

НЕИССЯКАЕМЫЙ ИСТОЧНИК

1

Главный источник искусства — жизнь. Это — истина непреложная. Но жизнь всегда протекает в национальных формах и социально-исторических изменениях. Поэтому скрепляющей литературный процесс силой является прежде всего национальная культурная традиция. Она сама становится неотъемлемой частью материальной и духовной жизни народа.

Одним из самых могучих и неиссякаемых источников развития русской литературы в течение многих веков, начиная от «Слова о полку Игореве» и кончая «Тихим Доном» и «Василием Теркиным», было народное творчество. Оно питало ее темами, мотивами, художественными образами, нравственным пафосом, социальными идеями. Невозможно найти в русской литературе более или менее значительного художника, который бы не приникал к этому источнику, не вдохновлялся его нравственно-эстетическими богатствами. А творчество таких великих писателей, как Крылов, Пушкин, Гоголь, Кольцов, Некрасов, Лесков, Л. Толстой, Горький, Блок, Есенин, Шолохов, Леонов, Пришвин, Твардовский, настолько тесно связано с народнопоэтической культурой, что его просто невозможно понять по-настоящему без учения этих глубоких и многомерных связей. Из одних только высказываний русских писателей о фольклоре можно составить несколько томов.

Существует довольно значительная научно-критическая литература, посвященная изучению русских литературно-фольклорных связей всех без исключения эпох¹. Особенно много сделано в этой области советским литературоведением и фольклористикой за послевоенные десятилетия. В ряде серьезных работ, в частности в предпринятом Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР многотомном коллективном труде «Русская литература и

¹ См. библиографические справочники «Русский фольклор», подготовленные в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (вышло пять томов).

фольклор»¹, нарисована достаточно широкая картина, проясняющая роль народного творчества в художественных поисках и открытиях многих писателей и литературном процессе в целом.

Однако приходится с огорчением вспомнить, что в первые годы становления литературы нового социалистического общества некоторые «ультрареволюционные» писатели и критики атаковали фольклор; в ходу были идеи консервативной и даже контрреволюционной его сущности. Были и попытки «отлучить» от подлинной литературы писателей, связанных с крестьянской народной культурой,— не только Н. Клюева и С. Клычкова, но и С. Есенина, М. Шолохова, А. Кольцова и др. В 1922 году О. Мандельштам с пренебрежением писал о народном творчестве: «А пока что окопаемся. На нас идет фольклор прожорливой гусеницей»². И. Эренбург писал в том же году о «мужичьей» почве поэзии С. Есенина: «...пафос его стихов... рожден теми миллионами, которые его стихов не прочтут вообще, чтением не занимаются, а выпив самогонки, просто грозятся, ругаются и плачут»³. Критик М. Беккер повторял те же идеи на новом этапе, имея в виду творчество таких поэтов, как А. Прокофьев, П. Орешин, Н. Рыленков, М. Исаковский: «Кольцовщина никак не вяжется с социалистической реконструкцией. Кольцов поэтизировал сивку-бурку, а просто говоря, крестьянскую клячу, у нас же — трактора, автомобили, комбайны. Кольцов поэтизировал труд крестьянина-одиночки, призывал к религиозности, у нас — колхозы, совхозы, кружки безбожников»⁴. Апофеозом подобных концепций стала книга О. Бескина «Кулацкая художественная литература и оппортунистическая критика» (1931), в которой даже сами понятия «Русь», «русское» подвергались издевательским оценкам.

Сама по себе проблема фольклоризма в литературе очень сложна, многомерна. Она более всего связана с вопросами народности и национального своеобразия искусства. Но упрощенное ее понимание приводит либо к отождествлению фольклоризма с народностью, либо, напротив, к игнорированию его. Наиболее распространенным является

¹ Вышло в свет три тома, посвященных русской литературе XI—XVIII вв., первой половине XIX в., второй половине XIX в., подготовлено три тома, продолжается работа над очередными книгами.

² Россия, 1922, № 3, с. 27.

³ Эренбург И. Портреты современных поэтов. М.: Первина, 1922, с. 3.

⁴ Земля советская, 1931, № 8, с. 120.

представление о связях литературы с народным творчеством как только о прямом использовании отдельных образов, мотивов или фольклорного стиля. Разумеется, стремление опереться на сюжеты, образы и стиль фольклора в произведениях, которые отмечены близостью авторского замысла народнопоэтическому, вовсе не противопоказано. Напротив, история литературы знает выдающиеся, высокохудожественные явления, созданные с прямой ориентацией на фольклор: басни И. А. Крылова, стихи и песни А. В. Кольцова, сказки А. С. Пушкина и Л. Н. Толстого, «Песни западных славян» А. С. Пушкина и «Песня про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова, «Двенадцать» А. А. Блока, стихи и поэмы С. А. Есенина, «Страна Муравия» А. Т. Твардовского, «Малахитовая шкатулка» П. П. Бажова, песни М. В. Исаковского, стихи и песни А. А. Прокофьева, «Василий Буслаев» С. С. Наровчатова и многие другие. Писатель, по справедливому замечанию Андрея Платонова, имеет право даже на литературную обработку народнопоэтических произведений и стилизацию. Нередки случаи, когда на народнопоэтической основе вырастают очень крупные художники (Кольцов, Лесков, Есенин, Бажов, Шергин и др.). Они не только не скрывали своей прямой родословной, но, наоборот, даже подчеркивали ее.

Однако роль фольклора в развитии литературы гораздо шире. На протяжении буквально всей истории русской литературы, начиная с самых первых шагов и до наших дней, фольклор активно участвовал в формировании и развитии ее жанров, принципов типизации и стиля. При этом как сама литература, так и характер ее взаимосвязей с фольклором исторически изменялись и постоянно обогащались индивидуальными достижениями писателей в освоении народнопоэтических традиций¹.

Одним из наиболее устойчивых заблуждений в понимании фольклора является представление о нем как о чем-то консервативном, однообразном, устаревшем, уходящем в далекое туманное прошлое. На протяжении многих десятилетий предпринимались неоднократные попытки доказать

¹ Подробнее об этом см. в моих работах: Советская литература и устное народное творчество (Методология вопроса). — В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования. М. — Л., 1962, вып. 7, с. 3 — 25; Русская советская поэзия и народное творчество. М. — Л., 1963; Об исторических закономерностях взаимосвязей литературы и фольклора. — Рус. лит., 1977, № 2, с. 3 — 20; На стыке двух художественных культур. (Проблема фольклоризма в литературе). — В кн.: Русский фольклор. Вопросы теории фольклора. М. — Л., 1979, вып. 19, с. 3 — 30.

несовместимость фольклорных традиций с революционным искусством. Для этого выстраивались целые историко-философские концепции, сооружались теоретические построения нравственно-эстетического характера. На одной из таких точек зрения есть необходимость остановиться подробнее.

С попытками теоретического обоснования «несоответствия» народнопоэтического мышления современному миropониманию, а в связи с этим истолкования фольклора, фольклоризма и народности наиболее последовательно выступал в 60—70-х годах Л. И. Емельянов. Автор изложил свои взгляды в статьях «Природа предмета и специфика проблемы. (О функциях фольклора)¹ и «Изучение отношений литературы и фольклора².

Статья «Природа предмета и специфика проблемы» начинается с резкой критической оценки всех попыток фольклористов определить, что такое фольклор вообще и современный в частности. Вывод автора столь же категоричен: в науке наступил «теоретический застой». В ожидании открытия читатель с нетерпением ждет разностороннего анализа существующих исследований и, главное, положительных, научно аргументированных выводов и определений. Но его постигает разочарование, так как рассмотрение точек зрения фольклористов, слишком избирательное, ограниченное и далеко не всегда объективное, ведется весьма отвлеченно, без опоры на новые факты и наблюдения, без учета того, что эти точки зрения уже подвергались критике или вообще являются дискуссионными. Откровенно назидательный, поучающий тон даже по отношению к очень крупным фольклористам, внесшим большой вклад в науку, стал чуть ли не главным приемом автора, что, конечно, не может заменить научной аргументации. Если же обнажить основную мысль статьи Л. И. Емельянова, претендующей на определение сущности фольклора, то она окажется не такой уж новой. Критикуя некоторые суждения Б. Н. Путилова, Л. И. Емельянов незаметно перенял его тезис о том, что «фольклорное сознание», на основе которого возникал и развивался фольклор, в эпоху цивилизации «разрушается», и потому он «трансформируется» в профессиональную литературу³.

¹ Рус. лит., 1978, № 1.

² В кн. «Вопросы методологии литературоведения» (М.—Л.: Наука, 1966).

³ Этую же точку зрения развивал в ряде своих статей Н. Леонтьев в начале 50-х годов.

При всей кажущейся верности этого положения оно страдает схоластической отвлеченностью и антиисторизмом, замыкает фольклор в рамки каких-то древнейших периодов человеческой истории. Между тем фольклор, как и всякое искусство, — явление исторически развивающееся, жизнь народнопоэтических жанров протекает в непростой смене, взаимопроникновении и изменениях. Поэтому, например, «фольклорное мышление» эпохи зарождения и активного бытования былин не тождественно «фольклорному мышлению» периода развития, скажем, устных преданий рабочих, целиком являющихся порождением нового времени, и частушек, которые также относятся к традиционным формам фольклора. А пословицы и поговорки — тоже классические формы фольклора — зарождаются и живут во все эпохи, не исключая современности. Есть и более сложные судьбы фольклорных жанров, которых вовсе не касается Л. И. Емельянов, считая, что весь фольклор есть отражение давно прошедших эпох, «не соответствующих» современности. Например, рабочая песня, живущая в России около двухсот лет и претерпевшая сложную эволюцию, если иметь в виду ее путь от периода артельных работных людей («Дубинушка», например) и рабочих промышленных мануфактур до гимнической революционной песни. Куда ее отнести — к классическому фольклору, новому самодеятельному творчеству или литературе? Что она отразила — исторически прошедшую эпоху или ряд эпох, в том числе и современную?

Понимание фольклора как явления законсервированного противоречит самому духу его. Народное поэтическое творчество — явление не только постоянно развивающееся, но и непрекращающее, на протяжении веков оно претерпевало изменения как в своем художественном содержании, так и в жанровом и стилевом развитии. По его произведениям мы с достаточной полнотой можем судить об исторических, социальных и нравственных изменениях народного самосознания и мироощущения (ср., например, былину и историческую песню, сказку и анекдот, обрядовый фольклор и частушку и т. п.). На некоторых примерах мы еще сможем в дальнейшем убедиться в этом, сейчас же лишь заметим, что скептическое отношение отдельных фольклористов к современным видам и формам художественной самодеятельности масс (при всех ее недостатках) вряд ли справедливо.

Такое ограниченное толкование фольклора неминуемо приводит автора (впрочем, не только его) к мысли, что

профессиональное искусство — более высокая, а фольклор более низкая ступень искусства и что литература, как утверждает вслед за другими Л. И. Емельянов, располагает «более совершенными» художественными средствами, чем фольклор, и, следовательно, имеет, по словам критика, больший в сравнении с последним «авторитет». Но такое толкование решительно расходится с многочисленными высказываниями таких, например, величайших русских художников, как А. Пушкин, Л. Толстой и М. Горький, и очень сильно упрощает вопрос. В связи с этим хотелось бы напомнить мысли В. Г. Белинского.

Размышляя в ряде своих статей начала 1840-х годов над сущностью взаимоотношения литературы и народного творчества, В. Г. Белинский на первый взгляд резко противопоставил литературу и фольклор: «Художественная поэзия (то есть литература. — П. В.) всегда выше естественной или собственно народной»¹. И еще более категорично: «Нет, одно небольшое стихотворение истинного художника-поэта неизмеримо выше всех произведений народной поэзии, вместе взятых!» (с. 309).

Однако при всей резкости и даже излишней запальчивости этих суждений В. Г. Белинский был диалектичен и осторожен. «Превосходство» литературы он видел в осознанном выражении «общечеловеческого», чего, по его мнению, не хватало «младенческому искусству» (исключение делалось для «Илиады» и «Одиссеи»), в «определенности» и «точности» образной мысли. Но Белинский не сводил искусство слова лишь к этому. Он понимал, что «в народной или естественной поэзии есть нечто такое, что не может заменить нам художественная поэзия», — это власть чувства («власть народной музыки бесконечна над чувством», — с. 309). Если «мысль выше непосредственного чувства», — продолжал он, — то в «непосредственном чувстве» есть нечто такое, чего нет ни в разумном сознании, ни в гордой взмужалости» (с. 310). И потому истина искусства состоит в том, что оба эти начала всегда «нуждаются друг в друге» (с. 294).

В размышлениях великого критика есть немало противоречий и романтических умозаключений, но, рассуждая о прогрессе в жизни и искусстве, Белинский глубоко понимал неразделимость подлинно народной национальной художественной культуры разных эпох. Следует вдуматься

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1954, т. 5, с. 308. Далее ссылки даются в тексте.

в итоговые мысли критика, считавшего, что народное «непосредственное чувство было почвою, из которой возник и развивался цвет и плод его разумного сознания. Все последующее есть результат предыдущего: разумная мысль часто есть только осознанное предание темной старины, а знание часто есть только уясненное предчувствие; а страна мифов и таинственных предречений есть страна, полная очарования и чудес... Жизнь распадается на множество сторон и вновь совокупляется в единое целое; единое выше множества, целое выше частей, но и во всякой отдельности есть нечто свое, не заменимое целым. В художественной поэзии заключаются все элементы народной, и сверх того еще есть нечто такое, чего нет в народной поэзии: однако же, тем не менее народная поэзия имеет для нас свою цену так, как она есть, в ее чистом, беспримерном элементе, в ее простой, безыскусственной и часто грубой форме» (с. 310).

При такой постановке вопроса становится ясным, что и сами «совершенные» средства литературы формируются не без воздействия «совершенных» средств народной поэзии.

Суть дела, следовательно, вовсе не в том, что кто-то пытается возвысить фольклор и унизить литературу, тянет, так сказать, современность в прошлое или хочет ее ограничить прошлым, а кто-то (в частности, Л. И. Емельянов)¹ стремится спасти и защитить литературу от посягательств на ее суверенитет. Суть в том, чтобы понять не только историческую, но и общеэстетическую зависимость этих двух сфер художественной культуры как культуры национальной, одна из которых изначальна. Вероятно, именно это обстоятельство заставляло всех великих русских художников искать секрет могучего влияния народной поэзии на литературу всех эпох. Вспомним из многочисленных примеров высказывания двух русских гениев — А. С. Пушкина и Л. Н. Толстого.

Ссылаясь на народное творчество, Пушкин не только уверенно заявлял о наличии прочной основы развития национальной литературы («...Есть у нас свой язык; смелее! — обычаи, история, песни, сказки — и проч.»¹), но и видел будущее ее в глубинных связях с многовековым опытом народного художественного слова. Он первый гениально уловил необходимость не подражания фольклору, не простого использования его сюжетов, мотивов и образов (хотя и не отрицал такого), а освоения тех принципов и возмож-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М. — Л., 1951, т. 2, с. 533. Далее ссылки даются в тексте.

постей реализации богатств народного языка и поэтики, которые свойственны фольклору. Восхищаясь красотой и художественной силой сказки («Что за прелест эти сказки! Каждая есть поэма!», т. 10, с. 108), он в то же время усматривал более основательные связи народного и профессионального искусства. «Сказка сказкой, — говорил он, — а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать?.. Надо бы сделать, чтоб выучиться говорить по-русски и не в сказке... Да нет, трудно, нельзя еще!»¹ В другом месте Пушкин замечал, что писатель должен «повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа» (т. 7, с. 72), которая всегда имеет свою «особенную физиономию». Создатель и носитель национального языка, народ с его поэтической культурой воспринимался основоположником русской реалистической литературы как незримый повелитель художественного творчества. И когда Гоголь писал, что Пушкин глядит на мир «глазами своей национальной стихии, глазами своего народа», а Крылов — «это наша коренная русская голова, тот самый ум, который сродни уму наших пословиц»², он имел в виду как раз глубинную и непреходящую связь творчества великих художников с фольклором, о которой говорил Пушкин.

Пожалуй, еще более принципиальное значение придавал фольклору в развитии русской литературы Л. Н. Толстой.

Народное творчество оказало большое влияние на формирование эстетических взглядов Л. Толстого. Не раз высказывая, например, мысль о том, что искренность в искусстве является важнейшим условием истинно художественного творчества, он тут же подтверждал: «Условие это всегда присутствует в народном искусстве...»³ В этом смысле он даже противопоставлял народное творчество литературе «высших» слоев: «У народа есть своя литература — прекрасная, неподражаемая; но она не подделка, она выпевается из среды самого народа» (т. 46, с. 71). Фольклор, по мнению Л. Н. Толстого, является примером органического рождения искусства из потребности самой жизни — отсюда его заразительность без какой бы то ни было заданности, нарочитости; его безыскусность выражает саму суть природы художественного творчества —

¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников и письмах. М., 1910, с. 61—62.

² Гоголь Н. В. Поли. собр. соч. М., 1952, т. 8, с. 51, 392.

³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Юбилейное изд. М., 1951, т. 30, с. 150. Далее ссылки на это издание делаются в тексте.

единство создания и восприятия произведения, слитность мысли и чувства.

Л. Толстой исключительно высоко ценил неотделимость народного художественного творчества от практических нужд самого народа и даже склонен был думать, что «художник будущего» вернется к этому принципу как определяющему¹. Противопоставление устного народного творчества профессиональному, встречающееся в суждениях Л. Толстого, кажущееся: гениальный писатель лишь подчеркивал незыблемость и первооснову художественных принципов фольклора — гармонии формы и содержания, внутренней художественной целостности произведения, единства нравственного и эстетического начал в искусстве, красоты и пользы. Высшая задача художника — стремление к такому совершенству.

Будущее литературы, так волновавшее Л. Толстого, виделось ему в слиянии принципов непрофессионального и профессионального творчества. Условием подлинного ее расцвета он считал полное раскрепощение социальных и духовных сил народа. «Мы, богатые классы, — писал он, — разоряем рабочих, держим их в грубом непрестанном труде, пользуясь досугом и роскошью. Мы не даем им, задавленным трудом, возможности произвести духовный цвет и плод жизни: ни поэзии, ни науки, ни религии... Если бы только мы не высасывали их до дна, они бы проявили и поэзию, и науку, и учение о жизни» (т. 54, с. 63—64). И еще: «Мы произвели пропасть людей в великих писателей, разобрали этих писателей по косточкам и написали горы критик, и критик на критики, и критик на критики критики... А что мы прибавили к народным былинам, легендам, сказкам, песням?..» (т. 25, с. 357).

Горестно осознавая разрыв между народом и современным ему искусством, Толстой постоянно призывал обратить взоры на созданную самим народом духовную культуру, целиком подчинить творчество народным интересам и нуждам. «Служение народу науками и искусствами будет только тогда, когда люди, живущие среди народа и как народ, не заявляя никаких прав, будут предлагать ему свои науч-

¹ «Художник будущего будет понимать, что сочинить сказочку, песенку, которая тронет, прибаутку, загадку, которая забавит, шутку, которая насмешит, нарисовать картинку, которая будет радовать десятки поколений или миллионы детей и взрослых, — несравненно важнее и плодотворнее, чем сочинить роман, симфонию или нарисовать картину, которые развлекут на короткое время несколько людей богатых классов и навеки будут забыты» (т. 30, с. 183 — 184).

ные и художественные услуги, принять или не принять которые будет зависеть от воли народа» (т. 25, с. 362). Причем сам народ, убежденно писал Толстой, станет активным творцом искусства, отчего и сама «техника» искусства «не только не ослабеет, как это показывает все народное искусство, но в сотни раз усовершенствуется... Она усовершенствуется потому, что все гениальные художники, теперь скрытые в народе, сделаются участниками искусства и дадут... новые образцы настоящего искусства, которые будут, как всегда, лучшею школой техники для художников» (т. 30, с. 181).

В дневниковой записи Толстого 1897 года читаем: «В средние века, в XI веке, поэзия была общая — народа и господ, *les courtois et les vilains*, потом разделилась и *les vilains* стали подделываться под господскую, а господа под народную. Надо, чтобы пришло опять соединение» (т. 53, с. 137).

При этом Толстой имел в виду не только и даже не столько необходимость писать «для народа», а нечто большее. Отметив в известном трактате «Что такое искусство?» плодотворную тенденцию издания «книг для народа», организацию общедоступных концертов, театров, он тут же замечает: «Все это еще очень далеко от того, что должно быть, но уже видно то направление, по которому само собой стремится искусство для того, чтобы выйти на свойственный ему путь» (т. 30, с. 177). Толстой, несомненно, имел в виду рождение нового искусства, которое бы органически вобрало опыт народного творчества и которое бы жило интересами трудовых масс, вобрало бы все лучшие силы в народе, склонные «к художественной деятельности» (т. 30, с. 180).

Толстой подходил к великой идее развития будущей подлинно народной литературы, идее, которая в обогащенном виде окажется в центре внимания В. И. Ленина и М. Горького.

Но, может быть, Лев Толстой ошибался, преувеличивая роль фольклора в развитии профессионального искусства, и революционная литература пошла по иному пути, отвергнув как устаревший, не соответствующий времени фольклор?

Если внимательно присмотреться, можно увидеть, что, борясь за новую, народную литературу, марксистское литературоведение и писатели, стоявшие у истоков советской литературы, постоянно имели в виду широкое освоение народнопоэтических традиций.

В острой идейной и политической борьбе марксисты последовательно отстаивали, особенно на рубеже двух веков, идею служения литературы и искусства «народному освободительному движению».

Но что означало в тех условиях «служение народу»? Как соотносятся политическая ориентация писателя и народность его творчества? На какой основе художник может достигать подлинной народности и каковы перспективы развития литературы в ее взаимоотношении с народной жизнью? Оставляя в стороне многие аспекты понимания В. И. Лениным этих вопросов, обратим внимание на те из них, которые помогают лучше понять роль художественной народной культуры в развитии литературы на новом этапе — в период социалистических преобразований общества.

Широко известны работы В. И. Ленина о русской классической и современной литературе, высказывания о народном творчестве. В противоположность недальновидным и тенденциозным оппонентам Ленина, упрекавшим его в сведении художественного творчества к политике, в требовании чуть ли не административного подчинения воли писателя партийному «давлению» и т. п., В. И. Ленин был озабочен всесторонним развитием литературы, ее подлинной и органической народностью. Он не только высоко ценил такие произведения, как «Мать» М. Горького, которые прямо и непосредственно служили общепролетарскому делу, но и такие, в которых запечатлены сложные и противоречивые искания художником народной правды (например, все творчество Л. Толстого). Когда В. И. Ленин говорил об искусстве, уходящем своими глубочайшими корнями в толщу народных масс, как искусстве подлинном, он имел в виду не только тесную связь художника с современной народной жизнью, с народными интересами, но и глубокую преемственность опыта предшествующей литературы и народного творчества. В народном творчестве он видел один из достоверных источников познания истории народа, его психологии, его чаяний и надежд. По воспоминаниям близких ему людей (Н. Крупская, В. Бонч-Бруевич, Д. Бедный), В. И. Ленин не только высоко ценил фольклор, но и постоянно советовал писателям обращаться к нему, использовать его для более глубокого воспроизведения народной жизни.

В. И. Ленин мечтал о литературе, «обслуживающей» не «страдающих от ожирения одиночек», а необходимой миллионам и десяткам миллионов трудовых масс, он глубоко верил, что не только выдающиеся писатели, которые

в новых условиях найдут общий язык с этими массами, но и сам народ, реализовав все свои потенциальные духовные силы, станет активным творцом новой культуры. Именно революция, считал В. И. Ленин, «развязывает все скованые до того силы и гонит их из глубин на поверхность жизни», именно после Октября начался великий процесс «пробуждения» «новых сил», идет большая работа народных масс «над тем, чтобы создать в Советской России новое искусство и культуру»¹. Отмечая начало небывалого в истории слияния народных устремлений и извечной мечты всех подлинных художников служить народным интересам, выдвигая принципы сближения искусства с народом и приближения народа к мировым достижениям искусства, В. И. Ленин, по существу, видел в этом одно из главных завоеваний революции. «Необъятно велика,— говорил он,— разбуженная и разжигаемая нами жажда рабочих и крестьян к образованию и культуре. Не только в Питере и в Москве, в промышленных центрах, но и далеко за этими пределами, вплоть до самых деревень»². Стремление народных масс к образованию, к культуре, политической и государственной деятельности В. И. Ленин связывал и с их тягой к художественному творчеству. «Живое творчество масс,— вот основной фактор новой общественности»,— писал он³, имея в виду все стороны духовной жизни народа. Художественная народная культура прошлого мыслилась возможным революции, действенным помощником в борьбе за социализм.

М. Горький на протяжении всей своей жизни, особенно в советское время, неустанно ратовал за активное использование этических и поэтических принципов фольклора в процессе создания нового революционного искусства. Он отмечал возможность различных путей освоения литературой фольклорных традиций, а в известном докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей впервые в мировой эстетике изложил марксистскую философскую точку зрения на значение народной художественной культуры в развитии профессионального искусства и сделал вывод об исторической роли социалистического реализма, призванного ликвидировать разрыв между народным и литературным творчеством. При этом Горький подчеркивал особую роль фольклорной традиции в историко-литературном процессе и индивидуальном творчестве

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1967, с. 662.

² Там же, с. 664.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 35, с. 57.

писателя: «Учиться литературе у литератора, — писал он, — это одно дело, а учиться литературе у первоисточника — это другое дело, потому что народное творчество дает большой материал познанию так называемого «народного духа», ознакомляет с древнейшими источниками наших предрассудков, предубеждений, суеверий и вместе с тем объясняет нарастание деревенских чаяний, надежд, мечтаний о правде»¹.

Будучи убежденным, что «писатель, не обладающий знаниями фольклора, — плохой писатель»², М. Горький настойчиво проводил мысль об огромном и принципиальном значении народного творчества для развития русской и мировой литературы с разных точек зрения — познавательной, социально-нравственной, философской, эстетической. Горьковская концепция истории литературы складывалась в большой мере на основе понимания им ее связей с фольклором, что нашло яркое обобщенное выражение в упомянутом докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей.

А. В. Луначарский усматривал прямые связи современной политической и идеологической борьбы трудящихся масс с их социально-нравственным и эстетическим опытом, отраженным в народном творчестве. Даже в древнем эпосе он видел прямые аналогии с современностью. В 1919 году он писал, что русские былины «представляют собой огромный общественно-психологический материал, позволяющий заглянуть в тайники крестьянского сердца», и что богатыри — это, по существу, протестанты и их дух ощущается в современном революционном народе³.

«Нам нечего бояться стать народниками оттого, — писал А. В. Луначарский в другой статье, — что мы будем искать опоры для нашего социалистического художественного творчества в созданных крестьянскими коллективами сокровищах народного искусства. Нам нечего бояться стать националистами оттого, что мы будем любоваться разнообразием творчества национальностей и всемерно содействовать каждой из них в отношении художественного ремесла»⁴.

Видя в народном творчестве «бесконечное разнообразие

¹ Пути развития крестьянской литературы. Стенограмма и материалы Первого Всероссийского съезда крестьянских писателей. М. — Л.: ГИЗ, 1930, с. 143.

² Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1954, т. 28, с. 303.

³ Пролетарская литература, 1919, № 11 — 12, с. 10.

⁴ Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. М., 1967, т. 2, с. 239.

форм», «изумительные по своему социально-психологическому содержанию и по своему внешнему совершенству уроки», «необычайную сложность и тонкость стилевых приемов». А. В. Луначарский считал, что для советских художников фольклор «дает превосходные уроки искусства»¹. Он даже полагал, что социалистическое искусство всегда «будет черпать» из крестьянского искусства, видя «между своими тенденциями и этим искусством больше родства, чем, скажем, с искусством высокоразвитого капитализма...»²

А. В. Луначарский, как и В. И. Ленин и М. Горький, утверждая мысли об исключительной важности освоения народной художественной культуры революционным искусством, имел в виду не какие-то «частные» моменты, а творчески-методологические принципы. При этом они, что следует подчеркнуть, не противопоставляли древние формы народного творчества современным.

Крупнейшие художники того времени, заботившиеся о народности литературы (Л. Толстой, М. Горький, А. Блок, С. Есенин), остро осознавали необходимость более тесного, более широкого освоения писателями фольклорных традиций на рубеже двух веков и предошущали огромную роль народа и народной художественной культуры в дальнейшем развитии русской литературы. Пожалуй, особенно показательны в этом смысле напряженнейшие поиски А. Блока³.

В свете вышесказанного становятся особенно неуместными рассуждения о «несоответствии» «фольклорного сознания» (или мышления) современному. В сущности, отвергая глубинные творческие связи двух эстетических систем — литературы и фольклора, считая всякие непосредственные контакты писателя с фольклором несоящими серьезного внимания, наконец, сводя проблему взаимосвязей литературы и народного творчества лишь к вопросу познания действительности, сторонники «независимости» литературного процесса и «превосходства» литературы ставят под сомнение саму проблему фольклоризма в искусстве. Если, как утверждает Л. И. Емельянов, фольклор «такая же худо-

¹ Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. М., 1967, т. 2, с. 323—324.

² Там же, с. 272.

³ См. об этом: Выходцев П. С. Блок и народная художественная культура (к эволюции идейно-эстетических взглядов поэта). — Рус. лит., 1980, № 3, с. 64—91; Выходцев П. «Золото неподдельной поэзии». Традиции фольклора и идейно-художественная эволюция писателя. — Наш современник, 1980, № 11, с. 174—183.

жественная традиция, как Пушкин, Толстой и Шекспир, такой же источник знания, как история, этнография и литература» и вообще «как и любой (?! — П. В.) из современных писателей»¹, то может ли существовать специфика в литературно-фольклорных связях в отличие от собственно литературных? Боясь «фетишизации» фольклора среди «любого из фактов культуры», критик пытается доказать, что фольклор, как и «любой из современных писателей», — всего лишь «источник эстетического образования» (с. 281). Но в таком случае проблема фольклоризма размывается среди других проблем и сводится, но существу, к нулю.

Отождествить этот великий источник с творческим опытом «любого из современных писателей» — это значит потерять элементарные критерии ценностей, свести проблемы народности искусства, преемственности, фольклоризма, национальных основ к теоретическим постулатам об «эстетическом образовании» художника. Это значит признать надуманными многочисленные высказывания русских писателей и теоретиков от Пушкина и Л. Толстого до Горького, Луначарского, Пришвина и Твардовского.

Постоянно подчеркивая, что фольклор, порожденный определенной исторической действительностью, отражает мышление и представления довольно древних эпох и не соответствует эпохам развитых литературных традиций, Л. И. Емельянов, независимо от его субъективных намерений, оставляет за фольклором «право» прямого участия в формировании литературных принципов лишь на самых ранних ступенях.

Но как и чем измерять в искусстве «соответствие эпох»? Вопрос этот не так однолинеен и ясен, как может показаться при «общетеоретической» постановке. Да и так ли уж далеко ушло мироощущение и мышление художника XX века от того времени, когда создавались произведения народного творчества (а они создавались и параллельно с развитием литературы), чтобы столь категорично утверждать их несовместимость? Если иметь в виду социальные, философские и политические представления и понятия, то да, мы можем говорить о «дистанции огромного размера». Но мышление художника, особенно его творческий метод, нельзя сводить только к этим понятиям и представлениям, что и дало право, например, А. В. Луначарскому говорить

¹ Вопросы методологии литературоведения, с. 281. Далее ссылки в тексте.

о перекличке революционной эпохи с эпохами древнего эпоса, а народное творчество в целом считать традицией даже более близкой искусству советского времени, чем литература.

Если распространить утверждаемую критиком мысль на литературу, то, вероятно, придется говорить об «устарелости» и Шекспира, и Сервантеса, и даже Пушкина и Достоевского, социально-философское (не говоря о политическом) мышление которых далеко от современного. Но мы бы поступили в таком случае непростительно наивно, потому что художественный мир этих гениев — ценность абсолютная для всех времен и народов. Иное дело — что именно каждый из потомков может находить в них для себя «адекватного» и нужного в своих поисках. А он, оказывается, может и находит многое. Почему же социально-философский, нравственный и эстетический опыт целого народа (точнее — народов), запечатленный в его художественном творчестве, — лишь достояние тех эпох, в которые оно рождалось? Пусть даже это были эпохи «детского» миропонимания. И почему обращение художника к этому опыту является чуть ли не анахронизмом?

Критики, конечно, бессильны «отменить» многовековой опыт учёбы профессиональных творцов у безымянных миллионов. Да они, кажется, и сами понимают невозможность сделать это. Однако своими рассуждениями они всячески вбивают клин между литературой и фольклором. Л. И. Емельянова, например, не удовлетворяют выработанные ирабатываемые принципы изучения литературно-фольклорных связей. Какие же предлагаются? Слишком общие и не ясные. Мысль о том, что в каждую эпоху и у каждого писателя эти связи определяются задачами времени и конкретными творческими замыслами, не может претендовать на новизну¹. Вывод, будто исследователи придерживаются «предрассудка», что «эстетический опыт народа может усваиваться писателем только в том виде, в каком он отложился, выкристаллизовался в произведениях фольклора» (с. 280), — всего лишь риторическая фраза, рождённая боязнью «непосредственных контактов».

Истолковывая «типологическую» связь писателя с фольклором аналогично его связи с исторической действительностью, автор как бы автоматически снимает вопрос о характере и глубине понимания писателем самой действительности. Одна и та же историческая действитель-

¹ Эта мысль составляет основу, например, моей книги «Русская советская поэзия и народное творчество» (1963).

ность была и для автора «Тихого Дона», и для автора «Конармин», но, кроме всего прочего, отличающего эти произведения, народнопоэтическая стихия, близкая и дорогая одному, далекая и непонятная другому, оказалась весьма существенным фактором в глубине постижения каждым из них духа народной жизни. Значит, понимание писателем фольклора, доверие к нему как к историческому, социально-психологическому и эстетическому источнику, опора на него в собственном познании и воспроизведении действительности активно включается в творческий процесс и составляет суть проблемы фольклоризма. То есть в понятие фольклоризма входят все аспекты отношений художника к народному творчеству, вопрос же, насколько эти отношения глубоки, органичны и плодотворны, — другой вопрос, связанный со своеобразием и масштабами таланта, степенью его близости народной жизни. Кстати сказать, в ряде работ последнего времени как раз эти стороны проблемы фольклоризма привлекают все большее внимание исследователей.

Другой круг вопросов в понимании проблемы фольклоризма связан с отношением к народности. В статье Л. И. Емельянова наиболее категорично сформулирован упрек, который нередко можно слышать в адрес тех, кто занимается изучением проблемы. Без всяких доказательств автор статьи обвинил всех исследователей в отождествлении фольклоризма и народности¹, более того — приписал им мысль, будто народности вне фольклоризма не существует вообще. А сделав этот смелый шаг, он уже с не к месту примененной иронией обобщает: фольклоризм в работах литературоведов «попросту становится заданной темой, своеобразным анализатором, с помощью которого можно любого писателя подвергнуть этакой пробе на народность» (с. 262). Мысль эта также не нова. Она была расхожей в 20-е годы, высказывалась (например, И. Сельвинским) и в 50-е. Но для нашего критика, приравнявшего значение фольклора к опыту «любого из современных писателей», такой вывод вполне логичен. Все предшественники, в том числе и крупнейшие писатели, утверждавшие нечто противоположное, судя по Емельянову, заблуждались.

Не соответствует реальной действительности и упрек

¹ Например, в моей книге «Русская советская поэзия и народное творчество» ясно сказано: «Проблема фольклоризма, не являясь равнозначной проблеме народности литературы, в то же время очень тесно с ней связана, если и ту и другую понимать не упрощенно» (с. 11).

Л. И. Емельянова, будто исследователи связывают с народностью лишь идейность (с. 274). Достаточно прочитать работы Ю. Барабаша, А. И. Метченко, В. Г. Базанова и др., чтобы увидеть беспочвенность этого обвинения.

Утверждать, как это делает Л. И. Емельянов, что проблема фольклоризма имеет отношение, например, к сказкам Пушкина, но не к «Евгению Онегину», к «народным рассказам» Л. Толстого, но не к «Войне и миру», к Некрасову, но не к Тютчеву, Есенину, но не к Блоку и т. п., можно лишь при весьма приблизительном понимании связи писателя с национальной традицией и полном игнорировании достижений науки и самоочевидных фактов. Как бы логическим продолжением всех выводов критика является крайне скептическое отношение к современным видам и формам народного творчества. Л. И. Емельянов вслед за Н. Леонтьевым (Нов. мир, 1953, № 8) и А. Бочаровым (Дружба народов, 1953, № 3) утверждает, что единственный смысл самодеятельного современного массового творчества — это «школа», путь к профессионализму. Вольно или невольно эта точка зрения смыкается с взглядами теоретиков элитарного искусства, которые отказывали трудовым массам в радости подлинно художественного творчества как естественного спутника жизни и стремления к красоте.

А почему бы не предположить, что подлинно народный художник соизмеряет свои поиски именно с художественными вкусами и творчеством масс, а не смотрит на него как на нечто низшее, лишь пытающееся дотянуться до профессионального писателя. А. Твардовский хорошо рассказал, какое огромное значение имели для него все виды и формы современного народного творчества, включая даже стенигазетные материалы (по его определению, «полуфольклорные»)¹. В другой статье, опять же не противопоставляя традиционные и современные формы народного творчества, он еще более категорично обобщил: «Ни одно слово, ни один ход нашей поэзии не созданы нами. Каждая часть поэтического создания существует в природе, существует в фольклоре.

Когда художник выделяет это, используя художественный опыт народа, когда в своем творчестве находит этому

¹ Твардовский А. О литературе. М.: Современник, 1973, с. 324—360.

опыту свой ряд, подчинение законам ритма, тогда и происходит поэзия»¹.

2

Что же подтверждает сам опыт русской литературы, в том числе и советской эпохи?

Мы не намерены здесь излагать всю, чрезвычайно интересную и богатую, историю взаимоотношений русской советской поэзии с фольклором. Отослав любознательного читателя к указанным выше работам на эту тему, заметим лишь, что вся история ее становления и развития очень прочно связана с освоением фольклорных традиций. Принципиально важно заметить прежде всего, что ни один более или менее значительный поэт, ни один литературный жанр не могли в своем развитии не опираться на социально-философский, нравственный и эстетический фундамент русского фольклора.

Уже на заре литературы социалистического реализма народнопоэтические традиции оказывали огромное влияние не только на творчество крупнейших ее представителей — М. Горького и Д. Бедного, но и на художественные поиски и достижения крестьянских и пролетарских писателей. Эти традиции активнейшим образом проявили себя в острой идеино-эстетической борьбе начала века, во многом способствуя творческому самоопределению художников, достижению ими подлинной народности (Блок, Есенин, Маяковский). Пожалуй, никогда дотоле не было такого большого притока писателей из народа, несших в литературу как ценнейшее достояние народную художественную культуру, живое народнопоэтическое слово — как свое собственное, что существенно углубляло органичность слияния фольклорной стихии с литературной системой. Блестящим выразителем этой тенденции стал С. Есенин². Эпоха трех русских революций, как эпоха, по определению В. И. Ленина, движения самих масс, внесла качественные изменения во взаимоотношения профессионального и массового художественного творчества. После Октября процесс воздействия народной культуры значительно расширился и углубился, несмотря на многочисленные опасения и протесты недальновидных литераторов.

¹ Твардовский А. О литературе. М.: Современник, 1973, с. 260.

² Этот вопрос — уникальный в истории мировой литературы и заслуживает самостоятельного большого (да, пожалуй, и не одного) исследования.

«Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа»¹. Это глубокое и емкое утверждение К. Маркса имеет прямое отношение (и, может быть, в первую очередь) к духовным ценностям, создаваемым народом, в том числе и к фольклору, являющемуся наиболее непосредственным и энциклопедическим отражением социально-нравственного и умственного развития народа. И если это так (а оно так и есть), то запечатленные в фольклоре народный дух, народная фантазия, чаяния и идеалы не могут быть безразличными для писателя любой эпохи, стремящегося служить поэтическим словом своему народу. М. Горький имел право написать, что в органичности освоения художником фольклора отражается степень «физической и духовной» близости творца к народу².

Уже первые послеоктябрьские годы развития советской литературы подтвердили, что, как и в прошлом, связь художника с народным творчеством может находиться на разных, так сказать, уровнях и по-разному проявляться — в стиле, жанрах, языковой стихии, в выборе героев и средств типизации, в реализации «мысли народной» о явлениях действительности, в утверждении социально-нравственных идеалов. Достаточно сопоставить творчество самых разных писателей — М. Горького и М. Пришвина, В. Маяковского и А. Блока, С. Есенина и Д. Бедного, А. Ахматовой и С. Городецкого, Н. Клюева и В. Александровского, А. Неверова и В. Шишкова, А. Толстого и А. Серафимовича — которые активно обращались к фольклорным традициям.

В 20—30 годы литературно-фольклорные связи значительно изменились и обогатились, но по-прежнему многообразие творчески-индивидуального освоения народнопоэтических традиций оставалось яркой страницей литературного развития. В произведениях М. Шолохова, Л. Леонова, М. Исаковского, А. Прокофьева, А. Твардовского, П. Васильева, Д. Кедрина, П. Бажова, Б. Шергина, А. Платонова и многих других писателей фольклоризм был поднят на такую принципиальную высоту, что трудно даже себе представить высокие художественные достижения этих писателей в раскрытии духовного мира народа, в создании крупных национальных характеров без опоры на фольклорные традиции. Если к тому же учесть, что многие вершинные произведения этих лет в разных жанрах («Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина», «Тихий Дон» и «Поднятая целина», «Петр Первый» и «Малахитовая шка-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., М., 1955, т. 33, с. 147.

² Горький М. Собр. соч. М., 1953, т. 24, с. 35.

тулка», «Анна Снегина» и «Педагогическая поэма», «Страна Муравия» и «Кашеева цепь», «Разин Степан» и «Емельян Пугачев», песни М. Исаковского, лирика А. Прокофьева, поэмы П. Васильева и Д. Кедрина и многое другое) крепко замешены на этих традициях, мы ясно можем себе представить значение их в литературном процессе в целом.

У каждого художника может преобладать тот или иной тип связей с народной эстетической и нравственной культурой. Но, как правило, в лучших произведениях глубинные связи налицо. Внимательное изучение наследия всех великих русских писателей, в том числе и таких, как Радищев, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, А. Островский, Л. Толстой, Достоевский, Тютчев, Салтыков-Щедрин, Горький, Маяковский, Блок, Пришвин, Леонов и др., в творчестве которых фольклорные традиции, казалось бы, не просматриваются так последовательно и всеохватывающе, как у Крылова, Кольцова, Некрасова, Есенина, Шолохова, Прокофьева, Бажова, Твардовского, дает основание говорить о глубоких их связях с народным творчеством. Только применительно к «Евгению Онегину» проблема фольклоризма приобретает другой характер, чем в отношении к сказкам Пушкина, к «Войне и миру» встает иначе, чем к «народным рассказам» Л. Толстого, к Блоку — по-иному, чем к Есенину, к Пришвину иначе, чем к Шолохову, и т. п. Каждый из этих художников мог бы сказать словами М. Горького, который признавался, рассказывая о том, как он изучал и отбирал живое народное поэтическое слово, что так он «учился думать и писать».

Таким образом, проблема фольклоризма имеет прямое отношение к народности творчества писателя.

Есть определенная закономерность, что в переломные периоды в жизни народа обращение писателей к фольклору (и древним его формам, и новейшим) становится особенно интенсивным. Так произошло в годы Великой Отечественной войны, когда фольклор стал для многих и многих писателей воистину «школой национального самосознания¹. Очень характерно признание А. Прокофьева: «Если хотите, то я все окружающее — военные события, людей, природу — воспринимал через увеличительное стекло народного поэтического мышления»².

Существует, однако, довольно распространенное мнение, что влияние фольклора на профессиональное искусство с

¹ Скосырев П. Наследство и поиски: Статьи, очерки, заметки. М., 1961, с. 98.

² Прокофьев А. Свет поэзии. Л., 1975, с. 348.

движением времени ослабевает и даже исчезает. Об этом говорят, по крайней мере, около ста лет. Практика литературного развития подтверждает иное. Можно даже говорить о том, что в советскую эпоху это влияние усилилось и расширилось.

При активной помощи традиционных и новых форм народного творчества русские советские писатели создали ряд крупных национальных характеров и типов нового времени — образы Вершинина, Чапаева, Ивана Шадрина, Аксиньи Астаховой и Григория Мелехова, Щукаря, Моргунка, Василия Теркина, Анны Сивцовой, Андрея Соколова, Ивана Вихрова и др. Опираясь на фольклор, авторы произведений на исторические темы воспроизвели образы выдающихся деятелей прошлого — Ермака, Степана Разина, Емельяна Пугачева, Петра Первого. Наконец, исключительно по мотивам народного творчества в поэзии и прозе воплощено немало замечательных народных типов, близких и дорогих по духу и складу людям нашей эпохи: Данила-мастер и Хозяйка Медной горы П. Бажова, кораблестроитель Конон Иванович и мореходы братья Личутины Б. Шергина, Сеня Малина С. Писахова, Василий Буслаев С. Наровчатова, Авдотья Рязаночка В. Бокова и др. Развитие ряда литературных жанров, таких, например, как поэма, песня, басня, сатирический стихотворный фельетон и др., в том качестве и богатстве, которое мы имеем, было бы просто невозможным без освоения народнопоэтических традиций. Неисчислимые народнопоэтические образы, мотивы и сюжеты в произведениях для детей, а литература для детей превратилась в нашей стране в огромный пласт художественной культуры.

Никогда ранее русская литература не стремилась так интенсивно, так широко привлекать народную поэзию для раскрытия современности, так органично увязывать ее с реальной повседневностью. Более того, благодаря усилиям многих поколений писателей советской эпохи народное творчество стало действенным средством художественного познания современности, активным воспитателем национального и социального самосознания. С. Залыгин проницательно заметил: «Мы до сих пор не оценили еще по достоинству всего того, что сделала в этом направлении советская литература, а ведь именно она вывела народное творчество в народ».

Дореволюционный фольклор, как чтение, был достоянием только узкого круга любителей, по большей части любителей старины, некоторого круга «словесников», а все

те, кто составлял так называемую «читающую публику», быть может, только в детстве, на самой ранней поре своего читательского стажа, знакомились с народными былинами о походах русских богатырей, со сказками о жар-птицах и змеях-горыначах.

Фольклор оставался областью сказочной, и мало кто в те времена отдавал себе отчет в том, что героем такого произведения может быть самый обыкновенный человек и что этот герой может быть интересен и славен житейскими, прежде всего трудовыми, делами и устремлениями.

Эти возможности фольклора были вскрыты советской литературой благодаря социальному переосмыслению всей жизни народа. И как только такое переосмысление произошло, оно выдвинуло целый ряд писателей-фольклористов, — теперь уже просто невозможно представить русскую советскую литературу без такого писателя, каким был, скажем, Павел Петрович Бажов.

Вслед за Бажовым и одновременно с ним появились и другие имена: на Урале В. П. Бирюков, на архангельском Севере — С. Г. Писахов, в Западной Сибири — А. А. Милюров¹.

С. Залыгин обратил внимание на действительно все еще недооцененное творчество писателей только одного ряда — работающих на фольклорном материале (к ним можно добавить таких талантливых художников, как Б. Шергин, Е. Пермяк, И. Ермаков и др.). Если же иметь в виду русскую советскую литературу в целом, то картина получается достаточно впечатльной. А если к тому же не забывать, что почти все литературы народов СССР достигли высоких образцов, опираясь на традиции национального фольклора, а младописьменные литературы, по верному наблюдению исследователя, «выросли на фольклорной почве»², то мы поймем, какое огромное значение приобрела для советской литературы проблема фольклоризма.

Послевоенная советская литература, в частности поэзия, не является исключением. При поверхностном взгляде фольклоризм поэтических произведений, включая даже песню, был менее заметен, чем, скажем, в 30-е годы и в период Великой Отечественной войны. Это объясняется отчасти более скрытыми формами его проявления, отчасти действительно менее интенсивным прямым обращением к

¹ Залыгин С. Мастерство писателя-фольклориста. — Вопр. лит., 1962, № 6, с. 167—168.

² Джусойты Н. О национальной самобытности писателя. — Вопр. лит., 1962, № 12, с. 38.

фольклорным жанрам. В значительной же степени такое впечатление складывается от того, на каких поэтов ориентируется читатель. Если считать наиболее «современными», так сказать, типичными для послевоенного периода таких поэтов, как А. Вознесенский, Р. Рождественский, В. Соснора, А. Кушнер, и близких им, у которых почти начисто отсутствует интерес к народнопоэтической традиции, то можно сделать вывод об исчезновении самой проблемы фольклоризма. К счастью, картина приобретает совсем иное содержание, если вспомнить, что послевоенная поэзия — это прежде всего творчество А. Твардовского, А. Прокофьева, М. Исаковского, А. Ахматовой, В. Луговского, Л. Мартынова, Я. Смелякова, Н. Заболоцкого, Б. Ручьева, А. Чуркина, Н. Рыленкова, В. Солоухина, С. Наровчатова, А. Недогонова, М. Дудина, А. Фатьянова, А. Решетова, В. Федорова, Л. Татьяничевой, В. Бокова, С. Орлова, С. Викулова, А. Яшина, Е. Исаева, Н. Тряпкина, Д. Ковалева, Н. Рубцова, Д. Блынского, В. Цыбина, В. Фирсова, О. Фокиной, А. Благова, Л. Васильевой, И. Вараввы, А. Жигулина, В. Сорокина и других поэтов всех поколений, хорошо чувствующих свою поэтическую родословную в лице не только русских классиков, но и народной художественной культуры.

Есть ряд внешних и внутренних обстоятельств, повлиявших на особенности преломления фольклорных традиций в послевоенной поэзии. Ослабление роли традиционного фольклора в повседневной духовной жизни народа, быстрое и повсеместное утверждение книжной культуры, кино-, радио- и телекультуры, конечно, сказалось на активности освоения народнопоэтической традиции, но во многих случаях и обострило внимание писателей.

Поэт, в чьем сердце запечатлелась вся нелегкая история нашей страны, особенно — деревни, Александр Твардовский совсем не случайно среди многих других примет обновления нашей жизни в переломные годы чутко уловил как «знак» «жданых перемен» прежде всего душевную народную песню, донесшуюся откуда-то «с дальнего покоса» «в тиши вечеровой»:

Ах, песня в поле, — в самом деле
Ее не слышал я давно,
Уже казалось мне, что пели
Ее лишь где-нибудь в кино...
• • • • •
И на дороге, в темном поле,
Внезапно за душу схватив,

Мне грудь стеснил до сладкой боли
Тот грустный будто бы мотив..

Я эти малые приметы
Сравнил бы смело с целино.
И дерзким росчерком ракеты,
Что побывала за Луной...¹

Поэты несравненно более часто, чем раньше, обращались к анализу и переосмыслению своего места в общенародной борьбе, своего отношения к недавнему прошлому, своих задач и смысла творчества. Индивидуальная судьба поэта стала в 50—60-е годы предметом более пристального внимания, раздумий — в отличие, скажем, от поэзии Великой Отечественной войны и 30-х годов. Обнаружилось все большее тяготение к так называемой медитативной лирике. Ясно, что народное творчество с его тяготением к общему оказывается здесь менее приспособленным, чем в тех случаях, когда литературой решаются какие-то большие, общенациональные задачи.

По-видимому, имели значение и порою слишком упрощенное истолкование важнейших проблем творчества — о связи поэта с современной действительностью, о сущности лирики и поэзии вообще (теория самовыражения и др.), и особенности жизненных вопросов, волновавших поэтов, и многое другое. Немалый вред принесли и выступления некоторых литераторов в конце 40-х — начале 50-х годов об изучении народного творчества советского периода и об отношении фольклора к современности. Эти выступления посеяли зерна скептицизма к народному творчеству вообще². Однако именно борцы за отражение духа современности в искусстве, старающиеся стоять лицом к будущему, более всего оказались в плену примитивных представлений о связи времен и культур. Для них фольклор оказался всего лишь упрощенно понятыми формулами «ой ты гой еси», «добрый молодец» и «красна девица», а обращение к нему связывалось с упрощенчеством в искусстве.

Мы не склонны преувеличивать все эти факторы, но еще более — преуменьшать. Они не случайно вызывают серьезную озабоченность у писателей старшего поколения. В выступлениях выдающихся современных советских ху-

¹ Твардовский А. Т. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1960, т. 3, с. 349.

² Справедливо воюя против модернизации отживших поэтических форм, некоторые поэты и критики стали настойчиво пропагандировать однобокую и потому неверную мысль о плодотворности развития в наши дни лишь чисто литературной художественной традиции. Наиболее полно выражена эта точка зрения в статьях И. Сельвинского и Н. Леонтьева.

дожников — М. Шолохова, Л. Леонова, А. Твардовского, М. Исаковского, А. Прокофьева, С. Залыгина, Е. Исаева и др. — мы всегда находим ценные признания об огромном значении для их практики русского народного творчества. Поэтому в призывах ряда писателей старшего поколения изучать фольклор, обогащаться его опытом нет ни малейшего намека на архаизацию нашей литературы. Опасность подстерегает с другой стороны.

Е. Пермитин справедливо писал, указав на постоянную заботу М. Горького об освоении писателями богатств народного творчества:

«Я вынужден вспомнить эти слова великого писателя сейчас, потому что уже на Втором Всесоюзном съезде писателей о них совсем не вспоминали докладчики.

Должен вспомнить и потому, что литература последних лет, особенно творчество молодых литераторов, в своем небрежении к «певчemu, сверкающему самоцветами», по определению Сергеева-Ценского, «замашистому, кипящему и животрепещущему русскому слову» зашла очень далеко...

Отрыв от животворных истоков народного творчества лишает искусство жизненности и размаха, уводит к формалистическим или натуралистическим извращениям¹.

Осознавая это пренебрежение многих современных писателей к народному творчеству, В. Саянов призывал их не к отвлеченному признанию его прав на существование, а к конкретной и постоянной работе над народным поэтическим словом. «Это, — писал он, — великолепная школа для писателей. К сожалению, к фольклору нет должного интереса в нашей литературной среде...

Не было на Руси великого писателя, который не принадал бы губами к чистейшему роднику народного образного слова. Не то теперь. Каждый год мы отправляем в творческие командировки наших писателей, и почти никто из них не привозит фольклорных записей. А ведь процесс народного творчества непрерывен... рождаются новые жанры, образное слово приобретает зачастую новое звучание, и живая русская речь обогащает десятками новых смысловых оттенков старые, коренные слова русского народа. Почти весь этот огромный, самой жизнью творимый, замечательный материал остается вне круга наблюдений многих наших писателей»².

¹ Пермитин Е. Искрометное народное слово. — Литература и жизнь, 1958, 17 дек., № 111.

² Саянов В. Статьи и воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1958, с. 90.

В еще большей мере это относится к изучению классического фольклора.

А между тем устная народная поэзия и для современных поэтов может служить хорошей школой не только в общеэстетическом отношении, но и чисто в «техническом». Известный знаток русского стихосложения А. Квятковский совершенно справедливо писал: «Былинная форма стиха, видимо, не подходит к нашей современности. Но другие народные жанры, и в особенности лирическая поэзия, заключают в себе ритмы бесподобной красоты. Поэты не используют национальное богатство стиховых форм, каким не обладает ни одна литература в Европе. Это тема особая, очень важная, и говорить об этом нужно в специальной статье. Коротко лишь отмечу, что метрика русского народного стиха представляет собой изумительное по самобытности явление, достойное самого тщательного изучения»¹.

В статье «Русское стихосложение», новаторской по своему существу (и, к сожалению, не оцененной по достоинству в нашей критике), А. Квятковский, очень убедительно опровергая сложившиеся неверные теории русского стиха, доказывает на материале классической и советской русской поэзии мысль о глубоких национальных истоках всех важнейших открытий в области метрики². Отсылая читателя к указанной статье, а также к другой, более ранней работе того же автора³, обратим лишь внимание на то, что сделанный А. Квятковским пересмотр основ русской просодии опирается на следующее принципиально важное положение: «Наряду с новаторскими опытами многих поэтов отлично уживаются и традиционные формообразования»⁴. Вне учета опыта русской народной поэзии ни одним нашим поэтом, внесшим более или менее заметный вклад в национальную поэтическую культуру, не было сделано открытий в области стиха. Около тысячи (по примерным подсчетам) самых разнообразных стиховых форм, разработанных русскими поэтами, коренится в очень гибкой системе четырехсложных тактов, имеющих огромное количество видоизменений (модификаций), а не в так называемых ямбах и хореях, совершенно чуждых русскому языку⁵. В этом

¹ Квятковский А. Наше поэтическое хозяйство. — Лит. газ., 1959, 2 апр., № 40.

² Рус. лит., 1960, № 1, с. 78 — 104.

³ Квятковский А. Метрика русского народного стиха. — Лит. критик, 1940, № 5 — 6, с. 229 — 252.

⁴ Рус. лит., 1960, № 1, с. 88.

⁵ Не случайно ни один русский поэт не следовал этой догматической теории.

как раз и состоит одна из главных особенностей русского стиха. А четырехсложный тakt — это и есть четырехдольники, характерные для русского народного стиха.

Ввиду особой сложности вопроса о традициях устно-поэтической народной метрики в советской поэзии (этнотрадиции, как правило, воспринимались и развивались не непосредственно, а через многовековое освоение и развитие их русской классической поэзией) мы не можем в пределах настоящей работы рассмотреть соотношение традиций и новаторства в стихе советских поэтов. Но даже и без подробного анализа очевидна выдающаяся роль таких поэтов, как Блок, Ахматова, Маяковский, Есенин, Исаковский, Твардовский, Прокофьев и др., в развитии русского стиха на основе опыта классической и устной народной поэзии.

К сожалению, не только при анализе современного русского стиха, его поэтики, но и при историко-литературной характеристики послевоенной поэзии критики совершенно обходят вопрос о народнопоэтических традициях. Кажется, единственным исключением является небольшое «учебное пособие» В. А. Редькина «Проблемы современной советской поэзии» (Калинин, 1981), в котором выделен специальный раздел: «Современная поэзия и фольклор». Автор справедливо указал и на одну из особенностей фольклоризма послевоенной поэзии — на постоянное соотнесение фольклорных и общекультурных традиций, когда былинные и сказочные сюжеты и мотивы часто перекликаются в стихах и поэмах с мотивами и образами «Слова о полку Игореве», «Задонщины» и других произведений древнерусской литературы.

Частный ли это вопрос? Можно ли считать полноценным анализ литературы без выяснения ее национальной специфики и народных основ, к которым прямое отношение имеют фольклорные традиции? Думается, что ответ может быть только однозначным. Недостаток многих литературоведческих книг, в том числе и «историй литературы», состоит прежде всего в игнорировании проблемы фольклоризма, без выяснения которой, по существу, невозможно глубоко понять творчество ни одного крупного русского писателя и своеобразие исторического развития литературы в целом.

По инерции наследуя эту косную традицию нашего литературоведения, мы слишком недооцениваем тот факт, что именно благодаря творческому освоению фольклора в послевоенные годы поэты достигли наиболее очевидных

успехов. Достаточно назвать «Середину века» В. Луговского, «Дом у дороги» и «За далью — даль» А. Твардовского, «Даль памяти» Е. Исаева, «Флаг над сельсоветом» А. Недогонова, «Золотую жилу» и «Проданную Венеру» В. Федорова, «Конек на крыше» и «Окнами на зарю» С. Викулова, «Василия Буслаева» С. Наровчатова, песни М. Исаковского, А. Фатьянова, В. Бокова, Н. Рыленкова и др.

При внимательном взгляде на послевоенную поэзию окажется, что частота обращения современных поэтов к образам и мотивам фольклора, пожалуй, ненамного уступает 20-м или 30-м годам.

Вначале немного информации.

В стихотворениях и поэмах поэтов младших поколений мы нередко встречаемся с сюжетами, целиком навеянными фольклорными мотивами. Эта своеобразная демонстрация поэтических интересов и устремлений, присущая начальным поискам многих крупных русских поэтов (А. Блок, С. Есенин, М. Исаковский, А. Прокофьев и др.), в данном случае имеет важное значение для вступающего в литературу. Как правило, декларация творческих симпатий и антипатий в ранних произведениях в той или иной мере реализуется в последующем творчестве. Привязанность к народной поэзии не бывает случайной и не проходит бесследно. Но в таких стихотворениях и поэмах, как «Фольклорные клубы» и «Монолог старинной сказки» В. Гордейчева, «По мотивам фольклора» Е. Шевелевой, «Зимняя сказка» Э. Асадова, «Илья» и «Сказочное» В. Цыбина, «Русские сказки» С. Викулова, «Народная поэзия» и «Святогор» С. Макарова, «У сказки чистая душа» О. Высотской, «Русская сказка» В. Федорова, «Мастер» Л. Хаустова, «Микула Селянинович» Н. Благова, «Гусляр» и «Баллада Буслая» В. Бокова, «Алеша Попович» Н. Глазкова, «Девять песен гусляра Садко» и «Пословицы» В. Соколова, «Илья Муромец» Ф. Сухова, «Исцеление Муромца» Н. Тряпкина, «Что мне делать...» Ф. Чуева, «Старинные песни» А. Говорова, «Слушая песню» А. Гайдая, «Донские песни» Б. Кулакова, «Русская песня» С. Панюшкина, «Монолог гусляра» В. Сорокина, «Русская песня» А. Передреева, «Нет ничего короче жизни нашей» Л. Васильевой, «Вступление к сказке» С. Орлова, и многих других выражены не только глубокая любовь поэтов к народному творчеству, сказочникам и песельникам, но и совершенно определенные нравственно-эстетические идеалы. Многие из этих произведений истинно поэтичны, оригинальны и глубоки по содержанию.

Чаще всего авторы непосредственно связывают фольклорные мотивы и образы с современностью, так что в них не просто любование старинной песней, сказкой или былиной, но и извлечение нравственных уроков. Подобные же произведения были созданы поэтами старшего поколения («Сказ», «Микула» и «Несмеяна» Н. Асеева, «Сказка», «Былины» и «Жар-птица» Н. Брауна, «Русская сказка», «Старая песня» и «Сказка про Снегурочку» Вс. Рождественского, «Сказка», «Выход песни» и «Аленушка» А. Прокофьева, «Сказки» А. Тарковского, «Вариант сказки» Н. Ушакова, «Исполнение Ильи Муромца» Н. Заболоцкого, «Поклон предку» А. Коваленкова, «К песне» О. Берггольц, «Баллада о старой песне» Б. Кежуна, «Праздник песни в Шекспирском районе» Н. Кутова, «Песня» А. Твардовского, «Пословица» А. Гитовича, «Сказ» В. Саянова и др.).

Значительное место в творчестве поэтов заняла поэтическая обработка и стилизация мотивов народных преданий, легенд, сказаний, былин, песен и сказок. Особенно часто к этой форме прибегают поэты младшего поколения. В цикле стихотворений Сергея Панюшина «Тропы Ярилы» интересно трансформируются темы и мотивы календарной обрядовой и заклинательной поэзии. Ивана Варавву привлекают фольклорные жанры кубанского казачества — думы, баллады (цикл «Казачьи мотивы»). Иван Лысцов в цикле «Бабушкины песни» тонко стилизует семейно-обрядовую и солдатскую лирическую песню. Дмитрий Блынский с любовью обрабатывает мотивы русских и нерусских сказок (цикл «Из «сундука сказок»). Анатолий Брагин пишет по мотивам народных легенд о Доне «Иван-озеро и сыновья его Шат и Дон. Легенда». По-своему интерпретирует известный мотив сказки Сергей Поликарпов в стихотворении «Царевна-лягушка». На основе известной древнерусской легенды о мести Ольги древлянам Лариса Васильева создает поэму «Княгиня Ольга». Широко использует былинные мотивы Владимир Цыбин в поэме «Богатырь», создавая обобщенный образ русского народа. Интересно трансформирует С. Орлов поэтику докучных сказок и анекдота в стихотворении «Побывальщина»... Невозможно учесть многочисленные фольклорные реминисценции в произведениях поэтов послевоенного периода, которые создают особую нравственную и эстетическую атмосферу, своеобразную историческую перспективу. Иногда даже простое упоминание того или иного сказочного или былинного героя звучит весомо, придает произведению черты преемственной связи времен.

Среди подобных произведений, написанных на той же основе, выдающимися можно назвать поэмы С. Наровчата «Василий Буслаев» и В. Бокова «Авдотья Рязаночка».

Но, разумеется, нельзя сводить вопрос об освоении фольклорных традиций к прямому следованию поэтов образам и мотивам фольклора, как бы талантливо это ни было реализовано, хотя само по себе это весьма существенно. Как и в предшествующие периоды, шел процесс более глубокого взаимодействия этих традиций с поэзией, когда все формы проявления фольклоризма подчинены решению каких-то важных современных социально-нравственных и эстетических задач.

У поэтов разных поколений не в одинаковой мере обнаружилось и стремление к поискам новых форм и путей освоения народнопоэтических традиций.

Поэты старшего поколения, вступившие в литературу в 20-е и начале 30-х годов, оставаясь верными своим эстетическим принципам, выработанным ранее, конечно, не повторяли себя. Напротив, лучшими из них создано все наиболее значительное в послевоенной советской поэзии. Не переменились они и в своем отношении к устному народному творчеству. И хотя, как правило, народнопоэтические традиции непосредственно не занимают в их произведениях последних лет такого большого места, как в предшествующие годы, когда формировалось их творчество и складывались основы советской поэзии в целом, многое из написанного ими не могло появиться без длительной и подлинно вдохновенной работы над народнопоэтическим словом. Это относится и к поэме «За далью — даль» А. Твардовского, и к поэме «Юность», циклу стихов «Заречье» и книге «Приглашение к путешествию» А. Прокофьева, и к сборникам Н. Рыленкова «Жажды», «Корни и листья», и к другим поэтическим книгам послевоенных лет. Здесь, в свою очередь, как всегда, обнаруживаются различные тенденции в привлечении традиционно-фольклорных форм для более полного и более глубокого воспроизведения духовного мира современника.

Вот, например, поэма А. Твардовского «За далью — даль». Это произведение огромной поэтической силы, глубокого народного дыхания, произведение, вовравшее исторический опыт и духовную мощь нашего народа. В предшествующих своих поэмах, осмыслия целые исторические этапы народной жизни в ее главных, самых существенных чертах, Твардовский исключительно многообразно и талантливо использовал народное поэтическое творчество.

В последней поэме внешние следы фольклора почти не заметны. Ни ее сюжета, ни композиции, ни структуры образов традиции устной народной поэзии прямо не коснулись. А между тем мы постоянно чувствуем народнопоэтическую «школу» в идейно-образной системе поэмы, а значит, и в самом характере мышления автора.

В самом деле. Случайно ли поэтический образ Волги, так великолепно развернутый в поэме, образ, символизирующий могучие творческие силы нашего народа, величие Родины, оказывается сродни именно тому, который создан в народных массах:

Пусть реки есть мощней камного —
Но Волга-матушка одна!

И званье матушки носила
В пути своем не век, не два —
На то особые права, —
Она, да матушка Россия,
Да с ними матушка-Москва...¹

Случайно ли вдруг в повествовании о суровой, несправедливо сломленной судьбе друга детства всплывает мотив широко известной народной песни «Глухой, неведомой тайгою...», а сама эта горькая судьба оценена словно бы устами самого народа, протестующего против собственных устаревших принципов и оценок:

Легка ты, мудрость, на помине:
Лес рубят — щепки, мол, летят.
Но за удел такой доныне
Не предусмотрено наград.
А жалы..

Разве ради фольклорной экзотики появляется в главе «Так это было» народнопоэтический образ старушки-смерти, неподвластной даже сильным мира сего?

Эти и многие другие мысли поэмы, выраженные как будто в традиционных поэтических образах, исключительно современны и всякий раз приобретают дополнительную эмоциональную нагрузку и более широкое значение. В них слышится не только авторский голос, но отзвуки миллионов голосов. Это сам народ видит, судит, обобщает.

Можно ли говорить на этом основании, что фольклоризм поэмы «За далью — даль» есть высший или низший этап по сравнению с фольклоризмом «Страны Муравии», «Василия Теркина» и «Дома у дороги»? Нет, по-видимому,

¹ Ср. в русских народных песнях, пословицах и поговорках: «Волга — матушка-река», «Волга — всем рекам мать», «Москва — всем городам мать» и т. п.

дело здесь в органическом чувстве меры, диктующем необходимость либо прямого привлечения народнопоэтического образа, либо опосредованного, либо вовсе отказа от него. И в том, и в другом, и в третьем случае Твардовский остается поэтом глубоко народного склада, образное мышление которого сродни художественному мышлению народных масс.

Так, одновременно с поэмой «За далью—даль», Твардовский создает сатирическую поэму «Теркин на том свете», сюжет которой целиком построен на фольклорной основе.

Не менее красноречивым примером органического слияния яркой художественной личности и народнопоэтической традиции является творчество М. Исаковского. Исаковский — певец современности. В то же время он немыслим без фольклорной, особенно народно-песенной традиции. И хотя в послевоенных стихах фольклорные следы стали менее заметны, сами художественные принципы народного творчества подняты им на небывалую высоту. Исследователям еще предстоит проанализировать довольно сложную художественную структуру поэмы, созданной как бы на стыке древнейшей народной традиции и высокого индивидуального мастерства поэта.

Если присмотреться к поэтической работе А. Прокофьева послевоенных лет, еще более заметной станет тенденция соединения самих мотивов, образов и поэтических приемов народного творчества с индивидуальным переосмыслением их. В поэтических циклах «Сад» и «Заречье», в поэме «Юность», в книге «Приглашение к путешествию» прокофьевская муза с наибольшей полнотой обнаружила свою народно-песенную суть. Здесь многое можно было бы сказать о том, как, продолжая развивать лучшие стороны своей творческой практики, Прокофьев во многих своих произведениях 50—60-х годов достигает новых поэтических вершин и открывает новые возможности использования народных традиций искусства слова. Несомненной в этом смысле заслугой Прокофьева в послевоенный период является утверждение оригинальной песенно-лирической поэзии, в которой слились и переплавились самобытные интонации и образность народной песни, русской частушки и речитатива. В качестве характерных примеров можно назвать такие великолепные стихотворения, как «Памятник», «Дед» и др.

Вместе с тем послевоенное творчество Прокофьева опровергает распространенное мнение (относящееся не только к Прокофьеву), будто так называемая стилизация фольклор-

ра неминуемо приводит к обеднению самой действительности. В книге «Приглашение к путешествию» нет стилизации народной песни или частушки. Но в ней, как и во многих предшествующих произведениях поэта, действительность отразилась главным образом своей, так сказать, идеальной стороной. Романтически приподнятым предстаёт главный образ книги — образ советской России, незамутненно светлым и радостным — образ нашего современника. Характер мироощущения поэта таков, что в его книге не нашли отклика сложные, трудные вопросы нашей послевоенной действительности. Вспомнив поэзию Прокофьева 30—40-х годов, мы видим, что тема России, проходящая через всю его лирику, решается в основном в том же ключе: необъятности, вечности и красоты. Но наряду с традиционными для поэта стихами о родине («Мой лазоревый цветок...» и др.) появляются стихотворения, передающие мужественные и суровые черты в образе России, говорящей «с мирами уже с космических высот». И здесь слышатся отзвуки уже не столько лирических фольклорных образов, сколько героических («Памятник»). Здесь уже сказался и опыт Прокофьева военной поры. Однако во всех без исключения произведениях А. Прокофьева поэтическая об разность уходит своими корнями в народную песенную лирику. Можно без преувеличения сказать, что яркое, неповторимое поэтическое мастерство А. Прокофьева вызревало и расцвело на богатейшей почве фольклора. Он научился у народа смело владеть словом, многоцветием народного языка.

В лирико-философском плане развивались связи с народнопоэтическими традициями в послевоенном творчестве Н. Рыленкова. Этот период, особенно 60-е годы, оказался для Рыленкова, как и для Прокофьева, не только исключительно плодотворным, но и по-особому важным, обозначившим как бы новое рождение поэта. Его книги «Жажда», «Листья и корни» и др. открывают перед читателем мир чувств и переживаний русского человека, прошедшего вместе со своим народом большой и трудный путь от революции до наших дней. Поэтому на всех его раздумьях лежит печать трудов, подвигов и забот, выпавших на долю народа, первым выступившего на борьбу за новую жизнь и испытавшего немало невзгод, лишений и бед. Стихи Н. Рыленкова, яркое дарование которого обнаружилось еще в 30-е годы, в послевоенные годы поражают зрелостью и глубиной гражданских чувств, возросшим мастерством и чуткостью к живому народному слову.

Прямых перекличек со сказочными, былинными и песенными мотивами и образами теперь в стихах Рыленкова стало меньше, но в тех случаях, где они обнаруживаются («Снегурочка», «Народ всему свой мудрый счет ведет», «Сколько грусти было» и др.), эти связи идей и образов с народнопоэтическими оказываются глубже и, мы бы даже сказали, философичнее. В образах, вобравших многовековой опыт народа, поэт умеет разглядеть глубокий поучительный смысл, важный и для наших дней. Разве не наполняется, например, многозначительным содержанием именно для современников, советских людей, старинное народное изречение, послужившее основой небольшого стихотворения Н. Рыленкова:

Народ всему свой мудрый счет ведет,
Им все по справедливости рассудится.
Сказав: «В страду неделя кормит год», —
Добавит: «Год на ту неделю трудится»¹.

Интересный материал для выяснения роли устной народной лирики (песни, частушки) в укреплении песенного образно-интонационного строя современной русской поэзии дает и творчество Б. Ручьева, хотя принципиально нового в освоение фольклорных традиций Б. Ручев не вносит. Стихи и поэмы Б. Ручьева, поэта тяжелой личной и художнической судьбы, начиная с первой его поэтической книги «Вторая родина» (1932), подтверждают мысль о плодотворности контакта автора с народным творчеством независимо от основной тематики его поэзии. Песенно-частушечные интонации и образность прекрасно служат и лирическим стихотворениям и поэмам Б. Ручьева, и его сочинениям на производственную тему.

О неограниченности и неисчерпаемости путей и форм обращения к фольклору свидетельствует и то, что в послевоенных произведениях некоторых поэтов, далеких от вышеназванных не только по тематике, но и по творческому методу, мы видим следы упорных поисков новых принципов освоения народнопоэтических традиций. Мы имеем в виду В. Луговского и Л. Мартынова.

Свой оригинальный путь переосмыслиния фольклорных образов и мотивов нашел В. Луговской в книге поэм «Середина века». Чаще всего сказочное, легендарное входит в эту книгу для усиления передачи тех необыкновенных впечатлений, которые возникали у человека — свидетеля грандиозных событий и потрясений в истории XX века. Однако,

¹ Рыленков Н. Жажда. М.: Мол. гвардия, 1961, с. 89.

в отличие от многих поэтов (например, Демьяна Бедного), ставивших иногда такие же цели в использовании фольклорных мотивов (по принципу: вот было в сказке, а вот реальная действительность), В. Луговской не идет по пути простых, пусть даже остроумных и верных сопоставлений. Роль фольклорных элементов в книге Луговского более сложна, и мы даже сказали бы, усложнена. Вот, например, в поэме «Сказка о дедовой шубе» поэт изображает Россию периода реакции, наступившей после поражения революции 1905 года. В сущности, изображения эпохи нет, передана лишь тяжелая, словно осенние тучи, атмосфера русских «джунглей». Автор избрал оригинальный и, как нам кажется, удачный способ реализации замысла: через сопоставление мироощущения главного героя поэмы — мальчика и гостей — представителей передовой русской интеллигенции, собравшихся под Новый год у его деда. Огрызковые реплики, короткие диалоги взрослых о современных событиях (столыпинская реформа, смерть Менделеева и т. п.), а главным образом грезы ребенка, забравшегося в дедову шубу для игры и ощущившего вдруг под влиянием «душного воздуха меха» «звериный дух оврагов и лесов», чудесный мир веселых и злых обитателей чащоб, — вот не столь уж сложная и как будто несколько странная сюжетная основа поэмы.

В самом деле, какое, казалось бы, отношение имеют к изображению эпохи такие переживания маленького героя:

От неба до земли лучи гуляют.
Те лучики натянуты, как нити,
И это будто там, где я родился,
Из этих сосен вышел и тропинок,
И бел-горюч заветный русский камень
Лежит на полдороге, и в глухи
Подземное растет лесное пенье.
Раскинул руки я, и все пошло:
Холодные текут на север реки,
И тучи богатырские восходят.
Стоят избушки на куриных ножках,
Ключи гремят, и родники бормочут,
Берестяные ковшики лежат
У сорока ключей.¹

Какая связь между подобными картинами, возникающими в воображении мальчика (а они в центре внимания автора), и репликами взрослых, обеспокоенных современными событиями? Как будто никакой. А вместе с тем именно эти картины, навеянные народной поэтической фан-

¹ Луговской Вл. Середина века: Книга поэм. М.: Сов. писатель, 1958, с. 15.

тазией, вступают как бы в незримый спор с действительностью. Детский сказочный мир противостоит страшной реальности и одновременно является отдаленным намеком на приход чудесного будущего. С другой стороны, фантастические, волшебные образы и мотивы словно аккомпанируют словам и настроению героев.

Кошмарные видения обступают мальчика:

...И поздни встает
Кровавый месяц в три земных обхвата,
И черный волк на нем перебегает,
Не может черный выбежать из круга
И мечется по огненному кругу,
Хватается зубами за края.

И вдруг обрывок разговора гостей:

— Столыпинская Дума. Хутора.
Петля Столыпина. Террор кромешный.
Доколе это будет продолжаться?
Доколе будет изнывать Россия?

Внутренняя связь образов здесь безусловна.

Конец поэмы образно-логически завершает раздумья и заботы героев:

— Опять аресты?
— Да, опять аресты!
— А где Ульянов? — Кажется, ушел.
Через Финляндию в Стокгольм. — Неужто?
Суровый ум! Острейший человек!

И сразу же:

Тут месяц заиграл в кувшинках белых,
Плеснули щуки, укатились тучи,
Грибною сырью дунуло из лесу,
И колокол ударил в третий раз.

Завершение детской фантазии традиционным волшебно-сказочным предзнаменованием¹ переводит как бы в обобщенно-символический план беседу героев. И от этого сами реальные факты приобретают особую значительность в художественном повествовании.

В поэме «Эфемера» полусказочные, легендарно-мифологические ассоциации и образы, напротив, усиливают романтическую мечту человека о прекрасном будущем.

Поэма навеяна реальными событиями, связанными с первыми годами после гражданской войны в освобожденном Крыму, но весь ее сюжет развивается как фантасти-

¹ Часто в волшебных сказках перелом или исход в развитии событий обозначается подобными знамениями («И вот в третий раз пропел петух» и т. п.).

ческий. Разгул нэпманщины приобрел почти нереально грандиозные очертания. В параллель этой реальности возникают образы эфемерид, порхающих у света и тут же гибнущих от него. В сложной образной системе поэмы совершенно определенно улавливается мысль о великой вере в торжество жизни, вечной ее красоты и света, вечной вере человека в сказку, устремленной в будущее. Один из героев поэмы говорит:

...— Помните, товарищ,
Все справедливо в нашем мире, только
Нам не хватает сказки. Потому
Нам по ночам тоскливо спать с подругой.
А человечество летит на сказки,
Как бабочки летят на эту лампу.
И дай вам бог так понимать людей,
Как понимают в сказке.

Человек, по мысли автора, проходя через трудности, ошибки, заблуждения и страдания, не должен терять этой веры в сказку-мечту. И хотя Луговской несколько абстрагировал мысль поэмы, она звучит все же глубоко оптимистично, потому что сказка всегда завершается благополучно:

...теперь я пью за сказку!
За сказочность незыблемых законов,
Чьи имена: борьба, разлука, жизнь!

Сказочность революционного преобразования мира не может быть затуманена трудностями и противоречиями первых послеоктябрьских мирных лет. Так сказочное в поэме, приобретая философское наполнение, очень органично углубляет центральную мысль автора, выражающую исторический оптимизм нового мира.

Несмотря на явные издержки в использовании фольклорных традиций, идущие часто от умозрительно-субъективного характера повествования (нарочитая усложненность народнопоэтических образов, некоторая искусственность ситуаций и пр.), В. Луговской нашел в своей книге поэм новые принципы привлечения народной поэзии как средства раскрытия художественного замысла. Романтический пафос всей книги, частое обращение поэта к символическим, отвлеченным образным и историческим параллелям, а рядом с этим — открытая публицистичность стиля определили особенности преломления народнопоэтической традиции. Фантастическое входит в поэму как бы на равных правах с реалистическим, одно сменяет другое, смешивается, переплетается друг с другом. И только в итоге выясняется подчиненная роль одних элементов (сказочных) другим (идущим от реальной действительности).

...Посылаю
Свои окрепнувшие за день мысли
На поиск правды и на берег сказок.

В этих словах, взятых из поэмы «Дербент» и передающих конкретное душевное состояние поэта, выражен, думается, и главный принцип повествования в книге. «Берег сказок», к которому частенько приплывает его поэтическая ладья, должен не уводить от правды действительности, а приближать читателя к пониманию ее — в этом творческий принцип Луговского как автора «Середины века». И если мы всмотримся в образную структуру поэмы, то увидим, что сказочность, фантастичность обнаруживаются не только в тех местах, где есть прямые упоминания фольклорных образов и мотивов, но и в характере поэтических образов вообще. Это можно видеть во многих поэмах книги, но особенно явственно в таких, как «Сказка о дедовой шубе», «Эфемера», «Сказка о печке», «Сказка о том, как человек шел со смертью», и др. В них поэт создает аллегорические сюжеты и образы, чтобы придать своей мысли более обобщенный и даже философский характер. Показательна, например, поэма «Сказка о печке». Она следует после поэмы «Дербент», навеянной таким трагическим событием в истории XX века, как приход Гитлера к власти. «Сказка о печке» — философские раздумья автора по поводу этого факта. Но раздумья эти выражены не в прямой форме, а в сказочно-аллегорической. В воображении поэта, как бы задумавшегося у горящего камина над происходящим, возникает, по ассоциации, своеобразный фантастический мир мелькающих, танцующих, суетящихся и погибающих «жарких духов»; среди них — «король», который понимает, «что слишком быстро рушатся стропила», и сожалеет «о быстротечном пламени на сучьях», но — сам дитя тех же эфемерных «изменений» — он ясно видит: «...он погибнет совместно с искрометным государством... когда в печурке кончатся дрова». Довольно прозрачные аналогии в этих образах не являются, однако, самоцелью автора. Мысль поэта идет дальше:

И если, как всегда, подумать молча,
То в мире все —

огонь и чистота.

Пойдем скорей на волю, дорогая,
Посмотрим на царя в снегу вишневом,
На снеговое это государство,
Пока его не скинул воробей
С малютки ветки, черной от заката,
Или не съела быстрая капель.
Но миллионы лет ложится снег

На злые ветви кленов оголенных.
И возникают снежные столицы
С веселыми и бодрыми людьми.
Жизнь всюду побеждает, даже в сказке.

«Огонь и чистота» — истинные хозяева жизни, все остальное неизбежно погибает.

Характер раздумий и умозаключений в этой поэме во многом объясняется тем, что она писалась уже в послевоенные годы. Может быть, отчасти поэтому (чтобы не оказаться простым информатором минувших исторических событий) В. Луговской обратился к форме образно-аллегорической. Именно эта форма придала повествованию более широкий смысл, относящийся не только к Гитлеру и гитлеровскому государству, но и к их последователям в наши дни. Правда, сама аллегория, фантастика этой поэмы в силу слишком усложненно-субъективной трансформации сказочного приобретала черты, близкие уже не столько русской народной сказке или былине, сколько фантастическим рассказам Гофмана. Но, в отличие от мрачных и прихотливых фантазий последнего, уводивших от реальной действительности в мир иллюзорной мечты, аллегорически-сказочные образы и сюжеты в книге Луговского подчинены задаче экспрессивно-поэтического и философского проникновения в реальные общественно-исторические закономерности.

В некоторых поэмах Луговской слишком мудрствует, целиком подменяя реалистическое повествование какими-то неопределенными аллегориями, расплывчатыми образами или просто словами-намеками, так что теряются грани между живым человеческим ощущением и призраком, а в результате остается неясным и главный смысл произведения, его философская основа во многом оказывается мнимой (см., например, «Сказку о сне»). Однако в целом нельзя не оценить смелость и оригинальность использования Луговским народнопоэтических принципов в произведениях открыто публицистического и философского содержания.

Близким Владимиру Луговскому путем в освоении народнопоэтических традиций шел Леонид Мартынов. Л. Мартынова, так же как и В. Луговского, в целом нельзя отнести к тем русским поэтам, для которых народное творчество было духовной колыбелью и большой школой поэтического мастерства. Однако в ряде произведений и он не обошелся без прямого и довольно широкого обращения к фольклорным мотивам и образам. Если у Луговского рассудочность, умозрительность являются следст-

вием открытого, активного гражданского пафоса и тенденции к философскому осмыслинию объективных закономерностей истории, то у Мартынова эта рассудочность, логизирование нередко проникнуты узко личным, субъективно-психологическим мироощущением. Как резковато выразился один критик, «болезнь мнимой многозначительности», постоянное подчеркивание своего новаторства нередко сопровождаются у Мартынова нагромождением книжных ассоциаций, «словесных завитков» и «словесных ужимок»¹. Иногда стихи и образы Мартынова настолько субъективны, что теряют реальный смысл, и это делает его поэзию во многих отношениях чуждой эстетическим нормам и принципам народного творчества. Однако в лучших своих стихотворениях и поэмах Л. Мартынов отходит от этой поэтической нарочитости, от оригинальничанья — и тогда перед нами встает серьезный мастер, поэт ищущий и неугомонный, стремящийся понять и художественно вскрыть сложности и противоречия современного мира. Поэт часто задумывается над причинами и истоками тех или иных явлений в психике своего современника, над их связью с общими закономерностями развития природы и общества. И характерно, что, когда он стал осмыслять великую всенародную битву — Отечественную войну, он обратился не к книжным и очень субъективным ассоциациям, как это чаще всего бывало у него, а к былинно-сказочной традиции.

Вышедшая в 1945 году (и написанная в основном в период войны) книжка стихов Л. Мартынова «Лукоморье» в смысле поисков новых путей и форм освоения фольклорных традиций — явление интересное, своеобразное.

Поэт приглашает читателя следовать за ним в созданную его поэтическим воображением прекрасную страну Лукоморье:

Я уеду туда, где горят изумруды,
Где лежат под землей драгоценные руды,
Где шары янтаря тяжелеют у моря!
Собирайтесь со мною туда, в Лукоморье!
О! Нигде не найдете вы края чудесней!²

Поэт предвидит возражения скептиков:

— Лукоморье? Изволите звать в Лукоморье!
Лукоморье отыщете только в фольклоре! —
А бездельник в своей полосатой пижамке
Хохотал: — Вы воздушные строите замки!

¹ Македонов А. В. Очерки советской поэзии. Смоленск: Кн. изд-во, 1960, с. 183 — 193.

² Мартынов Л. Лукоморье: Стихи. М.: Сов. писатель, 1945, с. 5.

Но он настойчив и уверен. И вот перед читателем открывается дивная страна, богатая рубинами и изумрудами, небозримыми степными просторами. Многое необычно в этой стране: подсолнух путешествует, деревья запросто разговаривают с поэтом («Подсолнух», «Деревья»). Однако это только аллегории. Это «страна» поэтических вымыслов, творческих треволнений поэта, его «языческой» любви. И не только любви. В диалоге с деревьями мы слышим самое заветное, почти программное признание автора:

Но, — вам я сказать без смущенья осмелюсь, —
И сам я горел, чтоб другие согрелись!
И я топором был под корень подрублен,
Но не был погублен, я не был погублен!
И сам я летел оперенной стрелою.
Я знаю грядущее, помню былое!
Сказали деревья:
— Ты должен бояться,
Что люди, прислушавшись, станут смеяться,
Как ласково ты побеседовал с нами,
О, ты, одержимый волшебными снами! —
Запели деревья:
— Мы это оценим!
Ты с нами хороши. Мы тебе не изменим.
Мы примем тебя в хоровод шелестящий,
О, ты, на деревья с любовью глядящий!

Лукоморье не только в душе поэта. Его отсветы ложатся и на реальные образы: «белой Вологды» (стихотворение «Вологда»), удивительных мастериц-кружевниц («Кружева»), «северной Руси» («Дивная страна»). Как и Владимир Луговской, который признавался в книге «Середина века»:

О, сколько лет я, жадный, добиваюсь,
Чтоб сделался обычный мир волшебным, —

Леонид Мартынов стремится выявить в реальной действительности черты необыкновенного, чудесного. Отсюда и своеобразие использования сказочного:

Сказка здесь над былью властью!
Различить вас не берусь.

Вот почему прошлое — сказочное — поэт часто рассматривает с вышки сегодняшнего понимания и, наоборот, современность освещает светом далекого, легендарного прошлого. Непринужденно «беседуя» с пращуром о его сказочном Лукоморье, автор вдруг сразу обращается к своему современному:

Лукоморье!
Где оно?
Не участвую я в споре
Тех ученых, что давно потеряли Лукоморье

На страницах старых книг, в незаписанном фольклоре.
Знаю я: где север дик,
Где сполоха ал язык —
Там и будет Лукоморье!
Там, у дальних берегов, где гремят морские воды,
Где восстали из снегов возрожденные народы, —
Лукоморье там мое!
Там стоит, в сто крат богата,
Опираясь на копье, а быть может, на ружье,
Молодая дева Злата.
Я не знаю, кто она —
Инженер или пастушка,
Но далекая избушка, что за елками видна,
снова сказками полна.

Здравствуй, дивная страна!

Так свободно поэт разговаривает с прошлым и настоящим, сказочным и действительным. Что это? Поэтическая прихоть? Красивость? Думается, что автор далек здесь от подобных соблазнов. Желание передать ощущение единства времен, нераздельности легендарного и реального, народной мечты в прошлом и нашей современности — вот главная цель поэта. Особенно характерны в этом отношении произведения об Отечественной войне. В поэме «Лукоморье» былинные и исторические герои и их подвиги не только перекликаются с народными делами и помыслами военной поры, но и через толщу веков обращают свой голос к героям современности, скликают их на бой. В поэме «Найду я дорогу в Москву» сам автор мысленно предстает то в облике Добрыни на «грузном коне», к которому обращаются советские люди:

Добрыня! Ты близко? Мы ждем!
Наш терем сожг лютый ворог,
Ты снова нам дом возведешь, —

то в образе «строителя палат», мчащегося «на поезде скром», чтобы восстановить пострадавшие города... Сегодняшний и даже завтрашний день немыслим без вчерашнего.

Я здесь! Я в былом! Я в грядущем!
Я всюду! Я буду везде!

В. Луговской и Л. Мартынов, несмотря на порою слишком субъективные восприятие и интерпретацию фольклорных мотивов, в некоторых отношениях расширяют (по сравнению даже с такими поэтами, как Д. Бедный, М. Исаковский, А. Прокофьев, Н. Рыленков и др.) возможности использования народнопоэтических традиций в современной поэзии, хотя, повторяем, эти традиции и не сыграли столь значительной роли в формировании и развитии таланта названных поэтов. Примечателен и сам факт, что

эти «книжные» поэты так широко обращались к народному творчеству.

Поэты среднего поколения¹ (А. Недогонов, А. Фатьянов, В. Боков, С. Наровчатов, М. Дудин, В. Федоров, Вл. Замятин, С. Орлов и др.) в освоении традиций народного творчества шли в основном по пути своих предшественников. Однако именно в силу того, что обращение к фольклору диктовалось всякий раз конкретными художественными задачами, народнопоэтические элементы и мотивы в их творчестве выполняли особую роль и приобретали оригинальные черты. Иногда даже в произведениях, имеющих существенные недостатки, этот фольклоризм придавал поэтическим картинам живость и жизненную достоверность. Так, например, во многих поэмах, появившихся в конце 40-х — начале 50-х годов, послевоенная действительность выглядела несколько подлакированной, а конфликты несколько мелкими, и потому особенно отрадной в этих произведениях была та живинка, которая западала в них от народной песни, частушки, прибаутки, острого и меткого народного слова («Весна в «Победе» и «Колхоз «Большевик» Н. Грибачева, «Алена Фомина» А. Яшина, «Рассвет над Онегой» А. Чуркина, «Зеленый заслон» Вл. Замятин и др.). Это в некоторой мере относится даже к такому талантливому произведению, как поэма А. Недогонова «Флаг над сельсоветом». У авторов было, однако, стремление к более или менее широкому воспроизведению народной жизни, быта и нравов простых советских тружеников. И хотя ложное понимание некоторых основных вопросов взаимоотношения литературы и действительности не позволяло им полностью реализовать свои замыслы, кое-что сделать удалось, например, в обрисовке края, нового героя (образ Алены Фоминой в поэме А. Яшина). Классические и современные народнопоэтические формы (песня, частушка, прибаутка, пословица и т. п.) играют в этих поэмах активную художественную роль.

Приведем лишь один пример.

В отличие от многих эпических произведений второй половины 40-х годов, поэма «Флаг над сельсоветом» А. Недогонова и до наших дней не потеряла своего художественного значения. Алексей Недогонов, один из самых талантливых поэтов, созревших на войне, сумел создать замечательную и своеобразную песню победы. Исследователь творчества поэта В. Тельпугов рассказывает:

¹ Термин, разумеется, условный.

«Помнится — встретившись (после победы. — П. В.) с друзьями, обняв своих родных и близких, он, захмелев от счастья, как в полусне, все повторял одно и то же слово: сказка, сказка, сказка...

И когда позднее он прочел нам первые страницы своего «Флага», мы поняли, что образ замечательной русской сказки не случайно так «околдовал» его в час победы. Зачин поэмы «Флаг над сельсоветом» — поэмы о победителях — был задуман именно как сказочное повествование о русских чудо-богатырях, о их силе и славе, о их несгибаемом боевом духе¹.

Но эта сказочность не нарочито искусственная, она продиктована самой действительностью, характером мировосприятия нашего современника, которому близки идеалы и образы поэтической фантазии его народа. Недогонов так тонко объединяет сказку с былью, что поэма воспринимается одновременно и как реалистическое повествование о легендарном сегодня, и как сказочно-романтический рассказ о наших сугубо земных делах и людях.

В самом деле, начало поэмы напоминает, скорее, былинный зачин, чем обычный поэтический рассказ о путешествии на трофеином коне возвращающегося с победой старшины:

От зари и до зари
через сотни синих рек,
сквозь чужие пустыри
едет, едет человек.

Тишина оглушена,
быют копыта в тишине:
едет, едет старшина
по Европе на коне.²

Но былинно-сказочный мотив звучит лишь в начале поэмы. «Сказочная поездка старшины еще продолжается, — справедливо замечает В. Тельпугов, — но сказка незаметно, исподволь уже перешла в быль — в нее влились мотивы реалистические, и перед нами уже не просто чудо-богатырь, а реальный, живой человек, хотя и награжденный более чем богатырской — чудодейственной силой и волей к победе»³.

Повествование развивается в сугубо реалистическом плане, но запев сделал свое дело: следя за событиями и столкновениями героев в послевоенной жизни, читатель все

¹ Тельпугов В. Алексей Недогонов: Критико-биографический очерк. М.: Сов. писатель, 1958, с. 81 — 82.

² Недогонов А. Избранное. М.: Мол. гвардия, 1953, с. 6.

³ Тельпугов В. Алексей Недогонов, с. 83.

время ощущает их недавнее легендарное прошлое и таким образом получает дополнительные эмоциональные критерии для оценки поведения героев. Это ощущение усиливается далее тем, что автор на протяжении всей поэмы различными художественными средствами поддерживает в читателе чувство контакта с народным взглядом на изображаемые события. И тут существенными оказываются и мастерски введенное живое народное словцо, и умело, к месту примененная ритмика частушки или песни, и яркий народнопоэтический образ. Старинные фольклорные формы (былина) оказываются в умелых руках нечуждыми новейшим современным (частушка) и вместе прекрасно «работают» на новейшую профессиональную поэзию. А поистине мастерское и во многом непохожее, например, на прокофьевское владение Недогоновым богатствами частушечной ритмики открывало новые возможности в освоении советскими поэтами народного стиха и должно стать темой особого рассмотрения.

Так же, и даже, пожалуй, еще более скрытно, разлита народнопоэтическая стихия в творчестве Василия Федорова. В. Федоров редко обращался к фольклорным источникам и нигде не подражал им. Но в ряде его стихотворений и поэм («Проданная Венера», «Золотая жила», «Корни», «Любовь и хлеб», «Женитьба Дон-Жуана» и др.) идеально-эстетические идеалы автора и героев и даже конкретные образы оказываются настолько близки народнопоэтическим, что при знакомстве с ними невольно ощущаешь их родство, хотя затрудняешься провести зримые параллели. Это обнаруживается прежде всего в понимании смысла жизни (как повседневной и естественной для человека трудовой деятельности), красоты и ценности человека, в неукротимости и удали человеческой натуры, а иногда даже в чисто внешних качествах (ловкость, сила). Могучий богатырь дед Левонтий, бурлак, непоседа, унесший с великой Волги к вольным сибирским рекам свою силушку, чтобы она разметнулась талантом строителя и «рудознатца» («Корни»); молодой, «лицом и телом ладный» сибиряк Харитон, играющий кувалдой, словно молотком, «лошадь зашибавший кулаком», духом непокорный и гордый своим человеческим достоинством («Золотая жила»); даже так называемый лирический герой некоторых стихотворений, получивший в наследство « страсть к труду и страсть к дорогам новым», дающий клятву служить «и верою и правдою» родной земле, по-народному судящий тех «очистившихся» от пережитков, которые, «презирая труд», сидят и ждут коммунизм:

Ведь вы же нашу жизнь крадете,
Как сок земли —
Полынь-трава!¹ —

все эти образы В. Федорова, созданные, разумеется, на основе реальных прототипов, в то же время освещены светом народных представлений о красоте человека.

В плодотворности обращения современного поэта к мелодике и ритмике народной песни убеждает и творчество Михаила Дудина. Нельзя сказать, чтобы в ранних своих произведениях М. Дудин обнаруживал тяготение к народной поэзии. Но вот в поэме «Останется любовь» (1961) поэт обратился к песенным народным традициям, и его талант засверкал новыми гранями. Поэма не только льется словно песня во славу большой человеческой любви, не только ее интонационный строй оказывается сродни протяжным русским песням, но и образы, нарисованные в ней (матери героя, любимой девушки, юности), перекликаются с образами многих народных песен. Так, образ матери, возникший в памяти поэта, навеян не просто реальным прототипом крестьянки, но и теми идеально светлыми и чистыми образами женщин, которые созданы в народной лирике:

И мать — как лебедь, бережком,
С крыла стряхнув росу, —
Расчесывает бережно
Тяжелую косу.
И солнечные полосы,
И зайчики ребят.
И золотые волосы,
Как водопад, — до пят.
И синих глаз сияние.
И теплых рук полет.
То взлет, то замирание, —
Вполголоса поет.
Как волос, голос стелется
И замирает вновь:
«Все в мире перемелется,
Останется любовь»².

Нет, М. Дудин нигде не стилизует, нигде не архаизирует современность, воскрешая в памяти читателя мотивы, образы и мелодии народной песни. Поэт нигде не допускает прямых перекличек с фольклором, а вместе с тем во многом именно благодаря талантливому постижению автором народно-песенного склада и лада все произведение приоб-

¹ Федоров В. Не левее сердца. М.: Сов. Россия, 1960, с. 26.

² Нева, 1961, № 1, с. 108.

рело большой эмоционально-лирический накал, своеобразную романтическую окраску.

Внимание М. Дудина к народной песне, в том числе и солдатской, обнаружено им в 50—60-е годы, проявилось и в стремлении к собственно песенному творчеству. Его «Солдатская песня» получила широкую популярность среди советских воинов. Думается, что у Дудина есть большие возможности сказать новое поэтическое слово на основе дальнейшей творческой дружбы с народной поэзией.

Довольно широкое распространение в послевоенной поэзии получила, как было замечено выше, художественная обработка народных мотивов и сюжетов. Среди подобного рода произведений есть ряд очень удачных, подлинно поэтических: «Сказка о мертвом камне» В. Солоухина, «Легенда о золотом ключе» В. Заводчикова, «Верность», «Куравли», «Три сердца» В. Цыбина, «Легенда об Орле» Д. Блынского, «Мельница счастья» В. Гончарова и др.

Все эти произведения написаны в традициях, характерных для русской поэтической классики («Песня про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова, «О двух великих грешниках» Н. А. Некрасова, «Песнь о великом походе» С. Есенина, «Зодчие» Д. Кедрина). Прочно связанные с современной действительностью, эти произведения говорят о большой любви их авторов к народной поэзии, напоминают современникам о поэтической душе русского народа в прошлом, ставят общие жизненные вопросы (о человеческом счастье, о художественном творчестве), хотя и не всегда достигается в них глубокая художественная впечатляемость.

Среди произведений, написанных по мотивам фольклора, особого внимания заслуживает поэма С. Наровчатова «Василий Буслаев» (1960). Эта поэма примечательна тем, что, имея перед собой блестящие образцы произведений и Рылеева, и Лермонтова, и Некрасова, и Есенина, и Кедрина, поэт пошел своим путем и создал на основе народно-поэтического источника не просто реалистическое произведение на историческую тему, но волнующий поэтический рассказ о русском характере. Главная проблематика поэмы («личность и народ») целиком обращена в нашу современность. Не противоречит самому духу народного творчества, С. Наровчатов в то же время смотрит на прошлое глазами нашего современника и тем самым как бы перекидывает мостик между историей и нашей эпохой, между поэтической народной фантазией и реальностью.

Поэма «Василий Буслаев» получила заслуженно высокую оценку в критике. Это действительно одно из наиболее талантливых поэтических произведений 60-х годов. Мы не можем не согласиться с критиком, который писал:

«Живое ощущение поэтом традиций русской революции и русской культуры ярко проявилось в поэме о Буслаеве. С. Наровчатов воссоздает национальный характер русского народа, пусть и на материале далекой древности. Но такого проникновения в коренные основы народного мышления прошлых эпох поэзия давно уже не достигала...»

Думается, мы не погрешим против истины, если скажем, что эта полуисторическая, полулегендарная по материалу поэма глубоко современна в своей проблематике. Тема личности и общества раскрыта здесь с необыкновенной глубиной во всей сложности своей и диалектичности¹.

Оставляя в стороне подробное рассмотрение поэмы в целом и особенностей преломления в ней традиций, мы лишь подчеркнем, что даже произведение, целиком навеянное устным народным эпосом, может поднимать круг глубоких социальных и философских проблем нашей современности. С. Наровчатов избежал и архаизации, и модернизации как в трактовке характера главного героя, в решении основной проблематики, так и в средствах поэтической изобразительности. С этой точки зрения поэма представляет собой высокий образец органического слияния традиционного и современного даже в поэтике стиха. Поэма написана выразительным современным языком, ее стиль ни в чем не повторяет ни стиля былин, ни стиля народной песни или раешника. И в то же время в самой образности и интонациях стиха Наровчатов очень тонко передает атмосферу эпохи, специфический характер мышления героев.

Кто кого? Чья взяла?
Чей почин? Чьи дела?
Господин Великий Новгород
Бьет во все колокола...
Хоть бы голь одна,
Что пьяным-пьяна,
Хоть бы сотни две удальцов-молодцов,
Хоть бы два конца, но все пять концов,
Но от бражников до степенных купцов
Все на улице;
Все лютуются —
Кто с кольем,
Кто с дублем,
Кто с орясиной,

¹ Левин Г. Современность и традиции. — Литература и жизнь, 1961, 15 февр., № 20.

Кто с бревном, кто с доской,
Кто с хвалой,
Кто с хулой,
С наговоркою и напраслиной,
Поминают сегодня весь день-деньской
Имя звонкое Васьки Буслаева!..¹

Так начинается поэма. А далее, умело используя художественные средства различных народнопоэтических жанров — то былинный торжественный строй речи, то раешный речитатив, то песенный удалой напев, автор многокрасочно рисует картины далекого прошлого и не только делает их близкими и дорогими своим современникам, но и с их помощью разговаривает с читателем о судьбах своего народа.

Коротко о жанре песни. Общепризнано, что послевоенная поэзия не дала такого богатого репертуара массовой песни, как это было в 30-е и 40-е годы, хотя над песней работали многие поэты. Собственно массовых песен (таких, как «Летят перелетные птицы» и «Ой, цветет калина» М. Исаковского, «Где же вы теперь, друзья-однополчане» А. Фатьянова, «Дороги» и «Гимн демократической молодежи» Л. Ошанина, «Ходит по полю девчонка» Н. Рыленкова и др.) было создано немного. Развивалась в основном песня романского типа («Пой, моя хорошая» и «Грустные ивы» А. Жарова, «А я люблю женатого» и «Песенка молодых соседей» Н. Доризо, «За дальнею околицей» Г. Акулова и др.).

Из поэтов старшего поколения в 50-е — начале 60-х годов наиболее плодотворно в жанре песни работали М. Исаковский и А. Чуркин, продолжая осваивать традиции народной лирики. Ими был написан ряд текстов, ставших подлинно народными песнями. Но принципиально нового в развитие массовой советской песни они внесли значительно меньше, чем в предшествующие годы.

Особого внимания как песенник заслуживает в послевоенные годы Алексей Фатьянов. Поэт, умерший в самом расцвете творческих сил, Фатьянов был песенником по самой сути своей поэзии, автором массовых песен по преимуществу. Уже песни, написанные им в годы войны («Ничего не говорила», «Где ж ты, мой сад», «На солнечной полянушке», «Давно мы дома не были» и особенно «Соловьи»), утвердили за ним славу чуткого песенного лирика. В последующие годы многие его песни, самые разнообразные по своему характеру, становятся подлинно массовыми, и среди них такие, как «Где же вы теперь, друзья-одно-

¹ Наровчатов С. Стихи. М.: Сов. писатель, 1960, с. 198.

полчане», «Наш город», «Золотые огоньки», «В городском саду», «На крылечке твоем» и др. Народнопоэтические традиции в песнях Фатьянова внешне как будто менее заметны, чем, например, в песнях Исаковского, но совершенно бесспорна органическая их близость народной лирике. Исаковского можно считать прямым учителем Фатьянова-песенника. И песенная школа Исаковского определила в целом характер связи его песен с народным творчеством. Однако Фатьянов не был подражателем своего старшего собрата по перу; он — вполне оригинальный поэт, в том числе и в освоении фольклорных традиций. Его песни «литературнее» песен Исаковского, но в них и внутренний лирический пафос утверждения прекрасного в человеке и его взаимоотношениях с другими, и своеобразие раскрытия душевных качеств героев (соотношение лирического и юмористического), и даже многие особенности поэтического стиля — все связано с народной песенной лирикой. Песни Алексея Фатьянова говорят о том, как неистощимы пути и формы плодотворного воздействия народной поэзии на развитие современной массовой песни. Истинный подъем песенной культуры возможен, по нашему глубокому убеждению, только на пути творческого, то есть всякий раз нового, постижения современными поэтами и композиторами богатств народной песни. К сожалению, в последующие годы песня будет переживать серьезные трудности. Самый значительный вклад в развитие новой массовой песни (особенно молодежной) внесут А. Пахмутова как композитор и Н. Добронравов как автор текстов.

Молодые поэты 50-х — начала 60-х годов в большинстве своем тяготели к народному поэтическому творчеству, любили его, знали не понаслышке.

Сколько сказок, сколько песен
В память просится! —

признавался Игорь Григорьев¹.

Тут сказки ты узнаешь
Только здешние,
«Матаню» нашу встретишь
Только тут.

Сам петь захочешь,
Наши песни слушая, —

¹ Григорьев И. Родимые дали: Стихотворения. Л.: Лениздат, 1960, с. 75.

обещал Дмитрий Блынский¹, приглашая читателя в свой родной край — Орловщину.

Их обращение к фольклорным традициям было плодотворным и как реальная учеба, и как перспектива творческих поисков.

Укажем лишь на один пример.

Критики той поры справедливо признавали одним из наиболее талантливых молодых поэтов Владимира Цыбина, и все сходились на том, что стихам Цыбина свойственна серьезность содержания, оригинальная и сочная образность, ритмическое богатство. Более впечатляюще, чем многие его сверстники, Цыбин умеет передать краски и запахи родного края, самобытный склад характера своих героев, проникнуть в национально-исторические корни их психики. Именно народное творчество служило ему одним из источников более глубокого и многоцветного воспроизведения прошлого и настоящего. Это касается не только тех произведений, в которых автор прямо идет от народной легенды, сохраняя даже название «легенда» в качестве подзаголовка («Гнедок», «Верность», «Журавли», «Три сердца»), но и тех, где прямых перекличек с фольклором нет (поэмы «Бабье лето», «Две крови» и др.). Народное творчество умело использовалось молодым поэтом и как достоверный материал для познания истории родного края, психического склада народа. Фольклор зачастую подсказывал ему не только верный выбор общественно важных сюжетов, но и пути художественной реализации замысла: в одном случае — форму легенды о святом чувстве казака к родной земле («Журавли»), в другом — задорную частушечную ритмику, позволяющую убедительнее нарисовать образы героев шахтерского поселка (Из поэмы «Обвал»), в третьем — меткую пословицу или просто народное образное слово. Если с этой точки зрения проанализировать творчество Цыбина, начиная с проблематики его произведений и кончая образной системой, языком, мы увидим, что оно выгодно отличается от поэзии многих его сверстников. И немалая в этом заслуга принадлежит народному поэтическому творчеству, которое он любит и понимает, у которого учится секретам мастерства. Дальнейшее художническое развитие В. Цыбина также связано с фольклорной традицией.

Среди поэтов, вступивших в литературу несколько позже, особого внимания заслуживает творчество Николая

¹ Блынский Д. Иду с полей. М.: Сов. писатель, 1959, с. 16.

Рубцова и Ольги Фокиной, многими своими нитями скрепленное с народнопоэтической культурой, особенно в поэтизации природы и характере лирических переживаний.

Прежде чем остановиться на некоторых особенностях связи творчества этого поколения поэтов с фольклором, необходимо высказать несколько общих соображений.

Некоторые высказывают точку зрения, что по мере ухода из бытования классических форм народной поэзии воздействие ее на творчество писателей все более ослабляется¹. По логике этих рассуждений в недалеком будущем это воздействие вовсе прекратится². Вероятно, отчасти поэтым критики все более невнимательно относятся к опытам современных поэтов (кстати, немалочисленным) и прямого, и опосредованного обращения к фольклорным традициям. Порою можно даже почувствовать в подобных рассуждениях нотки удовлетворения, вызванные тем, что современная литература будто бы вполне обходится без этой традиции, давно отошедшей в прошлое (как в рассмотренных выше работах Л. И. Емельянова). Эти рассуждения лишь на поверхностный взгляд могут показаться убедительными. Развитие литературы, например, последних двух-трех десятилетий подтверждает, что влияние фольклора на литературу не снижается, а изменяется. Разумеется, оно проявляется прежде всего в творчестве тех художников, которые прикоснулись — хотя бы в детстве — к его живому бытovanию (В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин, В. Боков, С. Викулов, В. Астафьев, Е. Носов, В. Личутин, В. Федоров, Н. Тряпкин, Е. Исаев, Н. Рубцов, О. Фокина, Ф. Сухов, В. Цыбин, В. Лихоносов и др.). И, кстати говоря, творчество именно этих писателей и поэтов оказалось наиболее интересным и значительным. Однако и среди типично «городских» поэтов мы можем встретить немало та-

¹ Автор этих строк также отдал дань этому распространенному мнению (см.: Выходцев П. С. Поэзия наших дней и фольклорные традиции. — Рус. лит., 1962, № 2, с. 117 — 138).

² В целом в небезинтересной и полезной книге В. Оботурова «Степень родства, или о традициях, творящих поэтический облик современности» (М., 1977) так и сказано: «Фольклор есть порождение духовной жизни общества на определенном историческом этапе развития его культуры и существует как тип художественного сознания, как система образного мышления. В новое время с усложнением бытия и знания мышление становится уже более рационалистическим. Отсюда — сохраняться в форме живого явления фольклор может до тех пор, пока не исчезли определенные черты эпохи, его родившей. С их утратой изживает себя и фольклор... Тип мышления, изменяясь, делает невозможным возврат к старым художественным формам» (с. 24; курсив мой. — П. В.).

ких, которые довольно активно обращаются к фольклору. Ярким примером может служить творчество Юрия Кузнецова. Сложные по своей художественной структуре сюжеты философских поэм «Золотая Гора» и «Дом» Ю. Кузнецова облек в сказочно-фантастические формы не случайно. Автор ставил перед собой задачу соединить вопросы современной жизни, волнующие его, с вечными проблемами поисков человеком счастья, соотношения личных желаний и средств их реализации, борьбы добра и зла, любви и ненависти и т. п. Поиски молодым героем «Золотой Горы» вечного творческого импульса в любви чем-то напоминают неукротимые искания фольклорного и литературного Фауста. Но Ю. Кузнецов придал сюжету чисто национальный колорит, введя былинные мотивы («Направо смерть, налево скорбь, а супротив любовь»), сказочную троекратность действия, сказочно-волшебную окраску путешествия в прошлое или будущее (тема «того света»), мотив «мертвой воды» и т. п. Таким образом, весь сюжет от начала до конца сугубо условен, но аллегория прочитывается вполне современно. Немало сказочно-символических образов и мотивов в трагической поэме «Дом», призванных усилить мысль о сложности судеб человеческих.

Суть дела, однако, не в конкретных примерах и их количестве. Важно заниматься не прогнозами, а внимательным изучением того, как изменяется характер взаимосвязей литературы и народного творчества, которое, в свою очередь, испытывает существенные перемены. Каким оно будет, трудно сказать, но если бы оно даже прекратило свое существование (что совершенно невероятно), то и тогда уже собранное (а следовательно, запечатленное навечно) колоссальное богатство классической устной народной поэзии останется фундаментом национальной культуры. Если А. Пушкина могли вдохновлять песни западных славян и Коран, С. Есенина — Саади и Омар Хайям, И. Бунина — индейская «Песнь о Гайавате», а В. Федорова — «вечный» образ Дон-Жуана, то почему надо отказывать будущим русским поэтам в той же вдохновенной любви к таким родным по духу поэтическим предкам, как самоотверженно-героический Илья Муромец, рассудительный Добрыня Никитич, озорной Василий Буслаев, находчивая Василиса Премудрая, доверчивый и верный Иванушка или добродушный Емеля?! Если до сих пор всех приводят в восторг величайшее мастерство Гомера, Данте, Сервантеса и Шекспира и многие художники видят в нем высочайшие образцы для учебы и подражания, то почему должно

высохнуть и исчезнуть безбрежное море дивной красоты поэтического народного слова?! Нет, этого никогда не случится, и, думается, что в будущем, какова бы ни была судьба самого народного творчества, интерес к нему будет возрастать и углубляться. Во всяком случае, за последнее столетие, когда особенно много было сказано грустных слов об исчезновении фольклора, литература как раз значительно интенсивнее и, смею сказать, результативнее осваивала народнопоэтические традиции во всех возможных формах и видах. Как уже отмечалось, лучшие произведения русской советской поэзии (и прозы) созданы при активном освоении народной художественной культуры. И фольклоризм этих произведений состоит не только в непосредственном использовании отдельных приемов или элементов народного творчества (мотивы, образы, словосочетания и пр.), но и художественных принципов типизации, сюжетостроения, стилеобразования.

Приведенные выше мысли А. Пушкина, Л. Толстого, М. Горького о том, какие богатства скрыты для писателя в фольклоре, можно было бы подкрепить многочисленными высказываниями художников следующих поколений — А. Блока (о гармонии в фольклоре пользы и красоты, о силе поэтического слова в народном творчестве, о воспитательной роли сказки и песни и др.), С. Есенина (суждения об органическом образе и метафорическом стиле в поэзии), М. Пришвина (о сказке как отражении правды жизни, о характере конфликтов в сказке как важнейшем творческом принципе вообще, о преимуществах слова произносимого и т. п.), А. Твардовского (о фольклоре как источнике поэтического творчества вообще) и др. Судьба самых выдающихся представителей современной поэзии других народов СССР — Максима Танка, Андрея Малышко, Мустая Кари-ма, Расула Гамзатова, Кайсына Кулиева, Геворка Эмина, Ювана Шесталова, Эдуардаса Межелайтиса, Давида Кугультинова и др. — подтверждает, что народная художественная культура продолжает активно участвовать в развитии профессионального искусства слова.

Думается, что и для нынешних, и для будущих художников слова звучат как сокровенные заветы высказывания двух великих современных русских писателей — М. Шолохова и Л. Леонова.

«Умейте благоговейно слушать народную речь, — обращался к писателям Леонид Леонов. — Для нас, литераторов, не может быть слаще музыки. Это такая же радость, как сидеть у родника и следить за игрой живых подземных

струек. Какая многогранность народной жизни слышится порой в ее кажущемся иному способу косноязычии!¹

«Как на крыльях, они перелетают из века в век, от одного поколения к другому, и не видна та безграничая даль, куда устремляет свой полет эта крылатая мудрость», — писал о народных пословицах и поговорках Михаил Шолохов².

О роли народного творчества в развитии русской советской поэзии и прозы военных лет и послевоенных десятилетий будут в свое время написаны фундаментальные исследования. В нашу задачу входит прочертить как бы общую тенденцию литературно-фольклорных связей этой эпохи, наметить наиболее интересные аспекты этой проблемы. Поэтому, имея в виду 60—70-е годы, мы, в дополнение к сказанному, обратим внимание лишь на некоторые явления лирической и эпической поэзии.

Традиции А. Твардовского, Н. Рыленкова, А. Прокофьева, А. Яшина в освоении народнопоэтического наследия особенно «малых» жанров (пословиц, поговорок, загадок) талантливо продолжили С. Викулов, С. Орлов, Е. Исаев, Н. Тряпкин. Песенно-фольклорный стих, так блестяще разработанный М. Исаковским и А. Прокофьевым, получил свое высокое развитие в поэзии В. Бокова и О. Фокиной. Эпическое освоение былинно-сказочных принципов повествования, достигнутое в поэмах С. Есенина, А. Твардовского и В. Луговского, нашло продолжение в поэмах В. Федорова, Е. Исаева, С. Наровчатова, С. Викулова, Н. Старшинова. Словом, эстафета подхвачена, и нередко очень талантливо. Интереснейший материал для исследования роли сказки, сказочного в поэзии представляет, например, творчество такого большого мастера, как Николай Тряпкин.

Мы уже говорили о некоторых особенностях поэтики М. Исаковского и А. Прокофьева, обусловленных народнопоэтическими традициями³. Но в теме этой, если иметь в виду и других поэтов нашего времени, заложены огромные возможности. Ольга Фокина идет тем же путем, ноносит свою неповторимую песенную мелодию в русский стих. Один из самых вдохновенных поэтов Севера (в прозе) Борис Шергин в «Напутствии» к первой книге Фокиной «Сыр-бор» уловил и поддержал самое, пожалуй, главное в творческом облике поэтессы. Он писал: «Любовь

¹ Леонов Л. Талант и труд. — Правда, 1956, 1 апр.

² Даль В. Пословицы русского народа. М., 1957, с. III.

³ См: Выходцев П. С. В поисках нового слова. М.: Современник, 1980, с. 286—316.

к матери-земле — свойство для всякого художника изначальное, доброчестное. Здесь дыхание чистое, здоровье душевное, зренье светлое. Ольга Фокина озарена чувством природы...

Реки Севера — песенные реки. Ольга Фокина расслушала песни родимой своей тихославной Двины¹.

Художественное сознание О. Фокиной очень близко народнопоэтическому и своим органическим демократизмом языка и чувств, и естественным слиянием лирического переживания с общенародным эстетическим идеалом, выраженным в сказках, частушках, песнях, пословицах, и, наконец, внутренней родственностью всей образной системы. При этом О. Фокина прекрасно владеет поэтикой и пословицы, и частушки, и сказки.

Ты об этом узнай, узнай!
Дни и ночи живи без сна,
От печали не ешь, не пей,
Но на выручку мне успей.
Никого не води сюда,
Сам закидывай невода,
Будет невод с пустой водой,
Будет невод с густой травой.
Не печалься! На третий раз
Будет невод со мной как раз.
С трех березок рясу росы
На лицо мое отряси,
Щедро радуйся! Свято верь:
Ты отныне уже не зверь...

Удивительно это сказочное очеловечивание человека через любовь! Прекрасно своей непосредственностью само признание любимой и ее колдовство-заговор! Но ни тени архаических мотивов! Сказочные превращения, заклинания, сказочная ловля счастья дышат такой чистотой и жизненностью переживаний, что читатель незаметно как бы попадает в волшебный мир восторженной любви, веры и красоты человеческих отношений.

В другом случае Фокина, отталкиваясь от смысла и поэтики пословиц и поговорок, а также используя песенный отрицательный параллелизм, создает стихотворение, полное искренних лирических переживаний любви к родной земле и дедовским традициям:

Говорят, мое поле —
За тремя волоками,
Говорят, моя доля —
За семью мороками.

¹ Шергин Б. Напутствие. — В кн.: Фокина О. Сыр-бор: Стихи. М., 1963, с. 3 — 4.

А какой это волок —
Перелесок родимый!
А какой это морок —
Взмахи отчего дыма!
...От рожденья до гроба
Проходивший в посконном,
Прадед потом и кровью
Полил эти загоны...

Нередко стихотворение начинается с ритмики лукавой частушки, и все дальнейшее повествование приобретает этот легкий, игривый внешне, но и серьезный одновременно тон. Таково, например, стихотворение «Пишут девушки в газету...», в котором искренняя обида деревенских девушек на писателей, любящих писать о «красивых» и забывающих про обычных, выражена взывающе-озорной форме:

Пишут девочки в газету —
Разберитесь, стало быть, —
На писателей-поэтов
Вот какие жалобы...

Почему в каждой книжке
(Много их читали мы)
О труде красивых пишут,
О любви красивых пишут,
Об одних красивых пишут,
Остальных-других — не ищут?
Взяли поискали бы,
Да и написали бы!

И завершается стихотворение в том же озорном духе, где частушка уже становится и впрямь формой выражения народных представлений о подлинной красоте человеческих лиц:

Я девчонок не обижу,
Я отвечу девочкам
Не примерами из книжек —
Старую припевочкой:

— Мне сказали про милого:
Худенький да маленький!
Посмотрю я на милого —
Как цветочек аленький!

— Что же это за любовь
К человеку вяжется:
Некрасивого полюбишь,
А красивым кажется!

Какой удивительно деликатный поэтический жест в отношении к наивной и такой естественной просьбе героинь стихотворения! Автор при этом искренне и серьезно верит

в правду частушки и потому как бы «закрепляет» стихотворение уже от себя:

Растолковывать частушку —
Изводить ларец на стружку.

О. Фокина не просто любит и понимает частушку, она хорошо чувствует ее поэтические богатства — образность, лирический настрой, ритмику, хлесткую рифму, создает многие свои стихотворения самого различного содержания на ее основе («— Ой, не дуйся, молодая...», «Зря, косарь, не коси...», «Все мечты о тебе» и др.). Виртуозно использован поэтессой жанр частушки в поэмах «Аленушка» и «Сыпь, снежок». В отличие от А. Прокофьева, частушка у О. Фокиной приобретает более интимно-личный характер.

Нередко все стихотворение («Говорят, мое поле...», «— А-у-у! — У рта ладошеньки...», «Весенняя сказка», «Листья не хотели умирать...» и др.) так построено, что нелегко отделить в нем сказочно-фантастическое и реальное, а выходит почти по-есенински (как писал он в «Ключах Марии»): истинный поэтический образ рождается в результате органического переживания чувств, исконно свойственных человеку, слитому с природой, когда обычное бытовое и необыкновенное идут вместе. Природа так же жива, как и человек. Отсюда идет и тот коренной принцип народной поэзии, который составляет основу всего творчества Есенина и который характеризует лирику О. Фокиной, — типично фольклорный принцип олицетворения. При этом Фокина и персонифицирует природу, и сама часто открыто говорит за нее. В ее стихах естественно и просто разговаривают сосны, облака, березки, травы, речка, маки, солнце и молнии. И это создает в ее лирике особую атмосферу поэтического многоголосия, объемности мира.

Листья не хотели умирать,
Ободряли шепотом друг друга:
«Сиверко бы только переждать,
А ужо подует ветер с юга...»

Солнце, заблудившись в облаках,
По неделе там запропадало.
«Ничего, беда невелика,
Ведь и раньше тоже так бывало...»

Мельчайшие проявления жизни — то ли пробивающийся в лесу лучик солнца, то ли осенние грустные вздохи листьев, — тонко и всегда радостно ощущаемые поэтессой, получают как бы самостоятельную ценность. Поэтесса не только соединяет свой голос с этим безграничным живым

миром, но и с голосами своих предков, постоянно возникающими то в мотиве старинной песни, то в сказочном образе, то в меткой пословице.

Принцип олицетворения природы очень органично сочетается с частым и мастерским использованием фольклорного символического параллелизма, который приобретает многообразные функции поэтического углубления образа: в одном случае — для усиления контрастности переживающих чувств («В чужом городе»), в другом — скрытого лирического подтекста («В городе сегодня — дождь, дождь...»), в третьем — художественный песенно-частушечный параллелизм становится основой сюжета и композиции произведения. Таково, например, стихотворение «Льдиночка-снежиночка», в котором образ льдинки-снежинки — зреющей и обретенной любви — словно бы поворачивается разными своими гранями, благодаря чему автор достигает удивительной тонкости в передаче волнующего неокрепшего девичьего чувства:

Тихо падают снежиночки
На тоненький ледок.
Отколю кусочек льдиночки,
Где милого следок.
Голубая, голубая
Льдинка синеватая...
Худо милый поступает —
Любит, а не сватает.

Далее этот образ «снежинка — тоненький ледок» — как выражение хрупкого и нежного чувства героини — сменяется тревожным образом растаявшей снежинки, затем разбившейся льдинки («если на пол уронить»), наконец, образом, вселяющим уверенность и желание сохранить ее от любого ветерка... Завершается этот образный ряд как будто неожиданно:

— Можно льдинку не расплавить
И снежинку не слугнуть,
Дорогого позабавить
И себя не обмануть! —
Я у мамы кружевное
Ремесло переняла...

Образ молодой вологодской труженицы-мастерицы кружевной артели «Снежинка»¹, ее сложные движения души (во время кружевного вязания) получают оригинальное и глубоко лирическое раскрытие.

И конечно, неверно было бы характеризовать поэзию

¹ Стихотворение посвящено мастерницам этой артели.

О. Фокиной как пейзажную или ограниченно «деревенскую». Поэтесса живет всей полнотой жизни современного человека, переживает радости и тревоги мира, думает о прошлом, настоящем и будущем и своего народа и всего человечества и всегда находит неповторимый голос сказать нечто важное и значительное. Так, например, пожалуй, ни у одного нашего современного поэта не раскрыта столь разносторонне, истинно поэтично и своеобразно вечная тема материнства, как у Ольги Фокиной. Здесь она также законная наследница великой русской поэзии, особенно Н. Некрасова и А. Твардовского, у которых тема материнства была одной из самых глубоких и гуманистических. Но у О. Фокиной тема эта получает дополнительные, особо проницательные решения, каких не найдем мы в мужской поэзии. Идеей материнства пронизаны стихи О. Фокиной и о детстве, и о Родине, и о любви, она возникает и в раздумьях о смысле жизни, и в раздумьях о будущем. Мать — как родительница каждого человека на земле, мать — вечная труженица, мать — хозяйка, мать — свекровь, мать будущей матери, мать — земля, мать — Родина и, наконец, мать — вдохновительница на труд и на песню, — в этом многоликом и одновременно едином, священном для поэтессы образе также ощущаются корневые связи ее с народным творчеством. Вспоминая тяжелые военные годы и материнскую песню, О. Фокина признается:

Мороженая песня,
Простуженный мотив,
А все теплее мне с ней,
Чем без нее идти.

Все — посошок для сердца,
Все — вешка на снегу...
Я без нее распяться
Пыталась — не могу.

Если в лирике Исаковского и Прокофьева общее, идущее от фольклора, как бы поглощало индивидуальное или, точнее, господствовало над лично авторским, то у О. Фокиной, Н. Рубцова, Л. Васильевой, Т. Кузовлевой и других поэтов этого поколения общее делается личным. Трансформация народнопоэтических тем, образов, мотивов, художественных приемов у них нередко более смелая и даже рискованная. То же мы видим и в эпосе.

А. Твардовский дал высочайшие образцы творческого освоения поэтики всех жанров и видов народной поэзии, поднял, так сказать, проблему фольклоризма на недося-

гаемую высоту (об этом будет разговор впереди). Но вот появляется новый поэт большой эпической силы — Егор Исаев, и мы обнаруживаем новые возможности плодотворного взаимодействия поэзии и фольклора.

Поэма Е. Исаева «Даль памяти» типична для русской поэзии 50—70-х годов. Ее главные мысли развиваются по тому же пути, что и в книге поэм В. Луговского «Середина века» и в «За далью — даль» А. Твардовского, в «Проданной Венере» и «Седьмом небе» В. Федорова, в «Поэме прощания» и «Поэме времени» А. Софронова, в «Поэме без героя» А. Ахматовой, «Признании в любви» М. Луконина, «Окнами на зарю» С. Викулова и др. Это поэма социальных, национально-исторических и философских раздумий о нашей эпохе. Свободный сюжет вбирает и воспоминания, и картины исторических событий, и размышления о судьбах людей и народов, публицистические отступления и интимную лирику сердца. Но все подчинено единому замыслу — запечатлеть облик времени, нелегкие пути нашего Отечества к вершинам революционного гуманизма. Как мы уже отмечали выше, поэма Е. Исаева полифонична по своему сюжету и стилю. Посвященная трудовой России, она впитала ее просторный язык, ее вековую нравственность и мечту. Авторская речь пересыпана народными выражениями, пословицами, поговорками, просторечиями. Но при всем том, и это главное, поэтический строй языка поэмы монолитен, фольклорные образы и речения органично входят в общую образную ткань стиха.

Поэма «Даль памяти» при всей пластичности реалистического письма дышит грандиозностью исторических событий, масштабностью деяний русского народа, высокой страстью помыслов и поступков героев. Но эта масштабность не декларативная. Многоцветный метафорический стиль поэмы несет в себе романтически возвышенное восприятие действительности, образы-метафоры передают силу, размах мыслей и дел народных, вызывают чувство гордости и удивления своим по-русски безграничным раздольем — идет ли речь о бескрайних просторах Родины, об исторических событиях или о любви героя к своей淑женой. Гиперболичность образов нигде не переходит в ходульность и нарочитую гигантоманию, они возвышенны своей естественной величавостью. В отличие от некоторых современных поэтов, эта поэтическая гиперболичность и возвышенность — органическое свойство таланта Е. Исаева.

Москва... Москва...
Растает звук,
Но губы
Все будут пить из донных родников
Заветный смысл
Возвышенного сруба
Ее восьми слагаемых всков!

Среди десятков прекрасных образов Москвы — Кремля этот исаевский образ никогда не затеряется. Тот же крестьянский взгляд мы ощущаем и в центральных для поэмы образах необъятной России — «родного Дома», ее бесконечных проселочных и магистральных дорог, ее могучих раздольных рек, ее крепких и красивых в своей силе тружеников. Порой кажется, что эти образы подсмотрены и подслушаны поэтом в древних легендах, былинах и сказках и вызваны из далекого прошлого к новой жизни.

Рассказывая о том, как начиналась Россия с бесконечного труженического подвига мужика, Е. Исаев создает грандиозный образ «тягловой реки»:

..За ним,
За тягловым,
Не просто так, врастяжку, —
Навалом степь, не сгорбится пока,
В снопах,
В мешках,
А сверх того — фуражка,
А под фуражкой — дума мужика.
За ним — возы.
За ним — крутые дали.

.....

Возы,
Возы,
Как избы на телегах.
Возы до слез,
До жалобы в осях.

Образ «тягловой реки» труда сливается с другим, близким ему, — образом дороги «во всю длину проселочной России»:

По ней вся жизнь.
Дожди ли там, сугробы,
Жара ли, град, мосты ли — не мосты,
А хлеб вези!

Мысль поэта еще более укрупняется благодаря образу бесконечного русского «гака». Словно бы раскрывая смысл поговорки «три версты с гаком», Е. Исаев развернул ее в целую большую главу «Три гака» — о многотрудных путях деревни, о силе и слабости русского характера

с его душевной широтой и пресловутым «авось да небось», с его бесстрашием и беспечностью.

Эти образы словно осеняют все происходящие в поэме события, придавая им смысл широких обобщений. Обычный эпизод — в дороге весенней распутицей захвачен герой, спешащий с роженицей в больницу, — становится как бы сценой богатырской схватки со стихией. Появляется образ реки — могучего великана:

А мост... как подкосило
Тяжелым льдом
И наискось со льдом
Снесло
гармошкой,
брошенной
с плотины, —
Играй, вода, в два берега-плеча!

Емкое описание родов в пути перерастает в гимн бессмертию жизни:

Ревел поток!
И женщина кричала
И шла своей положенной рекой —
Рекой любви,
Рекой людского рода,
Рекой других светающих времен —
На край зари,
На берег небосвода,
В другую жизнь...

...Если это знаменитый чкаловский перелет через Северный полюс, то не просто беспосадочный путь из Москвы в Америку, но «полнеба на вингах». Если это сила героя, то воистину богатырская:

Таким я был атлетом,
Таким подъемным —
Чтò мне сто пудов!

Мирская косьба — не просто косьба, а «пурга косынок, юбок и штанов». А буран «так тряхнул просторные места, что звезды все, как галки с колокольни, осыпались...».

Чем не сказочно-былинные образы?

Нередко подобные широкообъемные поэтические образы и прямо перекликаются с фольклорными, когда реальное и сказочное зыблются в своих очертаниях и придают изображаемому особую атмосферу безграничности человеческих возможностей и выносливости. Таков, например, образ Кремень-слезы, занимающий в поэме одно из централь-

ных мест. Глава «Кремень-слеза» — это и аллегория, почерпнутая из народного творчества («Москва слезам не верит»), и многовековая реальная история рабоче-крестьянской России, вынесшей великое горе и победившей его терпеливой слезою, рождавшей протест и силу духа. Образу окаменевшей слезы приданы явно сказочные черты, но в то же время это многогликий образ народа в его борьбе за реальное счастье¹. Через свою слезу проходит и Детство:

Без этого нельзя —
До той слезы блескучей,
За которой
И впрямь как будто — синие леса
И птица-жар!

Отстоявшиеся в трудовом народе социально-нравственные истины, выраженные в образной форме, приобретают в поэме глубоко современное звучание и становятся средством полемического утверждения великой правды о нераздельности судьбы личности и народа:

Случись беда! —
И крайняя
Не с краю
Окажется та самая изба,
Где жил твой дед,
Где сам ты, чтоб родиться
И вырасти с годами в мужика,
Был — так ли, нет —
В отцовской рукавице,
Где грелась материнская рука.
Был песенкой
От радости и грусти,
Был лесенкой
От неба до земли...

И вроде бы не ваше благородье,
А вот, поди ж ты, сызмала тебе
Такой простор!
И косвенно и прямо —
Тебе,
Тебе
На вырост заревой...

Так все герои поэмы живут в атмосфере богатырства, физического и душевного раздолья, и если не всегда улавливаются прямые фольклорные истоки, то везде ощущается глубинная связь художественного мышления автора с традиционным народнопоэтическим. Можно приводить не-

¹ Художественная структура этого образа очень сложна и богата, и это требует самостоятельного исследования.

мало примеров из поэмы, подтверждающих родственность поэтического слога Е. Исаева народному.

Из сказанного лишь о некоторых явлениях послевоенной поэзии можно с уверенностью заключить, что великие традиции русской поэзии, всегда сильной своей связью с народной художественной культурой, продолжают развиваться и обогащаться. Поэты всех поколений видят в фольклоре не омертвевшую древность, а живого и незаменимого помощника в художественных поисках. Разумеется, учитывается и богатейший опыт русской советской поэзии, давшей высочайшие образцы плодотворных связей с народным творчеством от «Двенадцати» А. Блока до «Василия Теркина» А. Твардовского, от лирики С. Есенина до последних стихов А. Прокофьева.

Родник народной поэзии воистину неиссякаем.