводил четкое разделение между собственно нечистой силой и духами-хранителями дома и леса. Иногда писатель совершает радикальную трансформацию исходной семантики поверья. Так, использование мотива об отпугивающем домового козлином духе находится в полемическом и ироническом соотношении с исходным смысловым планом поверья, в котором домового привлекает запах козла, заставляющий его отвлечься от мучения скотины, – так, хозяева окуривали конюшню козлиной шерстью или же впускали в нее козла [Криничная 2004: 129]. У А.Н. Толстого данный мотив отвечает более поздней версии поверья, где козлиный дух становится для домового непереносимым. Исходный мотив притягательности козлиного духа для домового вместе с тем остается, но в сугубо ироническом плане – о своей любви к запаху козла заявляет сам дворовой («А мне козлиный дух нравится!...» [Толстой, 1951: 173]), который позднее потерпит поражение как раз из-за козлиного духа. (В целом, мотив отпугивания козлом домового вполне традиционен [Луганский (Даль), 1845: 77], [Никольский, 1929: 17], [Осокин, 1856: 10]). Таким образом, инверсия исходного мифологического сюжета приобретает здесь карнавально-иронический характер.

Вероятно, что в данной сказке А.Н. Толстой также использует завуалированные мотивы другого поверья, в котором утверждалось, что дворовой любит ту лошадь, масть которой идентична его собственной масти

[Криничная, 2004: 209]. Возможно, дворовой-хозяин мучит вороного коня, потому что он противоположен ему по масти. В самом начале сказки вороной приобретает вид месяца – соответственно, дворовой может иметь светлую или белую масть, и поэтому быть враждебно настроенным против вороного и каракового коней, которые явно его боятся. Внешний вид дворового также может быть связан с рядом поверий об облике этого персонажа. А.Н. Толстой создает собственный извод образа, отталкиваясь от традиционных описаний вида духа-хранителя дома. Писатель делает облик дворового явно демоническим: добавляет ему рога, как у черта. «–Смотрите, смотрите, месяц-то, зашептал он, – и рога у него, и глаза» [Толстой, 1951: 173]. Наличие данной детали свидетельствует о том, что домовой явился в конюшню без головного убора – знак также угрожающий, если вспомнить поверье о домовом, приходящим в обычные дни без шапки [Криничная, 2004: 136]. Вид рогатого домового зафиксирован в ряде поверий [Максимов, 1903: 35], [Иванов, 1893: 44]. Также А.Н. Толстой вспоминает поверье о том, что домовой заплетает любимому коню гриву [Афанасьев, 1868: 100] и гладит его [Добровольский, 1898: 362], но применяет его в форме радикальной инверсии – дворовой мучает ненавистного ему вороного после того, как саркастически предлагает ему заплести гриву.

«– Вороненький, соколик, – заскрипел «хозяин», – гривку тебе заплету, – боишься меня? А зачем козла звал?.. Не зови козла, не пугай меня... – и, с вывертом, с выщипом, ухватил вороного.

Вороной застонал» [Толстой, 1951: 173].

Здесь А.Н. Толстой проявил себя как мастер создания подтекста, в котором бытовые детали находятся в тесной связи с их внутренним мифологическим значением. Любопытно, что образ козла в сказке выходит за рамки персонажа поверья – он является представителем солярной силы [Топоров, 2011: 292] и в силу этого становится одним из функциональных заменителей солнечного светила – эта черта объединяет сказки А.Н. Толстого с его лирикой.

В сказке «Соломенный жених» оwinник предсказывает будущее героя сироте Василисе, советуя ей выйти в поле и побыть рядом с женихом, ожидая

дальнейшей метаморфозы персонажа. Здесь мы видим след поверья о предсказании будущего духами-хранителями дома. «В качестве персонажей, способных предсказать будущее, в мифологических рассказах и поверьях фигурируют овинник, гуменник, ригачник» [Криничная 2004: 196]. Данное поверье играет важную роль в структуре сказки – совет овинника становится сюжетным поворотом, приводящим к кульминации. Пробуждение соломенного жениха от сна становится возможным благодаря способности овинника видеть будущее и готовности сироты Василисы довериться этому видению, выполнить волю духа-хранителя овина и тем самым спасти возлюбленного.

В сказке «Кикимора» А.Н. Толстой использует поверье о растительной ипостаси лешего – леший здесь предстает в виде дуба, что вполне соотносится с народными представлениями, где хозяин леса принимает вид данного дерева [Богданович, 2015: 63]. Данное поверье необходимо писателю для того, чтобы объединить сказочный мотив метаморфоза помощника героини с исходным фольклорным обликом лешего – здесь мы снова видим характерную для А.Н. Толстого жанровую контаминацию. Также это поверье играет роль важного сюжетного элемента – без знакомства с лешим Моря не могла бы одолеть кикимору, следовательно, данное поверье становится важнейшим пунктом развития конфликта и зачатком его успешного разрешения в финале сказки. А.Н. Толстой также использует поверья о водяном как о похитителе людей – так, в сказке «Иван да Марья» водяной похищает Марью [Криничная 2004: 360]. В данной сказке также присутствует поверье о наказании за нарушение запрета ткать на Русальной неделе – сидящую за ткацким станком Марью похищают русалки, которые по исходным поверьям проявляют сильный гнев из-за подобных проступков [Добровольский, 1908: 16]. А.Н. Толстой удваивает мотив нарушения запрета благодаря данному поверью: Марья одновременно работает на ткацком станке и поет, нарушая два предписания сразу. Так писатель обращается к жанровой контаминации – быличка в данной сказке дополняется поверьем. Здесь поверье снова оказывается двигателем сюжета, важной частью завязки конфликта сказки.

Поверья выполняют в сказочной прозе А.Н. Толстого двойную функцию – с одной стороны, они являются этнографически точными описательными элементами повествования, с другой стороны – важнейшими компонентами сказочного сюжета. Писатель мастерски разворачивает усеченные, скрытые в первоначальной форме поверий исходные мифологические сюжеты, достигая мощного художественного эффекта – каждый сюжетный поворот сказки получает четкую мотивировку, основанную на семантическом плане поверья. Разворачивание скрытого фольклорного сюжета позволяет строить конфликты сказки, раскрывающие сущность взаимодействия человека и демонического мира. А.Н. Толстой использует форму поверья в своих экспериментах с жанровым синтезом – писатель объединяет сказку, быличку, бивальщину, легенду и поверье в единое целое своей авторской сказочной прозы, достигая сверхнасыщенности ткани мифологического текста.

### Глава 3. Фольклорно-мифологический бестиарий А.Н. Толстого

#### 3.1 Авторская демонология А.Н. Толстого – от духов-хозяев дома и леса к зооморфным демонам и нечистой силе

В цикле «Русалочьи сказки» А.Н. Толстой создает картину мира, в основе которой лежат трансформированные, творчески преломленные писателем народные представления об окружающей среде. Неотъемлемой частью данных представлений является низовая демонология, в которой ярко выразились особенности народного мировоззрения. А.Н. Толстой, как и его учитель А.М. Ремизов, видел в низовой демонологии воплощение русского национального духа. Обращение писателя к этой теме отчасти объяснялось эстетическими причинами – изображение фольклорных персонажей привлекало А.Н. Толстого широкими возможностями проявления авторской экспрессивной поэтики, основанной на сочетании жеста и фразы.<sup>1</sup> Опираясь на известную ему по сказкам, бывальщинам и быличкам народную демонологию, А.Н. Толстой в своем цикле последовательно раскрывает богатство русского фольклора. Писатель показывает ряд хтонических существ, в лице которых он воссоздает исчезающую тысячелетнюю народную культуру русских крестьян. Создавая «Русалочьи сказки», А.Н. Толстой ставит перед собой по сути дела энциклопедическую задачу – создание полноценного свода народных представлений о нечистой силе в предельно краткой и экспрессивной форме

---

<sup>1</sup> К началу работы над циклом писатель еще не сформулировал свою известную теорию жеста, высказанную им в «Краткой автобиографии», но находился на подступах к ней, реализуя ее положения на практике задолго до ее оформления. «Я, наконец, понял тайну построения художественной фразы: ее форма обусловлена внутренним состоянием рассказчика, повествователя, за которым следует движение, жест и, наконец, – глагол, речь, где выбор слов и расстановка их адекватны жесту» [Толстой, 1951: 85], – писатель пришел к этому выводу в дни Февральской Революции. Большая часть «Русалочьих сказок» написана в 1910 г. и входила в сборник «Сорочьи сказки».



авторской сказки, подражающей исходному народному сказу и переосмысляющей национальную традицию. А.Н. Толстой каталогизирует разнородные, диффузные в своей основе представления русских крестьян о хтонических существах, создавая на фольклорном материале универсальную модель макрокосма, где соприкасаются человек и окружающий его потусторонний мир. Жанровые эксперименты писателя совмещают в себе игру с популярной в начале XX века идеей реконструкции исходной мифологической картины мира и синтез различных видов фольклорной прозы. Основываясь на фольклорной системе координат, А.Н. Толстой творит мир, в котором он воплощает авторский извод солярного мифа. Данная задача определила поэтику цикла – для «Русалочьих сказок» характерно преобладание мажорной тональности и гуманистический пафос. Подобно своему предшественнику А.М. Ремизову, который в цикле «Посолонь» и повести «К Морю-Океану» показал авторское видение русского фольклора, А.Н. Толстой дает индивидуально окрашенное художественное воплощение народных представлений о мире, объединенных в едином эстетическом поле. За этой частной задачей стоит широкая цель – воссоздание колорита «Руси уходящей», волновавшая многих русских интеллектуалов Серебряного века. Патриархальный мир русского крестьянства начал исчезать – развитие капитализма в России, обнищание деревни, первая русская революция 1905–1907 гг. и аграрная реформа Столыпина дали толчок к дальнейшему разрушению крестьянской общины и ее культуры. В условиях постепенного исчезновения народного мировоззрения как никогда остро встала проблема сохранения и воссоздания народной культуры, перенос ее образного строя в авторские миры – мотив, характерный для творчества символистов. Исчезновение старых верований замечали и представители народной среды, поэтому с сохранением фольклорных представлений надо было торопиться [Розанов, 2009: 193]. В ряду вдохновенных попыток воссоздать народную картину мира стоит и текст А.Н. Толстого – цикл «Русалочьи сказки» явился своего рода ностальгическим консервативным проектом, нашедшим свое выражение в экспериментальной

поэтике литературной сказки А.Н. Толстого, для которой было характерно как строгое следование фольклорным канонам, так и смелые жанровые эксперименты, игра с привычными образами фольклорных персонажей. Особенно ярко данная черта поэтики писателя проявилась при создании образов низовой демонологии в цикле «Русалочьи сказки». Блестящее знание фольклорных канонов и современной автору научной интерпретации мифов позволило писателю найти смелые эстетические решения.<sup>1</sup> Фундаментальные познания в фольклористике и понимание поэтики сказки позволили писателю добиться создания выразительных и достоверных образов демонологии в цикле «Русалочьи сказки».

Образы народной демонологии в цикле имеют фольклорный генезис, но при этом несут на себе печать индивидуального стиля А.Н. Толстого. При конструировании их образов писатель совмещает народные представления о хтонических силах и авторское видение предмета. Писатель предельно точно воспроизводит многие внешние черты и особенности поведения, функции и места обитания представителей низовой демонологии, но привносит в их образы мотивы, отсутствующие в классической семантике инвариантов. Он варьирует в сходных образах различные типы поведения хтонических сил по отношению к человеку, экспериментируя с вариантами разрешения конфликтов героев, позволяющих раскрыть характеры образов народной демонологии. Для достижения данной задачи А.Н. Толстой часто обращается к приемам снижения, иронии и гротеска, позволяющим придать персонажам индивидуальные черты,

---

<sup>1</sup> А.Н. Толстой был знаком с богатством русской мифологии не понаслышке – он с детства знал народные сказки и поверья, позднее проявил себя как крупнейший знаток народной культуры и фольклорист [Самоделова, 2017: 216]. Известно, что позднее А.Н. Толстой долго работал над собранием обработок народных сказок [Самоделова, 1997: 135]. К моменту создания «Русалочьих сказок» он уже был знаком с работами русских фольклористов, в частности, с фундаментальным трудом А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», ставшей настольной книгой писателя [Самоделова, 1995: 47].

разделить однородные по первичной семантике образы, определив их личностные характеристики в зависимости от отношения к человеку.

Представители народной демонологии в цикле разделяются на три основные категории – это духи-хозяева дома и леса, зооморфные демоны и собственно нечистая сила. Наиболее полно представлены духи-хозяева локусов – ови́нник, домово́й, леший, водо́ной и полеви́к. Все вышперечисленные персонажи имеют фольклорный генезис и часто встречаются в текстах сказок, бывальщин и быличек. Наиболее частотен в тексте образ водяного – ему посвящены три сказки, «Русалка», «Иван да Марья» и «Водяной». В «Русалке» водяным становится упавший в омут дед Семён, которого хтоническая сила воды трансформировала в водное чудище – его образ страдальца вызывает в читателе сочувствие [Иванов, 2000: 209]. В «Иване да Марье» водяной традиционно представлен как дух-хозяин озера, которое является пограничной локацией, типичным для быличек и бывальщин местом конфликта человека и демонического мира. Само местоположение жилища главных героев подчеркивает их маргинальный статус, близость к лиминальному состоянию сознания. «Жили-были брат Иван да сестра Марья в избенке на берегу озера. Озеро тихое, а слава о нем дурная: водяной шалит» [Толстой, 1951: 153]. Песня Марьи нарушает негласный запрет на нарушение границ между мирами. Проступок героини вызывает роковые последствия – у окна ее жилища ведут хоровод русалки-мавки, а вслед за ними появляется сам владыка озера – водяной.

«Вдруг из камыша вылезла синяя, раздутая голова в колпаке.

– Здравствуй, Марья, – захрипел водяной, – давно я тебя поджидал... И потянулся к ней лапами...» [Толстой, 1951: 154].

Здесь водяной выступает как типичный демон-антагонист былички. В этом плане А.Н. Толстой близок к народным первоисточникам. Н.А. Криничная в своей работе «Крестьянин и природная среда в свете мифологии» отмечает, что в быличках и бывальщинах часто встречается мотив, когда «озеро дико» реагирует на нарушение своих границ – вслед за нарушением запрета следует вторжение хтонических сил [Криничная, 2011: 108]. У А.Н. Толстого их

воплощением является водяной и его свита. Этот образ здесь вполне традиционен, водяной рассматривается в качестве воплощения стихии воды как отрицательного и опасного начала, его облик построен по фольклорным лекалам [Мифологический словарь, 1990: 127].

В сказке «Водяной» извод данного образа несколько иной. Он здесь предстает трикстером, главной целью которого становится игра, насмешка над незадачливыми людьми, занятыми житейскими делами. Водяной – не сколько олицетворение зла, столько воплощение игрового начала, носитель авторской идеи иронии. Его действия не несут зримого негатива – водяной вносит в мир цикла травестийное веселье бесконечных перевоплощений, именно так можно истолковать бесконечные метаморфозы водяного и превращение им крестьянина в ерша. При этом дух воды все же остается в поле народной традиции изображения нечистой силы: избавление мужика показано как применение правильной стратегии в обращении с демоном-антагонистом бывальщины, ироническое смирение героя предстает как действенное средство избавление от хтонического существа. Облик водяного несет явно гротескные черты, подчеркнутые зооморфизмом образа: «Вдруг видит мужик: идет его козел, крутые рога опустил, топает ножками, а на нем верхом чучело сидит зеленое, рачьи усы растопыркой, глаза плоскими» [Толстой, 1951: 158]. Данные черты внешности водяного вполне традиционны: «водяной иногда характеризуется как “чудо водяное”, без уточняющих характеристик, может иметь вид рыбы, рыбы с крыльями» [Черепанова].

Близок ко второму изводу водяного образ лешего из сказки «Кикимора». Он предстает одновременно как защитник людей, спасающий Морю и Дуничку от духа-антагониста, так и как трикстер, которому безразличен этический смысл его действий: после поимки Кикиморы леший отпускает ее на свободу, а затем радуется ее посрамлению. Главной чертой становится способность героя радоваться всякому движению жизни. «А из яра хлопал деревянными ладошами, хохотал старый дед-леший. Смешливый был старичок» [Толстой, 1951: 160] – конечная фраза сказки довершает лепку характера персонажа, показывая его как

воплощение духа игры. Леший в понимании А.Н. Толстого теряет свою первоначальную семантику злого духа леса, часто представленного как оживший мертвый без церковного погребения. Писатель отбрасывает негативные черты инварианта, так как ему необходимо создать качественно иной тип известного по фольклорной прозе образа. Мотив угрозы последовательно заменяется мотивом вечной игры, элиминирующем серьезность исходной наррации быличек и бывальщин – сказка А.Н. Толстого строится на обыгрывании серьезных ситуаций фольклорной прозы как гротескно-карнавального в своей сути действия. При этом писатель продолжает опираться на народные представления о лешем, отбирая из исходного образа одни черты и оставляя или изменяя другие.

Отметим некоторые черты жизни лешего, соотносящиеся с сюжетными поворотами сказки А.Н. Толстого. «Связь с лесом является основным признаком лешего и может обнаруживаться в различных его характеристиках; например, о нем говорят, что он “весь еловый”... Именно таким “еловым” чаще всего изображают лешего художники, как, например, В.В. Васнецов (эскиз костюма лешего к опере Н. Римского-Корсакова “Снегурочка”). Такой “древовидный” облик лесного повелителя имеет очень глубокие корни. <...> По отношению к людям леший амбивалентен, хотя в основном вредоносен... Считается, что именно леший уводит проклятых детей (о чем уже говорилось) и вообще опасен для ребят. <...> В отдельных ситуациях леший оказывается благодетельным по отношению к человеку: помогает женщине рубить дрова... помогает пасти скот... Неоднократно встречается сюжет, когда леший нянчит забытого в поле, на опушке младенца. Рассказы о забытых на меже младенцах вполне жизненны, так как раньше, уходя, в поле работать, женщины нередко брали грудных младенцев с собой. Обычно леший отдает ребенка матери, которая в ужасе прибегает, вспомнив о забытом малыше, и видит, как леший качает зыбку» [Черепанова]. Мы видим, что А.Н. Толстой подчеркивает мотив связи с лесом при помощи емкой детали («деревянные ладоши»). Также фольклорным мотивом является амбивалентное поведение лешего по отношению к людям,

хотя у писателя леший скорее благожелателен к человеку. Мотив увода детей отсутствует, напротив, дух леса возвращает Дуничку Море – здесь поведение лешего соответствует мотиву помощи лешего людям. В целом, А.Н. Толстой конструирует этот образ по фольклорным лекалам, но писатель отходит от строгого следования первоисточникам, когда ему нужно подчеркнуть гуманные черты героя, что является новаторским ходом автора.

По-другому решен образ домового. Для своих задач А.Н. Толстой берет второй извод этот фольклорного образа – дворового, мучителя домашних животных [Мифологический словарь, 1990: 194]. В сказке «Хозяин» домовый предстает как истязатель коней, в образе которого соединяются мстительность, жестокость и трусость.

«– Вороненький, соколик, – заскрипел “хозяин”, – гривку тебе заплету, – боишься меня? А зачем козла звал?.. Не зови козла, не пугай меня... – и, с вывертом, с выщипом, ухватил вороного.

Вороной застонал» [Толстой, 1951: 173].

Жестокость Хозяина получает отчетливую психологическую мотивировку, отсутствующую в исходном образе домового – А.Н. Толстой осложняет ткань сказки привнесенными авторской манерой новациями. Избавление от мучителя приходит от козла, который прогоняет нечистую силу своим смрадом (Е.А. Самоделова отмечала, что в данной сказке нашли отражения былички о духе двора, донимающем скотину [Самоделова, 2019: 437]. Среди прочих сказок на основе быличек, рассказывающих о встрече человека с демонами-антагонистами, «Хозяин» является исключением – в ней действуют только говорящие животные и нечистая сила.) Образ дворового у А.Н. Толстого диффузен – в нем сочетаются черты демона и антропоморфного существа.

«Захрапел вдруг, шарахнулся вороной, копытами затопал.

– Смотрите, смотрите, месяц-то, – зашептал он, – и рога у него, и глаза.

Дрогнул караковый.

– А борода есть?

– И борода веником.

Караковый захрапел:

– “Хозяин” это, берегись.

Вдруг клубком из окошка скатился в стойло вороному старичок и засмеялся, заскрипел.

Вороной стал как вкопанный, мелкой дрожью дрожит» [Толстой, 1951: 173].

Дворовой в понимании А.Н. Толстого – отчетливый представитель сил зла, родственник поглотившему его пруду. Здесь писатель явственно отходит от народной традиции, считающей домового покровителем дома и скотины [Славянские древности, 1995: 608]. А.Н. Толстой не хочет считать жестокого мучителя скота добрым духом и определяет его в стан злых сил – по этой причине дворовой наделен явно демоническими чертами, отражающими его хтоническую сущность. Писателю важно разграничить силы добра и зла, хотя иногда он допускает в своей вселенной наличие амбивалентных персонажей.

Радикально иную семантическую нагрузку имеют образы овинника и полевика – в отличие от других духов-хозяев они показаны как носители скорее конструктивного, а не амбивалентного начала. В сказке «Соломенный жених» Овинник традиционно представлен как дух-хранитель гумна, отвечающий за стабильность крестьянского быта [Мифологический словарь, 1990: 404]. Но несмотря на то, что в начале произведения он проявляет агрессию к ведущим откровенные разговоры девушкам, проявляя свою функцию защитника извечного порядка, персонаж далее показан как благодетель сироты Василисы. Он создает Соломенного жениха по просьбе героини – здесь трансформируется такая функция овинника, как предсказание брака или гадание о замужестве [Мифологический словарь, 1990: 404]. Характеру героя не чужды снисходительность и самоирония – Овинник восхищается хитростью Василисы, подставившей ему сноп вместо настоящей виновницы. При этом внешний облик персонажа решен традиционно, строго по фольклорным канонам:

«Внизу овина, где зажигают теплины, в углу темного подлаза лежит, засунув морду в земляную нору, черный кот.

Не кот это, а овинник. Лежит, хвостом не вильнет – пригрелся.

А на воле – студено» [Толстой, 1951: 164]. Как указывает Н.А. Криничная, кот – часто встречающийся в мифологической прозе, образ овинника или домового [Криничная, 2004: 127]. Позднее Овинник превращается в кота белого – внешняя метаморфоза показывает неоднозначность образа фольклорного героя, способного как на агрессивные действия, так и на добрые поступки – при этом позитивная семантика образа все же преобладает. В кульминации сказки Овинник утешает Василису и дает ей действенный совет, возвращающий ей мужа, тем самым символически рождая Соломенного жениха во второй раз. Возможно, данная роль персонажа связана с его исходным солнечным происхождением: «Некоторые исследователи считают, что первоначально этот дух был связан с солнечным культом и лишь позже стал восприниматься как дух овинного очага» [Славянские древности, 2004: 494]. Так, образ Овинника также становится одной из многочисленных отсылок к силе воскрешающего Солнца в цикле.

Несколько по-иному решен образ Полевика. Он показан как воплощение постоянного ритма, цикла полевых работ. Персонаж в сказке писателя будит нерадивых девок и парней, возвещая о скором восходе солнца, побуждающего к труду – здесь мы видим типичный для А.Н. Толстого солярный мотив созидательной силы солнца.

«По току шагает длинный Полевик, весь соломенный, ноги тонкие...

– Ну, ну, – ворчит Полевик, – рожь не домолотили, а спят.

Подошел к вороху, потянул за полог:

– Эй, вы, разоспались, заря скоро!» [Толстой, 1951: 162].

Отметим, что здесь слиты воедино как редуцированный мотив враждебности мифологического существа, так и мотив помощи людям в беде – полевик не хочет проявлять свою хтоническую силу и ограничивается лишь ироническим напоминанием о долге крестьян перед общиной и миром. Былая мощь героя исчезает, сменяясь чем-то вроде брюзжания.



Примечательно, что А.Н. Толстой монтирует тонкой художественной деталью образ Полевика с образом Соломенного жениха – соломенные ноги Полевика ассоциируются с происхождением мужа сироты Василисы.<sup>1</sup> Сказка «Полевик» располагается в цикле перед сказкой «Соломенный жених» (их разделяет глава «Иван-Царевич и Алая-Алица») – так А.Н. Толстой проводит идею цикличности жизни и неизбежность наступления весеннего воскрешения природных сил, характерные для солярного мифа.<sup>2</sup>

Полевик показан в неразрывной связи со своей вотчиной – полем, одним из важнейших для русской народной культуры пограничных пространств. Примечательно, что время встречи крестьян с Полевином типично для быличек, рассказывающих о поле, – это рассвет, граница между ночью и утром, снижающая барьер между мирами. При этом А.Н. Толстой ослабляет мотив быличек – девки не подозревают о встрече с хтонической силой, остаются слепыми и глухими для понимания существования иного мира.

«Девки из-под полога высовывают головы, шепчут:

– Кто это, девоньки, или приснилось? Никак светает скоро» [Толстой, 1951: 63].

---

<sup>1</sup> Отметим, что солома является жатвенным символом, сопряженным понятиям урожая, доли, прибýtка [Славянские древности, 2012: 107].) Если Полевик находится в состоянии меланхолии, предчувствуя неизбежную зиму («А Полевик уж в поле шагает. – Голо, голо, – ворчит Полевик, – скучно. Ляжет он с тоски в канаву, придет зима, занесет его снегом» [Толстой, 1951: 163]), то Соломенный жених в конце сказки пробуждается от животворящей силы весны («Заухали снега, загудели овраги, ручьи побежали, обнажая черную землю, над буграми поднялись жаворонки, засвистели серые скворцы, грач пришел важной походкой, и соломенный жених открыл сонные синие глаза и привстал [Толстой, 1951: 167].

<sup>2</sup> Примечательно бережное отношение писателя к детали – мы полагаем, что упоминание мышей в сказке не случайно, так как имуществом полевики, аналогом денег в мире нечистой силы считались мыши, с помощью которых полевики и лешие расплачивались за свои карточные проигрыши [Криничная, 2004: 272]. Присутствие мышей – индикатор близости Полевика, не замечаемый крестьянами в сказке символ.

Здесь мы видим тонко проведенный А.Н. Толстым мотив упадка мира русского крестьянства – девки и парни ленятся, не замечают видимый их предками иной мир, воплощая в себе стагнацию умирающего мира русской общины.<sup>1</sup> В меланхолических интонациях сказки «Полевик» можно увидеть ностальгию по исчезающему миру патриархального русского крестьянства – но в отличие от декадентов и Розанова, А.Н. Толстой все же верит в возможность воскрешения и возврата «Руси Уходящей», противопоставляя силам упадка и разрушения вечную животворящую энергию Солнца, способного возродить и вернуть умирающий мир русского крестьянского быта.

Другую группу фольклорных персонажей представляют образы зооморфных демонов – Дикого Кура и Змея (Змей входит в эту группу лишь отчасти, так как совмещает в себе и черта, и собственно звероподобного демона). Если Дикий Кур является созданием авторской фантазии, опирающейся на многочисленные фольклорные представления о куриной природе ряда образов нечистой силы [Криничная, 2004: 176], то Змей – аутентичный образ народной мифологии. При общности зооморфного происхождения их персонажи полярны.

Дикий Кур предстает как амбивалентная сущность: он собирается вначале погубить крестьянина, но вместо этого щедро его вознаграждает за покорность.

---

<sup>1</sup> Здесь писатель близок к своему современнику В. Розанову, который во втором коробе «Опавших листьев» (1915) создает миниатюру падения русской деревни: «Раз я видел новое жнитво: не мужик, а рабочий сидел в чем-то, ни – телега, ни – другое что, ее тянула пара лошадей; колымага колыхалась, и мужик в ней колыхался. А справа и слева от колымаги, как клешни, вскидывались кверху не то косы, не то грабли. И делали дело, не спорю, – за двенадцать девушек. Только девушки-то эти теперь сидели с молодцами за леском и финтили. И сколько им ни наработает рабочий с клешнями, они все профинтят. Выйдут замуж – и профинтят мужнее. Муж, видя, что жена финтит, – завел себе на стороне “зачернушку”. И повалилось хозяйство. И повалилась деревня. А когда деревни повалились – зачернел и город. Потому что не стало головы, разума и Бога» [Розанов, 1989: 332]. В отличие от В. Розанова, А.Н. Толстой не был пессимистом, но мотивы декадентской тоски, как и у А.М. Ремизова, проникают в текст писателя как воплощение духа эпохи, являя контрастное дополнение общей поэтике цикла.

Его образ нарочито снижен – гротескная пляска пьяного демона подчеркивает ослабление некогда грозного владыки лесов. Дикий Кур показан как воплощение стихийной силы леса («Завертел его кур, поддает крылом, под крылом сосной пахнет» [Толстой, 1951: 162]). При этом Дикий Кур имеет ряд антропоморфных черт, он ест и пьет точно так же, как и крестьянин, – возможно, именно внутреннее сродство героев-антагонистов приводит к счастливой развязке сказки, вознаграждающей крестьянина за понимание потребности зооморфного демона (не случайно крестьянин воспринимает голос Дикого Кура как эхо собственных разговоров – что лишний раз подчеркивает их родство).

Образ Змея имеет другую семантику и предстает как образ бессмертного оборотня-губителя. Происхождение его крайне диффузно. Л.Н. Виноградова отмечает, что змей-любовник может относиться как к зооморфным существам, так и к представителям собственно нечистой силы, чертям, принимающим образ змея [Виноградова, 2000: 316]. А.Н. Толстой сохраняет амбивалентность происхождения образа: змей поочередно показан как представитель нечистой силы и как зооморфный образ. Сказка писателя – авторский вариант народной былички о любовной связи вдовы с летающим змеем. Демоническая природа персонажа подчеркивается тем, что он боится лестовки – старообрядческих четок. Странник не может окончательно победить Змея – после ряда типичных для сказки метаморфоз герой-антагонист убегает невредимым, его уничтожение откладывается на неизбежное, но далекое будущее.

«Поднял странник перо, пустил по ветру, сказал:

– Лети, перышко, где сядешь, туда и я скоро приду; много еще мне исходить осталось, увертлив змей, не пришло его время» [Толстой, 1951: 160].

Змей – частотный образ в русском фольклоре. Летающий змей-соблазнитель достаточно часто фигурирует в сказках: «Каждый день летает к ней [девушке] змей; оттого и худа стала» [Афанасьев 1957; II, 88]. Борьба с хтоническим противником для странника-старообрядца становится воплощением войны с духом разрушения. Герой становится здесь заместителем бога/героя-змееборца, от победы которого зависят судьбы мира. «В

первоначальных вариантах мифа о змее он отнимает, “запирает”, воду, следовательно, лишает людей урожая, приплода скота. В этом смысле змей выступает как главный антагонист верховного божества. Чтобы вернуть влагу и плодородие, человеку приходится вступать в борьбу со змеем» [Черепанова]. Здесь А.Н. Толстой не стал обращаться к радикальным трансформациям исходного мифологического персонажа, но постарался передать его аутентичные черты, применяя при этом оригинальные выразительные средства.

Н.Н. Иванов считает, что к нечистой силе относится и образ пожирающего солнце волка. По функции волк схож с ведьмаком – они оба покушаются на светила. В крепколобом волке заключается архетип волколака, тем самым персонаж оказывается в генетической связи с Ведьмаком [Иванов, 2000: 199]. Таким образом, волк является не просто животным, но зооморфным демоном. Отметим, что в древнерусской литературе фигура этого животного обладала символическим значением, одним из граней которого было отношение к волку как к еретику или разбойнику [Белова, 2000: 74]. А.Н. Толстой сохраняет в своем изображении волка как мифического персонажа, его функцию нарушителя порядка.

Третью группу представителей народной демонологии составляет собственно нечистая сила, представленная в образах Русалки, Ведьмака, Кикиморы, Старого жижа, Анчутки Беспятого. Русалка – первый образ в ряду авторской демонологии, не случайно одноименная сказка выводится писателем в сильную позицию первого текста цикла, задающего его атмосферу встречи человека с хтоническими силами<sup>1</sup>. Русалка – образ демона-соблазителя, губящего жертву своими ласками. А.Н. Толстой опирается на типично южнорусский извод данного образа [Славянские древности, 2009: 496], как более литературный, чем северный вариант, и более подходящий для выполнения художественной задачи. Русалка неоднократно искушает старого деда – и тот

---

<sup>1</sup> Мы подробнее коснемся эволюции авторских изводов данного образа в следующем разделе данной главы исследования, а здесь отметим наиболее важные черты персонажа.

постоянно поддается искушению, последовательно отсекая себя от мира. Старый дед Семен продает лошадь ради того, чтобы подарить русалке драгоценные камни, избивает и прогоняет внука Федьку, убивает любимого кота – отречение от всего человеческого ради роковой любви закономерно оканчивается смертью героя от рук русалки. Смерть показана традиционно – русалка защекотала деда Семена насмерть. (Щекотание – типичная характеристика южного извода образа русалки [Славянские древности, 2009: 496].) Победа демонического существа задает трагическое звучание первой сказки цикла – но ироническая концовка резко снижает дидактический пафос истории, подчеркивая откровенно игровой характер повествования. «Да мало что наплести можно про старого деда!» [Толстой, 1951: 153] – говорит рассказчик, комментируя трагически-нелепую участь героя. А.Н. Толстой подвергает сомнению неизбежность гибели человека от роковой силы хтонических персонажей.

Эта линия еще более отчетливо видна при анализе образов Ведьмака и Кикиморы, терпящих полное поражение перед лицом сил света. Ведьмак – образ изначально антропоморфный, имеющий человеческое происхождение, но А.Н. Толстой радикально меняет его принадлежность, придавая своему варианту явственные черты нечистой силы – наиболее яркой деталью является хвост и когти Ведьмака, которыми он пытается пошатнуть порядок мироздания, сбить с неба звезды и луну.<sup>1</sup> А.Н. Толстой лишает ведьмака человеческих свойств, желая оградить облик человека от негативных ассоциаций – здесь проявился гуманистический пафос писателя. Н.Н. Иванов считает Ведьмака наиболее значимым представителем нечистой силы в цикле – своего рода ее главой, владыкой разрушительной водной стихии [Иванов, 2000: 203]. Этот персонаж закономерно терпит поражение от луны и звезд, представленных заменителями

---

<sup>1</sup> «Ведьмак – оборотень, знахарь, колдун. Писатель разработал типичный мотив восточнославянских быличек и бытовых представлений о скрадывании месяца и звезд ведьмами и ведьмаками (см. А.Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. 3. М., 1869, с. 454–455 и др.) – комментирует происхождение образа В.П. Аникин [Толстой].

солнца. Гибель Ведьмака, распираемого проглоченным им месяцем, символизирует неизбежную победу света.

Сходно развивается конфликт в сказке «Кикимора». Кикимора похищает Дуничку, но сталкивается с сопротивлением жертвенной любви сестры Мори, амбивалентным отношением трикстера-лешего и силой восходящего солнца, олицетворенного прогоняющим нечисть криком петуха. Внешние характеристики персонажа А.Н. Толстого ничем не отличаются от фольклорного инварианта – кикимора показана как злой дух, пугающий детей [Мифологический словарь, 1990: 284], [Мифы народов мира, 1987: 648]. Трансформация образа происходит за счет привнесения комического элемента в описание фольклорного персонажа. Ироническим комментарием писатель ослабляет роковую силу кикиморы:

«Долго ли так, коротко ли, замутился зеленый омут, поднялась над водой косматая голова, фыркнула, поплыла и вылезла на берег кикимора. На каждой руке ее по пяти большеголовых младенцев – игошей – и еще один за пазухой.

Села кикимора на корягу, кормит игошей волчьими ягодами. Младенцы едят, ничего, – не давятся» [Толстой, 1951: 160].

Нелепый облик кикиморы вполне коррелирует с народными представлениями о кикиморе как о вызывающем смех безобразном существе [Славянские древности, 1990: 494]. К нечистой силе также принадлежит старый жиж – единственный огненный монстр в цикле, образ которого мы разбирали ранее.

Образ Анчутки Беспятого отличается от всех других воплощений нечистой силы в мире «Русалочьих сказок». По семантике образа он ближе к Дикому Куру, хотя в отличие от него он совершенно не проявляет агрессии. Анчутка в понимании А.Н. Толстого резко отличается от своего фольклорного инварианта. Он не несет в себе угрозы, а просит помощи у крестьянина. Сама проблема, с которой обращается к мужику персонаж, резко снижает образ демона, делая его комичным и достойным сочувствия – теща Анчутки «совсем плоха, обьяелась мышами» [Толстой, 1951: 170]. В награду за помощь он советует обратиться к

своему родственнику Звериному Царю, наделяющему крестьянина магической силой. Образ Анчутки отчетливо зооморфный, при этом животные черты персонажа даны явно иронически: «Взяла мужика тоска, пошел в клеть; сидит, плачет. Вдруг видит – из норы в углу высунулась мордочка и повела пороссячим носом. “Анчутка беспятый”, – подумал мужичок и обмер» [Толстой, 1951: 170]. Анчутка Беспятый теряет свои некогда губительные свойства и превращается в духа-помощника, что символизирует постепенное угасание силы фольклорного героя – испуганная реакция крестьянина комически не соответствует истинному облику демонического персонажа.

Отдельно от других представителей хтонической мощи стоит образ звериного царя, выходящий за границы собственно демонического персонажа. Звериный царь – владыка зверей и вообще всех живых существ от животных до растений. В первоначальной редакции сказки он обращается к мужичку стихами, показывающими его высокий статус: «Я мушиный царь, / Лопушиный царь, / Я пчелиный царь, / Я рачиный царь, / Я звериный царь... / Чего тебе надо?» [Толстой, 1951: 632]. Звериный царь наделен сакральной силой, восьмой части которой достаточно для полного преобразования крестьянина. Его гротескный облик передает неразрывную связь с природой: он сопричастен и растениям (руки-лопухи), и зверям (морда с тысячей глаз). Тысяча глаз звериного царя становится знаком его всеведения. Высокое положение персонажа подчеркивается тем, что он сидит у мирового древа на троне из семи шкур – сакральное начало образа удваивается с помощью упоминания одной из ипостасей центра мира и священного числа семь. Звериный царь окружен многочисленной свитой, состоящей из всех живых существ.

Звериный царь показан как блюститель уважения ко всему живому и дающему жизнь – от поля и солнца до жука и скота. Здесь мы видим контрастную параллель с концовкой сказки «Проклятая десятина» – справедливой каре земного монарха противостоит не менее справедливое приказание звериного царя почтить все живое. Владыка зверей становится гарантом устойчивости миропорядка. Наряду с другими демонами-помощниками этот образ являет

позитивную сторону хтонических начал, олицетворяя собой сакральную мощь природы. «Царь – покровитель и аллегория всего живого, сущего; он – олицетворение того жизненного качества, что спрятано в “пупе земли” [Иванов, 2000: 187].

Связь демонов с породившей их внешней средой – один из центральных мотивов цикла. Н.Н. Иванов отмечает, что созданные автором мифологические персонажи соотносятся с породившими их стихиями – огнем, водой, землей и воздухом. Демонические существа являются воплощением природных сил, и столкновение человека с данными персонажами передает все многообразие взаимоотношений людей и природы. Мифические существа разделены на представителей сил тьмы и сил света, но между этими полюсами располагается множество промежуточных тонов. Амбивалентность отношений человека и представителей мира демонов отражена в цикле с помощью тонкой нюансировки образов героев – Овинник и Дикий Кур способны показать готовность погубить героев, но в итоге становятся их благодетелями. Анчутка и Звериный царь помогают мужичку обрести часть их магической силы [Иванов, 2000: 201]. Н.Н. Иванов считает, что здесь А.Н. Толстой был близок к концепции А.Н. Афанасьева, который считал мифологических персонажей персонификацией сил природы. Наиболее часто среди негативных представителей нечистой силы в цикле встречаются духи, представляющие стихию воды, – ведьмак, водяные, кикимора, отчасти «хозяин» (не случайно домовый исчезает в глубине пруда – данную деталь можно объяснить двояко: и как враждебность воды духу-хозяину дома, и как близость воды нечистой силе). Исключением из этого ряда становятся старый жиж и змей, являющие собой инкарнации сил огня и воздуха. Таким образом, вода как сила тьмы и разрушения во множестве порождает нечистую силу, которая постоянно возвращается к своему истоку.

Н.Н. Иванов считает, что нечистая сила в цикле создает свою иерархию. Выше всех стоит Ведьмак. К данному персонажу близки по значению Волк и Змей. Ниже располагаются водяные, кикимора, русалки. Мы соглашаемся с выводами исследователя, но хотим дополнить его видение тем соображением,



что, показывая высших представителей демонической иерархии, А.Н. Толстой часто полностью их развенчивает – Ведьмак гротескно гибнет из-за проглоченного им месяца, Змей превращается в горсть проса. Здесь проявились карнавальные корни мироощущения А.Н. Толстого. Показывая демонических владык вначале как грозную силу, писатель затем резко снижает их облик, редуцируя до нелепых образов, подобных личинам, маскам. Данная особенность позволяет говорить о применении писателем карнавального приема «увенчания-развенчания», рассмотренного М.М. Бахтиным [Бахтин, 1963]. Развенчания владык нечистой силы становятся зримым символом терпящего поражение зла. Карнавализация необходима писателю не только как общий элемент поэтики цикла, но и как действенный метод одоления зла в пространстве художественного текста. При этом образы развенчанных представителей нечистой силы показаны так, что могут вызвать сочувствие читателя, – таким образом А.Н. Толстой распространяет свое гуманистическое видение мира и на отрицательных персонажей цикла. Писатель использует художественные нюансы для показа разнообразия мира народной демонологии, придания демоническим существам личностных черт.

Перед тем, как завершить наш анализ образов основных представителей народной демонологии в цикле А.Н. Толстого «Русалочьи сказки», мы хотим отметить немаловажную художественную особенность цикла – внимание к жесту и фразе, которое впоследствии будет сформулировано в вышеупомянутой теории жеста. А.Н. Толстой активно применяет экспрессивный прием совмещения фразы и жеста при изображении конфликтных ситуаций. Приведем два наиболее ярких примера данной техники: столкновение Ивана с водяным и исчезновение Кикиморы. Обе сцены объединяет общий мотив поражения нечистой силы, выраженный с помощью экспрессивных фраз и жестов.

«Добежал до липки Иван и видит – сидит на земле страшный дед, водит усами...

– Пусти, – кричит Иван, – знаю, кто ты, не хочешь ли этого? – И ткнул водяному в лицо Полынь-травой.

Вспучился водяной, лопнул и побежал ручьем быстрым в озеро» [Толстой, 1951: 156].

Ритмическое построение фразы передает стремительный темп столкновения героя с нечистой силой, подчеркивает его необратимый характер – сначала следует взволнованная фраза Ивана, за ней следует резкий жест героя, направленный против демонического противника, после которого следует ряд однородных глаголов, предающих быстроту исчезновения водяного. Схожую, но несколько иную модель построения эпизода мы видим в концовке сказки «Кикимора»:

«И запел петух: “Кукареку, уползай, ночь, пропади, нечисть!”

Осунулась кикимора, остановилась и разлилась туманом, подхватил ее утренний ветер, унес за овраг» [Толстой, 1951: 160].

Здесь жест объединен с фразой в единое целое, традиционный крик петуха передан магической фразой-заклинанием, элиминирующим нечистую силу. Так мы видим, что А.Н. Толстой начал применять свой прием задолго до его теоретического оформления. Впоследствии писатель достигнет вершины применения этого метода в романе «Петр I», но начало этому приему было положено в экспрессивных интонациях «Русалочьих сказок», мастерски передающих напряженность и быстротечность конфликта человека и демонической среды.

Подводя итоги, можно сказать, что в цикле «Русалочьи сказки» А.Н. Толстой показал краткий, но энциклопедически исчерпывающий перечень представителей низовой народной демонологии, воплотивший в себе особенности русского национального духа. Список автора включает в себя такие категории фольклорных персонажей, как духи-хозяева, нечистую силу и зооморфных демонов. В каждой категории представлены существа, чье отношение к человеку и его микрокосму сугубо индивидуально, зависит от характера в большей мере, от черт личности персонажа, а не от его происхождения, и зачастую варьируется от вражды и презрения к дружбе и покровительству. Демонический персонаж может стать помощником героя –

примером служат образы Дикого Кура, Овинника, Анчутки Беспятого, Звериного царя. А.Н. Толстой придает хтоническим существам черты неповторимых личностей, наделяя их индивидуальным темпераментом и тем самым очеловечивая. Большая часть демонических персонажей становится героями историй о столкновении человека с нечистой силой, сходных с народными жанрами былички и бывальщины. А.Н. Толстой показывает хтонические существа в неразрывной связи с породившей их природной средой, представляющей собой арену столкновения человека и потустороннего мира. Большая часть представленных в цикле фольклорных персонажей имеет народное происхождение – исключение составляют Дикий Кур и Звериный царь, но и их образы имеют черты, привнесенные из русской мифологии, и строятся по лекалам фольклорных героев. В работе над циклом А.Н. Толстой активно обращался как к личному опыту знакомства с народными сказками, так и к фольклористике, в частности, к трудам А.Н. Афанасьева. При изображении демонических существ писатель мастерски использует приемы иронии, снижения и гротеска, придающих сказочным персонажам очеловеченные черты. Выразительность поведения хтонических персонажей позволила писателю отточить приемы совмещения фразы и жеста, которыми он будет активно пользоваться позднее. Мастерское применение детали позволило А.Н. Толстому добиться полной реалистичности и яркой выразительности сказочных образов, объединенных в едином поле авторского извода соляного мифа.

### 3.2 Русалка: фольклорно-мифологический персонаж и авторские трансформации

Образ русалки в творчестве А.Н. Толстого претерпел определенные трансформации – развитие образа шло на протяжении более чем десятка лет, с 1910 по 1923 гг. Первым упоминанием данного фольклорного персонажа становится сказка «Русалка» (раннее названная «Неугомонное сердце»), находящаяся в самом начале цикла «Русалочки сказки» (1910). Вторая попытка

дать авторское понимание этого фольклорного образа встречается в рассказе «Терентий Генералов» (1911), иронически обыгрывающем мотивы недавно написанной сказки. Третий вариант появляется в рассказе «На рыбной ловле» (впоследствии публиковался под названиями «Гидра» и «Глухое место»), в котором он использовал сюжет о поимке портным русалки на удочку. В сентябре 1923 г. у А.Н. Толстого возник замысел гротескно-бытовой фантастической комедии на ту же тему, но он так и остался неосуществленным [Толстой, 1951: 667].

Частотность обращения писателя к образу русалки позволяет сделать вывод о важной роли данного фольклорного персонажа в мифологической поэтике А.Н. Толстого. Не случайно автор дал своему первому сказочному циклу символическое название «Русалочки сказки», которое имеет несколько уровней истолкования. Во-первых, данное название может отсылать к центральной для цикла «Русалочки сказки» теме встречи с нечистой силой, во-вторых, оно ассоциируется с календарным временем – как через отсылку на праздник русалии, так и через ассоциацию с периодом появления русалок в мире людей. Амбивалентная роль русалки как богини жизни и смерти не могла не привлечь писателя своими творческими возможностями.

Перед тем, как обратиться к особенностям конструирования образа русалки в творчестве А.Н. Толстого, рассмотрим главные черты первоначального фольклорного персонажа. В преданиях восточнославянских народов русалка предстает как вредоносное демоническое существо, дух в виде женщины с длинными волосами, способной утопить человека в воде или зачекотать его насмерть, появляющийся у воды, в лесу или в поле, чаще всего в летнее время. Фольклорный образ русалки имеет два извода: северный и южный. Северный извод русалки характерен для преданий Урала, северной Сибири, где русалку редко называют данным именем – чаще ее именуют водянихой, водяницей, хиткой, шутовкой. Ее происхождение идет от утопленниц или проклятых родителями детей, а также девочек, похищенных нечистой силой. Для северной русалки характерна некрасивая, пугающая внешность – это лохматая,

черноволосая, бледная, с холодными руками баба с отвисшей грудью. Рыбий хвост для нее не характерен. Северная русалка чаще всего не является сезонным духом, такого рода представления характерны для редких поверий Псковской и Новгородской областей, где облик персонажа отчасти схож с видом южного извода образа. Южный извод образа двоится: привлекательная внешность характерна в большей мере для украинских русалок, а некрасивая, пугающая – для русалок белорусских, среднерусских и поволжских. Этим представительницам нечистой силы приписывают способность к оборотничеству, но чаще они показываются в своей антропоморфной (женской) ипостаси. Русалки связаны с вегетацией злаков – они появляются во ржи во время ее цветения, некоторые предания объясняют данную черту тем, что она охраняет поле или же способствует урожаю. Привычным занятием русалок считается раскачивание на деревьях или на волнах рек и пение. Этим персонажам низшей мифологии приписываются нравоучительные и запретительные реплики, адресованные человеку. Защитой от русалок являлись молитвы, словесные формулы, крестное знамение и талисманы (растения-обереги, железные предметы). Мотив любовной связи русалки с человеком пришел в фольклор из литературных источников. Чаще всего встречаются две истории – северная, повествующая о русалке, влюбившейся в моряка, и южная – о русалке, заморозившей парня и доведшей его до гибели. Также часто встречается рассказ о русалке, защекотавшей любовника насмерть [Славянские древности, 2009: 495–499].

Рассмотрим эволюцию образа русалки в творчестве А.Н. Толстого. Первым знаковым текстом становится вводная сказка цикла «Русалочьи сказки», определяющая его поэтику. Проанализируем фабулу произведения. В самом начале сказки ее протагонист, дед Семен, ловит рыбу на льду реки. Внешне ничто не предвещает катастрофы. Автор концентрирует внимание на хитрости и уме деда Семена, умелого рыбака. Впрочем, в этом описании есть трагическая ирония – впоследствии герой полностью потеряет разум. В ожидании дедом большого улова уже заложено начало его падения – этим уловом окажется

русалка. Топос первой сцены вызывает определенную тревогу, так как он связан с пороговым состоянием встречи человека и нечистой силы (тема лиминального состояния подчеркивается тем, что дед решил дожидаться ночи). В быличках встречается мотив реакции воды на нарушение ее границ – вода не любит, когда тревожат ее покой и мстит нарушителю [Криничная, 2011: 108]. Дед нарушил неписанный запрет, пробив пешней прорубь. Местью стихии станет появление русалки в доме деда, которое позднее приведет героя к гибели.

Незадолго до появления русалки в доме деда Семена начинает сгущаться тяжелая атмосфера ожидания неизвестного. Индикатором надвигающейся катастрофы становится беспокойство верного кота, старающегося предупредить хозяина о надвигающейся беде.

«Кот ворочался, старался выговорить на кошачьем языке не понять что.

“Пустяки”, – думает дед, а сна нет как нет» [Толстой, 1951: 149].

Обеспокоенный дед идет на речку и ловит в проруби «темную рыбину» (данное словосочетание несет в себе скрытый мотив угрозы). Рыбина кажется деду «смирной» (позднее обман восприятия будет присутствовать и в видении дедом русалки как мирно спящей). Вместе с пойманной рыбой дед приносит русалку домой и вываливает ее на стол. Она оказывается антропоморфной, похожей на невинного ребенка, хотя при ее появлении деда поначалу охватывает паника. Затворившаяся дверь, не выпускающая деда на улицу, – намек на вмешательство нечистой силы, символ безвыходности ситуации сказки (дед окажется запертым в лиминальном состоянии безумной влюбленности в русалку). Кот пристально глядит на русалку, чувствуя в ней угрозу благополучию дома. Но успокоившийся дед Семен не замечает этого и заботливо укрывает русалку (решето, тараканы, могущие покусать русалку, – снижающие детали).

Затем следует пробуждение русалки, общение с ней деда. Хтонический образ последовательно деромантизируется писателем – русалка в его интерпретации наделена чертами капризной обывательницы. Ее раздражает крестьянский быт – она не выносит кухонного чада, заставляет деда вынести

горшок с недоваренными щами, отказывается от хлеба. Проголодавшаяся русалка хочет леденцов, для удовлетворения ее желания дед совершает первое падение – продает овцу и покупает леденцы за вырученные деньги. «Русалка схватила в горсть леденцов – да в рот, так все и съела, а наевшись, заснула...» [Толстой, 1951: 151] – деталь явно снижающая. Следующей ступенью падения становится ссора с внуком Федькой – тот дернул русалку за хвост, и полюбивший русалку дед жестоко наказывает его кнутом. Внук прощается с ним навсегда:

«Басом ревел Федька:

– Никогда к тебе не приду...

– И не надо» [Толстой, 1951: 151].

Дед предпочел влюбленность в русалку общению с родными. Прогоняя Федьку, он порывает со всем миром людей. Но на этом его падение не кончается. Дед Семен начинает подозревать своего любимого кота. («Ох, недоброе, кот, задумал, – говорил дед» [Толстой, 1951: 151].) Притязания русалки все больше увеличиваются – герой продает лошадь, чтобы купить русалке самоцветные камушки (здесь появляется сниженный декадентский мотив противопоставления красоты и жизни), готов разобрать крышу дома по ее просьбе, тем самым разрушить магическую силу жилища. Здесь неожиданно появляется редкая для А.Н. Толстого тема губительности солнечного света, проникающего через разобранную крышу. Несущая гибель деду Русалка наслаждается солнечными лучами (примечательно, что мотив губительности солнечного света повторится непосредственно перед смертью деда – русалка выведет свою жертву на свет утреннего солнца). Последним шагом становится убийство кота, отделившее деда от всего живого. Вскоре после этого приходит весна – время активизации хтонических сил. Русалка заставляет героя выйти с ней на улицу. Вскоре после карнавальной сцены осмеяния деда девками она обнаруживает свою демоническую природу и убивает деда, укусив его за сердце (русалка раздвинула пальцами ребра деда Семена – редуцированный традиционный мотив защекотания русалкой своей жертвы насмерть).

Дед гибнет, попадая в омут, – некогда потревоженный им водоем свершил свою месть над нарушителем запрета. Дед Семен выходит из омута каждую ночь, что заставляет вспомнить о происходившей в это же время суток завязке конфликта – так завершается кольцевая структура сказки, начало текста смыкается с его концом.

Создавая первый извод авторского образа русалки, А.Н. Толстой ставил перед собой ряд задач. Одна из них – деромантизация образов привычной книжной поэтики. Во многом образ русалки в одноименной сказке носит иронический характер, полемически заостренный против привычного литературного образа, нашедшего свое наиболее яркое выражение в произведениях писателей-романтиков XIX века. Другой чертой образа стал частичный возврат к народным представлениям о русалке как о нечистой силе. А.Н. Толстой строит сюжет своей сказки на основе быличек о влюбившемся в русалку герое, который «отбивается от дома, теряет покой, бродит возле рек и озер в поисках встречи с русалкой и в конце концов либо топится, либо вешается на дереве» [Славянские древности, 2009: 499] (также в сказке присутствует переключка с украинскими преданиями о зачарованных и защёкотанных до смерти русалками прохожих). При этом А.Н. Толстой радикально трансформирует черты исходного фольклорного персонажа, широко применяя авторскую иронию. Писатель отбрасывает те черты инварианта, которые не коррелируют с его задачей, и создает на стыке фольклорных и литературных черт собственный вариант мифологического существа.

Следующий этап развития образа русалки в творчестве А.Н. Толстого связан с рассказом «Терентий Генералов». Одним из источников текста, помимо фольклорных, стал зафиксированный автором устный рассказ:

«В записной книжке А. Толстого за 1909–1910 годы переключается с рассказом следующая запись:

“Верхотурье. Федот.

Пескарь рыба нежная, нужно уметь его съесть. Так говорил Федот (50 л.). Усы, брит, барашковая шапка, кривые ноги, слесарь.



Удил рыбу, ловил пескаря и на диво толпе, хлопнув чарку водки, закусывал живым пескарем.

Когда пил запоем, брал с собой для компании собачку от соседей.

Однажды, рассказывал, еду это я на лодке, позади блесна тянется, вдруг меня сдернуло с лодки в воду, я поплыл стоймя, вылез на берег, потянул за лесу, – а на конце русалка – очень я ей понравился.

Надевал кашемировую рубашу, брал гармонь и шел разгуляться с девками – это когда деньги были.

Происхождения Федот дворянского, не кончил гимназию в Верхотурье приехал 20 лет ссыльным (остальное узнать)...» [Толстой, Терентий Генералов].

В рассказ «Терентий Генералов» перешли многие вышперечисленные черты. Мы не собираемся подробно рассматривать реалистическую экспозицию рассказа и обратимся сразу непосредственно к фантастическому элементу текста. Началом перипетии рассказа является признание Терентия о любовной связи с русалкой. Мотивы предыдущего текста здесь радикально переосмысляются. Герой знает о неизбежности конца и принимает его с фаталистическим смирением, хотя и жалуется при этом на неудобства будущей жизни (традиционное для А.Н. Толстого снижение мифологического мотива).

«Эх, – молвил Терентий, – зарок дал, а вам скажу... С русалкой я живу девять лет, как с бабой... <...> ...Я принужден после, как помру, в реке жить... Это мне неудобно.

Исправник отсмеялся, наконец, перекрестил себе сосцы, приосанился и воскликнул;

– Ах ты мошенник, как же ты без дозволения начальства с гадом столько лет живешь? Почему раньше не доложил?

– Совестно, Игнат Давыдыч, разве бы я пил, если бы не совестно.

– Где же ты ее поймал?» [Толстой, 1951: 577].

В ответ на вопрос исправника Терентий подробно рассказывает о поимке русалки. Герой ловит рыбу под вечер (мотив порогового состояния,

обусловленного временем и местом – здесь видно сочетание факторов близости воды и вечернего времени). Русалка является Терентию в виде большой рыбы, чуть не утянувшей его на дно. Вскоре после поимки она начинает щекотать неудачливого рыбака – от полного защекотания насмерть Терентия спасает козел, отпугнувший нечистую силу своим духом (мотив, уже встречавшийся ранее в сказке «Хозяин»). Но герой, окончательно решивший после первоначальных сомнений связать свою судьбу с русалкой, пообещавшей быть ему верной супругой, бросает в козла камень и воссоединяется с любимой. Затем Терентий подробно рассказывает о своей жизни с хтоническим существом. Русалка выполняет свое обещание быть верной женой героя, сохраняя при этом черты своего происхождения – она ест сырую рыбу и приучила к этому мужа (так находит свое объяснение эпизод с поеданием сырой рыбы героем в начале рассказа). Терентия беспокоит только одно – демоническая природа его возлюбленной:

«“Что же, Мавочка, на тебе креста нет?” – “Нет и нет, отвечает, не нужен он мне; а будешь приставать – заплачу”. А я опять про свое. “У тебя, говорю, ноги чертовы. Ну, виданное ли дело на рыбий хвост башмаки приладить”. Она смеется» [Толстой, 1951: 578–579].

Терентий хочет убить русалку, но та угадывает его мысли и говорит, что умертвить ее невозможно. Утешая мужа, она щекочет его и обещает посмертную жизнь в качестве речного царя (мотив гибели от щекотки здесь снова редуцирован, так как смерть героя и последующее его перерождение надолго отложены).

В ответ на рассказ Терентия исправник полушутя угрожает портному за посягательство на власть и спрашивает, есть ли у русалки паспорт:

«– Ты, значит, о превышении власти толкуешь; ах, шельма, – сказал на это Игнат Давыдович, – вот я тебя. А паспорт у твоей животины есть?

– Паспорта у нее действительно нет, не полагается, Игнат Давыдыч.

– Теперь понимаю, отчего ко мне черти лезут, – продолжал исправник, – раз в моем участке такое безобразие развелось. Кончено, всякий поверит, что с

моего согласия эта гадость. Ах ты, Терентий, а еще я тебя пирогом накормил» [Толстой, 1951: 579].

Слова исправника продолжают бесконечную череду снижений мифологических образов в рассказе, переводя их в плоскость казенного языка. Он как должностное лицо приказывает Терентию вести его к русалке. Исправник Игнат Давыдыч убеждается в правоте слов героя, обнаружив в его доме демоническое существо. Русалка соблазняет исправника, и тот не может устоять – вожделение пересилило его страх перед нечистой силой.

«Русалка медленно поднялась, не стыдясь подошла, переступая на лапках, к Игнату Давыдовичу и засмеялась в круглое его с красными усами лицо.

Игнат Давыдович сам ухмыльнулся, и бросило его в жар: а ну, как защекочет?

– Не дозволяется, – сказал он, – и вообще не указано насчет жительствова...

Бормоча так, Игнат Давыдович вынул из варежки руку и пальцем потрогал русалкину грудь.

Русалка придвинулась и быстро пощекотала у него под бритым подбородком» [Толстой, 1951: 580].

Терентий замечает попытки исправника и бьет его по рукам. Русалка пытается отвлечь внимание ревнивого мужа от соперника, но портной отбрасывает ее, и та убегает вместе с Игнатом Давыдовичем. Терентий устремляется за ними. Комизм сцены погони создается за счет нарочитого совмещения современных реалий (пистолет) и присутствия мифологического существа:

«За ними выскочил и Терентий с топором, но от злости запутался в снях, а когда, опрокидывая горшки и кадки, завернул, наконец, скрипя зубами, за угол на улицу, – вдалеке вдоль домов по снегу, залитому лунным светом, голубая, как тень, неслась русалка; за ней поспешал исправник, стреляя из пистолета и крича:

– Держи, держи!» [Толстой, 1951: 581].

Погоня кончается тем, что русалка навеки исчезает в проруби, оставив портного и исправника ни с чем. Обоих находят пьяными на краю лунки

(достоверность рассказа подвергается сомнению с помощью упрощающей бытовой мотивировки). Исправник зарекся пить и на этом успокаивается, а Терентий долгое время не может найти себе покоя. Концовка рассказа выдержана в карнавальном духе:

«Исправник спал полторы сутки, крича во сне и колотя вокруг себя кулаками, а когда проснулся, вышел на площадь и всенародно объявил, что видел черта в образе бабы и гнался до реки, а баба нырнула смело в прорубь, и оттуда был голос:

– Не пей! <...>

Жители верят этой истории. И как же не верить, когда каждый день проходит с ведерком и удочками на реку Терентий, темный, как туча, и, сидя на берегу, поет не своим голосом – сердце надрывает.

А заезжие смеются нашему рассказу. Ну, да теперь надо всем смеются: веры ни у кого нет» [Толстой, 1951: 582].

Игровой характер финальных фраз показывает относительность правдивости произошедших в рассказе событий. Ирония А.Н. Толстого заключается в том, что истина уже невозстановима – представленное исправником профанное начало настолько сильно повлияло на мир и одолело мечтания бывшего аристократа Терентия, что мифологическому персонажу остается только исчезнуть без возврата – как из реального существования, так и из сознания людей.

В сходной манере решен последний текст А.Н. Толстого на ту же тему – рассказ «На рыбной ловле». В нем А.Н. Толстой показывает столкновение мифологического существа с жизнью послереволюционной эпохи, окончательно разрушившей породивший фольклорных персонажей мир крестьянской общины. По сравнению с «Терентием Генераловым» в рассказе «На рыбной ловле» усилились иронические ноты, переходящие в саркастическую тональность, достигаемую с помощью оригинального сказа. Сама сцена знакомства портного с русалкой выглядит пародийной по отношению к предыдущему тексту:

«Выплыла из омута, из-под коряги, под самую лодку Федора Константиновича здоровенная русалка, – девка, только ноги у нее до колена – рыбы. Верьте – не верьте, дело ваше. Жарко ей, окаянной, и она – рассолодела, в мыслях у нее одно баловство.

Федор Константинович сидит – вылупил глаза. Кровь ему в голову и ударила. И стал он ее подманывать, подсвистывать, червяков ей бросал. Она плавает, поворачивается под лодкой, трется о днище. Красивая девка, крепкая. Нос морщит, пузыри пускает, дразнится. Он ей пальчиком, – “подь, подь сюда”, – норовит за волосы ее схватить. Она в глаза глядит из-под воды, не дается. Провозился он с ней до вечера. А на ночь насадил на крючок окуня, закинул в омут и сел на берегу ждать.

Сижу, говорит, и бьет меня лихорадка, в глазах красные круги ходят. В полночь – вызвездило. И ходят круги, ходят звезды, – земля и небо кружатся. Духота. Медом пахнет. Сыро. Мочи нет!

Вдруг, как закипит вода, пена – колесом, шум, плеск, птицы – вороны – с кустов сорвались, и за лесу потянуло. Взяло. И выплывает на песок русалка: крючок у нее в волосах запутался. Портной схватил ее, конечно, за туловище, потащил на берег. Скользкая гадина, прохладная. Выбивается. Дюжая девка. Кусает его зубами, – укусит и в глаза глядит.

Другой человек тут же бы и обезумел. А он уже девку в лес, в чащу, в старое зимовище. За ночь она портного, как говорится, изгрызла, ногтями изорвала. Но, конечно, покорилась, – дело бабье...» [Толстой, на рыбной ловле].

Отношения портного с русалкой в рассказе почти не показываются, судить о них можно только по отрывочным сведениям, сообщаемым рассказчиком. Любовь Федора Константиновича и демонического существа переживает войну, падение царизма и начало становления коммунистического государства, но и такая любовь не вечна. Этой скрытой от чужих глаз идиллии приходит конец – на портного доносит бывший дьякон:

«Под самый сочельник подходит ко мне на улице дьякон с салазками, – тот дьякон, который впоследствии в леса ушел, главным образом, от

принудительных работ: выгоняли его по ночам пороховые склады караулить. Дьякон мне говорит: “идем в исполком, донесем на портного”, и рассказал, какие чудеса у него видел в щель, сквозь ставни. Мы пошли в исполком. Изба натоплена. В красном углу под Марксом сидит матрос, секретарь, и пишет, – всю голову себе своротил, – пишет. Поглядел он на нас подозрительно:

– Вы по какому делу, граждане?

– Заговор открыли, – говорит дьякон.

Секретарь сейчас же перо положил и баночку с чернилами заткнул, прищурился:

– Вот как? – интересно!

– Портной, Федор Константинович, живет с гидрой, – говорит ему дьякон.

– Как с гидрой живет?

– А так и живет. Хорошо вы блюдете рабоче-крестьянскую власть. – Тут дьякон сел на лавку, стал обирать сосульки с бороды. – Так-то вы блюдете... У вас под носом человек содержит гидру, питает ее, по ночам они пируют, пляшут, хохот такой – на улицу страшно высунуться.

– Да какая гидра, гражданин? Не может быть у нас гидры, не полагается, это – суеверие.

– А такая она гидра, – отвечает дьякон, – мордастая, сытая, ходит в валеных калошах, в платке с розами. Гидра обыкновенная. Наделает она вам бедов» [Толстой, на рыбной ловле].

Для А.Н. Толстого в данном рассказе характерно нарочитое смешение реального и мифологического, профанного и сакрального – действия персонажей и атмосфера подчеркивают царящий в рассказе дух распада. Деклассированный дьякон приходит делать донос в канун сочельника. Канун праздника Рождества становится здесь двойным маркером – он одновременно подчеркивает пограничное состояние и охвативший мир дух апостасии, затронувший даже духовенство. А.Н. Толстой иронически вводит приметы времени – в красном углу висит портрет Маркса вместо иконы, дьякона заставляют сторожить пороховые склады по трудовой повинности. Сам дьякон в разговоре с секретарем

саркастически замечает, что партийная бюрократия не может как следует блюсти интересы советской власти. Дьякон, не до конца потерявший способность различать человеческое и демоническое, может увидеть опасность в появлении нечистой силы, пусть даже и в виде типичной обывательницы.

Образ русалки в рассказе гротескно снижен – ироническое прилагательное «мордастая» и бытовые детали (валеные калоши, платок с розами) создают эффект остранения. Комизм достигается А.Н. Толстым за счет совмещения разнородных элементов речи – так, прозвучавшее в устах дьякона словосочетание «гидра обыкновенная» звучит как термин научной классификации живых существ с ее привычной инверсией прилагательного и существительного. Русалка здесь как бы вписывается в ряд обычных живых существ и теряет свой статус существа чудесного, что свидетельствует о торжестве профанного начала в мире. Русское слово «русалка» заменяется в речи дьякона на древнегреческую «гидру» – здесь А.Н. Толстой подчеркивает размывание некогда единого пространства славянской мифологии. Выскажем предположение, что слово «гидра» здесь также ассоциируется с пропагандистским штампом революционной эпохи – «гидрой контрреволюции» (см. роман современника А.Н. Толстого Д. Фурманова «Чапаев», написанный почти в то же время, что и рассказ. «А за Фугасом, как водится, выскочил Пулеметкин и стал бестолково мять и жевать всем надоевшие и всем знакомые истины про “гидру контрреволюции”» [Фурманов, 1987: 41]).

Речь дьякона полна колоритных художественных решений, от характерных для речи духовного сословия славянизмов до выразительных просторечий – именно такой смешанный стиль адекватно выражает карнавальное ощущение текста. (Интересно, что при описании рассказывания дьяконом своих подозрений А.Н. Толстой вновь применяет сочетание жеста и фразы – во время рассказа дьякон смахивает сосульки с бороды, что придает его рассказу дополнительный комизм.)

Секретарь принимает решение арестовать портного и русалку. Попытка ареста не увенчалась успехом. В рассказе солдата образ русалки лишен какой-

либо мистической окраски, она предстает в его видении лишь красивой женщиной. В отличие от «голубой, как тень» русалки из рассказа «Терентий Генералов», «гидра» выглядит как обычная деревенская баба, что подчеркивается привычными для описания обнаженного женского тела цветообозначениями. В этом изводе русалки внешне нет ничего трансцендентного, ее хтоническая сущность уходит в подтекст и проявляется только в функции губительницы мужчин:

«Выходить они добром не хотели, я в ставню и пуганул из винтовки, тут же окно раскрылось и в него вылетела голая женщина, и – прямо на меня, схватила за плечи, в лицо, – ха, ха, ха, – засмеялась и побежала вдоль по улице, по сугробам. Красивая баба, сытая, белая, на морозе так и горит. А за ней выбежал мужик, портной, кричит: “Машка, Машка, ты куда?” – а она уж около горелых амбаров опять – ха-ха-ха, на всю улицу» [Толстой, на рыбной ловле].

Рассказ заканчивается внезапной гибелью портного, последовавшего в ледяную воду вслед за своей возлюбленной. Так, в третьем тексте А.Н. Толстой возвращается к мотивам первой сказки – связь с русалкой неизбежно ведет героя к гибели. Если Терентий Генералов остался жив, то Федора Константиновича, как и деда Семена, ждет неизбежная смерть. При этом у смерти Федора Константиновича остается бытовая мотивировка бегства от ареста, создающая внешнее впечатление полной реалистичности происходящего. Иное восприятие мифологических героев в полностью потерявшем сакральное измерение мире невозможно.

Мы видим, что образ русалки в прозе А.Н. Толстого постепенно менялся в частностях, хотя его основа оставалась неизменной. Русалка одноименной сказки является однозначно отрицательным хтоническим персонажем, приносящим в мир смерть и разрушение. В ее облике преобладает ипостась богини смерти, а не животворящей силы. Этот образ основан на фольклорном материале, хотя А.Н. Толстой опустил многие черты инварианта, а оставшиеся от первоначального образа детали претерпели существенную трансформацию, от мотива щекотки до самой истории об уничтожении русалкой человека.



Писатель полемизировал с привычным литературным образом русалки как ундины или наяды [Сдобнов, 2004: 253], его русалка полностью деромантизирована с помощью частого применения иронического снижения. Несколько иной извод хтонического образа мы видим в рассказе «Терентий Генералов» – здесь русалка лишается роли убийцы и некоторых вульгарных черт, но по-прежнему остается провоцирующим персонажем. В рассказе «На рыбной ловле» деромантизация продолжается – ирония автора в описании образа доходит до предела: русалка полностью теряет свой внешний магический ореол, сохраняя при этом статус хтонического существа-убийцы. Но главная трансформация произошла не с образом персонажа, но с образом мира. Изменился не столько типаж мифологического персонажа, сколько сам космос мифологической прозы А.Н. Толстого – с каждым новым воплощением он все больше терял сакральное измерение, переходя от идеального сказочного пространства к профанному миропорядку.

## Глава 4. Литературная сказка А.М. Ремизова и А.Н. Толстого – проблемы авторских трансформаций народных представлений о мире

### 4.1 «Посолонь» и «Русалочьи сказки»: диалогическое взаимодействие текстов

«Посолонь» и «Русалочьи сказки» объединяет многое: оба цикла являются календарными текстами, в них присутствуют мотивы одоления нечистой силы и солярные мотивы, использование мифологического субстрата и трансформации фольклорных представлений. Сходной чертой является и ритмический строй текстов – определенные черты толстовской ритмики сложились под влиянием ремизовских экспериментов со словом<sup>1</sup>. Вместе с тем, между данными текстами есть существенные различия. Первое касается структуры текстов. Внешне строгая, но внутренне диффузная архитектоника «Посолони» совмещает в себе как описание народных игр и обрядов, так и сказочные элементы. Игра, обряд и сказка ставятся в один ряд, причем собственно сказка радикально отличается от народных образцов – в своем варианте литературной сказки А.М. Ремизов предельно размывает привычные жанровые клише. По сравнению со сложной структурой «Посолони» построение «Русалочьих сказок» выглядит внешне более однородным – все тексты цикла являются сказками, основанными на трансформированных мотивах народных сказок, быличек и бывальщин. Тексты «Русалочьих сказок» отчасти стилизованы под народные и во многом строятся на фольклорном материале. Как А.М. Ремизов, так и А.М. Толстой опираются на открытия отечественных фольклористов, но используют их достижения в разных целях. Сходные мотивы решены в противоположном ключе, что связано с эстетической полемикой писателей. Присутствуют также и идейные различия – А.Н. Толстой оспаривает ремизовский эскапизм и пессимизм, завуалированный мизантропический пафос и идеи нравственной относительности, предлагая

---

<sup>1</sup> Особенности ритмики А.М. Ремизова анализировались Н.В. Целовальниковой [Целовальникова, 2005].

взамен им активное отношение к жизни и оптимизм, гуманизм и строгость этических норм. Декадентским мотивам А.Н. Толстой противопоставляет альтернативу. Данные различия не могли не сказаться на поэтическом строе «Русалочьих сказок». В рамках данного исследования мы ограничиваемся сравнением только некоторых, наиболее ярких примеров диалогического взаимодействия текстов и не ставим перед собой задачу полного сравнительно-сопоставительного анализа материала. Нас интересуют те особенности циклов, которые позволяют ясно определить сходства и различия доминант поэтики обоих писателей. За данной частной задачей стоит цель проанализировать на примере сопоставления двух ярких мифологических циклов закономерности развития литературной сказки начала XX века.

Первой и наиболее важной чертой сходства обоих текстов является соотнесенность архитектоники циклов с циклом годовым. У А.М. Ремизова данная особенность выносится на первый план – название текста прямо указывает на солнечный круговорот. «Ремизов использует слово “посолонь” в субъективно-расширительном значении как смену времен года – композиция сборника основывается на годовом календарном круге» [Розанов, 2009: 115]. «Посолонь» – прежде всего календарный текст, что определяет его поэтику. Данная особенность была подробно разобрана рядом исследователей, в частности Ю.В. Розановым и И.Ф. Даниловой.<sup>1</sup> «Еще в первой редакции А.М. 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» [Данилова, 2008: 46]. Данный принцип ремизовской поэтики оказал влияние на архитектуру книги А.Н. Толстого. Создавая «Русалочьи

---

<sup>1</sup> «Сюжетом цикла, выстроенного по календарному принципу, является круговорот ежегодно повторяющихся природных явлений, то есть вне этого круга времени не существует, никаких принципиально новых событий не до, не после описываемого периода быть не может», – отмечает О.С. Гальченко [Гальченко, 2005: 73].

сказки», писатель не мог не учесть опыт своего предшественника и учителя. Мы уже писали о том, что календарный принцип построения мифологического текста определяет структуру цикла – наиболее наглядно данная черта видна в сказке «Соломенный жених», элементы календарного цикла также присутствуют в сказках «Русалка», «Иван да Марья», «Полевик», «Иван-царевич и Алая-Алица». А.Н. Толстому близка идея А.М. Ремизова о вневременности мирового порядка, воплощенного в вечном повторении солнечного хода. Но сам принцип построения календарного пространства в «Русалочьих сказках» кардинально иной, чем в «Посолони»: если у А.М. Ремизова времена года идут последовательно, и каждое время года представлено текстами соотнесенных с ними жанров, то у А.Н. Толстого времена года зачастую могут меняться в пределах одной сказки («Русалка», «Соломенный жених»). Здесь А.Н. Толстой даже ближе к идее вневременности, чем А.М. Ремизов – если А.М. Ремизов последовательно делит текст на названные по временам года кластеры, то А.Н. Толстой соединяет времена года в пределах единичных текстов, создавая пространство постоянства жизни в вечных метаморфозах природы. В названии «Русалочьи сказки» также скрыт определенный календарный подтекст – термин «русалка» происходит от древнерусского названия весеннего языческого праздника русалия [Славянские древности, 2009: 495]. Поэтому мы можем предположить, что даже в выборе названия цикла А.Н. Толстой отсылает к опыту А.М. Ремизова, акцентируя внимание на весне как на времени пробуждения сил природы. При этом А.Н. Толстой по иному, чем его учитель, рассматривает сам календарный цикл – в «Русалочьих сказках» подчеркивается пограничное состояние, в которое погружается мир при смене времен года или при летнем солнцевороте. Здесь название цикла приобретает двойной смысл – оно акцентирует внимание на совмещении темы пробуждения весенних сил и появления нечистой силы, проникнувшей в жизнь людей через ослабленные границы между мирами.

Создавая цикл «Посолонь», А.М. Ремизов решал ряд идейных задач. Одной из них являлось формирование обособленного от реальности

пространства детской сказки, в котором можно укрыться от бедствий мира и тягот взрослой жизни. Данная тема звучит в самом начале книги. Первым текстом цикла, определяющим его поэтический строй, становится колыбельная, в которой лирический герой обращается к ребенку:

«Засни, моя деточка милая!

В лес дремучий по камушкам Мальчика с пальчика,

Накрепко за руки взявшись и птичек пугая,

Уйдем мы отсюда, уйдем навсегда.

Приветливо нас повстречают красные маки.

Не станет царапать дикая роза в колючках,

Злую судьбу не прокаркнет птица-вещунья,

И мимо на ступе промчится косматая ведьма,

Мимо мышинные крылья просвищут Змия с огненной пастью,

Мимо за медом-малиной Мишка пройдет косолапый...

Они не такие...

Не тронут» [Ремизов, 2000: 7].

Уже здесь слышны мотивы эскапизма и завуалированного мизантропического пафоса. А.М. Ремизов противопоставляет сказочных зверей и нечистую силу испорченным жизнью взрослым. «Жестокая реальность настоящего в колыбельной предусмотрительно убрана в легко прочитываемый взрослым читателем подтекст. Ведьма, Змей, Медведь «не такие» опасные и злые, как человек. Морально-этическое противопоставление человека и «нечистой силы», разрешаемой писателем однозначно в пользу «нечисти», и является вкладом Ремизова в тему низшей мифологии» [Розанов, 2009: 122]. Так, в самом начале «Посолони» проявляются пессимистические мотивы, которые впоследствии будут преобладать в творчестве писателя все больше и больше (недаром текст колыбельной так ценил Л. Шестов [Розанов, 2009: 122]). А.Н. Толстой не мог не заметить данную особенность поэтики А.М. Ремизова и не вступить в художественный спор с концепцией учителя. При создании «Русалочьих сказок» он полемически заострил мотивы первого текста цикла,

вынесенного в заглавную позицию, как и колыбельная А.М. Ремизова. Герой «Русалки» Дед Семен предпочитает фантазии реальности, а Русалка, обобщенное воплощение нечистой силы, для него важнее, чем внук Федька и кот, связывающие его с реальностью. Побег от действительности, последовательное отречение от мира живых в сказочном мире А.Н. Толстого закономерно приводит к смерти героя. Так ученик вступает полемику с учителем, оспаривая принципы его поэтики эскапизма. Эскапизму и отрицанию действительности А.Н. Толстой противопоставляет бдительность и адекватность реакций героев, сталкивающихся с нечистой силой и спасающихся благодаря своей находчивости.

Другим полемическим элементом в сказочном цикле А.Н. Толстого является иная акцентировка характеров представителей народной демонологии. Остановимся на самом ярком примере – на трансформациях образа кикиморы. Для А.М. Ремизова кикимора – частотный персонаж, своего рода «второе я» автора. Сказка «Кикимора» стала одним из первых известных произведений писателя и вызвала скандал в печати [Розанов, 2009: 68]. Ниже мы приводим ее полностью:

«На петушке ворот, крутя курносый носом, с ужимкою крещенской маски, затейливо Кикимора уселась и чистит бережно свое копытце.

– Га! – прыснул тонкий голосок, – ха! ищи! а шапка вон на жерди... Хи-хи!.. хи-хи! А тот как чебурахнулся, споткнувшись на гладком месте!.. Лебедкам-молодухам намяла я бока... Га! ха-ха-ха! Я Бабушке за ужином плюнула во щи, а Деду в бороду пчелу пустила. Аукнула-мяукнула под поцелуи, хи!.. – Вся затряслась Кикимора, заколебалась, от хохота за тощие животики схватилась.

– Тьфу, ты, проклятая! – отплевывался прохожий.

–Га! ха-ха-ха! – И только пятки тонкие сверкнули за поле в лес сплетать обманы, причуды сеять и до умору хохотать» [Ремизов, 2000: 34].

Кикимора в понимании А.М. Ремизова предстает прежде всего в роли трикстера. В сказке А.Н. Толстого образ данного фольклорного персонажа решен в иной тональности, хотя переключка с ремизовским образом лежит на

поверхности. Толстовской кикиморе также свойственна стремительность («А сзади – погоня: вырвалась кикимора, мчится вдогонку, визжит, на сажень кверху подсигивает...» [Толстой, 1951: 160]) и привнесение в мир хаотического начала. Но в целом образ кикиморы у А.Н. Толстого ближе к фольклорному первоисточнику. Она предстает как традиционный демонический персонаж, похищающий детей. Если в образе рассматриваемой представительницы нечистой силы в «Посолони» есть некоторая противоречивость (автор любителю проделками кикиморы и, возможно, отождествляет ее роль возмутителя спокойствия со своей ролью эпатирующего публику писателя), то в изводе кикиморы «Русалочьих сказок» мы видим только хтоническую силу распада. Здесь в очередной раз проявилась полемическая заостренность творческого видения А.Н. Толстого – писатель выступает против идей морального релятивизма, он стоит за восстановление изначальной, «целомудренной» (в исходном значении слова) картины мира. При этом отметим, что присущие ремизовской кикиморе черты трикстера позднее отзовутся в таких демонических персонажах «Русалочьих сказок», как водяной и леший, образы которых были разобраны в главе третьей данного исследования. (Стоит отметить, что при создании образа лешего А.Н. Толстой использует опыт А.М. Ремизова, наделяя представителей нечистой силы позитивными чертами – так в сказке «Кикимора» Леший помогает Дуничке и тем самым отчасти выполняет функции положительного персонажа.)

Отметим и определенное жанровое сходство обоих текстов. Ю.В. Розанов указывал, что в жанровом отношении ремизовская «Кикимора» также является быличкой [Розанов, 2009: 68]. Сказка А.Н. Толстого ближе к исходным вариантам этого жанра, хотя писатель привносит в свой текст авторские новации. У А.Н. Толстого встреча с нечистой силой заканчивается поражением сил зла – здесь также присутствует полемика с учителем, так как героиня сказки А.М. Ремизова остается в мире для сотворения зла, пусть даже и показанного как карнавальное действие.

Еще сильнее противоречия поэт А.М. Ремизова и А.Н. Толстого раскрываются при анализе общего для обоих циклов мотива борьбы с нечистой силой. В «Посолони» данный мотив впервые появляется в новелле «Черный петух». Ю.В. Розанов подробно анализирует данный эпизод во второй главе своей работы, поэтому мы остановимся только на тех чертах, которые создают возможность для анализа диалогического взаимодействия текстов писателей. Рассмотрим кульминацию новеллы, изображающую расправу с черным петухом:

«С пронзительным криком, с гиканьем погнались за ней и белые и черные девки.

– А, ай, ату, сгинь, пропади, черная немочь!

Рвется черный петух, наливаются кровью глаза, колотится черное сердце.

Обежав все село, бросила Алёна петуха в тлеющий назем.

Кинули за ним девки хвороста, сухих листьев, – и вспыхнул костер, с треском взвились листья и неслись, жужжа, как красные жучки, — неслись красные перья, завивались в косицы, и красная голова пела зимовые песни.

– Сгинь, сгинь, пропади, черная немочь! – Скачут вокруг костра хороводом и черные и белые девки, притопывают, приговаривают, звенят в косы, бьют в чугуны, пока не ухнет красная голова, не зашипит уж больше ни одно красное перышко» [Ремизов, 2000: 26].

В новелле А.М. Ремизова присутствует четко выраженная этическая и эстетическая неоднозначность – жертвоприношение петуха подано как мрачное магическое действие. Языческий в своей основе обряд показан амбивалентно – писатель любит выразительным архаичным обрядом, живописуя его детали, но имплицитно закладывает в этом описании критику идеи преодоления зла насилем. Дионисийский экстаз уничтожения живого существа передан с помощью целого ряда экспрессивных приемов: подражающей танцу ритмики, рефрена, контраста цветообозначений. Ритмическое повторение заклятия создает ощущение цикличности происходящего – борьба света и тьмы вечна и вневременна. Контрастные цветообозначения подчеркивают амбивалентный характер происходящего – белые и черные девки несутся в хороводе, воплощая



в себе и свет, и тьму (при этом тьма в итоге преобладает). Красное пламя костра (функциональный заменитель солнечной силы) сжигает в себе черного петуха, превращая его черное оперение в огненные искры («красные перья» – автор намекает на внутреннее родство враждебных стихий, тем самым доводя этическую неоднозначность эпизода до предела). Оппозиции временно снимаются – свет и тьма словно меняются местами. В конце эпизода тьма все же внутренне побеждает – после ритуального уничтожения явного носителя зла свет костра гаснет. Девки ожидают затухания огня и прекращают свой шумный танец смерти после того, как исчезает последняя искра – вместе с исчезновением света стихает и жизненная сила. Первобытный ужас жертвоприношения становится карнавальным действием, где меняются местами противоположности: добро становится злом, а зло – добром. В конечном счете, физическое уничтожение зла не приносит в мир добро, не восстанавливает первоначальный порядок. Утраченная гармония не обретается насилем. При описании жертвоприношения А.М. Ремизов проявил художественную чуткость: несколько изменив изначальную структуру народного обряда, писатель подчеркнул его хтоническую составляющую. В финале новеллы жертвой участия в обряде становится протагонист повествования, крестьянка Алёна. (Отметим, что смерть человека заложена в исходном фольклорном материале. Так, Розанов указывает, что в оригинальном обряде опахивания в жертву могли принести и человека [Розанов, 2009: 146]. Фактически, в новелле происходит замена физической ритуальной жертвы жертвой опосредованной.) В конечном итоге, побеждает извечное зло. «Писатель уверяет, что зло неистребимо и счастливый конец невозможен. Хотя село, судя по всему, и избавилось от коровьей смерти, но уцелел колдун Пахом, который жестоко мстит Алёне. Писатель, как человек XX столетия, смотрит на коллизию и по-другому. Его героиня, уподобившись в обрядовой ситуации нечистой силе, совершила нравственное преступление, за что и наказана» [Розанов, 2009: 147]. Дополняя мысль Ю.В. Розанова, мы можем сказать, что здесь проявился скрытый возврат А.М. Ремизова к некоторым христианским представлениям – недопустимости преодоления зла злом («И не

делать ли нам зло, чтобы вышло добро, как некоторые злословят нас и говорят, будто мы так учим? Праведен суд на таковых» Рим. 8:23) и невозможности разделения темных сил в борьбе против самих себя<sup>1</sup>. Заложенное в обряде хтоническое, дионисийское начало не истребляет зло, но лишь перерождает его – вобравшее в себя оперение черного петуха пламя костра становится скрытой эманацией зла. Но главным носителем зла в эпизоде все же становится человек – как колдуны, так и девки. Здесь проявился пессимизм автора «Посолони». А.Н. Толстому такие настроения чужды – его мир этически однозначен, преодоление зла в нем является проявлением извечного добра. Мы считаем, что полемической отсылкой к «черному петуху» является концовка сказки «Кикимора». Крик петуха навеки вычеркивает нечистую силу из существования:

«И запел петух: “Кукареку, уползай, ночь, пропади, нечисть!”»

Осунулась кикимора, остановилась и разлилась туманом, подхватил ее утренний ветер, унес за овраг» [Толстой, 1951: 160].

Сходство эпизодов подчеркивает ритмическое построение магической фразы, выраженной криком петуха – отчасти она напоминает повторяющееся заклятие из пляски девок в «Черном петухе», но несет иную семантику. Заклятие дионисийского танца девок в итоге оборачивается реваншем зла, а магический крик петуха истребляет зло и восстанавливает первоначальный порядок. В описании конца кикиморы отсутствует характерная для сцены сожжения черного петуха жестокость. При всей общности мотивов борьбы с нечистой силой в обоих эпизодах, они являются противоположными по смыслу. В тексте «Кикимора» из цикла «Русалочьи сказки» проявляется скрытая полемика с А.М. Ремизовым – в понимании А.Н. Толстого петух олицетворяет свет, а не тьму. Крик этой птицы здесь воплощает в себе мощь восходящего солнца, уничтожающего нечистую силу и возвращающего миру его первоначальную красоту. А.М. Ремизов и А.Н. Толстой использовали противоположные

---

<sup>1</sup> «И, призвав их, говорил им притчами: как может сатана изгонять сатану? Если царство разделится само в себе, не может устоять царство то; и если дом разделится сам в себе, не может устоять дом тот; и если сатана восстал на самого себя и разделился, не может устоять, но пришел конец его» (Мк. 3:23-26).

фольклорные трактовки образа петуха – первый воспользовался описанием обряда опахивания [Розанов, 2009: 146], второй привел более распространенный и часто встречающийся в художественной литературе мотив изгнания петухом нечистой силы, также восходящий к народным представлениям [Славянские древности, 2009: 28]. А.М. Ремизов и А.Н. Толстой обращаются к исходному мифологическому материалу, но используют его для достижения различных целей. Вместе с тем отметим, что А.Н. Толстой не отрицает сложность окончательного одоления мирового зла. В связи с данной особенностью мы вспомним другую главу «Русалочьих сказок», находящуюся в диалогическом взаимодействии с новеллой «Черный петух» – сказку «Странник и Змей». Одной из ипостасей странника в борьбе против змея является петух.

Акулина, окончательно принявшая в борьбе сторону соблазняющего ее по ночам змея, сторону зла, заявляет, что странник является оборотнем и призывает девок к расправе над ним. Здесь снова проявляется полемика А.Н. Толстого с А.М. Ремизовым – эпизод попытки расправы с петухом отсылает к кульминации «Черного петуха», хотя акценты радикально смещены. Как и участницы огненного танца в новелле А.М. Ремизова, девки в «Старике и змее» оказывают помощь злу по незнанию (невольное соучастие во зле – мотив ремизовский, но решен иначе). Мотив наказания смягчен по сравнению с текстом «Черного петуха» – Акулина в отличие от Алены не испытывает боли, воздаяние ограничивается лишь метаморфозой героини и ее подруг. Петух, как и в «Кикиморе», – символ одоления зла, и использование образа в такой функции – удвоение полемического посыла цикла А.Н. Толстого.

Появление петушиного пера – также реплика в споре писателей. Если у А.М. Ремизова перья черного петуха исчезают, превращаясь в гаснущее пламя, то перо в сказке А.Н. Толстого остается для того, чтобы указать путь страннику к последней битве со змеем. Окончательная победа над злом отодвигается в будущее, но конечная победа добра неизбежна. В финале сказки странник высказывает мысль о том, что змея не одолеть сразу – нужно, чтобы пришло его время, исполнились сроки (мотив отчасти апокалиптический). Здесь

А.Н. Толстой явственно полемизирует с пессимистическими нотами поэтики А.М. Ремизова, противопоставляя им надежду на победу над темными силами.

Перед тем, как завершить сопоставление «Посолони» и «Русалочьих сказок», отметим еще один параметр влияния А.М. Ремизова на А.Н. Толстого – стилистический. Оригинальное построение абзаца и ритмика «Посолони» отчасти повлияли на манеру А.Н. Толстого, хотя и в трансформированном виде, поэтому писателя сложно обвинить в эпигонстве. В «Посолони» А.М. Ремизов часто парцеллирует тексты глав на короткие абзацы – сходный прием употребляет и А.Н. Толстой. Примеры данных приемов мы приводили выше – особенно ярко близость ритмики писателей видна при сравнении кульминаций новеллы «Черный петух» и сказки «Странник и змей». При этом отметим, что применением подобных приемов выражается как сходные, так и кардинально различные идеи писателей.

Подводя итоги сопоставления циклов «Посолонь» и «Русалочьи сказки», мы можем сказать, что А.Н. Толстой радикально трансформировал заимствованные им черты поэтики А.М. Ремизова, применив их в иной конфигурации. Изменения коснулись как архитектоники, так и центральных мотивов, перешедших из «Посолони» в «Русалочьи сказки» – среди них наиболее важны солярные мотивы и мотив борьбы с нечистой силой. А.Н. Толстой использует отдельные мотивы «Посолонного мифа» А.М. Ремизова в своем цикле, радикально изменяя их семантику – элементы ремизовской поэтики перестраиваются в целях создания индивидуального авторского мифологического пространства. Сходные с ремизовскими элементы календарной архитектоники цикла подчеркивают зыбкость границ между мирами, открытых для вторжения нечистой силы. В конечном счете, в мире «Русалочьих сказок» силы зла ждет неизбежное поражение – в отличие от А.М. Ремизова, А.Н. Толстой верит в преодоление зла и в меньшей мере склонен к идеализации образов нечистой силы. Отчасти данные трансформации объясняются идейной полемикой писателей – А.Н. Толстой оспорил негативистский пафос А.М. Ремизова применением сходных поэтических

средств. Также он спорит с этической программой учителя, отрицая свойственные отдельным пассажирам «Посолони» мизантропию, пессимизм и нравственную относительность, противопоставляя им гуманистический пафос, оптимизм и незыблемость моральных норм. Оба писателя обратились к фольклорному субстрату и исследованиям отечественных фольклористов, но использовали их в своей индивидуальной манере, отбирая элементы мифологических представлений в соответствии со своими идейными предпочтениями.

#### 4.2 «К Морю-Океану» и «Русалочки сказки»: особенности конструирования мифологического ландшафта

Мы рассматриваем два знаковых произведения писателей – повесть А.М. Ремизова «К Морю-Океану» и цикл А.Н. Толстого «Русалочки сказки». Оба текста объединяют общие мотивы – ностальгия по уходящему народному мирозерцанию, интерес к народной демонологии как отражению национального духа, синтезирование разнородных фольклорных представлений в стройную систему, установка на реконструкцию исходной мифологической картины мира, жанровые эксперименты, привнесение иронии в повествовательную интонацию, радикальные трансформации исходных сказочных сюжетов, снижение образов привычных фольклорных персонажей, совмещение стилизации народного повествования и авторских новаций. Вместе с тем их картины мира сильно разнятся – это объясняется рядом эстетических и мировоззренческих причин, среди которых, по нашему мнению, преобладает разница видения мира писателями. Мы считаем, что А.Н. Толстой, безусловно, учитывал опыт А.М. Ремизова, но полемизировал с апокалиптическим пафосом, характерным для мифологической прозы своего учителя, противопоставляя ему авторский извод солярного мифа.

У мифологизма обоих авторов общий исток – это русский фольклор, они обладали широкими познаниями в современной им фольклористике.

А.М. Ремизов досконально изучил труды русских фольклористов [Розанов, 2009: 92], А.Н. Толстого можно отнести к когорте русских фольклористов первой половины XX века [Самоделова, 2019]. Оба автора работают преимущественно с низовой народной демонологией, почти не касаясь темы реконструкции высокого языческого славянского пантеона, что объясняется их скепсисом по отношению к «кабинетной мифологии» [Розанов, 2009: 14]. Художественное пространство мифологической прозы обоих писателей объединяет мотив ностальгии по исчезающему миру народных представлений. Ю.В. Розанов отмечает, что данный мотив был характерен для многих исследователей и интерпретаторов русского фольклора, считавших, что для реконструкции мифологической картины мира осталось мало времени. «Сам народ отмечал признаки исчезновения своих верований: “В старину люди простые были проще нас, оттого и видели всякие чудеса, а теперь пошел хитрый народ, до всего сам дойти хочет”. “Черти стали теперь переводиться, прежде же всей “нечисти” было гораздо больше... Теперь эта нечисть заклята неким святым”» [Розанов, 2009: 193]. Свидетели постепенного упадка мифологического сознания, А.М. Ремизов и А.Н. Толстой стремятся запечатлеть и воссоздать народные представления в виде целостного текста – своего рода краткой энциклопедии низовой демонологии, отражающей богатство русской мифологии в целом.

Энциклопедичность замысла проявляется в делении текстов на ряд глав, названных по именам-кличкам фольклорных персонажей. А.М. Ремизов и А.Н. Толстой проводят каталогизацию сказочных героев и артефактов, создавая универсальный мифологический ландшафт. Так, эту особенность можно увидеть, проанализировав список глав «К Морю-Океану»: «Волк-Самоглот», «Ремез – первая пташка», «Белун», «Божья Пчелка», «Колокольный Мертвец», «Спорыш», «Лютые звери», «Ведогонь», «Летавица», «Копоул Копоулыч», «Упырь», «Сон-трава», «Каменная баба», «Нежит», «Коловёртыш», «Ховала», «Мара-Марена», «Марун», «Боли-Бошка». А.М. Ремизов синтезирует нарочито неоднородные элементы в единую картину – в его списке встречаются персонажи фольклорного происхождения, такие как Волк-Самоглот или Ховала,

так и придуманные автором, как Боли-Бошка или Копоул Копоулыч<sup>1</sup>. Этому перечислению вторит ряд названий глав «Русалочьих сказок»: «Русалка», «Ведьмак», «Водяной», «Кикимора», «Дикий Кур», «Полевик», «Звериный Царь», «Хозяин».<sup>2</sup> По сравнению с разноплановыми названиями глав «К Морю-Океану», данный ряд выглядит гомогенным – персонажи изначально находятся в едином поле привычной низовой демонологии. Уже в выборе героев и трактовках их образов мы видим значительную разницу между подходами писателей к созданию универсальной мифологической картины мира.

А.М. Ремизов дополняет русский извод заимствованиями из других мифологических систем, подчеркивает переключки между различными национальными верованиями, доказывая их общий генезис. В примечаниях к главе «Марун» писатель соотносит созданный им образ скандинавского бога Маруна с латинским словом “mare” («море»), тем самым проводя идею изначальной родственности многочисленных индоевропейских мифологий. Сопоставляя элементы различных мифологических систем и создавая авторских персонажей, А.М. Ремизов синтезирует некогда исчезнувшую общую индоевропейскую мифологию. От воссоздания исходной картины индоевропейской мифологии он движется к смелой попытке восстановить мифологию всемирную. В его картине мира присутствуют ориентальные черты. Так, было отмечено, что имя главной героини повести «К Морю-Океану» Лейлы может породить восточные ассоциации [Гальченко, 2005: 105]<sup>3</sup>. Разумеется,

---

<sup>1</sup> Примечательно, что, используя исходное имя аутентичного фольклорного персонажа в качестве субстрата, А.М. Ремизов радикально изменяет семантику героя – в этом плане характерно кардинальное изменение образа Волка-Самоглота по сравнению с оригинальным героем сказки из собрания А.Н. Афанасьева [Розанов, 2009: 227].

<sup>2</sup> Привнесенный Толстым зооморфный образ Дикого Кура несколько не диссонирует с исходными фольклорными персонажами, так как он создан по фольклорным лекалам и выполняет традиционную функцию демонического антагониста быличек и бывальщин.

<sup>3</sup> См. арабские предания о Лейли и Меджнун, сам А.М. Ремизов в примечании к повести отметил арабское происхождение имени героини [Ремизов, 2000: 93].

А.М. Ремизов далек от полного размывания русского фольклорного субстрата, но его сказка строится на осознанной диффузии разнородных мифологических элементов. Отметим, что писатель в большей мере опирается на северный извод русской мифологии, отчасти соотнесенный с важным для него Зырянским мифом [Розанов, 2009: 47]. Трагическая атмосфера северных мифов использована А.М. Ремизовым для создания апокалиптической картины мира.

А.Н. Толстой работает преимущественно с южным вариантом русского фольклора. Маркером южного происхождения фольклорного субстрата сказок писателя служит южнорусское слово «мавка» (русалка), употребляющееся в цикле четыре раза. Образ Русалки в первой сказке цикла – типично южнорусский, а не северный [Славянские древности, 2009: 496]. По сравнению с эклектиком А.М. Ремизовым, А.Н. Толстой – пурист, стремящийся к воссозданию мира русского фольклора как автономного мифологического ландшафта. А.Н. Толстой в меньшей мере предается экспериментам по созданию новых персонажей, его новаторство заключается в радикальной трансформации исходной семантики фольклорных героев [Самоделова, 2003]. По сравнению с глобальным проектом А.М. Ремизова, задача А.Н. Толстого выглядит более узко – дать индивидуально авторское воссоздание русской низовой демонологии как системы персонажей, от духов природы и домашних духов до нечистой силы. При этом стоит отметить, что оба писателя осознавали игровой, условный характер своих экспериментов с мифологической реконструкцией и не превращали их в самоцель.

Еще одно важное отличие систем персонажей «К Морю-Океану» и «Русалочьих сказок» заключается в том, что в повести А.М. Ремизова присутствуют многочисленные авторские ипостаси. Писатель активно вводит в свой мифологический мир автобиографических героев – исследователи выделяли образы Алалея, Котофея Котофеевича, Ремеза – Божьей пташки, Колокольного Мертвеца. Для А.М. Ремизова реконструкция мифологического ландшафта неразрывно связана с репрезентацией автобиографического мифа. В отличие от учителя, А.Н. Толстой не стремится к явному мифотворчеству на



основе своей биографии. Мы не отрицаем наличие скрытых в мифологических текстах писателя автобиографических отсылок<sup>1</sup>, но хотим отметить, что для А.Н. Толстого создание символического мифа о себе было не в фокусе – эстетика его сказок строится на внешнем локусе фигуры автора. Возможно, это объясняется скрытой в тексте полемикой с символизмом – писатель спорит с идеей житнетворчества как с выражением авторского эгоцентризма. Впрочем, в прозе А.М. Ремизова также присутствует скрытая критика идеи самовозвеличения. В свои автобиографические ипостаси он закладывает долю самоиронии – в особенности это касается образов Ремеза и Колокольного Мертвеца. Интересно, что в образ Ремеза писатель вносит и ощущение трагизма исторических потрясений. «Вводя в цикл “К Морю-Океану” сказку о птице Ремезе, писатель в нескольких фразах дает свой аллегорический автопортрет, отражающий творчество как род занятий и основную часть его внутреннего мира, и культ домашнего очага, *и трагическое ощущение человеческой жизни на фоне катаклизмов мировой истории*, и скромную оценку себя как писателя “второго круга”» [Гальченко, 2005: 104] (курсив наш. – В.Г.). По всей видимости, в своей полемике с символизмом А.Н. Толстой все же близок к А.М. Ремизову, хотя и использует для этого не скрытую иронию, но минус-прием.

Следующее различие между текстами мы видим в их архитектонике. В повести «К Морю-Океану» А.М. Ремизов использует форму путешествия как сюжетное обрамление ряда сказочных эпизодов. Ю.В. Розанов утверждает, что А.М. Ремизов «нанизывал» автономные тексты более раннего происхождения на сквозной сюжет путешествия двух детей к символической цели – Морю-Океану [Розанов, 2009: 198]. При внешней фрагментации фабулы построение текста повести диктует смысловую нагрузку – путь Алалея и Лейлы становится аллегорией чреватого опасностями поиска истины в мире, находящемся в преддверии апокалипсиса. «Русалочьи сказки» построены как цикл,

---

<sup>1</sup> Так, Е.А. Самоделова выделяет фамильные реминисценции в сказке «Алёна» [Самоделова, 2019: 432].

объединенный темой встреч героев с представителями нечистой силы. Постоянное повторение фабульной схемы создает ощущение статичности мифологического пространства, его вечности и незыблемости. Цикличность построения «Русалочьих сказок» отчасти связана с солярными мотивами творчества А.Н. Толстого (слово «солнце» упоминается в цикле восемнадцать раз). Движение текста у А.М. Ремизова – центростремительное, у А.Н. Толстого – центробежное. Отличие архитектоники в первую очередь объясняется обращением авторов к различным фольклорным жанрам: А.М. Ремизов – к жанру путешествия в «прекрасные страны» [Розанов, 2009: 200], А.Н. Толстой – к быличкам и бывальщинам [Самоделова, 2019: 437]. Разница построения текстов связана с особенностями мировоззрения авторов. А.Н. Толстой полемизирует с апокалиптической поэтикой А.М. Ремизова – мир «Русалочьих сказок» остается неизменным и вечным, а не близок к разрушению, несмотря на признаки упадка силы фольклорных персонажей.

Наиболее ярко разница поэтик писателей выявляется при сравнении сходных по происхождению образов. Сопоставим авторские изводы родственных образов фольклорной демонологии – Мары-Марены<sup>1</sup> у А.М. Ремизова и Кикиморы у А.Н. Толстого. Мара-Марена является изводом частотного для А.М. Ремизова образа Кикиморы [Гальченко, 2005: 49]. Писатель возвращает своему персонажу силу исходной богини смерти. Мара-Марена в его понимании – образ явно апокалиптический, имеет амбивалентную природу, она является одновременно олицетворением как смерти, так и жизненной силы. При этой явной противоречивости образа все же превалирует апокалиптический мотив – Мара-Марена трижды противопоставляется солнцу, которое бессильно перебороть демоническую силу смерти. А.М. Ремизов привносит в описание шествия Мары-Марены декадентский мотив тоски [Розанов, 2009: 291].

---

<sup>1</sup> Мара или Марена – воплощение смерти, родственное кикиморе и часто ассоциирующееся с ней [Мифологический словарь, 1990: 337–389], [Криничная, 2004: 176], [Мифы народов мира, 1988: 111].

«Идет по луговьям, по ниве Мара-Марена, кукует тихо и грустно, кукует, изнемает тоскою дорогу. <...> Взглянет Мара-Марена, просветит – скрасит весь свет и погубит.

Все пойдет по ее.

Все погибнет.

Мара-Марена – в одной руке серп, в другой зеленый веночек. Она сердце иссушит, подкосит вековое, разорвет неразрывное, вздует ветры, засыпет сыпучим снегом теплое солнце, размахает крепкие дубы.

И затмится на радости день.

И не уведает милый о милой, забудут: я ли тебя, ты ли меня...» [Ремизов, 2000: 155].

Совершенно иной извод образа кикиморы мы видим в одноименной сказке цикла А.Н. Толстого. С самого начала создается образ гротескно сниженный, явно низовой. Писатель иронически обыгрывает внешний вид Кикиморы, сопровождая описание ее внешности рядом снижающих деталей, среди которых особенно ярко выделяются образы игошей. А.Н. Толстой сопровождает сцену их кормления ироническим комментарием.

«Долго ли так, коротко ли, замутился зеленый омут, поднялась над водой косматая голова, фыркнула, поплыла и вылезла на берег кикимора. На каждой руке ее по пяти большеголовых младенцев – игошей – и еще один за пазухой.

Села кикимора на корягу, кормит игошей волчьими ягодами. Младенцы едят, ничего, – не давятся» [Толстой, 1951: 160].

Концовка сказки отсылает к важной для А.Н. Толстого идее животворящей силы солнца, уничтожающей нечистую силу. Сцена исчезновения Кикиморы полемически заострена по отношению к сцене шествия ремизовской Мары-Марены, перед которой становилось бессильным само солнце.

«И запел петух: “Кукареку, уползай, ночь, пропади, нечисть!”

Осунулась кикимора, остановилась и разлилась туманом, подхватил ее утренний ветер, унес за овраг» [Толстой, 1951: 160].

Сходные по происхождению персонажи имеют кардинально различную семантику – певец солярного мифа А.Н. Толстой оспаривает апокалиптическую поэтику своего учителя, прибегая к иным средствам изображения. Данное место не единственная полемическая отсылка к творчеству А.М. Ремизова. Другой, более сложной и менее очевидной перекличкой является кульминация сказки «Соломенный жених», в которой тема взаимосвязи человеческой любви и солнечного цикла противостоит лежащей в основе второго извода солярного мифа А.М. Ремизова идее о трансцендентности солнечного божества. Данный мотив присутствует в главе «Рожаница», в которой апокалиптические настроения повести выражены наиболее ярко («Рожаница» следует через одну главу после отрывка «Мара-Марена»). В этом тексте А.М. Ремизов продолжает тему бедственного положения мира, доводя заданную предыдущим эпизодом патетику до предела.

«Укатилось солнце за горы. Зажглись на облаках звезды – ясные и тусклые по числу людей, рожденных от века.

А от Косарей по Становищу души усопших – из звезд светлее светлых, охраняя пути солнца, повели Денницу к восходу.

И сама Обида-Недоля, не смыкая слезящихся глаз, усталая, день исходив от дома к дому, грохнулась на землю и под терновым кустом спит.

Родимая звезда, блеснув, украсила ночное небо» [Ремизов, 2000: 157–158].

В начале отрывка подчеркивается смена солнечного света светом звезд, которые отождествляются с душами праведных и неправедных людей (явственный апокалиптический мотив разделения чистых и нечистых, см. ). Словосочетание «рожденный от века» вызывает библейские ассоциации. Мотив сопровождения душами избранных святых («из звезд светлее светлых») солярного божества, названного Денницей, также отсылает к Апокалипсису, не в меньшей мере, чем к описывающей верования индусов цитате из труда Веселовского [Розанов, 2009: 293]. В церковнославянском переводе Библии Денницей называют как утреннюю звезду, так и Люцифера, это также делает солярные мотивы текста крайне амбивалентными.

Всплывающий далее образ заснувшей от усталости Обиды-Недоли показывает крайнюю степень неблагополучия мира дольного – само Несчастье устало творить свои черные дела в этом мире. Вместе с тем появляется и признак надежды – вспыхнувшая в небе звезда возвращает миру его красоту и является предвестником конечного восстановления нарушенного мирового порядка. Далее следует молитва к Судьбе. В плаче Судьба соотносится как с Матерью-Землей, так и отчасти с Богородицей. Писатель смешивает языческий и христианский пласты, пытаясь добиться их полного синтеза.

Для эпизодов описания неба и молитвы к Судьбе [Ремизов, 2000: 158–159] характерны настроения фатализма и пассивного приятия высшей воли. Солярные мотивы претерпевают радикальную трансформацию – солнечное божество наделяется как признаками языческого бога, так и чертами христианского Вседержителя. Но наиболее яркая особенность данного восприятия солнца – это вывод светила за пределы этого мира. Солнечный бог А.М. Ремизова находится в трансцендентной плоскости, к нему необходимо взывать через посредника, сам он недостижим для людей. Можно увидеть внешнее противоречие между полным бессилием солнца в отрывке «Мара-Марена» и всесилием солнечного божества в главе «Рожаница», но это противоречие только мнимое. Солнце бессильно в имманентном мире, оставленном на произвол нечистой силы, но всесильно в мире трансцендентном. А.М. Ремизов вкладывает в этот образ идею деистического бога, не вмешивающегося в дела людей. Мы не знаем, стремился ли писатель сознательно добиться такого эффекта или нет, но описание бога-солнца может навести читателя на подобные ассоциации.

В репрезентации авторского солярного мифа А.Н. Толстой пошел иным путем. В отличие от А.М. Ремизова, он не пытается сделать свой образ солнца трансцендентным. Солнце «Русалочьих сказок» включено в ряд других природных сил, имманентно, сопричастно людям. У героев А.Н. Толстого иная взаимосвязь с ним, чем у лирического героя «Рожаницы». Особенно ярко данный контраст виден на примере сказки «Соломенный жених», в которой можно

заметить переоценку ремизовского совмещения апокалиптических и солярных мотивов. В понимании А.М. Ремизова, человек зависим от высших сил, А.Н. Толстой же показывает, что его герои скорее находятся в состоянии равноправного сотрудничества с силой природы. Хотя их активная жизненная позиция находится в прямой связи с мощью солнца, она показана не как фаталистическая зависимость, а как свободное сотворчество человеческой силы любви к другим и животворящих сил внешнего мира. Более того, возможно именно воля любящего предвещает появление солнца и возвращает его на небосклон – здесь проявился свойственный А.Н. Толстому гуманизм, доходящий до антропоцентризма. Возможна и другая трактовка – любовь человека настолько связана с природным циклом, что становится неотделимым от него. В любом случае, от трансцендентальных мотивов А.М. Ремизова не остается и следа. Апокалиптические мотивы преодолеваются, поглощенное волком дневное светило появляется снова – здесь идея о конце мира противопоставляется вечное возвращение, обусловленное незыблемостью солнечного цикла. А.М. Ремизов старается преодолеть статику солярного круговорота, а А.Н. Толстой возвращается к ней, привнося в солнечный миф гуманистические мотивы. Финальный посыл его сказки – любовь способна преобразить мир [Толстой, 1951: 166–167].

Вместе с тем в поэтике А.Н. Толстого есть определенная преемственность по отношению к стилистике А.М. Ремизова. Общность эстетики писателей проявляется в средстве приемов – в частности, обращении к снижению образов фольклорных персонажей. Рассмотрим данную особенность на примере Вия и Дикого Кура. В главе «Летавица» А.М. Ремизов создает образ теряющего силы Вия посредством минус-приема – сам Вий является отсутствующим персонажем, о его участии рассказывает его волшебный помощник двуголовый конь Унеси-Голова. «Нынче Вий на покое, – зевнул одной головой конь двуголовый, а другой головой облизнулся, – Вий отдыхает: он немало народу-людей погубил своим глазом, а от стран-городов только пепел лежит» [Ремизов, 2000: 129]. Ю.В. Розанов отмечает: «Вий состарился и одряхлел до такой степени, что его

верные слуги не рискуют показывать беспомощного хозяина гостям, демонстрируя лишь его магический атрибут – вилы» [Розанов, 2009: 249]. Некогда мощный демонический персонаж теряет свою магическую силу. Подобный прием применяет и А.Н. Толстой, с той разницей, что он показывает сниженный образ зооморфного антагониста былички полным жизни и силы, пусть и в заведомо сниженном, гротескном виде:

«Кур выпил вино, а мужик снеговой водицы хлебнул.

Охмелел кур, песню завел – орет без толку...

Сигать стал с ноги на ногу, шум поднял по лесу, трескотню.

– Пляши и ты, мужик...

Завертел его кур, поддает крылом, под крылом сосной пахнет» [Толстой, 1951: 162].

Сказалась разница художественной оптики писателей – А.Н. Толстой акцентирует внимание на жовиальности фольклорных персонажей, отказываясь видеть в утрате ими силы признаки их окончательного исчезновения.

Еще одно различие в поэтике рассматриваемых авторов мы видим в понимании любви. У А.М. Ремизова она статична, созерцательна – Алалей и Лейла признаются друг другу в любви, но их любовные диалоги подчеркнута бесстрастны, ничем не выделяются на фоне других разговоров героев. Для писателя любовь неразрывно связана со святостью [Гальченко, 2005: 106]. А.М. Ремизов создает миф о вечном детстве, где любовной страсти нет места. Любовь у А.Н. Толстого, напротив, деятельна и жертвенна, будь то любовь братская («Иван да Марья») и сестринская («Кикимора») или же любовь к жениху («Соломенный жених») или невесте («Иван-царевич и Алая-Алица»). Здесь А.Н. Толстой ближе к фольклорной первооснове, в которой заложено деятельное понимание любви.

Противопоставление статики А.М. Ремизова и динамики А.Н. Толстого можно увидеть и в разнице показа необходимых в сказке пороговых состояний – если мир А.М. Ремизова похож на сновидение [Данилова, 2008: 65], то мир А.Н. Толстого строится на динамике противостояния демонической силе,

осознании пограничного состояния, характерного для быличек и бывальщин [Криничная, 2011: 67]. Но наиболее яркое различие в видении мира писателями можно заметить в их различном понимании вины. Данная черта особенно ярко видна при сравнении глав «Колокольный мертвец» и «Проклятая десятина». В своем тексте А.М. Ремизов развивал идеи своего любимого философа Л. Шестова, декларируя иррациональность природы Бога, добра и зла [Гальченко, 2005: 101].

«– За что тебя, дедушка? – окликнула Лейла, несмолчивая.

– И сам не знаю, – приостановился мертвец на мосту, – и набожный был я, хоть бы раз на посту оскоромился, не потерял и совесть Божью и стыд людской, а вот поди ж ты, заставили старого всякую ночь до петухов сидеть на колокольне! Видно, скажешь лишнее слово и угодишь...» [Ремизов, 2000: 115].

Космос А.Н. Толстого этически однозначен – в нем наказание является закономерным последствием преступления. Писатель полемизирует с учителем, снимая характерные ремизовские мотивы этической амбивалентности. В сказке «Проклятая десятина» бобыль получает справедливое наказание за страшный проступок, проклятие животворящей земли.

«Король велел объявить все, как было. Выслушал. Державой и скипетром потряс и говорит:

– Проклял ты, бобыль, родную землю, и за то тебе будет наказание великое.

И приказал мужика отвести вместе с мукой на проклятую десятину, чтобы всю муку приел... Так и сделали... Посадили бобыля посреди его земли и ковшом в рот стали муку сыпать. Три раза попросил бобыль водицы, целую меру приел.

Приел, и распучило. Руки растопырились и одеревенели, через колени на землю поплыл живот, и полезли из бобыля шипы, а волосы стали дыбом, как репей.

Кругом бобыля порос густой и непролазный бурьян по всей десятине.

И долго спустя слышали в колючих порослях – жевало и ухало: то, сидя на земле, ел и проесть не мог проклятую муку проклятый бобыль» [Толстой].



Разницу художественной оптики писателей также можно заметить при сравнении их этиологических мотивов – если А.М. Ремизов в своих переработках этиологических рассказов и легенд акцентирует внимание на падении некогда светлых существ, ставших демонами («Волк-Самоглот») [Розанов, 2009: 224], то А.Н. Толстой сосредотачивается на трансформациях людей в растения как финальное преобразование героев, победу над силами зла («Иван да Марья», «Соломенный жених»).

Подводя итоги сопоставления «К Морю-Океану» и «Русалочьих сказок», мы можем сказать, что А.М. Ремизов и А.Н. Толстой создали в своих сказочных циклах во многом сходные модели мифологического ландшафта. Поэтику их текстов объединяет игра с идеей реконструкции исходной русской мифологии, универсализм системы образов, глубина проработки темы народной демонологии, масштабность и энциклопедичность замысла. А.М. Ремизов использовал трансформации фольклорного материала для увековечивания авторского мифа и создания универсальной мифологической картины мира, А.Н. Толстой создал авторский извод солярного мифа. Оба писателя прибегли к иронии, снижению и гротеску, применяя данные тропы в соответствии с особенностями мировоззрения. Разница видения мира определила архитектуру текстов – апокалиптическая поэтика А.М. Ремизова нашла свое выражение в форме путешествия, отражающей вечный поиск истины в эпоху трагических перемен, А.Н. Толстой обратился к форме сказочного цикла как воплощению лежащей в основе солярного мифа идеи вечного возвращения. Он в значительной мере использовал достижения своего учителя, но при этом был вполне самостоятелен в своих творческих поисках. В «Русалочьих сказках» присутствует имплицитная полемика с отдельными положениями эстетической и этической программы А.М. Ремизова. А.Н. Толстому чужд апокалиптический пафос и идея нравственной относительности, любви пассивной он противопоставлял любовь деятельную и жертвенную. Таким образом, различия конструирования мифологического ландшафта стали отображением идейной полемики. Но, несмотря на эти различия, А.М. Ремизов и А.Н. Толстой остаются

в едином смысловом поле – они доказали возможность и правомерность создания авторского извода русской мифологии как результата экспериментов с формами народной фольклорной прозы.

#### 4.3 Авторская сказка А.М. Ремизова и А.Н. Толстого как выражение национального самосознания

Начало XX в. в России ознаменовалось повышением интереса к национальным истокам русской культуры. Появился ряд движений, ставивших своей целью возврат к первоначальной чистоте народного мирозерцания. В русле поисков идеи национального возрождения находились многие течения, от политических до литературных. Наиболее ярко эстетическую важность изучения истоков национального духа осознали символисты, ставившие перед собой сверхзадачу воссоздания исходной народной культуры. Данные настроения характерны для таких авторов, как К.Д. Бальмонт и С.М. Городецкий. Опираясь на открытия русских фольклористов, считавших, что народную культуру можно восстановить из оставшихся в преданиях и обрядах артефактов, символисты создавали авторские варианты реконструкции древнерусского мифа [Розанов, 2009]. Итоги их исканий учли А.М. Ремизов и А.Н. Толстой, но они подошли к решению данной задачи иначе, чем их современники, – намерения писателей были шире, чем проведение экспериментов с реконструкцией как самоцели. Задачей А.М. Ремизова и А.Н. Толстого стало создание универсальной картины мира средствами авторской сказки, основанной на сложном синтезе фольклорных представлений и авторских новаций. В творческих поисках обоих авторов много общего – наиболее яркой чертой сходства их поэтики был интерес к народному мировоззрению, близость к которому определена их биографиями. От игры с идеей восстановления первоначальной мифологической картины мира писатели перешли к сверхзадаче – сохранению национального духа в годы великих исторических потрясений и культурных сдвигов, грозивших уничтожить своеобразие русской цивилизации. Данный мотив во многом

определил поэтику сказочных циклов писателей – «Посолони» и «К Морю-Океану» А.М. Ремизова и «Русалочьих сказок» А.Н. Толстого.

Авторская сказка А.М. Ремизова и А.Н. Толстого во многом основывается на творческой переработке элементов фольклорного субстрата, в котором нашли свое отражение ценности русского народа. Мифологические циклы обоих писателей строятся на богатом материале народного творчества – сказках, бывальщинах, быличках, легендах. А.М. Ремизов и А.Н. Толстой воспринимают народное творчество не только непосредственно, но и через призму открытий русского фольклоризма. Также в текстах писателей присутствует ряд отсылок на произведения древнерусской литературы. Данные элементы органично соединяются с имплицитно присутствующими отсылками на современную писателям историческую и культурную обстановку. Эти особенности позволяют говорить о том, что А.М. Ремизов и А.Н. Толстой создают некий интертекст, для которого характерно диахроническое соединение элементов из различных временных пластов русской культуры. Мы полагаем, что данная специфика рассматриваемых текстов связана с авторской задачей выражения национального самосознания во всей его совокупности, от времен древности до современной писателям эпохи.

Поэтика сказочных циклов А.М. Ремизова и А.Н. Толстого имеет в своем основании не только переработку фольклорного субстрата и трансформированные принципы авторской сказки XIX в., но художественно преломленные идеи поиска национального самосознания, характерные для Серебряного века. Общность культурного и биографического контекста определила сходство творческих поисков писателей. Важнейшую роль в становлении их национального самосознания сыграли особенности биографического характера.

В случае А.М. Ремизова мы видим эволюцию от революционных идеалов к своеобразному почвенничеству. Писатель начинал как революционер, близкий к партии эсеров. В Вологодской ссылке он познакомился с мифологией зырян, ставшей впоследствии основой знаменитого «зырянского мифа» писателя

[Розанов, 2012]. Интерес к областному фольклору пробудил у А.М. Ремизова тягу к поискам общей для северных народов мифологической картины мира. Северный миф для писателя стал универсальным образцом мифологического сознания как такового. С данного момента он стал интересоваться истоками русской мифологии, тщательно изучать знаковые труды русских фольклористов XIX в.: Ф.И. Буслаева, А.Н. Потебни, А.Н. Веселовского, а также ряда менее известных исследователей, в том числе труды Г.С. Лыткина, С.В. Максимова и И.П. Сахарова. Опираясь на открытия ученых, А.М. Ремизов создает собственную мифологию, объединяя в одном пространстве аутентичных фольклорных героев с созданными автором персонажами. Значимой деталью биографии А.М. Ремизова стало его участие в работе основанного известным меценатом Н.П. Рябушинским журнала «Золотое руно», объединившего писателей национальной направленности. Знаменательно, что в «прощальной» статье редакция журнала отмечала, что «С “Золотым руном” тесно связано имя А.М. Ремизова, воскрешающего в своем художественном творчестве народный миф» [Розанов, 2009: 94]. Жизненный путь А.М. Ремизова закономерно привел его к созданию сложной мифологической системы, где фольклорные элементы входят в причудливое соотношение с легендой автора о себе – вполне в духе символистской концепции жизнетворчества.

Несколько иначе сложился жизненный путь А.Н. Толстого, который с детства соприкасался с народной средой, был хорошо знаком с русским фольклором. В дальнейшем А.Н. Толстой становится видным фольклористом [Самоделова, 2017]. Как и его будущий учитель, он досконально изучает известные ему труды русских исследователей народного творчества. Знакомство с А.М. Ремизовым дало А.Н. Толстому многое – возможно, оно определило его стремление запечатлеть свое понимание национального характера в цикле «Русалочьи сказки». К сказке как выражению духа народа А.Н. Толстой обращался и позже, когда работал над изданием собрания русских сказок [Толстой, 1948], [Самоделова, 2011a], [Самоделова, 2011б]. Важность исследования фольклора как отражения народного духа писатель отметил в

статье «Свод русского фольклора» [А.Н. Толстой о литературе и искусстве, 1984]. Отметим, что в отличие от А.М. Ремизова, А.Н. Толстой не акцентировал внимание читателя на автобиографических мотивах своих сказочных текстов, имплицитно полемизируя с идеей житнетворчества.

Первым знаковым мифологическим текстом А.М. Ремизова стал цикл «Посолонь», в котором широко представлена национальная тема. Влияние фольклора определяет архитектуру текста – календарный принцип построения произведения основывается на представлениях русских крестьян о солнечном цикле [Данилова, 2008], [Жиляков, 2006], [Буевич, 2012], [Солонская, 2012]. Фольклорные жанры игры, обряда и сказки определили поэтику цикла [Розанов, 2009]. Система образов «Посолони» имеет множество пересечений с особенностями народного мирозерцания – ярким примером может служить образ ангела, решенный в национальной традиции [Мартыненко, Соснина, 2017]. Также в книге присутствуют реминисценции из «Слова о полку Игореве» [Розанов, 2016]. В целом, весь цикл – это выражение духа Руси, что было отмечено еще первыми критиками произведения [Розанов, 2009], [Розанов, 2011] [Белый, 1907], [Герцык, 1907], [Иванов-Разумник, 1922], [Блок, 1962]. «Посолонь» традиционно рассматривают в русле языческого мифа, но в ней существенны и христианские мотивы, неразрывно связанные с русской темой [Розанов, 2011].

В цикле «К Морю-Океану» национальная тематика получает дальнейшее развитие. Текст произведения наполнен отсылками к русской культуре всех эпох – от фольклорных текстов и памятников древнерусской литературы до произведений писателей XIX в. Ю.В. Розанов отмечал, что ряд образов цикла «К Морю-Океану» перекликается с мотивами «Слова о полку Игореве», выделив главы «Белун», «Нежит» и «Лютые звери» [Розанов, 2016]. В главе «Летавица» А.М. Ремизов показывает образ Вия, отсылающий к одноименному произведению Н.В. Гоголя. Вий здесь показан, как герой, теряющий свою былую мощь – в его изображении сказалась тревога А.М. Ремизова, предупреждающего о начинающемся кризисе русского самосознания, выраженном через образ

угасающего представителя фольклорного мира. Национальная тема приобретает в данном цикле трагический оттенок – апокалиптические мотивы главы «Рожаница», посвященные печальной участи Русской земли, предвещают знаменитые «Плачи». В этой главе наглядно проявляется такая особенность поэтики А.М. Ремизова, как совмещение христианских и языческих мотивов, которое также рассматривается писателем как черта исконно русская. «К Морю-Океану» создается как энциклопедия низовой народной демонологии – ее многочисленные представителями являют собой лик уходящей Руси. При этом А.М. Ремизов не оставляет надежды на возвращение силы русского народа. В этом плане характерен отрывок «Завитушка», примыкающий к циклам «Посолонь» и «К Морю-океану». Национальный подтекст играет большую роль в атмосфере рассказа – обстановка, в которой оказывается главный герой Котофей Котофеич (одна из многочисленных ипостасей автора), является аллегорией современной А.М. Ремизову российской действительности. Поначалу жилище кажется бедным, но сказки хозяйки преобразуют ее скромное обиталище. Притчевый характер отрывка передает главную мысль А.М. Ремизова: «будущее России – в обращении к национальным истокам и традициям, будущее русской культуры – в сближении с творчеством народа» [Розанов, 2009: 2004].

Иной вид выражения национального самосознания мы видим у А.Н. Толстого. В цикле «Русалочьи сказки» писатель во многом опирается на достижения своего учителя, но использует их в своей индивидуальной манере. Как и А.М. Ремизов, А.Н. Толстой создает своего рода энциклопедию народной демонологии. Структура «Русалочьих сказок» также базируется на солнечном цикле. Основой повествовательной ткани цикла становятся разнообразные фольклорные жанры – сказка, бывальщина, быличка, легенда. Так, в главе «Странник и змей» мы можем видеть известный по древнерусской легенде о Федоре Тироне сюжет о змееборце. А.Н. Толстой трансформирует привычные фольклорные сюжеты, добиваясь выполнения авторских задач [Самоделова, 2003]. Подобно учителю, А.Н. Толстой опирается на русский языческий миф

[Иванов, 2000], однако в отличие от А.М. Ремизова, не пытается придать ему явные христианские черты, которые, конечно, не чужды творчеству писателя, но они остаются завуалированными. «Русалочьи сказки» – преимущественно солярный текст. В отличие от А.М. Ремизова, солярные мотивы которого крайне амбивалентны (писатель эволюционировал от «Посолонного мифа» к апокалиптической поэтике – так в главе «Мара-Марена» солнце трижды оказывается бессильным перед божеством смерти, а солнечный бог в главе «Рожаница» показан существом трансцендентным, надмирным), А.Н. Толстой в большинстве случаев делает солнце силой имманентного добра, движущей силой вселенной. В кульминации «Мары-Марены» ремизовский лирический герой восклицает: «Зачем там клянутся Землею и Солнцем! Положи ни во что эту знойную клятву. Не будет от клятвы корысти» [Ремизов, 2000: 155]. В то же время в основе поэтики «Русалочьих сказок» лежат именно категории «Земли и Солнца» [Иванов, 2000: 222]. Если А.М. Ремизов видел в народных началах амбивалентные черты, то А.Н. Толстой оспаривал данную точку зрения. В этом плане характерно полемическое соотношение новеллы «Черный петух» в «Посолони» и главы «Странник и змей» в «Русалочьих сказках». Если в новелле А.М. Ремизова черный петух ассоциируется с силой зла, то у А.Н. Толстого петух, в которого превращается странник, является явной силой добра, как и подобный образ в главе «Кикимора». В новелле А.М. Ремизова девки, приносящие в жертву петуха, становятся невольными носителями зла – так писатель демонстрирует резкие противоречия народного мировоззрения. Верный гуманизму А.Н. Толстой старается не показывать зло как принадлежность мира людей, ему чужд ремизовский пафос нравственной относительности и сомнения в правоте народного миропонимания. Так, писатель полностью дегуманизирует облик Ведьмака, героя одноименной сказки, придавая ему зооморфные черты. А.Н. Толстой утверждает незыблемость лежащих в основе народного мирозерцания оппозиций верха и низа [Иванов, 2000: 171] и тем самым показывает неизменность нравственных устоев русского народа.

При рассмотрении национальной поэтики А.М. Ремизова и А.Н. Толстого необходимо учитывать культурный и исторический контекст. Писатели творили свои мифологические произведения в период между Первой русской революцией 1905–1907 гг. и Первой мировой войной. Для этого времени характерны как мотивы декаданса, так и поиски противостоящих распаду конструктивных начал. Находясь под влиянием идей национального возрождения, А.М. Ремизов и А.Н. Толстой полемизируют с современной им массовой литературной сказкой, для которой часто была характерна вульгаризация мифологических персонажей, хаотичный эклектизм, дисгармоничное соединение персонажей западноевропейской и славянской мифологий, навязчивая сентиментальность [Овчинникова, 2003: 269]. Рассматриваемые писатели возвращают русской авторской сказке не только народные интонации, но и определенный консервативный нравственный пафос, при этом привнося в текст авторскую иронию. Также можно отметить, что сказки А.М. Ремизова и А.Н. Толстого становятся косвенной формой публицистического высказывания – помимо вышеупомянутой притчи А.М. Ремизова «Завитушка» мы можем вспомнить сказку А.Н. Толстого «Алёна», политический подтекст которой был раскрыт Е.А. Самоделовой [Самоделова, 2019].

Подводя итоги, мы можем сказать, что выражение национального самосознания стало центральной темой мифологической прозы А.М. Ремизова и А.Н. Толстого. Их авторская сказка отразила характерные для русской культуры начала XX века настроения поисков национальной идентичности. В своих экспериментах с построением мифологического ландшафта писатели опирались на заложенные в русской культуре национальные коды. Так, при создании «Посолони» А.М. Ремизов опирается на народные игры, обряды и сказки, при написании «К Морю-Океану» писатель также обращается к произведениям древнерусской литературы, в частности к «Слову о полку Игореве». Сходным путем пошел и А.Н. Толстой – в цикле «Русалочьи сказки» писатель строит картину мира, основываясь на народных сказках, бывальщинах, быличках и



легендах, органически переплетая их мотивы с авторскими новациями. Архитектоника и образный строй сказок обоих писателей основан на трансформациях фольклорных источников. Здесь А.М. Ремизов и А.Н. Толстой были единомышленниками, что не исключало их идейной полемики.

Важным различием между писателями было понимание сущности национального духа – если А.М. Ремизов акцентировал внимание на амбивалентности народного мирозерцания, то А.Н. Толстой отдавал предпочтение оптимистическому видению русского начала. Разница художественного мировидения определила поэтику циклов обоих писателей – для автора «К Морю-Океану» характерен явственный апокалиптический пафос и предчувствие будущего страдания Родины, для творца «Русалочьих сказок» – вера в вечное возвращение солнца и воскрешающую силу любви. Пророческая интонация прозы А.М. Ремизова требовала такого поэтического средства, как соединение христианских и языческих элементов в единое целое. Христианские мотивы присутствуют и в прозе А.Н. Толстого, но они, как правило, завуалированы, так как писатель отдает предпочтение языческому мифу как объединяющему художественному образу. Несмотря на эти различия, оба писателя остались в общем идейном поле – они доказали возможность построения авторской сказки как художественного выражения национальной идеи. Они выполнили стоявшую перед многими творцами Серебряного века сверхзадачу создания универсальной картины мира, найдя для нее крепкий фундамент – национальную идею, выраженную в форме сказочного иносказания. А.М. Ремизов и А.Н. Толстой вернули авторской сказке ее народное начало, дополнив его сложной системой взаимосвязанных отсылок к мировой культуре. Интертекстуальная поэтика авторской сказки А.М. Ремизова и А.Н. Толстого была ориентирована на преодоление разрыва между различными эпохами русской истории и отчужденными друг от друга общественными силами. Эта миссия соответствовала главной идее писателей – обретению целостного национального самосознания в годы трагических испытаний.

В финале главы исследования, раскрывающей специфику национального самосознания А.Н. Толстого, дополняя и обобщая сказанное, наметим «перспективное» свойство толстовской мифопоэтики: единство фольклорно-мифологического и народного православного мироощущения, многоуровневый художественный синтез.

«Фольклорные», «архетипические» ситуации возникают в произведениях А.Н. Толстого неоднократно. В них писателя интересует мифологический архетип как культурное «бытие» рассказчика, осмысливаемое повествователем. В таких случаях народная мифология предстает в переосмысленной, видоизмененной форме, в единстве с православной картиной мира.

Проследим механизмы работы мифопоэтического кода в художественном сознании писателя вне собственно сказочной прозы – на материале раннего рассказа, обойденного вниманием литературоведов.

Рассказ А.Н. Толстого впервые был напечатан в газете «Русские ведомости» в 1915 году под названием «Рожь». А во второй том собрания сочинений рассказ вошел в новой авторской редакции – под заглавием «Утоли моя печали». Это произведение А.Н. Толстого может послужить яркой иллюстрацией процесса смены смысловых акцентов текста при смене его заглавия: от архетипа «матери-сырой-земли» к архетипу Богородицы.

От удачно выбранного заглавия, во многом зависит судьба книги, поскольку заглавие – это «кратчайший из кратких рассказов о книге», «свернутый» текст. Заглавие как феномен требует комплексного изучения: сочетания интертекстуального, культурно–исторического подходов и филологического анализа текста. «Утоли моя печали» – эпистолярный рассказ: герой – ученый искусствовед, корреспондент известного петербургского литературно–художественного журнала «Аполлон» – описывает в письме товарищу свои впечатления от поездки в далекую провинцию, куда он отправился изучать старинные церковные фрески.

Рассказчик приезжает в деревеньку Кожухи, раздраженный необходимостью общения с пошлым бранным миром. С горечью вспоминает

герой эстета Петрония и обреченно (жертвуя собой ради боготворимого им искусства) погружается в мир традиционной русской деревни с ее старинной церковью, классической дворянской усадьбой и необозримыми просторами ржи. Он становится свидетелем зарождающегося любовного чувства учителя и «барышни». Из сопоставительного анализа их портретов становится ясно, что эти персонажи посланы друг другу самой Судьбой. Автор словно «зарифмовывает» этих героев с библейскими Адамом и Евой. (Не случайно их изображения рассказчик будет изучать на фресках местной церкви «Утоли моя печали»). Занятый всю жизнь теорией искусства он совсем забыл о том, что существуют живые люди, реальные прекрасные человеческие мысли и чувства.

Описание ржи – своеобразный пейзажный «рефрен» рассказа, который открывает и оформляет место действия основных событий. В финальном эпизоде прощания с местом действия смысловой акцент маркируется последним словом в абзаце («где-нибудь во ржи»). Образ ржи пронизывает рассказ, словно «прорастая» сквозь текст. Если рассказ носит заглавие «Рожь», то основной смысл текста – «обреченность» человека на «власть земли»: мы, как часть всеобщей жизни, не имеем возможности выйти из-под власти законов природы – в этом его трагизм, проявляющийся и в частной жизни, и в жизни исторической.

Меняя название, Толстой расширяет смысловой горизонт текста, углубляет мифологический сакральный подтекст: рожь-земля уже не просто природа «вечная и бесконечная», рожь связана с Богородицей-землей, с жизнью вечной, преодолевающей вненравственный (добро и зло в природе категории относительные, они не «работают» в привычном этическом контексте) мир природы, прорываясь в трансцендентное.

Рожь / земля / Богородица утоляет людские печали. Заглавие рассказа цитатно, а значит, позволяет рассмотреть целый ряд механизмов смыслообразования и показать на этой основе особенности прочтения заглавия в условиях современной национальной культуры. Откуда берет истоки это название?

Названия икон часто рождаются из молитвенных текстов. Существует богородичная стихира, которая вошла в специальную службу Богородицы «Утоли моя печали» в качестве тропаря. На самых старых списках подпись иконы звучит как «Утолимья Пресвятая Богородицы». На одной из гравюр, изображающих икону, её название поясняется так: «Образ Пресвятая Богородицы Утолимья, утоляет жестокия раны и правит сердца человеческия».

Именно от «Утолимья печали» и происходит позднейшее «Утоли моя печали». Рассказчик так описывает фрески в церкви: церковная роспись – это не жанровые картины. Фреска представляет символическое изображение человека, где физическое движение сведено к минимуму, акцентируется же движение духа – позой фигуры, рук, складками одежды, цветом и главное – глазами: в иконописных глазах сосредоточена вся сила духа. Автор, подчеркивая смысловую связь героев рассказа с героями фресок, живописует именно глаза.

Герои не бегут от своей судьбы в мир искусства, не прячутся в эстетическом выделенном пространстве умозрительной мысли, не боятся утонуть в море ржи – Он и Она рассказа Толстого принимают человеческий удел и не боятся любить, хотя, как тонкие и образованные люди своего времени, понимают, что любить – значит страдать, поскольку этот мир – падший. Меняя заглавие, автор выводит своих героев из жесткой детерминации вненравственного мира природы в дольний мир, даруя влюбленным веру в существование мира горнего.

Несмотря на то что рассказчик – специалист-искусствовед, которому внятен язык символов иконы (предмет, жест, цвет), который оценивает икону как произведение искусства, с точки зрения художественности, икона тоже воздействует на своего исследователя. В рассказе А. Н. Толстого икона выполняет свое прямое предназначение: изменить сознание человека, указать ему путь преобразования, вывести сознание человека на духовный уровень. Фрески в церкви возвещают преобразование мира и человека настроением радости. Рассказчик боится кардинального изменения привычной ему системы ценностей и быстро уезжает (фактически бежит) из деревни. Но уезжает он

обновленный прикосновением к живой жизни, просветленный близостью Творца не только в старинных фресках церкви, но и повседневном существовании, которое (под пером Толстого) и есть шедевр Творца. Вспомним похожее восприятие в стихотворении И. Бродского «В деревне Бог живет не по углам».

Заглавие, являясь ассоциативным центром произведения, позволяет проследить взаимосвязи заголовка и глубинного смысла текста. Заглавие произведений сосредоточивает, интегрирует в себе многочисленные аспекты и линии размышлений автора, всю философию жизни и души, взгляды и идеалы, поскольку именно заголовок задает читателю определенный «горизонт ожидания», определяя основную идею, мысль или сюжетную линию произведения. Простой рассказ о влюбленных «над пропастью, во ржи» становится раздумьем о жизни и смерти, о смысле существования всего на земле. Отсюда – торжественно-религиозная тональность повествования, расширение пространственно-временной определенности через обращение к мифологической символике, в интерпретации А.Н. Толстого объединяющей язычество и православие, не в прихотливой эклектике, а в естественном синтезе преображения. В интонации автора есть грусть, но нет безнадежности, мировоззренческие основы народного творчества и веры, обращение к нравственной философии и поэтике сказки, даруют читателю гуманистический оптимизм и незыблемость этических координат.

## Заключение

Цикл А.Н. Толстого «Русалочьи сказки» явился смелой попыткой создания литературной сказки, максимально приближенной к фольклорным первоисточникам и вместе с тем обладающей отчетливо выраженной авторской поэтикой. Синтез авторских новаций и трансформированных народных представлений позволил А.Н. Толстому сотворить уникальное художественное пространство, в котором взаимодействие человека с миром нечистой силы показано в связи с неизменными проявлениями сил космоса – солнечного света, мощи земли, водной стихии. Первостепенную роль в этой картине мира сыграл авторский извод солярного мифа. Впервые образ солнца как основы мироздания писатель воплотил в ранних стихотворных сборниках «Солнечные песни» и «За Синими реками». В лирике А.Н. Толстого солярный миф приобрел свое первое воплощение – солнце предстало во множестве образов, общей чертой которых было воплощение солнца как обобщающего символа жизни. Из поэзии данное видение перешло в его сказочную прозу. А.Н. Толстой строит свое мифологическое пространство, ставя в его центр образ животворящего солнечного светила. Сходными образами становятся функциональные заменители солнца – месяц и звезды. Попытки уничтожения светил демоническими силами кончаются неудачей – так А.Н. Толстой проводит мысль о вечном возвращении, которое понимается писателем как неизменность победы сил света над силами тьмы. Тема времени в произведении непосредственно связана с образом солнца. Солярный круг определил архитектуру цикла – календарный принцип построения был осуществлен с помощью системы лейтмотивов, переходящих из одной сказки в другую. Весь текст «Русалочьих сказок» объединен частыми появлениями образа солнца и переходящими из сказки в сказку сценами метаморфоз природы – следствия вечного солнечного круговорота. Смена времен года, дня и ночи непосредственно связана с пограничными ситуациями – столкновением человека с миром нечистой силы. Особенно ярко здесь выделяется мотив Купальной недели, связанный с

активностью русалок. Мотивы определенного солнечным кругом временного цикла изредка дополняются христианскими представлениями – темой литургического времени и предчувствия апокалиптического исполнения сроков.

Связанной с солнечной темой цикла доминантой является противопоставление верха и низа. Эта оппозиция определяет соотношение солнца, луны и звезд со стихиями земли и воды – свет как позитивное начало находится вверху, а земля и вода – внизу. По сравнению с солнцем, образы земли и воды являются более неоднозначными. Хотя земля, безусловно, также представляет собой одно из сакральных измерений в мифологической поэтике писателя, ее образ в цикле имеет отчетливо амбивалентный характер. Она является как производящей жизнь силой, близкой к солнцу, так и местом обитания демонических существ, нижним пространством мироздания. Земля одновременно и преображает, и губит соприкасающегося с ней человека. Ее хтоническая сущность обладает двунаправленной силой – созидательной и разрушительной. Образ воды обладает полностью негативной семантикой, является зримым выражением хтонических сил. Из воды появляется большая часть демонических существ, наполняющих собой все пространство цикла. Это разрушительное начало, враждебное человеческому общежитию. Таким образом, три стихии представляют собой три возможных вектора по отношению к человеку – позитивный, амбивалентный, враждебный.

Важную роль в поэтике цикла играют лиминальные локусы народной картины мира – от частей дома до топосов внешнего пространства. Если части дома воплощают в себе микрокосм крестьянского жилища как образ человеческой культуры, то топография внешнего пространства неразрывно связана с хтоническими силами. Промежуточными зонами становятся локусы крестьянского хозяйства, где активно действуют как люди, так и духи-хозяева. При всей своей вариативности и многозначности данные локусы выполняют общую сюжетную функцию – являются местами столкновения человека и нечистой силы.

Предметы народной материальной культуры играют роль не только колорита и сюжетного обрамления, но и неиссякаемого источника концептов и ситуаций. Чаще всего в тексте встречаются детали одежды, выполняющие роль оберегов и медиаторов. Применение данных образов в качестве деталей позволяет писателю изобразить сюжетные коллизии в конкретике. Но этим их функционал не ограничивается – образы предметов обладают двуплановостью, совмещая в себе повседневное предназначение и сакральную природу. Таким образом, А.Н. Толстой вводит в свою сказку фольклорное ощущение магического единства элементов мироздания.

Жанровое новаторство сказочной прозы А.Н. Толстого заключается в сложном синтезе разнородных элементов народной мифологической прозы – несказочных рассказов (этиологических рассказов, быличек и бывальщин, легенд и поверий) и собственно сказок в единое целое литературной сказки. Творческое совмещение данных элементов дает уникальный жанровый сплав, для которого характерны сложные сюжетные контаминации, соединение мотивов разных типов фольклорных текстов. Мы акцентируем внимание на влиянии собственно несказочной прозы на поэтику цикла, что придает текстам своеобразие. В основе ряда сказок лежит контаминация былички, сказки и этиологического рассказа. Элементы этиологического рассказа становятся игровым дополнением к основному сюжету, придавая их концовкам форму объяснения происхождения растений, сходную с народной этимологией.

Иную роль в сюжетном строе цикла играют суеверные рассказы. Былички и бывальщины задали тему встречи героев с нечистой силой, определили особенности конфликта текстов, пространственную организацию и образы демонических персонажей. Характерное для былички столкновение человека с духами-хранителями определенного локуса становится центральной темой большей части сказок цикла. Фольклорный жанр здесь претерпевает определенную трансформацию – А.Н. Толстой объединяет его с бывальщиной путем смены лица повествователя с первого лица на третье, тем самым приближая элементы былички к чертам собственно волшебной сказки. Меморат



сменяется фабулатом, установка на внешне правдивое повествование – сказочной условностью. Ряд сказок совмещают элементы рассматриваемого жанра с признаками бытовой или волшебной сказки. Способом одоления нечистой силы здесь становится не знание магических формул и обладание предметами-оберегами, но смекалка в сказке бытового извода и сила любви в сказке волшебной. Черты бытовой сказки привносят в текст ироническую тональность, волшебной – лирическую. Элементы ужасного в литературной сказке А.Н. Толстого редуцируются до комического. Трансформации жанра былички коснулись изображения нечистой силы – ее представители показаны как лишившиеся былой силы и достойные читательского сочувствия. Исходные ситуации и персонажи ассимилируются литературной сказкой – писатель творит отчетливо карнавальное пространство путем иронической интерпретации жанровых инвариантов. Таким образом, суеверный народный рассказ стал одной из основ литературной сказки А.Н. Толстого, претерпев ряд радикальных трансформаций.

Обращение к сюжетам жанра легенды позволило А.Н. Толстому привнести в репрезентацию славянского языческого мифа мотивы народного христианства. Христианские элементы легенд дополняют авторскую мифологическую картину мира темами неполной победы над злом в этом мире и неизбежности воздания за преступление. А.Н. Толстой элиминирует церковные элементы легенд, оставляя в своей сказочной прозе характерную для текстов данного жанра моральную составляющую. По сравнению с другими сказками цикла, основанные на материале легенд тексты обладают иной тональностью – карнавальное начало в них приглушено, а на первый план выходит тема извечного злого начала, инородного природе и в ней неуничтожимого. Поверья стали источниками многочисленных художественных деталей и сюжетных ситуаций. А.Н. Толстой мастерски разворачивает заложенный в поверьях сюжет, используя элементы данного жанра как точки сюжетных поворотов и мотивировок. Таким образом, жанровый синтез позволил писателю создать уникальный тип сказки, в котором органично совмещены изначально

разнородные жанры несказочной прозы (былички, бывальщины, этиологического рассказа, легенды, поверья) и собственно бытовая и волшебная сказка. Подобное совмещение позволило увеличить нарративный потенциал авторской сказки, привнеся в него радикально новые элементы. Жанровое новаторство писателя было дополнено применением стилистических приемов – А.Н. Толстой активно пользуется юмором, иронией, гротеском, снижением при изображении героев и ситуаций. Данные тропы необходимы писателю для создания господствующего в цикле карнавального настроения.

Важнейшей частью поэтики цикла является авторская демонология. Понимание писателем демонического начала непосредственно связано с фольклорным видением нечистой силы, но им не ограничивается. А.Н. Толстой разделяет своих демонических персонажей на три основные категории – духов-хозяев дома и внешнего пространства, зооморфных демонов и собственно нечистую силу. Большая часть отрицательных демонических персонажей имеют водное происхождение. Отличительной чертой авторской демонологии становится амбивалентное отношение писателя к изображаемому предмету – А.Н. Толстой показывает нечистую силу одновременно как враждебную и дружественную человеку. Писатель привносит в описание представителей народной демонологии новые черты, расширяя исходную семантику инварианта элементами психологического анализа и иронического описания. Внешний облик нечистой силы приобретает отчетливо карнавальный характер – образы демонов гротескно снижены применением юмористической детали. Эта особенность необходима писателю для того, чтобы сделать мир нечистой силы предельно близким читателю. При изображении конфликта человека и демона А.Н. Толстой начал применять сочетание жеста и фразы, позднее ставшее основой его теории жеста.

Несколько иным предстает образ русалки, являющийся центральным персонажем авторской демонологии. Русалка как соблазнительница присутствует в трех текстах А.Н. Толстого – сказке «Русалка» и рассказах «Герентий Генералов» и «На рыбной ловле», имеющих в своем основании

фабулу былички. Но единство фабулы не приводит к идентичности сюжетов – каждый текст имеет свои особенности, показывающие изменения мифологической картины мира в творчестве писателя. Постепенный переход от понимания космоса как сакрального начала к профанному восприятию мира передавал динамику нарастающего отчуждения современного писателю человека от магической природы вселенной. Трансформируя народные представления о русалке в образ губящей героев вульгарной женщины, А.Н. Толстой отказывается от привычного романтического литературного образа данного персонажа. Писатель применяет автопародию и самоиронию в качестве элемента развития и переосмысления собственной поэтики.

Данные черты мифопоэтики А.Н. Толстого позволяют сделать вывод о том, что при использовании фольклорных источников писатель подверг существенной переработке их исходный семантический план. Элементы народного мировоззрения радикально трансформированы – они становятся фундаментом гуманистического мифа о единстве человека и созидательных сил природы, явленных как в позитивных природных стихиях, так и в деятельности порожденных данными стихиями амбивалентных демонических сил, противостоящих иным, хаотическим стихиям и демонам. Мир показан как единство борьбы противоположностей – добра и зла, хаоса и космоса. Хтонические силы преодолимы, хотя и являются извечными. Идейные новации обеспечиваются созданием универсального мифологического пространства, синтезом смежных жанров несказочной фольклорной прозы, трансформациями образов представителей народной демонологии. Таким образом, главным методом А.Н. Толстого становится синтез как воплощение карнавального гуманистического начала, родственного народному мировоззрению, но полностью им не исчерпываемого – писатель привносит в исходно нейтральные фольклорные образы нравственную оценку, отчетливо разделяя героев на носителей добра и зла. Объединяющим началом в сказочной прозе А.Н. Толстого является дух игры, который позволяет автору показать единство мира при сохранении в нем иерархии сил космоса и строгих моральных координат. Эти

особенности отличают сказочную прозу А.Н. Толстого от иных творческих экспериментов с карнавальным сознанием, характерных для многих творцов XX в. Доминирующее в пространстве «Русалочьих сказок» карнавальное настроение становится не средством выражения нравственного релятивизма, но способом создания гуманистической версии мифа. Игровая реконструкция народной картины мира становится площадкой для построения мифа о вечной инициации человека при соприкосновении с внешним пространством.

Не менее сложными являются взаимоотношения мифологической прозы А.Н. Толстого с литературной сказкой эпохи Серебряного века. Противостояние цикла «Русалочьи сказки» искусственной эклектической авторской сказке начала XX в. очевидно и не нуждается в комментариях. Более сложным является соотношение творческих принципов неомифологизма А.Н. Толстого с поэтикой модернистской сказки. Писатель учел достижения современников, но отчасти оспорил магистральные течения художественной мысли рубежа веков. Наиболее ярко данные особенности творческого метода писателя раскрываются при сопоставлении его сказочной прозы со сказочным пространством-универсумом его учителя А.М. Ремизова, построенном на иных эстетических принципах. А.Н. Толстой находился под влиянием литературной манеры наставника, подсказавшего ему многие художественные открытия. Близкими чертами поэтики обоих писателей становятся такие особенности, как игровая попытка воссоздания народной картины мира средствами авторской сказки, позитивное видение некоторых представителей нечистой силы, иронические интонации текста, особенности прозаической ритмики, стилистическое совмещение авторских новаций и народного сказа, некоторые жанровые черты – обращение к сказке, быличке, легенде, этиологическому рассказу. Писатель радикально перерабатывает творческие принципы А.М. Ремизова – солярные и календарные мотивы, демонологию, видение мира и человека. Знаковые тексты писателей находятся в диалогическом соотношении. А.Н. Толстой учел поэтические особенности двух произведений своего наставника – цикла «Посолонь» и повести «К Морю-океану», и оставил в ткани цикла «Русалочьи сказки» ряд

полемических отсылок к мифологической прозе предшественника. Мы полагаем, что истоки данной полемики лежат в сфере борьбы идей. А.Н. Толстой обладал иной художественной оптикой и видением мира. Он так или иначе полемизирует с амбивалентными чертами поэтики учителя – завуалированной мизантропией, эскапизмом, этической относительностью, пессимизмом, апокалиптикой – и противопоставляет им гуманистический оптимизм и незыблемость этических координат. В отличие от А.М. Ремизова, перешедшего от сказочного цикла к фрагментарной повести, А.Н. Толстой строит свой цикл, создавая центробежный, а не центростремительный сюжет – форма отражает видение мира. Он противопоставляет определенное солярным кругом вечное возвращение жизни путешествию как апокалиптической цели. Разница мировидения писателей сказалась и на их демонологии – мотивам упадка фольклорных существ у А.М. Ремизова он противопоставляет снижение силы хтонических героев как их гуманизацию. А.Н. Толстой создает свой солярный миф под непосредственным влиянием «Посолонного мифа» своего наставника, но репрезентирует его иначе, учитывая определенную смену настроений в прозе А.М. Ремизова. Более поздней апокалиптической поэтике учителя он противопоставляет миф о вечном возвращении солнечного светила. Солнце для него – сила имманентная, а не трансцендентная. А.Н. Толстой далек от религиозной эклектики своего предшественника – христианские мотивы у него не смешиваются с языческими в равной пропорции, но являют собой их гармоничное дополнение. А.М. Ремизов смело объединял в одном пространстве персонажей различных мифологий, но при этом пытался сохранить иллюзию научного видения своих мифологических героев как некую литературную игру. А.Н. Толстой идет другим путем – он оставляет аутентичный строй русской мифологии, привнося в него авторскую семантику, и расценивает свой текст как игру открыто, не прибегая к наукообразной маскировке, характерной для его учителя. В отличие от А.М. Ремизова, А.Н. Толстой почти не использует свою сказку для реализации автобиографического мифа. Но при всех различиях, писатели едины в главном – они видели в литературной сказке способ

противостояния мировому злу. Важнейшую роль в мифологической поэтике обоих писателей имеет поиск идей национального самосознания в эпоху великих потрясений.

Таким образом, литературная сказка А.Н. Толстого стала знаковым явлением эпохи Серебряного века. Писатель оказался в общем русле поисков нового мифологического сознания, но сделал это в радикально иной манере, чем его современники, включая символистов и его учителя А.М. Ремизова. А.Н. Толстой отказался от идей строгой реконструкции первобытного сознания и построения автобиографического мифа в пользу игровой попытки трансформации народных представлений в едином поле карнавального мироощущения как примиряющего начала. Писатель создал новый тип авторской сказки, поэтику которой определили две черты – верность фольклорному видению мира и привнесенное авторскими новациями отчетливо игровое начало. Светлая ирония А.Н. Толстого преобразует заданные исходным материалом мрачные стороны народного мирозерцания в игровые истории о восстановлении нарушенной гармонии. Сказка писателя явила собой не столько жанровый эксперимент, сколько попытку создания особенной философии жизни, в центре которой стоят идеи любви и карнавального плюрализма. Создавая свою сказку-синтез, автор спорит с декадентами и символистами, влияние которых он начал преодолевать в годы создания цикла. А.Н. Толстой-сказочник далек от идеи сотворения сказочного мира как вида ухода от действительности. Напротив, его сказочный мир является попыткой показать преобразование действительности путем деятельной любви, понимаемой как сакральное начало.

Жизнелюбивый пафос писателя нашел воплощение в концепции вечного возвращения солнечного светила. Эта идея для А.Н. Толстого становится не подобием дурной бесконечности самоповторения, преследующей многих ницшеанцев, но знаком вечности космоса и пребывающей в нем любви. Силы зла в этом пространстве побеждаются единением священных сил природы и альтруистических поступков человека. Нравственный посыл А.Н. Толстого

выражен в игровой форме авторской сказки, позволяющей отразить идеи вечности добра в предельно лаконичной и выразительной ткани неомифологической прозы. Художественно воплощенный в «Русалочьих сказках» закон победы бытия над небытием противостоит началам разрушения и распада. Так литературная сказка писателя явилась одной из первых художественных попыток преодоления катастрофизма XX века.

### Список литературы

1. А.Н. Толстой о литературе и искусстве : сб. / сост. Ю.М. Оклянский, Н.В. Лихова ; вступ. статья Ю.М. Оклянского ; коммент. Ю.А. Крестинского, Ю.М. Оклянского. – Москва : Советский писатель, 1984. – 560 с.
2. **Аверинцев, 1987:** Аверинцев, С.С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. – Москва : Советский писатель, 1987. – 751 с. – С. 305
3. **АКНЦ:** Архив Карельского научного центра РАН. – Ф. 84. – № 39.
4. **Аникин, 1985:** Аникин, В.П. Комментарии // Толстой А.Н. Собр. соч. : в 10 т. – Москва : Худож. лит., 1985. – Т. 8. – 568 с. – С. 432–458.
5. **Анненков, 1876:** Анненков, Н. Ботанический словарь : справочная книга. – Санкт-Петербург : Тип. Императорской Академии наук, 1876. – 646 с.
6. **Афанасьев, 1994:** Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. – Москва : Изд-во К. Солдатенкова, 1868. – Т. 2. – 800 с.
7. **Афанасьев, 1994:** Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. – Москва : Индрик, 1994. – Т. 3. – 840 с.
8. **Афанасьев, 1851:** Афанасьев, А.Н. Языческие предания об острове Буяне // Временник Императорского Московского общества истории и древностей Российских. – 1851. – Кн. 9. – 24 с. – С. 1–24.
9. **Ашукин, Ашукина, 1966:** Ашукин, Н.С. Крылатые слова / Н.С. Ашукин, М.Г. Ашукина. – Москва : Худож. лит., 1966. – 824 с.
10. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва : Советский писатель, 1963. – 361 с.
11. **Белова, 2001:** Белова, О.В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. – Москва : Индрик, 2001. – 320 с.
12. **Белый, 1907:** Алексей Ремизов. «Посолонь» // Критическое обозрение. – 1907. – № 1. – С. 35–36.
13. **Бердяев, 1990:** Бердяев, Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. – Москва : Наука, 1990. – 224 с.



14. **Бессонов, 1861:** Бессонов, П. Калеки переходные : сб. стихов и исследований. – Москва : Тип. А. Семена, 1861. – Вып. 1–3. – № 84. – 852 с.
15. Блок, А. Собр. соч. : в 8 т. – М. ; Л. : Гослитиздат. Ленингр. отд-ние, 1962. – Т. 5. – 799 с.
16. **Богданович, 2015:** Богданович, А.Е. Пережитки древнего мирозерцания у белорусов : этнографический очерк / А.Е. Богданович ; отв. ред. О.А. Платонов. – Москва : Институт русской цивилизации, 2015. – 160 с.
17. Бувевич, О.В. Сегментация сюжета как прием в книге А.М. Ремизова «Посолонь» // Вестник Пермского университета. – 2012. – Вып. 2 (18). – С. 131–138.
18. **Былички и бывальщины:** Былички и бывальщины / сост. К. Шумов. – Пермь : Пермское книжное изд-во , 1991. – 156 с.
19. **Великорусские заклинания, 1992:** Великорусские заклинания. Сборник Л.Н. Майкова / послесл., примеч. и подготовка текста А.К. Байбурина. – Санкт-Петербург ; Париж : Европ. Дом, 1992. – № 211. – 207 с.
20. **Верования великоруссов Шенкурского уезда, 1916:** Верования великоруссов Шенкурского уезда (Из летней экскурсии 1916 года) / собр. и записал П.Г. Богатырев // Этнографическое обозрение. – 1916. – № 3–4. – С. 59.
21. **Веселовский, 1881:** Веселовский, А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. – Санкт-Петербург, 1881 // Сб. Отделения русского языка и словесности Имп. АН. – 1881. – Т. 28. – № 2. – С. 150.
22. **Виноградова, 2000:** Виноградова, Л. Н. Народная демонология и мифоритуальная традиция славян. – Москва : Индрик, 2000. – 432 с. – (Традиционная духовная культура славян / Современные исследования).
23. **Виноградова, 2001:** Виноградова, Л.Н. Славянская народная демонология: Проблемы сравнительного изучения : специальность 10.01.09 «Фольклористика» : дис. ... д-ра филол. наук в форме науч. докл. /

- Виноградова Людмила Николаевна ; Российский государственный гуманитарный университет. – Москва, 2001. – 92 с.
24. **Власова, 1992:** Былички (базовые мотивы в их эволюции) : специальность 10.01.09 «Фольклористика» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Власова Марина Никитична ; Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской Академии наук. – Санкт-Петербург, 1992. – 21 с.
25. **Воспоминания об А.Н. Толстом, 1982:** Воспоминания об А.Н. Толстом : сб. – Москва : Советский писатель, 1982. – 496 с.
26. **Гальченко, 2005:** Гальченко, О.С. Литературная сказка в раннем творчестве А.М. Ремизова : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... канд. филол. наук / Гальченко Олег Станиславович ; Петрозаводский государственный университет. – Петрозаводск, 2005. – 217 с.
27. **Герцык, 1907:** Ремизов. «Посолонь» // Русская мысль. – 1907. – № 2. – Библиографический отдел. – С. 34–35.
28. **Головко, 2021:** Национальное самосознание в литературных сказках А.М. Ремизова и А.Н. Толстого // Журналистика, мультимедиа: информационный и социокультурный потенциал: сборник научных трудов / Министерство науки и высшего образования, Кубанский государственный университет. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2021. С. 155-161.
29. **Головко, 2020:** К «Морю-Океану» А.М. Ремизова и «Русалочьи сказки» А.Н. Толстого: особенности конструирования мифологического ландшафта // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2020. – № 2 (145). – С. 226–232.
30. **Головко, 2020:** Трансформации образов народной демонологии в цикле «Русалочьи сказки» А.Н. Толстого // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13. – № 1. – С. 18–23.
31. **Головко, 2019:** Мифологическая модель мира в раннем творчестве А.Н. Толстого // Актуальные вопросы современной филологии: теория,

- практика, перспективы развития : материалы IV междунар. науч.-практ. конф. / под ред. В.П. Абрамова, Е.А. Жирковой, Л.А. Исаевой, Е.Н. Лучинской, А.В. Татарина. – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2019. – 426 с. – С. 237–239.
32. **Головко, 2018:** Народная этиология в цикле «Русалочьи сказки» А.Н. Толстого // Юбилейное: вопросы истории, поэтики, интерпретации русской и зарубежной литературы : сб. тр. ученых-филологов КубГУ, посвященный литературным юбилеям: писатели, ученые, книги / под ред. д-ра филол. наук, проф. Е.А. Жирковой. – Краснодар, 2018. – 344 с. – С. 130–136.
33. **Головко, 2018:** Солярная мифология в лирике А.Н. Толстого // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития : материалы III междунар. науч.-практ. конф. (докторантов, аспирантов и магистрантов) / под ред. В.П. Абрамова, Е.А. Жирковой, Л.А. Исаевой, Е.Н. Лучинской, А.В. Татарина. – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2018. – 400 с. – С. 213–216.
34. **Головко, 2018:** Жанр былички в «Русалочьих сказках» А.Н. Толстого / В.А. Головко, Е.А. Жиркова, Н.В. Свитенко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 12-1 (90). – С. 23–26.
35. **Гольденберг, 2011:** Локус дома в мифопоэтике Гоголя // Дом-музей писателя: история и современность. Одиннадцатые Гоголевские чтения. – Новосибирск : Новосибирский издательский дом, 2011. – С. 191-199.
36. **Гуревич, 1972:** Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры. – Москва : Искусство, 1972. – 320 с.
37. **Даль, 1990:** Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. – Москва : Русский язык, 1990. – Т. 3. – 555 с.
38. **Данилова, 2008:** Данилова, И.Ф. Литературная сказка А.М. Ремизова (1900–1920-е годы) : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... канд. филол. наук / Данилова Инга Феликсовна ; Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН. – Санкт-Петербург, 2008. – 246 с.

39. **Демиденко, 1987:** Демиденко, Е.А. Значение и функции общефольклорного образа камня // Русский фольклор: Этнографические истоки фольклорных явлений. – Ленинград : Наука. 1987. – Т. 24. – С. 85–98.
40. **Добровольский, 1898:** Добровольский, В.Н. Данные для народного календаря Смоленской губернии в связи с народными верованиями // Живая старина. – 1898. – Вып. 3–4. – С. 357–380.
41. **Добровольский, 1908:** Добровольский, В.Н. Нечистая сила в народных верованиях (по данным Смол. губ.) // Живая старина. – 1908. – Вып 1. – Отд. 1. – С. 3–16.
42. **Древнерусские предания, 1982:** Древнерусские предания (XI–XVI в.). – Москва : Советская Россия, 1982. – 368 с.
43. **Ефимова, 1994:** Русский устный мифологический рассказ: опыт структурного анализа : специальность 10.01.09 «Фольклористика» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ефимова Екатерина Сергеевна. – Москва, 1994. – 16 с.
44. **Жиляков, 2006:** Поэтика солнца в сборнике сказок А.М. Ремизова «Посолонь» // Сибирский филологический журнал. – 2006. – № 4. – С. 42–46.
45. **Загадки, 1968:** Загадки / сост. В.В. Митрофанова. – Л. : Наука, 1968. – 256 с.
46. **Земцовский, 1970:** Земцовский, И.И. Поэзия крестьянских праздников. Л. : Советский писатель, 1970. – 637 с.
47. **Зиновьев, 1987:** Зиновьев, В.П. Быличка как жанр фольклора и ее современные судьбы // Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / сост. В.П. Зиновьев. – Новосибирск : Наука, 1987. – 556 с. – С. 381–400.
48. **Иванов, 2000:** Иванов, Н.Н. Древнеславянский языческий миф в художественном мире М. Горького, А.Н. Толстого, М. Пришвина : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... д-ра филол. наук /

- Иванов Николай Николаевич ; Московский педагогический университет. – Москва, 2000. – 362 с.
49. **Иванов, 1893:** Иванов, П.В. Народные рассказы о домовых, леших, водяных и русалках // Сб. Харьковского историко-филологического об-ва. – Харьков : Харьковское историко-филологическое о-во, 1893. – Т. 5. – Вып. 1. – С. 23–74.
50. Иванов-Разумник, Р.В. Творчество и критика. – Санкт-Петербург : Из-во «Прометей» Н.Н. Михайлова, 1922. – Т. 2. – 260 с.
51. **Кенозерские сказки, предания, былички, 2003:** Кенозерские сказки, предания, былички / вступ. ст., сост., примеч. Н.М. Ведерниковой. – Москва : Институт наследия, 2003. – 129 с.
52. **Колосова, 2009:** Колосова, В.Б. Лексика и символика славянской народной ботаники. Этнолингвистический аспект. – Москва : Индрик, 2009. – 352 с.
53. **Коробка, 1909:** Коробка, Н.И. «Камень на море» и камень алатырь // Живая старина. – 1908. – № 4. – С. 409–426.
54. **Крандиевская-Толстая, 1977:** Крандиевская-Толстая, Н.В. Воспоминания. – Ленинград : Лениздат, 1977. – 226 с.
55. **Крестинский, 1951:** Комментарии // Толстой А.Н. Полн. собр. соч. : в 15 т. М. : Худож. лит., 1951. – Т. 1. – С. 617–669.
56. **Криничная, 2010:** Криничная, Н.А. «А лес-то ходит...»: природная стихия в свете древнего мировосприятия // МП'2010 : Сб. в честь М.П. Чередниковой. – Москва: Лабиринт, 2010. – 193 с. – С. 87–97.
57. **Криничная, 2011:** Криничная, Н.А. Крестьянин и природная среда в свете мифологии. Былички, бывальщины и поверья Русского Севера: Исследования. Тексты. Комментарии. – Москва : Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2011. – 632 с.
58. **Криничная, 2007:** Криничная, Н.А. Проводник между мирами: русские легенды в свете античной и христианской традиций // Россия и Греция:

- диалог культур : материалы I междунар. конф. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2007. – Ч. II. – С. 228–235.
59. **Криничная, 2004:** Криничная, Н.А. Русская мифология: Мир образов фольклора. – Москва : Академический Проект; Гаудеамус, 2004. – 1008 с.
60. **Левкиевская, 2007:** Восточнославянский мифологический текст: семантика, диалектология, прагматика : специальность 10.02.03 «Славянские языки» : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Левкиевская Елена Евгеньевна ; Институт славяноведения РАН. – Москва, 2007. – 48 с.
61. **Лотман, 1993:** Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3-х т. – Таллин : Александра, 1993. – Т. I. – С. 413-447.
62. **Луганский (Даль), 1845:** Луганский, К. (Даль В.) Домовой. О поверьях, суеверьях и предрассудках русского народа // Иллюстрация. – 1845. – Т. I. – № 5. – С. 76–78.
63. **Маковский, 1996:** Маковский, М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – Москва: Владос, 1996. – 416 с.
64. **Максимов, 1903:** Максимов, С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. – Санкт-Петербург : Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1903. – 530 с.
65. **Мартыненко, 2017:** Народнопоэтическое изображение образа ангела в сказках А.М. Ремизова / Л.Б. Мартыненко, Е.В. Соснина // Наследие веков. – 2017. – № 4. – С. 62–69.
66. **Мелетинский, 2000:** Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. – Москва : Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
67. **Мережковский, 2000:** Мережковский, Д.С. Л. Толстой и Достоевский. – Москва : Наука, 2000. – 588 с.
68. **Мифологический словарь, 1990:** Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. – Москва : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

69. **Мифы древних славян, 1993:** Мифы древних славян. Велесова книга. – Саратов : Надежда, 1993. – 320 с.
70. **Мифы народов мира: 1987:** Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т.) / гл. ред. С.А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – Т. 1 : А–К. – 671 с.
71. **Мифы народов мира: 1988:** Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т.) / гл. ред. С.А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – Т. 2 : К–Я. – 719 с.
72. **Назирова, 1982:** Назирова, Р.Г. Череп на шесте. Международные параллели к одному русскому сказочному мотиву // Фольклор народов РСФСР : сб. ст. – Уфа : Башкирский университет, 1982. – С. 33–43.
73. **«Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды, 2004:** «Народная Библия» : восточнославянские этиологические легенды / сост. и коммент. О.В. Беловой ; отв. ред. В.Я. Петрухин. – Москва : Индрик, 2004. – 576 с. – (Традиционная духовная культура славян. Публикация текстов.)
74. **Неклюдов, 1966:** К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16-26 августа 1966. – Тарту, 1966. С. 42-56.
75. **Некрылова, 2007:** Некрылова, А.Ф. Русский традиционный календарь: на каждый день и для каждого дома. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – 765 с.
76. **Никольский, 1929:** Никольский, Н.М. Дохристианские верования и культы днепровских славян. – Москва: Атеист, 1929. – 38 с.
77. **Ницше:** Ницше, Ф. Так говорил Заратустра [Электронный ресурс]. – URL: <http://flibusta.is/b/316520/read> (дата обращения: 20.02.2020).
78. **Овчинникова, 2003:** Овчинникова, Л.В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика : учеб. пособие. – Москва : Флинта: Наука, 2003. – 312 с.

79. **Осокин, 1856:** Осокин, С. Народный быт в северо-восточной России: Записки о Малмыжском уезде в Вятской губернии // Современник. – 1856. – Т. 60 (ноябрь–декабрь). – С. 1–40.
80. **Памятники отреченной русской литературы, 1863:** Памятники отреченной русской литературы / собр. и изд. Н. Тихонравовым. – Москва: Унив. тип. (Катков и К<sup>о</sup>), 1863. – Т. 2. – 457 с.
81. **Переписка А.Н. Толстого, 1989:** Переписка А.Н. Толстого : в 2 т. Москва : Худож. лит., 1989. – Т. 1. – 500 с.
82. **Песни, собранные П.В. Киреевским, 1862:** Песни, собранные П.В. Киреевским. – Москва, 1862. – Вып. 4. Заметка. – 438 с.
83. **Померанцева, 1975:** Померанцева, Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. – Москва : Наука, 1975. – 194 с.
84. **Пропп, 1976:** Пропп, В.Я. Жанровый состав русского фольклора // Пропп В.Я. Фольклор и действительность : избр. ст. – Москва : Наука, 1976. – 327 с.
85. **Пропп, 1946:** Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л. : Ленинградский государственный университет, 1946. – 509 с.
86. **Пропп, 1998:** Пропп, В.Я. Поэтика фольклора. – Москва : Лабиринт, 1998. – 351 с.
87. Рейли, М.В. Жанр былички: Комплекс запретов : специальность 10.01.09 «Фольклористика» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Рейли Марина Викторовна ; Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН. – Санкт-Петербург, 1999. – 17 с.
88. **Ремизов, 2000:** Ремизов, А.М. Собр. соч. : в 10 т. – Т. 2 : Докука и Балагурье. – Москва : Русская книга, 2000. – 720 с.
89. **Розанов, 1989:** Розанов, В.В. Мысли о литературе. – Москва : Современник, 1989. – 607 с.
90. Розанов, Ю.В. А.М. Ремизов и народная культура / Ю.В. Розанов ; М-во образования и науки РФ, Вологод. гос. пед. ун-т. – Вологда : ВГПУ, 2011. – 266 с.



91. Розанов, Ю.В. Алексей Ремизов и «Слово о полку Игореве» // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2016. – № 6. – С. 104–109.
92. Розанов, Ю.В. Зырянская мифология в стихотворных пересказах Алексея Ремизова // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2012. – № 2. – Т. 2. – С. 127–130.
93. **Розанов, 2009:** Розанов, Ю.В. Фольклоризм А.М. Ремизова: источники, генезис, поэтика : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... д-ра наук / Розанов Юрий Владимирович ; Волгоградский государственный педагогический университет. – Великий Новгород, 2009. – 418 с.
94. Розанов, Ю.В. Христианский слой в «Посолони» А.М. Ремизова // Проблемы исторической поэтики. – 2011. – Вып. 9. – С. 302–315.
95. **Самоделова, 2017:** Самоделова, Е.А. А.Н. Толстой – фольклорист // Алексей Толстой: Диалоги со временем. – Москва : Литературный музей, 2017. – Вып. 2. – С. 216–233.
96. **Самоделова, 2019:** Самоделова, Е.А. Древнерусские, фольклорные и фамильные реминисценции в сказке А.Н. Толстого «Алёна» периода Гражданской войны // Литература Древней Руси : материалы X Всероссийской конференции «Древнерусская литература и ее традиции в литературе Нового времени», посвящ. памяти проф. Н.И. Прокофьева, г. Москва, 6–7 декабря 2018 г. / Сост. Н.В. Трофимова. – Москва : МПГУ, 2019. – С. 428–445.
97. Самоделова, Е.А. Мифологические персонажи в сборниках А.Н. Толстого «Сорочьи сказки» и «За синими реками» // А.Н. Толстой: Новые материалы и исследования. – Москва : Наследие, 1995. – С. 24–53.
98. Самоделова, Е.А. Начальная история создания «Русских народных сказок в обработке А.Н. Толстого» (1937–1938 – по архивным источникам) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – Киров : ВятГУ, 2011. – № 2 (2). – С. 94–101. – (Сер.: Филология и искусствоведение).

99. Самоделова, Е.А. О неопубликованных вариантах русских народных сказок в обработке А.Н. Толстого: Текстологические заметки // Филологические записки. – Воронеж, 1997. – Вып. 9. – С. 222–229.
100. **Самоделова, 1995:** Самоделова, Е.А. О фольклорных прообразах в сборниках А.Н. Толстого «За синими реками» и «Сорочьи сказки» // Филологические науки. – Москва, 1995. – № 3. – С. 45–55.
101. Самоделова, Е.А. От «Сорочьих сказок» (1909) до двух сказочных циклов (1929): проблемы датировки и источника текста А. Толстого // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. – Москва : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 314–322.
102. Самоделова, Е.А. Первоисточники «Сорочьих сказок» А.Н. Толстого // Алексей Толстой: Диалоги со временем. – Москва : ИМЛИ РАН, 2014. – С. 26–42.
103. Самоделова, Е.А. Поэтика и текстология «Русских народных сказок» в обработке А.Н. Толстого // Литературная сказка: История, теория, поэтика : сб. статей и материалов. – Москва : МПГУ, 1996. – С. 55–57.
104. **Самоделова 2011а 1997:** Самоделова, Е.А. Предыстория публикаций русских народных сказок А.Н. Толстого в 1938–1939 гг. (по архивным источникам) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – Киров, – 2011. – № 2 (1). – С. 102–110.
105. Самоделова, Е.А. Предыстория творческой обработки А.Н. Толстым русских народных сказок // Филологические науки. – Москва, 1997. – № 1. – С. 35–44.
106. Самоделова, Е.А. Принципы комизма в ранних сказках А.Н. Толстого («Сорочьи сказки», 1910) // Комическое в русской литературе XX века / отв. ред. Д.Д. Николаев. – Москва : ИМЛИ РАН, 2014. – С. 67–83.
107. Самоделова, Е.А. Сказка А.Н. Толстого «Солдат и чорт»: повествовательная и драматургическая версии // Алексей Толстой: Диалоги со временем. – Москва : ИМЛИ РАН, 2014. – С. 298–327.

108. Самоделова, Е.А. Текстологические изменения мифологических персонажей и сказочных мотивов в цикле «Русалочьи сказки» А.Н. Толстого // «Третий Толстой» и его семья в русской литературе. – Самара: Изд-во Администрации Самарской области, 2003. – С. 24–43.
109. Самоделова, Е.А. Фольклорист А.Н. Нечаев – научный консультант А.Н. Толстого (по архивным источникам) // Из истории русской фольклористики. – Санкт-Петербург : Наука, 2013. – Вып. 8. – С. 438–480.
110. Самоделова, 2011а Самоделова, Е.А. Фольклорная основа сказки А.Н. Толстого «Алёна» (1919) // От конгресса к конгрессу : материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов : сб. докладов : в 4 т. – Москва : ГРЦРФ, 2011. – Т. 3. – С. 70–83.
111. Сдобнов, 2004: Сдобнов, В.В. Русская литературная демонология: этапы развития и творческого осмысления. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2004. – 307 с.
112. Славянские древности, 1995: Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. – Т. 1. – Москва : Международные отношения, 1995. – 584 с. – (Институт славяноведения РАН).
113. Славянские древности, 1999: Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. – Т. 2. – Москва : Международные отношения, 1999. – 702 с. – (Институт славяноведения РАН).
114. Славянские древности, 2004: Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. – Т. 3. – Москва : Международные отношения, 2004. – 704 с. – (Институт славяноведения РАН).
115. Славянские древности, 2009: Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. – Т. 4. – Москва : Международные отношения, 2009. – 655 с. – (Институт славяноведения РАН).

116. **Славянские древности, 2012:** Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. – Т. 5. – Москва : Международные отношения, 2012. – 737 с. – (Институт славяноведения РАН).
117. **Словарь русских народных говоров:** Словарь русских народных говоров. – Ленинград : Наука, 1972. – Вып. 9. – 362 с.
118. **Слово о рахманах и весьма удивительной их жизни, 1982:** Слово о рахманах и о весьма удивительной их жизни // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV века / сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачева. – Москва : Худож. лит., 1982. – С. 175.
119. **Соболевский, 1891:** Соболевский, А. Камень-латырь // Этнографическое обозрение. – 1891. – № 1. – Смесь. – С. 254.
120. **Соколова, 1979:** Соколова, В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. – Москва : Наука, 1979. – 288 с.
121. Солонская, М.М. Символика круга в сборниках сказок А.М. Ремизова «Посолонь» и «К Морю-Океану» // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 3. – Т. 1. – С. 195–197.
122. Степун, 1999: Степун, Ф.А. Портреты. – СПб. : РХГИ, 1999. – 439 с.
123. Стихиры, Богородичные догматики, тропари, антифоны и ирмосы из октоиха (восьмогласия) [Электронный ресурс]. – URL: <http://acathist.ru/en/literatura/item/stikhiry-bogorodichnye-dogmatiki-tropari-antifony-i-irmosy-iz-oktoikha-vosmoglasiya> (дата обращения: 22.04 2016).
124. **Толстой. На рыбной ловле:** Толстой, А.Н. На рыбной ловле [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.magister.msk.ru/library/prose/tolsa003.htm> (дата обращения: 10.01.2020).
125. **Толстой, 1951:** Толстой А.Н. Полн. собр. соч.: в 15 т. – Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1951. – Т. 1. – 674 с.
126. Толстой, А.Н. Полн. собр. соч. : в 15 т. – Москва : Худож. лит., 1948. – Т. 12. – 370 с.

127. **Толстой, 1949:** Толстой, А.Н. Полн. собр. соч. : в 15 т. – Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1949. – Т. 13. – 674 с.
128. **Толстой, 1989:** Толстой, А.Н. Переписка : в 2 т. – Москва : Худож. лит., 1989. – Т. 2. – 352 с.
129. **Толстой:** Толстой, А.Н. Русалочьи сказки [Электронный ресурс]. – URL: <https://skazki.rustih.ru/avtorskie-skazki/aleksej-tolstoj-skazki/rusalochi-skazki/> (дата обращения: 18.11.2019).
130. **Толстой. Терентий Генералов:** Толстой А.Н. Терентий Генералов. [Электронный ресурс]. – URL: [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_a\\_n/text\\_00037\\_terentiy\\_generalov.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_n/text_00037_terentiy_generalov.shtml) (дата обращения: 18.11.2019).
131. **Толстой, 1918:** Толстой, И.И. Остров Белый и Таврика на Евксинском понтe. – Петроград : 2-я Государственная Типография, 1918. – С. 5–23.
132. **Толстой, 1995:** Толстой, Н.И. Бинарные противопоставления типа «правый – левый», «мужской – женский» // Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – Москва : Индрик, 1995. – 512 с. – С. 151–166.
133. **Топоров, 2011:** Топоров, В.Н. Мифология : статьи для мифологических энциклопедий : в 2 т. – Т. 1 / предисл. Вяч. Вс. Иванова ; ред.-сост. А. Григорян. – Москва : Языки славянских культур, 2011. – 600 с.
134. **Топоров, 2014:** Топоров В.Н. Мифология. Статьи для мифологических энциклопедий : в 2 т. – Т. 2 / ред.-сост.: А. Григорян. – Москва : Языки славянских культур, 2014. – 536 с.
135. **У истоков мира, 2014:** У истоков мира : русские этиологические сказки и легенды / сост. и коммент. О.В. Беловой, Г.И. Кабаковой. – Москва : Форум ; Неолит, 2014. – 528 с.
136. Фаритов, В.Т. Идея вечного возвращения Ф. Ницше: между философией и поэзией // Философская мысль. – 2017. – № 4. – С. 55–69.
137. **Фасмер, 1987:** Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. – Москва : Прогресс, 1987. – Т. 3. – 832 с.

138. **Фурманов, 1987:** Фурманов, Д.А. Чапаев // Фурманов Д. Чапаев. Серафимович А. Железный поток. Фадеев А. Разгром. – Москва : Правда, 1987. – 624 с.
139. Целовальникова, Н.В. Ритм прозы А. Ремизова : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Целовальникова Надежда Викторовна ; Астраханский государственный университет. – Астрахань, 2005. – 20 с.
140. **Черепанова, 1996:** Черепанова, О.А. Мифологические рассказы и легенды Русского Севера. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1996. – 212 с.
141. **Чуковский, 1985:** Чуковский, К.И. Современники: портреты и этюды. – Москва : Народная асвета, 1985. – 598 с.
142. **Элиаде, 2000:** Элиаде, М. Миф о вечном возвращении. – Москва : Ладомир, 2000. – 412 с.
143. Элиаде, М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. – Москва : Изд-во Московского государственного университета, 1994. – 144 с.
144. **Этимологический словарь русского языка, 1973:** Этимологический словарь русского языка / Под. ред. Н.М. Шанского. – Москва: Изд-во Московского государственного университета, 1973. – Т. 1. – Вып. 5. – 544 с.
145. **Этимологический словарь современного русского языка, 2010:** Этимологический словарь современного русского языка / Сост. А.К. Шапошников : в 2 т. – Москва : Флинта: Наука, 2010. – Т. 1. – 584 с.
146. **Golovko V., Zhirkova E., Svitenko N.,** Between folklore and literature : the International Conference “Topical Problems of Philology and Didactics: Interdisciplinary Approach in Humanities and Social Sciences” (TPHD 2018) // Advances in Social Science, Education and Humanities Research. ISSN 2352-5398 <https://doi.org/10.2991/tphd-18.2019.81> How to use a DOI?.

<https://www.atlantis-press.com/proceedings/tphd-18/articles?q=&author=&keyword=&title=&page=2>

147. **Golovko V.**, Martynenko L. Author's tale of Remizov and Tolstoy as an expression of national consciousness /“European Proceedings of Social and Behavioural Sciences” (Great Britain), Volume 102 - NININS 2020, Doi: 10.15405/epsbs.2021.02.02.125, Online ISSN: 2357-1330. <https://www.europeanproceedings.com/article/10.15405/epsbs.2021.02.02.125>