

УДК 882.0

МИФ – СКАЗКА – МЕТАФОРА
(к вопросу о формах стилизации в русской прозе начала XX века)

Г.Ю. Завгородняя

Аннотация

Миф явился одним из наиболее востребованных объектов стилизации в литературе начала XX века. Особое внимание писателей привлекали пограничные явления: переход мифа в сказку, обряда в игру, сакрального в десакрализованное, путь от слова с затемненной внутренней формой обратно к первоисточку. В восприятии подобного рода видится одна из важных точек схождения стилизаторских путей целого ряда писателей разных литературных направлений в означенную эпоху. В статье рассматриваются произведения А.М.Ремизова, А.Н.Толстого, В.Хлебникова.

Ключевые слова: стилизация, миф, фольклор, неомифологизм, символизм, сказка, метафора, обряд, внутренняя форма слова.

Опыт художественного воплощения мифа, безусловно, не был открытием писателей, поэтов и теоретиков искусства рубежа XIX – XX вв. Тем не менее данная культурная эпоха с ее тенденцией к поиску новых форм, идеей моделирования мира, миростроительства и ведущей роли художника-творца не могла не обусловить специфику и «узнаваемость» осмысления мифа писателями грани столетий. Пути этого осмысления были различны. Прежде всего, понятие *мифотворчества* явилось значимой категорией символистской эстетики. Как отмечал Вяч. Иванов, «в круге искусства символического символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество» [1, с. 40]. Миф, по мысли символистов, должен быть воссоздан изнутри, осмыслен поэтически, но с целью не собственно самодостаточно-художественной, но миростроительной, теургической.

Для определения взаимодействия мифа и литературы XX столетия традиционно используется понятие «неомифологизм». По мнению З.Г. Минц, «русский символизм создает действительно *«неомифологические» произведения*, а не только, к примеру, *стилизации мифа и фольклора*» (курсив наш. – Г.З.) [2, с. 59]. В контексте нашей работы такое разграничение видится значимым. З.Г. Минц комментирует это отличие следующим образом: «Если внутри художественного мира романтического произведения миф выступает как выражение, а образ и воззрения автора оказываются его глубинным содержанием, то в «неомифологических» текстах русского символизма, напротив, план выражения задается картинками современной или исторической жизни или историей лирического «я», а план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом» [2, с. 73].

«“Первой” сюжетно-образной художественной реальностью <в неомифологических текстах> оказывается, как правило, современность... или история» [2, с. 73]. В качестве примеров исследовательницей приводятся романы «Серебряный голубь», «Петербург», «Первое свидание» А. Белого, «Христос и Антихрист» Д.С. Мережковского. Стилизация в этих романах во всей полноте обнаруживает своеобразие этого явления в интересующий нас период, однако нельзя не согласиться с З.Г. Минц – это, конечно, не стилизация мифа; пути и объемы стилизации здесь совсем иные.

Вместе с тем «общий интерес к мифу и важность для символизма романтического миропонимания и эстетики проявились и в создании произведений, где ориентация на миф носит вполне традиционный характер» [2, с. 73]. Под «традиционным характером» понимается разработка мифологических образов и сюжетов («Счастье Прометея» и «Гефсиманская ночь» Н. Минского, стихотворения и поэмы Д.С. Мережковского «Леда», «Иов», «Он сидел на гранитной скале...», «Солнце (Мексиканское предание)» и др.). Однако здесь уместно будет привести, как представляется, важный тезис Вяч. Иванова: «*Не темы фольклора представляются нам ценными, но возврат души и ее новое, пусть еще робкое и случайное прикосновение к “темным корням бытия”*» (курсив наш. – Г.З.) [3, с. 98]. Можно предположить, что особое внимание в первую очередь к национальным (но и общемировым) мифо-фольклорным истокам определило не «вполне традиционный характер» обращения к ним. Иные грани обнаруживает и стилизация, появившееся понятие «*новая стилизация*» (работа Е.В. Аничкова 1910 г. «Реализм и новые веяния») – тому подтверждение.

Стилизацию мифа (и фольклора) на рубеже веков, таким образом, следует отграничить от собственно авторского мифотворчества (неомифологизма) – сферой, где миф соотносим прежде всего с планом содержания. Стилизация же все-таки предполагает воссоздание явления через наиболее характерные, узнаваемые *внешние* черты. Как писал С. Городецкий, сущность стилизованного рассказа «сводится к упрощению общего рисунка и подчинению всего отдельным, тщательно обличаемым подробностям» [4, с. 74]. Современный исследователь отмечает, что стилизацию в рассматриваемый период отличало то, что «элемент своеобразия превалировал над элементом сходства» [5, с. 146]. Свобода художника, как видится, реализовывалась в желании «оживить», одухотворить древний миф, решить важную для эпохи жизнестроительную задачу. Соответственно, важно было, какие именно узнаваемые черты избирались авторами.

Несмотря на то что основы (в первую очередь теоретические, но не только) нового взгляда на воссоздание (стилизацию) мифа и фольклорных произведений были заложены символистами, данные идеи были восприняты и развиты представителями и других направлений. Тенденция эта отнюдь не была локальной. Подтверждение тому находим, в частности, в работе С. Городецкого «Ближайшая задача русской литературы», где он рассуждает о двух знаковых, по его мнению, книгах – «Эрос» Вяч. Иванова и «Лимонарь» Ремизова. По словам Городецкого, «самое драгоценное в «Лимонаре» то, что он воскрешает живой, самобытный трепет нации, воспринимающей чужие легенды как формы и наполняющей его своим живым дыханием». Далее Городецкий пишет о собственной

книге «Ярь»: «...всем бессознательным своим «я» ощущал великую задачу: воскресить сияющий мир богов и досоздать его там, где он не успел создаться», и далее: «...если сопоставить мои осколки с творчеством Иванова и Ремизова, то станет ясным, что *дело идет о групповом явлении*» (курсив наш. – Г.З.) [4, с. 74].

Безусловно, Ремизов во многом «задавал тон», через его «школу» прошли десятки писателей (среди них А.Н. Толстой, Замятин, Леонов, Пришвин). Действительно, Ремизов «превратил сказку в особую тему своего творчества: коллизия «взаимоотношений» с фольклорными материалами стала одним из ключевых сюжетов ремизовского мифа о самом себе, легла в основание размышлений писателя о культуре, истории, языке, собственной поэтике» [6, с. 611]. Как никто другой Ремизов находился в русле той самой новой стилизации, проявившейся в первую очередь в его сказочной прозе. Но так как тенденция, что называется, «вита в воздухе», она была воспринята целой плеядой авторов и безотносительно к «ремизовской школе».

Рассуждая о своей литературной деятельности, А.М. Ремизов отмечал: «Работая над материалом, я ставил себе задачей воссоздать народный миф, обломки которого узнавал в сохранившихся обрядах, играх, колядках, суевериях, приметах, пословицах, загадках, заговорах и апокрифах». Можно сказать, что упор в пересказах делался писателем «*не на сюжет... а на воспроизведение сопутствующего ему особого, можно сказать, интимного поэтического настроения*» (курсив наш. – Г.З.) [7, с. 607].

Ремизов этого эффекта достигает, в частности, намеренным ослаблением повествовательного сюжета. В основе большинства произведений цикла «Посолонь» лежит описание (портретирование) либо обрядового действия, либо детской игры. В связи с этим с традиционными этапами сюжета (завязка, развитие действия, кульминация, развязка) весьма отдаленно могут быть соотнесены этапы обряда. Так, в сказке «Кострома» подобными этапами являются: встреча Костромы, беседа с ней (причем беседа не произвольная, но строго соответствующая правилам игры-обряда – изначально существующий круг вопросов и ответов, которые подготавливают следующий этап), смерть Костромы, похороны и внезапное воскресение. Аналогично построены почти все произведения подцикла «Весна – красна» – именно детские игры лежат в их основе, что, очевидно, небезосновательно: «детство» года, его начало – весна – соотнесено с детством человека. Если же учитывать особенность всего цикла – стремление воссоздать, «оживить» древний миф, обряд, то можно говорить и еще об одном метафорически понимаемом детстве – детстве человечества (неразличение игры и жизни в детстве в определенной степени соположено неразличению обряда, мифа и реальности в «детстве» человечества).

В русле устремлений культурной эпохи в этот период пребывало и творчество А.Н. Толстого. Его перу принадлежат весьма разные по своим художественным задачам сборники сказок. В литературу Толстой входит в 1907 г. книгой стихов «Лирика», созданной под очевидным символистским влиянием. В конце 30-х годов Толстой замышляет грандиозный труд – пятитомный «Свод русского фольклора». Двадцатью же годами раньше он издает сборники «Сорочьи сказки» и «Русалочьи сказки» (не без влияния ремизовского цикла «Посолонь»),

в которых принципы работы с фольклорным материалом совсем иные. Показательно, что если поздние сказки писателя органично вошли в детское чтение, то произведения ранних сборников подобной популярности в детской аудитории не снискали и предлагаются юным читателям выборочно и нечасто. Здесь Толстому интересна грань обращения мифа в сказку, мифа в метафору, что было в полной мере в духе времени. Вот показательный пример. Сказка «Иван да Марья» связана с мифом, реконструируемым по многочисленным купальским обрядовым песням о происхождении одноименного цветка. В основе мифа лежит мотив кровосмесительного брака между братом и сестрой. Согласно одному из вариантов мифа, брат хочет убить сестру-соблазнительницу, а она просит посадить на ее могиле цветы. Согласно другому варианту, брат и сестра, разлученные в детстве, не узнали друг друга, поженились и за этот кровосмесительный грех были наказаны – превращены в сиренево-желтый цветок.

Толстой далеко отходит от мифологического сюжета, снимая все, что связано с инцестом и смертью, оставляя лишь образы брата и сестры в качестве главных героев и купальскую тему. Внешне сказка выстроена в соответствии с фольклорным канонem: присказка, традиционные мотивы (отлучка, нарушение запрета, вызволение из беды), традиционные герои – все указывает на классическую, даже несколько схематичную фольклорную стилизацию. Однако истинный смысл сказки обнаруживается лишь в финале: по сути дела, произведение представляет собой поэтически претворенный (и идиллически переосмысленный) миф о цветке. Финал как бы «поворачивает» сказку другой гранью, акцентируя мифологический компонент и делая собственно сказочные коллизии скорее вторичными, вспомогательными. Традиционные составляющие сказки наполняются иной семантикой, оставаясь внешне узнаваемыми.

По тому же принципу выстроен целый ряд сказок цикла. Так, в сказке «Соломенный жених» соединены аналогичные компоненты – воссоздание обряда (точнее, гадания на жениха в овине), схематично поданные элементы сюжета волшебной сказки об утраченном женихе и «метафорический разворот» в финале: нашедшая своего соломенного жениха Василиса засыпает с ним рядом в снежном сугробе, а по весне на этом месте «рожь всколосилась, а с ней переплелись васильки цветы». Таким образом, начинается произведение как быличка, продолжается как сказка, а завершается метафорически. Но по аналогии с «Иваном да Марьей», где претворен купальский миф, в «Соломенном женихе» также прослеживается «мифологическая» линия, в данном случае связанная с авторской версией происхождения цветка василька (ср. героиня – Василиса).

Иными словами, А.Н. Толстой оперирует узнаваемыми элементами различных жанров, прежде всего сказки, а также обращается к народным поверьям, обрядам, мифологическим сюжетам (как существующим, так и созданным им самим «по аналогии»). В отличие от Ремизова с его «археологической» скрупулезностью, стремлением к редким, порой почти забытым обрядам, Толстой подчеркнuto использует расхожие мотивы, делая акцент на обнаружении *связи* сказки, мифа, обряда. Значимые для понимания авторского замысла фрагменты, обнаруживающие «множество потенциальных смыслов» [8, с. 51], обычно завершают сказки. Именно в финале содержатся смысловые *фокусы* (термин Ю.Г. Нигматуллиной). Как отмечает исследовательница, «в некоторых случаях

фокус художественного произведения может быть выражен и в одной фразе, которая становится ключевой для понимания идейного содержания произведения» [8, с. 17].

В подтверждение мысли о том, что интерес к стилизации, в частности, сказки и мифа в рассматриваемую эпоху объединил самых разных по мировоззрению авторов, можно обратиться к творчеству (и литературным манифестам) футуристов. В статье «Поэтические начала» братья Бурлюки, отвечая на поставленный ими же вопрос (значимый в эстетике футуризма) о возможностях и границах словотворчества, фактически развивают мысль А.Н. Афанасьева: «*слово связано с жизнью мифа и только миф создатель живого слова*» (курсив Н. Бурлюка. – Г.З.) [9, с. 152]. Миф декларируется в статье в качестве главного «критерия красоты слова». Как пример «истинного словотворчества» приводится «Мирязь» («Песнь Мирязя») В. Хлебникова, называемый «словомиф».

Обращение Хлебникова с мифом (и словом) было всецело в духе устремлений времени. Однако специфика хлебниковского подхода состоит в обращении пристального внимания на *Слово* (с прозрачной внутренней формой) как на «зерно мифа» (А.Н. Афанасьев) и на путь портретирования мифологического сознания.

В создании слов с прозрачной внутренней формой, с «осязательными корнями» Хлебникову виделось и обновление языка, и возвращение к утраченной первоизданной гармонии человека и мира. Необходимость этого обновления определила и «сверхзадачу» стилизации мифа в его поэзии и прозе. На роль фольклорного и мифологического компонентов в творчестве поэта неоднократно обращали внимание исследователи. Однако хотелось бы указать на следующий момент. Как отметил Х. Баран, «по-видимому... можно говорить и о том, что Хлебников предполагал наличие взаимосвязи между словесным экспериментированием и мифом, наглядное свидетельство чему – некоторые его экспериментальные стихотворения, включая и те, которые он послал Иванову. В них мало явных привязок к какой-либо внетекстовой мифологической традиции, но они *воспринимаются* как миф (курсив автора. – Г.З.):

И я свирел в свою свирель,
И мир хотел в свою хотел.
Мне послушные свивались звезды в плавный кружеток.
Я свирел в свою свирель, выполняя мира рок.
(Творения, с. 41)» [10, с. 202].

Выражение исследователя «*воспринимаются* как миф» (о стихах, созданных без «привязок к какой-либо внетекстовой мифологической традиции») косвенно подтверждает идею о наличии стилизации мифологического сюжета (в широком смысле слова) и мифологического мировосприятия. Несомненно, неологизмы с «прозрачными» корнями являются основным средством стилизации подобного рода.

Яркий пример – упомянутая в цитированной выше статье Бурлюков «Песнь Мирязя» (1908). Прежде всего, здесь обращает на себя внимание преобладание слов с прозрачной внутренней формой, большинство из которых так или иначе связаны с корнем *-мир-* (*мирючие берега*, *миристые песни*, *миристеющие*

птицы). Каждое слово вмещает в себя целый спектр смыслов, но основной, так сказать, исходный смысл соположен понятиям «мирный»/«мировой».

Можно предположить, что сюжет связан с сотворением мира (отсюда – «мировой») или с жизнью мира в первые дни творения (гармоничной, «мирной»). При этом воссоздается не только (не столько) образ мира, но и образ мифологического сознания, его воспринимающего. Не зря весь мир творится (или/и одухотворяется) песней (точнее, звуком свирели юноши-пастушонка в белом), и одновременно звучит некий мировой оркестр (появляются и гусли, и трубы, и «некие нижние струны»).

Благодаря «прозрачным» словам (понятым, но воспринимаемым скорее ассоциативно) в произведении формируются основные образы-лейтмотивы. Так, один из центральных образов, *свирель*, на протяжении повествования сохраняя узнаваемую форму, в различных контекстах превращается в *свиристель*, *мирель*, *звучаль*, *молчаль*.

Еще одна характерная черта «Песни...» – соединение статики и определенного внутреннего движения. Ощущение статики связывается с сакрализацией мифического «времени первотворения». В мифе, по замечанию Ю.М. Лотмана, «время мыслится не линейным, а замкнуто повторяющимся, любой из эпизодов цикла воспринимается как многократно повторяющийся в прошлом и имеющий быть бесконечно повторяться в будущем» [11, с. 86]. Внутреннее же движение связано с неким преобразованием Вселенной:

«*Стала* веще-старикатой даль, прекрасной и чистой дня тишина. *Стала* взоровитой чаща» [12, с. 12].

«...седоусый *правит* путь сквозь ковыль старый дудак» [12, с. 14].

«...*бегут в былое* вечерялые у лебедей под могучим крылом и шеями чась» [12, с. 14].

Антиномия движения-статики, мотив преобразования мира – все это также связано с портретированием мифа и мифологического сознания, что подтверждается мыслью Е.М. Мелетинского: «Превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии» [13, с. 169]. И далее: «...миф принципиально космичен, и космическая модель составляет ядро мифологической «модели мира» в более широком смысле».

Слова, создающие образ сакрального действия, нарушение привычных смысловых соответствий усиливают образ «небытового» языка:

«Будучи руном мировых письмен, стояла людиня, заклиная кого-то опрокинутыми в небо взорами, молящаяся, мужественная и строгая» [12, с. 13].

«Зодчеством чертогов называет божество пламя своего сердца» [12, с. 13].

Опыт стилизации Хлебниковым мифа в «Песни Мирязя» (прежде всего как специфического мировосприятия, но и как сюжета) далеко не единственный в прозе поэта. В сходном русле созданы, например, такие вещи, как «Искушение грешника», «Белорукая, тихорукая, мглянорукая даль...», где стилизация мифа также являет себя по-хлебниковски характерно, но и вполне в духе эпохи. Исходной точкой стилизации мифа оказывается слово. Именно язык древних портретирует Хлебников – посредством слов с прозрачной внутренней формой.

Понимание Слова как «зерна мифа» объединяет и символистов, и Ремизова, и А.Н. Толстого, и Хлебникова. Кроме того, для возрождения, оживления мифа «изнутри» важно было поэтически осмыслить его динамику, поэтому внимание художников особенно привлекали пограничные явления, грани перехода мифа – в сказку, обряда – в игру, сакрального – в десакрализованное, путь от слова с застывшей внутренней формой обратно к первоистоку. В понимании подобного рода также видится одна из важных точек схождения стилизаторских путей целого ряда художников слова в означенную эпоху.

Summary

G.Yu. Zavgorodnyaya. Myth – Fairy-Tale – Metaphor (Stylization Forms in Early 20th-Century Russian Prose Revisited).

Myth turned up to be one of the most demanding subjects of stylization in early 20th-century literature. The writers were especially attracted by borderline phenomena: transitions from myth into fairy-tale, from rite into game, from sacral meaning into profane one; the path from the word with the blurred inner form back to its origin. In such an approach there is seen one of the important points of convergence of stylization methods by a number of writers belonging to different literature trends in the denoted epoch. This article considers literary works by A.M. Remizov, A.N. Tolstoy, V. Khlebnikov.

Key words: stylization, myth, folklore, neo-mythologism, symbolism, fairy-tale, metaphor, rite, inner form of the word.

Литература

1. *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
2. *Мицц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Мицц З.Г. Поэтика русского символизма. – СПб.: Искусство-СПб, 2004. – С. 59–97.
3. *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // Литературные манифесты от символизма до наших дней. – М.: XXI век – Согласие, 2000. – С. 74–99.
4. *Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы // Золотое руно. – 1909. – № 4. – С. 66–81.
5. *Минералова И.Г.* Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. – М.: Изд-во Лит. ин-та им. Горького, 1999. – 225 с.
6. *Данилова И.Ф.* О сказках Алексея Ремизова // Ремизов А.М. Собр. соч. Т. 2. Докука и балагурье. – М.: Рус. книга, 2000. – С. 611–617.
7. *Ремизов А.М.* Письмо в редакцию // Золотое руно. – 1909. – № 7–8–9. – С. 145–146.
8. *Нигматуллина Ю.Г.* Комплексное исследование художественного творчества. Проблема прогнозирования. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990. – 150 с.
9. *Бурлюк Н.* Поэтические начала // Литературные манифесты от символизма до наших дней. – М.: XXI век – Согласие, 2000. – С. 149–153.
10. *Баран Х. К* типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. – М.: Прогресс, 1993. – С. 191–210.
11. *Лотман Ю.М.* О мифологическом коде сюжетных текстов // Сб. статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту: Изд-во Тарту. гос. ун-та, 1973. – С. 86–90.

-
12. *Хлебников В.* Проза поэта. – М.: Вагриус, 2001. – 255 с.
 13. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. Сер.: Исследования по фольклору и мифологии. – М.: Наука, 1976. – 408 с.

Поступила в редакцию
06.05.08

Завгородняя Галина Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и методики Московского гуманитарного педагогического института.

E-mail: galina-yuz@yandex.ru