АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР

(конец XIX в.)

Ответственный редактор
А. А. ГОРЕЛОВ

К 1087831

ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Ленинградское отделение
1987

ВВЕДЕНИЕ

Вся русская жизнь во второй половине XIX столетия протекала в условиях нового этапа освободительного движения — этапа разночинского или буржуазно-демократического, начало которого отсчитывается с момента падения крепостного права и охватывает период «приблизительно с 1861 по 1895 год».[1] Отмеченное В. И. Лениным «появление разночинца, как главного, массового деятеля и освободительного движения вообще и демократической, бесцензурной печати в частности»,[2] самым непосредственным образом сказывается на характере русской литературы, вызывает приход писателей новых типов. Констатируя обновление отечественной словесности, А. И. Герцен писал в 1864 г. о «новой фазе» ее развития, приветствовал появление «новых людей» из «живой среды, которая черпала свою силу и снизу и сверху», находя, что «неустойчивый слой, занимающий промежуточное положение между растущей бесплодностью верхов и непросвещенной плодовитостью низов, призван спасти цивилизацию для народа».[3] Для Герцена тип «новых людей» в литературе олицетворяли «сын мелкого чиновника, не желающий служить, как Белинский, неверующий сын священника, как Чернышевский 〈. . 〉 бедный провинциальный дворянчик, барин-пролетарий, как Гоголь».[4] Наряду с ними в литературном процессе второй половины XIX в. все более значительную роль играют такие писатели, как Лев Толстой, — рвущие со взглядами высшего дворянства и переходящие на идеологические позиции многомиллионных крестьянских масс, усваивающие сильные стороны их мировоззрения, но не избавленные от усвоения и слабых сторон последнего.

Новый этап развития означал углубление демократизма литературы — от приобщения к народным поискам лучшего в социальной и этических сферах до широкой опоры на богатейшие художественные традиции народной культуры. На том и на другом пути неизбежной оказывалась встреча с миром народной поэзии, престиж которой в 60—90-е гг. прошлого века достигал исключительной высоты.

Революционно-демократическая критика в лице Добролюбова в канун первой революционной ситуации в России рассматривала

фольклор как актуальнейшее средство познания внутреннего мира трудящихся масс: «Нам сказки важны всего более как материалы для характеристики народа».

Познание народности через фольклор виделось прямой обязанностью тех, кто намеревался «что-нибудь» (формула эзоповской речи здесь очевидна) «сделать для его (народа. — *А. Г.*) просвещения и облагорожения».[5] В университетских аудиториях демократически настроенная профессура, отстаивая необходимость преодоления исторически возникшего разрыва между образованными сословиями и народом, предлагала молодежи «изученье народной словесности» как «один из важнейших 〈. . .〉 путей», чтобы «узнать» народ и «сблизиться наконец с народом».[6] Слышимый всей передовой Россией Герцен убежденно провозглашал: «Не зная народа, можно притеснять народ, кабалить его, завоевывать, но освобождать нельзя». Видя задачу прогрессивных сил в том, чтобы стать «русскими народными людьми»,[7] он не случайно проводил почти полную аналогию с Радищевым, указывал, что «ключ к таинствам народа» надобно искать в «песни ямщика».[8]

Важнейший идеологический акцент, связывавшийся с характером грядущей русской революции, возникал в романе Чернышевского «Что делать?» (1863) при обрисовке монументальной фигуры Рахметова путем соотнесения героя с образом знаменитого в поволжском и пензенском фольклоре бурлака-богатыря Никитушки Ломова — человека, чье имя было славно «между миллионами людей» и гремело «на полосе в 100 верст шириною, идущей по восьми губерниям».[9]

Фольклор для русской литературы второй половины XIX столетия — прежде всего данность народной жизни, но вместе с тем это и проекция в прошлое масс, привносящая историческую перспективу в современное миропонимание. Фольклор ставил писателя в связь с национально-народным течением истории, с процессами внутренней, «роевой» жизни народа, и художник ощущал себя звеном великой историко-культурной цепи, по которой непрерывно пробегали импульсы тока от былого к настоящему, о чем скажет Чехов в рассказе «Студент».[10]

В русской литературе названного периода постоянны расширение взгляда писателя до взгляда народного, опора на народность в социально-эстетических оценках. Подтверждалась глубокая правота Ф. И. Буслаева, писавшего: «. . . не один только сюжет, не басню только или сказку заимствует лирик или трагик из эпических сказаний и преданий своего народа, но и самый взгляд на природу и человека, а вместе с тем и те живительные, народные соки, которыми питается национальное чувство».[11]

Ведя речь о литературно-фольклорном синтезе, осуществлявшемся по-своему разными художниками при решении ими различных творческих задач, нельзя обойти известные итоги исследований, посвященных такому синтезу. Из исследований с непреложностью вытекает вывод о *жанрово-стилистическом* факторе как *регуляторе* взаимодействия литературы с народным искусством.

В особенности типично это для реалистической прозы, где своеобразные черты и качественные отличия своих отношений с фольклором получили проза социально-психологическая (преимущественно посвященная современности), проза этнографическая, историческая, сатирическая, философская, собственно стилизующая, проза для детей (XX в. разовьет еще особую отрасль — научно-фантастическую прозу).

Социально-психологическая проза опиралась на фольклор прежде всего как на элемент самой изображаемой действительности, характеризующий общественную среду и действующих в ней лиц, условия места и времени. Фольклор давал ей протомотивы, прообразы правдоподобных или служащих созданию жизненного правдоподобия сюжетов, привносил конкретные сюжетные коллизии, целые эпизоды. Фольклор инкорпорировался литературой как элемент социального быта. Он проникал как реальное «вещество» мышления,строя речи персонажей, выявлял пронизанность мысли и речи героев «отфольклорными» культурными ассоциациями либо устанавливал родство мысли и речи персонажей с образотворческой стихией народного языка. Он подсказывал художнику архитектонические, интонационно-стилистические решения.

При этом, как свидетельствует проза Лескова, Льва Толстого, Эртеля, Короленко, Чехова, вносимые в произведения фольклорные текстовые элементы функционально подчинялись замыслу, сюжету, не приобретая самодовлеющего надсюжетного значения, но сохраняя одновременно специфические народно-национальные содержательность и форму.

В свою очередь, этнографическая — в широком смысле этого слова — проза (очеркистика 1860-х гг., повести С. В. Максимова, народническая литература) имела своей целью запечатление фольклорно-этнографических картин в их «самопроявляемости», в самостоятельном житейском качестве.

Исторический роман, повесть, рассказ, используя народную поэзию для социально-психологической характеристики отодвинутой в прошлое действительности, одновременно прибегали к фольклорному декору по образцам этнографической беллетристики и охотно вводили формы стилизации под исторический фольклор, популярный в эпохи, которые воспроизводила литература (к примеру, таковы страницы романа «Князь Серебряный» А. К. Толстого, повести «Охонины брови» Мамина-Сибиряка).

Сатирическая проза, с ее условностью, ироническими стилизациями и обилием образных гримас («История одного города», «Сказки» Салтыкова-Щедрина, «Смех и Горе» Лескова), казалось бы, была наиболее свободна в выборе фольклорных источников, но при этом она выявила и устойчивую тягу именно к анекдоту и значительную связанность привлекаемыми ею фольклорными формами. Последние требовали апелляции к пародируемым произведениям: переосмысление должно было не только ощущаться, но и мгновенно находить «игровой» отклик в читателе.

Проза философская, выделяющаяся подчеркнутостью образов-

символов, концентрирующих авторскую мысль, нередко поднимала в XIX столетии фольклорные вкрапления на высоту лейтмотивов, концепционно центральных понятий (романы Достоевского).

Но русская проза XIX в. в известнейших ее разновидностях почти не дала «чистых» жанровых систем, и это означало, что социально-психологический аналитизм Достоевского не менее существен, чем его гениальные философские композиции. Скажем, сюжетно-событийная роль фрагмента народной песенки «Ах, поехал Ванька в Питер» («Братья Карамазовы», кн. XI, гл. VIII) ничем не заместима в раскрытии душевного смятения Ивана Карамазова, ставшего соучастником убийства отца: она обладает поистине пронизывающей психологической выразительностью.

В свою очередь, например, в ткань рассказа Льва Толстого «Холстомер» введено притчеобразное социально-философское противопоставление рабочего коня Холстомера князю Серпуховскому (размышление о посмертной — такой же, что и при жизни, — бесполезности «кожи», «мяса» и «костей» князя, тогда как все «маслаки» умершего коняги были пущены «в дело»),[12] весьма напоминающее мотив популярной народной песни,[13] — мотив, по-видимому, трансформированный писателем, но с таким высоким искусством, которое почти исключает мысль о фольклорном источнике.

Оттого типологический подход к «регулярно» выстроенным «каре» литературных памятников не смог бы убедительно заменить собой в монографии «Русская литература и фольклор» того взгляда на взаимоотношения литературы с народной поэзией, который осуществлен сквозь призму писательских общественно-литературных судеб, индивидуальных литераторских биографий путем анализа индивидуальных творческих методов, стиля.

Поле изучения взаимоотношений литературы и фольклора остается и по сей день одной из наиболее сложных областей литературоведческого, фольклористического и лингвистического исследований. Пора упрощенных решений, известной стандартизации методики, которая выявляет прямой и скрытый фольклоризм, отходит в прошлое, хотя рецидивы этого прошлого и дают себя знать. Наука ныне все более корректно применяет специальные способы рассмотрения тех сфер, где встречаются литература и фольклор. Ею разрабатываются, в частности, такие перспективные аспекты, как лингвистический (обнаружение проникающих народнопоэтических элементов лексики, синтаксиса; учет специфической семантики народного слова; фиксация актов уподобляющего влияния народнопоэтических словесных форм на язык писателя), фольклористический (фольклорный генезис литературных жанров, типов, образов; характеристика литературы как документа бытия фольклора, хроники фольклорных процессов), литературоведческий (влияние непосредственной или поглощенной фольклорной традиции на творческую биографию писателя; фольклорные источники индивидуального творчества; внутрилитературные возможности трансформации художественного метода

и форм фольклорных жанров; интерпретация фольклорной стилистики, образов, мотивов, сюжетов в литературе; внутрилитературная «отфольклорная» традиция и писатель, литературное направление, литературная эпоха), социологический (сравнение качества и объема литературных и фольклорных отражений жизненных явлений; состояние массовой народной культуры и зависимый от этого состояния резонанс литературных произведений в сфере, где авторитетны явления народной культуры).

Поскольку налицо известная пограничность названных (не исчерпывающих всех реальных методик) направлений анализа, нередко на практике наблюдается их переплетенность.

Принятый в четырех ныне опубликованных книгах историко-литературный путь рассмотрения контактов литературы с фольклором выявил постоянство взаимодействия областей устной и письменной словесности на протяжении XI—XIX вв., качественно различное, но постоянное влияние народного фактора на литературу средствами поэтической культуры народных масс.

Финал развития русской литературы XIX столетия совпал с периодом выхода на арену исторического действия российского пролетариата, вследствие чего литература, по словам В. И. Ленина, приобретала социально укрупненное, «всемирное значение».[14] Именно в это время — время подведения исторических итогов предшествующего движения национальной культуры — отечественная словесность пересматривает свое эстетическое достояние, тщательно оценивает принципы, на которых зиждилось ее бытие (фундаментальный трактат Льва Толстого «Что такое искусство?» — один из важнейших итоговых заветов реалистической классики прошлого века грядущим временам), как бы передавая демократическую эстафету новым генерациям писателей.

Новаторское слово предстояло сказать художникам, связавшим свою судьбу с массовым пролетарским, революционным движением, — художникам, создававшим социалистическое искусство и закладывавшим программные основы его эстетики. В этой эстетике одним из краеугольных станет постоянно утверждавшийся Горьким тезис о необходимости внутренней опоры писателя на неисчерпаемую базу традиционного и современного фольклора.

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 25. С. 93.
[2] *Там же.* С. 94.
[3] *Герцен А. И.* Собр. соч.: в 30 т. М., 1959. Т. 18. С. 171, 217.
[4] Там же. С. 217.
[5] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1950. Т. 1. С. 590, 589.
[6] *Миллер О.* О современном значении народной словесности // День. 1863. 21 дек. № 51.
[7] *Герцен А. И.* Собр. соч. Т. 16. С. 77.
[8] Там же. С. 67.
[9] *Чернышевский Н. Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях / Изд. подгот. Т. И. Орнатская и С. А. Рейсер. Л., 1975. С. 204 (ср. первую редакцию текста:

Там же. С. 574—575). Источником фольклора, использованного писателем, были предания. На это указывают публикации прошлого века (Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны. Д. Н. Садовниковым. СПб., 1884. С. 381—382), а также записи, сделанные в Ленинграде автором настоящих строк в 1955 и 1986 гг. Новые записи, были выполнены от Николая Сергеевича Сазыкина (1878—1968), одного из бывших крестьян-отходников с. Кривозерье Нижне-Ломовского уезда б. Пензенской губернии, работавшего в начале XX столетия в астраханском Поволжье, и от сына его, уроженца того же села, врача Алексея Николаевича Сазыкина (1913—1987). О Никитушке Ломове в последних случаях рассказывалось как о «Миките Ва́рьжинском» (произносительный вариант прозвища «Микита Ва́режинский», идущего от названия деревни «Варежка» или «Варижка», обозначенной на карте, приложенной к «Памятной книжке Пензенской губернии за 1870 год» (Пенза, 1871), как «Варишка» к юго-востоку от Нижнего Ломова; имелась также «Варишка» в Чембарском уезде), при этом совпадающими оказались два сюжета преданий.

[10] *Чехов А. П.* Поли. собр. соч.: В 30 т. М., 1977. Т. 8. С. 309.

[11] *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. 1. Русская народная поэзия. С. 413.

[12] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 3. С. 399.

[13] В народной песне, записанной в Южной России, пелось: «Сдохла у попа кобыла 〈...〉 С рёбер будет карета 〈...〉 С головы будет мазница 〈...〉 С хвоста будет помазок 〈...〉 С кишок будут вожжечки 〈...〉 С селезёнки везёнки 〈...〉 (*Руднева А.* Народные песни Курской области. М., 1957. № 26. С. 80—81 — «постовая» песня из с. Селино Дмитриевского р-на).

[14] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч. Т. 6. С. 25.

ПРОЗА

I. Л. Н. ТОЛСТОЙ

В изучении творческого наследия Льва Толстого достаточно полно проявили себя устойчивые принципы разработки давней проблемы «Писатель и фольклор», в особенности же — источниковедческий, связанный с вопросами творческой истории произведений великого художника. Большую роль здесь, бесспорно, сыграли текстологические исследования, когда рукописи и иные материалы (дневники, записные книжки, письма), содержащие многочисленные свидетельства об интересе и частом обращении Толстого к фольклору, сделались, наконец, всеобщим достоянием[1] и когда наряду с подготовкой и печатанием Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого (Юбилейное издание)[2] продолжалось интенсивное изучение богатейших фондов архива Государственного музея Л. Н. Толстого и архива Яснополянского музея-усадьбы.

Именно в 1950-е гг. появились содержательные работы, исследующие проблему фольклоризма Толстого в аспекте использования писателем разных фольклорных жанров,[3] посвященные фольклорно-«формирующим» элементам творчества Толстого,[4] изучению деятельности Толстого — собирателя фольклора и издателя «Азбуки» и «Круга для чтения». Привлекал внимание литературной науки также «этнографический» момент (изучение Толстым быта и «психологии» общества различных эпох русской жизни на основе фольклорных источников); в последние годы трактовались отдельные вопросы эстетики фольклора в свете отношения к ним Толстого[5] и т. п.

Однако так или иначе в стороне оставались глубинные закономерности, которые определяли собой в конечном счете и постоянный и исключительный интерес Толстого к фольклору, и сам характер использования устной народной поэзии в творчестве писателя. Поэтому целесообразно было бы сейчас поставить вопрос в несколько иной плоскости, сделав некоторое перемещение привычных акцентов: эстетика писателя и фольклор.

Как нам представляется, такая постановка вопроса в особенности плодотворна тогда, когда речь идет именно о Толстом. Дело не только в том, что гениальный художник слова постоянно

выступает пред нами — в богатейшем эпистолярном наследии, в многочисленных свидетельствах мемуаристов, в дневниках, записных книжках, статьях, даже в самих своих художественных произведениях — как глубокий и оригинальный мыслитель и теоретик искусства; что он создал в результате напряженных усилий свой знаменитый трактат «Что такое искусство?» (1898) — одно из бесспорно высочайших достижений эстетической мысли на грани двух веков. Исключительно отчетливо сформулированная система эстетических представлений переходит в «плоть и кровь» создаваемой им художественной системы, ее образной специфики. В свою очередь, сама эта эстетика Толстого вырастает, складывается, формируется под сильнейшим влиянием фольклора, в результате пристального изучения, постоянных раздумий Толстого над внутренними законами народного искусства. Более того, высшим критерием истинности всякого искусства для Толстого всегда остается мера красоты, правды, художественной целесообразности, которая живет в душе простого человека и в его творчестве.

Необходимо принимать во внимание специфику художественного мышления писателя, эстетические опоры, на которых воздвигается его художественная система: только в этом случае конкретные проблемы его творчества (в том числе и проблемы фольклоризма) будут освещаться какими-то более глубокими причинами, чем внешнее совпадение фольклорной традиции и текста литературного произведения или простая констатация в тексте писателя сцен из народного быта и, по сути дела, пересказ этого текста и этих сцен, вместо того чтобы объяснить их художественную природу и характер их воздействия на воспринимающего.

Как известно, в основе учения Толстого об искусстве лежат три положения. Достоинства произведения искусства, говорит он, определяются: 1) новизной и значительностью содержания, 2) характером формы и 3) искренностью художника. Наиболее полно первое, существенное для судеб искусства, положение высказалось, однако, как это ни парадоксально, не в трактате «Что такое искусство?», где в дефинициях доминирует, затемняя логику авторских идей, спорное противопоставление чувства мысли, а в более ранней и скромной по объему статье: «Предисловие к „Крестьянским рассказам" С. Т. Семенова» (1894). «Я давно уже составил себе, — пишет Толстой, — правило судить о всяком художественном произведении с трех сторон: 1) со стороны содержания — насколько важно и нужно для людей то, что с новой стороны открывается художником, потому что всякое произведение тогда только произведение искусства, когда оно открывает новую сторону жизни; 2) насколько хороша, красива, соответственна содержанию форма произведения и 3) насколько искренно отношение художника к своему предмету, т. е. насколько он верит в то, что изображает. Это последнее достоинство мне кажется всегда самым важным в художественном произведении. Оно дает художественному произведению его силу, делает художественное произ-

ведение заразительным, т. е. вызывает в зрителе, слушателе и читателе те чувства, которые испытывает художник» (29, 213).

В свою очередь, второе положение (о форме произведения) более отчетливо определяется, а третье дополняется новыми важными оттенками смысла в трактате «Что такое искусство?». «Искусство 〈. . .〉, — утверждает Толстой, — становится более или менее заразительно вследствие трех условий: 1) вследствие большей или меньшей особенности того чувства, которое передается; 2) вследствие большей или меньшей ясности передачи этого чувства и 3) вследствие искренности художника, т. е. большей или меньшей силы, с которой художник сам испытывает чувство, которое передает» (30, 149). «В сущности же, — добавляет Толстой, — условие есть только одно последнее, то, чтобы художник испытывал внутреннюю потребность выразить передаваемое им чувство» (30, 150).

Толстой постепенно идет вперед, уточняя, углубляя найденные понятия. И здесь, так же как и в предисловии к «Крестьянским рассказам» С. Т. Семенова, он особенно выделяет значение той внутренней непреодолимой потребности художника высказать свои мысль и чувство, от которой, по его словам, зависит степень заразительности художественного произведения. Характерно, что, заканчивая пятнадцатую главу трактата и вновь повторяя тезис о том, что искренность есть самое важное из трех названных условий, он обращается к искусству народа, к этому высшему и бесспорному для него образцу художественности. «Условие это (искренность. — *Н. Ф.*), — говорит он, — всегда присутствует в народном искусстве, вследствие чего так сильно и действует оно, и почти сплошь отсутствует в нашем искусстве высших классов, непрерывно изготовляемом художниками для своих личных, корыстных или тщеславных целей» (30, 150).

Удивительнее всего, однако, даже не эта способность Толстого постоянно возвращаться к ранее найденным решениям, сколько органичность его мышления, целесообразность его творческих усилий. Ничто не пропадает бесследно. Толстой, формулируя свой тезис о заразительности искусства и рассуждая о скрытых законах творчества и наиболее полном их выражении в народном искусстве, приходит к тому, с чего он когда-то начал в первых шагах своей деятельности писателя.

В записной книжке 1851 г. молодой граф Лев Толстой, служивший в то время на Кавказе, вспоминает мысль Гоголя: «Все сочинения, чтобы быть хорошими, должны, как говорит Гоголь о своей прощальной повести (она выпелась из души моей), выпеться из души сочинителя. Что же доступного для народа может выпеться из души сочинителей, большей частью стоящих на высшей точке развития, народ не поймет 〈. . .〉 У народа есть своя литература — прекрасная, неподражаемая; но она не подделка, она выпевается из среды самого народа» (46, 71). Эта известная мысль Толстого приобретает, однако, истинный свой смысл лишь в том случае, если она рассматривается в контексте его раздумий

этой поры. Когда он говорит, что народное творчество «выпевается» из среды самого народа, и тут же ставит вопрос о нечетко определяемой литературной теорией границе между поэзией и прозой и снова (в записях от 3 июля и 23 ноября 1851 г.) возвращается к идее о почти непреодолимой трудности передать свое чувство воспринимающему, «перелить в другого свой взгляд при виде природы», отдавая в этом отношении предпочтение музыке, для нас становится очевидным, что уже здесь, в своих ранних творческих шагах, Толстой начинает формулировать свою теорию заразительности в искусстве, которая все отчетливее и полнее вырастает с годами в его представлении. «Настоящий поэт сам невольно и с страданием горит и жжет других. И в этом все дело», — отмечает Толстой в записной книжке 1870 г. (48—49, 129), а несколько раньше, в своей публицистике («Так что же нам делать?»), размышляя об искусстве столь же полезном и доступном для народа, каким было народное творчество (былины, сказки, легенды, песни), говорит, что такое искусство имеет два несомненных признака: первый — тот, что служитель такого искусства «с самоотвержением будет исполнять свое призвание» (ср. более позднюю мысль о внутренней потребности и силе испытываемого художником чувства), и второй, заключающийся в том, что «произведение его будет понятно всем людям, благо которых он имеет в виду» (25, 374).

Итак, подлинное искусство, по мысли Толстого, обладает особенностью, которая в высшей степени присуща народному искусству в отличие от «произведений авторского ремесла», а именно — непосредственной силой яркого эмоционального воздействия, способностью переносить воспринимающего в то состояние, какое испытывается самим исполнителем (исполнителями). В четырнадцатой главе трактата «Что такое искусство?» эта излюбленная толстовская идея находит свое воплощение в короткой характерной жанровой зарисовке, дающей возможность читателю не только отчетливо схватить постоянно повторяющуюся Толстым мысль о заразительности народного искусства, но и понять сами условия, в которых рождаются эти его мысли: обстановку постоянного соприкосновения писателя с народным творчеством, под влиянием которого формируются его исключительно отчетливые, простые и вместе с тем порой парадоксальные для многих тезисы, касающиеся истолкования природы искусства и художественного восприятия.

«На днях я шел домой с прогулки в подавленном состоянии духа. Подходя к дому, я услыхал громкое пение большого хоровода баб. Они приветствовали, величали вышедшую замуж и приехавшую мою дочь. В пении этом с криками и битьем в косу выражалось такое определенное чувство радости, бодрости, энергии, что я сам не заметил, как заразился этим чувством, и бодрее пошел к дому и подошел к нему совсем бодрый и веселый. В таком же возбужденном состоянии я нашел и всех домашних, слушавших это пение» (30, 144).

Особенность народного искусства, по Толстому, заключается в том, что оно не требует от воспринимающего никаких усилий, чтобы постичь его содержание, оно непосредственно «входит в душу» слушателей.[6] В нем доминируют принимаемые Толстым 1) органическая потребность народного художника-исполнителя высказать мысль и чувство и 2) ясная форма, которая делает доступным, понятным воспринимающему все, что заключено (эмоции, мысли) в образной системе произведения.

Раздумья Толстого над народным творчеством, являвшимся для него мощным импульсом в формировании центральных положений его эстетической теории, например понятия «заразительности искусства», способны прояснить некоторые существенные моменты. Так, одно из стойких предубеждений против теории Толстого связано с кажущимся категорическим противопоставлением у него народного искусства искусству современному, профессиональному.

В конце 1862 г., проводя своеобразную ревизию возможностей и художественных средств современного искусства перед самым началом работы над «Войной и миром», Толстой энергично заявляет: все, что сделано в области музыки и поэзии художниками нового времени, ничтожно «в сравнении с теми требованиями и даже произведениями ⟨. . .⟩ образчики которых мы находим в народе». И добавляет: «Я убедился, что лирическое стихотворение, как, например, „Я помню чудное мгновенье", произведения музыки, как последняя симфония Бетховена, не так безусловно и всемирно хороши, как песня о „Ваньке клюшнике" и напев „Вниз по матушке по Волге"» (8, 114).

Мысль эта, однако, только в первый момент воспринимается неожиданным парадоксом. Всякий, кому приходилось слышать не только песни, которые, по словам Толстого, «безусловно и всемирно хороши», т. е. оказывают воздействие безотносительно к национальной принадлежности, образованию, вкусам и т. п. слушателей, но даже и неизвестные и необработанные редакции обычных трудовых песен, преследующих, кажется, утилитарно-практические цели, знает, что они действительно захватывающе действуют на слушателей в момент исполнения. Приходится только пожалеть, что остался незаписанным фольклорный репертуар многих безымянных трудовых артелей, работавших на волжских пристанях еще в конце 1840-х—начале 1850-х гг., которые подхватывали в такт общему усилию «Дубинушку».

Произведение народного творчества, как бы оно ни было скромно, представляет собой, по логике мысли Толстого, не что иное, как наиболее полное выражение законов, отвечающих природе искусства. Здесь не может не быть значительного и необходимого людям содержания, потому что художник принадлежит народной массе, с ее исполненной трудов и лишений жизнью.[7] Здесь, в народном искусстве, предельная ясность и доступность содержания. Здесь же — безусловная искренность чувств, лишенных какой бы то ни было искусственности, «заданности». Наконец, это твор-

чество, выдержавшее колоссальное испытание временем, т. е. проверенное восприятием многих поколений людей разных эпох и по-прежнему сохраняющее свою первозданную свежесть и силу воздействия.[8]

«Художник будущего, — мудро замечает Толстой, — 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» (30, 183—184).

Субъективность некоторых толстовских оценок искусства[9] не должна заслонять главного: с точки зрения законов искусства, сформулированных Толстым, здесь не оплошность, не просчет, а истина, которую невозможно опровергнуть. Не о «наивности» автора, следовательно, должна идти речь, не о чудачествах и странностях гения, а именно о серьезном постижении Толстым законов народного искусства, которые делают для него произведения фольклора высшей мерой художественного творчества вообще, отражением глубинной его сути, скрытой, завуалированной в произведениях нового искусства.

Другая ошибка в истолковании взглядов Толстого на народное и современное искусство заключается в следующем. Он противопоставляет народное искусство отнюдь не искусству «ненародному», а искусству «толпы», т. е. посредственному искусству, или искусству, служащему на потребу избранному кругу, элите знатоков и ценителей, искусству нарочито усложненному, «курчавому», не отвечающему основным требованиям подлинного художественного творчества (значительность и новизна нравственного содержания, ясность формы выражения этого содержания и искренность художника).

Дневник Толстого 1900 г. сохранил для нас запись (от 28 октября), где эта мысль высказана с исключительной отчетливостью: «Сейчас ходил и думал: есть 〈. . .〉 поэзия, искусство большого большинства народа 〈. . .〉 поэзия сказок, жизненных истинных событий, легенд; и искусство красоты животных, произведений труда, вырезушек и петушков, песен, пляски. И есть 〈. . .〉 поэзия: Тютчев, Мопассан — искусство (не могу найти примеров живописи) — Шопен в некот[орых] произведениях, Гайден. И есть 〈. . .〉 поэзия, искусство толпы культурной 〈. . .〉 Шекспир, Дант, Ибсен. Искусство — Рафаэль, Декаденты, Бах, Бетховен, Вагнер 〈. . .〉 Изысканность, поразительность, глупость и курчавос[ть] в этом признаки и религии, и философии, и поэзии, и искусства толпы» (54, 50—51).

Исследователи в замешательстве останавливаются перед именами, которые произносит Толстой, не замечая мысли, которая его в этот момент более всего занимает. Бах, Бетховен, Вагнер, Шекспир, Данте, Рафаэль — и в самом деле может показаться

странным, что эти признанные мастера подвергнуты осуждению. Но ведь еще Ромэн Роллан остроумно заметил: «От великого художника-творца никто не вправе требовать, чтобы он был беспристрастным критиком. Когда Вагнер или Толстой рассуждают о Бетховене или Шопене, — это не о них они говорят, а о самих себе — о том, что они считают для себя идеалом».[10] Мысль же Толстого в том, что он выделяет фольклор как специфическую область художественного творчества и говорит затем о двух формах нового искусства, порицая одно, утверждая значительность и истинность другого. Здесь нет смешения представлений. Не искусство отрицается или противопоставляется фольклору «как единственно настоящему» искусству, а и то, и другое — неповторимые, обособленные одна от другой своей спецификой области художественного мышления — рассматриваются Толстым с точки зрения законов, определяющих процесс художественного творчества и восприятия. Если не усвоен этот тезис эстетики Толстого и этот его взгляд на фольклор как на особенную сферу искусства, неизбежны кривотолки, путаница понятий, что, естественно, не только не способствует прояснению, а, напротив, затемняет истинный смысл взглядов Толстого на народную поэзию и ее роль в художественном процессе нового времени и в творчестве самого Толстого.

Точно так же прав Толстой, отстаивая один из своих излюбленных тезисов о том, что истинное искусство не нуждается в предварительной подготовке воспринимающего, чтобы постичь истинные его красоты, не нуждается в постепенном подведении слушателя, зрителя, читателя к тому, чтобы различного рода художественные новации стали ему доступны, понятны или привычны при многократном повторении. К тому же этот «до пошлости избитый парадокс» открывает удобную лазейку для экспериментов, не представляющих собой истинной художественной ценности и иногда не являющихся, строго говоря, искусством (или стоящих на грани искусства и «не искусства», например, некоторые формы современной буржуазной культуры). Мысль Толстого приобретает тем больший вес, что он опирается в качестве доказательств на народное творчество, наиболее полно воплощающее в себе всеобщий закон истинного искусства — заразительность, доступность его содержания воспринимающим. «Почему, — пишет Толстой, — красота солнца, красота человеческого тела, красота звуков народной песни, красота поступков любви и самоотвержения доступны всякому и не требуют подготовки?. .».

В этом тезисе Толстого обращают на себя внимание два момента. Во-первых, Толстой полагает, что народное творчество наиболее полно отражает в себе всеобщий закон истинного искусства, захватывает слушателя, не требуя от него никаких усилий для того, чтобы постичь его смысл; оно властно прокладывает путь от сердца к сердцу, не вызывая необходимости в посредниках-комментаторах, и если и требует повторения, то не ради того, чтобы понять его содержание или разобраться в сложностях

прихотливой или затруднительной для восприятия формы, а лишь для того, чтобы вновь и вновь, как это бывает при восприятии подлинного искусства, испытать то эстетическое наслаждение, которое оно доставляет слушателям.[11] Другое, не менее важное положение заключается в следующем. Понятие «простота» у Толстого в отношении произведений народного творчества сближается с понятиями ясности, доступности. «Простота» фольклорных произведений, о которой нередко говорят и пишут, в действительности явление довольно сложное. То, что способно вызвать такую сильную реакцию у воспринимающего, самая «простенькая» попевка, состоящая из двух- трех нехитрых ходов, — «Камаринская», например, или песни «Во поле березонька стояла», «Сидел Ваня» и т. п. — есть не что иное, как творение художественного гения народа, и в этом смысле бесконечно высоко стоит на шкале эстетических ценностей. Создать такое произведение, по мысли Толстого, — задача не только почетная для художника (его аудиторией становится весь народ, человечество; не случайно Толстой находит такое удачное определение русской песне — «всемирная»), но и невероятно трудная, по плечу очень немногим. Поэтому термину «простота» (неудачному, хотя и часто используемому), следует подобрать более точный, отвечающий сути дела эквивалент — «художественная целесообразность», что также переводит разговор о фольклорных жанрах из сферы поверхностных оценок в плоскость эстетического анализа, анализа художественной структуры, художественной целостности произведений народного творчества.[12]

С положением о ясности, доступности, понятности фольклорных произведений связан еще один тезис эстетики Толстого, вызывавший в свое время немало возражений. Толстой не случайно предлагал собратьям по перу добровольно ввести для себя цензуру дворников и черных кухарок. Само сознание народа, его восприятие становится регулятором творческого процесса, создающего подлинные художественные ценности. «Пересматривал, поправлял сначала, — пишет Толстой в апреле 1887 г. — Как бы хотелось перевести все на русский язык, чтобы Тит понял. И как тогда все сокращается и уясняется. От общения с профессорами многословие, труднословие и неясность, от общения с мужиками сжатость, красота языка и ясность. . .» (84, 25). «Поверка одна — доступность младенцам и простым людям — чтобы было понятно Ваничке и дворнику. А если нет, то ищи, в чем заврался» (67, 253).

Перед мысленным взором художника должен стоять народ с его требованиями естественности и правды, народ, способный создавать «всемирные» образцы искусства, т. е. доступные всем людям всего мира.[13] Народное восприятие, по мысли Толстого, является верным критерием истины в оценке произведений искусства. Бернард Шоу, внимательно рассмотревший тезисы трактата Толстого «Что такое искусство?» и в особенности парадоксальную для многих апелляцию Толстого к восприятию «простых людей» как к мере истинного искусства, пришел к выводу, что трактат

Толстого — «хитроумная ловушка для глупцов»: попытки ниспровергнуть его основные положения (а не только систему примеров) приводят к тому, что Толстой одерживает блистательные победы там, где противники его ждут легкого триумфа.

Начиная с 1880-х гг. Толстой все настойчивее обращается к новой идее — к раздумьям о будущих судьбах народного искусства. Это не вопрос о литературе для народа, который его постоянно занимал еще на первых этапах творческой работы и вылился в целый ряд публичных выступлений (статьи «О языке народных книжек», «Яснополянская школа за ноябрь и декабрь месяцы», «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас, или нам у крестьянских ребят?» и др.) и практических дел (создание «Азбуки», участие в деятельности издательства «Посредник», «Круг чтения»), а именно вопрос о будущем искусства, расцвет которого Толстой видит в слиянии народного искусства с искусством профессиональным. Причем важно то, что решает эту проблему Толстой с позиций демократизма. Сам народ должен проявить в полной мере заложенные в нем возможности. Нужно только освободить ему душу и руки для творчества.

«Мы, богатые классы, 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. Мы все это беремся давать им и даем ложную поэзию — „Зачем умчался на гибельный Кавказ“ и т. п. . . . Какой ужасный грех. Если бы только мы не высасывали их до дна, они бы проявили и поэзию, и науку, и учение о жизни» (54, 63—64). Это его дневниковая запись 1900 г. (от 23 ноября). В более раннем (1886 г.) публицистическом выступлении («Так что же нам делать?») Толстой выдвигает на этот счет четкую систему идей. Первое его положение заключается в том, что народ и современное искусство потеряли контакт друг с другом. «Мы произвели, — пишет Толстой, — пропасть людей в великих писателей, разобрали этих писателей по косточкам и написали горы критик и критик на критики, и критик на критики критики; и картинные галлереи собрали, школы искусств разные изучили до тонкости; и симфонии и оперы у нас такие, что уже нам самим трудно становится их слушать. А что мы прибавили к народным былинам, легендам, сказкам, песням, какие картины передали народу, какую музыку?» (25, 357—358).

Горький парадокс состоит в том, что в народе живет страстная жажда творчества, тяга к прекрасному: «А отчего бы, казалось, людям искусства не служить народу? Ведь в каждой избе есть образа, картины, каждый мужик, каждая баба поют ⟨. . .⟩ и все рассказывают истории, стихи; и читают многие. Как же так разошлись те две вещи, сделанные одно для другой, как ключ и замок, — разошлись так, что не представляется даже возможности соединения?» (25, 361).

Выход из этого тупика Толстой видит единственный: «Служение народу науками и искусствами будет только тогда, когда

люди, живущие среди народа и как народ, не заявляя никаких прав, будут предлагать ему свои научные и художественные услуги, принять или не принять которые будет зависеть от воли народа» (25, 362). Толстой, как видим, мучительно бьется над проблемой, решить которую был в состоянии лишь научный коммунизм, провозгласивший свой лозунг: только новый мир социальных отношений открывает простор индивидуальному творчеству в обществе, где освободительное развитие каждого есть условие свободного развития всех.[14] Но ведь именно к этой мысли в сфере нравственной, эстетической и приходит Толстой, говоря об искусстве будущего. В девятнадцатой главе трактата «Что такое искусство?» Толстой резкими штрихами попытался нарисовать картину величественного расцвета искусства, которое способно синтезировать в себе все лучшие стороны искусства народного, потому что будет создаваться самим народом, «выпеваться» из души народа, если воспользоваться этим ярким образом, найденным Толстым в начале своей творческой деятельности. Ценителем искусства будет весь народ, художниками — все те даровитые люди из народа, которые окажутся способными и склонными к художественной деятельности. Искусство от этого не обратится вспять, к элементарным формам. Техника искусства не ослабеет, утверждает Толстой: «. . . если под техникой разуметь ясность, красоту и немногосложность, сжатость произведений искусства, то техника 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» (30, 181).

Вспомним первые творческие шаги Толстого и его раздумья в начале 50-х гг.: «Пускай идет вперед высший круг, и народ не отстанет» (46, 71). Теперь же в этом движении, прогрессе искусства именно народу предстоит, по мысли писателя, сказать свое решающее слово. Будущее принадлежит освобожденному труду. Круг, таким образом, замкнулся, но на новом уровне осознания старой проблемы. Большой интерес в этом отношении представляет письмо Толстого к Н. Н. Страхову от 3 марта 1872 г. по поводу отмеченной им самим связи двух явлений в мире русского искусства, находящихся «между собой в обратном отношении: упадок поэтического творчества всякого рода — музыки, живописи, поэзии, и стремление к изучению русской народной поэзии всякого рода — музыки, живописи ⟨и украшения,⟩ и поэзии. Мне кажется, — пишет Толстой, — что это даже не упадок, а смерть с залогом возрождения в народности. Последняя волна поэтическая — парабола была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы грешные, и ушла под землю. Другая линия пошла в изучение народа и выплывет, бог даст ⟨. . .⟩ Счастливы те, кто будут участвовать в выплывании. Я надеюсь» (61, 274—275).

Эпоха великих исторических преобразований, крутой ломки социальных, общественных институтов дала свой отблеск в учении Толстого о народном творчестве и его законах — в этой целостной системе идей, содержание которой в ее полном объеме и в ее истинном значении до сих пор еще недостаточно изучено и осмыслено, а между тем представляет громадный интерес для постижения процессов развития не только прошлого, но и современного мирового искусства в его связях с фольклорной традицией.

Большой интерес представляет деятельность Толстого — собирателя фольклора и его исследователя. Эта работа диктовалась не только просветительскими соображениями (хотя последние играли значительную роль как стимул для различного рода изысканий и изучения фольклорных источников),[15] но главным образом внутренними потребностями собственного творчества. Наивный, простой и мудрый взгляд на мир, не замутненный никакими побочными влияниями и условностями, отразившийся в произведениях, созданных народом, чистота нравственного чувства, ясность и действенность художественных приемов, колоритный, сильный, образный язык — все это вызывало постоянное и самое пристальное внимание Толстого к устному народному творчеству. Однако этот непрестанный процесс постижения народного искусства и наслаждения им (он начался у Толстого чрезвычайно рано, еще в детские годы, благодаря специфической обстановке Ясной Поляны, затерявшейся островком в «черноземном море» крестьянской жизни с ее обычаями, обрядами, песнями, сказками, поверьями) имеет свои подъемы и спады, моменты относительного затишья и бурной деятельности. Сам Толстой определил в письмах к Н. Н. Страхову (от 3 и 22, 25 марта 1872 г.) один из факторов, регулирующих этот интерес к народному творчеству. Может быть спорной найденная им «первопричина» этих всплесков повышенного внимания в русском обществе к фольклору (упадок искусства, «поэтического творчества»), но сам этот общественный интерес к народному творчеству, — выходящий, разумеется, за пределы только состояния искусства в разные эпохи его развития, его нужд и требований, базирующийся на достижениях русской фольклористики и этнографии, — не мог не оказывать и оказывал свое влияние на Толстого. К тому же не следует забывать, что источниками знакомства с фольклором, помимо непосредственного общения с народом, с отдельными исполнителями, были для Толстого издания, принадлежащие русским собирателям и исследователям народного поэтического творчества. У Толстого, часто обращавшегося к общественным книгохранилищам, составилась целая библиотека литературы по различным фольклорным жанрам и отдельным проблемам фольклористики, отражающая его интересы, направленность, избирательность его внимания. Любопытен в этом отношении подбор книг в Яснополянской библиотеке. Так, здесь сохранились издания разных лет народных русских сказок, собранных А. Н. Афанасьевым (1855—1858; 1873);[16] сборник пословиц и поговорок В. И. Даля

(1879),[17] содержащий многочисленные пометы Толстого; высоко ценимый Толстым сборник пословиц И. Снегирева; «Белорусские песни» П. А. Бессонова, обильные сведениями о народных обрядах, обычаях, быте; «Песни каторжан», записанные В. Н. Гартевельдом. Примечателен интерес Толстого к северному краю: он имел «Онежские былины» (А. Ф. Гильфердинга), «Причитания северного края» (плачи завоенные, рекрутские и солдатские) Е. В. Барсова, его же — «Петр Великий в народных преданиях Северного края», «Архангельские былины и исторические песни» в записях А. Д. Григорьева и т. п. Толстой интересуется специальными исследованиями по вопросам древнерусской литературы, фольклористики, этнографии, историей и культурой сектантства и раскола (работы Ф. И. Буслаева, Е. В. Барсова, В. Д. Бонч-Бруевича и др.), народного искусства (А. Н. Бенуа о русских народных игрушках).[18] Символичен тот факт, что в год смерти Толстой приобрел книгу И. И. Иллюстрова «Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках. Сборник русских пословиц и поговорок» (СПб., 1910) и внимательно читал ее, она так и осталась лежать на его письменном столе после ухода из Ясной Поляны.

Разумеется, сам этот подбор и состав книг и исследований по фольклору не всегда определяется инициативой Толстого, среди них — многочисленные подношения авторов и составителей. Но даже и это последнее обстоятельство свидетельствует о том, что Толстой с его громадной эрудицией, с его авторитетом художника и мыслителя, отстаивавшего исключительно высокое значение устного народного творчества, неизменно оказывался в центре внимания русской научной фольклористики конца XIX—начала XX в.[19]

Толстой настолько глубоко постигает дух, логику народной устной поэзии, ее стилистику, что становится виновником одной невольной, но весьма характерной мистификации. Известно, что песня, сложенная им в духе солдатского фольклора, «Как четвертого числа. . .» (о неудачном для русского войска сражении 4 августа 1855 г. при речке Черной) была принята Герценом и Добролюбовым за подлинную народную песню.[20]

К песне Толстого, исключительно острой по иронии, обличительному пафосу, дважды обращался в своих работах В. И. Ленин — в 1906 и 1914 гг.[21]

Наблюдения Толстого над фольклорными произведениями касаются не только эстетических достоинств устного творчества, но и отмечены пристальным интересом к технике творцов и исполнителей, стремлением постичь скрытые законы, тайны этого искусства. Любопытна дневниковая запись от 15 октября 1853 г., когда совсем еще молодой Толстой задумывается над специфической особенностью русской народной песни — варьированностью повторяющегося стиха. «Один из замечательных признаков гибкости русского языка заметен в из[ме]нении повторяемого стиха в песнях; н[а]п[ример], ни одн[ой] песни нет, особенно

веселой лихой, в которой это[т] refrain не изменялся бы иногда 3, 4 манерами, н[а]п[ример]:

По горенке милый ходит,

Тяжело вздыхает — (тяжко воздыхает, тяжко он вздыхает, плачет воздыхает). —

И надо заметить, что эти изменения невольно бессознательны, когда он (народ. — *Н. Ф.*) поет с увлечением» (46, 278—279).

Уже здесь заметна свойственная Толстому черта: стремление дать себе отчет в причинах испытываемого эстетического впечатления, схватить не столько сам факт, сколько «психологию факта». Толстой, воспринимая народную песню в ее непосредственном звучании, отмечает родовую фольклорную закономерность, а именно неустойчивый характер текстов, где господствует принцип вариативности и нередко, в особенности в моменты увлечения, исполнитель становится творцом, испытывает естественную потребность в импровизации, чтобы передать тончайшие нюансы, «текучесть» собственных состояний, чувств, переживаемых им. Не случайно Толстой не просто о песне говорит, а конкретизирует свою мысль: «... ни одной песни нет, особенно веселой лихой»). Для Толстого, наблюдающего «живую жизнь» фольклорных произведений и воссоздающего их для себя всякий раз в форме их бытования, невозможна ошибка, свойственная некоторым фольклористам XIX в., вольно или невольно порой (хотя бы, например, в технике публикаций) «подравнивавшим» фольклорные тексты, приближая их в сущности к текстам литературным. Между тем вариативность — закон народного творчества. Для Толстого, как видим, фольклор (в конкретных наблюдениях так же, как и в сфере эстетических оценок, о чем выше уже шла речь) есть именно специфическая сфера словесного искусства.

Вот почему Толстой так внимателен к характеру исполнения фольклорных произведений. Современники, например, свидетельствуют о том, что Толстой предпочитал слушать русские народные песни в исполнении самого народа или непрофессиональных певцов, которые поют их так, как поет сам народ. В особенности нравилось ему исполнение Н. М. Лопатина, собирателя русских народных песен, который пел их «полевым голосом», т. е. грубым, необработанным, с интонациями народного стиля исполнения.[22] О том, насколько внимателен Толстой именно к характеру бытования народной песни и к ее непосредственному звучанию, можно заключить, знакомясь с его описаниями исполнения величальной русской народной песни в четырнадцатой главе трактата «Что такое искусство?» («с криками и битьем в косу») или протяжной («с чувством, с раздыхом, с подкрикиваньем»).[23] В «Анне Карениной» (ч. 3, гл. XII) дается подобного же рода колоритнейшая сценка хорового пения крестьянок, возвращающихся с покоса, — веселая песня «с вскриками, присвистами, ёканиями», оттеняющая грустные раздумья Константина Левина.

Вновь отметим: изучение Толстым фольклора имеет более многообразное отношение к его творчеству, нежели «первоначаль-

ное накопление» фактов и сведений, необходимых для будущей работы.

Одна из таких важнейших творческих функций заключается в том, что фольклор и тесно связанный с ним быт являются для Толстого средством познания жизни, психологии людей крестьянского склада. Искусство — красота выражения жизни в слове, утверждал Толстой: «Нужно знание *всех* подробностей жизни, нужно искусство — дар художественности, нужна любовь» (48, 125).

Большой интерес представляет собой творческая работа художественного сознания, как ее понимает Толстой, синтезирующая богатейший запас жизненных наблюдений, претворяющая их в лица, сюжетные коллизии, типы, создаваемые воображением художника. Писатель, не знающий жизни народа, неизбежно обратится к натянутым, неестественным положениям. Тот, кто представляет себе эту жизнь в конкретных ее деталях и проявлениях, подробностях, находит неожиданные, но правдивые решения. Таков созданный яснополянскими школьниками в одном из их сочинений образ «няньки», чуждый схематизма и дидактики, весь проникнутый крестьянским бытом с его обрядами, фольклорной стихией. Толстой наблюдает процесс создания этого образа, невольно и сам вовлекаясь в ход творческой работы, становясь «соавтором» своих учеников. «Только человек, глубоко изучивший и узнавший жизнь, — пишет Толстой в статье «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас, или нам у крестьянских ребят?», — мог бы понять, что для няньки вопрос о горе семейства и солдатстве отца есть законно второстепенный вопрос... Теперь же мне так мила и жива эта толстощекая, румяная девочка, бегающая вечерком на хороводы в купленных на заработанные деньги котах и кумачевом платке 〈...〉 чувствую, что она одна с своими заботами о нарядах, отрывками напеваемых песен 〈...〉 служила представительницей веселья, молодости и надежды» (8, 314). Толстой не забывает отметить также описание обряда свадьбы, полагая верхом совершенства детали, отмеченные юными художниками (8, 314—315). Другая, не менее значительная функция фольклора в отношении к творчеству Толстого заключается в том, что народные произведения с их чувством «художественной правды, меры и увлечения» (8, 308), становятся своеобразным регулятором творческих поисков художника. Для Толстого характерна любопытная, постоянно повторяющаяся закономерность. В тот момент, когда он оказывается перед новым, неизведанным шагом в творческом процессе, он, как бы набираясь сил и решимости, неизменно обращается к народному поэтическому искусству. Так было в самом начале 1850-х гг., когда Толстой, иронически размышляя о «произведениях авторского ремесла», с воодушевлением говорит о «прекрасной, неподражаемой» литературе народа (46, 71). Так было в начале 1860-х гг., когда в преддверии работы над «Войной и миром» Толстой мучительно задумывается над «пошлыми», как он скажет позднее, литератур-

ными приемами и находит поразительную свежесть, простоту и силу в поэтическом творчестве народа (песни, сказки, легенды, былины).[24] То же самое происходит и в начале 1870-х гг., когда он ищет новых «приемов и языка», каким отныне собирается писать, и советует себе спуститься с литературных высот ниже, к народу, язык которого ему мил и в котором «есть звуки для выражения всего, что только может желать поэт». Литература в ее историческом развитии уступает, согласно мысли Толстого, поэзии народной, которая вечно свежа и оригинальна и будет жить, пока жив русский человек.[25] (Мы не говорим уже о работе над отдельными произведениями или фрагментами произведений, связанными с изображением народных характеров: здесь повышенное внимание к фольклору продиктовано самим предметом художественного изображения).

Народная поэзия всегда остается для Толстого в такие переломные моменты высоким образцом художественности — в том смысле, что она дает бесконечные примеры эстетической целесообразности используемых народом поэтических средств. «Я ⟨. . .⟩, — замечает Толстой, — просто люблю определенное, ясное и красивое и умеренное и все это нахожу в народной поэзии и языке и жизни» (61, 278). Толстой выступает замечательно остроумным и тонким экспериментатором, демонстрируя преимущества народного языка и народной манеры мыслить перед литературной речью. С неподражаемым юмором он составляет в статье «О языке народных книжек» (1862) шесть (!) вариантов одного и того же рассказа, показывая, что нужна не подделка под народную речь, а соблюдение единственного правила — «писать хорошим русским языком» («что чрезвычайно, — добавляет он, — трудно») и мыслить отчетливо, экономно, сжато. В качестве рассказчиков у Толстого выступает: 1) сам автор статьи, обращающийся к человеку своего круга; 2) «свысока спускающийся до народа народный учитель»; 3) «учитель, заботящийся о народности»; 4) «народный учитель-педант»; 5) «учитель-дама» и 6) «умный мужик». Из этих шести попыток рассказчиков возможно более отчетливо передать мысль (речь идет о том, что пароход движется посредством пара) лишь первая и последняя достигают цели, причем рассказ «умного мужика» по сравнению с объяснениями человека интеллигентного круга (первый рассказчик) более сжат, лаконичен и, опуская ненужные или необязательные подробности, коротко и ясно формулирует существенные положения в трех кратких динамичных фразах. Все же остальные вымышленные рассказы — примеры того, как не следует писать и говорить, обращаясь к народной аудитории: здесь много умышленных упрощений, много лишнего, не относящегося к делу (ср., например, рассказ «учителя-дамы», полный тонкой иронии автора: рассказчицу интересует не столько существо дела, сколько побочные обстоятельства — опасение показаться скучной, и во имя этого сколько нагромождается ненужных и утомительных нравоучений, сдобренных слащавой сентиментальностью!). В особенности безжалостен автор к «учи-

телю, заботящемуся о народности». Это грубая, нарочитая подделка под народную речь, неумная стилизация и — полнейшее отсутствие содержания.[26] О сути дела ничего не сказано, все уходит во внешнее, мысль заменяется поверхностным подражанием, кудрявостью псевдонародных выражений, демонстративной и фальшивой игрой под «простолюдина».

Учиться, таким образом, языку у народа для Толстого вовсе не значит заимствовать обороты народной речи или подделываться под стиль этой речи, но стремиться прежде всего к тому, чтобы постичь гениальную способность русского народа выразительно, образно, сжато, с внутренней экспрессией, ясно высказывать свою мысль и чувство. Это тот «хороший, мастерской язык, котор[ым] отпечатывает простолюдин (простонародье) все, что ему нужно сказать, то, чему мы учимся у него и не можем научиться» (8, 429).

* * *

Если обращение к Толстому — теоретику искусства, собирателю и исследователю фольклора открывает перед нами стройную систему идей, последовательно им выдержанную, оказывающую активное воздействие на его творческий процесс, то обращение к вопросу о путях использования Толстым произведений фольклора в художественных творениях, т. е. об эстетическом преломлении фольклорных источников в самой ткани литературного произведения, ведет нас в область его поэтики. Место, какое занимают в его произведениях сцены, связанные с изображением народной жизни и народного искусства, так велико, а богатство фольклорных жанров, к каким обращается Толстой, и художественных приемов их воплощения столь ярко и разнообразно, что можно специально говорить о многосложности поэтики Толстого применительно к выражению авторских концепций средствами фольклора.

Особенная роль в этом отношении принадлежит народной песне — излюбленному фольклорному жанру Толстого. Толстой не только полагал, что «народная музыка есть настоящее искусство, но непосредственно любил ее».[27]

Внимание Толстого к народной песне, прекрасное знание ее специфики отложилось в самой художественной ткани его произведений, причем не только в моментах художественных «цитат» фольклорных текстов, но — что не менее важно — в тончайших психологических нюансах внутренних побуждений, скрытых пружин поступков его героев.

«Казаки», по словам Толстого, были написаны не совсем уверенной рукой, но с искренним увлечением — и, добавим, с глубоким проникновением в души героев — не только благодаря непосредственным наблюдениям Толстого над живыми прообразами своей будущей «Кавказской повести», но и благодаря проникновению в тайну поэтического народного творчества, представлению о его истории, его жанрах, их модификациях, наконец, о «технике» создания и исполнения фольклорных произведений.

В двадцать восьмой главе дядя Ерошка, демонстрируя Оленину свое искусство игры на балалайке и исполнения песен, начинает с модных «господских» песен, обработанных на «господский» лад, т. е. с искалеченных образцов, несущих печать дурного вкуса, и только изрядно хлебнув спиртного и придя снова в хорошее расположение духа, он оставляет «господский» репертуар и поет старые казацкие и татарские песни, т. е. именно такие, где наиболее полно высказался художественный гений народа, причем характерна градация в постепенной смене «репертуара» певца:

«Песни: *ди-ди-ли* и тому подобные, *господские*, он спел только для Оленина, но потом, выпив еще стакана три чихиря, он вспомнил старину и запел настоящие казацкие и татарские песни. В середине одной любимой его песни голос его вдруг задрожал, и он замолк, только продолжая бренчать по струнам балалайки.

— Ах, друг ты мой! — сказал он.

Оленин оглянулся на странный звук его голоса: старик плакал. Слезы стояли в его глазах, и одна текла по щеке.

— Прошло ты, мое времячко, не воротишься, — всхлипывая, проговорил он и замолк 〈. . .〉 Особенно трогательна была для него одна тавлинская песня. Слов в ней было мало, но вся прелесть ее заключалась в печальном припеве: „Ай! дай, далалай!" Ерошка перевел слова песни: „Молодец погнал баранту из аула в горы, русские пришли, зажгли аул, всех мужчин перебили, всех баб в плен побрали. Молодец пришел из гор: где был аул, там пустое место; матери нет, братьев нет, дома нет; одно дерево осталось. Молодец сел под дерево и заплакал. Один, как ты, один остался, и запел молодец: ай, дай! далалай!" И этот завывающий, за душу хватающий припев старик повторил несколько раз» (6, 108).

Затем Ерошка хватает со стены ружье, выскакивает на крыльцо и выпаливает из обоих стволов в воздух с последними словами песни — и снова повторяет припев. Но в соседней хозяйской избе, где идет сговор (Марьяну сватают за Лукашку), распахивается дверь и с гиканьем вываливаются на крыльцо казаки, вторя окончанию песни и выстрелам Ерошки.

Небольшая жанровая сценка с «гуляющим» Ерошкой представляет интерес не столько своими бытовыми реалиями и подробностями, сколько тем, что стоит за ними. Выбор песен раскрывает характер героя. Ерошка с его презрением к «фальчи» чуждого мира Олениных и своими наивными представлениями о том, что может нравиться господам, отдает, однако, дань этому «стилю», но самые задушевные песни свои приберегает до случая, когда в полную силу души может насладиться настоящим искусством старой песни. Для Толстого уже в это время ясно сложилась мысль, которую он любил повторять позднее, — она применима и к «репертуару» дяди Ерошки: «. . . подделки всегда бывают более разукрашены, а настоящее искусство бывает скромно» (30, 148), в нем никогда «нет фальшивых нот» (29, 214).

Эпизод с плачущим Ерошкой напоминает аналогичную сцену в «Рубке леса»: старый солдат, бомбардир Жданов, плачет,

слушая «березушку». Народная песня, чья бы она ни была, «татарская» или русская протяжная, вызывает такую же, как и она сама, непосредственную, глубокую, серьезную, искреннюю реакцию.[28]

Песня может оказаться положенной и в основу сюжетной коллизии. Так, песня, которую поет дядя Ерошка, любимая его тавлинская песня (записанная Толстым от чеченца Садо, его кунака в бытность в станице Старогладковской), отразилась в девятой главе «Набега» и в еще более тяжелой картине такого же бессмысленного и жестокого разрушения горского аула в семнадцатой главе «Хаджи-Мурата».

Особенно ясно сюжетообразующая роль народной песни дает себя знать в материалах черновой работы Толстого. В рукописях «Хаджи-Мурата», например, песня о джигите Гамзате и его гибели не просто занимает свое место в повествовании, но на ее основе возникает один из черновых вариантов последнего боя Хаджи-Мурата. Как и в песне, горцы режут лошадей, чтобы укрыться за кровавым завалом от пуль.[29] То, что в повести не сохранилось следов этой развернутой сцены, решительно ни в чем не умаляет значения самого факта, фиксируемого рукописью. Ведь рукопись — тот же документ, что и законченный текст, но только «документ творческого движения» (Б. Томашевский). Важно прежде всего то, что эта сцена занимала свое место в авторских поисках, определялась логикой раздумий художника над мотивами народной песни, руководствуясь которыми он стремился «реконструировать» в подробностях, в конкретных деталях действия значительный в структуре всей повести эпизод, хотя бы и такой, какому так и суждено было навсегда остаться в рукописях.

Народная песня становится у Толстого также и выражением скрытых мотивов психологической драмы характеров.

В тех же «Казаках» звучат две хороводные песни: «Из-за лесика лесу темного. . .» и «Как за садом. . .». Любопытно, однако, то, что сюжет каждой песни повторяется в сжатых репликах действующих лиц. «Что же, ты парню белому достанешься, Марьянка, а? а не Лукашке? — сказал Белецкий» (6,135), вспоминая слова первой, только что отзвучавшей песни. Смысл ее заключается в следующем. Соперничают «два молодца, оба холосты», спор их решает «красна девица»:

Выходила к ним красна девица,
Выходила к ним, говорила им:
Вот кому-нибудь из вас достануся.
Доставалася да парню белому,
Парню белому, белокурому. . .

Интересен выбор песни автором. Это действительно очень характерная хороводно-игровая песня, с внутренними повторами в пределах той или иной строки, с подхватами анафорического рода (повторяющиеся начала смежных строк) или с повторениями концовки предыдущей строки в начале следующей и т. п.,[30] т. е.

плавная, в такт мерному неторопливому движению хоровода песня.[31] Но как бы ни была характерна песня сама по себе, она вносит в повесть не только «этнографический» колорит, способствуя созданию рельефной картины, полной динамики, красок, звуков (описание мерно движущегося хоровода принаряженных девок, живописно группирующейся толпы наблюдателей игр, казаков—участников игры и т. п.), но и оказывается соотнесенной, благодаря внутренним связям содержания песни и развертывающегося — все обостряясь — конфликта, с сюжетом произведения. Не дожидаясь ответа Марьяны, Белецкий отходит к Устеньке уговорить ее привести с собой подругу. «Не успел он договориться, — продолжает автор, — как запевала заиграл другую песню. Они пели. . .» (следует текст второй хороводной игровой песни: «Как за садом. . .»). В центре хоровода теперь — Лукашка («подтягивал резким подголоском и, размахивая руками, ходил посередине хоровода»).[32] Злые языки уже пустили слух о домогательствах Оленина, Лукашка знает об этом, поэтому он сейчас особенно настойчив, хотя ему не удается долгое время «вызвать» из хоровода Марьянку. Но вот песня закончилась. Лукашка и Марьянка, которую ему все-таки удалось в последний момент вырвать в круг, целуются, как того требуют правила игры. Лукашка одаряет девок «закусками» и подходит к Марьянке и Устеньке: «*Али ты, моя милая, мною чванишься*? — повторил он слова песни, которую только что пели, и, обращаясь к Марьянке: — *мною чванишься*? — еще повторил он сердито. — *Пойдешь замуж, будешь плакать от меня*, — прибавил он, обнимая вместе Устеньку и Марьянку». И еще раз повторяет: «*Будешь плакать от меня. . .*».[33] «Марьянку как будто испугало и рассердило то, что он сказал», — добавляет автор, дорисовывая сцену.

Фрагмент только что прозвучавшей песни, акцентируя определенную сюжетную ситуацию, назревающий конфликт, становится средством психологической характеристики героя, — словом, он не нейтрален по отношению к развитию действия и к столкновению действующих лиц.

Следует обратить внимание на то, что в эпизодах с хороводными песнями в «Казаках» Толстым используется прием, сохраняющий определенную долю условности, который совершенно исчезнет в более поздних и более зрелых его прозаических произведениях. Песня дается сразу же вся, целиком, с первой до последней строки. Между тем описание игры, следующее за отдельно приведенным автором песенным текстом, передает то, что в действительности сопровождает песню как одновременное с ней игровое действие, причем форма игры, по наблюдениям В. Я. Проппа, устанавливается нередко из самой же песни,[34] т. е., иными словами говоря, сохраняется синхронность песни и игры.

Я за этот за платок
Поцелую раз пяток, —

звучат последние слова песни. Марьянка и Лукашка, оказавшиеся в центре хоровода, целуются. «„Нет, раз пяток", — говорил Лукашка» (6, 137). Но ведь сама-то песня в тексте повести уже давно «отзвучала», гораздо раньше, чем герой (Лукашка) сделал свой первый шаг, включившись в хороводную игру! Парадокс этого приема заключается в том, что точная, предельно подробная фиксация текста, закрепленного неподвижно в композиционной рамке произведения, не создает, вопреки ожиданию, ощущения полного правдоподобия, так или иначе и в той или иной степени вызывает впечатление некоторой иллюстративности. В дальнейшем Толстой отказывается от такого рода введения народной песни в литературный текст: он или дает ее фрагментами, создавая иллюзию развития звучащей песни, перебиваемой действием (сцены исполнения народной песни в «Войне и мире»), или пересказывает песенный текст, стремясь сохранить общее впечатление и сопровождая авторское переложение песни кратким ее цитированием (песня о Гамзате в «Хаджи-Мурате»).

Другая особенность эволюции техники использования Толстым народной песни заключается в том, что обособленно звучащий фрагмент народной песни или песня-упоминание превращаются в элемент целостности, включающей в себя и авторское повествование.

В «Альберте» (1857), например, в рассказе о талантливом, но безнадежно опустившемся музыканте-скрипаче лакей Захар с одобрением говорит барину: «Такого человека можно держать. Как он „Вниз по матушке по Волге" нам сыграл, так точно, как человек плачет. Слишком хорошо! Даже со всех этажей пришли люди к нам в сени слушать» (5, 36).

Но ведь такого рода включения песни редки у Толстого. Это сообщение (очень краткое) о том, какое впечатление произвела песня. Чаще же всего песня становится у Толстого исключительно сильным средством художественной экспрессии, которое акцентируется художественным построением и занимает важное место в движении идей произведения. Эти особенности использования Толстым песенных текстов ярко сказались в первых же его рассказах — «Набег» и «Рубка леса». Оба рассказа заканчиваются сценами, несущими символическое звучание, и песней, которая и в том и в другом случае определяет образный строй заключительных фрагментов, несет в себе яркое эмоционально-идейное содержание.

«Чистота нравственного чувства» — черта, которую увидел молодой Чернышевский в произведениях Толстого, — свойственна в высшей степени русской песне, и Толстой имеет в виду эту ее особенность, включая народную песню в литературный текст как часть, и притом важнейшую, его художественной структуры.

Двенадцатая глава «Набега», самая короткая глава рассказа, выполняет роль своеобразного послесловия, она насыщена глубоким символическим значением и воспринимается как выразительный контраст предшествующему повествованию. Только что

прошли перед глазами читателя бессмысленные ужасы войны: разрушенный и разграбленный аул, пошлая бравада и позы генеральской свиты и смерти солдат. Одиннадцатая глава — картина гибели молодого прапорщика, почти мальчика, Аланина. Вслед за тем звучит торжественный, полный спокойного величия заключительный фрагмент рассказа — описание природы, которую автор совсем недавно (гл. VI) назвал «непосредственнейшим выражением красоты и добра». В созвучии с этим пейзажем возникает народная песня, усиливая высокое, торжественное, светлое звучание мысли художника, так остро контрастирующее с жестокостью, страданием, смертью, пошлостью людей, совершающих дело, противное человеческой природе, уничтожающих друг друга.

«Уже было поздно, когда отряд, построившись широкой колонной, с песнями подходил к крепости.

Солнце скрылось за снеговым хребтом и бросало последние розовые лучи на длинное, тонкое облако, остановившееся на ясном, прозрачном горизонте. Снеговые горы начинали скрываться в лиловом тумане; только верхняя линия их обозначалась с чрезвычайной ясностью на багровом свете заката. Давно взошедший прозрачный месяц начинал белеть на темной лазури. Зелень травы и деревьев чернела и покрывалась росою. Темные массы войск мерно шумели и двигались по роскошному лугу; в различных сторонах слышались бубны, барабаны и веселые песни. Подголосок шестой роты звучал изо всех сил, и, исполненные чувства и силы, звуки его грудного тенора далеко разносились по прозрачному вечернему воздуху» (3, 39).

Характерно, что сам этот небольшой фрагмент, выделенный автором в отдельную главу, с формальной точки зрения также представляет собой целостную художественную организацию: в качестве обрамления этого замкнутого внутреннего единства используется один и тот же образ — звучащие в разных местах колонны песни.[35] В свою очередь, этот завершающий все повествование текст обращен к концовке развернутого вступления рассказа (заключительная часть шестой главы). Возникающие структурные связи рождают мысль о том, что народная песня — такое же выражение внутренней силы, красоты, добра и правды, как и природа, оказывающая свое неотразимое воздействие на человека.

Гл. VI

По запаху сочной и мокрой травы, которая ложилась под ногами лошади, легкому пару, подымавшемуся над землей, и с двух сторон открытому горизонту можно было заключить, что мы идем по широкому роскошному лугу.

Природа дышала примирительной красотой и силой. . .

Гл. XII

Зелень травы и деревьев чернела и покрывалась росою. Темные массы войск мерно шумели и двигались по роскошному лугу. . .

Подголосок шестой роты звучал изо всех сил, и, исполненные чувства и силы, звуки его чистого грудного тенора далеко разносились по прозрачному вечернему воздуху.

В двенадцатой главе природа возникает перед нами в единстве с песней. Здесь нет прежнего контраста между красотой ландшафта и недобрыми побуждениями людей («чувством злобы, мщения или страсти истребления себе подобных»). Кроме того, созвучие тем, образов в начале и в заключении рассказа создает гармоническую завершенность общей постройке рассказа, его внутреннюю симметрию — шесть глав в первой части и шесть глав во второй, причем между заключениями обеих завершающих части глав оказывается переброшенной арка однородного тематического материала.[36]

То же исключительно большое значение народной песни в идеологической и художественной ткани произведения встречаем и в рассказе «Рубка леса». В третьей главе, заканчивающей собой развернутое вступление и продолжающей описание типов русских солдат, дважды появляется народная песня: в первом случае в виде краткого эпизода в характеристике Антонова, из числа «отчаянных» («Надобно было видеть эту невысокую, сбитую, как железо, фигуру с короткими, выгнутыми ножками и глянцовитой усатой рожей, когда он, бывало, под хмельком возьмет в жилистые руки балалайку и, небрежно поглядывая по сторонам, заиграет „барыню“. . .»), и во втором — в описании другого солдата батареи, Жданова, с его страстной любовью к песне. Темы, намеченные в третьей главе, повторяются в завершении всего рассказа. Антонов, вполголоса «мурлыкающий какую-то песню», запевает по просьбе Жданова его любимую «Березушку»: «Жданов сидел сначала совершенно неподвижно, с глазами, устремленными на тлевшие уголья, а лицо его, освещенное красноватым светом, казалось чрезвычайно мрачным; потом скулы его под ушами стали двигаться все быстрее и быстрее, и наконец он встал и, разостлав шинель, лег в тени сзади костра. Или он ворочался и кряхтел, укладываясь спать, или же смерть Веленчука и эта печальная погода так настроили меня, но мне действительно показалось, что он плачет» (3, 74). Мотив, намеченный в концовке третьей главы, — характеристика Жданова с его любовью к песне,[37] — в последней сцене в заключении рассказа возводится в напряженную, драматическую подробность. Завершение рассказа, — благодаря использованию общей темы, связанной с русской песней и с ее восприятием героем (Ждановым),— обращено ко вступлению, но с резким сдвигом-развитием, насыщенным острым драматизмом. Народная песня, оттеняющая, как и в «Набеге», только что наступившую трагическую развязку (гибель Аланина — гибель Веленчука), звучит и здесь в единстве с природой, с пейзажем, проникнутым грустным, сумрачным настроением: «Сверху сыпалась та же печальная мгла, в воздухе слышался тот же запах сырости и дыма, вокруг видны были те же светлые точки потухавших костров, и слышны были среди общей тишины звуки заунывной песни Антонова. . .» (3, 74).

Целостность, завершенность, свойственные этим ранним произведениям Толстого (их нередко соотносят с жанром «физиологи-

ческих очерков», но они представляют собой образцы художественного совершенства, внутреннего единства, недоступного большинству произведений упомянутого жанра), придает им не только авторская точка зрения, цементирующая все повествование, но и определенный формообразующий принцип, способствующий созданию замкнутой структуры, а именно — опора на выразительную, ярко действующую на воспринимающего деталь: задушевно звучащую народную песню, оставляющую глубокий след в сознании читателя.

История литературы дает нередкие подтверждения тому обстоятельству, что уже в первых своих выступлениях, в первых произведениях крупный художественный талант обладает способностью высказаться вполне именно как неповторимая творческая индивидуальность, причем в особенно резких, характерных своих чертах. Толстой находил в ранних своих рассказах не только образы, некоторые положения, конфликты, близкие художественной ткани будущих его творений, но — что не менее важно — и характерные формы их выражения. Это относится в высшей степени и к использованию им народной песни как одной из «опор» идеологической и художественной концепции его произведений. Уже в рассказах кавказского цикла русская народная песня не «фон» для действия, а важнейший элемент художественной структуры, несущий в себе большой идейно-эмоциональный потенциал и выступающий одновременно как проявление формообразущего принципа. Целесообразно было бы сравнить в этом отношении «кавказские рассказы» с «Войной и миром».

* * *

«Войне и миру» суждено было остаться недосягаемой вершиной в творчестве Толстого, высшим взлетом его художественного гения. Жанр романа-эпопеи, посвященного великому историческому подвигу русского народа, обусловил введение в художественную ткань произведения многих массовых сцен. Одна из таких сцен, насыщенная национальной народной спецификой, — смотр при Браунау (т. 1, ч. 2, гл. I—II).

Нерусская местность, нерусский народ — и, как частица русской жизни, полк кутузовской армии, готовящийся к смотру невдалеке от австрийского городка. Но вот смотр закончен. «Счастливое расположение духа» начальства передается солдатам. Рота идет весело, со всех сторон слышны солдатские голоса, обрывки случайных, время от времени прорывающихся разговоров. Звучит последняя солдатская реплика: «. . .а нынче, брат, сплошной немец пошел». Вслед за тем слышится крик капитана Тимохина: «Песенников вперед!».

Вся последующая сцена, полная множества рельефных, пластических подробностей, которые может знать только человек, близко наблюдавший солдатский быт, непосредственный участник подобных эпизодов, распадается на три части: первые две — исполнение

русских песен (солдатской и плясовой) и третья — описание впечатления, произведенного песнями на свиту главнокомадующего, беседа Жеркова и Долохова, прерываемая словами народной песни.

Толстой исключительно изобретателен в своих художественных приемах в этой классической по своей выразительной силе и красоте изображения народной сцене. В пределах небольшого фрагмента текста он дает читателю значительную информацию о характере песни, ее исполнении, стремится сделать читателя «соучастником» происходящего: создает видимую, пластически ощутимую картину в динамике, в действии — и иллюзию звучащей песни. Последнее обстоятельство особенно любопытно. Толстой, как правило, — мы уже отмечали эту его особенность, — в поздних своих прозаических произведениях не дает полных или развернутых текстов народных песен.[38] Однако у читателя создается впечатление именно постоянного звучания этой песни, сопровождающей действие. Так, в первом случае (протяжная солдатская песня) он не просто называет песню, а как бы демонстрирует ее читателю с первой и до последней строки, хотя в действительности им цитируются лишь эти две единственные строчки песенного текста: первая и последняя («. . .затянул протяжную солдатскую песню, начинавшуюся: „Не заря ли, солнышко занималося. . .“ и кончавшуюся словами: „ То-то братцы, будет слава нам с Каменскиим-отцом“»). Автор как бы обращается к воображению читателя, предлагая ему мысленно дорисовать всю сцену. Более того, он успевает в этом же кратком фрагменте сообщить читателю историю создания песни (сложена в Турции) и рассказать о нехитрой «технике» ее последующей обработки: «. . .пелась теперь в Австрии, только с тем изменением, что на место „Каменскиим-отцом“ вставляли слова: „Кутузовым-отцом“».

Но эта солдатская песня, имеющая, так сказать, некоторый «официальный», парадный характер, — всего лишь прелюдия к подлинному размаху и силе народного чувства. Вслед за первым эпизодом, непосредственно продолжая его, появляется сцена, в которой звучит другая песня, известная плясовая народная песня «Ах вы, сени мои, сени!», причем она воссоздается как бы в форме ее бытования («словесно-музыкально-хореографической»): более подробно выписан образ запевалы, слова подхватывает хор песенников,появляется лихо пляшущий солдат-ложечник. Текст песни и здесь лишь изредка пробивается к читателю, прерывая бесхитростной мелодией-словом разговор двух лиц, рассуждающих о себе и мыслящих весьма конкретно, хотя и не прямо высказывающих свои мысли вслух. Автор как бы лишь время от времени «включает» песню в полную силу ее звучания. Все действие, однако, развертывается на фоне этой неслышно, но непрестанно звучащей песни, хотя сохраняется всего лишь иллюзия непрерывного ее развития, — ведь она в действительности лишь отдельными всплесками изредка врывается в повествование: 1) «Ах вы, сени мои, сени!»; 2) «„Сени новые мои. . .“ — подхватили двадцать

голосов. . .»; 3) «„Выпускала сокола да из правова рукава", — говорила песня. . .»; 4) «. . .И высоко, и далеко. На родиму сторону. . .».

Обратим внимание на то, что первое и последнее включения фольклорного текста в романе даются как непосредственно звучащие фрагменты песни: они единственные выделяются, набранные петитом, как бы в самостоятельные слова-мелодию, вне авторского комментирующего голоса, вторгаются в текст иной словесной природой, чем романное повествование, и берут, таким образом, всю сцену в рамку звучащей песни, создавая общее впечатление, подчиненное этой песне. Да автору и важно показать прежде всего слитное чувство массы людей, притом именно народной массы, возбуждаемое песней, накладывающее свой отпечаток на мысли и чувства всех, кто оказывается сопричастен ей.

Любопытны некоторые особенности использования Толстым текста народной песни. Толстой включает в рассматриваемую сцену три песенные строки: первую, седьмую и девятую.[39] Однако временной промежуток (чрезвычайно краткий) между седьмой и девятой строками песни заполнен пространным диалогом между Жерковым и Долоховым. Речь персонажей реально не может уложиться в этих сжатых пределах временного отрезка, скупо оставленного им песней. Читатель, однако, не чувствует условности приема, захваченный экспрессией, образной силой вводимого автором песенного текста и настроением всей сцены. Здесь важен прежде всего выбор Толстым определенных фрагментов песни: они особенно выразительны, передавая русский народный склад мысли, а главное — созвучны всему идейно-эмоциональному строю развернутого эпизода смотра при Браунау и, по сути дела, переводят любовную по своему реальному содержанию песню в иной план мыслей и чувств, волнующих всех этих людей, оказавшихся в чужом краю, далеко от родины.

Народная песня, по Толстому, имеет глубочайшее нравственное содержание, нравственное воздействие на воспринимающего. Долохов говорит в духе народной песни, не терпящей фальши, передающей чувства простых людей, захваченных ее настроением, чуждых эгоистическим стремлениям. Песня оттеняет тон развязной веселости, с которой говорит Жерков, и умышленную холодность ответов Долохова. Песня подчиняет себе невольно мысли и чувства этих людей, занятых исключительно собой. «Разговор их, — замечает автор, — вероятно, был бы другой, ежели бы они говорили не при звуках песни» (IV, 165).[40]

В двадцатой главе, т. е. в завершении второй части романа, мы вновь встречаем Долохова. Все те же знакомые характерные приметы: та же злополучная шинель фабричного сукна, тот же наглый взгляд, — но нет и тени того, что характеризует здесь, например, Тимохина с его скромным (т. е. русским) героизмом: Долохову нужно во что бы то ни стало выслужиться, хотя бы даже ценой лжи (он говорит о том, что он, Долохов, остановил роту, между тем в эпизоде внезапной атаки мы видим Тимохина, с от-

чаянным криком бросающегося на французов со шпажкой в руках, и Долохова, «бегущего рядом с ним»). Нет сдерживающего нравственного начала, каким была некогда песня, «подравнивающая» к своему строю сознание героев, Долохов ведет себя так, как ведет себя самый обычный карьерист.[41]

Песня выполняет, таким образом, разнообразные функции и часто полифункциональна по своему значению в произведениях Толстого. Она создает слитный образ народа и образы отдельных его представителей, способствует раскрытию психологии центральных героев, она же придает значительность, акцентирует, выделяет начало второй части романа как мощный экспрессивный импульс, важный для всего последующего повествования, и оттеняет в то же время только что закончившиеся «мирные» сцены в Лысых горах, имении старого князя Болконского. Иными словами говоря, значение и функции фольклорных включений в романах Толстого следует анализировать в обширном контексте, а не в отдельных только «локальных» его фрагментах.

По этой же причине оказываются не вполне точными определения, претендующие на некий обобщающий смысл, но представляющие собой, в сущности, не что иное, как пересказ самого текста романа: «По мнению Толстого, народная поэзия таит в себе великую силу воздействия на человека, заражает человека радостью, пробуждает в нем бодрость, веселие, энергию».[42] По сути дела, это повторение текста рассматриваемой сцены («. . .говорила песня, невольно возбуждая бодрое, веселое чувство»), но ведь речь у исследователя идет о «приемах» и «функциях» использования фольклора в романе.[43] Констатация — песня пробуждает «бодрость, веселие» — так же далека от действительных «функций» фольклора в романе (т. е. от сферы художественного его преломления),[44] как и от «мнения Толстого», так как последнее представляет собой, как мы могли убедиться, сложную систему идей, которая и должна восприниматься в своей целостности, а не сводиться к пересказу довольно-таки банальных истин, иллюстрируемых текстом без объяснения его эстетической природы. Это очень несложные операции, но они чрезвычайно запутывают одновременно оба вопроса: и отношение фольклора к литератре, и отношение писателя к народной поэзии. Мнение автора и мнение повествователя — не всегда тождественные понятия, смешивать их — значит допускать существеннейший методологический просчет.

Мысль о том, что включения в текст литературного произведения народной песни следует рассматривать у Толстого в широком идейно-эмоциональном контексте, подтверждается аналогичным примером: использованием солдатской песни в третьем томе «Войны и мира» (ч. 2, гл. XX). Толстой постепенно вводит песню в текст. Сначала это краткое упоминание: «За ним (Пьером. — *Н. Ф.*) спускался на горе какой-то конный полк с песельниками впереди. Навстречу ему поднимался поезд из телег с ранеными во вчерашнем деле» (VI, 216). Вслед за тем картина мгновенно

приближается к нам: «Кавалерийский полк с песнями (раньше было — «с песельниками впереди»; звучала ли песня, неизвестно, этой краски еще не было), спускаясь с горы, надвинулся на дрожки Пьера ⟨. . .⟩ Одна подвода с ранеными остановилась у края дороги подле самого Пьера» (VI, 216). Наконец, песня гремит, все заглушая собой: «Кавалеристы-песельники проходили над самой телегой.

— Ах запропала. . . да ежова голова. . .

— Да на чужой стороне живучи. . .выделывали они плясовую солдатскую песню. . .». Теперь — особенно ощутимый резкий контрастный спад, появляющийся вслед за этим ликованием красок и звуков: «Но под откосом, у телеги с ранеными, подле запыхавшейся лошаденки, у которой стоял Пьер, было сыро, пасмурно и грустно» (VI, 217).

Вот тот экспрессивный фон, на котором значительно, полные скрытого смысла, прозвучат слова старого солдата, «с грустной улыбкой» обращенные к Пьеру, — и он будет мучительно биться над его мыслью, стараясь постичь высокий и простой строй народного чувства, недоступный ему.

Если сравнить текст с первоначальным наброском той же сцены в рукописях Толстого, то нетрудно будет заметить одну любопытнейшую деталь, а именно то, что в черновом наброске Толстой дает очень своеобразное и неожиданное для читателей, знакомых с законченным текстом, определение самому содержанию песни и, кроме того, сопровождает описание ее исполнения некоторыми дополнительными подробностями, а затем решительно снимает и то и другое, чтобы рельефнее выделить пафос народного чувства накануне решающего сражения, которое приближается неотвратимо и все очевиднее для всех. Вот этот фрагмент сцены в рукописях: «Кавалеристы-песенники проходили над самой телегой.

— Ах запропала да ежова голова. . .

— Да на чужой стороне живучи. . . выделывали они разгульную и неприличную плясовую песню. Ехавший ближе всех песенник, красный здоровый солдат, оглянулся на Пьера и на телегу, над которой он стоял, подмигивая ему и в такт песни пожимая плечом. . .».[45]

Особенно характерна специфичность песни, отмеченная в рукописном варианте Толстым («разгульная и неприличная»), что вполне отвечает духу солдатского фольклора.[46] Однако это определение реального содержания песни вступает в противоречие с возвышенным эмоционально-идейным строем двадцатой главы.

Мощно звучащая солдатская плясовая песня вспомнится вскоре после этого эпизода Пьеру в момент напряженной работы его мысли, когда он никак не может примирить в своем сознании бьющее через край веселье с призраком смерти, вырастающим за наблюдаемой им картиной.

Подобный мотив уже разрабатывался однажды Толстым в одном из его ранних рассказов. В четвертой главе «Набега» бодро

звучит солдатская песня на привале. Несколько молодых офицеров собрались кутить, песенники, «стоя полукругом перед ними, с присвистом играли плясовую кавказскую песню на голос лезгинки:

Шамиль вздумал бунтоваться
В прошедшие годы. . .
Трай-рай, ра-та-тай. . .
В прошедшие годы».[47]

Автор-повествователь, присматриваясь и прислушиваясь ко всему, что его окружает, недоумевает: «. . .решительно ни в ком я не мог заметить и тени беспокойства, которое испытывал сам: шуточки, смехи, рассказы выражали общую беззаботность и равнодушие к предстоящей опасности. Как будто нельзя было предположить, что некоторым уже не суждено вернуться по этой дороге!» (3, 24).

В «Войне и мире» возникает более десятилетия спустя подобного же рода композиционное единство: эпизод исполнения веселой и тоже плясовой солдатской песни и грустные раздумья героя о предстоящем сражении. Но внутренняя конфликтность еще более обострена драматической подробностью: навстречу кавалерийскому полку с песельниками с трудом ползут вверх по косогору телеги с ранеными, со страдающими, искалеченными людьми. (Ср. в «Набеге»: песенники группируются вокруг молодых офицеров, собирающихся кутить). И затем следует размышление героя, контрастно оттеняющее недавно прозвучавшую песню:

«Та странная мысль, что из числа тех тысяч людей живых, здоровых, молодых и старых, которые с веселым удивлением смотрели на его шляпу, было, наверное, двадцать тысяч обреченных на раны и смерть (может быть, те самые, которых он видел), — поразила Пьера. „Они, может быть, умрут завтра, зачем они думают о чем-нибудь другом, кроме смерти?" И ему вдруг по какой-то тайной связи мыслей живо представился спуск с Можайской горы, телеги с ранеными, трезвон, косые лучи солнца и песня кавалеристов. „Кавалеристы идут на сраженье, и встречают раненых, и ни на минуту не задумываются над тем, что их ждет, а идут мимо и подмигивают раненым.[48] А из этих всех двадцать тысяч обречены на смерть, а они удивляются на мою шляпу! Странно!" — думал Пьер» (VI, 218—219).

Высокое нравственное содержание придает этой необъяснимой в первый момент для Пьера сцене с лихо звучащей песней и приближающимся ужасом смерти скрытый в ней смысл: внутренняя готовность простых русских людей к страшному испытанию, которое ждет их впереди, единение народа перед лицом опасности, которая нависла над родиной. Завершая логически мысли Пьера, появляется, наконец, и ответ на вопрос, который все это время так волновал его: «Тот вопрос, который с Можайской горы и во весь этот день тревожил Пьера, теперь представился ему совершенно ясным и вполне разрешенным ⟨. . .⟩ Он понял ту скрытую (latente), как говорится в физике, теплоту патриотизма,

которая была во всех тех людях, которых он видел, и которая объясняла ему то, зачем все эти люди спокойно и как будто легкомысленно готовились к смерти» (VI, 238—239).

Сцена с исполнением народной песни стала таким мощным взрывом экспрессии, выражением идейно-эмоциональной кульминации второй части третьего тома романа, что она освещает своим светом все дальнейшее повествование, дает возможность в полную силу прозвучать мысли Толстого о великой нравственной победе русского войска при Бородине, где была предрешена погибель наполеоновской Франции и где впервые на французскую армию, привыкшую к победам, оказалась наложенной рука сильнейшего духом противника.

Рассматриваемые нами закономерности, свойственные Толстому-реалисту при включении фольклорных песенных текстов в художественную ткань произведения, повторяются и в знаменитой сцене отдыха молодых Ростовых у дядюшки (т. 2, ч. 4, гл. VII). Обычно при анализе этой главы внимание оказывается сосредоточенным на отдельных фрагментах. Между тем важна продуманность общей композиции, сама смена песенных текстов, вводимых в произведение, нарастание экспрессии, которое приводит к высшему кульминационному всплеску, несущему в себе существенное для всего романа идейно-эмоциональное содержание. Наконец, важно то, что должно особенно занимать фольклористов, а именно — стремление Толстого воссоздать картину непосредственного исполнения песни, ее бытования, ее жизни в определенной среде и в определенных обстоятельствах.[49]

Толстой использует принцип постепенного ввода эпизода со звучащей песней. Сначала говорится о том, что из охотнической, отделенной коридором от кабинета дядюшки, едва слышно доносятся звуки балалайки, на которой играет, видимо, мастер своего дела. (У дядюшки есть обыкновение, вернувшись с охоты, слушать эту музыку. Играет его дворовый, Митька-кучер). Наташа, давно прислушивающаяся к звукам, не довольствуясь тем, что дверь по приказанию дядюшки отворили, выходит в коридор, чтобы слышать их яснее, т. е. песня приблизилась, хотя еще ничего не говорится о том, что именно исполняется. Наташе, которой все нравится в «русском» доме дядюшки, песня кажется уже сейчас «верхом музыкальной прелести» (V, 295).

Это общее впечатление затем конкретизируется, начинает развертываться в звучащую, наполненную живыми подробностями картину. Митька, подстроив балалайку, играет «Барыню» с переборами и перехватами», неутомимо повторяя один и тот же мотив. «Несколько раз балалайку настраивали, — замечает автор, — и опять дребезжали те же звуки, и слушателям не наскучивало, а только хотелось еще и еще слышать эту игру» (V, 295). Это не просто подробность повествования, но еще и излюбленная мысль Толстого о том, что существенным признаком истинного искусства является наслаждение, получаемое от многократного повторения произведения, способного все с новой силой захваты-

вать воображение воспринимающего. (В русской песне, благодаря особенностям ее построения — немногим повторяющимся мотивам-темам, этот закон высказывается с особенной ясностью и чистотой).

Дядюшка делает замечания, связанные с тонкостями мастерства исполнения песни: «Вот в этом колене не то делает... Тут рассыпать надо... рассыпать». Читатель подготовлен к восприятию нарастающего эмоционального потока — появляется эпизод игры самого дядюшки и первые слова песни, которая вводится в текст уже как непосредственно звучащий фрагмент; музыка-слово переходит затем в танец, сопровождаемый песней.

Следует обратить внимание на то, что Толстой, впервые говоря о песне, которую начинает дядюшка, не просто называет ее, а скорее пропевает про себя ее первую строку, дающую имя всей песне, т. е. стремится на письме передать то характернейшее свойство русской народной песни, когда на одном звуке, акцентируемом ритмическими ударами, длительностью, повторами-подхватами и т. п., нередко строится чрезвычайно прихотливый, выразительный и сложный мелодический рисунок («...начал весьма тихим темпом отделывать известную песню „По у-ли-и-це мостовой"). Толстой как бы компенсирует недостаток обычной записи народных песен, не дающей представления об их звучании, т. е. о реальной, действительной их жизни.[50] Автор делает это, однако, с большим художественным тактом, «развертывая» по звукам лишь одно первое слово песни. Чувство меры здесь необходимо, иначе песенная строка неизбежно растянулась бы едва ли не на всю строчку печатного текста; верность характеру звучания песни перерастает в таком случае в громоздкость, нарочитость, неестественность. Второе слово осталось зафиксированным обычной в таких случаях записью. Но воображению читателя уже дан необходимый толчок, чтобы мелодия песни зазвучала в его душе. Этот прием демонстрирует исключительную чуткость Толстого к природе русского народного песенного текста, который теряет многое, оказавшись вне пределов мелодии. Любопытно то, что в повествовании нет ни одного авторского замечания относительно того, как поется песня. Дядюшка лишь играет ее, но она настолько хорошо знакома слушателям («известную песню», по словам повествователя, т. е. имеющую широчайшую популярность, начинает наигрывать герой), что мелодия ее и текст как бы оживают в их сознании, как и в сознании автора, который мысленно развертывает песню куплет за куплетом.

В дальнейшем автором дается множество тонких наблюдений над характером развития песни («...мерно, спокойно, но твердо начал весьма тихим темпом отделывать известную песню «По у-ли-и-це мостовой»; «...дальше расходилась песня, ускорялся темп и в местах переборов отрывалось что-то». Наконец, в текст прорывается неожиданно, с полуфразы, как бы звучащий песенный фрагмент, сопровождаемый уже характерными ухватками, приемами народного танца:

«За холодной ключевой,
Кричит, девица, постой! —[51]

играл дядюшка, сделал опять ловкий перебор, оторвал и шевельнул плечами. . .» (V, 296).[52] А затем начинается и сама пляска, которая идет под аккомпанемент песни. Ритуал пляски строго сохранен: «. . .сделал наивную и аккуратную выходку перед пляской. . . Наташа сбросила с себя платок ⟨. . .⟩ забежала вперед дядюшки и, подперши руки в боки, сделала движение плечами и стала». Анисья Федоровна тотчас же «подала ей необходимый для ее дела платок»: пляска набирает полную силу. . .

Дядюшка отдает должное и иному репертуару, играет вальс и затем, сделав паузу, поет свою любимую охотницкую песню:

Как со вечера пороша
Выпадала хороша. . ., —

песню, которая вызывает мысль автора о характерном народном напеве и об отношении к нему самих народных исполнителей. «Дядюшка пел так, как поет народ, с тем полным и наивным убеждением, что в песне все значение заключается только в словах, что напев сам собой приходит и что отдельного напева не бывает, а что напев — так только, для складу» (V, 297). Может показаться, что Толстой главную роль в песне безраздельно отводит словам. Однако это не так. «С тем *полным* и *наивным* (курсив мой. — *Н. Ф.*) убеждением», — говорит Толстой о манере народного исполнения песни. Мелодия и здесь играет громадную роль как средство выражения художественного содержания и высказывает то, что не может быть высказано словом. Напев у дядюшки, замечает он, «был необыкновенно хорош». (Наташа «в восторге от пения дядюшки», она долго, весь обратный путь, ловит этот ускользающий от нее напев и наконец, схватив его, поет мотив песни,которая произвела не только на нее такое впечатление. Оказывается, и Николай, с его музыкальностью, отдает себе отчет в том, что занимает Наташу во весь этот обратный путь. „Поймала?" — сказал Николай» (VI, 298).

Рассматриваемые нами сцены несут в себе также и то, что отмечалось нами во всех включениях народной песни в текст «Войны и мира»: она и здесь содержит в себе огромный нравственный потенциал, является идейно-психологической кульминацией четвертой части второго тома, где «мысль народная» высказывается с особенной силой в мирных сценах романа. Глава, рисующая, кажется, всего лишь быт помещика средней руки, в качестве своей сквозной темы утверждает мысль о чистоте высокого народного нравственного чувства, «выпевающегося» в народной песне.[53] Все, пережитое Наташей здесь, остается для нее уже недосягаемой вершиной полноты радостного, чистого, счастливого восприятия жизни. Седьмая глава заканчивается репликой Наташи: «А знаешь, — вдруг сказала она, — я знаю, что никогда уже я не буду так счастлива, спокойна, как теперь» (V, 299). Пройдут многие

испытания, и автор, уже в следующем томе романа, вновь возвратит героиню к тому, что было пережито ею когда-то: «Чаще и болезненнее всего вспоминала она осенние месяцы, охоту, дядюшку и святки, проведенные с Nicolas в Отрадном» (VI, 82).

Вполне естественно, что роман-эпопея, пронизанный интенсивнейшими лучами идей, тем, утверждающих величие и силу русского народа, оказывается насыщен песенной стихией. Ничего подобного нет во всем романном творчестве Толстого. Исключение составляет лишь «Анна Каренина», где в третьей части (гл. XII) появляется сцена хорового пения крестьянок, возвращающихся с поля. «Бабы с граблями на плечах, блестя яркими цветами и треща звонкими, веселыми голосами, шли позади возов. Один грубый, дикий бабий голос затянул песню и допел ее до повторения, и дружно, враз, подхватили опять с начала ту же песню полсотни разных, грубых и тонких, здоровых голосов. Бабы с песнью приближались к Левину, и ему показалось, что туча с громом веселья надвигалась на него. Туча надвинулась, захватила его, и копна, на которой он лежал, и другие копны воза и весь луг с дальним полем — все заходило и заколыхалось под размеры этой дикой развеселой песни с вскриками, присвистами и ёканьями» (18, 290).

Эта сцена интересна не только прекрасными подробностями описания хоровой песни (запевала, затягивающий песню, хор, подхватывающий ту же песню с начала, подголоски, выкрики, присвисты, ёкание), но и чувством, которое она несет в себе. В душе Левина под влиянием песни совершается переворот, который он долго готовил — и лишь не мог найти форму для выражения своей мысли. Ему страстно хочется разделить эту радость жизни с народом, и в то же время он остро переживает «чувство тоски за свое одиночество, за свою телесную праздность, за свою враждебность этому миру». Песня вновь становится одним из главных моментов в развитии идей произведения, в процессе самопознания героя.

Постигая эстетику народной песни, Толстой, как видим, делает ее частью своей художественной системы, как бы пользуясь непосредственной силой ее воздействия, ее «заразительностью» и в то же время находя в ней нравственные опоры, на которых он воздвигает стройную авторскую концепцию произведения, с отчетливо выделенными кульминациями, которые насыщены у него громадной силы экспрессией и дают всякий раз мощные импульсы духовной жизни героев.

Можно говорить об определенной эволюции роли народной песни в прозе Толстого. В «Казаках», например, дает себя знать несколько «этнографический» характер ее использования в качестве одной из форм знакомства с бытом народа, с его нравами, обычаями, обрядами, с героями из народной среды. Позднее песня получит не только повышенную эстетическую нагрузку, но и усилится ее связь с авторским повествованием, ее формообразующая роль.[54] В этом отношении ранняя повесть Толстого напоминает порой скорее сжатый конспект, чем развернутое

художественное полотно. Так, драматический эпизод гибели «абреков» связан в «Казаках» с песней: «Вдруг со стороны чеченцев раздались странные звуки заунывной песни, похожей на *ай-дала-лай* дяди Ерошки. Чеченцы 〈. . .〉 запели предсмертную песню» (6, 144). В «Хаджи-Мурате» эффект эстетического воздействия как бы складывается из двух «составляющих»: самой песни, ее выразительной силы и авторского слова, входящего с ней в определенные упорядоченные отношения. Вспомним кульминационную сцену поздней повести — решение Хаджи-Мурата совершить побег в горы. В ней четко выражен принцип композиционного единства: песня о Гамзате берется в рамку дважды повторяющегося контрастного образа — одновременно звучат соловьиное пение и свист и шипение оттачиваемого о камень железа кинжала (35, 104). Однако мало того, что эпизод с народной песней приобретает благодаря четкой структурной организации большую силу экспрессии: здесь же, в заключении двадцать третьей главы, нагнетая напряжение, делая ожидание невыносимым, появляется еще одна песня в воспоминаниях Хаджи-Мурата о своей матери. Острейший момент в развитии действия повести подкреплен, таким образом, двумя народными песнями, которые, являясь элементами сложно организованного композиционного целого, сами в то же время оказываются фактором формообразования, перебрасывая арку одного и того же тематического материала к двадцать пятой главе, к преддверию трагического исхода судьбы Хаджи-Мурата.[55]

Итак, народная песня в прозаических произведениях Толстого выполняет весьма многообразные и существенные эстетические функции: 1) она становится выражением высокого нравственного содержания в художественном контексте произведения, 2) моментом интенсивного выявления экспрессии, ее яркой концентрацией, 3) вносит свой вклад в психологическую характеристику персонажей, 4) выступает в качестве важнейшего элемента формообразования, акцентирует то, что особенно значительно в системе идей произведения, расставляет своеобразные вехи, отмечающие различные стадии процесса развития поэтического авторского замысла, 5) служит обрисовке обычаев, нравов определенной среды.

Помимо отмеченных особенностей использования народной песни в художественных произведениях, рукописи, дневники, записные книжки Толстого содержат записи, не нашедшие отражения в законченных текстах, но чрезвычайно важные в том отношении, что они дают сведения, характеризующие творческий процесс работы Толстого, а порой и направленность, эволюцию его мировосприятия.[56] В этой работе для Толстого нет мелочей. Он по крупицам собирает и хранит в памяти материал, почерпнутый из фольклорных источников, чтобы воспользоваться им в нужную минуту. Старая песня об Иване Грозном перешла в выразительную, хотя и беглую деталь небольшого исторического очерка о гребенских казаках («Казаки», гл. IV). Характерно, что стиль

авторского повествования чутко реагирует на включение фольклорного источника, перенимает его манеру, его стиль, его черты: «Предание, до сих пор еще свежее между казаками, говорит, что царь Иван Грозный приезжал на Терек, вызывал с Гребня к своему лицу стариков, дарил им землю по сю сторону реки, увещевал жить в дружбе и обещал не принуждать их ни к подданству, ни к перемене веры». Иной пример использования элементов образной системы народной песни находим в «Рубке леса». Солдаты вспоминают о давнем походе и о гибели одного из своих товарищей, тяжело раненного в стычке с горцами, трудно, мучительно умиравшего. Его решают оставить в пути: «Дерево росла там ветлеватая такая. Взяли мы сухариков моченых ему положили, — у Жданова были, — прислонили его к дереву к этому, надели на него рубаху чистую, простились как следует, да так и оставили». В рукописях рассказа сохранилась песня, давшая материал для этой сцены:

В поле при долинушке выросло тут древо. . .
Одно древо березушка бела. . .
С корня корнявистая, посеред береза ветлявистая. . .[57]

Эстетические функции русской народной песни, отмеченные нами в прозе Толстого, находят свое отражение и в его пьесах. Так, картина вторая первого действия «Живого трупа» (первое появление Феди Протасова) вся идет на фоне пения цыганского хора, раскрывая характер толстовского героя, человека глубоко чувствующего, не терпящего фальши светских отношений, и именно в песне (а совсем не в пьяном разгуле только) находящего отклик своим чувствам. Песня в трактовке Федора Протасова — конденсатор истории народа, его духа, его мировосприятия. Хор поет «Канавелу»: «Не разговаривайте. Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля. . .» (34, 22). В песне герой находит то, чего так не хватает ему в действительности, задыхавшемуся в тисках ее условностей. «Не вечерняя», которую ему так хотелось услышать (он трижды говорит о ней, прежде чем она зазвучит наконец), вызывает мысли о неизъяснимой силе этого древнего народного искусства: «Удивительно, и где же делается все то, что тут высказано?. . . И зачем может человек доходить до этого восторга, а нельзя продолжать его?» Реплика профессионала-музыканта, пытающегося записать мелодию песни («Да, очень оригинально»), вызывает возражение Протасова: «Не оригинально, а это настоящее» (34, 24). Он вообще склонен считать, что природа музыки яснее всего выражена в цыганской народной песне (34, 59).

Толстой был большим знатоком и любителем цыганской песни. Сказались и ранние впечатления в кругу семьи (ср. «Детство», гл. X), увлечения конца 1840-х гг. и планы замысла «повести из цыганского быта» (1850); вся шестая глава «Двух гусаров» (1856) целиком посвящена сцене кутежа графа Турбина и пению цыганского хора: «Хожу ль я по улице», «Эй вы, гусары. . .», «Слышишь, разумеешь. . .»; цыганка Стеша, кроме «Дорожки».

исполняет романс «Дружбы нежное волненье» — один из популярных романсов цыгана Ивана Васильева, друга А. Н. Островского и Ап. Григорьева.[58] Во всех этих рельефных, колоритных картинах много личного, пережитого, основанного на собственных наблюдениях и раздумьях над силой воздействия цыганской музыки. О наслаждении, доставляемом цыганской песней, о своей давней любви к этой «оригинальной, но народной музыке» с ее «народным корнем» Толстой писал подробно в «Святочной ночи» (3, 261—263).[59] В дневнике А. В. Дружинина (1855) сохранилось любопытное свидетельство о Толстом, передающее атмосферу тех лет, когда принято было обыкновение давать обеды, вечера с приглашением хора цыган в модных отелях: «. . .закутил и дает вечер у цыган на последние свои деньги».[60]

«Живой труп», таким образом, явился итогом многолетнего жизненного опыта его автора и самых пристальных, заинтересованных наблюдений над цыганской народной песней, ее спецификой.

Для общей концепции драмы важно также то, что песня, в которой так свободно и полно высказывается человеческая душа, сближает Федора Протасова с цыганкой Машей. Она пройдет через всю недолгую оставшуюся жизнь Феди светлым воспоминанием и в самый последний момент возникнет предсмертным видением: «А Маша опоздала. . .(Плачет) Как хорошо. . . Как хорошо. . . (Кончается)».[61]

Помогая раскрыть духовную драму героев, песни цыганского хора становятся у Толстого также характеристикой быта дворянской среды, где они были исключительно популярны. В первом действии в исполнении хора цыган, кроме «Канавелы» и «Не вечерней», звучат «Час роковой», «Шэл мэ верста», «Размолодчики мои», Федя просит спеть еще и «Лен» — целый концертный репертуар, где условное художественное время вступает в явное противоречие с действительным временем исполнения песен: они не могут уложиться в этих кратких пределах драматического действия.

В этом отношении очень важен сам состав песен, названных в картине второй первого действия «Живого трупа». Это типичный репертуар русских цыганских хоров, он состоял из цыганских песен на родном языке, из песен смешанного текста (с русскими и цыганскими словами), из народных русских песен, которые часто обрабатывались в духе цыганской музыки,[62] и песен и романсов, специально написанных или переложенных для хора.

Песня, таким образом, и в драме полифункциональна у Толстого как художественное средство.

Знатоки цыганской музыки из окружения Феди Протасова спорят между собой о достоинствах романса и песни (34, 36).[63] Многое «звучит» в ушах героев как привычный музыкальный фон времени. Федя уходит со сцены во втором действии, напевая: «И божилась, и клялась ⟨. . .⟩ побыва[ть] ко мне на час» (34, 40). А в «Плодах просвещения», отредактированных автором за год

до начала работы над «Живым трупом», молодой поклонник моды Петрищев повторяет тот же мотив — «И божилась, и клялась — побывать ко мне. . .», а Марья Константиновна, ловко спровоцированная им на невольную двусмысленность, заканчивает: «Ко мне на час. . .» (27, 129). Авторские ремарки в «Плодах просвещения» сообщают нам о пении под гитару цыганских песен, слышном из комнаты Василия Леонидыча. Бетси задает вопрос: «И цыгане были?» Петрищев отвечает на него, напевая песню: «На фартучках петушки, золотые гребешки» (27, 129). Таков колорит быта дворянской среды.

Большой интерес представляют пьесы, где действующим лицом является народ. Комедия «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил» (1886) предназначалась по авторскому замыслу для балаганных театров.[64] Сам характер сюжета, в основе которого лежала народная легенда о происхождении винокурения, обработанная Толстым прежде в его рассказе-сказке «Как чертенок краюшку выкупил»,[65] диктует выбор эпизодов в сценической редакции первоначального замысла. В основе их — народная «гульба», пляски с короткими попевками-приговорами, частушками. Толстой создает живые жанровые сценки, полные конкретных характерных деталей крестьянского быта, отсутствовавшие в рассказе. Ему важно прежде всего дать типичную картину, песню же — с мелодией, словами — можно включить и позднее, для нее просто оставляется место, но ритм, особенности движения, из которых складывается зримая картина действия, стазу же указываются точно. Это свойственные народному танцу приемы, где танцующий вступает в пляску с ритмическими возгласами в такт движению, что обычно предваряет песню. Так появляется у Толстого в четвертом действии (сцена 2-я) поющая и пляшущая баба.

«Б а б а. Подтягивай! И. . .и. . .и. . . (Поет).

М у ж и к. Вишь, сами пошли (начинает выплясывать).

Б а б а. Ну-ка ты, мастер, Потапушка, заиграй!

Потап берет балалайку, играет. Мужик и баба пляшут».

В четвертом действии в такого же рода сценке вступает в пляску все та же разбитная баба и с теми же ухватками в танце, но теперь она уже напевает короткие попевки, вполне отвечающие ее характеру и ее состоянию. Ей вторит, несколько в ином роде, старуха, тоже в такт пляске. Толстому важно передать в деталях всю динамичную сценку, характерную для народного быта, поэтому он не скупится на авторские ремарки:

«Б а б а (пляшет и бьет в ладоши). Их, их, их! (Приплясывает). Согрешила перед богом. Один бог без грехов!. . .

С т а р у х а (выходит в середку). Разве так пляшут? Я вам покажу. (Пляшет). Вот как. Еще эдак да вот так. . .».

В шестом действии появляется подвыпивший старик, припевая: «Ходи, изба, ходи, печь, хозяюшке негде лечь!» Картина пьяного разгула стариков, которых спаивает мужик-винокур, оттеняется «честной, хорошей» игрой молодежи на деревенской улице: «В се-

редке водят хороводы бабы, девки и парни. Играют плясовую и пляшут» (авторская ремарка, открывающая 6-е действие).

Во «Власти тьмы» Никита поет частую песню:

На печи калачи,
На приступке каша,
А мы жить будем
И гулять будем;
А смерть придет,
Помирать будем.
На печи калачи,
На приступке каша...

Иногда Толстой отступает от точной фиксации текста, в особенности когда речь не идет о дорогой его сердцу крестьянской народной песне. Так, в короткой пьесе-водевиле, написанной в последний год жизни («От ней все качества»), прохожий-«экспроприатор», окончательно захмелев, «поет революционную песню», как свидетельствует ироническая в контексте сцены авторская ремарка (38, 223).

Итак, народная песня, в разных ее жанрах широко представленная как в прозе, так и драматургии Толстого, является одним из значительнейших элементов его многогранной поэтики. В этом отношении с ней могут соперничать разве что пословицы и поговорки, центральная функция которых — как и близких к ним некоторых фразеологических единств — лежит, бесспорно, в сфере создания характера (образа-персонажа).[66] В самом деле, не может быть простой случайностью тот факт, что в «Плодах просвещения» лишь единственный герой (2-й мужик) щедро наделен автором пословичными изречениями. Это бесспорное выражение характера героя, энергичного, наблюдательного, острого. Или Платон Каратаев с его тягой к пословицам. Во «Власти тьмы», однако, в качестве такой носительницы «народной мудрости», зафиксированной в пословицах и поговорках, выступает Матрена — один из наиболее мрачных образов, созданных Толстым, живое олицетворение «тьмы», страшных, уродливых проявлений деревенской жизни.

Очевидно, что в этих случаях психология героев, их правдивость, жизненность есть в известной мере производная величина от «психологии» самой пословицы. Ведь от того, насколько сумел автор постичь природу пословицы и поговорки, войти в их логику как определенного фольклорного жанра и понять их внутренние законы, зависит в конечном итоге правда характера. Иначе неизбежна стилизация (а ее, мы знаем, Толстой решительно отрицал), на живую нитку, грубо прилаженная к сюжету и к персонажу, поверхностная иллюстративность.

Вот почему у Толстого порой случается так, что само изображение народного характера становится своеобразным истолкованием пословицы, ее скрытых законов, как формы выражения народной мысли.[67] Так, ему удалось схватить одну из закономерностей таких народных изречений, исследуемую ныне семиотикой,[68] а именно:

инвариантность определенной общей ситуации (побуждения) при вариативности отклика (пословицы). Платон Каратаев не может, несмотря на настойчивость Пьера, повторить только что сказанную пословицу, ему проще произнести новую, связанную с прежней его мыслью, хотя она несет в себе иные смысловые оттенки: «Да червь капусту гложе, а сам прежде того пропадае»; «Я говорю: не нашим умом, а божьим судом,[69] — сказал он, думая, что повторяет сказанное»(VII, 56). Такой мгновенный перебор вариантов не случаен, пословица откликается на некую общую идею, продиктованную той или иной ситуацией (речь идет о положении Москвы и о вере в будущее, которая живет в русских людях).

Вместе с тем пословица аккумулирует в себе значительно более широкую мысль, чем конкретный повод, по которому она возникает. «Уговорец — делу родной братец. Как сказал к пятнице, так и сделал, — говорил Платон, улыбаясь. . .» (VII, 111). «Что ж, соколик, ведь это не швальня, и струмента настоящего нет; а сказано: без снасти и вша не убьешь» (VII, 111). «То-то старики говаривали: потная рука таровата, сухая неподатлива. Сам голый, а вот отдал же» (VII, 112).

В особенности отчетливо проявляется этот принцип использования Толстым пословиц и поговорок благодаря множеству примеров такого рода в его драмах. Как правило, поговорка здесь или пословица «провоцируется» той или иной сюжетной ситуацией, положением или высказанным тезисом-мыслью и заканчивает собою определенную систему действия или логической операции или дает толчок для нового умозаключения.

Поэтому использование у Толстого пословицы персонажем — не только проявление того или иного характера, богатства его жизненного опыта, определенной направленности ассоциаций,[70] но и известного рода автоматизм «клише», в которых оказывается спрессованной в чрезвычайно кратких пределах изречения мысль, обладающая громадной силой экспрессии и логической убедительностью, а за ней скрывается целая система умозаключений, осмысление явлений жизни в их сложных взаимоотношениях, сводимых, однако, к отчетливому, образно выраженному представлению. Любопытны с этой точки зрения некоторые повторяющиеся пословицы, относящиеся именно к характерной типической ситуации, хотя бы она и конкретизировалась в трудно совместимых по своему «индивидуальному облику» моментах действительности. Анисья («Власть тьмы») говорит о своей падчерице: «А уж зла, боже упаси. Разозлится, с крыши солому роет» (26, 177). А в «Плодах просвещения» мужик, наблюдая истеричную барыню и Леонида Федоровича, ее мужа, заключает: «. . .как глянул, что она крышу с избы рвет, захлопнул дверь: будь ты, мол, неладна» (27, 163). В последнем случае образность и метафоричность пословицы (дается часть ее) еще более ярко выражена: она ничем не связана с реалиями крестьянского быта, сохраняется лишь общность психологической ситуации.

Пословичные изречения, исключительно разнообразные у Толстого по своим формальным структурным особенностям, несут в себе не только определенную сентенцию и экспрессию, но и пластику, рельефность образного выражения мысли-переживания. Эти три признака — структурность, логическое и экспрессивное ядро и образность, конкретность представлений — играют большую роль в создании характера. Некоторые герои Толстого говорят так, что их речь как бы перенимает черты и свойства пословиц, сама становясь пословицей или образным уподоблением.[71] «„Я за топором зашел», — смущенно оправдывается Никита. — „Знаю, знаю, родной, — парирует Матрена, — за каким топором. Этот топор все больше около баб" (26, 130). Матрена: «. . .я сейчас с твоим стариком все дела просею, процежу, ничего не останется» (26, 133). «Маялась ты, маялась, сердечная, век-то свой с немилым, да и вдовой с сумой пойдешь» (26, 152). Митрич: «. . . коли шкура на мне еще не ворочена, еще содрать можно» (26, 182) и т. п. Аким импровизирует на основе старого оборота народной речи:[72] «Думаешь лучше. . . на себя воротишь, глядь, ан накошлял на шею себе» (26, 139).

Все это — проявление той самой образной силы языка народа, которой восхищался Толстой и которая пронизывает со своей характерностью порой и речь самого автора, не только его героев. Стоит лишить авторское повествование этой специфичности народного стиля, как оно не только тускнеет, но превращается нередко в очевидную бессмысленность, так как автор использует именно определенные фразеологические единства, образно и кратко выражающие целые понятия, почерпнутые, например, из сферы крестьянского сельского труда. «Зеленя уклочились, — пишет Толстой, — и ярко-зелено отделялись от полос буреющего озимого жнивья» (V, 270); переписчик же педантично поправляет автора: «Зелень уклочилась. . .» (10, 244). Так и печаталось.[73] Еще пример в том же роде. Старик Болконский раздраженно обращается к княжне Марье: «. . .бежит, кверху чешется и хвостом винтит» (V, 309). Это текст романа, соответствующий автографу. В предыдущих же изданиях печаталось: «. . .бежит кверху, причесывается и хвостом виляет» (9, 277). «Исправленный» в соответствии с нормами литературного языка текст во многом проигрывает по сравнению с оригиналом-автографом, несущим в себе элементы диалекта, рожденного определенной средой, в последнем случае средой старого барства с его непременным атрибутом — охотой и псарней, и лексикой и фразеологией, бытующей в этой среде и отличающейся яркой образностью, пластичностью, свойственной именно народной русской речи.[74]

Пословица имеет большое значение не только как элемент законченной художественной системы или как сила, формирующая стиль авторской речи, она выступает у Толстого в качестве фактора, определяющего сам процесс творческой работы художника. Это может быть отдельная деталь. Например, приговорка пляшущей пьяненькой бабы в «Первом Винокуре» — «Согрешила перед

богом, Один бог без грехов!» — могла иметь истоки в пословице, почерпнутой Толстым в сборнике Даля: «Один бог безгрешен. Един бог без греха».[75] Или в том же «Винокуре» заключительный эпизод попойки, представляющий собой колоритную сценку вместе с авторской ремаркой — «Хозяин идет к дому, не доходит, спотыкается, падает и бормочет что-то непонятное, подобно хрюканью. . .» (26, 59—60), — соответствует пословице, также отмеченной самим Толстым в сборнике Даля: «Пойми пьяного речи, поймешь и свиное хрюканье».[76]

Пословица может также способствовать кристаллизации общей идеи произведения: «Мужик лишь пива заварил, а уж черт с ведром»; «Вина напиться — бесу предаться. В пьяном бес волен»[77] (ср.: «Первый винокур» и предшествующий ему рассказ Толстого), — или стать основой, на которой строится автором сюжет с его конфликтом, перипетиями движения. Так, в заключительной сцене «Власти тьмы» Никита, каясь всенародно, в последний раз обращается к отцу: «Говорил ты мне сперва-начала, как я этой блудной скверной занялся, говорил ты мне: „Коготок увяз, и всей птичке пропасть", не послушал я, пес, твоего слова, и вышло по-твоему».

А между тем Аким нигде на протяжении всей пьесы не произносит этой пословицы. Но она введена в нее автором в качестве ее подзаголовка («Власть тьмы, или Коготок увяз, и всей птичке пропасть»),[78] к тому же в третьем действии (явление пятнадцатое) возникает цепочка пословиц на ту же тему: «Грех, значит, за грех цепляет, за собою тянет, и завяз ты, Микишка, в грехе. . . Завяз ты, погруз, значит»; «Ты в богатстве, так, как в сетях. . .». Дидактика драмы утверждается этой пословицей, обрамляющей всю пьесу и в своих вариативных формах проходящей сквозной идеей в речи Акима. На основе пословицы, по сути дела, воздвигается конструкция сюжета с постепенным падением Никиты, безнадежно «вязнущего» в грехе, скатывающегося к преступлению. Это тот случай, о котором говорил сам Толстой, задумываясь еще в начале 60-х гг., в период увлечения яснополянской школой, над пословицей, дающей толчок авторской фантазии: «Давно уже чтение сборника пословиц Снегирева составляет для меня одно из любимых — не занятий, но наслаждений. На каждую пословицу мне представляются лица из народа и их столкновения в смысле пословицы. В числе неосуществленных мечтаний мне всегда представлялся ряд не то повестей, не то картин, написанных на пословицы» (8, 302).

Пословица становится ярким импульсом для работы творческого воображения художника: в ней видит он конфликт, фабульные коллизии, даже образы («лица из народа»). Так создавался его рассказ «Упустишь огонь — не потушишь» (1885). Пословица здесь не только определяет основную идею рассказа, но и его сюжетную кульминацию (пожар в деревне).

Аналогичную роль фактора, организующего сюжет произведения, играет у Толстого сказка, притча, легенда, былина, т. е.

фольклорные формы, обладающие развернутым сюжетом, с рядом отчетливых эпизодов, сменяющих друг друга, с экспозицией, развитием событий, развязкой. Сказка служит обрисовке народного быта и своеобразной устремленности народного сознания. (Толстой обычно вводит в художественный текст небольшой фрагмент сказки, причем это оказывается сказка, переносящая слушателей из будничной обстановки в область приподнятого над действительностью вымысла).[79] Но сказка несет в себе порой и большую силу экспрессии в сцеплении с другими эпизодами. Так, Володя Козельцов («Севастополь в августе 1855 года») слушает сказку, которая прерывается французской атакой, и затем стремительно надвигается сцена гибели героя. Пьера Безухова после того, как он стал свидетелем страшного убийства — расстрела «поджигателей», встречает в балагане пленных простодушная сказка.

Некоторые сюжеты у Толстого определяются сказочными мотивами, — например «Первый винокур». В других случаях эти связи скрыты, затушеваны. «Кавказский пленник» по своей коллизии (торжество напряженной, из последних сил ведущейся борьбы) напоминает сказку-притчу.

Генезис ряда «народных рассказов» Толстого связан с мотивами русских сказок, причем такие произведения этого цикла, как «Работник Емельян и пустой барабан», «Сказка об Иване дураке и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и трех чертенятах», наиболее полно отражая в себе существенные черты поэтики русской сказки, являются, однако, яркими памфлетами на современную Толстому самодержавную действительность и проповедью его собственных идей: непротивления злу насилием, необходимости всеобщего труда и распределения на этой основе жизненных благ.[80] В ряде других произведений из «Народных рассказов» в основе сюжета лежат притчи и легенды, услышанные Толстым от олонецкого сказителя В. П. Щеголенка.[81]

Большой интерес представляют собой для писателя былины. Давнее и постоянное внимание Толстого к этому фольклорному жанру, оценка научного значения текстов, введенных Толстым в фольклористику, наконец, создание «Азбуки», где были представлены былины в обработке Толстого, и сам характер этой обработки (различные редакции текстов, многочисленные варианты отдельных эпизодов, работа над стихом и т. п.) подробно рассматривались.[82] С былинами связаны, по свидетельству С. А. Толстой, неосуществленный замысел драмы [83] и напряженная работа над романом, оставшимся в рукописях в ранних стадиях творческого процесса, обычных для Толстого, — обдумывание планов, конспективные наброски характеров, отдельных эпизодов и т. п. (90, 109—110); в том же духе выдержана краткая заметка в записной книжке 1870 года (48, 90). Былинные герои и сюжетные коллизии служили Толстому не прообразами или «прототипами» (в обычном смысле слова), а скорее своего рода реминисценциями, аналогиями

к образам, перипетиям сюжета, нравственным проблемам и конфликтам задуманного романа. Обращаясь к материалам этого же замысла Толстого, Е. Н. Купреянова находит преемственность между «романом о богатырях» и «Анной Карениной», художественное переосмысление писателем народного эпоса.[84]

Рукописи «романа о богатырях» не дают, к сожалению, возможности представить отчетливо, какой должна была бы быть форма в окончательном ее выражении этого в высшей степени оригинального замысла. Попытки же трактовать законченные прозаические произведения Толстого с точки зрения стиля былин не представляются убедительными;[85] это слишком специфический фольклорный жанр, где велико значение общего художественного контекста и характерных формальных признаков. Любопытно в связи с этим отметить и то, что в художественных произведениях Толстого нет былинных текстов в их непосредственном звучании (подобно использованию песен, пословиц, сказок). Былина имела не только более локальное распространение, она еще и требовала от исполнителя гораздо большей оснащенности профессиональными приемами, техникой «ремесла», чем это было, например, у сказочников, хотя в роли последних у Толстого обычно выступают мастера своего дела.

* * *

Итак, творчество Толстого в отношении к фольклору, к различным его видам представляет собой явление по меньшей мере уникальное. Трудно, а быть может, и невозможно найти подобного рода пример, где бы неизменный на протяжении всей жизни страстный интерес к творчеству народа сопровождался пристальным изучением самих форм бытования этого древнего искусства, где бы представления, идеи, выработанные годами тщательных наблюдений, оказались положенными в основу теоретико-эстетической концепции, созданной глубоким мыслителем, где, наконец, фольклорные произведения не только стимулировали бы творческое воображение гения, становились регулятором таинственнейших процессов рождения, кристаллизации его художественных замыслов, но и входили бы естественно, органично в структуру его собственных творений.

Если же брать вопрос шире, минуя частности, хотя бы и значительные сами по себе, то можно сказать: фольклор был фактором, способствовавшим формированию самого мышления Толстого как подлинно народного художника.

[1] Еще в начале 1920-х гг. Б. Эйхенбаум имел основания горестно сетовать на то печальное обстоятельство, что рукописи Толстого оставались недоступными для «посторонних» (*Эйхенбаум Б.* Молодой Толстой. Пг.; Берлин, 1922. С. 5).

[2] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1928—1958. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

[3] *Зайденшнур Э. Е.* Народная песня и пословица в творчестве Л. Н. Толстого// Лев Николаевич Толстой: Сб. статей и материалов. М., 1951. — Статья эта получила свое продолжение в ряде других публикаций того же автора (см. ниже).

[4] *Виноградов Б. С.* Кавказ в творчестве Л. Н. Толстого. Грозный, 1959; *Далгат У. Б.* Л. Н. Толстой и Дагестан. Махачкала, 1960.

[5] *Купреянова Е. Н.* Эстетика Л. Н. Толстого. М.; Л., 1967. С. 236—246, 263 и др.; *Афанасьев Э. С.* Народная легенда и народные рассказы Л. Н. Толстого//Русский фольклор. Л., 1978. Т. 18. С. 61—72; *Панченко А. М.* «Народная модель» истории в набросках Толстого о Петровской эпохе//Л. Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. Л., 1979. С. 66—84; *Фортунатов Н. М.* Творческая лаборатория Л. Н. Толстого. Наблюдения и раздумья. М., 1983. С. 263—281.

[6] *Гусев Н. Н.* Два года с Толстым//Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1960. Т. 2. С. 328—329.

[7] «Поэзия народная, — отмечал Толстой, — всегда отражала, и не только отражала, предсказывала, готовила народные движения — крестовые походы, реформация» (53, 126).

[8] Литературные произведения быстро стареют: «Бедная Лиза выжимала слезы, и ее хвалили, а ведь никто никогда уже не прочтет, а песни, сказки, былины, — все простое будут читать, пока будет русский язык» (61, 278).

[9] Сам Толстой, прибегнув к пословице, определил в 1882 г. свое отношение к некоторым крайностям собственных оценок искусства. «Но я, осердясь на блох, и шубу в печь, т. е. я решил, что все т[ак] н[азываемое] искусство есть огромное зло — зло, возведенное в систему, Потом, когда я остыл немного, я убедился, что я был не совсем справедлив» (Литературное наследство. М., 1939. Т. 37—38. С. 22).

[10] *Роллан Р.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1956. Т. 7. С. 359.

[11] Разумеется, предварительное знакомство, например, с жанрами инструментальной музыки или с симфоническим оркестром многое даст слушателю в момент восприятия музыкального произведения. Но в высшей степени нелогичным было бы принять за основу эстетического эффекта тезис о психологической адаптации воспринимающего к трудным или необычным формам выражения. Это идея, по сути дела, разрушающая искусство, так как на место содержательных эстетических категорий выдвигаются формальные мотивы. Толстой, рассуждающий о фольклоре с его доступностью, ясностью содержания, непосредственно передающегося воспринимающему, остро современен и сейчас в своей логике, так как дает основание для более осторожной и более строгой оценки новаций в художественном творчестве.

[12] Авторитетный современный философ, автор современных трудов по эстетике и философии древних, исследователь природы художественной формы, остроумно в свое время писал о том, что «Чижик-пыжик» несет в себе все элементы образцовой художественной постройки и может служить примером выражения общих эстетических законов: гармонии, соразмерности, ритма, внутренней художественной целостности. См.: *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы. М., 1927. С. 247—248.

[13] Толстой прибегал к яркому образному уподоблению, говоря об отношении народного искусства и искусства профессионального: «Основание горы широко... Широк и слой людей, способных понимать народную музыку, народную песню. Моцарт, Бетховен, Шопен стоят уже выше; их музыка сложнее, интереснее, ценителей ее тоже очень много, но все же не так много, как первых. . .». Затем круг поклонников становится все уже, как сужается верхняя часть горы. «В конце концов появится музыкант, — не без иронии заключает Толстой, — который только сам себя и будет понимать» (Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 65—66).

[14] *Маркс К., Энгельс Ф.* Манифест Коммунистической партии. М., 1972. С. 47.

[15] Толстой прибегал к произведениям устного народного творчества в своей педагогической практике (сказки, песни, легенды, пословицы), в пропаганде своих эстетических идей, в издании книг для народа, включал их в «Азбуку», «Круг чтения», выступал в качестве составителя: отобранные Толстым пословицы для народного «Календаря с пословицами на 1887 год», позднее перепечатанные (Пословицы на каждый день. М., 1887), выдержали несколько изданий.

[16] См.: Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. 1. Книги на русском языке. Часть первая. М., 1958. С. 33—34. — В Яснополянской библиотеке сохранилось также издание: Избранные русские сказки. (По сборникам Афанасьева и др.). 2-е изд. М., 1891 (Там же. С. 295).

[17] Пословицы русского народа. Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и пр. Владимира Даля. 2-е изд., без перемен. СПб.; М., 1879. Т. 1—2.

[18] См. подробнее: Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. С. 12, 13, 33, 34, 36, 45, 47, 58, 59, 71—72, 96, 97, 108, 109, 150, 161, 197, 217—225, 240, 295, 296—297.

[19] В связи с этим следует сказать и о том, что Толстой не только сам являлся страстным собирателем и почитателем фольклора, но и обладал способностью заражать своим энтузиазмом других, составлять круг единомышленников. В период создания «Казаков» ряд песен был прислан ему по его просьбе Н. П. Алексеевым, в русской фольклористике известны имена двух учителей Яснополянской школы, собирателей фольклора, П. В. Шейна и А. А. Эрленвейна. В статье Э. Е. Зайденшнур «Обличительный аспект фольклоризма Л. Н. Толстого» (Русский фольклор: Социальный протест в народной поэзии. Л., 1975. Т. 15. С. 218—219) приводится текст солдатской песни, сопровождающейся краткой припиской корреспондента Толстого, что дает основание предположить существование обмена мнениями по поводу содержания фольклорных текстов, их художественных достоинств. В 1909 г. Толстой пишет Б. В. Кабанову о собирании и обработке частушек как о «хорошем, полезном деле». «Вы сделаете это дело очень хорошо, — добавляет он, — потому что видно, что любите и уважаете собирательного автора их» (80, 127).

[20] Герцен, опубликовав ее и песню, в сочинении которой Толстой принимал участие («Как восьмого сентября. . .»), сопроводил их тексты своим пояснением: «Эти две песни списаны со слов солдат. Они не произведение какого-нибудь автора, и в их складе нетрудно узнать выражение чисто народного юмора» (Полярная звезда. 1887. № 3). Ср. Запись в дневнике Добролюбова от 23 января 1856 г. (*Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1964. Т. 8. С. 488—491).

[21] См.: *Ленин В. И.* 1) Кто за союзы с кадетами?//Полн. собр. соч. Т. 13. С. 244; 2) О праве наций на самоопределение//Там же. Т. 25. С. 316. — В России текст песни был напечатан впервые в «Русской старине» (1875. № 2) с указанием авторства Л. Н. Толстого.

[22] *Толстой С. Л.* Музыка в жизни моего отца//Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960. Т. 1. С. 212—214. Ср. также: Лев Николаевич Толстой: Юбилейный сборник. М., 1928. С. 319.

[23] См. статью Толстого «Яснополянская школа за ноябрь—декабрь месяцы» (8, 120). Характерна манера пения народного певца: «степенно, серьезно» поет; затем «подлаживаются» два других голоса, «пристают» остальные (Там же).

[24] См. его статьи 1862 г.: «Яснополянская школа за ноябрь и декабрь месяцы»; «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас, или нам у крестьянских ребят?».

[25] Письмо к Н. Н. Страхову от 22, 25 марта 1872 г. (61, 277—279).

[26] Автор статьи так увлекается своей остроумной выдумкой, созданием нескольких типов речи, что, сосредоточив все внимание на формах выражения мысли, невольно путает тему разговора: речь пошла о плывущем пароходе, а закончилась. . . паровозом с вагонами!

[27] *Толстой С. Л.* Музыка в жизни моего отца. С. 213. — «Ничто так не люблю, как наши простые деревенские песни!» — вспоминает А. К. Черткова признание Толстого (Толстой и о Толстом. М., 1926, 2. С. 103).

[28] Ср. впечатление, оставленное старинными тирольскими песнями в душе русского путешественника («Люцерн»). Или «впечатление, получаемое от народной песни — итальянской, норвежской, русской, от венгерского чардаша и т. п. простых, ясных и сильных вещей. . .» (30, 144). Ср. аналогичную мысль Толстого по поводу исполнения Вандой Ландовской старинных французских народных танцев и восточных народных песен, которые, по его словам, послужили подтверждением его взглядов на искусство (Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 301).

[29] «Вынув кинжал, Хаджи-Мурат полоснул по шее лошади. Кровь хлынула. Она зашаталась, и он повалил ее к себе спиной. Она билась ногами. Товарищи его делали то же самое» (35, 305).

[30] О композиционных приемах протяжной русской народной песни см.: *Сидельников В. М.* Поэтика русской народной лирики. М., 1959. С. 51—56.

[31] «Схватившись рука с рукой, девки кружатся, плавно выступая на пыльной площади» (6, 134).

[32] Толстой остается верен себе, подробно описывая ход, «приемы» хороводной игры, объясняющие читателю, почему Лукашка оказался в центре хоровода: «Лукашка с Назаркой, разорвав хоровод, пошли ходить между девками» (6, 136). Ср. еще раньше: «Казаки стоят кругом, затрагивая проходящих девок, изредка разрывая хоровод и входя в него» (6, 135). Вообще подобные сцены у Толстого, рисующие народную игру или народные обряды, могут служить, помимо своих художественных достоинств, в полном смысле слова образцовыми описаниями, своеобразной энциклопедией точных сведений о характере игры, песни и т. п. Толстой исключительно точен в передаче такого рода подробностей: он как бы отчетливо видит всю сцену, перенося ее на страницы книги. Эта сторона его творчества, по-видимому, заслуживает того, чтобы стать специальным предметом исследования фольклористов.

[33] Везде в этой сцене курсив — автора (6, 137—138).

[34] *Пропп В. Я.* О русской народной лирической песне // Народные лирические песни. Л., 1961. С. 17.

[35] Они не названы автором, но предшествующее содержание рассказа дает некоторое представление читателю, каков может быть их характер. Это песни, бытующие в солдатской среде; одна из них уже прозвучала в четвертой главе, оттеняя «салонный» репертуар крепостных дам (гл. V и VI).

[36] Некрасов имел основание писать о «грациозности» рассказа даже после того, как он был искалечен цензурными вмешательствами (*Толстой Л. Н.* Переписка с русскими писателями. М., 1962. С. 15). Отмеченные нами «арочные» соответствия не пострадали от цензорского карандаша, между тем они очень важны для обличительного смысла «Набега».

[37] См. заключительный фрагмент третьей главы со слов: «Одна радость и даже страсть Жданова были песни. . .».

[38] Ср. иного рода примеры в «Казаках».

[39] См. текст песни в публикации: Народные лирические песни. Л., 1961. С. 193.

[40] Текст «Войны и мира» цитируется по изданию: *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1961—1963. Т. 4—9 (соответствующий том отмечается — в отличие от полного собрания сочинений — римской цифрой).

[41] Ср. разговор Долохова с Кутузовым до включения эпизода с песней (гл. II) и разговор Долохова с полковником (гл. X). И там и здесь речь Долохова воспринимается как нечто назойливое, фальшивое. Подлинные герои у Толстого обычно остаются в тени.

[42] *Потявин В. М.* Фольклор в романе «Война и мир» Л. Н. Толстого: Сборник статей. Горький, 1959. С. 120.

[43] Там же.

[44] Уместным было бы заметить также, что произведения народного творчества способны возбуждать и прямо противоположные чувства, и это обстоятельство не может, разумеется, не учитываться Толстым. Ср. последнюю сцену «Набега» или гл. XXVIII «Казаков».

[45] Рукопись 133. Вставка-автограф между листами 155 и 156. Архив Гос. музея Л. Н. Толстого. Подробнее об этом черновом варианте эпизода см.: *Фортунатов Н. М.* Творческая лаборатория Л. Н. Толстого. С. 78—79.

[46] Ср., например, некоторые казачьи строевые песни в «Тихом Доне» М. Шолохова.

[47] Толстой и здесь не только дает читателю возможность услышать слова песни, вырисовывающие ее характер, но и в чрезвычайно лаконичной, хотя и выразительной по своему содержанию авторской реплике говорит: а) о специфике ее исполнения и о ее жанре («с присвистом играли плясовую. . .»), б) о месте ее возникновения и бытования («. . .кавказскую песню», т. е. сложенную на Кавказе, в действующей кавказской армии), в) о способе складывания песни, заимствующей свою мелодию из горского музыкального фольклора («на голос лезгинки. . .»). Спустя пятьдесят лет тот же самый куплет повторится слово в слово в «Хаджи-Мурате» в сцене офицерской попойки с песенниками и с пляской: «Шамиль начал бунтоваться в прошедшие годы, трай-рай-рата-тай, в прошедшие годы» (гл. XXIV).

[48] Вот куда перекочевал из рукописи мимический «жест» исполнения песни. Ср.: «Ехавший ближе всех песенник, красный здоровый солдат, оглянулся на Пьера и на телегу, над которой он стоял, подмигивая ему и в такт песни пожимая плечом».

[49] Толстой, полагая, что предмет художественного изображения должен быть представлен «во всей его цельности, во всей сложности отношений ко всем сторонам жизни» (16, 9), невольно делает то чрезвычайно важное и полезное для фольклористов дело, которое Добролюбов считал необходимым условием при научном собирании и изучении фольклора, высказывая ряд критических замечаний по поводу этого рода деятельности: нужно не просто записывать текст сказки или песни, но передать «и всю *обстановку*, как чисто внешнюю, так и более внутреннюю, нравственную, при которой удалось ему (собирателю фольклора. — *Н. Ф.*) услышать эту песню или сказку» (*Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1962. Т. 3. С. 237).

[50] См. об этом подробнее: *Пропп В. Я.* О русской народной лирической песне. С. 45—46. — Случай, когда автором как бы пропеваются некоторые звуки песни, оттеняя своеобразие ее мелодико-ритмической организации, встречался в сцене смотра при Браунау: «Каменским-отцом. . .», — поют солдаты (IV, 163).

[51] В одном из анализов этой сцены читаем: «Все были в восторге от игры дядюшки. Он заиграл *новую* (курсив мой. — *Н. Ф.*) песню. „За холодной ключевой, кричит девица, постой", — играл дядюшка» (*Потявин В. М.* Фольклор в романе «Война и мир» Л. Н. Толстого. С. 126). Это, разумеется, очевидная ошибка, как и небрежность в пунктуации, лишающая песенный текст всякого смысла. Играется не «новая» песня, а та же самая, только дядюшка повторяет ее, готовясь к пляске.

[52] В песне не девица «кричит» (в результате исчезнувшей из текста запятой), а парень обращается к девице: «Кричит: „Девица, постой. . ."» (ср.: Народные лирические песни. Л., 1961. С. 129). Толстой как обычно очень точен в использовании народных песенных текстов, но он возвращается к конечной рифмующейся строчке, меняя ее местами с первой. Ср.:

Кричит: «Девица, постой,
Красавица, подожди!
Пойдем вместе за водой
За холодной, ключевой».

[53] Не случайно центральным лицом в сценах исполнения песни, приковывающим к себе внимание всех, становится Анисья Федоровна, простая русская женщина, определяющая весь уклад и дух дома дядюшки.

[54] В кратком новеллистическом повествовании эти функции отчетливо выявляются уже в ранних рассказах Толстого («Набег», «Рубка леса»).

[55] «Пока Хаджи-Мурат с своими людьми шумел, въезжая в кусты, соловьи замолкли. Но когда затихли люди, они опять защелкали, перекликаясь ⟨. . .⟩ их свист напомнил ему ту песню о Гамзате, которую он слушал нынче ночью, когда выходил за водой ⟨. . .⟩ „Что ж, будем биться, как Гамзат", подумал Хаджи-Мурат» (35, 114).

[56] См.: *Зайденшнур Э. Е.* Обличительный аспект фольклоризма Л. Н. Толстого// Русский фольклор: Социальный протест в народной поэзии. Л., 1975. Т. 15. С. 217—228.

[57] Отмечено Б. С. Виноградовым (*Виноградов Б. С.* Кавказ в творчестве Л. Н. Толстого. С. 86).

[58] См.: *Штибер Н. Г.* Русские цыгане. Этнографический очерк//Ежемесячные приложения к журналу «Нива» на 1895 г. за сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь. СПб., 1985. С. 539.

[59] В этом незаконченном рассказе отразились многие характерные подробности, связанные с интересом и с пристальным изучением Толстым цыганской народной песни, встречающиеся позднее в «Двух гусарах» (пение цыганского хора, специфические повадки дирижера) и в «Живом трупе» (эпизод с попыткой схватить в нотной записи мелодию цыганской песни ярко выраженного импровизационного характера; репертуар, который открывается «по порядку» песней «Слышишь»).

[60] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960. Т. 1. С. 72.

[61] Характерно, что ощущение подлинной полноты счастья всегда связано у Феди с Машей и звучащей цыганской песней. «Ах, хорошо! И зачем может человек доходить до этого восторга. . —»; «Ах, хорошо! Кабы только не просыпаться. Так и помереть» (34; 24, 28). Концовка всей пьесы созвучна этой последней

реплике героя, заключающей первое действие. Федя Протасов умирает с тем чувством, которое он так любил в себе и которому находил отзвук в народной песне.

[62] Толстой считал, что цыгане хорошо интерпретируют русские песни (Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 214). Песню «Размолодчики мои», которую поет цыганский хор в «Живом трупе» (действие первое, картина вторая), Толстой слушал в Ясной Поляне в исполнении собирателя русских народных песен Н. М. Лопатина (Там же. С. 213). Ср. также «Святочную ночь»: «Было время ⟨...⟩ когда цыгане пели русские стар[инные] хорошие песни: „Не одна", „Слышишь", „Молодость", „Прости" и т. д.» (3, 262).

[63] Имена, которые возникают порой в разговоре, не всегда условны. «Нет, теперь не то цыгане, — говорит один из героев. — Танюша была. Ах черт возьми» (34, 36). Вполне вероятно, что «Танюша» эта — цыганка Таня, пользовавшаяся выдающимся успехом, из московского хора цыган Ильи Соколова, славившаяся прекрасным голосом и замечательной красотой. Цыганских певиц, подобных Тане или не менее знаменитой Стеше из хора Ивана Соколова, съезжались слушать со всех концов России. Пылкими поклонниками пения русских цыган были профессионалы-музыканты: Ференц Лист, А. Каталани. См.: *Штибер Н. Г.* Русские цыгане. С. 535—540.

[64] См. воспоминания В. С. Серовой, писавшей по просьбе Толстого музыку к пьесе. Толчком для работы над пьесой послужило посещение Толстым народного гулянья (*Серова В. С.* Встреча с Л. Н. Толстым//Русская музыкальная газета. 1984. № 4. С. 83).

[65] По наблюдениям В. Срезневского, Толстой использовал для своей сказки текст белорусской легенды из книги А. Н. Афанасьева «Народные русские легенды» о происхождении хлебного вина, а также текст на аналогичную тему, приведенный в том же издании, записанный от татар Нижегородской губернии (см.: 25, 723—724).

[66] См. тщательную их систематизацию в статье: *Зайденшнур Э. Е.* Народная песня и пословица в творчестве Л. Н. Толстого//Лев Николаевич Толстой: Сборник статей и материалов.

[67] В то же время и сам герой живет порой как бы по «нормам», утверждаемым пословицей. Образный строй пословиц переходит в авторскую характеристику персонажа. Вспомнив любимые пословицы Платона Каратаева, которые тот особенно часто повторяет («Положи, господи, камушком, подними калачиком» и «Лег — свернулся, встал — встряхнулся»), автор продолжает: «И действительно; стоило ему лечь, чтобы тотчас же заснуть камнем, и стоило встряхнуться, чтобы тотчас же, без секунды промедления, взяться за какое-нибудь дело» (VII, 59).

[68] *Пермяков Г. Л.* От поговорки до сказки: (Заметки по общей теории клише). М., 1970.

[69] Ср. использование этой пословицы в рассказе «Где любовь — там и бог» (25, 36).

[70] Этот момент, по-видимому, очень важен для Толстого. Так, Аким («Власть тьмы»), немногословный и косноязычный проповедник патриархально-религиозного толка, избирает пословицы из сферы нравственной, Матрена тяготеет к бытовым, и т. п. «Резкость, ясность характеров» (46, 142) — один из основных тезисов поэтики Толстого — дает себя знать и здесь, в самом выборе пословиц.

[71] Ср. в «Войне и мире»»: «Он (Каратаев. — *Н. Ф.*) любил говорить и говорил хорошо, украшая свою речь ласкательными и пословицами, которые, Пьеру казалось, он сам выдумывал» (VII, 59).

[72] «Кошель», «накошелять» (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 2. С. 181—182).

[73] Ср. у Даля: «Зеленя (мн. ч.) — озимь, зель» («Зеленя-то хороши, да яровые плохи»); «Уклочить, уклочивать — дать густо обрасти» («Озими хорошо уклочились», т. е. заросли, густо кустятся»). В последнем случае особенно заметна эта образность народной речи (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. С. 677; Т. 4. С. 483). У Толстого эти два характерных слова оказываются слиты в одной фразе и употребляются именно в той форме (мн. ч.), в какой бытовали в народе.

[74] О частых нарушениях стиля Толстого из-за многочисленных текстологических ошибок см.: *Зайденшнур Э. Е.* 1) По поводу текста «Войны и мира»//Новый мир.

1959. № 6. С. 278—282; 2) История писания и печатания//Л. Н. Толстой. Собр. соч.: В 20 т. М., 1963. Т. 7. С. 395—437; *Фортунатов Н. М.* По поводу нового издания «Войны и мира» Л. Н. Толстого//Филологические науки. 1966. № 1. С. 187—192.

[75] См.: Пословицы русского народа: Сборник В. Даля. М., 1957. С. 43. — Эта общая строка была подчеркнута Толстым на полях во время чтения (Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. С. 218).

[76] Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. С. 221.

[77] Пословицы русского народа. С. 45, 798.

[78] Громоздкое заглавие, подобное тому, которое дал автор своей пьесе, характерно для подобных изданий. Толстой предполагал обратиться с пьесой к массовому народному читателю и зрителю.

[79] Ср. в «Метели»: «В то самое время, как генерал от королевского, значит, имени приходит, значит, к Марии в темницу, в то самое время Мария говорит ему: „Генерал! я в тебе не нуждаюсь и не могу тебя любить, и, значит, ты мне не полюбовник; а полюбовник мой есть тот самый принц. . .“» (3, 134). В «Войне и мире»: «И вот, братцы мои. . . тот самый принц. . .» (VII, 53).

[80] Ср. концовку «Сказки об Иване дураке», выдержанную в духе пословицы: «У кого мозоли на руках — полезай за стол, а у кого нет — тому объедки» (25, 138).

[81] См. содержательные комментарии В. И. Срезневского к «Народным рассказам», помещенным в т. 25 Полного собрания сочинений Толстого (Юбилейное издание), а также статью В. Калугина «В гостях у Толстого Олонецкой губернии былинник» (Прометей: Историко-биографический альманах. М., 1980. Т. 12. С. 92—112).

[82] *Зайденшнур Э. Е.* Работа Л. Н. Толстого над русскими былинами. (К 50-летию со дня смерти Л. Н. Толстого)//Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1960. Т. 5.

[83] Дневники С. А. Толстой. 1860—1861. М., 1928. Т. 1. С. 30.

[84] *Купреянова Е. Н.* Мотивы народного эпоса и древней литературы в произведениях Л. Н. Толстого//Рус. лит. 1963. № 2.

[85] См.: *Зайденшнур Э. Е.* Работа Л. Н. Толстого над русскими былинами. С. 365—366 (размышления над образом ловчего Данилы в «Войне и мире»).

II. Н. С. ЛЕСКОВ

Природа фольклоризма — универсального, всепроникающего свойства лесковского искусства — объяснена фактически самим писателем в сжатых и простых формулах, где нет ни слова о народной поэзии, но есть утверждение необходимости почвенно-органической связи литератора с народом: «Народ просто надо знать, как самую свою жизнь, не штудируя ее, а живучи ею».[1]

Вошедший в литературу накануне падения крепостного права со знаменем защиты социальных интересов народных низов[2] Лесков — при всей противоречивости конкретных толкований этих интересов на последующих этапах своего пути, при всей далекости от понимания правды революционных программ — стремился не покидать просветительско-демократической стези, постигать и раскрывать оригинальный и сложный мир национального бытия.

В 1860-е гг. писатель, принадлежавший по рождению к орловскому мелкопоместному дворянству, подчеркивал свою единокровность с мужицкой массой, в силу чего наиболее важные его эстетические декларации вполне созвучны типическим индивидуальным и коллективным литературно-общественным «манифестам» прогрессивных деятелей разночинного периода русского освободительного движения: «Я не изучал народ по разговорам с петербургскими извозчиками, а я *вырос в народе* на гостомельском выгоне с казанком в руке, я спал с ним на росистой траве ночного, под теплым овчинным тулупом, да на замашной панинской толчее за кругами пыльных замашек. . . Я с народом был свой человек, и у меня есть в нем много кумовьев и приятелей, особенно на Гостомле, где живут бородачи, которых я, стоя на своих детских коленях, в оные, былые времена, отмаливал своими детскими слезами от палок и розг. Я был этим людям ближе всех поповичей нашей поповки, ловивших у крестьян кур и поросят во время хождения по приходу.⟨. . .⟩ Я не верю, чтобы попович знал крестьянина короче, чем может его знать сын простого, бедного помещика».[3] И почти то же самое было по-иному повторено Лесковым середины 1880-х гг.: «Сверстниками моими были крестьянские дети, с которыми я жил и сживался душа в душу. Простонародный быт я знал до мельчайших подробностей. . .». Все это решительно сказалось уже на заре формирования литературных пристрастий Лескова: «А потому, когда мне привелось впервые прочесть „Записки охотника" И. С. Тургенева, я весь задрожал от правды представлений и сразу понял, что называется искусством. Все же прочее, кроме еще одного Островского, — мне казалось деланным и неверным» (11, 12).

Именно на основе непосредственного и целостного восприятия демократической среды с самых ранних лет — со всеми особенностями ее социального, морально-философского облика, бытовыми традициями, канонами народной художественной культуры,

богатством и многооттеночностью поэтических и речевых ресурсов этой культуры — уже в долитераторский период жизни Лескова вызревали такие особенности личных воззрений писателя, которые достаточно надежно предохранят основной корпус его творчества как от приторной поэтизации простолюдинов, так и от несправедливого их охаивания, — что равно препятствовало «проникновению в. . .Святая Святых» мужика.[4] Лесков — автор «Жития одной бабы» (1863), «На ножах» (1871), «Очарованного странника» (1873) и Лесков — автор «Продукта природы», «Загона» (1893) будет чувствовать в себе при изображении народной стихии полное право обращаться к ярким либо сумрачным краскам, если этого требует предмет.

«Мне непристойно ни поднимать народ на ходули, ни класть его себе под ноги», — заметит писатель в очерках «Русское общество в Париже» (1863).[5] Откликаясь на выход журнальца под претенциозным титлом «Народный листок» десятилетие спустя (1876), Лесков с возмущением напишет о хулителях мужика: «. . .нас удивляют эти нынешние 〈. . .〉 колыхания из стороны в сторону с рассуждениями о народе. Если было много крайностей в суждении о нем в 60-х годах, когда „народники", по словам гр. Алексея К. Толстого, ко всякому лезли с допросом: „уважаешь ли мужика?" (См. «Поток-богатырь»), то не тянемся ли мы теперь в какую-то другую крайность? Гнусное настроение это, стремящееся унижать народный смысл, уже замечено многими и получило достойную оценку в апрельском *Дневнике писателя* Ф. М. Достоевского; но за развитием его должен, кажется, следить всякий честный орган литературы, ибо это положительно дурное и вредное настроение».[6]

Симптоматично, что в пору появления изысканно стилизованного в духе фольклора рассказа «Левша» (1881), где автор стремился воссоздать «эпос работников», последовавшее за публикацией произведения объяснение Лескова с критикой отлилось в формулы, весьма близкие вышеприведенным: «. . .Рецензент „Нового Времени" замечает, что 〈. . .〉 там, где стоит „левша", надо читать „русский народ". Я не стану оспаривать, что такая обобщающая мысль действительно не чужда моему вымыслу, но не могу принять без возражения укоры за желание принизить русский народ или польстить ему» (7, 503).

Лесков, имитировавший в последнем случае всем строем своего произведения фольклорное предание, недвусмысленно указывал на функциональную особенность своего фольклоризма, присущего прозе писателя с 1860-х по 1890-е гг.: многоликий фольклоризм Лескова прежде всего — средство постижения и изображения «всесословного» русского народа во всей правде его существования.

Об искусстве Лескова нельзя не говорить как об искусстве беспрерывного синтеза жанров литературы с народной «низовой» культурой. Насыщенность сознания художника памятью устного и древлеписьменного народного слова столь интенсивна, энцикло-

педична, что это требует специального обращения к первоистокам фольклорности лесковского творчества: именно детские, юношеские годы — основа и демократизма, и того «самостоятельного отношения к фольклору», которое оказалось у писателя «несравненно оригинальнее»[7] (а в историко-литературной перспективе и неизмеримо влиятельнее), нежели у многих его литературных собратьев.

* * *

Догимназическое десятилетие жизни Лескова (1831—1841) было «пестроцветным» по впечатлениям и преимущественно деревенским. Из автобиографических признаний писателя, рассыпанных в его произведениях и вошедших в наброски его автобиографий, вырисовывается большой круг фольклоропорождающих и собственно фольклорно-этнографических явлений действительности, воздействие которых оказалось сильным и потому пронесенным через долгие годы.[8]

В Орле «самыми ранними картинами, которые 〈. . .〉 видел и наблюдал чаще всего прочего» Лесков, были типичные для николаевского царствования «солдатская муштра и палочный бой» (6, 355). В селе Горохове, где в доме богатой тетки Наталии Петровны Страховой Лесков родился и провел ряд лет, он был свидетелем жестокого семейного деспотизма со стороны старика-дяди, «притрепетности» крепостной дворни и угодничества перед богачом со стороны помещиков мелкого разбора: «первые 〈. . .〉 детские впечатления» будущего писателя были «впечатлениями ужасными» (11, 12). Это и явилось завязью трагической проблематики его прозы о времени 1830-х и 1840-х гг. — времени, давшем, кстати сказать, множество народных устных рассказов, которые слышал мальчик.

Лесков засвидетельствует позднее разнообразие и обилие молвы, окружавшей его в детстве, и нарисует незабываемые черты рассказчиков.

Важное место среди того, что питало душу, занимали семейные предания. Прежде всего — о деде, суровом и гневливом священнике из села Лески Карачевского уезда Дмитрии Лескове, изгнавшем отца писателя из родного дома «за отказ идти в духовное звание» (11, 8). Бабушка со стороны матери, Акилина Колобова, происходившая из купеческой московской фамилии, обогатила воспоминаниями о 1812 годе — об оставлении семейством Москвы, «о том, как гордо подходили французы, и о том, как потом безжалостно морозили и били французов» (1, 55). Характер семейных преданий получили истории о безуспешных попытках злоумышленников подкупить отца Лескова во время его следственных поездок по губернии от орловской уголовной палаты, повесть об отставке отца, не пожелавшего идти на неправедную уступку губернатору. Волнующий интерес имели семейные рассказы о борьбе с колдунами «портильщиками», которую круто вел в Горохове дед с материнской стороны, Петр Сергеевич Алферьев.

Расширявший непосредственные впечатления от увиденного мир молвы героизировал тех, кого встречал мальчик. Например, про соседа-помещика Афросимова, «невероятного силача и невероятного циника», «ходил 〈...〉 анекдот, будто в двенадцатом году на небольшой отряд, с которым он был послан на какую-то рекогносцировку, наскакали два французских офицера. Афросимов не приказал солдатам защищаться, а когда французы подскакали к нему с поднятыми саблями, он одним ловким ударом выбил у них эти сабли, а потом схватил их зашиворотки, поднял с седел, стукнул лоб об лоб и бросил на землю с разбитыми черепами» (11,13).

Особое же действие производили на Николеньку Лескова поездки с бабушкой по лесным монастырям Орловщины — «пустыням»: «религиозная старушка», которую писатель называл «ветхим, но живым указателем к святыням нашего края», «на память знала не только историю каждого из этих уединенных монастырей, но 〈...〉 все монастырские легенды, историю икон, чудотворения, которые там сказывали...» (1, 53—54). Путешествия «с елейной старушкой и с ее добродушнейшим старичком кучером Ильею Васильевичем» составляли для Лескова «во все годы 〈...〉 детства наивысочайшее наслаждение» — в частности потому, что давали возможность встретить удивительных людей и услышать необыкновенно занимательные их рассказы. Лежа где-нибудь «на вязке сена», Лесков ловил каждое слово Ильи Васильевича о том, как он «возил в Орле императора Александра Павловича», «какое это было опасное дело, как много было экипажей и каким опасностям подвергался экипаж императора, когда при съезде с горы к Орлику (реке. — *А. Г.*) у хлоповского кучера лопнули вожжи, и как тут один он, Илья Васильевич, своею находчивостью спас жизнь императора, собиравшегося уже выпрыгнуть из коляски. Феакийцы не слушали так Одиссея, как слушал я кучера Илью Васильевича» (1, 55—56). В поездках мальчик завязывал знакомства с монастырскими послушниками и полюбил «этот народ, веселый, шаловливый и добродушно-лицемерный»: «Какие гомерические кулачные бои я помню в монастырских хлебопекарнях. Какие песни удалые пелись вполголоса на стенах, когда пять или шесть рослых красивых послушников медленно прогуливались на них и зорко поглядывали за речку, за которой звонкими, взманывающими женскими голосами пелась другая песня — песня, в которой звучали крылатые зовы: „ киньтеся, бросьтеся, во зеленые гаи бросьтеся“» (1, 56—57). Отправляясь вместе с приятелями-послушниками на рыбные ловли, Лесков в детские годы певал на лесных дорогах духовные стихи и песни, — например. «Как шел по пути молодой монах, а навстречу ему сам Иисус Христос»,[9] — а в ночные часы слушал «самые страшные или многогрешные» сказки и «были, к которым каждый рассказчик, как водится, всегда и „небылиц без счета привирал“»; «были», имевшие «предметом странников и разбойников» (1, 59), возбуждали «нестерпимый» (1, 61) интерес.

Переезд семьи Лесковых в собственный Панин хутор Кромского уезда в 1839 г.[10] еще более сблизил мальчика с той простонародной сельской стихией, где исключительную роль играли разного рода устные «памяти», легенды, в особенности же поэтическая демонология. Старый мельник «по должности ⟨. . .⟩ имел довольно близкое соотношение к водяному, который заведовал нашими прудами, верхним и нижним, и двумя болотами», и «опытный ум» мельника «открывал ⟨. . .⟩ полный таинственной прелести мир»: «От Ильи я узнал и про домового, который спал на катке, и про водяного, который имел прекрасное и важное помещение под колесами, и про кикимору, которая была так застенчива и непостоянна, что пряталась от всякого нескромного взгляда в разных пыльных заметах — то в риге, то в овине, то на толчее, где осенью толкли замашки. Меньше всех дедушка знал про лешего, потому что этот жил где-то далеко ⟨. . .⟩ и только иногда заходил к нам в густой ракитник, чтобы сделать себе новую ракитовую дудку и поиграть на ней ⟨. . .⟩» (8, 7). Содержание рассказов о духах полей, лесов «переполняло фантазию» Лескова, и «сверхъестественные существа», с которыми он «сживался при посредстве дедушки Ильи», соседствуя в ней с любимыми персонажами «священной истории», властно овладевали детским сознанием.

Мир суеверий не был безобиден, о чем Лесков станет неоднократно писать с начала 1860-х гг.: в нем развивавшие воображение ребенка чудесные вымыслы совмещались и переплетались с опасными предрассудками, как раз затормаживавшими на черте детства развитие взрослого интеллекта. В рассказе «Пугало» (1885), где повествователь наделен чертами самого Лескова, с неподражаемым интонационным юмором раскрывается, какое горе принесла честному и добросердечному мужику фантастическая народная молва о мнимом его чародействе, приписывавшая незлобивому одинокому человеку оборотничество и вампиризм. Со слов крестьянской прислуги, несшей в господский дом хуторские россказни, мальчик знал дюжины анекдотических новелл о жившем на отшибе «престрашном разбойнике» Селиване. Так, одна из новелл-«былей» передавала «страшное и вдобавок необъяснимое» приключение с башмачником Иваном, окончившееся, в общем-то, «к счастию»: «Раз, когда его (башмачника. — *А. Г.*) послали в город за сапожным товаром и он, позамешкавшись, возвращался домой темным вечером, то поднялась маленькая метель, — а это составляло первое удовольствие для Селивана. Он сейчас же вставал и выходил на поле, чтобы веяться во мгле с Ягою, лешими и кикиморами. И башмачник это знал и остерегался, но не остерегся. Селиван выскочил у него перед самым носом и загородил ему дорогу ⟨. . .⟩ Лошадь стала. Но башмачник, к его счастию, от природы был смел и очень находчив. Он подошел к Селивану, будто с ласкою, и проговорил: „Здравствуй, пожалуйста", а в это самое время из рукава кольнул его самым большим и острым шилом прямо в живот. Это единственное место,

в которое можно ранить колдуна насмерть, но Селиван спасся тем, что немедленно обратился в толстый верстовой столб, в котором острый инструмент башмачника застрял так крепко, что башмачник никак не мог его вытащить и должен был расстаться с шилом ⟨. . .⟩ несколько человек видели это шило торчавшим в настоящем верстовом столбе. Они пробовали даже его оттуда вытащить, но шило сломалось, и башмачнику привезли только одну ничего не стоящую деревянную ручку» (8, 17—18). Другая новелла, с концовкой «к счастию» же, рисовала происшествие со столь же храбрым и смекалистым, как башмачник, сельским кузнецом: «Селиван, ⟨. . .⟩ и после ⟨. . .⟩ ходил по лесу, как будто его даже совсем и не кололи, и скидывался кабаном до такой степени истово, что ел дубовые желуди с удовольствием, как будто такой фрукт мог приходиться ему по вкусу. ⟨. . .⟩ Один раз, когда он, скинувшись кабаном, встретился с кузнецом Савельем, который шел пешком из Кром со свадьбы, между ними даже произошла открытая схватка, но кузнец остался победителем благодаря тому, что у него, к счастию, случилась в руках претяжелая дубина. Оборотень притворился, будто он не желает обращать на кузнеца ни малейшего внимания, и, тяжело похрюкивая, чавкал желуди; но кузнец проник острым умом его замысел, который состоял в том, чтобы пропустить его мимо себя и потом напасть на него сзади, сбить с ног и съесть вместо желудя. Кузнец решил предупредить беду; он поднял высоко над головою свою дубину и так треснул ею кабана по храпе, что тот жалобно взвизгнул, упал и более уже не поднимался. А когда кузнец после этого начал поспешно уходить, то Селиван опять принял на себя свой человеческий вид и долго смотрел на кузнеца со своего крылечка — очевидно, имея против него какое-то самое недружелюбное намерение» (8, 18).

Фольклор был суеверием и верой орловского крестьянина, а вера порождала новые волны фольклорных рассказов, нередко «сомустительных», приводивших в действие механизм деревенского «мира».

В голодный 1840 год в сельце Гавриловском, вся атмосфера коего была воскрешена Лесковым в повести «Юдоль» (1892),[11] дьячок Аллилуй «с лицом, измененным от ужаса», извещает жену, что во время мытья церкви «баба-дулеба ⟨. . .⟩ раскатилась и вся до половины в алтарь просунулась» (9, 223, 224). Это безусловно дурное предзнаменование попытались скрыть, но оно немедленно начало действовать: выпивший всего лишь «чепурушечку» водки Аллилуй взлез на колокольню и тут же и разбился. Скрытый до поры случай с бабой-дулебой «раскричала на весь крещеный мир» вдова, запричитавшая «над мужниной могилой», от чего «ахнуло и все приходское христианство», предложившее между прочим «убить» бабу-дулебу «за то, что она „в елтарь сунулась“: но дулеба, к счастию, скоро об этом услыхала и ⟨. . .⟩ пристала к беглым, проходившим „в вольный Николаев град“», чем «спасла людей от греха, а себя от преждевременной смерти». Этот слух

о том, что «баба в елтарь вскочила», обескуражил целый приход и потек дальше: «даром это в судьбах мира пройти не могло» (9, 225), и вот уже обобщающая мысль мужиков провозгласила случай верным знаком идущего голодного года.

Лесков был свидетелем того, как мирское суеверие, связывая несвязуемое, ставя «телегу вперед лошади», создавало бытовую мифологию деревни и расцвечивало ее специфической устно-повествовательной живописью. С этим продуктом народной темноты, против которой выступали его дед и отец, Лескову предстояло бороться как писателю-просветителю и реалисту критического закала.

Лесков вступал в жизнь тогда, когда Орловщина имела «замечательных сказочников» вроде панинского поводыря слепцов «косого Мишки»; [12] когда один голод мог наложить вето на молодежное вождение старинных «танкóв»; когда церковный дьякон Павлушка, преступая сан, упивался игрой на гармонии и гитаре, «наемщики»-рекруты катили под лихие песни по орловским улицам на живейных извозчиках в «раздольные объятья» зазноб-«короводниц» (9, 277—178); когда в полную силу звучали царистская легенда и плутовской анекдот, рассказы о всероссийски известном разбойнике Кудеяре, имевшем стан всего в 30 верстах от Кром в лесу Черемошнах; [13] народ мистифицировали поверья о чудесном целителе «камнесеченном» Николе Амченском (Мценском), к коему направят свои стопы тульские оружейники в сказе «Левша»; тогда из уст в уста ходили пошепты о крепостном театре лютого графа Каменского; тогда повергали в тревогу и радость древние святочные гадания, а языческие обряды «опахиванья» должны были спасать мужицкую животину от Коровьей Смерти; помимо того, тайно вершили свою особливую обрядность раскольничьи общины, ежегодно в пасхальную ночь в риге у дьяка из соседнего села Добрыни шла читка апокрифа о воскресении Христа, ветхозаветный и евангельский фольклор распространялся не только через догматизированную книжность, но и через иконы, храмовые росписи, лубок и опять-таки молву. . .

Пестрота фольклорно-этнографических впечатлений, входивших в сознание Лескова то словом, то жестом, то напевом, отвечала реальной пестроте хронологически «гоголевской» русской действительности, где непривычная новь и полновластная архаика образовывали самые причудливые контаминации и в равной мере удовлетворяли понятию *современность*. Период скорее эмоционального, нежели рассудочного постижения мира породил у будущего писателя жадность к захвату в свой кругозор калейдоскопического богатства явлений и уникально острую восприимчивость к слову.

И эти черты неоспоримо художнической натуры еще более окрепли и развились в отроческие гимназические (1841—1846) и юношеские младочиновные (1847—1849) годы, которые ввели Лескова в бытовую и умственную атмосферу Орла — второ-

разрядной, но порывавшейся попасть в ногу с веком губернской столицы.

В чиновных домах остроумно злословили об архиепископе Смарагде, его секретаре, губернаторах. В монастырской слободке существовал удивительный мирок праведников, вовсе не походивших на «грошевиков, алтынников и блинохватов» (5, 410), а повести об их житейских мытарствах оказались еще не затронутыми литературой. В Орле Лесков впервые увидел площадные кнутобойные наказания преступников, вокруг которых слагались полные домыслов захватывающие рассказы. В годы работы канцеляристом Орловской палаты уголовного суда ему пришлось пропустить сквозь душу немало криминальных историй, изливавшихся во всей первозданности жаркого исповедального просторечия мужиков, мещан, помещиков. Мельтешение впечатлений отнюдь не заслоняло общего эпического хода народной жизни. Она текла по руслу вековечной истории, исподволь наделяя Лескова тем миросозерцанием, которое «органически сложилось в целом народе» вследствие «всеобъемлющего опыта 〈. . .〉 исторической жизни». [14] Спустя годы это станет очевидной приметой книг писателя, и ощущение духовного здоровья, переполняющего лесковские сочинения, вызовет патетическое восклицание одного из критиков: «Вообще г. Лесков — писатель родной своему народу; он не испытал несчастья духовного одиночества 〈. . .〉». [15]

Службистская орловская пора сблизила будущего мастера слова с жившими в Орле виднейшими представителями отечественной фольклористики, которые именно в этот период выдвигают и реализуют первые в России программы научного собирания и публикации подлинных памятников народной поэзии. В кружке помещицы Е. П. Мордовиной бывали П. В. Киреевский, М. А. Стахович, А. В. Маркович, М. А. Вилинская (позже выступившая в печати как Марко Вовчок). Колоритного собирателя русских песен П. И. Якушкина Лесков узнал еще в гимназические годы. Вполне вероятно, что воспоминание именно об орловских днях 1840-х гг. вызовет позднейшее, обычно не комментирумое исследователями признание Лескова: «Во мне всегда была — не знаю, счастливая или несчастная, — слабость увлекаться тем или другим родом искусства. Так я пристращался к иконописи, к *народному песнотворчеству* (курсив мой. — *А. Г.*), к врачеванию, к реставраторству и проч.».[16] Впервые сознательно, целенаправленно «пристращаться» к народной песенности Лесков, должно быть, начал именно со второй половины 1840-х гг. В «Житии одной бабы» (1863) перед нами искушенный знаток естественной жизни народной песни. Роль кружка, где сходились песнолюбцы, которые были, разумеется, и «народолюбцами»,[17] в духовной биографии Лескова весьма важна, и он не раз с особенной теплотой вспомнит высланного из Киева по делу Кирилло-Мефодиевского братства этнографа Афанасия Марковича — человека «благороднейшей души», которому Лесков был обязан «всем» своим «направлением», а также «страстью к литературе» (11, 282).[18]

Как бы скудны ни были наши сведения о встречах Лескова с орловскими фольклористами, встречи эти являются несомненной вехой в становлении нового качества лесковского фольклоризма. Прежде впечатления от народной культуры притекали к Лескову только стихийно-попутно, вследствие непосредственного соприкосновения будущего мастера с теми сторонами жизни, которые несли в себе фольклорно-этнографическое начало. Такое восприятие народного творчества сохранит для Лескова всю свою силу. Но отныне все то, что «овеществляет» духовную деятельность масс, будет фиксироваться его вниманием по-особенному тщательно, более «специализированно» будут регистрироваться самые формы этой духовной работы, что ничуть не подавляет и даже изощряет эмоциональную восприимчивость к народному искусству.

Скорее всего влияние Марковича на юношу, серьезно заинтересовавшегося не только искусствами, но и большими социально-этическими вопросами эпохи, ускорило решение Лескова о переезде в конце 1850 г. в университетский Киев, где судьба обещала недоучившемуся гимназисту, малозначительному чиновнику в череде прочих примечательных событий дружественное знакомство с основоположником русской научной статистики, демократом-аболиционистом Дмитрием Журавским. Методологические внушения последнего не только ощутительно скажутся на обильной фактами ранней публицистике Лескова (см. хотя бы из публикаций 1861 г. «Очерки винокуренной промышленности. (Пензенская губ.)», «Сводные браки в России», «Лесосбережение, улучшение сельского хозяйства и дворянская денежная ссуда», «О русском расселении и о политико-экономическом комитете»),[19] но и проявятся в густоте замешанности будущих лесковских очерков, рассказов, повестей на материалах действительности, а это станет выразительной приметой творческого почерка Лескова-художника, обеспечит «надежность» его прозы в глазах самого автора. Впечатление, произведенное на Лескова Журавским, побудило писателя сказать о нем спустя двадцать лет: «. . .Журавский всю жизнь свою слил в один целый подвиг не мечтательного, а истинного служения младшему брату (народу. — *А. Г.)*».[20] Среди весьма высоко ценившихся Лесковым научных разысканий Журавского не последнее место занимали попытки аналитического воссоединения статистики с этнографией (см. хотя бы в классическом исследовании «Статистическое описание Киевской губернии» (1852) рубрики «О домашнем быте сельских классов», «Обозрение г. Киева», «Ярманки киевские» и др.). Журавский называл «собственно народ» тем «предметом», который для правительства остается «в неизвестности».[21] Желая изобразить «в обширных рамах статистических категорий 〈. . .〉 числами все современное общество и государственное устройство»,[22] Журавский усматривал особенную важность за «прямым первичным наблюдением»,[23] за резоном практическим, о чем, кстати сказать, станет рьяно заботиться Лесков — участник литературно-общественных дискуссий 1860—1890-х гг. Всякий акт научного

творчества Журавского перерастал в акт выдвижения серьезных гражданских задач, и оттого сущностью глубоко теоретического труда «Об источниках и употреблении статистических сведений» (1846) было, по признанию автора, «политическое» содержание (с этим, в частности, был согласен и это выделял, говоря о Журавском, Лесков).[24] Притом социолог-статистик отменно владел публицистическими формами «эзоповского языка и стиля».[25] Цитируя английские источники, посвященные детскому труду, ученый проводил рискованные для 1840-х гг. «аналогии с положением детей крепостных в России».[26]

Уроки Журавского, влияние передовой киевской профессуры, с которой общался Лесков, будучи племянником декана медицинского факультета С. П. Алферьева, поднимали тонус общественных интересов будущего писателя. В воспоминаниях о завершающей фазе киевского периода своей жизни Лесков горячо отзовется об утопических надеждах, которые некогда всколыхнула в нем и его друзьях деятельность Н. И. Пирогова, занимавшего после Крымской кампании пост попечителя Киевского учебного округа: «Очень недавно в небольшом кружке (это явно кружок редактора «Современной медицины» А. П. Вальтера и его коллег. — *А. Г.*) одного из наших университетских городов (Киева. — *А. Г.*) носился слух, что почтенный русский ученый (Н. И. Пирогов. — *А. Г.*), гуманные статьи которого 〈. . .〉 произвели сильное впечатление на молодое племя, оставляет службу, уезжает в свое небольшое бессарабское (Винницкое. — *А. Г.*) поместье и дает место всем, кто захочет жить около него честным сельским трудом. Боже мой, какое это было время! Какое благородное и честное стремление охватило десятки голов, самых умных, самых мыслящих голов, несмотря на то, что они с самого детства слышали только о необходимости „сделать себе карьеру"! Казалось, что Новый Ленарк, расторгнутый недоброжелателями своего достойного основателя (Оуэна. — *А. Г.*), возродится у нас. Но, увы! стремлениям этим не было суждено осуществиться: хотели осуществить их иначе, но *для осуществления их тогда не было средств;* а после. . . после многое изменилось. . .

Жребий мира
Их по лицу земли разнес.

Бог знает, где теперь эти *мечтатели!* Может быть, не один из них /шагает/ той торной дорожкой, по которой идут многие люди и добрые, и честные, но не свободные от тех пятен, с которыми бы они никогда не сроднились в ином положении. Будь тогда средства, — может быть, теперь указали бы в России на селение, где люди, убрав мешок кукуруз, садятся читать и Миля и Тьера и Роберта Оуэна».[27] Интерес юного Лескова к демократическим исканиям передовой киевской интеллигенции в то предреформенное десятилетие, которое непосредственно приближало его к самостоятельной литературной деятельности, заставлял в «глухую пору» царствования Николая I с особенной чуткостью внимать

и устному анекдоту на социальные темы (о деяниях киевского генерал-губернатора Бибикова, о стоически противоборствовавших ему народных заступниках типа «галицкого воина» Кесаря Берлинского или хитроватого квартального Ивана Дионисовича), и бытовым рассказам очевидцев крымских поражений, в которых героизму русских солдат, окопных командиров, врачей столько же противостояли батареи и батальоны противника, сколько хищничество «крымских воров» из интендантских частей и равнодушие тылового высшего офицерства. Молва развенчивала кадровых милитеров «палкинской» школы, а вместе с ней и те общие порядки, что расцвели в гнилой цитадели крепостничества. Фольклорные «легенды нового сложения» (7, 60) займут видное место в грядущем творчестве Николая Лескова.

Киевский период обогатит палитру писателя украинским словом и ощущением «прекрасной малороссийской поэзии» (5, 348), и собственно украинскими народнопоэтическими сюжетами (см. «Печерские антики», «Некрещеный поп», «Старинные психопаты», «Русское общество в Париже» и др.),[28] и польскими, еврейскими социально-этнографическими мотивами, темами, возникавшими в результате погружения в многослойный быт людного города («Детские годы», «Владычный суд», «Жидовская кувыркалегия» и т. п.). Киевский период разовьет антикварно-археологические влечения Лескова к народному искусству. Когда молодой орловец находился в древней столице Руси, там восстанавливались семисотлетние фрески Софии, художники заполняли альбомы зарисовками старокиевской архитектуры, живописи. В этот период как никогда высоко поднялся, по словам В. В. Стасова, «курс» «на старое русское творчество» всех его разновидностей — «русские рукописи, русские песни, русские рисунки, русские бытовые и художественные предметы 〈...〉» Выходивший семитомный труд академика живописи Ф. Г. Солнцева «Древности Российского государства» (1846—1854) составил «эпоху в русском историческом самосознании», приобретши «для художественного познания древней Руси 〈. . .〉 такое же громадное значение, как для научного — История Государства Российского" Карамзина».[29] Подобно многовековым памятникам древнерусской литературы и других искусств, фольклор станет для Лескова еще одним заветным аргументом в полемике против тех, кто стремился показать, «будто и весь род русский только вчера наседка под крапивой вывела» (6, 350). Акцентированное фольклорное слово образует в лесковской прозе единый сплав с речениями церковно-славянскими, древнерусскими («От себя самого я говорю языком старинных сказок и церковно-народным в чисто-литературной речи»).[30]

Дальнейшее углубление в стихию народа и его искусства принесли годы службы Лескова коммивояжером в частной компании «Скотт и Вилькенс» (1857—1860), когда он увидел «с возка и с барки» всю Русь — от Приладожья до Одессы и от Брод до Саратова, когда он приобрел, по его признанию, «обширные зна-

комства с различными сторонами русского быта».[31] По-видимому, тогда же было положено начало лесковским «записям» преданий, сделанным им «во время 〈...〉 скитаний по разным местам 〈...〉 отечества» (8, 451). Тогда же были написаны лесковские письма с дороги патрону хозяйственно-торговой компании Александру Шкотту, которые по своей яркости явились истинно литературным сюрпризом для семьи Шкотта, его пензенских соседей, и там-то впервые и прозвучало слово Ильи Селиванова, поощрившего Лескова «в наклонности его к литературным опытам».[32]

С 1860 г. началась журналистская работа в петербургском «Указателе политико-экономическом», киевской «Современной медицине», московской «Русской речи»... Следом за репортажными заметками идут статьи, очерки, рецензии, а с 1862 г. появляется беллетристика: столичная газета «Северная пчела» печатает рассказы «Разбойник», «В тарантасе», журнал «Век» — рассказ «Погасшее дело». И публицистика, и художественная проза Лескова содержат живые свидетельства многогранно творческого подхода писателя к явлениям народной поэтической культуры.

* * *

Одно из поздних высказываний писателя адресовано записным «патриотам»: «...большое число любителей „всего русского" в России страдает незнанием русских народных воззрений, обычаев, истории, преданий, поэзии».[33]

К 1883 г., когда прозвучала эта реплика, Лесков имел солидный опыт и мог убедиться в том, что докторальные толки о русской народности преимущественно раздаются оттуда, где ораторы всего менее имеют о ней понятия. Разбирая несколько ранее журнал «Русский рабочий», издававшийся для фабричного люда великосветскими дамами, писатель показывал, сколь обильны опубликованные проза и рисунки нелепостями, противоречащими «жизненной правде», «нашему народному быту».[34] Он указывал, в частности, на то, что «„круглых столов" в русских кухнях никогда не бывает, ибо они там неудобны. 〈...〉 подарки в виде обнов, по русскому обычаю, делаются „к празднику", а не в праздник, да еще вдобавок не утром, а вечером», что «дочь рабочего» не может дарить отцу «связанные „рукавицы", а потом „душегрейку"» «Рукавицы 〈...〉 рабочие люди употребляют кожаные, которые только и называются „рукавицами"; вкладная же вязенка называется „вязенками", или еще чаще „варежками". Что же до „душегрейки", то это старинный женский наряд, который и до сих пор носят горожанки отдаленных мест, но мужчины никогда душегреек не носили и не носят, и во всей их одежде нет никакой вещи, которая имела бы такое название»; «В жильях русских рабочих нет плит, а есть варистые печи; на плитах чай готовят в Англии, а в России его готовят иначе, и, вдобавок, наши рабочие, уходя на работу гораздо ранее, чем западные рабочие, дома

утреннего чая не пьют, а довольствуются завтраком во время первого отдыха».[35]

Дамские филантропические экзерсисы редакции журнала «Русский рабочий» были в глазах Лескова тем более смешны,[36] что он сам обладал этнографическим энциклопедизмом. Позднее, подыскивая ему место в истории русской литературы XIX в., один из плодовитых библиографов даже провозгласит: Лесков стоит — «вместе с Мельниковым-Печерским — во главе наших писателей-этнографов».[37]

В сочинениях Лескова этнографическому элементу отведено видное место, и это прежде всего касается произведений, где живут и действуют представители большинства русского народа — крестьяне.[38] Обширное поле крестьянской жизни, рисуемой писателем, простирается от первого рассказа «Погасшее дело» (1862), от «Жития одной бабы» (1863) до «Юдоли» (1892), «Продукта природы» (1893) и «Заячьего ремиза» (1894).

Лесков вводит своих спутников на крестьянские дворы с их задворками, пунями, сарайчиками и чуланчиками, в курные бедняцкие избы с волоковыми окошками-дымниками и в двухъярусные дома богатых мужиков. Он в деталях знает архитектуру крестьянских жилищ — особенно черноземной полосы, с непривычными для северян нижними (земляными) и верхними полами, нижними и верхними лавками. Он видит воочию нехитрые интерьеры хат, со всем их скарбом и обзаведеньем — иконкой, столом, ставцом для посуды, таганами и расписной ложкой на печной загнетке, с хлебной дежой на лавке, свитой на спичке-вешалке у входных дверей. Он помнит их в скупом — сквозь слепые окна — дневном свете и при ночнике-каганце, отбрасывающем длинные тени от рук прядущих женщин, помнит и в темно-ранний утренний час, когда на столешницу ложатся под белый закатник свежеиспеченные ржаные ковриги.

Лесков знал, что такое повседневная мужицкая тюря из кваса, «в которой что-то плавало» (1, 5), что есть скорый обед страды и угощенье деревенских свадебных застолий. Его герои предстают перед читателем в замашных рубашках, пестрядинных портах, свитках крестьянского домодельного сукна. Южнорусские девушки выходят, как и «спокона века», в белоснежных рубахах с красными прошвами (1, 310), бабы — тоже в белых рубахах, шерстяных ярко-красных юбках и красных повязках на волосах (1, 328, 15), мужики отправляются косить в удобных для работы рубашках с красивыми ластовицами — квадратными вставками под мышкой[39] и в высоких шляпах-гречишниках (1, 336). Пристрастие народа к красному цвету и контрастам колоритов выражается в том, что мужчины на праздниках надевают красные, розовые рубахи либо красные бумажные платки под шею; свиты они подпоясывают красными же кушаками; женщины надевают белые тулупы. И только старые старушки обряжаются в черные свитки и темненькие бумажные платочки (1, 311). Но Лесков никогда не забывал в своих народных сценах и тех селян в рубище,

которые христарадничали «меж двор» по деревням, хуторам, кто обнищал до края, подвергся муке беспощадных голодных лет.

У писателя мужики заняты всевозможным трудом — в полях, на мельницах, в извозе, в отходницких артелях. Они поднимают пар, кузнечат, гонят деготь, дерут липу, делают селитру, навивают сеном воза... Их жены и матери жнут, вяжут снопы, молотят, мнут и треплют пеньку, ткут, прядут, стригут овец, садят огороды, пекут хлебы, кормят и обшивают семьи, нянчат детей. И крестьянские ребятишки тоже сызмала пасут скотину и птицу, привыкают к сохе, борозде, телеге и лошади. Жизнь соразмерена с исконным земледельческим и церковным календарями, и действительна не отвлеченная цифирь «численников», а вехи ежегодно повторявшихся с движением солнечного круга спожинков, троицы, масленицы, постов, летнего и зимнего Николы, «сороков», «Аксиньи-полузимницы», «петровок», «осенней казанской», рождества,престольных и иных праздников, к которым подстраивались и семейные торжества народа и где для личности день именин, приобщавший к некоему коллективному ритму бытия, значил явно более, нежели день рождения. Но не только крестьянство — крепостное и свободное, дворовое помещичье или переселяемое за тридевять земель, взятое в солдатчину или становящееся городской прислугой, — а и многие другие сословия и разряды русского населения получили у Лескова безупречно точные этнографические аттестации.

Зоркость, осведомленность, проницательность, сказавшиеся в прозе художника, закрепили в сознании русских читателей возникновение, брожение, перекипание различных общественных процессов в ту сложнейшую полосу российской истории, о которой Ленин отзывался как о «пореформенной», но «дореволюционной эпохе».[40] К этому необходимо прибавить обилие лесковских историко-художественных ретроспекций, в результате которых были воскрешены повитые мглой страницы предшествующей, последекабристской, «глухой поры» — времени Николая I.

Лесков, по выражению Горького, «пронзил всю Русь»,[41] и ремесленники, купечество, чиновники всех рангов — вплоть до небожителей из правительственных сфер, рабочие, «нигилисты», архиереи, раскольники, сектанты, офицерство и генералитет, журналисты, художники, казаки, «наблюдательные люди» в голубых мундирах либо в скромно притеняющем их истинное призвание статском платье, юристы, помещики, биржевики, квартальные, певчие, царствующие особы, медики, студенчество могли бы найти достаточно доводов в творчестве Лескова, чтоб именовать его бытописателем именно своей среды, зачастую представленной в «геологических» срезах. Живое эмпирическое знание профессий, занятий, социально-имущественных разрядов, корпораций, этнических групп подчас сочеталось у Лескова со специальными, этнографически насыщенными экскурсами-исследованиями. Так, например, он создал серию искрящихся юмором, направленных против суеверий очерков «Религиозные обряды и обычаи у евреев».[42]

И тем не менее даже в очерковом жанре Лесков не являлся этнографом в собственном смысле слова, а неограниченное распространение этого термина на его художественное творчество было бы очевидной ошибкой.

Бытовая картина, фольклорно-этнографическая деталь обладают особенной текстовой, художественной конкретностью. Даже при всей своей возможной «служебности», при явственной второстепенности — на правах «мозаичного» элемента — они входят в универсально соподчиненное образное целое. Они способствуют раскрытию целостности произведения как системы, моделирующей взаимодействия человека и мира. С их помощью намагничиваются переживанием действия персонажей, градуируются подъемы и падения чувства. Они подчас резко влекут вперед развитие сюжета, подчеркивают авторскую мысль, идею.

«Пара толстых синих болховских шерстяных чулок с яркими стрелками сбоку» (1, 137) в рассказе «Леди Макбет Мценского уезда» играет роль катализатора разыгравшейся на каторжном пути в Сибирь трагедии. Последний дар исступленной любви Катерины Измайловой становится орудием ее предельного поругания и вызывает неотвратимый финал. Вся сложная организация произведения как истории особенного женского характера и рокового разворота страсти — истории, двигавшейся дотоле десятками других повествовательных деталей (и предметно-вещных, и пейзажных, и событийных, и психологических), — вдруг в заключительных эпизодах повести концентрирует содержательное давление на одной этнографически выразительной подробности. Совершенно ясно, что значителен здесь не момент этнографический как таковой, но его позиционность, энергическая художественная включенность в механизм действия. И все же упомянутая этнографическая деталь повести «Леди Макбет» органична и существенна и в своем локальном свойстве: она отбрасывает некий блик света в прошлое героев. Болхов — уездный городок Орловской губернии, где совершено героиней преступление. Быть может, «болховские синие чулки» — вообще последний предмет, физически соединяющий героиню с родиной. Предмет, даже в своей топонимии возвращающий к невозвратному, поддерживает тот колорит естественности окружающего персонажей вещного мира, что создан Лесковым в произведении. Этнографический штрих еще раз локализует происшедшее: это «окская и частию волжская» местность, это ее «типически женские характеры», которые стремился, по собственному признанию, написать Лесков в цикле «очерков», открывавшихся повествованием о леди Макбет Мценского уезда (10, 253).

Этнографически отчетливое видение реального мира позволяло Лескову изображать ситуации, складывающиеся в этом мире, без деформаций. Если в «Житии одной бабы» роман крестьянских песельников Степана Лябихова и Насти Прокудиной получил толчок под Петров день во время вождения хороводов «с разными фигурками», то этот мотив буквально отражает древний обычай

Орловщины: «Солнце караулят. С самого вечера собираются бабы, ходят около деревень и поют песни. Мужики молодые тоже около баб» (1, 341). Когда «караулили» солнце, «играли» и такие любовные песни («про загадки»), какую доводится петь принародно вдвоем Насте со Степаном. Но Лесков направляет свою повесть от эпизода к эпизоду властной рукой художника, а не регистратора обрядов, и не случайно рядом с песней слышится голос женщины, верящей в сбывчивость петровских примет и совпадений. Так предрекается сюжетная участь героев: «Нынче ночь-то ведь петровская, все неспроста делается» (1, 342). «Неспроста», по-видимому, присутствует и в сознании того рассказчика, которому доверено вести повествование: Лесков уклоняется от показа своих героев в мажорную минуту встречи солнца, а это исполнено добавочного художественного смысла. «По великорусскому народному поверью, на Петров день солнце „играет", — видеть это предвещает счастье».[43] Поскольку же обрести искомое счастье героям «Жития одной бабы» не суждено, петровское солнце им не «играет».

Итак, правда этнографическая в лесковской прозе не означает и не предполагает полной фиксации бытовых процессов, явлений, типичной для научной этнографии. Лесков не преследует и описательно-аналитической цели, которую он ценил в этнографической беллетристике (о чем можно судить хотя бы по его ссылкам на «известного авторитета» в данном литературном роде, «автора „Года на Севере"» С. В. Максимова[44] или С. И. Турбина, создателя книги «Страна изгнания и исчезнувшие люди»). Вне- или надэтнографизм задач вел к тому, что уже и в начальной публицистике Лескова (добавим — и в очерках «Страстная суббота в тюрьме», «За воротами тюрьмы») «этнографические подробности» отступали на второй план,[45] не говоря уже о собственно художественных работах — «Разбойнике», «Язвительном», «Овцебыке».

Однако этнографическое внимание к жизни было постоянным состоянием писателя, оно удовлетворяло потребности Лескова в соприкосновении с возможно большим числом лиц, событий, явлений — потребности познания России. В этой связи проза художника насыщалась огромным числом фольклорных материалов, которые, отражая факты бытия фольклора, выступали «документами» жизненного процесса.

* * *

Лесков подчеркивал, что ему «интересно» знать то, что «живет в народе» и так или иначе «сохраняется» им (21, 48).

Как мастера, безраздельно преданного прозе, его влекли формы прозаического фольклора, среди которых он особенно ценил анекдот, справедливо поименованный в литературоведении «своего рода атомом в природе лесковского творчества»[46] и породивший «тысячи ⟨...⟩ анекдотов»[47] на страницах его сочинений. Микроновелла с занимательным, интригующим условно-достовер-

ным сюжетом (по большей части он реализуется в диалогах, в фабулизованной словесной игре) с неожиданной, парадоксальной развязкой, с всеразрешающим концовочным остроумным ударом (словом, положением) нашла в Лескове истинного чтителя, послужила для него школой сюжетосложения, а путь объединения анекдотических фабул дал специфическую «мелкозернистую» структуру ряда его крупных композиций. Юмористическая тональность анекдота задавала нередкую у Лескова универсальную (на всех изображаемых героев) направленность смеха, который в фольклорном жанре «разрешал» практически неразрешимые коллизии, имевшие под собой серьезную жизненную основу, аналогию. Вопреки постулату Н. К. Михайловского: «Анекдот 〈...〉 как нечто отрывочное и случайное, серьезно самостоятельного значения не имеет»,[48] — искусство литературной аранжировки малого прозаического жанра позволило Лескову, «рассказчику среди писателей» (в отличие от И. Ф. Горбунова — «писателя среди рассказчиков»), стать «рассказчиком высшего типа», развернув свои «анекдоты 〈...〉 сложным бытовым и языковым материалом, рисующим целые классы и целую эпоху».[49]

Разумеется, лексикону Лескова известно и слово «анекдот» в присущем первой половине и середине XIX столетия его понимании как любого просто занимательного, достойного памяти исторического, бытового случая, события, факта. Оба термина переплетаются в творчестве писателя, чему способствует то обстоятельство, что Лесков склонен анекдоту как историческому, бытовому случаю сообщать форму анекдота — атомно-фабульного юмористического рассказа. Поскольку анекдот исторический (проза исторического случая, конкретного факта) с течением времени теряет облик устного мемуара и приобретает репутацию предания, в прозе Лескова происходит контаминация исторического предания (носителя исторической памяти, вместителя исторического содержания по преимуществу) с анекдотом как фабульным микрорассказом, сообщающим преданию обычно недостающую ему эстетическую оформленность.

«...говорят, человек ни в чем так легко не намечается, как в своем любимом анекдоте», — писал Лесков (6, 340), и его внимание, направленное на целые общественные группы России, обращалось к анекдотическому творчеству этих групп. Он вобрал в себя анекдоты крестьян и семинаристов, военных и литераторов, обитателей киевских шияновских улиц, обруселых пензенских англичан, представителей врачебного сословия и чиновников. Еще на страницах «Северной пчелы» Лесков указывал, какую общественную ценность несут в себе эти «перехожие» произведения, и умело ссылался на общеизвестные анекдоты в передовицах, описывавших собратьев Павла Ивановича Чичикова из медицинских ведомств. «Нашим читателям, полагаем мы, хорошо известно, что значит больничное хозяйствование». В «госпитальном отделении» «из одних „перевязочных вещей" находчивые люди строили себе каменные дома да обзаводились хорошенькими вотчинами.

А сколько ходит анекдотов из времен царствования покойного императора (Николая I. — *А. Г.*) о последствиях его внезапных посещений казенных больниц и госпиталей, сколько рассказов сохранили наши старики о госпитальных гробах, госпитальных ваннах, о госпитальном молоке, госпитальном белье, госпитальных курицах в супе, госпитальном виноградном вине для поддержания слабых сил больного».[50]

Впрочем, анекдоты социального содержания, вышедшие из медицинской среды, промелькнули впервые еще на страницах «Современной медицины», где Лесков нарисовал портрет «знаменитого» по киевской молве «ундера» Данилы Хведоровича. Этот «ундер» из казенной палаты, участвовавший в рекрутских наборах, обыкновенно так сигнализировал о получении взятки своему сообщнику лекарю, от коего зависела судьба рекрута: «Тронется „ундер" за правый ус, значит, смазано, чтобы принять. Тронется за левый — смазано, чтобы обраковать. Поправит «амуницу» — ничего не дано».[51]

Николаевская пора, предлагавшая Лескову с молодых лет немало исторических анекдотов, творила, например, социально бичующие устные рассказы о разнузданности «милитеров», воспитанных в атмосфере высочайшего покровительства военному мундиру (ибо, де, «Россия государство не торговое и не земледельческое, а военное и призвание его быть грозою света»),[52] — творила анекдоты, где эта распущенность получала отпор хотя бы в форме безымянного массового творчества. В рассказе «Русский демократ в Польше» (1880), иронизируя над тем, что «у всякого времени свои странности», Лесков вспомнит один из таких «полудиких анекдотов» об офицерстве, назовет даже его «глупым», но не откажет себе в удовольствии процитировать устный документ незабвенного времени: «. . .пришли два офицера в трактир и, видя двух штатских, говорят лакею: „подай нам двух титулярных советников!" Тот недоумевает, а они ему объясняют вслух, что титулярные советники — это рябчики. В ответ на это один из штатских говорит: „а нам, братец, дай двух поручиков под хреном". Лакей опять недоумевает, а штатский изъясняет ему гласно, что поручики — это поросята».[53]

Не менее замечателен один из внутриармейских анекдотов, где, в свою очередь, выражался протест против формализма генералитета, сводившего к оскорбительной бессмыслице военную службу:

«Рот — это теперь для всех один звук, а на нас тогда это имя страх и трепет наводило. Рот был начальник самый бедовый ⟨. . .⟩ и в подведомых частях тогда только и ждали, что его кто-нибудь прикончит по образу графа Каменского или Аракчеевской Настьки. Был например такой случай, что один ремонтер ⟨. . .⟩ затратил на покупку лошадей много своих собственных денег и зато привел таких превосходных коней, что на любой императору сесть не стыдно. Особенно между ними одна всех восхищала, потому что во всех статьях была совершенство. ⟨. . .⟩ Вывели эту лошадушку:

а она такая веселая, точно барышня, которая сама себя показать хочет: хвост и гриву разметала и заржала.

Рот к этому и придрался.

— Лошадь, говорит, — хороша, а голос у нее скверный.

Тут ремонтер уже не выдержал.

— Это, говорит, — ваше высокопревосходительство, от того, что „рот" скверен». Писатель прибавляет: «Анекдот этот тогда разошелся по всей армии»(18, 155—156).

Естественно, Лесковым схватывались на лету и те анекдоты, что были нацелены на собственно личностные характеристики людей, общечеловеческой психологии, темпераментов, интеллектов, культур. У Лескова их множество, и некоторые восходили к киевской поре. Типический образчик фольклора этого рода — анекдот о полковнике, любившем «по-охотницки» виртуозно приписывать себе подвиги и достоинства. Однажды он сталкивается с нечаянно-негаданно объявившимся конкурентом, и анекдот развивается как молниеносное состязание в находчивости, где простомыслие меркнет перед блеском истинного остроумия: «Один раз полковник ошибкой или по увлечению сказал, будто он имел где-то в степях ордынских овец, у которых было по пуду в курдюке, а некто, случившийся здесь, перехватил еще более, что у его овец по пуду с лишком. . . Полковник только посмотрел на смельчака и спросил с состраданием:

— Да, но что же такое было в хвостах у ваших овец?

— Разумеется, сало, — отвечал собеседник.

— Ага, то-то и есть! А у моих был воск!» (18, 142).

Лесковское творчество стало хранилищем многочисленных анекдотов, которые содержали конкретные привязки к месту, времени, лицам, давшим пищу устному творчеству. В силу заужающей обобщения конкретизации такие произведения неминуемо и безвозвратно исчезли бы, не случись их литературного закрепления. В этом — одна из неоспоримых заслуг писателя. Но еще большая его заслуга в ином. Лесков по своей любви к устному слову «зарегистрировал» поветрия и течения той народной молвы, где, едва лишь возникнув, подчас таились, замирали и умирали различные показательные для своей эпохи слухи, где неокрепшие представления зыбились, тяготея то к одной, то к другой оценке деятелей текущей истории и сиюминутных ее явлений, либо — напротив — где они перерастали в относительно стойкие поверья, отливались в мифически-легендарные версии событий и где народное «баснословие» выступало иногда полезным общественному прогрессу, иногда же — опасным для него. Лесков в первом же очерке серии «Мелочи архиерейской жизни» (1878), имевшей подзаголовок «Картинки с натуры», стал опираться на исторические анекдоты о владыках церкви как на важный элемент «натуры» и своеобразное зеркало «натуры». Он заметил, что «анекдоты», не будучи «всегда фактически верны», тем не менее «в самом сочинении своем верно изображают характер» исторических лиц «и общественное о них представление» (6, 401). Возникшее на почве

слухов, вымышленное и устно запечатленное повествование по мотивам действительности писатель, как правило, именовал «апокрифическим» (6, 402), но считал его фундаментальным материалом для историков и художников слова.

Лесков обстоятельно изложил свой взгляд на роль апокрифической молвы в предисловии к «Странным психопатам» (1885), припоминая «целый рой более или менее замечательных историй и историек, которые издавна живут в той или другой из русских местностей и постоянно передаются из уст в уста от одного человека другому»: «Большинство из них пользуется репутацией самых достоверных событий и сообщается с указанием собственных имен, места и времени событий. Рассказы эти ведутся так, что усомниться в справедливости их часто значило бы оскорбить не одного рассказчика, но всю местную публику, разделяющую его верования, а между тем верить в действительность упоминаемых событий очень трудно и иногда даже совсем невозможно» (7, 450).

Видимая парадоксальность этой констатации отнюдь не ставила Лескова в тупик, ибо он знал истинную цену недостоверных достоверностей: «Между тем *все* (курсив здесь и далее мой. — *А. Г.*) подобные истории должны быть дороги литературе и *достойны сохранения* их в ее записях. Эти истории, как бы кто о них ни думал, — есть *современное положение народного творчества*, к которому, конечно, *непростительно* не прислушиваться и считать его за ничто. В устных преданиях или даже в сочинениях этого рода (допустим, что есть чистейшие сочинения) всегда сильно и ярко обозначается настроение умов, вкусов и фантазии людей данного времени и данной местности. А что это действительно так, в том меня достаточно убеждают записи, сделанные мною во время моих скитаний по разным местам моего отечества» (7, 450—451).

Откровенная широкозахватность художника, не брезговавшего даже «глухой молвой» (ей «внемлет толпа чрез свои мидасовы уши» — 6, 130), даже «пусторечием темных людей» (8, 52), глубоко укореняла творчество Лескова в грунте века, несла богатство эмпирии — тематической, характерологической, народно-философской, — из которой росло его искусство; обеспечивала такую множественность и неожиданность ракурсов, точек зрения на предметы, которой не обладал в русской литературе никто ни до, ни после Лескова. В творчестве мастера будут появляться такие шедевры, как «Левша», «Несмертельный Голован», «Грабеж», «Некрещеный поп», «Старый гений», «Колыванский муж», «Тупейный художник», и их основой окажется настолько органическое проникновение писателя в феномен изустного творчества масс, что первые рецензенты рассказа «Левша» станут «в одно слово» утверждать, будто бы это «легенда старая и общеизвестная» (11, 219), хотя и герой, и сюжет, и его словесная разработка явились сочинением Лескова, что, кстати, подтвердили столетние малорезультативные поиски прямых источников фабулы и текста «Сказа о тульском косом левше и о стальной блохе».

На протяжении жизни писатель не раз обратится к читателю с раскрытием того, как творится в народе легенда о героической личности («Несмертельный Голован»), как сочиняются предсказания войны («Таинственные предвестия»), как складывается «во тьме суеверий» «доморощенная» молва (9, 334, 324) о непонятных неграмотной массе эпидемических болезнях («Импровизаторы»), как разрастаются до фантастических очертаний страшные были голодных лет («Юдоль»). Он будет бороться с ложным преданием, царистской легендой, суеверным слухом — бороться словом обличения, расшатывающим общественные мифы, юмором, подтекстным развенчанием мнимых героев, создавая в сюжетных рассказах реально комментирующие суеверный народный вымысел параллели к действию от лица автора. Художник выступал во всеоружии искушенности: он располагал сокровенным знанием народного мира — не только в результатах, но и в течении его духовной деятельности.

Чтобы завершить разговор об этом знании, достаточно суммарно сказать, с какими еще жанрами народного творчества и их упоминаниями встречается читатель лесковских сочинений.

В области прозы, кроме анекдота, преданий, это демонологические рассказы, христианские легенды, сказки (волшебные, бытовые, о животных, кумулятивные, докучные, небылицы). Они присутствуют в произведениях писателя в веренице мотивов, отражений образной системы, стилистики, присутствуют как постоянный элемент внутреннего — фонового, аллюзионного, соотносительного с устной традицией народной культуры — обеспечения авторского текста. Собственно, то же можно сказать и о многих других жанрах фольклора, из которых безусловно первенствует песня. У Лескова встречаем лирические, календарные и свадебные обрядовые песни, заклинательные песни — спутницы магических очистительных обрядов, песни хороводно-игровые, исторические, разбойничьи, солдатские, сатирические (весьма оригинально, к примеру, именно в этом ключе — как антикупеческая — истолкована песня «Комарь с дуба упал» в «Пресыщении знатностью»), детские. Слышатся их отголоски, отрывочные реплики, наименования. Лесков частью цитирует в числе прочих редкостные песни национально смешанного русско-украинского пограничья, имевшие калькированные двойные тексты — на украинском и русском языках («Заячий ремиз»). Он цитирует песни «малороссийские», польские, французские, песни русских цыган, антиклерикальные песни семинаристов, фабричных агитаторов, сельские песни и городской романс; песни, исполнявшиеся под аккомпанемент различных музыкальных инструментов и исключительно голосом (наряду с фольклорными — и песни литературного происхождения: XVIII века, декабристской поры, вольнолюбивые потаенные, запретные песни, — скажем, «Что это за здание у Цепного моста?», но также псалмы и другие церковные песнопения, ариетки из оперетт, водевилей, оперные арии, салонный романс). Из песенных видов народного искусства Лесков по живым впечатлениям

знал духовные и сектантские стихи, плачи. Многократны у писателя обращения к былинам о Святогоре, Микуле, Илье Муромце, Добрыне Никитиче, Василии Буслаеве, Чуриле, с которыми он знакомился по сборникам П. Н. Рыбникова, Кирши Данилова, по лубочным изданиям, по сказочным версиям былин в «Народных русских сказках» А. Н. Афанасьева и литературным обработкам эпоса (А. К. Толстого, М. П. Розенгейма, В. П. Буренина и др.), по исследованиям Ф. И. Буслаева, а в зените творчества в натуральном исполнении — благодаря встречам со сказителями и вопленицами.[54]

Азартно искавший контакта со всеми народно-национальными ипостасями человека и слова, Лесков включал в свои произведения множество пословиц. На раннем этапе публицистической работы он протестовал против того, чтобы величать народной мудростью пословицы, обремененные рабской моралью, покорствующей власти денег (типа: «Нанялся — продался»),[55] но как просветитель он видел в народном обиходе и явное нравственное противостояние этим изжившим себя заповедям («. . .всем известно, что „за одного ученого двух неученых дают, да и то не берут", стало быть, народная мудрость давно поняла, что один образованный человек выгоднее двух невежд»).[56] Неизбежность противоречий массовой культуры Лесков отчетливо сознавал. Позднейшее творчество писателя развернуло огромный диапазон мысли, представлений, заветов и наказов, отложившихся в исторически многослойном, а оттого и калейдоскопически пестром корпусе народной афористики. Наряду с пережиточной либо ущербной нравственной философией, побуждавшей деятелей пореформенной поры атаковать ее, Лесков обрел в народных пословицах могущественное подспорье своей борьбе за социально-этическое просвещение и совершенствование мира.

В лесковском искусстве оказываются представленными практически все жанровые виды русской народной поэзии, сопровождавшие жизнь его героев на отрезке истории, равной примерно столетию, в том числе детский фольклор (песенки разного типа, считалки, скороговорки, речевые звукоподражания птицам, дразнилки), загадки, заговоры, выклики торговцев, прозвища.[57]

Лесков оставил зарисовки традиций бытования жанров фольклора, которые содержат и выразительные портреты певцов, рассказчиков, подчас обладавших выдающимся артистизмом, искусством импровизаций по собственной и чужой канве, даром внимать молве и как бы резонировать ею (сводня Домна Платоновна — героиня «Воительницы», полковник Берлинский из «Печерских антиков», «певец, сказочник и балагур» Миронка из «Однодума», слепой певец Нефед из «Сокольего перелета», сухорукий «презвищатель» Ефим из «Юдоли», «порционный мужик» из «Импровизаторов» и многие иные). Писатель запечатлел самые состояния общественной атмосферы, что не могли не продуцировать определенных явлений народного творчества.

Насыщенность сознания художника огромным культурным

материалом фольклора стала источником своеобразия его мысли, получавшей в любом своем словесном «оказательстве» национальную физиономию и — по причине того же рефлекторного фольклоризма — чисто лесковскую характерность.

* * *

Высота культурного престижа, который приобрел в пореформенные годы фольклор, объяснялась тем, что он рассматривался как едва ли не важнейший инструмент познания народа, а народ и народность находились в центре всей общественной борьбы. На толковании народности скрещивали копья представители всех течений общественной мысли.

Для молодого Лескова не было интереса более жгучего, не было потребности более неутолимой, нежели помощь народу в преодолении наследства четырехсотлетнего крепостного права. Как публицист московского журнала «Русская речь» Лесков призывает литературу заботиться об «удовлетворении народных нужд», о «благоустройстве народного быта», «поучиться любить народ и служить его нуждам и страданиям», в частности как любил и служил Оуэн.[58] Эти мысли красной нитью пройдут через все журналистские выступления Лескова, который, ощущая себя практиком, знающим народ не «по сборникам»,[59] в споре с «Русским вестником» от имени петербургских литераторов заметит: изучение «народного духа и народной жизни по книгам» «не ставит людей в ряды лиц, способных сказать в известную минуту слово, могущее осветить общий характер времени и направить внимание массы к целям благим и существенным».[60]

Тем не менее синтез практики с дополнявшей ее «книгой» был очевидно необходим: «Нам сказки важны всего более как материалы для характеристики народа», — напишет Н. А. Добролюбов, мечтая о том, чтобы из фундаментальных фольклорных собраний «по преданиям народным могла обрисоваться пред нами живая физиономия народа, сохранившего эти предания».[61] Авторитетный филолог Ф. И. Буслаев станет утверждать на страницах приютившей Лескова «Русской речи», что духовные стихи «обнаружат пред читателями много светлых и темных сторон русской народности, имеющих одинаковое достоинство в глазах беспристрастного исследователя, потому что самые недостатки народной жизни, выработанные исторически, получают монументальный характер непреложного факта: они не иссякают с течением веков, а только ложатся в глубину будущего исторического течения».[62]

М. Е. Салтыков спустя десятилетие признáет за рецензировавшейся им «Лесной глушью» С. В. Максимова значение «настольной книги для всех исследователей русской народности» и приравняет ее к «трудам Даля, Мельникова, Якушкина и других»,[63] воздав должное объективности, честности фольклористов-этнографов и переступая в известной мере даже через идеологические расхождения с двумя первыми из них.

В те годы, когда, говоря словами Салтыкова-Щедрина, «никакой другой речи нельзя было слышать, кроме речи о мужике»,[64] литературоведы отмечают преклонение решительно всей русской повременной печати перед фольклором: «в „Русской беседе" и в „Русском вестнике" культ фольклора был не меньше, чем в „Современнике" и в „Русском слове"».[65]

Лесков с первых шагов своей литераторской профессионализации оказался в окружении блестящих знатоков народной культуры, что благоприятствовало дополнительным его фольклорным и историческим штудиям и, более того, способствовало чеканке особенной художнической индивидуальности — выработке писателя с «антикварными» увлечениями, писателя-«филолога».[66] Так, в «Русской речи» сотрудничают Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, Н. С. Тихонравов, В. А. Слепцов, А. И. Левитов, С. М. Соловьев, Г. В. Есипов, М. И. Семевский. В «Северной пчеле», где он печатался в 1861—1863 гг., ведет отдел П. И. Мельников (Андрей Печерский), «весьма долго» бывший, по признанию Лескова, «руководителем» его в «изучении раскольничьей и отреченной литературы» (11, 36). Там же изредка печатается В. И. Даль. Лескова привечает в «Якоре» А. А. Григорьев. В частных домах, редакциях, клубах, где видят молодого литератора, он встречается с народоведами, композиторами, любителями и исследователями народного искусства П. И. Якушкиным, С. В. Максимовым, К. Вильбоа, В. Ф. Одоевским, А. С. Афанасьевым-Чужбинским, Т. И. Филипповым, Л. Н. Майковым. Он дружен одно время с В. В. Крестовским и вместе с ним изучает быт петербургских пролетариев. Он знаком с абсолютно несхожими по типу художественного творчества писателями, в чьем творчестве интенсивно преломлялась народная культура, — с А. Ф. Писемским и И. Ф. Горбуновым, А. К. Толстым и А. Н. Майковым, Г. П. Данилевским и С. Н. Терпигоревым. Немало лиц, знающих не из вторых рук жизнь масс и ее художественные богатства, встречает он и на заседаниях Русского географического общества, членом которого Лесков становится в начале 1862 г. после активных годичных выступлений в этом обществе.[67] Правда, над деятельностью этой организации журналист Лесков вскоре будет едко иронизировать: и над многословными пустоговорениями-дебатами, и над экспедиционными — от имени общества — «спосыланьицами» в среднерусскую провинцию не «даровитых рассказчиков, глубоко зачерпывающих народную жизнь» (к ним Лесков имел все основания причислять и себя), но чиновных «апостолов географии, этнографии и статистики».[68]

Именно в эту пору публицистика Лескова будет замечена «Современником» и его лидером Чернышевским,[69] поскольку Лесков обратит свои недюжинные полемические способности на выступления против «форсированных маршей» (его лозунг: «За реформы — всегда, за утопии — никогда»; под «маршами» и «утопиями» он подразумевал революционные акции),[70] одновременно, в свою очередь, излагая ряд явно утопических «постепеновских» рецептов нравственно-религиозного просвещения

общества — программу тем более противоречивую, что ее окрашивало глубоко искреннее народолюбие.

Тогда же стремительно развернется первая художественная проза Лескова, где фольклору будет отведена роль веского аргумента в общественно-литературной полемике.

* * *

Ответ на вопрос XIX века, поставленный еще Гоголем, — «Русь, куда ж несешься ты?. . .» — стал еще более общественно актуален и насущен именно в начале 1860-х гг. И естественно, что Лесков и герои его первой прозы часто находятся в пути, где судьба сводит лицом к лицу людей всей русской земли; в фольклорных и полуфольклорных разнотолках человек пытается осмыслить свою суть, задумавшись вместе со временем над ощутимо первенствующими проблемами социального бытия.

Из дорожных странствий агента торгово-промышленной компании «Скотт и Вилькенс» пришли, по всей видимости, к Лескову мемуарные по форме рассказы «Разбойник» и «В тарантасе» (1862). Связанные беспретенциозным единством сюжетного движения — поездкой по коммерческим делам группы случайных попутчиков, — они столь же бесхитростны по своей структуре. В первом случае оставшиеся на ночлег в селе пассажиры «огромного, тамбовского тарантаса» слушают рассказ-быль хозяина постоялого двора о неожиданной встрече его с разбойником — беглым солдатом. Во втором те же лица рассказывают друг другу легендарные анекдоты-притчи о народах.

Выслушав простую исповедь мужика о том, как он встретил в лесу измученного голодом жалкого человека в ветхой солдатской одежонке и испугался его, как на просьбу дать хлебушка либо грошик отвечал со страха отказом, а заслышав угрозу, от страха же ударил «разбойника» дубинкой и скорее всего убил, — автор-повествователь потрясен, хотя его попутчики мирно отправляются на сеновал, в тишь теплой звездной ночи.

Казалось бы, рассказывавший мужик сочувствовал «разбойнику»: «В бегах должно скрывается». Ему и вправду жалко встречника, и тем жальче, что у него у самого «братенек средний в службе» (1, 8). Мужик в опасливом «раздумье» уже было склонялся к тому, чтобы помочь несчастному денежкой. Но вместо того — убил незнакомца.

Неожиданность, непредвидимость действий человека ошеломила автора, и ему «все снился солдатик», у которого и всего-то «за сапожонком» — «ножик в самодельной ручке, обвитой старой проволочкой, кипарисный киевский крестик да в маленькой тряпочке землицы щепотка».

И горестно-раздумчивые слова венчают рассказ о разбойнике, совсем не похожем на удальцов с больших дорог и из темных дубрав, о которых поют народные песни: «Должно быть, занес он ту земельку издалека, с родной стороны, где старуха мать с отцом

ждут сына на побывочку, а может быть, и молодая жена тоже ждет, либо вешается с казаками, или уж на порах у бабки сидит. Ждите, друзья, ждите» (1,10).

Рассказ мужика услышан на пути к знаменитой Макарьевской ярмарке — в местах, где «ярмачно, езды много» и где до сих пор «все шалят», «очень ⟨. . .⟩ шалят по ночам», не милуя ни «купцов почтенных», ни «баринка в ⟨. . .⟩ кипаже», а потому есть хорошая пища для фольклора о разбойниках. Внимание Лескова приковывает и безутешная социальная подоплека разбойничества и двоякая страдательность нападающего разбойника и защищающегося от него путника, потому что оба они — народ. Энергично подчеркнутая хозяином постоялого двора пословица — «. . . правда-то нонче, брат, босиком ходит да брюхо под спиной носит» (1, 5), — концентрирует мысль народную о том, что еще не наступили времена жизни открытой и справедливой, когда перестанет выходить на дорогу человек «со слягой ⟨. . .⟩ да ⟨. . .⟩ с товарищем»; когда ямщику не нужно будет опасаться, как бы некий подорожничающий молодец «по злобе», что ямщик разгласил, кого видел он за худым делом, не сжег ямщиков двор, а то и всю деревню; когда и самый деревенский, общинный мир не будет из опаски поощрять укрывательство ведомого преступника («храбрись не храбрись, а храбрее мира не будешь», — опять-таки не впроходку, а весомо говорит рассказчик, который знает больше, нежели открывает своим постояльцам: «Ведмедь зверь, да и того видают, а то чтоб человека да не видать» — 1, 6, 7). Фольклорному слову доверено в рассказе Лескова поставить ответственные акценты на суждениях о порядке вещей: это строй жизни порождает драмы, подобные той, на которой повествователь-автор делает в финале сильнейшее эмоциональное ударение.

К мыслям с откровенно укрупненным, национальным знаменателем выводят путников из рассказа «В тарантасе» вновь заходящие дорожные беседы. Услышав в случайном трактире обобщающую фразу по поводу шведов и англичан — «всякий народ живет не своим произволением, а как ему, значит, линия назначена»,[71] — один из помощников астраханского приказчика Анфалов (в «Разбойнике» он был аттестован как человек, имевший «типический вид русского сектанта» и заявлявший, что живет «по древлему благочестию»), сбивавший прежде попутчиков «все больше на ученый разговор насчет писания и нравственности» (1, 2), наконец получает слово. Он припоминает легенду о страннике, пришедшем в «сборную страну», где люди разных народностей «вместе слову божию поучались» (43). Злочестивый царь повелел расстрелять странника, первоначально пригвоздив его к доске, но «все стрелы» от мученика «отскочили» (44). Уверовав в богоугодность странника, разноплеменный народ притекает к нему с запоздалым словом помощи. Англичане вопрошают: «Хочешь мы пойдем к царю и тебя у него отторгуем?». Французы в свою очередь обещают отвоевать святого. Русские готовы уворовать странника. На это странник ответствует предвозвеща-

ниями народных судеб. Англичанам он заповедал: «Не умели отстоять ⟨. . .⟩ меня ⟨. . .⟩ — торгуйте целую жизнь». Французам: «Воюйте целую жизнь». Русским: «Воруйте всю вашу жизнь» (45—46). По приказу царя мученик все-таки убит воинами. Однако он успевает предупредить властелина, что из каждой капли пролитой им крови вырастет по проповеднику, которые будут «поучать народ».

«Рассказ на всех произвел довольно сильное впечатление», — сообщает автор. Поскольку в легенде содержится указание на неизбежность воровства на Руси, постольку оно становится бесконечным, заданно-беспричинным и как бы не предусматривающим ни социальной, ни индивидуальной ответственности: ведь воровство на Руси «с того самого» — с заклятья святого странника (47).

Но из дальнейшего выясняется, что среди французов, работающих где-то на чугунке, нет воинов («разве что во хмелю»), зато попадаются «воры».

Купец торжествующе резюмирует: «Ан вот, твоя сказка-то, брат, и не приказка». «Смешавшегося» рассказчика добивают язвительным приговором: «Твой верный человек (передавший легенду Анфалову. — *А. Г.*) тебе и соврал, а ты по нем повираешь» (48).

У ямщика, подвозившего некогда какого-то паломника, есть в противовес услышанной другая легенда, перенятая от этого паломника, — «С чего взялись в человеках и блуд, и воровство, и пьянство, и всякие грехи». Оказывается, господь вручил некоему святому заповеди, начертанные «божьим перстом на каменных плитах. Все там было, как следует, сказано: не украдь, не убей, не любодействуй». Святой понес «плиты с превысокой горы ⟨. . .⟩ народу», но, «ненароком» взглянув вниз, увидел, что народ «врагу предался»: «танцуют, пляшут, приставляют киатр». Плиты с заповедями покатились из рук святого и «разбились». Когда же народ, поняв, что согрешил, стал собирать осколки, он испугался нисходящего святого, и каждый побежал с тем, что схватил. И оттого «кто с каким куском побег, тот то и творит». Ямщик пояснил: «У кого на куске-то осталось „убей", а запрет-то отвалился, тот ни по чем убивство и не ставит; тож самое и воры, и другие прочие ⟨. . .⟩ А из тех, что подобрали куски, на которых написаны ⟨. . .⟩ запреты, что к заповедям принадлежали, вышли бродяги, не помнящие родства. Что их ни пытают, все у них один ответ: „не знаем" да „не помним". Потому ⟨. . .⟩ и во всяком царстве — и у немцев, и у нас — теперь есть воры и блудницы, и опять во всяком звании: и в господском, и в купеческом, и в нашем» (50, 51).

Вторая фольклорная легенда существенно поправляет первую. Сколь бы ни была она фантастична и как бы ни амнистировала человека, живущего по «разбитым заповедям» (52), она не сводит образ народа к обрекающей однокачественности.[72] Более того, далее ямщик-рассказчик поясняет, что у неправо живущих людей

есть возможность выбора судьбы и свободного ее изменения к лучшему: рецепт знают раскольничьи «старцы», что живут в «стародубских слободах».[73] От них приходящие получают «басловение», а затем идут «прямо оттуда, не заходя ко дворам, ⟨. . .⟩ в Русалим-град» (в связи с этим упоминается и знаменитый памятник древнерусской литературы — Путешествие в Иерусалим Трифона Коробейникова), где воспринимают «всякое душевное исцеление» и затем пристают «к истинному завету» (52).

Проникнутые простодушной религиозностью, анекдотические по своей логике и полемичные в отношении друг друга легенды открывают нам очевидные стремления народа понять природу социальных болезней и добиться их «исцеления».

Лесков-прозаик начинает свою сагу о русском народе с повествований собственно народными устами, с запечатления изустных проявлений духовного мира простолюдина, и эта «фольклоризующая» тексты художественная установка дает незаурядный эффект.

Сложность крестьянского массового мировоззрения, а значит и поведения, становится объектом изображения Лескова в рассказах «Погасшее дело» и «Язвительный», в которых действуют не единицы, а целый сельский мир, и его действие управляется особенными закономерностями. Внимание писателя направлено на общественно важные процессы, и Лесков сам отметит это, объединив в двухтомном издании своих повестей и рассказов 1869 г. оба произведения в небольшой цикл «За что у нас хаживали в каторгу».

«Погасшее дело» открывается пословичным эпиграфом «Быль — не укор».[74] Действие его протекает в пору засухи до крестьянской реформы. Услышав от захожего «плута»-грамотея, будто их «полевая беда» вызвана тем, что они схоронили умершего от опоя пономаря на общем сельском погосте, крепостные мужики самоуправно «изништожают» покойника и затепливают изготовленную «из мертвого сала свечку».[75] Древняя потемочная психология мужиков, соединяющих несоединимое и повинующихся дикому совету авантюриста, навлекает беду: «полсела» мужиков, не внявших резонному запрету что-либо предпринимать с покойником, «пойдет на каторгу» (116).

Сила суеверий «авторитетно» утверждается соответствующим фольклором, питаемым архаическим убеждением, что пошедшие в землю, в иной мир, усопшие представители рода властны над урожаем, поскольку они вообще предстательствуют непосредственно перед господом за оставшихся жить родичей. Спровоцировавший действия крестьян «незадумчивый грамотник» «рассказал множество на живую руку сложенных басен и побасенок, что как у нас такие случаи были там-то и там-то; что о таких-то он от верных людей слыхал, а такие-то и сам знал и помогал в них так, что и поднесь ему за то благодарны» (104). И крестьяне, видящие беспомощность молебнов священника и крестного хода в поле, «поверили,что всему делу вина мертвый пономарь, что их родителям

с ним тяжко лежать на одном кладбище, и оттого они (родители. — *А. Г.*) упросили бога и мирского молебна не слушать». Как говорит народной пословицей автор рассказа, «у страха ⟨. . .⟩ большие очи и легкая вера» (104). Мужики, заверяя «отца Лидора», что их «никто не слушает», а они «сами по своему рассудку» мыслят, уже вполне убеждены: с «опивицей родителям неспокойно, за то они молят бога нам дождя не давать» (107).

Власть суеверий — там, где она руководствует сознанием крестьян, — с особой и жуткой силой заявляет о себе в катастрофические моменты народного бытия.

Так считал Лесков в молодые годы и так он будет считать в конце жизни. И если в своей публицистике 60-х гг. он громко говорил о повсеместной распространенности в народе знахарства,[76] о вере селянина в помощь «забидящей свечки» для мести врагу,[77] о крестьянских упованиях на покровительство св. Власия коровам, св. Флора и Лавра лошадям, св. Зосимы и Савватия пчелам, о весенних катаниях поваленного народом священника по полю, «чтобы земля тучнее родила», если он писал, что в народе «сказания о чугунках считаются менее вероятными, чем сказания о лешем и белоарабской войне»,[78] — его направляло чувство демократа-просветителя. «Невежество, — говорил Лесков, — есть та страшная сила, от воспоминания о которой кровь останавливается в жилах»,[79] и тут в его аргументации определенные виды фольклора по справедливости выглядели не союзником просвещения, а традиционным внутринародным тормозом общественного прогресса, живым носителем, хранителем и «распылителем» патриархальных заблуждений.

Лесков был далек от того, чтобы обвинять в этой неизбежной исторической драме трудящуюся массу: «народ наш столь долго был погружен по не зависевшим от него самого обстоятельствам» во «тьму».[80] В лесковской беллетристике, как и в публицистике, и еще сильнее в первой — ибо проблемы здесь представлены в осязаемых картинах самой жизни, а не в перечислениях фактов, — проходит мотив необходимости безотлагательной помощи народу. Когда, по выражению Лескова, виделось «жатвы много», да было «делателей мало»,[81] писатель требовал от литературы того реализма, что дали «рассказы Щедрина, Селиванова и других русских авторов», поведавших «о том, о чем всем нам давно хотелось разговориться, но о чем прежде разговориться не удавалось».[82] Требованием этим формулировалась собственная гражданская и литературная ответственность Лескова-«делателя».

Лицом к лицу с иным проявлением народной социальной психологии ставил своего читателя Лесков в «Язвительном».[83] Княжеский управляющий из англичан применил к орловским крепостным не лишенную прогрессивных черт систему принудительного труда, где, однако, видное место занимала педагогия публичных моральных наказаний. Однажды «ворог», как прозвали управляющего крестьяне, со свойственной ему «язвительностью» опозорил «мужика, хозяина» (428) — выставил его на всеобщее

посмешище, привязав, как воробья, на нитку к золоченому барскому креслу. Это переполнило чашу народного терпения: в ту же ночь «мужики взбунтовались против своего управителя, сожгли его дом, завод и мельницы, а самого управляющего избили и выгнали вон» (418). Когда же губернские власти, среди которых есть мужицкие доброхоты, пытаются с деланной наивностью убедить друг друга, «что собственно никакого бунта не было», а вслед за тем предлагают мужикам просить прощения у управителя, дабы жить далее с ним «в согласии» (427, 428), дело принимает оборот непредвиденный. Бунтовщики готовы повиниться, но воротить «опять 〈. . .〉 к себе» управляющего напрочь «не согласны». Им грозят следствием, их урезонивает «притоманный» (земляк) чиновник, объявляющий, что в противном случае «половину поссылают» (428).[84]

Крепостные непреклонны:

«— Ну, что будет, то нехай и будет; а нам с ним никак нельзя обиходиться. 〈. . .〉 Нам такого ворога некуда девать 〈. . .〉 Господи помилуй! — на нитку вроде воробья сажать 〈. . .〉 чего мы над собой с роду родясь не видывали». И — наконец:

«— . . .управителя примете?

— Этого нельзя сделать.

— Да отчего нельзя-то?

— Он язвительный» (428, 429).

Рассказ предварялся многознаменательной русской пословицей: «Капля камень долбит» (407). Лесков придал ей социальную внушительность, которая соответствовала грозной теме народного бунта и одновременно подчеркивала решительность русского национального характера, вынашивающего в долготерпении могучие всплески протеста. Народная гордость — слишком серьезный общественный фактор, чтобы ее можно было подвергать унижению.

Широкие раздумья Лескова о шедшей на каторгу Руси возникали как осмысление частных эпизодов провинциальной истории. Поэтому к «Погасшему делу» имелся подзаголовок «Из записок моего деда», к «Язвительному» — «Из Гостомельских воспоминаний», а это скрадывало значимость мысли,которую несли произведения молодого писателя. В 1869 г. подзаголовки были сняты, рассказы подверглись редактированию, чтобы стать в один ряд с выдающимися или более зрелыми позднейшими творениями мастера, но утрата фольклорного эпиграфа в последнем случае нанесла, с нашей точки зрения, рассказу художественный ущерб.

Было бы упущением не заметить ту полемическую тенденцию, что сквозила у автора во всех рассмотренных произведениях. Рисуя народную Россию, даже поднимающуюся на одномоментный бунт, Лесков отказывается видеть в ней почву для истинной революционности и общерусской революции. Писатель исповедует те верования, которые он обнародовал иным языком в своих публицистических выступлениях: «. . .вся мерзость наших дней опирается на невежество массы»;[85] «честные люди» «не верят

в пользу форсированных движений и признают незаконным навязывать обществу обязательства делать то, чего оно не хочет делать, потому что вероятно еще неспособно кое-что делать»;[86] «Народ сам чует, что ему многое можно позаимствовать у людей, у которых известные формы гражданской жизни выработаны сознательнее (обычно Лесковым в подобных заявлениях подразумевались англичане и американцы. — *А. Г.*), чем у нас — славян. Он хочет жить безобиднее, довольнее и счастливее, чем во времена достославных героев эпохи драк и насилий. Он сам видел много смрадного и циничного; в массе он чувствует этот смрад и силится освободиться от деморализации, которая окружала его в прежнем быту»;[87] «Правильное, постепенное разрушение и создание нового на месте старого составляют элемент самой жизни общества. 〈. . .〉 Для истинных друзей разумного поступательного движения слово разрушающее не имеет никакого ужасающего значения».[88]

От этих мыслей, равно как от первых рассказов о народе, был естественный путь к изображению человека, жаждущего народной революции и идущего в народ, дабы ускорить ее. Такое изображение Лесков предложил в повести «Овцебык»,[89] где фольклор участвует в сюжетном действии и выразительно аккомпанирует авторской мысли.

* * *

В конце 1861 г. Н. Г. Чернышевский завершил статью «Не начало ли перемены?» призывом к молодой интеллигенции идти пробуждать в массах «одушевление» (подразумевалось: социальную активность, революционность. — *А. Г.*), сознавая, что облик народа достаточно сложен, но несколько упрощая самый процесс общения интеллигента и мужика: «. . .жизнь уже и приготовила решение задачи, которая своею мнимою трудностью так обескураживает славянофилов и других идеалистов, вслед за славянофилами тоскующих о надобности делать какие-то фантастические фокус-покусы для сближения с народом. Никаких особенных штук для этого не требуется: говорите с мужиком просто и непринужденно, и он поймет вас; входите в его интересы, и вы приобретете его сочувствие. Это дело совершенно легкое для того, кто в самом деле любит свой народ, — любит не на словах, а в душе».[90]

В противоположность этому Д. И. Писарев как автор статьи «Народные книжки» (1861) указывал: «. . .расстояние между нашими («лучших людей нашего общества» и народа. — *А. Г.*) воззрениями и наклонностями до сих пор еще так велико, что оно исключает всякую возможность непосредственного понимания». При этом он акцентировал момент культурного разноречия интеллигенции и масс: «Мы любим народ или по крайней мере воображаем себе, что любим, потому что мудрено действительно любить того, кого мы почти не знаем, но народ не любит нас и не верит нам. Мы для него до сих пор ровно ничего не сделали, мы его трудами жили в течение столетий, и он это помнит тою

самою памятью, которая до сих пор хранит в народной песне воспоминания о Дунае-реке и о Владимире-Красном солнышке».[91]

Ф. М. Достоевский, прошедший суровую школу «мертвого дома», настаивал на важности первоочередного «распространения образования», называя его «первым шагом ко всякой деятельности»: народ «не поймет нас, если не будет предварительно подготовлен».[92]

Опыт близко знакомого в начале 1860-х гг. Лескову П. И. Якушкина, который собирал песни, сказки и иной фольклор в народе, будучи одетым в мужицкое платье, хождение в народ известных Лескову Артура Бенни и А. И. Ничипоренко показывали, что сближение с простолюдинами — далеко не всегда «дело легкое» и бесконфликтное.[93] Г. И. Успенский в 1880 г. обрисует «технику» того, как крестьяне выдают агитатора начальству.[94] С. М. Степняк-Кравчинский еще позже вспомнит, что «в те времена, когда интеллигенция впервые сблизилась с крестьянами», ей была присуща «чрезмерность идеализации и даже сентиментальности», которую разрушило «грубое соприкосновение с действительностью».[95]

Целый комплекс подобных вопросов, вместе с ответами на них, — несомненно направленных против бесполезной, нежизненной, по мнению Лескова, агитации, — возникает на страницах «Овцебыка», где в народ отправляется «пропагандистом» (1, 79) сын дьячка, окончивший семинарию, но презревший духовное поприще, Василий Богословский.

Его жизнь — сплошное искание: поиск ответа на вопрос «Русь, куда стремишься ты?» (1, 85), розыски «людей евангельских» (1, 38), искание «мужей, которых бы страсти не делали рабами» (1, 79). Это хождение «на ощупь» (1, 49) проникнуто намерением впредь творить «густое дело» и с помощью «униженных и оскорбленных» — из «монастырской семьи», из северян-раскольников либо из наемных рабочих — когда-то «отпереть» сказочный Сезам: создать общество равных людей.

Десяток с лишком равнозначных эпитетов к прозвищу Богословского «Овцебык» означают не только нелепость внешнего облика, но и духовную неприкаянность Богословского, его приговоренность к трагической судьбе («шут», «упырь», «бедак», «блажной», «чудак», «одер», «дурашный», «Квазимодо», «ни барин, ни крестьянин», «рыцарь печального образа»). Его скитания оборачиваются вереницей разочарований, и это разочарования в возможности найти общий язык, органическое сближение с народной массой.

Овцебык, видящий, что настают «смутные дни», чреватые приходом «лжепророков», способных «во имя народа 〈. . .〉 уловлять и губить» (1, 53), устремляется в дальние «страны», где спасаются раскольники. Возжигатель общественных страстей, предтеча потрясений, подобных природной грозе, которая мечет огонь и ломает деревья («. . .то-то и хорошо, что все ломит», — ликующе восклицает Овцебык — 1, 75), пропагандист получает

суровые уроки от жизни, совсем не похожей на прекраснодушные баснословия о ней. Первая из таких надуманных и ложных легенд — революционная репутация раскола. «Слышишь „*раскол*", „раскол", сила, протест, и все думаешь открыть ⟨. . .⟩ невесть что. Все думаешь, что там слово такое, как нужно, знают и только не верят тебе, оттого и не доберешься до живца. ⟨. . .⟩ А на самом деле — буквоеды, вот что. ⟨. . .⟩ Работа да моленное пение, и только» (1, 75—76).

В речах острого на язык, мыслящего афоризмами Овцебыка пословичные и сказочные образы ставят точки над i в оценке априорных расчетов на тайную политическую мощь раскола, который оказывается прежде всего религиозно управленным укладом, чуждым искомого политического содержания:[96] «Я думал найти там город, а нашел лукошко» (1, 76).

«— „Раскольники не допустили вас до своих тайн?" — допытывается повествователь.

— „До чего допускать-то! — с негодованием воскликнул Овцебык. — ⟨. . .⟩ Понимаете, этого слова-то „Сезам, отворись", что в сказке говорится, его-то и нет! Я знаю все их тайны, и все они презрения единого стоят. Сойдутся, думаешь думу великую зарешат, ан чорт знает что — „благая честь да благая вера". ⟨. . .⟩ А мы на них надежды, мы на них упования возверзаем!. .». А далее сказочный образ повивается тревогой и болью за ускользающую мечту. Первый из череды лесковских Дон-Кихотов исторгает почти отчаянный вопль, ибо Сезам может стать доступен лишь при условии поистине мессианского явления некоего мужа из мужей: «Сезам, Сезам, кто знает чем Сезам открыть, — вот кто нужен! . . — заключил Овцебык и заколотил себя в грудь. — Мужа, дайте мужа нам, которого бы страсть не делала рабом, и его одного мы сохраним душе своей в святейших недрах» (1, 76—78).

Но и иная проба сближения с народом рушится: «пропагандист ⟨. . .⟩ прогорел» в попытке «отпереть ⟨. . .⟩ Сезам, действуя на массы приходящего на богомолье народа» в одном из монастырей: «Первый муж, стоявший, по его (Овцебыка. — *А. Г.*) мнению, выше страстей ⟨. . .⟩ сделавшись поверенным Богословского, вздумал помочь своему унижению и оскорблению»: он открыл начальству, «коего духа» Овцебык, «Овцебык был выгнан» (1, 79).

Богословский пытается агитировать среди лесоповальщиков-рабочих, рассказывая житийную легенду «про Филарета Милостивого[97] либо про другое что». Сворачивая при этом «все на доброту» и говоря «против богачества складно», он добивается, что «его много которые слушали» (1, 87). Но тем не менее относилась к нему распропагандированная мужицкая аудитория с прохладцей. Больше всего, пожалуй, рабочие любили, когда он «говорит-говорит про божество, да вдруг — про господ. Возьмет горсть гороху, выберет что ни самые ядреные гороховины, да и рассажает их по свитке: „Вот это, говорит, самый набольший — король; а это — поменьше — его министры с князьями; а это, еще по-

меньше — баре, да купцы, да попы толстопузые; а вот это ⟨. . .⟩ мы, гречкосеи". Да как этими гречкосеями-то во всех в принцев и в попов толстопузых шарахнет: все и сравняется. Куча станет. Ну, ребята, известно, смеются. Покажи, просят, опять эту комедию» (1, 88).

Вопреки ожидаемому, посмотрев «комедию», один порубщик так отзывается об Овцебыке: «Это он, так, известно, дурашен. . .». Другой мужик интересуется, «не из комедиантов» ли вообще Овцебык: именно такой слух распустил про героя хитроватый мужичок, почувствовавший в рассказах Богословского конкуренцию своему балагурству.

Хотя в последних случаях Овцебык применяет как будто бы вполне импонирующие массе (и на практике далее многократно испытанные народниками) средства агитации,[98] хотя и пересказ житийной легенды и гороховая «комедия» вызывают известное народное сочувствие, барьер между Овцебыком и мужиками не преодолен.

Чуткий ко всем своим промахам, болеющий душой за народ, Василий Богословский наблюдает победное шествие по Руси капиталистического предпринимателя, который деловой хваткой и жесткостью становится даже своего рода образцом для мужиков. Имея в виду конкретное лицо — в прошлом выкупившегося благодаря личной энергии из крепостного состояния Александра Ивановича Свиридова, Овцебык пишет в письме: «До него все дорасти хотят, а что он такое за суть, сей муж кармана?. .». И, как бы окидывая взглядом все пройденные им дороги, Богословский добавляет: «Некуда идти. Везде все одно. Через Александров Ивановичей не перескочишь» (1, 85).

Последние акты борьбы Овцебыка — его агитация именно против Свиридова, которой было придано мучеником-пропагандистом фольклорное обличье. Как рассказывал повествователю сам Свиридов, державший «в страхе ⟨. . .⟩ и приказчиков и рабочих» и услышавший от них об агитации Богословского «прямо ⟨. . .⟩ при нем», последний толковал «на свой салтык» — по мнению Свиридова, «не на честный, а на дурацкий» — Писание: «Про мытаря ⟨. . .⟩ да про Лазаря убогого,[99] да вот кому в иглу пролезть можно, а кому нельзя ⟨. . .⟩ я в его расчислении „купец — загребущая лапа" (Свиридов был записан «в купечество ⟨. . .⟩ уездного города» — 1, 81. — *А. Г.*) и гречкосеям надо меня лобанить (резать. — *А. Г.*)» (1, 92). И в этой борьбе эксплуататор Свиридов оказывается сильнее, Овцебык предан теми, на кого он надеется.

Кончающий с собой трагический герой принадлежал к той ранней генерации народников, которым, по словам В. И. Ленина, «на практике пришлось убедиться в наивности представления о коммунистических инстинктах мужика».[100] Заслуга Лескова как писателя заключалась в том, что он первым из больших мастеров литературы показал новое общественное явление — хождение в народ[101] и, с исключительной рельефностью вылепив привлека-

тельнейший характер героя (чего стоит, например, тема пробудившейся, но губительно действующей на Богословского его любви к красавице Настасье Петровне Свиридовой),[102] изобразив новую социальную фигуру со всем человеческим сочувствием и состраданием к ней уловил присущие хождению в народ святость и его исторический драматизм.

Однако роль фольклора не может быть исчерпана сказанным выше. Фольклорное начало в повести гораздо емче. Недаром трагедия взаимного непонимания народа и агитатора, завершившаяся «в темном лесном куточке», художественно остро подчеркнута в финале повести именно фольклором.

Приехавший к мертвому телу преуспевающий капиталист Свиридов произносит, как бы ни к кому не обращаясь:

«— Вот тебе и все: был человек, как его и не было».

И тут же Лесков вводит пронзительную, кричаще диссонансную перед лицом гибели высокой души и тем более художественно значительную деталь. На фразу Свиридова о герое, смысл и чистоту стремлений которого не было дано понять при его жизни (в особенности же далеки от этого понимания были те, ради кого действовал Богословский), откликается уродливое народное «эхо». Отвратительный своим рабьим «заискивающим сладеньким голоском», гротескно-жалкий старичок-сторож кощунствует, припоминая мирскую пословицу, с помощью которой ему не терпится угодить капитáлистому «мужу кармана»: «*Ему гнить, а вам жить*, батюшка Ликсандр Иваныч. . .» (1, 95; курсив мой. — *А. Г.*).

Так замыкается большое фольклорное поле повести, часть которого кажется подчас вставной. Целая четвертая глава посвящена детским воспоминаниям повествователя, и эта экспозиция, подробно характеризующая места и среду, где далее общается с «богомольным народом» Овцебык, густо насыщена фольклором: послушники поют «удалые» песни и духовные стихи, сказывают друг другу сказки (последние, правда, только упоминаются), вспоминают обширные истории о встречах с подлинными разбойниками. Повествователь, слышавший эти рассказы ребенком, в детстве, «очень любил разбойников и рисовал их на своих тетрадях в плащах и с красными перьями в шляпах» (1, 59). Однако таких роскошно-сказочных персонажей совсем нет в сюжетах послушников. Бытовой разбой прозаичен, грязноват даже тогда, когда действуют в сказаниях «настоящие хорошие разбойники», когда расписываются жутковатые дорожные притоны с белыми-румяными «атаманьшами», где обычные мещане превращаются в коварных и низменных насильников над человеком, где пристращающие речи идут на особенном, «воровском» диалекте (Лесков блестяще передает бойкое загадочно-метафорическое острословие «недоброго места», обыкновенное в бытовых сказках, балагане и на торговой площади: «. . .дай спотыкаловки да едаловки, а то зубаревы девки от работы отвыкли»; водка «прозывается „горькая русская доля, с водой да с слезой, с перцем да с собачьим

сердцем"; « — „За что ⟨. . .⟩ братцы?" — „А за то ⟨. . .⟩ не ходи по лавке, не гляди в окно. . ."» (1, 62—63).

Оставляя в стороне вопрос о том, справедлив ли был Лесков, только в таком идейном качестве представив разбойничий фольклор, звучащий в повести из уст послушников, следует констатировать: фольклор о разбойниках, столь дорогой мирку, куда двинется Овцебык, начисто лишен той динамитной силы протеста, той крупной общественной если не цели, так хотя бы проблематики, которые могут быть расценены как подходящая почва для бунтарской проповеди. Монастырские грады населены народом, совсем не похожим на те мифы о нем, которые складываются издалека, как не похожи на реальных разбойников рисованные ребенком фигуры с алым плюмажем на шляпах. Душа народная полна сокровенного. Неизмеримо труднее нечто внести в нее, нежели извлечь из нее самой. Фольклорная культура символизирует в повести ту зону недоступности, непознанности, в которую не войти Овцебыку. Она сложилась вследствие длительных процессов национальной жизни, а их ход, согласно Лескову, не может быть скороспешно повернут в иное русло. Без понимания этого даже человеку, имеющему определенное право заявлять: «У меня ⟨. . .⟩ все простое, мужицкое» (1, 51), — неизбежно приходится сказать себе: «Никто меня не признает своим, и я сам ни в ком своего не признал», «нигде, видно, нечего делать опричь того, что все делают: родителей поминают да свои брюхи набивают» (1, 86, 85).

Фольклор живет в повести и как элемент эстетики речи героев и близкого им по культурному облику рассказчика-повествователя. Колоритность и самая цельность рисунка повести создается благодаря живому контакту повествовательского стиля с афористикой пословиц, с просторечием и гибко-непринужденными формами крестьянского языка, которому Лесков в «Овцебыке» впервые воздает хвалу.

Описывая портрет Настасьи Петровны Свиридовой, художник отмечает ее исключительную начитанность и памятливость на прочитанное («Карамзинскую историю, бывало, чуть не наизусть рассказывает»), но паче того выделяет ее слово: «В разговоре у нее еще часто прорывались крестьянские выражения, особенно когда она говорила с воодушевлением, но эта народная речь даже необыкновенно шла к ней. Бывало, если она станет рассказывать этой речью что-нибудь прочитанное, так такую силу придает своему рассказу, что после уж и читать не хочется» (1, 82).[103]

Животворные элементы крестьянского красноречия придают национальную нюансировку стилю повествования: «волосы ⟨. . .⟩ на щеках *загинались*» — 1, 31; «Василий Петрович, как говорится, „*плохо скроен, да крепко сшит*"; «сапоги его, как он выражался, „*совсем разевали рот*"» — 1, 32; «книга, которую он читал, *не нагиная* головы» — 1, 34; «я *дознал* это на опыте» — 1, 35; и т. д. Нельзя не отметить в повести «Овцебык» более последовательное, нежели прежде (в основном благодаря включенности рассказчика в самую сюжетную ткань), изложение событий от достаточно

конкретизированного первого лица. Это является одним из моментов выработки у Лескова формы сказа вообще. Наличие же внутри фактически рассказываемого автором-героем крупного произведения еще и специальных рассказчиков, излагающих от собственного лица — прямой, индивидуализированной речью — встречи с разбойниками (замкнутые рассказы «послушника из курляндцев», Тимофея Невструева — 1, 60—61, 61—63), свидетельствует об успешных экспериментах писателя по воссозданию жанровой формы устно-фольклорных рассказов.

Не менее существенно и то, что в «Овцебыке» впервые Лесков испытывает воздействие народнопоэтической эстетики при создании женских типов. Их портреты напоминают изображения фольклорных героинь, хотя мастер обычно вносит в свою живопись из фольклорных описаний лишь одну-две стилистические детали: «Выйдя замуж 〈. . .〉 Настасья Петровна, что говорят, „раздобрела". Она всегда была писаная красавица, но замужем расцвела, как пышная роза. Высокая, белая, немножко полная, но стройная, румянец во всю щеку и большие ласковые голубые глаза» (1, 81). За этим портретом последуют фольклоризованные изображения красавицы Паши с «бровями соболиными» из рассказа «Ум свое, а черт свое», портреты девок в «Житии одной бабы», «лебеди белой» Платониды из рассказа «Котин доилец и Платонида», далее — другие зарисовки, а в «Запечатленном ангеле» раскольник произнесет целый монолог о «русском настоящем понятии насчет женского сложения» (4, 332).

* * *

Очевидно, что лесковская полемика с концепциями революционной агитации в народе ограничивала кругозор художника. Она направляла его внимание на те стороны действительности, которые не исчерпывали ни наблюдений писателя над народной средой, ни его представлений о народе, сложившихся в начале 1860-х гг. Немалое значение поэтому в лесковской эволюции по справедливости придается литературоведами повести «Житие одной бабы» (1863), где как раз во многом благодаря новизне способов художественной интерпретации фольклора, не встречавшихся в предшествующих произведениях Лескова, а также за счет необычайного расширения самого круга фольклорных привнесений и отражений, буквально пропитывающих текст, писатель сумел изобразить по-песенному трагическую долю женщины дореформенных времен, связал ее множеством нитей с судьбами крестьянства и широким социальным миром России.

Трагическая история Насти Прокудиной напоминала о «несчастье жизни семейственной», которое Пушкин называл «отличительной чертой во нравах русского народа»[104] крепостной эпохи. Выданная против воли, а по существу проданная кулаком-братом замуж за дурковатого парня, который ей «смерть как противен», песельница редкого таланта бежит с возлюбленным, пытаясь

найти счастье. Против нее, однако, весь миропорядок: право помещика, гнет семьи, карающая десница властей. Потерявшая ребенка и мужа, сошедшая с ума женщина замерзает в зимнем лесу. Поистине, как говорит лесковский эпиграф об «ивушке — ракитовом кустке»:

Срубили ивушку
Под самый корешок

(I, 263).[105]

Лесков рисует прекрасного человека, чья душа сформировалась и утончилась в лоне русской песенности: «Она очень любила, коли кто поет песню из сердца, и сама певала песни, чуткие, больные да ноющие. Большая она была песельница, и даже господа ее иной раз вечером заставляли петь». В этом человеке-художнике живет целомудренное отношение к любимому искусству: «... она им не пела своих любимых песен, эти песни она все про себя пела ⟨...⟩ Пойдет, бывало, за водою к роднику ⟨...⟩ поставит кувшины под желоб, да и заведет:

Из-за бору, бору зеленова
Протекала свет быстрая речка...»

(I, 271).

Лесков рисует Настю, простую крестьянскую девушку, привычную «к работе мужичьей», как человека тончайшей духовной организации, и совершаемое над нею брачное насилие — поругание души.

Настя пытается протестовать, но старший брат уже «барыши на счетах выкладает» (I, 280), отдавая сестру в дом богатого однодворца, ожидание пощады напрасно.

Когда наступают святки, с их неизбежными гадальными подблюдными припевками, предрекающими девушкам будущее, Настя со страхом слышит «Кузнеца», «Мерзляка», «Мужичков богатых», «Свинью из Питера», а когда после песни «Зовет кот кошурку в печурку спать»[106] вынимается серебряное колечко Насти, она, как и все, знает, что песня пророчит ее свадьбу.

В «Житии одной бабы» песни — в соответствии с характеристикой героини как песельницы — не только сопровождают действие: выражая душевные состояния героини, они эмоционально продвигают само действие; по ходу их звучания назревают поступки, и оттого повествующая проза стремительно «подхватывает» песню.[107] В святочный вечер при гадании вынимается Настино колечко. Не замечая, что Настя бледна «как смерть», девушки простодушно заводят «Жердочку» — песню, символизирующую акт свадьбы, образно внушающую мысль о его бесповоротности и называющую имена жениха и невесты:

Как по той по жердочке ⟨...⟩
Перешел *Григорий* сударь,
Перевел *Настасью* свет...

(I, 281).[108]

И тут происходит неожиданное. Всплеск чувства героини нарушает сельский ритуал: «Настя встала с места, чтоб поблагодарить девушек, как следует, за величанье, да *вместо того, чтобы выговорить „Благодарю,* сестрицы-подруженьки", сказала: „Пустите"» (1, 281; курсив мой. — *А. Г.*). Как показывает Лесков, рисуя самое свадебное действо, напоминающее «похороны», для искреннего, воспламеняющегося характера Насти органично повиновение сердечному порыву, а не консервативному обрядовому этикету ни даже самой косности стародеревенской этики.

События святочного вечера потому и получают бурное развитие во всей цепи настиных «проступков» (нарушение ритуала в святой вечер символично, эта апелляция Лескова к народным поверьям не раз композиционно проявит себя в его «святочных рассказах») — «проступков», отвергающих крепостнический диктат обстоятельств, начиная со скандальной первой брачной ночи, — что характер героини воплощает не индивидуальное, а общественное стремление к попранию попирающих человека, безнадежно устаревших социально-нравственных канонов. Именно человек-песня первым взрывает угнетение, и это объяснение психологически глубоко достоверно. Лесков продолжает и усиливает литературную тенденцию изображать сокровенный мир человека через контакт с песней (см. героев «Певцов» Тургенева и «Грозы» Островского).

Обращение писателя к типу народной песельницы побудило его найти особенные сюжетные ситуации, где именно песня выступает действующим лицом.[109] Через встречу с песней приходит к героине повертывающая ее судьбу любовь. Прежде чем увидеть Степана Лябихова и полюбить его, Настя слышит его «звонкую песню», а искусство удивительного «певца», «песельника» (она долго не знает его имени и только так думает о нем) заставляет ее совершенно по-новому, применяя к себе, прочувствовать давно знакомые песенные слова. Ожидание летними ночами «звонкого, полного голоса», певшего «песни и веселые, разудалые, ⟨. . .⟩ и грустные, надрывающие душу», становится жизнью Насти, и оттого в «Евиной дочке» пробуждается желание «посмотреть песельника» (1, 335), а там ей удается дознаться, что это «первый песельник по всей Гостомле» (1, 336), и, наконец, под Петров день — «на отличку» — «сыграть» вместе с ним песню, дав возможность редкостному певцу «показать свою артистическую удаль» (1, 343).[110]

Лесков помнил народные песни еще по гостомельской поре своего детства, юности, и повесть, носившая подзаголовок «Из гостомельских воспоминаний», снабженная фольклорно-терминологическими соображениями Лескова («У нас не говорят „петь песни", а „играть песни"» — 1, 336), полна восхищения и словом, и напевом, и исполнением песен. Но словесный фольклорный текст, вливаясь в текст произведения, играет более весомую роль. Поэтому слова песни, где добрый молодец пикируется с девицей остротами, — слова, пропетые Степаном («Напой мово

коня Среди синя моря. . .») и Настей («Сострой, милый, терем Из маковых зерен. . .»),[111] — вызывают не только смущение женщины откровенным объяснением в любви к своему поющему партнеру, но и роняют щемящую ноту, которой дорожит автор «Жития», — намекают на неисполнимость, невероятность взаимного счастья для исполнителей любовной «народной оперетки» (1, 343).

Диалог песнями, начатый накануне Петрова дня, продолжается во время жатвы, когда с неудержимой силой вспыхивает влечение Насти к Степану. В ночном поле, «летая от думы к думе», и все — возле Степана, героиня незаметно заводит песню про «горе великое, тоску-печаль несносную»,[112] и тут ей откликается издалека Степанов голос, который «словно манит своей песнею»:

Как изгаснет зорька ясная ⟨. . .⟩
Выходи, моя лебедушка,
Во зеленую дубравушку. . .
(1, 350).[113]

Но и в этот час, когда все спит, когда замолкла природа, слушая горькие и тоскующие песенные речи, на героев недобрым соглядатаем взирает «красный кровяной» — вещий — «месяц» (1, 349).

Сознание песельников проникнуто песней, и, перемолвливаясь между собой во время мимолетных встреч, они естественно приправляют разговор песенными образами, употребляют инверсированную фразеологию, переходят на музыкально-поэтические интонации: «Меня твоя душа кроткая да доля кручинная совсем с ума свели»; «Помолиться за мою любовь за горькую»; «Чего ты, как тень сухая,[114] за мной тащишься?» (1, 346, 347, 352).

Бегство героев из деревни тоже вершится не без помощи песни, которой Настя вызывает Степана из избы, решив не возвращаться в семью.

Жизнь Насти Прокудиной только там и может быть названа жизнью, где присутствует свободно льющаяся ее песня, хотя из настиных уст и не звучит ни одного радостного напева. Все остальное — беспесенное — кромешное ж и т и е. Примечательно, что в изображении свадьбы несчастной Насти Лесков ни разу не вводит песенных текстов:[115] в этот момент н е ч е г о п о э т и з и р о в а т ь песней. «С самого утра» венчального дня героиня «точно как умерла». В застолье «не было ⟨. . .⟩ веселья да радости». И автор лишь сообщает о каком-то сугубо формальном, бездушно-ритуальном пении, которое шло «мимо» свадьбы: «песни пели, косу девичью расчесывали под честной венец»; «Бабы заведут песню, да так ее кое-как и скомкают; то та отстанет от хора, то другая — и бросят»; «пела да вертелась» сваха «со стороны жениха» (1, 286, 285, 288). Это пение как бы не соприкасалось ни с чьим сердечным переживанием.

Песня окончательно умирает и исчезает из повести после того, как Настя и Степан превращаются в бегущие, травимые существа. А когда власти прерывают их путь «в обетованное место, где, по слухам, люди живут без паспортов» (1, 367), более

нет прекрасной песельницы — есть «бродяга Настасья», а там и «растерзанная душа»,и «Настя бесноватая».

Лесков показал «Житием одной бабы», какие утраты понесла национальная жизнь при крепостном праве. Он раскрыл высокую артистическую красоту, рождающуюся в недрах народа вопреки социальному неполноправию. «Тезис», который извлечет из творчества Пушкина Достоевский, — «Было рабство, но не было рабов ⟨. . .⟩»[116] — становился действителен там, где душу человеческую спасала народная песня, которая не признавала мужика рабом и, охраняя достоинство личности, помогала ей высоко, непоклончиво держать голову перед бытовыми и историческими невзгодами, как это сумела простая гостомельская баба.

Для Лескова Настасья Прокудина, Настя-песня была олицетворенной надеждой на возрождающую способность народной жизни. Хотя в финале повести Лесков без ложного умиления рисовал картины пореформенной Руси, где жили рабьи нравы (чего стоит сцена, где купчик скармливает насильно кусок мыла укравшей его беременной женщине, приговаривая пословицу: «Сама себя раба бьет, что не чисто жнет» — 1, 383), где раздавались в сельских расправах «отчетистые чуки-чук» (1, 381) телесных наказаний, где народная темнота по-прежнему призывала в помощь от болезней не врача, но знахаря, а темные дельцы крестьянской породы (типа брата Насти Прокудиной) выбивались на чужих загубленных судьбах в разряд благоденствующих лавочников. . . Но масса народная очнулась от «прежней апатии» (1, 379), — и, значит, учителя словесности не зря воспитывают в учениках любовь к народу и желание делиться с ним грамотой, «духовным хлебом» (1, 385), которого не создавала сама по себе, однако без которого и не могла более существовать фольклоронесущая среда.

Лескову хотелось верить в перманентность и плодотворность эпохи реформ, хотя слишком тяжко было наследие крепостной поры и слишком велико сопротивление всей социально-политической надстройки России освободительным тенденциям национальной истории.

* * *

Принципиально новые грани работы писателя над фольклором выявились очень скоро — когда он приходит к созданию повести «Леди Макбет Мценского уезда» (1864).

Лесков говорил о себе: «Я не могу брать фактиком, а беру кое-что психиею, анализом характера»,[117] — и в этом заявлении был особенный резон. Писатель ищет ответа на вопросы о загадках новейшей и прошлой русской жизни, углубляясь в психологию человека, постигая природу неожиданностей. Он выявляет, что начала социальные и личностные, таящиеся в глубинах натуры, находятся в состоянии сложного взаимодействия, которое обусловливает видимые результаты зачастую невидимых и не предполагаемых процессов душевной работы.

В повести «Леди Макбет Мценского уезда» Лесков с потрясающей художественной мощью раскрыл драму женщины, сдающей естественно присущие народной массе нравственные позиции под влиянием стихии «темного царства» и гибнущей в единоборстве с этой стихией, враждебной нормальному человеческому чувству. Одной этой вещью писатель стал вровень с крупнейшими изобразителями народа. Он открывал читателям противосословную силу, вырастающую даже в деформирующейся под влиянием этой среды простонародной душе, — силу, способную разрушить кастовую мораль изнутри самой касты.

Мощным дыханием страсти обдает история трагической любви и преступлений Катерины Измайловой. Катерина — знамение переломного общественного времени, времени эмансипации, отрицающего старые традиции купли-продажи человеческой личности. Три убийства — свекра, мужа и племянника Измайловой, наконец смерть самой героини — едва ли не гибель целой фамилии. Как показывает Лесков, сословный быт, подавляющий естественные человеческие стремления, полон внутренней борьбы, которая чревата его самоуничтожением.

Раскрытие глубинных пружин мценской трагедии говорит о выдающемся таланте Лескова — социального психолога. Писатель, не принимая рационалистического истолкования побуждений и действий человека, считая человеческую психику узлом противоречий, переходов и переливов противоположностей, избирает последовательно в «Овцебыке», «Житии одной бабы», «Ум свое, а черт свое», «Леди Макбет Мценского уезда» такие ситуации, где все свойства характера проявляются бурно, более того — катастрофически.

Катерина, девушка из бедной, простой семьи, становится «ее степенством» Катериной Львовной Измайловой. В прошлой жизни, «в бедности, она привыкла к простоте и свободе: пробежать бы с ведрами на реку да покупаться бы в рубашке под пристанью или обсыпать через калитку прохожего молодца подсолнечною лузгою». В ее жизни настоящей «все иначе»: полная силы, богатая натура Катерины томится от безделья в купеческих хоромах, где нет «ни звука живого, ни голоса человеческого» (1, 97). Стежка от самовара в опочивальню слишком коротка. Удел Катерины — обрисованная метким народным словом «скука русская, скука купеческого дома, от которой весело, говорят, даже удавиться» (1, 98).

Мир купечества, сторговав Катерину у бедности, становится ее полновластным владельцем. Проходят пять лет законоположенного рабства — исполнения супружеского обряда. И когда первый же «сердцеед», красавец-приказчик, обращает внимание на изнывающую от одиночества в царстве сытой скуки женщину, все пробудившиеся силы ее души устремляются в любовь.

Прежняя пустота заполняется стремительно разрастающимся чувством («. . .Катерине Львовне без Сергея и час лишний пере-

жить уже невмоготу стало» — 1, 104), хотя в чувстве этом более всего говорит вожделение, зов здоровой плоти.

Пригнетающая власть сословно-этикетного поведения в купечестве («народ все строгий: наблюдают, как она сядет, да как пойдет, как встанет» — 1, 97) надломлена. Единожды почувствованная запретная радость мгновенно хмелит Катерину Львовну и тотчас перерастает в жажду абсолютной свободы любви, свободы личности от всякого стеснения. Разыгравшийся роман окажется далек от того варианта супружеской измены, который уже испытан приказчиком Сергеем и о котором поползла вкрадчивая молва («Сказывают, с самой хозяйкой в любви был... Ведь вот, треанафемская его душа, какой смелый!» — 1, 101).

Рамки мещанско-культурного сюжета, известного еще по лубочному изданию из восьми гравюр XVIII в. «Повесть о купцовой жене и о прикащике», не вмещают сюжета, изображающего огромность человеческого чувства, хотя Лесков явно использует и виртуозно переосмысляет канву старинных народных картинок.[118] Вместе с тем писатель ориентируется на целый пласт популярных народных песен. Впервые в ряду созданий Лескова появляется такое произведение, где сюжетные ситуации имеют множественные фольклорные прообразы и ассоциируемые подобия, что придает ситуациям повести высокую степень национальной типичности. Вокруг героев создается ореол традиционных любовников из лирической балладно-романсной поэзии. Песенные прототипы повести, на которых указал сам писатель, заслужили глубокую симпатию в народе: это Ванька-ключник и княгиня Волхонская, погубленные людской завистью к тайной, но истинной, а потому беспредельной любви.

Развязка близкого повести народного балладного сюжета потрясает своей простодушной силой:

Что Иванушка во петельке качается,
А княгиня-то во тереме кончается.[119]

Когда Лесков пишет о начале любовного романа Измайловой [120] и Сергея, он стилизует описание и вводит в него строки знаменитой песни о Ваньке-ключнике:[121] «Много было в эти ночи в спальне Зиновия Борисыча и *винца* из свекрового погреба *попито*, и *сладких сластей поедено*, и *в сахарные* хозяйкины *уста поцеловано*, и *черными кудрями на мягком изголовье поиграно*» (1, 103—104; курсив мой. — *А. Г.*).[122]

Второй мотив той же баллады, взятый Лесковым, — поимка и наказание молодца, которые заставили Катерину Львовну развернуться «во всю ширь своей проснувшейся натуры» (1, 104), — казалось бы, ведет также по руслу песни. Но затем возможное высокотрагическое песенное развитие событий напрочь отменяется — когда писатель акцентирует некоторые низменно-зловещие бытовые подробности: отстегавший нагайкою «вора»-молодца свекор умирает «как раз так, как умирали у него в амбарах крысы, для которых Катерина Львовна всегда своими собственными

руками приготовляла особое кушанье с порученным ее хранению опасным белым порошком» (1, 105).

Но, собственно говоря, сколько-нибудь полная высоко-песенная идеальная аналогия с сюжетом повести изначально ложна, потому что всему течению любовного романа с самого начала придано диссонансное, сниженное, если не пародийное звучание — не столько даже соответственно купеческой бытовой обстановке действия, сколько в соответствии с различием в характерах и переживаниях участников романа.

Вот Катерина сидит одинокая «на вышке»[123] — у «окошечка» мезонина, шелушит «подсолнечные зернышки» — истинная и заурядная купеческая супруга, а приказчик проходит по сумеречному, опустелому двору. Заметив хозяйку, Сергей «поглядел на нее и *низко* ей поклонился.

— Здравствуй, — *тихо* сказала ему со своей вышки Катерина Львовна».

Любовный диалог зазвучал, и тотчас «двор смолк, *точно пустыня*» (1, 101; курсив мой. — *А. Г.*): для Катерины теперь уже нет ничего и никого вокруг, нет ничего в мире, кроме не сознаваемой еще, но проснувшейся в ней любви. И эта атмосфера и интонация значительности начинающегося действия целиком относятся к Катерине, объемля душу ее высокой тревогой.

Но вот она впускает, «испугавшись», Сергея, просящего позволения «взойти на минуту» в опочивальню хозяйки. Вот расчетливый красавец мгновенно совершает в разговоре переход от просьбы дать ему «книжечки» к жалобам на тоску-скуку. И вот уже липкая и цветастая словесность мещанского ловеласа заполняет балладный «высокий терем».

Дурманность любезностей опытного «девичура» пьянит Катерину Львовну, которой нечего противопоставить изощренной галантерейности сластолюбивого добра молодца. Пошлая, но победительная мещанско-культурная стихия представлена в монологе Сергея той сгущенностью образных штампов, которые сулят беспроигрышность атаки: эта ядовитая романтика — диалект любви купеческого царства. Не говоря о высочайшей искусности, с которой Сергей меняет в сцене первого любовного объяснения «я» на объединяющее «мы» и «вы» на «ты», нельзя не восхищаться экспрессией его лубочно-фольклоризованных стилистических аргументов: здесь и жизнь в купеческом доме, «как в монастыре», «до гробовой доски ⟨...⟩ в таком одиночестве», и «канарейка в клетке», и песенный довод — «без мила дружка обуяла грусть-тоска», и безопасное своей фразистой декларативностью побуждение «вырезать» свое сердце «булатным ножом» да бросить «к ножкам» «Катерины Ильвовны»... (1, 102).[124]

Все хитроплетения красноречия Сергея выглядят именно сплошным монологом, который перебивается то нечаянным и наивным согласием героини («Да, мне скучно, — сорвалось у Катерины Львовны»), то столь же наивным и детски искренним ее признанием в желании иметь «ребеночка», то пугливой попыткой

отклонить провоцируемый Сергеем разговор о возможности для хозяйки «предмета ⟨. . .⟩ со стороны». Однако Катерина Львовна словами противоречит чувству, поэтому, даже ощущая «себя под несносною властью неописуемого страха», она «мимовольно» прижимается к «могучей фигуре» приказчика, и он уже властен над ней, как над «ребенком».

Для мещанского удальца Сергея демонстрируемый им тип городской устной культуры стал культурой обольщения и «техникой» достижения жизненного успеха. Поэтому маска цветословия тотчас соскальзывает с него всякий раз, как только он добивается своих целей («Чего я таперича отсюдова пойду, — отвечал ⟨. . .⟩ счастливым голосом Сергей» — 1, 103), и перед нами предстает вульгарный обольститель. Начало романа Измайловой и Сергея двусмысленно: здесь перевиты ее простосердечие и его коварство, безотчетность любовного влечения и искушенность искусительства. Много позже Катерина сама трезво осознает неравноценность чувственных побуждений, руководивших ею и Сергеем: «. . .ты меня на эту теперешнюю нашу любовь сам улещал и сам знаешь, сколько я пошла на нее своею охотою, столько ж и твоей хитростью» (1, 110); но у истоков любовной «алигории» она была слепа от страсти. Впрочем, она долго беззаветно будет верить любви Сергея и на каторжном пути.

Не будучи в силах и не помышляя отстоять себя, когда купеческий мирок покупал ее, когда он медленно усыплял ее душу, «до сих пор покорная» (1, 105), Катерина обретает в любви способность к самозащите. Повинуясь жесткому эгоистическому инстинкту среды, который исподволь стал ее инстинктом, она отравляет свекра, пытавшегося разлучить сноху с Сергеем. Читатель видит Катерину не испытывающей нравственной муки, сомнений и угрызений совести за совершенное — видит иным человеком, нежели привлекательно, хоть и эскизно очерченная прежде Лесковым дочь простонародья, появляющаяся впервые в весенний солнечный день, когда «тепло, светло, весело» (солнца больше в повести не будет!), когда «крепко дышится» и хочется «наговориться словами веселыми и шутливыми» (1, 98, 99).

Схоронив же свекра, Катерина Львовна «уж совсем разошлась»: «ходит козырем, всем по дому распоряжается, а Сергея так от себя и не отпускает» (1, 106). Катерина не подозревает, что все ее счастье иллюзорно, что в любви-то и готовится нанести ей смертельную рану заточивший ее быт.

Художник, рисующий этот быт, которым наслаждается Катерина, насыщает свои описания фольклорно-эротическими, «полунощными» фразеологией и образностью: Сергей ходит около Измайловой «живым кречетом» (1, 106), похваляется: «Всем твоим белым телом вла́дею» (1, 108); она же в иной час «целовала, целовала Сергея, миловала, миловала» (1, 107). Катерине Львовне снится «претолстющий-толстый» кот, который, тычась «тупой мордой в упругую грудь, ⟨. . .⟩ тихонькую песню поет, будто ею про любовь рассказывает» (1, 106), — и это, согласно объяснению

домашней снотолковательницы-кухарки, примета, означающая, что к женщине «кто-нибудь прибьется»... (1, 107).[125]

Гильдейски-слободская, недалеко ушедшая от крестьянства среда впитывает язык последнего, его представления, его человеческий и культурный фонд, но вместе с тем паразитирует на приобретаемом, обращает в криворост цветущие побеги, и это проходит через всю расщепленную диссонансом любовную историю «леди Макбет» Мценского уезда.

Любопытно, что во всем повествовании Лескова мелькают блестки городской мценской молвы, которая по мере развития событий и позднее вела рассказы о Катерине Измайловой. Самое ее имя ни разу не употреблено в повести в книжной форме: «Екатерина». Хотя у повествования нет очевидного рассказчика, Лесков нет-нет да и переходит на сказовую речь, и его ритмически повторяющиеся инверсии, его скрытно устные обороты (см. в пятой главке: «Поел Борис Тимофеич на ночь грибков с кашицей ⟨...⟩ Выручила Катерина Львовна своего Сергея ⟨...⟩, а свекра, ничтоже сумняся, схоронили по закону христианскому. ⟨...⟩ умер Борис Тимофеич, да и умер, поевши грибков» — 1, 105) создают естественный фон для появления картин в фольклорном вкусе и с фольклорными же лексико-стилистическими деталями, но при этом ориентируется автор более на фольклорную несказочную прозу, с ее разговорными синтаксисом и интонациями, с ее просторечием, с сравнительно небольшим числом окостенелых формул. Оттого стилизующие приемы не «удревняют», не архаизируют рисуемых сцен.

Диссонанс, контраст главных действующих фигур усилен в одном из важнейших эпизодов пейзажно-психологической параллелью, как это бывает, в частности, в фольклорной лирике.

Для Катерины любовь — жизнь. Любовь рассыпает перед ней звездное небо, которого она не видела прежде из своего мезонинчика.

«— Посмотри, Сережа, рай-то, рай-то какой! — воскликнула Катерина Львовна, смотря сквозь покрывающие ее густые ветви цветущей яблони на чистое голубое небо, на котором стоял полный погожий месяц» (1, 108).

Но совсем иное чувство бродит в Сергее: «...его не занимало небо. Обхватив обеими руками свои колени, он сосредоточенно глядел на свои сапожки» (1, 109). Столь богатое у Катерины чувство природы в Сергее заглушено расчетом.

Смерть свекра поставила любовников в особенные отношения: Сергей уже видит в Катерине не просто очередную любовницу, а человека, с помощью которого можно совершить стремительную жизненную карьеру. В «золотую ночь» он озабочен — он делает первый шаг к цели, и оттого в голосе его начинают звучать продуманно сухие нотки. Сергей искусно разжигает ненависть Катерины Львовны к постылому мужу, подталкивая женщину к следующему преступлению.

Здесь вновь мобилизуется в речи приказчика лексический

арсенал мещанского культурного обихода, который должен помогать в изображении ревнивых мук его сердца: «Все сердце мое в запеченной крови затонуло», «Я тоже ⟨. . .⟩ свое сердце имею и могу свои муки видеть», «Видючи ⟨. . .⟩ как возьмут вас за белые ручки и поведут в опочивальню, должен я все это переносить в моем сердце», «Я чувствую, какова есть любовь и как она черной змеею сосет мое сердце. . .» (1, 110, 111).

Встреча Катерины с мужем может считаться разработкой «сценария» баллады «Чурила и Катерина» (Лесков ее хорошо знал) или бытовых сатирических песен о возвращении обманутого мужа домой, что заставляет любовника прятаться, забывая на постели предметы своей одежды [126] (в повести — это поднятый «с простыни маленький шерстяной поясочек Сергея» — 1, 116). Широко известна, — в том числе по записям А. С. Пушкина, П. В. Киреевского и П. И. Якушкина, — и баллада, где жена, тайно убившая мужа, прячет тело в погреб,[127] что также выглядит сюжетной фольклорной подсказкой для автора «Леди Макбет Мценского уезда».

И этот и следующий криминальные акты вершатся согласно той логике движения страсти, не останавливающейся перед устранением с дороги препятствий, на которую намекает несколько загадочная на первый взгляд пословица-эпиграф к повести: «Первую песенку зардевшись спеть» (1, 96).

Собственно же народные «песенки» еще не раз предугадывают течение действия. Во Мценском уезде Орловской губернии студентом Московского университета П. Перевлесским была записана еще в 1836 г. песня, где основы характера ее героини и Измайловой, превыше всего на свете дорожащих любовью милого, однотипны, а призываемые «красной девушкой» испытания вольются в биографию Катерины:

Нажила я, красная девушка, себе друга
. . . . . .
Я гатова холад, голад принимати,
В заточеньи, в заключеньи с ним сидеть,
Штоб вместе лишь с милым другам быть.

И тут же тоскующий голос говорит об измене «милого друга», что и случается в повести «в заключеньи» — на каторжных дорогах:

Ты видишь, варвар, как я страдаю,
Ты в глазах сидишь, другую уверяишь,
Мене, бедную, нещастную, пакидаишь.[128]

В час расплаты за преступления внутренний мир Катерины Львовны не потрясают решения суда, как прежде его не колебали спровоцированные любовником убийства: они не затрагивали того, чем жила женщина. Ее любовь, оскверненная честолюбивой алчностью Сергея, текла в особых берегах, и это и была и есть ее единственная жизнь.

Оттого она сильна и стойка в момент исполнения приговора: она просто не слышала его. Оттого на нее не производит впечатления даже рождение ребенка: кроме Сергея, «для нее не существовало ни света, ни тьмы, ни худа, ни добра, ни скуки, ни радостей; она ничего не понимала, никого не любила и себя не любила». Когда партия арестантов выступает в дорогу и героиня вновь видит возлюбленного, «с ним ей и каторжный путь цветет счастием» (1, 132). Что для нее та сословная высота, с которой она рухнула в каторжный мир: она любит, любовь с нею!

Несмотря на шесть лет «купечества», человеческое для Катерины выше сословного. Поэтому-то чувство-страсть и вело ее с такой непреклонной, жаждущей утоления силой. Любовь ее не знает дна.

Но приказчик сошел «с черного эшафота» опустошенным. Жизненная карьера, где любовь была игральной картой, рухнула, и в душе остались только сор и грязь. Катерина Львовна более ему не нужна.

Сословный уклад, как будто бы оставшийся за чертой острога, «достает» Катерину на размытых пересыльных трактах. Он долго готовил ей палача в облике любовника, поманившего некогда в сказочную «Аравию счастливую» (1, 99).[129]

Катерина Львовна «сама себя хотела обманывать» (1, 133); «Она хотела себе сказать: „не люблю ж его", и чувствовала, что любила его еще горячее, еще больше» (1, 135), покуда Сергей не топчет самое дорогое — прошлое ее любви («Что мне тут еще совеститься! я ее, может, и никогда не любил» — 1, 142).

Былой песенно-лубочный «красивый молодец» («молодец с дерзким красивым лицом, обрамленным черными как смоль кудрями и едва пробивающейся бородкой», «вор» в «красной рубашке», взявший всем — «что ростом, что лицом, что красотой» — 1, 99, 100), превратившись в «клейменого», «заштемпелеванного дружка» (1, 132), черно глумится над Катериной. На одном из пересыльных этапов, когда вопли ветра наводили ужас и вызывали «мысль о смерти», Сергей оказывается именно тем «простым человеком», кто «спускает 〈. . .〉 на волю всю свою звериную простоту, начинает глупить, издеваться над собою, над людьми, над чувством» (1, 140). «Среди холодной черной грязи грунтовой дороги» приказчик словно бы импровизирует перед преступниками бульварную пьеску, где балаганный лицедей куражится над беспомощным противником, пародируя при этом и высокий романс, и народную песню:

«— Что, купчиха? Все ли ваше степенство в добром здоровье? — нагло спросил Катерину Львовну Сергей 〈. . .〉.

С этими словами он, сейчас же обратясь к Сонетке, покрыл ее своею полою и запел высоким фальцетом:

За окном в тени мелькает русая головка.
Ты не спишь, мое мученье, ты не спишь, плутовка.
Я полой тебя прикрою, так что не заметят.

При этих словах Сергей обнял Сонетку и громко поцеловал ее при всей партии. . .

Катерина Львовна все это видела и не видела: она шла совсем уж неживым человеком. Ее стали поталкивать и показывать ей, как Сергей безобразничает с Сонеткой. Она стала предметом насмешек» (1, 140). Ее буквально добивают.

Сергей, «преследуя для Сонеткиной потехи Катерину Львовну», просит у нее водочки, саркастически-страшно проговаривая переиначенный им песенный запев: «Вспомни, моя разлюбезная, нашу прежнюю любовь, как мы с тобой, моя радость, погуливали, осенние долги ночи просиживали, твоих родных без попов и без дьяков на вечный спокой спроваживали» (1, 141).[130]

Слова эти, вызывая жуткие видения загубленных ею вместе с любовником людей, — последнее, чему вторит «неживая» Катерина Львовна: «. . .губы ее шепчут: „как мы с тобой погуливали, осенние долги ночи просиживали, лютой смертью с бела света людей спроваживали“» (1, 142).

К мстительному озарению, которое настигает Катерину, ее прямо подталкивает роковое преображение Сергеем песенного монолога: почти непосредственно за последним фольклорным аккордом повести наступает расчет героини за поруганную и погубленную любовь, за погибшую жизнь.

Сюжетная и характеротворческая роль вводимого, а также звучащего в подтексте повести «Леди Макбет Мценского уезда», как бы окутывающего ее текст фольклора явилась классическим и актуальным образцом разработки народнопоэтических источников. Лесков, отводя исключительно большое место литературной опоре на народную песню, вскрывая живую социальную (в том числе в интимно-социальной сфере) функцию различных видов фольклора, вмешивался в важнейшие эстетические споры своего времени. На вопрос о том, есть ли или нет в простонародном быту нравственно-психологические основы для создания национальной психологической драмы, Лесков отвечал вдвойне утвердительно. Во-первых, такую драму и шекспировскую сложность духовного мира ее участников писатель видел вокруг и изобразил самим сюжетом и характерами произведения. Он показал, как, вырастая из личности простолюдина, повинующейся действию общечеловеческих закономерностей, стихия индивидуального чувства может управлять человеком, делать его как бы своим орудием, наконец становиться его сутью. Тогда, и именно по этой причине, катастрофа чувства есть катастрофа и гибель человека.[131] Во-вторых, Лесков творчески доказал, что само народное искусство раскрыло многоразличнейшие аспекты народной психологической жизни. Это содержало не только дополнительный ответ на полемически-отрицательную трактовку вопроса консервативной дворянской мыслью, но главное — указывало на плодоноснейшие почвенные народно-художественные возможности для развития национальной литературы.

* * *

Через «Леди Макбет Мценского уезда», а затем рассказы «Воительница» (1866), «Котин доилец и Платонида» (1867) Лесков выходил на путь обретения художнической неповторимости, вырабатывал индивидуальный тип письма, открывал богатство и крупность русских народных характеров, что отвечало потребностям национального самопознания, о котором постоянно писала демократическая критика.

В 1871 г. Н. В. Шелгунов публикует в журнале «Дело» обзор сочинений недавно умершего Решетникова под заглавием «Народный реализм в литературе».[132] Воодушевленно говоря о вкладе писателя в исследование действительности, критик-социолог ставит коренные вопросы изображения народа. Он свидетельствует, что освобождение крестьян привело к возникновению нового реализма, расширившего самые горизонты социального видения литературы, и заявляет требование показа народного мира не извне, а изнутри. Не удовлетворяясь, с этой точки зрения, результатами изображения масс в произведениях носителей «аристократического демократизма» Григоровича и Марко Вовчка, «бойца за крестьянскую свободу» Тургенева, Гончарова и особенно тех писателей, которые увидели в мужике «материал модный, попавший в запрос» (292—293), Шелгунов намечает перспективный путь освещения народной жизни.

Критик выделил способность Решетникова увидеть «закаленную упругость», «необычайную нравственную силу» в отдельных характерах (296, 303), «какую-то здоровую силу, стремящуюся, стойкую» в «естественном человеке» и «силу надломленную», но сохранившую «свое первоначальное человеческое содержание», в обитателях петербургских подвалов, попавших в «водоворот более осложненной и развитой жизни» (310).

Шелгунов рассматривает произведения Решетникова как «очерки и как монографии» (315) и с особенным сожалением замечает, что «монографиям отдельных типов» писатель «не придавал того значения, какое им следует придавать», спеша «обнять народный мир возможно ⟨более⟩ широким кругозором» (316).

Эта крупная литературная задача эпохи — создание «монографий» народных характеров [133] — была интуитивно почувствована мастером и, отвечая художественным наклонностям Лескова (он обладал своего рода чувством характера), становится в творчестве писателя глубоко личной его художнической задачей, возрождает одну из важнейших разновидностей его беллетристического искусства — монографию характера.

При создании рассказов этого типа Лесков делает для себя немало творческих открытий, присущая ему жажда эксперимента ведет к тому, что, пробуя одну, другую форму, он отдает явное предпочтение речевому самораскрытию персонажа.

Героиня «Воительницы» — «артистка» приватных дел, тор-

говка кружевами и вместе сваха, сводня, которая столько же из любви к искусству, как и к профиту, занимается в Петербурге поставкой живого товара, — одно из высших достижений Лескова-художника. Простодушный, несознаваемый цинизм, лукавство и искренность «толстенького сердца», бытовая сметка, радушная хлопотливость и холодная жестокость, мстительность и доброта, изворотливость и детскость и десяток иных несоединимых, но безукоризненно правдиво соединяющихся, уживающихся, обратимых качеств бывшей мценской мещанки Домны Платоновны переданы в ее речи — то бойкой, то ровно-плавной и всюду богатейшей природными русизмами, фольклорно-деревенским краснословием, просторечием городских низов, меткой, картинной, неистощимой по своим сословно-диалектальным ресурсам, «этикетным» [134] фондам, ибо перед нами человек, имеющий «знакомство 〈. . .〉 самое обширное и по собственному 〈. . .〉 выражению даже „необъятное" и притом самое разнокалиберное» (1, 144), вхожий в любые дома и двери, познавший весь «свет этот подлый» и всю беспощадность «петербургских обстоятельств».

Афоризм и красочный, метафорический, идиоматический образ — вот элементы, доминирующие в языке «воительницы», которой в рассказе предоставлена возможность самой поведать о себе и о превратностях столичного существования. Домна Платоновна — носитель впитанного ею живого, из себя ключом бьющего самотворного красноречия. В ней воплощена языковая традиция русского бытового краснобайства, все оттенки которой Лесков улавливал с небывалой остротой.[135] Поэтому практически почти невозможно поставить грань между собственно пословичным и стихийно-образным оборотом речи «воительницы». Ее характеристики времени и людей поражают этой обобщающей оценочностью, непрерывно возводящей явление в закон, этой играющей стремительностью мысли, скрашивающей и «сдабривающей» образным словом непрерывную вязь анекдотов и парадоксов, составляющих ее жизнь и повесть этой жизни: «надо виду не показать, что ты Ананья или каналья» (1, 151); «наша-то сестра, особенно русская, в любви-то куда ведь она глупа: „на, мой сокол, тебе", готова и мясо с костей срезать да отдать» (1, 155); «надоело играть косточкой, покатай желвачок; не умела жить за мужней головой, так поживи за своей: пригонит нужа и к поганой луже, да еще будешь пить да похваливать» (1, 156); «не завелась ли там на твое место 〈. . .〉 какая-нибудь пирожная мастерица, горшечная нагубница»; «. . .звери вы этакие капустные! Сами козами в горах так и прыгают, а муж хоть и им негож, так и другой не трожь» (1, 161) и т. д.

Беспрерывность пульсации этой образной стихии, где отстоявшиеся фольклорные обороты вливаются и вливаются в речь, делая ее экстрактно-богатой, реалистически изображает реальное существование ярких типов носителей народной речевой культуры [136] и одновременно обозначает классическое закрепление нового рода лесковского повествования. Без опыта «Воительницы»

не было бы вереницы произведений писателя с рассказчиком-повествователем из народной среды, которые приводят к выработке лесковского сказа.

* * *

Во взглядах крупнейших писателей, регистрирующих колебания народной «почвы» от 1860-х к 1890-м гг., выявились, по словам В. И. Ленина, не противоречия их «только личной мысли»,[137] а неизмеримо большее — высокая степень сложности, противоречивости общих условий, влияний социальных, традиций исторических. Это безусловно распространяется и на противоречия, сопутствующие всем этапам эволюции Лескова-художника и Лескова-мыслителя. Взор писателя обращен к народу. Его творчество имеет широчайшую демократическую культурную и идеологическую подоснову, питаемо источниками, бьющими из ее глубины. Его духовные искания сопряжены и соотнесены с духовными исканиями, стихийно оформляющимися в массе трудящихся либо возникающими как отражение настроений миллионов концепциями интеллигенции — социально-философскими, эстетическими (такова, в частности, его позднейшая близость с Львом Толстым, Ге; этим же продиктована его горячая полемика с К. Леонтьевым). И это всякий раз отчетливо проступало в моменты духовных переломов.

Однажды в раздумье о своем пути Лесков сделал важное признание: вспоминая свое временное попутничество с Катковым, а затем разрыв с «громовержцем» Страстного бульвара, он сказал, что отход от «Русского вестника» сопровождался возвращением «к свободным чувствам и влечениям 〈. . .〉 детства», а это случилось под влиянием «хорошо прочитанного Евангелия» (9, 509). Такого рода религиозно-философские хождения за истиной не были единичны в пореформенный период. Сложность умственных движений на Руси, изобилие возвратных течений и парадоксов были неизбежностью. Выступив с объяснением причин распространения неохристианских учений (они переплеснулись в литературу, живопись и нашли апологетов или интерпретаторов в лице Достоевского, Л. Толстого, Лескова, Крамского, Поленова, Ге), П. Лавров писал: «. . .история постоянно рядом с новыми задачами представляет переживание старого, а при патологическом состоянии общества это старое, давно, по-видимому, сошедшее со сцены и смешивающееся с размалеванными фигурами декораций, вдруг снова лезет на первый план, усложняет новую драму истории своими избитыми мотивами».[138]

Старое было во многом актуально в самой народной жизни, в культуре и сознании масс, и недаром академическая наука окрестила «живой стариной» популярнейшие в XIX столетии явления традиционной устной словесности: «живой стариной» были насыщены и быт, и труд, и мысль, — притом не только крестьянства, шедшего за сохой, но и крестьянства, двинувшегося

на новые фабрики, заводы, населявшего городские слободы, предместья, окраины и еще не прошедшего школу классовой солидарности, пролетарской борьбы.

Лев Толстой не раз указывал на распространенность в массах учения Христа: «Многие из пословиц 〈. . .〉 есть само учение Христа, пережитое и передуманное трудящимся народом среди живой действительности 〈. . .〉 простое и ясное в устах народа, как чистая и вечная правда».[139] Евангелие стало источником лозунгов для буржуазных — в том числе принадлежавших к крестьянству — революционеров.[140]

Иначе и не могло быть: «прямые переживания» [141] крепостного права, средневековья в России направляли работу крестьянского интеллекта, его социально-философскую самодеятельность в единственно возможное русло христианско-социалистической оппозиции, религиозной ереси. Считавшееся с уровнем и образом мысли масс народничество на разные лады варьировало тезис, что «разрушающие основы Евангелья еще не за семью печатями для народа: народ их не забыл»,[142] и руководствовалось этим в своей деятельности.[143] Даже в программе «Северного союза русских рабочих» провозглашалось: «Мы 〈. . .〉 зовемся к проповеди, мы 〈. . .〉 призываемся быть апостолами нового, но в сущности только непонятого и позабытого учения Христа».[144] В революционных прокламациях были возрождены «высокий стиль священного писания», «христианская символика».[145]

Стало быть, обращение крупнейших русских писателей второй половины XIX столетия, и в их числе Н. С. Лескова, к фольклору Евангелия, изучение ими раскола, сектантства явились не элементарно-ретроградной гальванизацией архаики, но моментами сближения с философией, образом мысли, этическим кодексом трудового народа. Это было также своего рода «хождение» литературы в народ, неотторжимое от борьбы против институтов самодержавно-полицейского государства и официальной церкви, от стремления влиять на массу.

Как ни неожиданно это на первый взгляд, именно современность нередко предъявляла литературе, как и общественному движению, требования архаизма, а приобщение к современному народному миропониманию оказывалось зачастую контактом с достаточно старыми, традиционными до пережиточности идеологическими и художественными системами. Демократизм убеждений, желание постичь образ мысли, овладеть тайной представлений и чувствований народа внушали необходимость вникновения в глубины народной культуры, в мир авторитетных в ней явлений, дающих форму, а в известном объеме и содержание сознанию трудящихся масс (фольклор, древняя литература, иконопись, лубок — в первую очередь). Так через народность и благодаря народности происходило воссоединение современных видов искусства с накопившимися в народной среде культурными фондами, некогда давшими начало этим современным видам, эпизодически влиявшими на их развитие и вновь обогащавшими стилистику,

образность и содержание литературы и изобразительного, прикладного искусства.

Лесков с первых своих писательских шагов тянулся к разным слоям народной культуры [146] и чем далее, тем более находил в них нетронутые возможности для поновления палитры.

Решительное обращение к стихии народной легенды, к современному для значительной массы русских людей религиозному преданию увидели читатели повести Лескова «Запечатленный ангел» (1873), где автор показал себя выдающимся знатоком течений раскола и древней отечественной культуры, старого и нового иконописания, народной этики и эстетики. Лесков ввел в литературу дотоле неизвестные ей народные типы, обладающие сложным духовным миром, распахнул окно в неоткрытые сферы действительности. Уподобив свое словесное художество иконному письму, он создал повесть, конгениальную тому народному искусству, которое воспел. Заглянув в глубину народного миросозерцания, поведав о веровании народном как двигателе необъяснимых вне его мужицких действий, писатель оттенил стремление трудовой массы духовно подняться на «вышний проспект жизненности» (4, 351), желание народное в час национальных религиозных распрей победить, преодолеть эти распри, добившись «единодушия ⟨...⟩ с отечеством» (4, 384), что составляет суть исканий старообрядцев — героев повести.

Сюжет повести почти целиком изложен устами бывшего раскольника Марка Александрова на постоялом дворе степного Заволжья. Повесть воскрешает цепь происшествий, обусловившую перелом в судьбе рассказчика и одной из раскольнических общин — артели каменщиков. Поворотное событие — переход артели из старообрядчества в ортодоксальное православие — мыслилось и переживалось действующими лицами как воссоединение отщепенцев национальной веры с целостностью общенародности — «со всею Русью» (4, 383), как окончательное просветление высшей патриотической идеей. Все развитие фабулы в устном рассказе героя сосредоточено вокруг предпосылок и перипетий названного перехода, притом в поэтической трактовке народного рассказчика главной пружиной свершившегося было чудесное влияние на людей и события заветной для артельщиков иконы с изображением ангела-хранителя артели.

Вере артельщиков в чудотворную силу иконописной святыни повинуется система мотиваций, создаваемая рассказчиком, хотя логика его рассуждений нередко указывает на вторичное (постфактум) осмысление событий. В общем же трактовку случившегося направляет особое, присущее легенде и ее творцам-носителям мировосприятие. Запечатление этого мировосприятия — сложнейшая творческая задача, которую Лесков решает с блеском.

Легенда, рассказываемая героем, окрашена к тому же скрытым авторским юмором, ее преломление авторским сознанием придает освещению событий лукавую двойственность и теплоту: Лесков-автор отнюдь не склонен принимать на веру все то, во что без-

оговорочно верует экзальтированный рассказчик, но он с уважением относится к мысли и слову Марка.

Устный исповедальный рассказ орловского мужика, рожденного «в старой русской вере» (4, 323), — рассказ о том, как иконописный ангел, обладающий несомненно-очевидным для каменщика двуипостасным бытием (ангел-икона и ангел-небожитель), вел и привел старообрядцев к искомому объединению с отечественным большинством. Материальная ипостась ангела претерпела на дорогах жизни поругание — варварское запечатление кипящей смолой. Однако и самый кощунственный акт, согласно убеждению рассказчика, был заранее предусмотрен и даже нарочито продиктован неземным «путеводителем», дабы соединить противостоящие друг другу группы русских разноверов: ценой драматичного «страждования», уничижения иконы торжествовала неизбежная, на взгляд Марка Александрова, победительность провиденциального начала.

Трактовки, создающие внутренний механизм произведения, творимого повествователем-каменщиком по законам устного творчества, требуют признать, что перед нами — яркий образец фольклорной легенды, спаянной с мемуарным рассказом. Самый этот синтез придает обычно аргументации легендарных рассказов «незыблемость»: ведь рассказывает о волшебных событиях их свидетель, «очезритель» невероятных в обыденном смысле деяний, сопричастник чудес, осуществленных высшей силой... Сила эта не только полномочно распоряжается людскими судьбами, но и предъявляет людям строгие этические требования.

Свершение главного чуда обставлено целой серией побочных, «малых» чудес, предвещательных знамений, исподволь подготавливающих финал-апофеоз легендарной повести. Еще раз подчеркнем: первоисток всех чудесных мотивировок в повести — выбор жанра народного рассказа и соответствующего ему типа рассказчика, носителя неповторимых сознания и психологии, выбор удивительной призмы, сквозь которую мир переливается особенными красками. По существу фольклорный тип сознания и есть центральный предмет художнического изображения, как то видим и в иных сказовых произведениях Лескова («Грабеж», «Тупейный художник», «Левша» и др.). В «Запечатленном ангеле» писатель дорожит натуральным образом мысли народной, объятой патриотическим огнем.

Рассказ Марка Александрова отправляется от заявления повествователя, что «спасенного человека ⟨...⟩ ангел руководствует», что «ангельский путь не всякому зрим», что он сам, каменщик-орловец, бесплотного ангела «видел» и лично его ангел «руководствовал» (4, 322). Для религиозно настроенного героя несомненно, что попытки понять излагаемую им историю как дело, которое «просто и естественно» (4, 384), попытки воспринять бывшее как следствие заурядно бытовых причин — несостоятельны. В конце своего монолога каменщик отказывается спорить против мнимых для него доводов «образованных господ» и остаю-

щейся в староверии «братии» (4, 384), не намерен он и протестовать против всех тех, кто склонны судить о происшествии с позиций неверия в чудо: для рассказчика вне и выше доводов обыденного рассудка убеждение, что сам «господь» утолил «жажду единодушия. . .с отечеством» (4, 384) — жажду, которой томилась рабочая староверческая артель-община. Излагая аудитории мужицкий взгляд на события, подчеркнуто именуя себя «человеком совсем незначительным», «невежей», с «самым деревенским воспитанием» (4, 322, 384), «бывый» старовер априори отвергает мнения просвещенных слушателей и внутренне ироничен к их «обыкновенному манеру» толковать чудеса. Перед нами один из вариантов того же «очарованного» сознания, носителем которого вскоре в творчестве писателя предстанет другой рассказчик — Иван Флягин из повести «Очарованный странник».

Для Лескова-художника фабульные и стилистические достоинства народнопоэтического жанра легенды обладали особой притягательностью: писатель постоянно увлекался тою или иной «трудною манерою» избиравшегося им повествования, особо взыскующими формами художества, которые требовали «ухода в стилистическом отношении» (11, 464) (так будет позднее со сказкой «Час воли божией», с византийскими, «проложными» легендами, со стилизованными под облик новелл из кургановского «Письмовника» или «забавных повестей» XVIII столетия «Заметками неизвестного», со множеством других его «мимикрических» повествований), по его признанию, опьянялся этими формами (11, 471). Как станет видно из дальнейшего, Лесков с увлеченностью искал для сюжета двойные и тройные фольклорно-легендарные обоснования изображаемых событий, как бы развивая и укрепляя ассоциативным материалом из сферы народной культуры, отечественных преданий идею неотвратимости религиозного сближения раскольников с миром русского целого. Повесть писалась в первую очередь ради выражения большой идеи необходимого воссоединения разбитых разноверием национальных сил. Решение поэтико-стилистических задач служило воссозданию легендарного обличья исканий самобытной народной мысли. Она должна была обосновывать глубочайшую укорененность патриотического рвения в мужицкой массе, естественную демократическую самопроизводность патриотизма, его органичность всему строю души простого рабочего человека.

Популярность и принципиальная значимость легенды как духовного явления была подтверждена в современную писателю эпоху авторитетной отдельной публикацией русских записей этого жанра в сборнике А. Н. Афанасьева,[147] а затем запоздалым запрещением московского издания мгновенно разошедшейся книги тем синодальным начальством, в кругу которого особенно активен оказался негативно аттестовавшийся Лесковым митрополит Филарет — даровитый церковный писатель и вместе с тем святоша исступленно крепостнического закала.[148]

Легенда о запечатленном ангеле, будто бы всего лишь репро-

дуцированная художником в ее живом существовании, свидетельствовала о высоком моральном тонусе народной массы. Парадоксы и противоречия общественного развития, столь волновавшие писателя, зримо отпечатлевались на ней: здесь въявь обнаруживалось, что социально ценнейшие, заветные гуманные предания нередко были наиболее устойчивы при условии их органического сращения с живой и жизненной для трудовой среды архаикой — с архаическим укладом бытия, пережиточностью верований, ветхой религиозной атрибутикой, к которым Лесков тянулся в поисках национальной характерности русской жизни. Угасающее национальное эстетическое наследие было проникнуто завидной этической содержательностью, искони потребной любому времени. Писатель видел: культурные традиции простого люда предъявляли большие запросы назревающему будущему. Исповедь мужицкого сердца, возгорающегося в лесковской повести религиозным экстазом, охмеленного мистикой, а по сути готового к более значительному — национальному подвигу, утверждала наивысшие по объективному смыслу общечеловеческие философские ценности: недаром внутри рассказа Марка Александрова на изъяснения раскольниками их веры чутким, глубоким встречным отзывом откликаются душевно располагающиеся к артельщикам англичане: «Гут карахтер», «Добри люди, добри русски люди!» (4, 370, 352).

Лесковская легенда как рассказ человека определенного времени и продукт исторически обусловленной частной биографии является пышным, златотканным словесным шитьем, демонстрирующим народную сказово-устную традицию как бы в ее абсолюте. Для традиции этой типичны легенды о чудотворных образах, о явленных иконах, которые, по преданиям, то освящали воинские походы и покровительствовали коллективным победам, то помогали отдельным людям и целым общинам в мирной вседневности. Именно такого сюжета, как у Лескова, в традиции мы, естественно, не находим, но устные и отложившиеся в письменности рассказы об иконах, их безуспешном поругании, приводившем заблудшие или грешные души на путь истины, а закосневших во зле — к гибели, были обычны. Они не могли не появляться и не циркулировать в атмосфере массового религиозного почитания изображений лиц и событий священной истории.[149]

Повесть Лескова «Запечатленный ангел» выдерживает все требования канона легенды об иконе, поскольку Марк Александров, шаг за шагом излагая версию происшедшего, либо рисует чудодеяния артельной святыни, либо подразумевает как действователя ее фантастического двойника-ангела, патронирующего артель.

Икону ангела артельщики любили «страстною любовью» и при взгляде на нее испытывали «радость» (4, 323, 324). Куда бы ни шествовали старообрядцы, их предводитель Лука Кирилов нес икону на груди в особом «парчевом кошеле», и оттого «икона 〈. . .〉 всюду» артельщикам «предходила». Вначале рассказчик изъясняется с некоторой осторожностью: «*точно* сам ангел нам

предшествовал» (4, 324). Но это изначальное «точно» не имеет действительной силы: всякий успех обязательно мыслился староверами в соединенности с чудесным предхождением перед ними самого ангела, незримо сопутствовавшего своему образу: «За все это (за свои удачи. — *А. Г.*) благословляли мы предходящего нам *ангела*, и с пречудною *его иконою*, кажется, труднее бы чем с жизнию своею не могли расстаться» (4, 324—325). С «драгоценнейшей ⟨. . .⟩ святыней» (4, 325) связывалось благополучие общины, и, значит, утрата ее означала бы не просто отдаление ангела-защитника от почитавших его людей, а *беду* для рабочей общины. Вот именно этому «горю» и суждено было приключиться в дальнейшем над артелью, и случается оно точно так, как если бы ангел впрямь самочинно покинул каменщиков.

Окидывая мысленным взором свершившееся, Марк Александров уверенно скажет слушателям, что «горе ⟨. . .⟩ устроялось» «не людским коварством, а самого оного путеводителя» (то бишь ангела) «смотрением»: «Сам он возжелал себе оскорбления, дабы дать нам свято постичь скорбь и тою (скорбью. — *А. Г.*) указать нам истинный путь, пред которым все, до сего часа исхоженные нами пути были, что дебрь темная и бесследная». Все, как свидетельствует рассказчик, злоключения (а на его наречии они именуются «дивные дивеса») происходили «от ангела» (4, 325).

Слово «дивеса», не единожды звучащее и далее, как бы указывает на причастность ангела к поступкам людей, на его зоркость в отношении к ним и на потаенную, не проявляющуюся до поры осудительную оценку им греховных мирских дел (поступков артельщика Пимена, некоей барыньки — супруги видного губернского чиновника, самого этого чиновника, жандармов), что вело к «запечатлению» лика ангела «кипящею смолой» и отъятию у артели дорогой ей «ангельской иконы» (4, 343).[150]

Образ мысли рассказчика, единосущный с образом мысли любого из артельщиков, типичен для суевера. Власть чуда начинает сказываться в нем прежде разворота драматических событий — там, где они только неясно брезжат, где следуют сны-предречения, говорящие знамения-предварения, подсказывающие, что артель ожидает нечто недоброе. Главнейшим пророчеством, мудреным для твердых толкований и оттого еще более возбуждающим работу сознания старообрядцев, выступает то, что ночной порой в артельном доме икона ангела очутилась не на отведенном ей месте — «аналогии» (аналое), где Лука Кирилов «писание читал» (4, 326), а «на полу» (4, 336). Своим мистицизированным языком «Кирилова хозяйка Михайлица» (4, 324) предлагает уже в первоизвестии о событии пугающую версию его: «ангел-хранитель *сошел*» (4, 334; курсив мой. — *А. Г.*) Эта языковая формула — плоть от плоти легендарного жанра. Его поэтика требует и одушевления, и суверенности святыни (здесь — иконы и витающего где-то рядом ее ангела), о которой идет речь. Первое самодеяние живописного образа («ангел ⟨. . .⟩ сошел») [151] предвещает артели

роковую и загадочную невзгоду: падение иконы почиталось суеверием за предзнаменование человеческой смерти.[152] Позднее в артели погибнут два человека — юноша Левонтий и старец Марой. В представлении Марка Александрова то были причина и ее следствия: пусть рассказчик и не расшифровывал этой связи, а лишь указал на нее словами (от услышанного его «в трепет бросило» — 4, 335), — такая связь для Марка Александрова неоспорима.

Однако слова Михайлицы более прямо и безусловно свидетельствуют и о другом: раз «ангел сошел», так, очевидно, для того, чтобы куда-то перемещаться в пространстве. Это ясно для того самого предводителя артели Луки Кирилова, который носил образ ангела на груди при странствиях рабочих. Лука возглашает, обратившись к поставленной на столб иконе: «Ангел господень, да пролиются стопы твоя, амо (куда. — *А. Г.*) же хочеши!» (4, 336). И в повести вскоре вершится это «пролияние» стоп ангела: изъятие иконы чиновниками и жандармами из артельной старообрадческой моленной — акция, в результате которой иконы свалены в подвале консистории на другом берегу Днепра, а икона «Ангел» поставлена у архиерея в городском соборном алтаре (4, 344).

Начинается новое движение событий — попытки старообрядцев выкрасть икону, подменить ее копией, дабы по-прежнему владеть оригиналом. Для создания же копии нужен изограф — иконописный мастер, способный такую копию выполнить. И тут развертывается картина скитаний рассказчика по Руси в поисках благочестивого мастера Севастьяна; затем — история создания копии «ангела»; наконец, сопряженное с подвигом возвращение иконописного ангела вместе с его копией в собор. Последний акт становится для главы артели Луки Кирилова «вцерковлением». Обращаясь к ортодоксальному православию сам, он увлекает за собой всю общину.

Чудо воссоединения артели «со всею Русью» (4, 383) — главнейшее событие повести-были, рассказанной каменщиком, но в череде чудес-предварений первое чудо, далеко не сразу осмысленное в его заветно-потаенной символике старообрядцами, — это именно физическое перемещение древней иконы «строганова дела»,[153] единожды уже «сошедшей» с места, на котором ее утвердили староверы, в церковь. Общинный «ангел», оказываясь вопреки воле его чтителей и сохранителей в церковном алтаре, фактически «вцерковливается» в повести первым. Из-за неприглядности акции изъятия икон каменщики еще не разумеют подоплеки события и «суесловно» (такова позднейшая оценка их действий рассказчиком) осуждают жестокость городского «архипастыря», не пожелавшего вернуть образ ангела артели. Между тем в итоге им откроется (и тогда придется это признать с особым ударением), что даже в самые роковые минуты дело все-таки «велося не жестокостью, а божиим смотрением» (4, 345).

После утраты иконы ангела сбегает из артели и окрещен по-церковному «велиар» Пимен, виновник нашествия властей

на раскольников. Затем принимает церковную веру «богочтитель с детства», «чудный отрок Левонтий» (4, 347, 353); доходит до края сомнений в «*злосчастной* (курсив мой. — *А. Г.*) старой вере» (4, 355) сам рассказчик Марк, встречающий старца-отшельника Памву, и этот кротостью подобный «ангелу» (4, 363) старец,[154] в свою очередь, поселяет в каменщике мысль о несущественности религиозных распрей, будучи убежден, что Христос непременно «всех соберет» (4, 362); далее приходят к отказу от староверия Лука Кирилов, дед Марой, а там и все артельные. В повествовательном сюжете торжествует неуклонность духовного движения староверов туда, куда они строят мост, — на «правый берег», в «большой город» (4, 325).

Новогодней ночью артели, наконец, открывается, что туда «пролия сначала свои стопы» (эта фраза вторично звучит в повести именно здесь — ср.: 4, 336 и 383) «запечатленный ангел». Акт «запечатления» иконы, наконец, получает полное событийно-сюжетное оправдание: то был тайный посыл к будущему многознаменательному «распечатлению» сектантов — к преображению общины «ради любви людей к людям», ради воссоединения с матерью Русью в противовес прежнему «разнобытию по вере» с Отечеством (4, 345).

Легендарно-чудесный элемент повести не всегда прямо употреблен на выписывание темы и образа «ангела». Но масса бликов, косвенно выявляющих тему и образ, усиливает именно легендарный колорит произведения.

Расхождение, даже противостояние очевидных бытовых трактовок событий и трактовок, принадлежащих религиозному рассказчику, всецело погруженному в мир фантастических видений, знамений, ассоциаций, требует прибегнуть к некоторым дешифровкам элементов сюжетного рисунка, обстоятельств действия и деталей предметного ряда повести: в ней за счет символических иносказаний происходит своего рода удвоение смысла происходящего. Это сознает сам народный рассказчик, вспоминающий странствия по Руси с «чудным отроком» Левонтием. Последний недаром толковал словеса духовных стихов «с преобразованием» (4, 357): ему было внятно их скрыто-метафорическое значение, открывавшееся лишь ищущим истину либо познавшим ее. К примеру, под матерью, «про которую ⟨. . .⟩ поется» (4, 357) Левонтием в горестных стихах о библейском Иосифе, подразумевается им родина. Ее олицетворение — «господствующая церковь» (4, 357, 382), а ее синонимы — «вся Русь», «отечество» (4, 383, 384). Недаром говорил «загадками» и мудрый старец Памва (4, 383).

Полон «преобразований» родственный миру духовного стиха мир легенды как жанра. Ориентированная на их поэтику повесть-легенда Лескова сама приобщилась к таинствам «провещаний», непрямоте речи. Ей органично символическое понимание (т. е. опять же «преобразование») обиходного смысла изображений при рассказе Марка Александрова о фресках Софийского киевского храма (4, 351). Для нее естественнейше далее «преобразую-

щее» толкование иконы «Доброчадие», изображающей четыре рождества святых (иконное письмо — «код», который расшифровывается в данном случае молитвой об «оправдании ⟨. . .⟩ нравственности» детей ради воспитания в них «честных людей» — 4, 368, 367). В поэтической стилистике легенды о запечатленном ангеле очевидные значения фактов, событий, явлений — «кажимости». То, что бедно и блекло при свете буквального восприятия, семантически озарено для рассказчика и сродной ему среды вспышками особливой религиозно-фольклорной культурно-бытовой традиции.

Самые сюжетные положения и реалии суть положения и реалии со знаковым коэффициентом, и рассказчик Марк (лицо «посвященное», приобщенное к тайноведению народной культуры) ощущает и воспроизводит пережитое им в той полноте явных и неявных значений, которые слушателям его еще предстоит разгадать. Как увидим далее, картина перехода Луки Кирилова с двумя иконами на груди через ревущий новогодний Днепр (пусть она обрисована и чисто пейзажно весьма внушительно) приобретает на фоне и в ореоле народно-культурных ассоциаций и разумений характер куда более грандиозный, нежели подвиг личного мужества. Переход староверов в церковное православие воспринимается рассказчиком как катастрофическое и очистительное символическое действо, вершившееся на грани двух миров. И в нем участвовали стихии земные и небесные, подхватившие Луку,[155] а затем и всю артель.

Итак, потрясенность всего духовного существа повествователя может быть сколько-нибудь удовлетворительно прочувствована и истолкована лишь при известном комментировании того, что виделось Марку Александрову.

В этой связи следует прежде всего обратиться к смысловой оценке главной святыни раскольничьей артели.

Лесковский рассказчик описывает икону «ангела» с восхищением, перебивая эмоциями точное описание древнего образа «строганова дела»: «Сей ангел воистину был что-то неописуемое. Лик у него ⟨. . .⟩ самый светлобожественный и этакий скоропомощный; взор умилен; ушки с тороцами, в знак повсеместного отовсюду слышания; одеянье горит, рясны златыми преиспещрено; доспех пернат, рамена препоясаны; на персях младенческий лик Эмануилев; в правой руке крест, в левой огнепалящий меч. ⟨. . .⟩ Власы на голове повились и проведены волосок к волоску иголочкой. Крылья же пространны и белы как снег, а испод лазурь светлая, перо к перу, и в каждой бородке пера усик к усику» (4, 324).

Литература о «Запечатленном ангеле» невелика, и только в дипломном сочинении выпускницы Ленинградского университета С. А. Полозковой иконный лик «ангела» впервые атрибутирован как изображение Михаила-архангела.[156] Наши параллельные наблюдения над иконографическим материалом дают совпадающий результат.[157]

Недвусмысленность атрибуции центрального символического образа повести требует учесть те легендарные представления об архангеле Михаиле, что существовали в народе и не могли не проецироваться на трактовку перипетий сюжета народным рассказчиком.

Нельзя при этом не упомянуть следующее: писатель определял жанр «Запечатленного ангела» как «баснословие» (11, 291) и ставил повесть в творческую зависимость от устных «апокрифов». Утверждая мысль, что «„сужекты лиц" и „пэозажи природы" в нашей древней иконописи ⟨. . .⟩ сделаны по апокрифам», он добавлял: «. . . „Запечатленный ангел" ими полон» (11, 405).

К «апокрифическим» относились Лесковым народные представления, поверья, которые несла молва и которыми насыщались жития святых и русские иконы, существовавшие в атмосфере беспрерывно работавшего народного воображения.[158]

Народно-фантастический ореол окутывает имя Михаила-архангела на Руси, видимо, с первых шагов проникновения к нам христианства, так как этот библейский персонаж (чье имя означает: «кто яко бог») [159] имел задолго до прихода в русскую культовую традицию устойчивую репутацию «архангела-человеколюбца». Согласно поверьям, отраженным еще в копто-арабском синаксаре V в., это «ангел, милостивый к роду человеческому», вечный ходатай за людей перед богом.[160] На иконе «Сошествие во ад» он поводырь праведников, следующих в рай [161] (о чем, между прочим, писалось и в популярном на Руси с XVII столетия евангелии Никодима, известном по тексту «Страстей Христовых»).[162] Среди народных заговоров в старинных лечебниках есть «Оберег от лихого человека», содержащий обращение-просьбу к Михаилу-архангелу спасти молящегося «от всякого зла и злых очей, от лиха человека и супостата»,[163] а это свидетельство пиетета народного религиозного сознания перед Михаилом.[164]

В ряду представлений об иконном «ангеле» повести, ходивших среди массы народа, есть то, что прямо и непосредственно проникло в «Запечатленного ангела» и обусловило целый ряд символических мотивов, как бы говорящих тайными глаголами национальных верований о неизбежности пути раскольников в «главную церковь» «одного из монастырей» (4, 381, 380) не называемого, но с очевидностью подразумеваемого Киева.

Согласно отраженному начальным русским летописанием христианскому «учению об ангелах»,[165] «ангелъ приставленъ къ которои убо земли, да соблюдають куюжьто землю».[166] Архангел Михаил считался патроном южнорусской столицы и с конца XV в. изображался на киевском городском гербе.[167] Иными словами, ангел-хранитель рабочей староверческой общины идет сам и ведет последнюю в *свой* город. Стало быть, движение артели каменщиков вслед за иконой в Киев обладает «секретной» внутренней закономерностью: ангел охраняет и предуказывает старообрядцам путь к национальному единству.

Кстати сказать, в повести Лескова есть одно видимое наруше-

ние логики — противоречие посылкам, на которые рассчитывает читатель. Раскольники делают иконы для подмены оригинала. Тем не менее, когда надо копию-«подделок» «назад прислать» (4, 374), Лука кладет за пазуху «обе иконы» (4, 379) и отправляется по цепям в дорогу. Но это отступление от ожидавшегося продолжения имеет у Лескова по меньшей мере двоякую мотивировку. Во-первых, Лука постоянно носил икону ангела «на своей груди» в парчовом кошеле (4, 324). Во-вторых, — и это главное — именно артельная икона должна привести Луку в церковь. Без этого была бы нарушена символическая обоснованность сюжетного разрыва староверов со своей духовной корпоративностью, а ангел утратил бы функцию одушевленного «путеводителя» (4, 325).[168]

Сказанное не исчерпывает особенной легендарно-фантастической содержательности, которая в повести связана с иконописным образом архангела Михаила, точнее — с его фольклорной интерпретацией, но связана неявственно.

Герои произведения почитают необходимым следовать во всей их жизни заветам чистоты и праведности, которые обещают им в конце концов «христианскую кончину живота» и «добрый ответ на страшном судилище» (4, 352). Но как раз покровитель артельщиков Михаил-архангел — непременный участник такого «судилища». Согласно духовным стихам о страшном суде, функция Михаила — разбудить живых и мертвых гласом златой трубы в «последний час и время» мира,[169] а затем поставить всех «на праведный суд ко Господу».[170] Михаил получает и сам наименование «судьи праведного»:[171] когда по земле растекается огненная река и души просят перевоза на спасительный райский берег, архангел перевозит либо переводит[172] души праведников, оставляя на погибель души грешников. Не удивительно (хотя и вполне выдержано в присущей повести легендарной поэтике чудесного), что ангел, готовивший своих подопечных — артельных к вхождению «во прекрасный рай» (а условием последнего была, согласно фольклору, земная принадлежность душ к «церкви божией»),[173] помог Луке Кирилову счастливо перейти бушующий Днепр по цепям моста в «страшную ночь» (4, 383) с «левого» (4, 325) берега на правый («. . .точно меня кто под обе руки нес», — говорит потрясенно предводитель артели — 4, 382): весь переход, совершившийся в новогоднюю ночь, сопровождавшийся чудесами-видениями, отблескивает народнопоэтическими красками.

К сказанному о Михаиле-архангеле следует добавить, что представления о чудесах, в ореоле которых он жил в народном легендарном сознании, нередко трактовались «как пробуждение какой-нибудь живой силы природы», хотя реальные или воображаемые «бури, громы и молнии» приобретали, как правило, в легендах «моральный смысл».[174] «Его стихия — вода, почему он называется еще князем вод. . .» — гласит одно из толкований.[175] На Руси впечатление о прихотливом и грозном нраве архангела

складывалось также в значительной степени по связи имени Михаила с игрой природных стихий, которая естественно приходилась на переходную пору от осени к зиме, когда праздновался ежегодный день Михаила-архангела. Так образ Михаила и на восточнославянской почве вписывался в бурный метеорологический контекст, запечатленный народными приметами о «полумосте» на реках, о борении морозов и оттепелей.[176] Эти дополнительные штрихи к образу архангела выглядят отнюдь не маловажными при анализе повести Лескова. Кульминационные сцены произведения погружены в атмосферу схватки природных сил, которая у суеверов-простолюдинов по традиции рефлекторно невольно ассоциировалась с Михаилом-архангелом в роли чудотворящего освободителя и движителя земных и небесных вод. Иконный «ангел» как причинное и действующее начало событий, поведанных Марком Александровым в состоянии крайней экзальтации, словно бы вызывал и чинил по собственной воле то, что отразилось в мятежно-буревом пейзажном сопровождении всей опаснейшей старообрядческой «акции» — похищении иконы.

Время, когда происходят решающие события, отмечено рассказчиком как «самое непостоянное», и каменщики — строители моста несчетное число раз «то на зимнем, то на летнем положении себя поставляли» (4, 370). Это состояние тянулось от часа «осеннего» до «Спасова рождества» (4, 359, 370), захватывая и как бы продлевая неопределенные погоды, которыми мечен день Михаила-архангела. А далее — «в самый сочельник ударил гром, полил ливень 〈. . .〉 снег весь смыло и в реку снесло, а на реке лед начал синеть да пучиться, и вдруг его в предпоследний день года всперло и понесло. . . Мчит его сверху и швыряет крыга на крыгу по мутной волне, у наших построек всю реку затерло: горой содит льдина на льдину, и прядают они, и сами звенят, прости господи, точно демоны. . .» (4, 373).

«Завтра» (4, 375), т. е. в последний день года, когда вершится «акция» и наступает ночь «претемная, настоящая *воровская*» (4, 376. — Курсив мой. — *А. Г.*) (эпитет вновь указывает как бы на обязательность присутствия св. Михаила: на Украине, где происходит действие, ему приписывалась еще функция «покровителя воровства»),[177] особенно мрачно и грозно разыгрываются стихии: «темень страшная, ветер рвет, и вместо дождя мокрый снег повалил» (4, 376); «снег и ветер такой, что страх, и в глаза лепит, и вокруг ревет и качает, а сверху реки точно как льдом дышит» (4, 377); «. . .слышим гул: лед идет! 〈...〉 он уже сплошной во всю реку прет, как зверье бешеное, крыга на крыгу скачет, друг на дружку так и прядают, и шумят, и ломаются»; «А лед 〈. . .〉 так табуном и валит, ломится об ледорезы и трясет мост. . .» (4, 379).

Тогда-то и отправляется по цепям недостроенного моста, на высоте над Днепром, Лука Кирилов с двумя образами Михаила-архангела, невзирая на бурю и тьму («. . .а Лука смертного страха не боится», — восхищенно восклицал рассказчик — 4,

380). И здесь напрашивается прямая параллель с народной версией деяний святого — духовными стихами о страшном суде, где Михаил-архангел переводил праведных через очищающую и вместе испытующую души реку «какво й по мосту», хотя идти им приходилось по воздуху («йдуть они на воздуси»).[178] Глава староверов, все более ощущавших свое отщепенство от церкви как грех, двигался с «левого» берега на правый, а именно «левая сторона», «левая рука» «за рекою огненною»[179] трактовалась как примета греховности в час судный (ср. вариант стиха: «. . .праведные одесную, а грешные ⟨. . .⟩ ошую»).[180]

Происходящее ночью событие есть переход героев в новое духовное состояние, вот отчего особый смысл получает приуроченность мужественного перехода Луки Кирилова через Днепр именно к новогодней ночи — во время всенощной в честь праздника Василия Великого. При этом давнее высказывание одного из артельных, Левонтия, о том, что дорога к духовному спасению лежит через соединение старообрядцев с «господствующей церковью» «едиными усты и единым сердцем» (4, 357), оборачивается прямым сюжетным прорицанием финала: именно литургия под Новый год, одновременная подвигу Луки, содержит эту цитату — слова о действиях людей «единеми усты и единем сердцем»[181] — и имеет мотив обретения «веры истинной» через церковное причастие.[182]

Для раскрытия главной патриотической темы крайне важно, что в финале она практически сливается с темой высокого художнического подвижничества: нездешний свет сопровождает не только шествие через Днепр запечатленной прежде, а затем распечатленной иконы, но и окружает тождественным ореолом движение ее копии, исполненной мастером Севастьяном. Принципиальным уравниванием двух иконных образов в их святости Лесков утверждает мысль о том, что искусство, движимое народной верой, истинно. Фольклорный по своей природе чудо-факт светоносности обеих икон вносит добавочное символическое объяснение неизбежности русского национального единения.

Вполне легендарен и конец суеверного Мароя, увидевшего свечение икон с изображением ангелов. Он наступает в полном соответствии с буквой поющегося церковного канона «На исход души», предупреждающего смертных: «Бога человеком невозможно видети».[183] Такого рода песнопения-каноны основывались на древних народных представлениях, скрепленных, в частности, с именем Михаила-архангела,[184] и, в свою очередь, поддерживали существование таких представлений в новое время.

Помимо ведущей сюжетное развитие полуподтекстной фольклорно-апокрифической темы Михаила-архангела в повести неизбежность прихода староверческой артели к искомой цели поддерживается и древней киевской легендой о крещении Руси. Новую духовную устремленность некогда на тех же берегах обретали русские люди IX—X вв.

Имя же Василия, освящающее ночь, в которую рассказывает Марк Александров свою легендарную историю («Дело было о святках, накануне Васильева вечера»; «Васильева ночка прошла» — 4, 320, 384), — это имя князя Владимира I, государя и крестителя Киева, нареченного при крещении Василием.[185] Существовало летописное мнение, что Владимир крестился в корсунской церкви «святаго Василья»,[186] т. е. «акция» с иконой в Васильеву ночь[187] имела в глазах религиозно мыслящего каменщика-начетчика и еще иные понятные ему двигатели, обусловленные *местом* и *временем* свершения подвига Луки.

Повесть Лескова обнаруживает высочайшую композиционную согласованность и подтекстную соотнесенность своих элементов, абсолютно выдерживающих единую характеристику социально-психологического типа рассказчика и запечатлевающих пульсацию жанра изустной легенды. Легенду, заполняющую практически все пространство повести, ведет отчетливая патриотическая идея, которая обеспечила исключительно сложно организованному произведению писателя стойкий литературный успех. То, что в повести Лескова национально консолидирующая мысль была выражена средствами религиозного предания, суеверной молвы, влита в прямую речь свидетеля и участника «распечатления» иконы, само по себе заключало произведение в фольклорную оправу.

То был, однако, ценнейший опыт и иного литературного эксперимента: Лесков насыщал речь героя-каменщика словами и речениями древней литературы, «монтировал» с ними раритеты просторечия («насмертник», «измрамран» — 4, 336) и фольклора, повсюду своеобразно стилизуя язык. Лесков творил вполне «иконные» пейзажи, портреты, ибо слова рассказчика принадлежали человеку, искушенному в раскольничье-старорусской книжности.

Киев 1840-х гг. видится каменщику сквозь призму «живой старины», на которой он (и об этом сообщается читателю) воспитался: «древние храмы, монастыри святые со многими святыми мощами; сады густые и дерева таковые, как по старым книгам в заставках пишутся, то есть островерхие тополи» (4, 325). В устах рассказчика то слышатся отголоски Аввакума, Псалтири, Стоглава, то старинного руководства к иконному писанию — иконописного «подлинника». Подчас, как в «парсуне» ковача Мароя, лаконично-кудрявое «извитие словес» поистине подчинено затейливому строгановскому живописному пошибу: «. . .совсем простец, даже неграмотный, но он был человек особенный: видом неуклюж, наподобие вельблуда, и недрист, как кабан, — одна пазуха в полтора обхвата, а лоб весь заросший крутою космой и точно мраволев старый, а середь головы на маковке гуменцо простригал» (4, 327). Рядом с «пеозажем природы», как бы находясь в зоне его воздействия, в рефлексах этого «заставочного» стиля возникает нарочито умильная монотония рифмующихся между собой изысканно-однотипных народнопоэтических суффиксальных форм: «высок*еньк*ие сва*ечк*и», «для меньш*еньк*их», « в чулан*чик*е», «казар*омк*а», «легкий город*ок*» (4, 325—326). Эта гармония сло-

весного рисунка, всякий раз акцентирующая одну его черту, как бы заостряет, деформирует, иллюзорно сближает его с древностью, но вместе с тем и обнаруживает именно устно-речевые, разговорные стереотипы-подхваты то одной, то другой особенности словообразования: «с паз*ушк*ой», «лоб*очк*и», «нос*ик*», «пип*очк*а», «бров*очк*и», «дуж*к*ою» (4, 332) или «*по*недристее», «*по*тельнее», «*по*мясистее», «*по*открытнее», «*по*вадливее» (там же); «ис*куш*енный», «предв*куш*ая» (4, 340). Нередко при этом включаются дублетные синонимичные, тавтологичные конструкции фольклорного или древнерусского типа («рвет и мечет», «крикнула-гаркнула» — 4, 339, «огнем-пламенем» — 4, 359, «трепетал и опасался» — 4, 365). В устную лексику вкраплены словесные «корявинки», затрудненно-редкие обороты («ботвит жестоце» — 4, 337; «истлит нас, как гагрена жир» — 4, 363). Наряду с притчеобразными оборотами (типа: «спасенного человека не ефиоп ведет, а ангел руководствует», «ангельский путь не всякому зрим» — 4, 322) и обычными пословицами встречаются созданные на древнерусской основе профессиональные афоризмы (в речь рассказчика, толкующего о богомазах, вводится, к примеру, уникальная пословица, подчеркивающая упадок на Руси «возвышенного дела»: «. . .одному пишет рефтью, а другому нефтью» — 4, 354).[188] Устный рассказ, воссоединясь с древнерусской словесностью, закрепляет в творчестве Лескова особую линию синтеза новой и старой литературных традиций, начатую «Соборянами» (1872), что дало право позднейшей критике и истории литературы определительно назвать писателя «изографом». Но не менее существенно, что с «Соборян» и «Запечатленного ангела» в творчество Лескова входит в качестве коренной тема поисков высшей правды жизни народным героем. Она определяет своеобразие повести «Очарованный странник» (1873) с обнаженно символическим авторским заданием, с монументальным героем в центре, олицетворявшим новую историческую стадию движения национального характера в лесковском понимании последнего. Повесть явилась широким раздумьем мастера над судьбой России, субстанциональной, природно своебытной силой ее народа.

* * *

Биография Ивана Северьяновича Флягина — богатыря-черноризца, пилигрима-инока, бывшего крепостного, несущего в себе одновременно начала бунта и стремление «усовершиться» (4, 511), мыслилась как живое воплощение и объяснение важных страниц русской жизни, минувшей и нынешней русской истории — и вместе как попытка заглянуть в будущее, осветив его настоящим. Перед читателем раскрывается натура страстотерпца и влюбленного в красоту бытия «артиста», грешника и самоотверженного заступника за поруганное человеческое достоинство, который, изведав на долгом пути не столько утех, сколько горестей, несломленным идет «от одной стражбы к другой», поднимается до

самооценивающей духовной работы и ощущает потребность высшего жертвенного подвига с всерусским смыслом, подобного свершенному героями-чернецами на поле Куликовом: «Мне за народ очень помереть хочется» (4, 513), — признается он.

Эпизации народного характера служила его выписанность на широчайшем историческом и географическом фоне, подчеркнутое сопоставление Ивана Флягина с самым могущественным и любимым героем русских былин — Ильей Муромцем, череда подвигов героя-простолюдина, выявляющих исключительную физическую его силу и моральную стойкость.

Образ былинного Ильи Муромца у Лескова употреблялся в символическом смысле почти за десятилетие до написания «Очарованного странника» — в романе «Некуда» (1864). Доктор Розанов, в суждениях которого зачастую можно читать мысли самого писателя, в период подъема общественного движения зовет к борьбе с пережиточным наследием крепостного времени, употребляя выразительную метафору: надобно «из земли Илью Муромца вызвать, чтобы сел он на коня ратного, взял в могучие руки булаву стопудовую, да и пошел бы нас, православных, крестить по маковкам, не разбирая ни роду, ни сану, ни племени» (2, 76). Очевидно, что этим Ильей Муромцем мог быть только народ, он и подразумевается говорящим.

Однако мысль, в которой отчетливо выразилось и представление о безразборном «крещении» в случае народного бунта, в известной мере, видимо, пугает и Розанова,и Лескова, а в дальнейшем Розанов остывает к этой запальчиво высказанной идее. Отказываясь от нее, он ищет оправдания своей остуде в том, что народный бунт ныне невозможен и, значит, на него нельзя надеяться. Герой «оправдывал себя только тем, что именно нужен был Илья Муромец, а без Ильи Муромца и делать нечего» (2, 415). В этом «делать нечего» (своего рода дублете к словутезису «некуда») явственно социальное разоружение героя перед лицом обстоятельств, противодействующих решительной переделке мира, и здесь полное отождествление позиции автора романа с Розановым едва ли правомерно. Упование последнего исключительно на акцию Ильи Муромца — народа приводит к тому, что Розанов «стал вдруг удерживать других от крушительной работы Ильи Муромца» (2, 417) (так расценивает его общественную позицию романтик нигилизма Лиза Бахарева). Лесков, как и Розанов, против «крушительной работы», которую некому поддерживать (Илья Муромец не пробудился), но, по всей видимости, Розанов опускается до практического безразличия к историческому делу Ильи Муромца, а оно — и это безусловно для автора — поставлено в повестку дня всем ходом общественного развития.

Образ Ильи Муромца тем самым превращается в мерило человека перед лицом назревшей исторической необходимости социального действия, хотя бы последнее и не было немедленно поддержано Ильей Муромцем. Для Лескова-романиста уже в на-

чале 1860-х гг. надежность исторического действия связана с Ильей Муромцем — народом. Илья Муромец — это исторический российский «исход», это «путь богатырства» как антитеза «беспутью „некуда“».[189] Указывая на первого былинного богатыря Руси как на параллель к «очарованному страннику» Ивану Флягину, Лесков мыслил категориями больших народнопоэтических обобщений, имел в виду широкий круг национальных представлений о русском богатырстве, созданных в фольклоре и древнерусской книжности. Ассоциативное обогащение характера укрупняло его, повышая национальную резонансность картин: как бы проецируясь на события XIX в., круг фольклорных, житийных, летописных протомотивов скреплялся с ситуациями и монументальным образом человека нового времени.

Внеканоничный, разрушающий стандарты представлений о положительном герое, Лесков одновременно в высокой степени и глубоко каноничен: его персонажи соотнесены с канонами изображения русского героя народным искусством, с сюжетно-мотивным фондом последнего.[190]

Уже неожиданная встреча рассказчика с черноризцем-иноком, оказывающимся богатырем не только по внешности, но и по незаурядности биографии, напоминает былинные встречи с каликой перехожим, также скрывающим под скромной, затрапезной одеждой паломника имя и мощь киевского богатыря (Илья Муромец, Алеша Попович).[191] Фольклорный ореол вокруг Флягина становится еще более ярким, когда узнается, что судьбой этого человека была непрерывная борьба с роком, — борьба, подобная той, что обычно ведет от испытания к испытанию героя сказок, образуя многосоставный волшебный сюжет.

Своеобразный запев-эпиграф к рассказу о «драмокомедии», пережитой героем, — это столько же реальное, сколько символическое усмирение дикого коня, эпизод, в котором можно ощутить и присутствие в Иване Северьяновиче поразительной силы,и его способность, подчиняя себе неукрощенную стихию, становиться ее властелином. Этот оптимистический запев есть введение в трактовку героя как победителя.

Такого рода эпизоды, как описанное в первой главе повести обратание коня, обычны для русской сказки. «Подлая лошадь», которая «чуть не съела» «бешеного усмирителя» англичанина Рарея, конь-«людоед», которому «четверо человек 〈. . .〉 морду поводьями в разные стороны тащат», «бес», который «сожрать 〈. . .〉 хочет» и Флягина (1, 391, 392), — это словно бы сказочный конь, какими пугают двух Иванов, солдатских сыновей, в сказках, известных Лескову по собранию А. Н. Афанасьева.[192] Но еще более весь эпизод похож на «технику» укрощения волшебного коня Катомой-дядькой из сказки того же собрания «Безногий и слепой богатыри», — разумеется, при устранении цитатного буквализма ситуации:

«Собралось двенадцать конюхов; отперли двенадцать замков, отворили двенадцать дверей и вывели волшебного коня на

двенадцати железных цепях. Катома-дядька дубовая шапка подошел к нему; только успел сесть — волшебный конь от земли отделяется, выше лесу подымается, что повыше лесу стоячего, пониже облака ходячего.

Катома крепко сидит, одной рукой за гриву держится, а другой вынимает ⟨. . .⟩ чугунное полено и начинает ⟨. . .⟩ промежду ушей коня осаживать. ⟨. . .⟩ И так донял он богатырского жеребца, что не выдержал конь, возговорил человеческим голосом: „Батюшка Катома! Отпусти хоть живого на белый свет. Что хочешь, то и приказывай: все будет по-твоему!" — „Слушай, собачье мясо!. ." Богатырский конь ⟨. . .⟩ опустился еле жив на землю».[193]

Аналогично фольклорным персонажам Флягин — как и подобает герою — нарушил «запрет», когда «первое самое призвание опроверг». Это и есть первопричина его «приговоренности» к подвигам. «Оттого», по собственным словам исповедующегося инока, он и «пошел от одной стражбы к другой, все более и более претерпевая, но нигде не погиб, пока ⟨. . .⟩ предреченное в настоящем житейском исполнении оправдалось за ⟨. . .⟩ недоверие» (4, 402).

По-легендарному фантастично (в ночном видении) говорит с ним голос совести — является убитый монах и предсказывает герою «много раз погибать» и ни разу не погибнуть, «пока придет ⟨. . .⟩ настоящая погибель» (4, 400). Символический для былин и сказок, этот мотив-предречение придает Ивану Флягину, человеку нового времени, родовую черту богатырей эпического времени Владимира-«красно солнышко», превращает Флягина как бы в преемника все того же Ильи Муромца, коему «в чистом поле ⟨. . .⟩ смерть не писана».[194]

Но ночное предрекающее видение еще замечательно и тем, что из него явствует: герой — «моленый сын» и «сын обещанный» (4, 399),[195] т. е. он вымолен родителями у бога и обещан матерью послужить богу, принять схиму. Из этого следует, что, нарушая «запрет», отклоняя навязанное помимо его воли «призвание», Иван Северьянович отвергает «призвание» наивысшее. Проявляя самовольство (или, как выражалась Древняя Русь, «самовластие»), порываясь к свободе выбора судьбы, Флягин уподобляется опять-таки богатырю, вначале бессознательно, а далее обдуманно идущему на стезю богоборчества (о подобных бунтах мы знаем по былинам об отпрыске смирных и богобоязненных родителей Василии Буслаеве[196] и о бунте Ильи против Владимира[197]).

И в иных конкретных — притом важнейших — эпизодах «Очарованного странника» Флягин действует по аналогии с любимыми народом фольклорными персонажами. Исходные и опорные народнопоэтические мотивы придают герою обобщающе-типические черты.[198]

Фольклорная интерпретация героя соединяется с подтекстно внедряющейся религиозной символикой, в том числе с эпитетами, отталкивающимися от евангельских толкований. Таков эпитет

«сын обещанный» (иначе — «обетный», сын «обетования» в Писании, прорицающий судьбу). «Сын обетный» (а таков Иван Флягин) — человек, за которым будущее: именно «дети обетования» признаются за семя (Послание апостола Павла к римлянам, IX, 8). И хотя «дети обетования» обречены на гонение (Посл. к галатам, IV, 28, 29), они усыновлены Христом, «запечатлены обетованным св. духом» (Послание к ефесянам, I, 5, 13).

«Очарованный странник» как художественное явление принадлежит к числу тех произведений, которые как бы олицетворяют прозу Лескова. В нем соединились узорчатость фабулы с цветистостью и изумляющим богатством лесковского языка, излюбленная форма сказа (опирающегося на «бытовой апокриф» — изустное предание) — с масштабностью центрального характера, умение создавать положительные национальные типы (сам писатель ставил себе это в заслугу) — с острым социальным критицизмом.

Герой «Очарованного странника» обладает вполне индивидуальной биографией. Судьба Ивана Северьяновича Флягина, казалось бы, не может претендовать на универсальную и буквальную символичность. Расценивать любой и каждый эпизод странствий героя как некую метафору — значит глубоко заблуждаться.

И все-таки образ богатырства Флягина приобретает все большее и большее символическое звучание, чем далее углубляемся мы по дорогам, предлагающим герою за каждым поворотом неожиданные испытания. Проверяясь ими, закаляя свою физическую и моральную мощь, герой постепенно получает надличностную, собирательную характеристику. Действительно, словно бы вся традиционная сюжетика древнерусской житийной литературы и фольклора, отражающая хождение человека по мукам жизни, вместилась в повесть одной судьбы: простолюдин-скиталец покоряет дикого коня, бьется со степным «батырем», обращает в христианство иноверцев, одолевает разнообразные наваждения, с полным самоотвержением принимает на душу неискупимый грех убийства любимой женщины во имя ее спасения, совершает военное геройство на Кавказе, прорицательствует в монастыре. . .

Флягин проходит по Европейской России от черноземных степей русского юга до Ладоги и Нижнего Новгорода, от Москвы, Петербурга, Пензы до песенной реки Койсы и астраханских солончаковых пустынь, он действует в самой пестрой национально-этнографической среде: встречается с русскими, ногайцами, поляками, евреями, индийцами, черемисами, цыганами, немцами, англичанами, аварами. Притом изобилие малых фабул, сцепление которых образует сюжет, — это лишь часть биографии героя. Рассказывая о себе, Флягин признается, что всей своей «обширной протекшей жизненности даже обнять» не может (4, 395). С героем, мыслившимся как олицетворение русской народности,

Лесков соединял в начале 1870-х гг. надежду на грядущую социально обновляющую историческую миссию масс.

Своеобразие интонации «богатырской повести», построенной как фабульное подобие древнерусских «хождений», но в жанровом отношении скорее напоминающей гоголевские «поэмы», связано с тем, что в ней звучит собственный голос народной силы, исполненной неистраченных возможностей, голос пробудившегося массового сознания, ищущего самостоятельного участия в творчестве истории.

Главная идея повести «Очарованный странник» уясняется в свете недвусмысленного авторского понимания слов «чары» и «очарованный». «Очарованный странник» Иван Флягин влечется по просторам родины некоими властными над ним, как бы колдовскими силами, которые связывают его силу собственную и сообщают драматизм его судьбе.

Герою присуща пытливость самопознания. Он не однажды задумывается над тем, почему его жизнь складывалась так, а не иначе. Но в своих мыслях и суждениях, как бы всего лишь воспроизведенных художником, Флягин остается в тесных пределах мистического миропонимания, которое уже само по себе свидетельствует о его умственной «очарованности».[199]

«Я многое даже не своею волею делал», делал «по родительскому обещанию» (4, 395) — вот флягинское объяснение превратностей судьбы. Судьба-рок, родительское предначертание, обозначаемое в его лексиконе словом «призвание», — инструменты объяснения героем причинности, лежащей вне его самого. «Своего пути не обежишь, и надо было 〈. . .〉 призванию следовать» (4, 394), — не без раскаяния говорил Иван Северьянович, убежденно констатируя, что «предреченное» исполнилось «за 〈. . .〉 недоверие» (4, 402) к власти рокового начала.

В устах того же Ивана Флягина — как простое изложение происходящих событий — развертывается другая, вполне мирская, убедительно достоверная мотивировка горестных скитаний героя.[200]

Лесков увидел народного героя на том повороте его бытия, когда в прежде наивном и импульсивном простолюдине заговорила, повела его по жизни самосознающая воля к историческому действию. Тогда не только внешние «чары», но уже «чары» внутренние — некие самоограничители воли, оформившиеся в особенности современного писателю русского национального характера, стали представляться ему тем, что требует преодоления. Конфликт двоякий, конфликт коренной — с внешними и ставшими натурой народа внутренними началами — такова историческая ситуация, в которой читатель видит «очарованного странника», нового Илью Муромца, богатого яркими свойствами и задатками, переполненного силой. Аттестация героя «очарованным» и сравнение с «заговоренным», избавленным от гибели в бою Ильей означают некоторое взаимное противостояние, в гораздо меньшей степени присущее фольклорным источникам и прорисованное со

всей остротой (отсюда и «драмокомедия» символического персонажа) писателем XIX столетия, стремящимся вскрыть потребности национального развития, а тем самым послужить разгадке будущего нации.

Историческая концепция Лескова в повести «Очарованный странник» зиждется на прогрессистской оценке процесса общественного развития, что в середине XIX в. уже имело характер аксиомы для демократической социологии. Как бы в солидарности с нею Лесков выявляет подспудные тенденции самодвижения национального характера.

Богатство чувственных сил, исключительная отзывчивость героя на все зовы красоты, которая существует в мире, — это и есть первый и столь важный для писателя движитель. Весь красочный, исполненный прелести и обаяния мир, который выписан Лесковым, — огромный, беспредельный, — вмещается в душе и слове героя-мужика. Это он — выразитель «поэтических начал, бродивших в душе русского народа».[201] Это в нем «артистизм» русской натуры, чуткость к прекрасному получают отчетливую социальную окраску.

Еще Белинский во «Взгляде на русскую литературу 1847 года» писал, что «светское образование, дающее превосходство» пустому светскому человеку над мужиком, «нисколько не помешает иному мужику быть выше его, например, со стороны ума, чувства, характера».[202]

Лесков на страницах «Очарованного странника» рисует примечательную сцену. Восхищенный красотой и пением цыганки Груши, Иван Северьянович слышит, как господа «не больно тихо» упрекают распорядителя: «. . .зачем ты велишь Груше этого мужика угощать? нам это обидно». В ответ слышится: «Вы еще пока не знаете, как иной простой человек красоту и талант оценить может». «Конэсер» Иван Северьянович закипает гневом: «Ах вы, волк вас ешь! Неужели с того, что вы меня богатее, то у вас и чувств больше?» (4, 471).

Со всей простотой и искренностью герой свидетельствует, что красоту коня может оценить только тот, «кто охотник и в красоте имеет понятие» (4, 455). Краса переполняет его счастьем, а утрата прекрасного вызывает приступы тоски. Выросший среди лошадей, Флягин не только к их пониманию «от природы 〈. . .〉 особенное дарование получил» (4, 391), но он готов жертвовать собой, чтобы хоть «только на одну минуту» обрести радость обладания чудо-конем, «какого и описать нельзя» (4, 425). Душа его к лошади рвется «*родной* страстию» (4, 418). Но и когда он слышит песню, его «так за душу и щипет, так и берет в полон» и обдает «столь 〈. . .〉 *сродным*» (4, 468—469; курсив мой. — *А. Г.*).[203] А увидев таборную певицу Грушу, Флягин понимает: если перед ним «краса, природы совершенство 〈. . .〉 за это восхищенному человеку погибнуть . . . даже радость!» (4, 478).[204]

Рисуемый Флягиным портрет цыганки Груши полон эмоцио-

нальных оттенков, неожиданных и ослепительных (в том числе — фольклорных) сопоставлений:

«Она взмахнула на него ресничищами. . . ей-богу, вот этакие ресницы, длинные-предлинные, черные, и точно они сами по себе живые и, как птицы какие, шевелятся, а в глазах я заметил у нее, как старик на нее повелел, то во всей в ней точно гневом дунуло» (4, 470); «. . .в лицо смотрю и никак не разберу: смугла она или бела она, а меж тем вижу, как у нее под тонкою кожею, точно в сливе на солнце, краска рдеет и на нежном виске жилка бьет. . .» (4, 470); «Ох, тоже плясунья была! Я видал, как пляшут актерки в театрах, да, что все это, тьфу, все равно что офицерский конь без фантазии на параде для одного близиру манежится, невесть чего ерихонится, а огня жизни нет. Эта же краля как пошла, так как фараон плывет — не колыхнется, а в самой, змее,[205] слышно, как и хрящ хрустит и из кости в кость мозжечок идет,[206] а станет, повыгнется, плечом ведет и бровь с носком ножки на одну линию строит. . . Картина!» (4, 473).

Увидев в цыганке «точно будто яркую змею», Иван Северьянович далее чувствует присутствие этого, как утверждали народные песни, стихийно-опасного начала женской любви: «только будто тронула устами, а вместо того точно будто ядом каким провела», «враг ее знает, что она умела глазами делать: взглянула, как заразу какую в очи пустила», «как будто ядовитою кисточкою уста тронет и во всю кровь до самого сердца болью прожжет», «поневоле поцеловала, как ужалила, и в глазах точно пламя темное», «на меня плывет, глаза вниз спустила, как змеища-горынище, ажно гневом землю жжет» (4, 471, 472, 473, 474).

Нигде не поющий сам, лишь когда-то игрывавший на балалайке, но главное — всем существом чувствующий песню, Флягин воспринимает Грушу в нераздельности с музыкой. Эхом песни слышатся ему незабываемые ее речи: «. . .так убрал мил-сердечный друг за любовь к нему за верную»; «. . .вся ему предалась, без ума и без разума»; «Ах ты, глупая твоя голова княженецкая»; «Не греть солнцу зимой против летнего»; «. . .так тебе ворожила и на рок положила»; «ударилась быстрей коня резвого»; «Один ты любил меня, мил-сердечный друг мой, ласковый. Докажи же мне теперь твою последнюю любовь, сделай, что я попрошу тебя в этот страшный час»; «Пожалей меня, родной мой, мой миленый брат» (4, 492, 493, 496, 497). Песенный же *алый* цвет озаряет в повести только ее портрет («*алая* лента», «*алый* сафьянный башмачок», «*алая* туфля», «*алая* шаль»), и лишь единожды вне атрибутов красавицы-цыганки упоминается еще этот эпитет: «*алая* заря» (4, 478, 479, 493, 494, 410).

Лесков по-добролюбовски жарко ощущает за поэтическим восприятием мира, за народным пристрастием к поэзии «много доказательств того, что в народе нашем издревле хранилось много сил для деятельности обширной и полезной, много было задатков самобытного, живого развития».[207]

И если у Добролюбова эта теоретическая истина прозвучала

как упрек теснившему народные силы крепостному праву, то у Лескова она же воплотилась в наглядную историю народной души, проходящей трудный путь этического становления, подготавливающего становление гражданское.

* * *

Говоря об искусстве Лескова, Горький с особенной силой подчеркивал, что писатель потратил «все силы, всю жизнь ⟨. . .⟩ на то, чтобы создать „положительный тип" русского человека»,[208] и исподволь воздвиг «иконостас святых и праведников» [209] России.

В 1870—1880-е гг. Лесков пишет целый цикл произведений — рассказы о «праведниках», влагая в последний эпитет специфическую морально-философскую оценку человека. Художник считал: «. . .прожить изо дня в день праведно долгую жизнь, не солгав, не обманув, не слукавив, не огорчив ближнего и не осудив пристрастно врага, гораздо труднее, чем броситься в бездну, как Курций, или вонзить себе в грудь пук штыков, как известный герой швейцарской свободы». Цитируя Массильона и Боссюэта, Гребильона и Писание, опираясь на герценовские «Капризы и раздумье», Лесков выводил понятие «праведник» в вольную сферу обыденной жизни, не ограниченную рамками церковно-канонизированной святости.[210] Таким было употребление слова-термина в народной среде, несмотря на ощутимую его связь с библейски-евангельскими источниками, — ветхозаветное предание, согласно которому господь, ополчившись на Содом, пообещал Аврааму не истреблять город, если в нем найдется десяток праведников (Кн. Бытия, гл. XVIII, ст. 23—32), давно перешло в фольклор, породив пословицу: «Не стоит город без святого, селение без праведника».[211] Этот фольклорный, демократический ореол блистает вокруг многих героев писателя, которых он аттестует как «праведников», — вокруг «тупейного художника» Аркадия, «человека на часах» — солдата Постникова, «пугала» Селивана, квартального-философа Александра Рыжова, бывшего нигилиста Шерамура. Лесков заговорит о «праведности всего нашего умного и доброго народа» (6, 301), и это будет не нивелирование высоких примеров путем растворения их в общенародности, а указание на историческую судьбу России, не баловавшую простолюдина, указание на неправедность действительности, в которой можно выстоять, только блюдя в себе праведнический идеал.

«Праведники» Лескова — носители той гуманной духовности, которая заключена не столько в самобытных народных философских системах (хотя их появлением писатель очень дорожит), сколько в человеколюбивом действовании, в каждодневном социальном овеществлении евангельских заповедей, издревле живущих в массе народа как практическая этика.

Симптоматично, что в цикле рассказов о «праведниках» социальный критицизм Лескова нарастает: он обнажает антигу-

манный характер российского социального механизма, помогает оттенить трагизм русских судеб. При этом Лесков приходит к созданию произведений, в которых массовое сознание выражается не в частной индивидуализированной форме, а непосредственно — как сказ-предание. Вершиной на этом пути стал «Левша» (1881), гениальной интуицией художника уподобленный устному произведению во множестве своих структурно-строительных, поэтических элементов. Это выдающаяся по своему результату попытка создать «эпос работников», эпос «с очень „человечкиной душою“» (7, 59) и значительным литературно-общественным подтекстом.

Судьба простолюдина из тульских оружейных мастеров, судьба человека, не имеющего даже имени, а только прозвище Левша, — судьба русского гения. Он появляется в рассказе в контрастном свете внешней неказистости и истинного подвига: «косой левша, на щеке пятно родимое, а на висках волосья при ученье вырваны», «в опорочках, одна штанина в сапоге, другая мотается, а озямчик старенький, крючочки не застегаются, порастеряны, а шиворот разорван» (7, 36, 45), но на нем и его товарищах «почивала надежда нации», «три мастера взялись поддержать ⟨. . .⟩ всю Россию» (7, 37). Видимое несоответствие формы содержанию, богато преломившееся в фольклоре, — признак натуральности, «отприродности», стихийности той или иной силы, примета ее неодолимости (вспомним хотя бы эпического сподвижника Василия Буслаева — Потаньку Хроменького, «горбатенького» и подобных его двойников из исторических песен о Кострюке).[212] Контраст между «чудом чудным, дивом дивным» и «свиным чехлом», в который чудо облечено,[213] обещает в фольклоре излюбленные эффекты неожиданности «для большего торжества впоследствии».[214] В «Левше» следование этому эстетическому принципу выражается в том, что тульские «шельмы» «аглицкую блоху на подковы подковали», награвировав на них имена мастеров, а сам косой Левша, сковав гвоздики, «которыми подковки забиты», выполнил работу, которую «никакой мелкоскоп взять не может» (7, 46—47). Эффектные перипетии пронизывают весь рассказ, «кадрируя» текст и каждый раз преподнося сюрпризами нечто важнейшее в общей системе национально-патриотической легенды, созданной средствами сказа.

Когда император Александр I едет в лондонскую кунсткамеру, он заранее убежден, что «мы, русские, со своим значением никуда не годимся» (7, 27). Еще более его убеждает в этом показанная англичанами «пистоля неизвестного, неподражаемого мастерства», захваченная «у разбойничьего атамана в Канделабрии» (7, 28). Однако спутник царя донской казак Платов изумляет государя и окружающих, тотчас показав «на самом сугибе» пистолетного замка русскую надпись: «Иван Москвин во граде Туле» (7, 29).[215]

Так начинается заочный спор туляков с англичанами и вводится в рассказ тульская тема, приводящая затем Платова

в самую Тулу, вторая эффектная победа которой над английскими техниками-доками констатируется уже государем Николаем, и этот большой эффект подчеркивается разного рода малыми, сопутствующими и собственно создающими ткань сказа: «государь ⟨...⟩ взял левшу, какой он был неубранный и в пыли, неумытый, обнял его и поцеловал» (7, 46).

Но в победе есть и еще одна неожиданность, похожая на поражение и по-фольклорному выносящая «на вершину внимания»[216] факты, концентрирующие авторскую мысль: «блоха ⟨...⟩ усиками зашевелила, но ногами не трогает. ⟨...⟩ дансе не танцует и ни одной верояции, как прежде, не выкидывает» (7, 43—44). Как скажут позже англичане, «хоша вы очень в руках искусны, а не сообразили, что такая малая машинка, как в нимфозории, на самую аккуратность рассчитана и ее подковок несть не может» (7, 50).

То, что даже русские оружейные мастера «в науках не зашлись», что они не знают «нимало» арифметики, что вся русская наука — «простая: по Псалтирю да по Полусоннику» (7, 50, 49), таит в себе угрозу международных поражений. Трагический «оборот» «в Крыму на войне с неприятелем» (7, 58), где военной соперницей России выступит Англия, — внушительный исторический урок, к причинам которого привлекает внимание Лесков и о котором говорит от имени народа.

Поездка Левши в Англию — его иноземное признание, а значит, и триумф русского самобытного гения, подмечающего к тому же со свойственной профессионалу-простолюдину наблюдательностью особенности «аглицкого» бережного обращения с оружием, которого нет в России и которое не могли увидеть русские «парадные» генералы, кои «всегда в перчатках ходят» (7, 53). Неся с собой полезное отечеству открытие, Левша немедленно устремляется на Родину, но новым неожиданным — на этот раз трагикомическим (а вернее — комико-трагическим) — поворотом его личной судьбы погублен высокий порыв тульского мастера. Социальные нравы крепостной России подавляют самое функционирование здравого смысла: бюрократическая толща генералитета, стоящего между верховной властью и народом, не позволяет донестись в дворцовые палаты голосу единственного возможного спасителя России. «Государю так и не сказали» предсмертных слов Левши о том, чтобы не чистить ружей кирпичом, «и чистка все продолжалась до самой Крымской кампании. В тогдашнее время как стали ружья заряжать, а пули в них болтаются, потому что стволы кирпичом расчищены» (7, 58). Россия терпит поражение в Крыму, ибо мужик-туляк непричастен в своей земле к решению государственных вопросов: таков российский социальный организм.

Анекдотическая по своей сюжетной форме история Левши спаяна с царистской легендой, упорно жившей в массах вплоть до январского «кровавого воскресенья» 1905 г. Лесков относился с пониманием к ее неизбежности. Он знал, что выше народного

мечтания о царе-демократе подчас не взлетала не только простонародная мысль.[217] Но художник показал и всю безосновательность, иллюзорность каких бы то ни было надежд на улучшение участи народа в царствование русских монархов того типа, что представлен в «Левше» в фигурах Александра I и Николая I.

В них выступают разные формы державного эгоцентризма.

Александр I, постоянно склонявшийся к мысли: «. . .мои люди супротив вас (англичан. — *А. Г.*) ничего сделать не могут», — подчеркнуто игнорирует речи донского атамана Платова о том, что «и наши на что взглянут — все могут сделать, но только им полезного ученья нет». Платов впустую «представлял государю, что у аглицких мастеров совсем на все другие правила жизни, науки и продовольствия, и каждый человек у них себе все абсолютные обстоятельства имеет, и через то в нем совсем другой смысл» (7, 32).

Преемник Александра Николай, который «в своих русских людях был очень уверенный и никакому иностранцу уступать не любил» (7, 34), афиширует свои державно-патриотические амбиции. Это он велит «подкованную нимфозорию ⟨. . .⟩ отослать назад в Англию — вроде подарка, чтобы там поняли, что нам это не удивительно», и приказывает отправить с курьером Левшу, дабы тот «сам англичанам мог показать работу и каковые у нас в Туле мастера есть» (7, 47).

Однако царь с автоматизмом заведенной куклы подчеркивает в своих стереотипных тирадах лишь одно: верноподданнические чувства народа относительно собственной персоны («мои меня не могут обманывать», «мои русские люди меня не обманут», «Видите, я лучше всех знал, что мои русские меня не обманут» — 7, 43, 44, 46). Характерен по центральному ударению и наказ царя Платову: «Поезжай на тихий Дон и поведи там с моими донцами междоусобные разговоры насчет их жизни и *преданности* и что им нравится» (7, 34—35; курсив мой. — *А. Г*). Удовлетворение великодержавных прихотей — вот, по его представлению, долг и назначение оружейников града Тулы, и только в этом смысл оппозиции «чужие — свои» в связи с горделивой фразой государя-императора: «Я на своих надеюсь, что они никого не хуже» (7, 35).

Исход последовавшей уже после гибели Левши Крымской кампании, упоминание о которой подводит народно-сказовую черту под царствованием Николая в «Левше», лучше всего свидетельствует о том, что и второго императора, по мнению автора, вполне удовлетворяло то косное состояние русской «самобытности», при котором «Полусонник» оставался главным средством «просвещения» туляков, а подкованная мастерами «аглицкая нимфозория» была обречена на бесконечное шевеление «усиками» при абсолютной неспособности к «верояциям».

Наивный пиетет к монарху подлинных царистских легенд XIX в., которые знал Лесков,[218] был резко корректирован и тем

самым подорван в его произведении трагическим освещением судьбы Левши и финальными строками о крымской драме России. Это решительно отличало сказ Лескова от публикаций некоторых русских изданий, исполненных заурядного преклонения перед венценосцами. Впрочем, Лесков отметил несколько иное отношение к царям и в натуральном фольклоре нового времени: «С уничтожением крепостной неволи „всенародство" быстро начало свое возрастание в свободе разумения ⟨. . .⟩» (7, 62).

Опрокинутость всего русского исторического мира в фольклорную сферу придала лицам сказа Лескова те черты, которые позволяют видеть в каждом персонаже — обладателе реально-исторического имени не подлинного деятеля истории, а некую устно-народную версию его деятельности, подразумевать за каждым именем некую заслуженную его носителем в истории, в народе репутацию, представление, принятое и распространявшееся всеобщей молвой. Собственно, эту же особенность наблюдаем мы в народнопоэтических исторических преданиях и исторических песнях. Оттого-то в «Левше» сдвигается хронология действительных биографий — и Платов, умерший в 1818 г., действует в царствование Николая I.[219] Этот герой имеет своим первообразом песенного персонажа, также совершающего поступки, которыми никак не отмечен реальный Платов (например, герой песни появляется инкогнито, под видом купца, «в гостях у француза», т. е. во Франции):[220] Лесков знал и цитировал еще в 1867 г. этот популярнейший сюжет песни о Платове (10, 48).[221] Фольклорные тексты, кстати сказать, содержат подспудно присутствующий в «Левше» и неразрывно связанный с мотивом «военного одоления» (7, 38) мотив русских военных поражений: «Мать российская земля | Много крови пролила. . .»; «Ты Россия, ты Россия, | Святорусская земля | , Много славы, много чести, | Много горя ты снесла!».[222]

Известные деформации исторической истины у Лескова оправданы не только легендой. Они находятся в прямой связи со стилистикой парадокса и гротеска, господствующей в произведении. Именно в этом смысле получает особенную логичность то, что мастера наименьшей работы (ее «никакой мелкоскоп взять не может» — 7, 47) направляются к «древней „камнесеченной" иконе св. Николая, приплывшей сюда в самые древние времена на большом каменном же кресте по реке Зуше» (7, 38). Икона имела незаурядную известность благодаря редкостно крупному размеру и этому своему «плаванию» по водам, которое, конечно же, отменяло житейскую норму возможного, а значит, еще более убедительно свидетельствовало наивному сознанию туляков Лескова о превосходстве мценского образа «военное одоление» над прочими подобными действенностью своей чудотворной силы.[223] В духе этой же психологической особенности туляков — аргумент Левши при споре с англичанами о вере: «. . .наши книги против ваших толще, и вера у нас полнее» (7, 50).

Присущая фольклору (сказкам, песням) поэтика исключительного, с ее выделением одного героя или предмета из ряда других («все провожатые молчат, а Платов сейчас скажет» — 7, 26; Левша мастерством превосходит двух своих товарищей; прозвище «Левша» свидетельствует об уникальности рукотворчества тульского искусника; туляки — «*первые* знатоки в религии», из них — «*самые* способные сборщики» на храмовое строение: они «собирают сборы *даже там, где взять нечего*» — 7, 37; здесь и ниже курсив мой. — *А. Г.*), с акцентированием необычайного как предмета повествования (а такова вся история с блохой и ее подковыванием) — в отличие от литературных описаний заурядно-будничной, безэффектной жизни, которая фольклор не интересует,[224] — с гиперболами-деталями (Платов «захрапел так, что *во всем доме* англичанам *никому* спать *нельзя* было»; «подъезд *неописанный*, коридоры *до бесконечности*»; «Платов ⟨. . .⟩ велел свистовому *как можно скорее* привести к себе мастеровых ⟨. . .⟩ и еще мало этот свистовой отбежал, как Платов вдогонку за ним *раз за разом новых шлет*, чтобы *как можно скорее. Всех* свистовых разогнал и стал уже простых людей из любопытной публики посылать, да *даже и сам от нетерпения ноги* из коляски *выставляет* и *сам от нетерпеливости бежать хочет* ⟨. . .⟩»; Левша «*на всю Европу* русские песни пел» — 7, 27, 39, 48) безраздельно царит в рассказе.

Давно уже сказано о том, что «никто из наших писателей не дал такого образца словесного лубка, как Лесков».[225] И герои-мастера, и их земляки, и «свистовые», и Платов, и придворная знать, и цари — «все они точно списаны с лубочных картинок, на которых скачут громадные храбрые генералы перед игрушечным взводом маленьких солдатиков или почесывает в затылке хитрый мужичонко, справивши какую-то каверзу над немцем и отпускающий любопытную смехотворную пословицу».[226]

Вместе с тем уместно оговаривалось, что искусство Лескова в «Левше» сродни эстетике балагана, городского зрелищного искусства (о петербургских балаганах писатель особо говорил и в «Очарованном страннике», и в «Печерских антиках»), на которое ориентировались позднейшие постановщики пьес по мотивам «Левши». Б. М. Кустодиев, декорировавший спектакль «Блоха» Е. Замятина, отмечал: «Все происходит как бы в балагане, изображенном на лубочной народной картинке: все яркое, пестрое, ситцевое, „Тульское“: и „Питер“, и сама „Тула“, и „Англия“. Отсюда „особо-роскошный“ дворец Царя, „игрушечная“ Тула и не нашенская диковинная Англия, весьма смахивающая на Англию, как ее изображали в балаганах на народных гуляньях».[227] Этот стиль, требующий не просто условностей, но аномалий, был близок к типу лубочных листов, который именовался у «картинщиков» Балагурником, представляя собой «картинки потешные и забавные».[228] Но на писателя «желание шутить» нападало «с досады» (11, 476), и у Лескова сквозь безмятежность забавы постоянно просвечивает трагедия. Она и там, где Платов велит

схваченному Левше сидеть в его коляске «вроде пубеля», и там, где он готов Левшу «в крепостной казамат без сроку посадить», и в сцене, где Левшу одевают «в парадный кафтан с придворного певчего для того, дабы похоже было, будто и на нем какой-нибудь жалованный чин есть» (7, 42, 43, 47)... Патриотизм, являющийся в произведении пружиной действия, совершенно различен у Левши (естественный, пронизывающий каждое движение героя — вплоть до момента, когда он «с ⟨...⟩ верностью ⟨...⟩ перекрестился и помер» — 7, 58), у Николая (пустословно-громозвучный, казенный в полном смысле этого слова), у Платова (тоже органический, но соединенный с чисто крепостническим отношением к мужицкой Руси). Патриотизма совершенно нет ни у Александра,[229] ни у царедворцев, вроде выразительно «очеркнутого» циника графа Чернышева (он не был забыт Лесковым, видимо, оттого, что явился одним из палачей, производивших судилище над святыми для писателя декабристами). Серьезная мысль образует каркас произведения, а народнопоэтическая форма «Левши» есть попытка рассказать о временах «цензурного гнета и литературного безмолвия» как бы языком «старых памятей», народных памятей-преданий (10, 146).

Особенная роль в решении этой задачи отведена Лесковым качеству «трудно» давшегося (11, 348) сказового слова. Имеющий в основе общенародную физиономию, язык художника выглядит материей, непрерывно изустно творимой, полной то непринужденных, то заковыристых словесно-стилистических новинок, изобретений, вариативных элементов, игры. В «Левше» как бы наглядно реализуется открытая каждому в сфере национального слова возможность сотворчества. При этом Лесков путем сопряжения русских простонародных речений и иностранных привнесений в язык создает множество ложных этимологий, которые подчеркивают классово-сословную дистанцию (существующую благодаря русской «социабельности») между сокровищами мировой цивилизации и универсально пережиточным уровнем русского народного быта. «Аболон полведерский» (7, 28) — сколь бы рискованным ни казалось здесь лесковское остроумие — это словесный символ отстояния от большой культуры того русского простолюдина, который должен приобщиться к ней, но для которого даже Псалтирь остается не столько книгой для чтения, сколько пищей для подкормки суеверий («...если в Псалтире что-нибудь насчет гаданья царь Давид неясно открыл, то в Полусоннике угадывают дополнение», — извещает англичан Левша — 7, 49).

«Буреметры», «Твердиземное море», «клеветон» — это штрихи повествовательного рисунка, искажающего мир, ибо именно таким последний предстает в народном сознании:[230] ведь все произведение Лескова — за вычетом глав седьмой и последней — и интонационно, и лексически, и стилистически имитирует безличную манеру фольклора. «Левша» — «цеховая легенда», будто бы слышанная со слов оружейников, знающих о своей неповинности в военных поражениях 1854—1856 гг.

* * *

В ряду творческих контактов Лескова с народной поэзией, присущих его литературной работе 80—90-х гг., один из важнейших — встреча писателя с народной легендой.

Мечта-утопия об обществе без антагонизмов пронизывает фольклор. Эта идея выступает в народном сознании коррективом к практике российских политических, общественных, религиозных институтов. Выражаясь в фольклорных формах, она властно вмешивается в трактовки событий христианской истории, предлагаемые канонизированной православной легендой. Фактически народные редакции церковного легендария суть не просто его особые версии, но ереси, выработанные «самобытным мудрованием» простонародья, религиозными течениями, оппозиционными восточной христианской церкви.

Утопическая легенда как явление общественной мысли в первую очередь, как носитель народной этики, философии оказала заметное влияние на русскую литературу второй половины XIX столетия, сомкнувшись с духовными исканиями разных деятелей отечественной культуры: путь к народу был неотторжим от ревизии эклектично-противоречивой христианской догматики, на которую опирался господствующий режим. Общедемократическое движение России не могло не искать опоры в народном социальном протесте, в работе народного сознания, где весьма значительное место принадлежало 1) «отреченной» литературе, испытавшей воздействие изустно распространявшейся, фольклоризованной библейски-евангельской истории, житийной легенды; 2) христианскому фольклору, нередко возникавшему путем синтеза устных и письменных источников и давшему разнообразные «побеги» вплоть до сектантских стихов и морально-дидактических притч рубежа XIX—XX вв.

Реставрация христианских легенд первого столетия новой эры в народной среде и восприятие социально-критических элементов легенд культурным движением, в котором участвовал Лесков, равно принадлежали «эпохе подготовки революции»,[231] что придавало особенное качество социальной актуальности этого материала. Дело не только в том, что христианский миф был продуктом «движения угнетенных», движения «великого», «массового», и что он нес в себе нечто от той «фазы развития религии 〈. . .〉 которой предстояло стать одним из революционнейших элементов в духовной истории человечества»,[232] — для России второй половины XVIII—начала XIX в. и более позднего времени «оставались в силе общественно-экономические условия, в которых освободительные идеи облекались в форму первоначально-христианских». Отражение идей «нагорной проповеди» отмечено у столь выдающихся деятелей русского освободительного движения, как Герцен и Огарев.[233] В свою очередь, отзвуки ее слышатся в той народной философской литературе XVII—XX вв. (где так сильна была легендарная струя), о которой В. И. Ленин

отзывался как о продукте «многовекового творчества масс», отображающем «их миросозерцание в разные эпохи».[234]

Лесков немало поработал, поэкспериментировал в жанре народной легенды, использовав его различные стилистические возможности. В примечании 1888 г. к легендам «Совестный Данила» и «Прекрасная Аза» писатель отмечал разницу стилевых ориентиров, говоря, что одно произведение сочинил «в духе простонародных рассказов Л. Н. Толстого», другое же — «в ином роде» (11, 714). Но всего существеннее для писателя было то, что легендарные источники обоих избранных им сюжетов были народны по своим трактовкам: они «подвергались насмешке со стороны теологов» (там же).

В русском искусстве пореформенной поры наблюдается общее резкое возрастание идеологической роли религиозной тематики. Показателен пример из истории живописи: художники, покинувшие Академию, давно расставшиеся с традиционными выпускными программами на библейские, евангельские сюжеты, ощущают настоятельную потребность новаторского возвращения к темам и образам священной истории. Один из лидеров и неоспоримо крупнейший теоретик передвижничества — И. Н. Крамской настойчиво работает над христианской темой, а в годы создания Лесковым «Запечатленного ангела» и «Очарованного странника» пишет знаменитую картину «Христос в пустыне», задумывает картину «Хохот», смелостью замысла напоминающую позднейшие полотна Николая Ге. Развивая идею этой последней картины о поругании Христа иудейскими первосвященниками и римлянами, Крамской подчеркивал, что желает показать Христа «в терновом венце — в шутовском костюме царя, но не перед народом, а именно во дворе Кайафы, когда воины всячески над ним издевались, и вдруг им пришла гениальная мысль одеть его царем. 〈. . .〉 Нарядили, зовут аристократию, и все, кто есть во дворе, на крыльце, на галереях, заливается хохотом 〈. . .〉 но так как он знал, на что он идет, то в эту минуту перед казнию он спокоен 〈. . .〉 Пока мы не всерьез болтаем о добре, о честности, мы со всеми в ладу; попробуйте серьезно проводить христианские идеи в жизнь, посмотрите, какой подымется хохот кругом. Этот хохот всюду меня преследует, куда я ни пойду, всюду я его слышу».[235]

Требование воплощения евангельских заповедей общежития в практике житейских отношений XIX в. мыслилось не одним Крамским как форма отвержения, отрицания институтов современного политического режима и всей сопутствующей ему «социабельности». Так мыслил Достоевский — автор «Идиота» и Достоевский — автор «Легенды о великом инквизиторе». Читатели Лескова встретились с этим в «Однодуме» (1879), где на философа-квартального Александра Рыжова, решившегося неукоснительно следовать заповедям Священного писания, ополчаются церковные и мирские власти. Вариации той же мысли встречаем у Гаршина, Льва Толстого и у простолюдинов-сектантов из числа штундистов, духовных христиан, последователей Тимофея Бонда-

рева. Вторая половина XIX столетия изобилует свидетельствами универсальной ревизии тех форм христианского вероучения, в которые его облекала российская церковь, — ревизии сокрушительной, несмотря на известные эпизодические союзы критиков церкви и представителей духовенства. Пафосом ревизии догматического православия дышат даже внешне нейтральные высказывания писателей: «Очеловечить евангельское учение — это задача самая благородная и вполне своевременная» (1890 г. — Лесков, 11, 456); «. . .движется вперед человечество только в той мере, в которой оно исполняет ту программу, которая поставлена ему Христом» (1894 г. — Л. Н. Толстой).[236] Ревизия, таким образом, представляла воздвижение внутрирелигиозных, внутрихристианских концепций социального общежития, за которыми стояли нравственные преимущества народного опыта, этика трудовых масс, практика подвижников, «праведников», страстотерпцев «истинной Христовой веры», резко отвергавших и «переворачивавшийся» крепостнический уклад отношений и новизну капиталистической формации. Симптоматично, что цензуру уже не удовлетворяли самые евангельские тексты, обращенные к массовой аудитории. Так, при выпуске Львом Толстым «Календаря с пословицами для народа» (1887) афоризмы Евангелия не только не были признаны за пословицы, но подверглись изъятию как опора для настроений социального протеста.

Для процесса восприятия христианской идеи было знаменательно, что русские писатели в предлагаемых современной им наукой исследованиях по истории христианства особо фиксировали его демократический источник. Например, Лесков, читая популярное берлинское издание «Жизни Иисуса» Эрнеста Ренана (1875 г. изд.), подчеркивал в тексте карандашом строчки, где говорится о Христе как выходце из низов: «Он родом был простолюдин», «об аристократическом обществе он судил, как деревенский юноша».[237]

Произведения писателей разных направлений опираются на социальные утопические эксперименты масс, представляющие собой практическую ревизию поддерживающего общественный строй и поддерживаемого им церковного христианства, — эксперименты по воплощению религиозно-коммунистических идей. На страницах аксаковской «Руси» появляются «Обнищеванцы» Лескова (1881 г.) — очерки хилиастического движения в фабричной среде Петербурга 1862 г. (движение это свидетельствовало о переполнившем чашу страдании трудового люда и об ожидании им второго пришествия Спасителя). Некрасов интересовался Тарбагатаем, с его опытом общинного воплощения трудового христианского кодекса («Дедушка», 1870 г.). Глеб Успенский с присущей ему аналитической пристальностью изучает взгляды народного философа Т. М. Бондарева («Трудами рук своих», 1884 г.). Лев Толстой восхищен «гениальными мужиками» — Василием Сютаевым и тем же Бондаревым («Так что же нам делать?», 1886 г.).[238]

«Крестьяне хотели, чтобы жизнь была *по-справедливости, по-божьи*, не зная, *как* это сделать», — констатировал позднее В. И. Ленин.[239] Сходные искания идут на ином горизонте русской общественной мысли, которая обнаруживает однонаправленность своего движения с тем, что увлекает вперед самобытную мысль народную, а также сознательную (хотя подчас и неосознанную) солидарность с последней, материальное соприкосновение с трактатами, программами, фольклором трудящихся, в том числе с фольклорным жанром *легенды* и его древнерусскими книжными отражениями, одинаково расценивавшимися в XIX в. как явления *народной* культуры. Литературная легенда переживает эпоху расцвета за счет своего сближения с конкретными народными произведениями, за счет широкого уподобления их стилистике, за счет оглядки на типовой канон устнопоэтического жанра и его литературные модификации. «Легенда о великом грешнике» Некрасова, «Народные рассказы», «Корней Васильев», «Посмертные записки старца Федора Кузьмича» Льва Толстого, «Сказание о гордом Аггее» Гаршина, «Сказание о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды» Короленко, «Слезы царицы», «Лебедь Хантыгая» Мамина-Сибиряка, легендарный цикл Лескова обнаруживают зависимость от сюжетов, поэтики и идеологии памятников «живой старины».

Жанр легенды должен был служить современности как явление *литературы*, а это означало заведомое богатство способов преломления материала, заимствованного либо послужившего первотолчком для последующей литературной разработки. В синтезе отнюдь не было «паритета» литературного и фольклорного начал. Народнопоэтическое внедрялось в литературную ткань подчас достаточно малоприметно, как это видим в толстовском «Корнее Васильеве», где легендарный сюжет образует лишь каркас произведения, созданного в манере бытовой повести. Но для подавляющего большинства легенд типично жанровое обособление от круга реалистических повестей, рассказов того или иного писателя. Важная черта всей литературной легенды второй половины XIX в. — отодвинутость действия произведений в прошлое. Легенда, отодвигавшая рисуемые конфликты в древние чертоги, легенда, опиравшаяся на авторитет пережившего столетия предания, использовала аллюзионный способ выражения мысли и становилась важной формой объяснения с читателем по самым живым вопросам.

Вспоминая «Иродиаду» и «Искушение святого Антония» Флобера как «вспрыск свежей струи» в новую литературу «из-под седого, мохом обросшего камня» «священных сказаний», Лесков говорил: «Одни сравнения Иоанна с придворными проповедниками нашего времени как ожгли глаза всем, кто захотел в это всмотреться» («Жития как литературный источник»).[240] В письме И. Е. Репину 1889 г. он разъяснял, что целью своего писания легенд считает «не совсем обстановочное, а и идейное», и замечал о своей легенде «Гора» (в первой редакции она называлась

«Зенон-златокузнец»): «У нас есть свои Зеноны» (11, 415). Позже он вновь указывал на современность произведения: «. . .„Гора" требовала труда чрезвычайно большого. Это можно делать только „по любви к искусству" и по уверенности, что делаешь что-то на пользу людям, усиливаясь подавить в них инстинкты грубости и ободрить дух их к перенесению испытаний и незаслуженных обид» (11, 460).

Итак, жанр легенды был для Лескова формой «мимикрической». Среди обозначений, которыми пользовался писатель именно в жанровозначащем терминологическом смысле, у него были «легенды нового сложения» («Левша», «Леон, дворецкий сын») и просто «легенды», к коим он относил «Легенду о совестном Даниле», «Невинного Пруденция», «Льва старца Герасима (восточную легенду)». «Скоморох Памфалон» автором был причислен к сюжетам из «легенд византийских» (8, 581, 582). При этом Лесков употреблял в предисловии как дублеты-синонимы термины «легенда», «сказание», «повествование», «повесть» (в смысле «поведанного», рассказанного — 8, с. 580, 582, 584), а это дает право на априорное жанровое отождествление с легендами таких его произведений, которые имеют перечисленные либо близкие им обозначения: «Повесть о богоугодном дровоколе», «Аскалонский злодей (из сирийских преданий)», «Сказание о Федоре-христианине и о друге его Абраме-жидовине». Сюда же относится «Гора», имеющая два подзаголовка: первый скорее тематический — «Египетская повесть», второй источниковедческий — «По древним преданиям» (8, 303). «Брамадата и Радован» имеет авторский рукописный подзаголовок тематико-жанрового смысла — «Индийское сказание».[241] Иногда в числе синонимичных жанровых терминов встречается и любимый Лесковым «апокриф» («Апокрифы писать лучше, чем пружиться над ледащими вымыслами», — писал Лесков А. С. Суворину — 8, 598).[242] Наконец, комментированным пересказом-собранием «византийских легенд» является лесковский «опыт систематического обозрения» «Легендарные характеры», содержащий тридцать пять сюжетов.

Легенда как жанр в традиционном фольклористически-литературоведческом понимании предъявляет произведению некоторые непременные требования, а именно: она есть повествование о событии, якобы имевшем место в действительности; в ней тем не менее обязательны мотивы необыкновенного, сверхъестественного.

Элементы необыкновенного обычно сводятся к следующему: с героем происходит чудо или чудо героем засвидетельствовано; герой переживает падения в страстях и восстания, духовные обновления и социальные превращения; обязательна личная выдвинутость героя из ряда обыденных персонажей; экзотична обстановка действия — экзотична для современности и среды, передающей легенду; просветляющий, дидактического значения конец, зачастую соединенный с всеразрешающим вмешательством высшей силы.[243]

Литературная легенда, притом принадлежащая эпохе развитого реализма, обладает и некоторыми собственными чертами: чудесные элементы могут быть размыты, чудесное заслонено реалистическими мотивировками событий и реалистически насыщенным аксессуарно-вещественным рядом. Необыкновенное может быть заменено исключительным, а в сфере психологии — экстатическим. Но если герой необыкновенен, а в кульминации присутствует чудо, перед нами — несомненная легенда, хотя бы и реалистически трактованная. Таков, например, «Несмертельный Голован» Лескова, а еще ранее — «Портрет» Гоголя. Ничего по существу не меняет в пору превалирования реалистических эстетических норм ориентация на тот или иной повествовательный тип произведения. Легенда может быть произведением любого объема — от притчеобразной новеллы до повести и романа (так, легенды-притчи встречаются у Льва Толстого и Анатоля Франса, легенды-рассказы — у Гаршина, Мельникова-Печерского, легенды-повести — у Леонида Андреева, легенды-романы — у Флобера, а в XX в. у Михаила Булгакова, Томаса Манна).

Легенды Лескова — своего рода жанровые контаминации с формами рассказа и повести, формами, излюбленнейшими в творчестве писателя. Произведения четко подразделяются на легенды из русской жизни (за исключением рассказа «Христос в гостях у мужика», святочной притчи «Пустоплясы», эти легенды — исторические) и легенды из римско-византийской и египетской, раннехристианской и дохристианской жизни. Повествовательная стилистика их может быть устно-сказочной, но может быть и объективированным течением событий.

В русскую тематическую группу входят «Запечатленный ангел», «Несмертельный Голован», «Некрещеный поп», «Левша», «Леон дворецкий сын». Ряд не полон: легендарные мотивы вторгаются в «Очарованного странника», «Печерских антиков», в «Заметки неизвестного». Вторая группа — легенды на позднеантичные и раннехристианские сюжеты — составляется из произведений, перечисленных выше при оценке лесковских жанрообозначений, с присовокуплением незавершенной повести «Оскорбленная Нетэта».

Легенда — из любимых жанров прозы Лескова. К ней его привлекала и та особенность дарования художника, которая заставляла его постоянно уклоняться с пути сухого следования фактам на путь свободной их аранжировки и толкования в свете «примыслов» либо красочного мифотворчества «фантазироватых» современников, любителей доискиваться до сокрытых причинных связей между отстоящими лицами и событиями. Его увлекал и неустанный дух художнического соперничества. Писатель то как бы вступал в состязание с щедро-пышным Флобером, то следовал древнерусским портретам Костомарова и Ключевского, то уподоблял свой стиль лапидарности Толстого и Евангелия.

Главным источником сюжетов для легенд Лескова явился древнерусский «Пролог» — одна из «отреченных» книг, которые

ходили в массе народа, не отделяясь «от священного писания».[244] Писатель не раз отмечал внецерковность «Пролога», дорожа ею как свидетельством безупречной подлинности демократизма памятника. И хотя на деле отношение церкви к «Прологу» на разных этапах истории было противоречивее и сложнее, объективное содержание книги заключало столько богатства, что, например, Толстой почти приравнивал живое общение с народом к общению с текстами сборника. Говоря о нравственном перевороте, совершившемся в нем и приведшем к внецерковному христианству, Толстой писал в «Исповеди»: «Слушал я разговор безграмотного мужика-странника о боге, о вере, о жизни, о спасении, и знание веры открылось мне. Сближался я с народом, слушая его суждения о жизни, о вере, и я все больше и больше понимал истину. То же было со мной при чтении Четьи-Минеи и Прологов; это стало любимым моим чтением. 〈. . .〉 чтение это открывало мне смысл жизни».[245]

Лесков приникал к источнику, который был «протоком» в мир народных идей, укреплявших его в критическом отношении к социальной действительности и придававших его критическому пафосу резонанс народности. Памятник, впитавший в себя демократизм как идеологию и демократическую художественность фольклорного извода, переживал самого себя, продолжая жить великими сюжетами и идеями в формах реалистической литературы XIX столетия.

Разумеется, Лесков не ограничивался репродуцированием содержания сборника. Он усиливал и углублял социально-протестантские мотивы древнерусских источников, привнося, к примеру, в «Гору» отсутствовавшие в сюжете, извлеченном из «Пролога», антиепископские мотивы. В финале «Прекрасной Азы» — в отличие от «Слова о девице, сотворившей милость над хотевшим удавиться должник ради», — самый институт церкви подвергнут отрицанию.

Аза уже доказала подвигом своей драматической жизни, что она является естественным носителем идеи деятельной любви к людям — той самой идеи, которой причащалось первохристианство. Чего же еще требовать от этой подвижницы и праведницы? Однако следование идее оказывается, по мнению александрийского клира, недостаточным для принятия в лоно христианской общины: для него существеннее подвига формальная обрядность религиозного ордена. От идущей к христианам героини со всем бездушием бюрократических институций требуют добавочного самоочищения «постом и раскаянием», пока страдающая и без того женщина совершенно не «изнемогает» (8, 301). Когда же она вновь приходит к христианским пастырям «с просьбой крестить ее и принять» в христианскую общину, клирики требуют от давно покаявшейся страдалицы «принести при всех покаяние». Аза умоляет поскорее свершить необходимый обряд: она находится между жизнью и смертью. Но и тогда процедура отнюдь не упрощается: [246]

Клирики сказали епископу,
а тот велел назначить Азе катехизатора,
который должен был протолковать ей символ
и все догматы веры
и потом удостоверить ее *познание*,
и тогда
Азу будут крестить

(8, 301).

Аза умирает, не дождавшись крещения, при всеобщем пренебрежении ею. И тогда смерть героини, уже одетой « в крестильные ризы», создает новое, непреодолимое «затруднение клирикам: они недоумевали, по какому обряду надо похоронить эту женщину» (8, 302).

Сравнительно с первоисточниками Лесков заостряет социальные обличения и в «Аскалонском злодее» (эпизоды преследования Тении развратными вельможами, несправедливость суда и корыстолюбие неправедных судей весьма красноречивы).

Поистине карающа тонко ядовитая ирония Лескова, вызывавшая немало аналогий с действительностью России XIX в., повторявшей (так он говорил в «Легендарных характерах») «в изобилии и до сего дня» древние «случаи» (33, 192). Недаром в гранках статьи «Невыносимый благодетель» писатель заметил, что в древлепечатном «Прологе» встречал героев толстовских «Альберта», «Люцерна».[247] А в записных книжках, фиксируя «проложные сказания» и сразу же несколько обрабатывая их, Лесков как бы подчеркивал современный смысл старых фабул, давая им подновленные названия типа «епископ-блудник», «расслабленный привередник», «соблазнительная крестница».[248]

Идейный комплекс лесковских легенд был возрождением в новой обстановке пореформенной поры наиболее высоких общечеловеческих идеалов, выработанных трудовым народом в древности и пронесенных им в «Прологах» и в устах вплоть до эпохи Александра II и III, — возрождением того «предания», о котором говорил Толстой как о *передавании* лучших традиций человеческого общежития путем передачи «примеров подвигов жизни людей из народа» (23, 508).[249]

Одна из самых замечательных легенд Лескова — «Скоморох Памфалон» отрицает за человеком право на эгоистическое душеспасение (уход в пустыню или другое самоисключение из общественной жизни и борьбы). «Жестокий старик!» — зовет скоморох самоспасающегося отшельника Ермия (8, 280). Нет, — человек должен жить в этом греховном мире, расточая себя в делах ради людей и обретая себя в творчестве добра, но не помышляя о вечности. Только тогда вечность придет к тебе, как она пришла непроизвольно к альтруисту-пересмешнику, плясуну-скомороху, осуждаемому церковью.

Кстати сказать, тот же взгляд на невозможность спасения вне мира запечатлелся в народной легенде о Вавиле-скоморохе, распространенной в век Лескова в географическом диапазоне от

Симбирского Поволжья до Пинеги. И тот же смысл вычитывался из популярной лубочной живописи, о которой мастер особо писал в статье «Благоразумный разбойник».[250] Стало быть, легенда «Скоморох Памфалон», как и некоторые иные, укоренена в мощном почвенном слое, не сводимом к тексту «Пролога». Но тем самым неопровержимо фиксируется не только однородность идей «Пролога» и фольклора, а и вновь констатируется вероятность проникновения сюжетов из устной поэзии в древние памятники книжности и обратного влияния книжности на устное народное творчество.

Фольклорный дух очевиднее сквозил в первом, несколько вызывающем заглавии легенды — «Боголюбезный скоморох». Один из духовных цензоров, архимандрит Тихон, написал, что «название ⟨. . .⟩ не может быть одобрено уже по самому сочетанию слов», и поставил условием публикации изменение заглавия.[251] Только по этой причине автор пошел на уступку.

В предшествовавших и сопутствовавших легендам рассказах и повестях Лескова о «праведниках» были сформулированы очищенные от антидемократических тенденций христианские требования духовного совершенства и праведности, предъявлявшиеся к людям. Но законы «явления» «праведников» и праведности вечны, по убеждению Лескова, рождение праведного начала столь же непреложно, как действие природных стихий, и это специально оттенено вполне чудесной сценой легенды «Лев старца Герасима». В финале справедливость восстановлена, и восстановлена львом, сказочно усвоившим мораль человека и уже регулирующим человеческие отношения. Концовка выдержана в традициях чудесного завершения легенд.

Повестью-легендой «Аскалонский злодей» Лесков солидаризировался с широтой и гуманизмом народного взгляда на преступника как на «несчастного» — с надеждой народа на возможность воскресения даже злодея. Трезво и безупречно в социально-психологическом отношении обосновывает писатель самую возможность возрождения человека, закосневшего в разбоях, а теперь поневоле наблюдающего все стадии измывательства властей над несчастной Тенией и ее мужем Фалалеем. Разбойник Анастас, чье имя значит «Воскресший», воистину перерождается, будучи охвачен гневом против сановника и его подручного, испытывая сочувствие к страдающим людям. Нереализованные в неправедном мире возможности человека способны пробудиться, настаивал писатель.

Содержание всех без исключения легенд писателя на раннехристианские темы народно по своему пафосу.

В легенде «Гора» Лесков показывает, что носителем общежитейских истин в человечестве является не знать и не демагоги-полуверы в епископском облачении, но «чернородье». Писатель говорит о вере массы в «распятого бедняка» (8, 333) и, прибегая к сюжетному воплощению невозможности — к мотиву чуда,

утверждает, что только вера масс в высокий идеал действенна, а этот идеал — единство любви и активного добра.

В проповеди *активности* человеколюбия Лесков был близок к наиболее радикальным самобытным народным концепциям, — более близок, нежели Толстой. Тактично критикуя толстовский утопизм, Лесков призывал «против рожна прати» и как раз в этом пункте совпадал с крестьянином Тимофеем Бондаревым, считавшим недостаточной религию любви Льва Толстого: «На любви все самодержавные престолы укреплены».[252]

Любой легендарный сюжет Лескова содержит мотивы резкого социального протеста. «Сказание о Федоре-христианине и о друге его Абраме-жидовине» показывает, что национальная рознь возникает вследствие искусственного религиозно-воспитательного разобщения людей разных народностей. Узнав о запрещении легенды цензурой, Лесков занес в записную книжку, что причиной запрета был образ фанатика-«младопитателя», который «разъединяет христианских учеников и не дозволяет „еллинам" учить их в своих школах». Оценив степень невежества цензоров в исторической литературе, писатель прибавил, что именно противостояние разъединяющему людей националистическому разноверию, которое культивировалось в России 1890-х гг., навлекало на легенду гонение со стороны «русских цензоров времен Победоносцева и Феоктистова».[253]

В легендах Лескова существен тот поворот мысли (он многократно отражен различными фольклорными сюжетами), что достойнейший и лучший в классовом мире непременно обречен быть гонимым и низшим. И всепроникающим мотивом проходит тоска по гармонии социальных, частно-человеческих, национальных, религиозных, экономических и иных отношений. Эта гармония нужна автору всюду, где происходит действие, — в «Африкии» (Египте), Сирии, Малой Азии, Риме. . . География, пространства подчеркивают всеобъемлющий характер лесковских мечты и надежды.

Оценка легенд главным образом со стороны народности их содержания требует добавить, что самое представление об истинном христианстве у Лескова связывалось не с аскетическим его вариантом, утвердившимся в Средние века, а было неразрывно связано с представлением о полнокровности человеческого бытия, отраженным народным творчеством.

В «Невинном Пруденции» идейный христианский рационализм предъявляет человеку нравственные требования (и с тем же рационализмом, в свою очередь, человек подходит к миру), которые делают его глухим к голосу плоти. Лесков «высвобождает» и персонифицирует этот голос естества, делая его выразительницей не монашески-целомудренную христианку Мелиту, а рабыню-язычницу Марему, в которой, впрочем, пробуждена тяга к христианской морали. В «Скоморохе Памфалоне» писатель отвергает пуританство, проникающее в самый народ (реальными носителями

аскетических воззрений были некоторые секты), и проникающее не без влияния церкви.

Так в совокупности легенд выстраивается достаточно стройная и разносторонняя *социально-этическая программа* позднего Лескова. Произведения взыскуют к обществу, в котором они создаются, и христианскими примерами внушают меру гражданской ответственности, которой надлежит мерить себя и которой следует запастись, чтобы не совершать ошибок, способных повредить самой личности и обществу.

Легенды не были циклом, который означал только художественное восхождение Лескова. Расширив диапазон своих творческих средств, он не смог в них преодолеть известную иллюстративность и не имел возможности развернуть характеры с той психологической правдой и широтой, которой отличалась его проза на русские темы. Однако, придав строгий и *систематический* вид итоговым исканиям Лескова, легенды с наглядностью продемонстрировали нерасторжимую связь писателя с народной культурой и народной философией во всех формах его художественных исканий. Они явились крупным вкладом в русскую литературную легенду XIX столетия и убедительно подтвердили универсальный закон профессионального творчества, о котором писал Маркс и который у Лескова выразился, в частности, в глубине и органичности его фольклоризма: «Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа».[254]

[1] *Лесков Н. С.* 1) Собр. соч.: В 11 т. М.; Л., 1956—1958. Т. 11. С. 12; 2) Полн. собр. соч.: В 36 т. 3-е изд. СПб., 1902—1903. Т. 16, 18, 20, 21, 29, 30, 33. — В дальнейшем ссылки на эти издания даются в тексте, с указанием тома и страницы.

[2] См. статьи Н. С. Лескова «Заметка о зданиях», «О рабочем классе», «Несколько слов о врачах рекрутских присутствий», «Несколько слов о полицейских врачах в России», «Полицейские врачи в России» (Современная медицина. 1860. 28 июля. № 29; 18 авг. № 32; 15 сент. № 36; 6 окт. № 39; 8 дек. № 48).

[3] Сборник мелких беллетристических произведений Н. С. Лескова-Стебницкого. СПб., 1873. С. 320.

[4] Там же. С. 321.

[5] Там же. С. 320.

[6] *Лесков Н.* Энергическая бестактность: Народный листок, простонародная газета, издаваемая в Москве под редакцией М. М. Дмитриева // Православное обозрение. 1876. № 5. С. 140.

[7] *Орлов А. С.* Язык русских писателей. М.; Л., 1948. С. 156.

[8] Нами учитываются при этом итоги внимательного рассмотрения А. Н. Лесковым «апокрифического» («беллетристического») и реального в кругу автобиографических по форме заявлений писателя (см.: *Горелов Ал.* Единственная книга Андрея Лескова // Звезда. 1983. № 7. С. 160—161).

[9] В «Овцебыке» Лесков упоминает этот духовный стих (1, 57—58), относимый В. Варенцовым к раскольничьим. Ср. его варианты: Сборник русских духовных стихов, составленный В. Варенцовым. СПб., 1860. С. 183—185 («Песня глухой нетовщины, оставшаяся после времени самосжигательства»), 185—186 и 186—187 (оба текста — «О старце»). Как видим, орловские послушники приспосабливали стих к своему положению. В брошюре «С людьми древлего благочестия» (СПб., 1863. С. 51—52) М. Стебницкого (Н. С. Лескова) помещается текст «духовной песни» «Как шел старец по дорожке» — единственной, которую автор «записал» у старообрядцев Риги. Здесь же содержится отсылка

к песне со с. 183—185 сборника Варенцова, где также находится «песнь эта» (с. 51). Текст Лескова почти дословно совпадает с варенцовским, исправляя его явные ошибки в строках 12 и 17. Скорее всего, обе публикации восходят к общему протографу.

[10] Об обстоятельствах переезда см. нашу статью: *Горелов А. А.* Из дописательской биографии Н. С. Лескова // Прометей. М., 1983. Т. 13. С. 144—147, 166.

[11] *Алексина Р.* Сельцо Гавриловское // Орловская правда. 1986. 16 февр. № 40.

[12] *Лесков Н. С.* Русская рознь: Очерки и рассказы. (1880 и 1881). СПб., 1881. С. 231.

[13] Историческое описание церквей, приходов и монастырей Орловской епархии. Т. 1. Болховской — Кромской уезды. Орел, 1905. С. 481.

[14] *Р. Д[истерло].* Н. С. Лесков: Критический очерк // Неделя. 1890. 15 июля. № 28. С. 890.

[15] Там же. С. 891.

[16] Русские писатели о литературном труде. (XVIII—XX вв.): В 4 т. Л., 1955. Т. 3. С. 195.

[17] Так называет Н. С. Лесков «известного малороссийского патриота», этнографа и фольклориста в посвященном ему очерке «А. В. Маркович» (Новости и биржевая газета. 1883. 16 июля. № 104), где говорит о присущих орловцам 1840-х гг. «сильных малороссийских симпатиях».

[18] О характере социально-нравственного влияния Марковича на Лескова см.: Прометей. М., 1983. Т. 13. С. 151—152.

[19] Публикуя эту статью, журнал братьев Достоевских отмечал аналитические достоинства работы Лескова: «С удовольствием печатаем статью эту. Вопрос о колонизации в России так важен, что чем больше будут писать о нем люди бывалые и знающие предмет, тем лучше» (Время. 1861. № 12. С. 72).

[20] См.: *Лесков Н. С.* Из «глухой поры» // ЦГАЛИ. Ф. 275, оп. 1, ед. хр. 111, л. 77. — Имя и образ Журавского многократно возникают в сочинениях и письмах Лескова (3, 558; 5, 161—165; 8, 460, 463, 464, 466; 9, 358; 10, 299, 347, 371—372, 374; *Лесков Н. С.* Русские общественные заметки // Биржевые ведомости. 1869. 21 сент. № 256).

[21] *Птуха М. В.* Д. П. Журавский. Жизнь, труды, статистическая деятельность. М., 1951. С. 117.

[22] Там же. С. 100.

[23] *Литвак Б. Г.* Очерки источниковедения и массовой документации XIX—начала XX в. М., 1979. С. 227.

[24] *Лесков Н. С.* Из «глухой поры» // ЦГАЛИ. Ф. 275, оп. 1, ед. хр. 111, л. 1, 68.

[25] *Подварков Г. А.* Русский статистик-экономист Дмитрий Петрович Журавский. М., 1961. С. 17.

[26] *Литвак Б. Г.* Очерки источниковедения и массовой документации XIX—начала XX в. С. 227. — Здесь обращается внимание на то, что Журавский привлекал выборки из источников, совпавшие с выборками, использованными в труде Ф. Энгельса «Положение рабочего класса в Англии».

[27] *Лесков Н.* О русском расселении и политико-экономическом комитете // Время. 1861. № 12. С. 84—85.

[28] Введением в эту тему можно считать страницы книги: *Левандовський Л. І.* М. С. Лєсков і українська література. Київ, 1980. С. 57, 82—83, 113.

[29] *Стасов В.* Памяти Федора Григорьевича Солнцева. (Речь, прочитанная в собрании Археологического института 12-го марта 1892 г.). СПб., 1893. С. 5, 9—10.

[30] *Фаресов А. И.* Против течений. Н. С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. СПб., 1904. С. 274. Ср.: «. . .Лесков принял в недра своей речи все, что сохранилось в народе от его стародавнего языка» (*Амфитеатров А. В.* Курганы. СПб., 1906. С. 87).

[31] Примечание Н. С. Лескова к тексту «Княгиня Протозанова и ее двор. Пересказ из хроники „Захудалый род“» (1883) // РО ИРЛИ. Ф. 227, № 62, л. 1 об.

[32] Там же. Ср.: *П[ротопопов] В.* Памяти Н. С. Лескова // Петербургская газета. 1895. 22 февр. № 51.

[33] *Лесков Н.* О русских именах // Новости и биржевая газета. 1883. 4 дек. № 245.

[34] *Лесков Н. С.* Великосветский раскол. СПб., 1877. С. 309, 312.

[35] Там же. С. 313—314, 336, 354.

[36] Таких людей Лесков встречал всю жизнь. Еще на заре публицистической работы, оглядываясь вокруг, он горько высказывался о том, что «родная Русь знакома нам меньше, чем заморские земли» (*Лесков Николай.* Очерки винокуренной промышленности. (Пензенская губ.) // Отечественные записки. 1861. № 4. С. 420).

[37] *Венгеров С. А.* Лесков Н. С. // Брокгауз Ф. А. и Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. СПб., 1896. Т. 35. С. 148.

[38] Лесков в одной из газетных передовиц писал: «Крестьянство 〈...〉 одно пользуется правом называться *„русским народом"*» (Северная пчела. 1862. 18 марта. № 75). Однако позже он подчеркнуто расширил эту свою формулу, размышляя о «цифре смертности 〈...〉 рабочего человека в России»: «Смешно же говорить о своей любви к народу, считая народом только вятского или пермского крестьянина, и оставаться совершенно равнодушным к тысячам семейств бедных тружеников, задыхающихся в сырых подвалах или дрогнущих на чердаках столиц». Мысль Лескова служила его обоснованию понятия народности литературы: «Народная литература не должна быть сословным адвокатом, иначе она не литература нации, не народная литература». Продолжая рассуждение, Лесков резко характеризовал «слоевые органы», «равнодушно» проходящие «мимо всякого рода страданий и нужд русского человека *в немецком платье*» (Там же. 1862. 3 апр. № 90).

[39] «Русская рубаха без цветных ластовок не живет», — объяснял Далю какой-то простолюдин (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1981. Т. 2. С. 239). Кстати сказать, выступая против крайностей славянофильского доктринерства, Лесков в заметках «Из одного дорожного дневника» выразит свою неприязнь к «чванству мурмолок, косых воротов и цветных ластовиц» (Северная пчела. 1862. 24 дек. № 348).

[40] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 20. С. 22.

[41] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1952. Т. 19. С. 288.

[42] Лесков, резко выступавший против шовинизма, против националистической буржуазии, насаждавшей мораль «систематического противодействия идеям человеколюбия» (*Лесков Н. С.* Книга кагала // Новое время. 1882. 1 (13) апр. № 2186), утверждал евангельский постулат о равенстве «эллина» и «иудея». Вместе с тем, пристально вникая в своеобразие субэтнических культур и традиций, он писал: «...еврейская бытовая жизнь мало исследована 〈...〉 я смело решился бы сказать, что она даже совсем нам неизвестна. То, что мы имеем до сих пор в форме небольших очерков, рассказов и сцен с разговаривающими куклами, носящими еврейские имена, есть по преимуществу — карикатура 〈...〉 а не художественная правда» (*Лесков Н.* Религиозные обряды евреев между Пасхою и Пятидесятницею // Петербургская газета. 1881. 17 янв. № 14). Учитывая это, художник, основывавшийся преимущественно на «выборке из старинных сочинений», но поверявший данные источников личной практикой общения с иноверцами как в больших городах России, так и «в маленьких городах Польши и Украины» (см. ранее описание пинских обычаев «перед судным днем» в заметках Лескова: Из одного дорожного дневника // Северная пчела. 1862. 25 дек. № 349), создал летопись еврейских религиозных обрядов годового цикла и опубликовал серию этнографических очерков: «Еврейская набожность. Религиозные обряды и обычаи у евреев» (Еженедельное новое время. 1880. 3 янв. № 53; 17 янв. № 55; 31 янв. № 57; 14 февр. № 59), «Религиозные обряды евреев» (Петербургская газета. 1880. 11 дек. № 244; 20 дек. № 252; 23 дек. № 254; 1881. 1 янв. № 1; 10 янв. № 8; 17 янв. № 14; 24 янв. № 20; 31 янв. № 26; 14 февр. № 38), «Обряды и суеверия евреев» (Там же. 21 марта. № 68) и др. (см. по этому поводу неточно атрибутируемое письмо Лескова А. С. Суворину и письма ему же от 25 декабря 1879 г. и С. Н. Худекову от 26 ноября 1880 г. — 10, 458, 468—469, 473—474). В результате писатель глубже оценил положение, взгляды, нравы и психологию еврейского населения России и с внутренней свободой выступал по еврейскому вопросу, освещая светлые и теневые стороны жизни национальных меньшинств.

[43] *Амфитеатров А.* Примечания // Лесков Н. С. Избр. соч.: В 3 т. Берлин; Пб.; М., 1923. Т. 1. С. 393. — Эти слова комментируют признание Савелия Туберозова из «Соборян», что он и жена «дождались» солнца «под Петров день», когда «влюбленные 〈...〉 солнце караулят» (4, 40—41). Лесков, как видим, основываясь

на своем знании реальности, поправляет известное ограничительное заявление И. П. Сахарова: «Поселяне Тульской губернии выходят под Петров день к а р а у л и т ь с о л н ц е, как оно б у д е т и г р а т ь н а н е б е при восходе. Это верование, известное исландцам, сохранилось только в одной Тульской губернии», хотя «петровские гулянья отправляются почти во всей Великой России с песнями, хороводами и рельными качелями» (цит. по изд.: Сказания русского народа, собранные И. П. Сахаровым. Народный дневник. Праздники и обычаи. СПб., 1885. С. 94, 95).

[44] *Лесков Н.* О русском расселении и о политико-экономическом комитете // Время. 1861. № 12. С. 82. — В данном случае Лесков отсылал читателя к 10-й книжке «Морского сборника» за 1861 г., где С. В. Максимов показал «страдания великорусских крестьян, расселенных по берегам Амура».

[45] *Раевский С.* Публицистика Н. С. Лескова начала 60-х годов // Учен. зап. Ленингр. педагогического ин-та им. А. И. Герцена. 1958. Т. 32, ч. 2. С. 151.

[46] *Эйхенбаум Б.* К столетию со дня рождения Н. Лескова // Лесков Н. С. Избр. соч. М., 1931. С. XIX.

[47] *Протопопов М.* Большой талант. (Собрание сочинений Н. С. Лескова. Десять томов. СПБ., 1889—1891 гг.) // Русская мысль. 1891. № 12. С. 263.

[48] *Михайловский Н. К.* Отклики. СПб., 1904. Т. 2. С. 115.

[49] *Эйхенбаум Б.* О рассказах Н. Лескова // Лесков Н. Левша: Сборник рассказов. М., 1931. С. 128. — Впрочем, в приведенной характеристике есть типичная для своего времени зауженность представления о смысле и «материале» творчества писателя, вытекавшая из общего представления о «так называемых „классиках“» и в их числе о Лескове, произведения которого «в идеологическом отношении ⟨...⟩ неглубоки: он — рассказчик и бытописатель, а не идеолог» (Там же. С. 127). Этой точке зрения противостояла концепция А. И. Белецкого, который в работе «Н. С. Лесков. Личность, творчество» (1923), читавшейся филологам Харьковского института народного образования, убедительно доказывал, что в лесковском творчестве главенствовала «постановка мучающих писателя вопросов. Эти вопросы — первооснова всей поэтики Лескова» (*Білецький О.* Зібрання праць: У 5 т. Київ, 1966. Т. 4. С. 412).

[50] Северная пчела. 1862. 17 янв. № 14.

[51] *Фрейшиц.* Несколько слов о врачах рекрутских присутствий // Современная медицина. 1860. 15 сент. № 36.

[52] *Лесков Н. С.* Полн. собр. соч. 3-е изд. СПб., 1902. Т. 3. С. 159.

[53] Там же. С. 160.

[54] Первая ссылка на русскую былину встречается у Н. С. Лескова (псевдоним: В. Пересветов) в статье «О замечательном, но не благотворном направлении некоторых современных писателей» (Русская речь и Московский вестник. 1861. 27 июля. № 60), где он, выступая против бездумных апологий «силе народного смысла», упоминал «песни о Чуриле Пленковиче» (с. 128). Ближайшее указание на источник — «сборник Рыбникова» — помещено здесь же (с. 127). Затем ссылка на «былины и песни рыбниковского сборника» появляется в очерках «Русское общество в Париже» (1863) (*Лесков-Стебницкий Н. С.* Сборник мелких беллетристических произведений. С. 426). А далее детали и имена героев былин идут россыпью в «Некуда», «Островитянах», «Расточителе», «Соборянах», «Очарованном страннике», «Мелочах архиерейской жизни», «Белом Орле», «Печерских антиках», «Отборном зерне», «Совместителях», «Штопальщике» (предисловие к первой редакции рассказа), «Неоцененных услугах», «Колыванском муже», «Аскалонском злодее», в незаконченном «Подвиге купца Кинарейкина», «Заячьем ремизе», статьях «Русский драматический театр в Петербурге», «Литератор-красавец», «Алексей Петрович Ермолов». Былины припоминаются к слову по ходу переписки с А. С. Сувориным (11, 321, 453). Более сложные отражения былин несомненны и в некоторых других произведениях. Единственное свидетельство о привозившихся «вечерами» в дом Лескова Т. И. Филипповым «сказителях» и «вопленицах» содержится в кн.: *Лесков А.* Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. М., 1954. С. 225.

[55] Поставив эпиграфом к статье «О наемной зависимости» пословицу «Нанялся — продался», молодой Лесков писал, что тезис «пословицы суть выражение народной мудрости ⟨...⟩ нельзя по крайней мере распространять на все пословицы, живущие в народе. Есть между ними много таких, которые свидетельст-

вуют о качествах, совершенно противуположных мудрости, и, конечно, относятся ко временам дикости нравов, стремления к порабощению и бесправию». В «понятии», выраженном «безнравственной пословицей» — эпиграфом, Лесков увидел «корень тех тяжелых отношений, в которые у нас поставлен труд к капиталу, работник к хозяину» и «от которых новое поколение рабочих людей освободится мало-помалу» (Русская речь. 1861. № 37. 7 мая. С. 542).

[56] Практическая заметка. Об ищущих коммерческих мест в России // Отечественные записки. 1861. № 3. С. 4 последней пагинации.

[57] Видное место в произведениях Лескова занимают образы античной, славянской, скандинавской, библейской, реже — восточной мифологии, но их рассмотрение — особая тема.

[58] *Пересветов В.* О замечательном, но не благотворном направлении некоторых современных писателей // Русская речь и Московский вестник. 1861. 27 июля. № 60.

[59] Там же.

[60] О литераторах белой кости // Русский инвалид. 1862. 20 янв. № 15.

[61] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1950. Т. 1. С. 590, 591.

[62] *Буслаев Ф. И.* Русские духовные стихи // Русская речь. 1861. 12 марта. № 21. С. 321.

[63] *Щедрин Н. (М. Е. Салтыков).* О литературе. М., 1952. С. 513.

[64] Там же. С. 581.

[65] *Базанов Вас.* Русские революционные демократы и народознание. Л., 1974. С. 364. Ср.: Там же. С. 263.

[66] Этот эпитет прилагали к Лескову Б. М. Эйхенбаум, Л. П. Гроссман и др.

[67] См.: Экономист. 1861. Кн. 1—3 (хроника заседаний Политико-экономического комитета от 18 февраля, 11 марта, 22 марта, 1 апреля, 8 апреля); 1862. Кн. 3, 4, 5/6 (хроника заседаний того же комитета от 22 февраля, 1 марта, 17 апреля).

[68] [Без подписи.] Ученые общества // Библиотека для чтения. 1863. № 5. Хроника России. С. 75—78. — Говоря через полгода еще резче о Географическом обществе, Лесков считал, что «русская этнография и статистика» имели бы приобретения, если бы по России «поездили лет десяток пять-шесть способных людей» и создали «хорошо, толково написанные статистические статьи и живые этнографические очерки» ([Без подписи]. Российские говорильни в С.-Петербурге. [Опыт оценки нашей свободной, коллективно-гражданской деятельности) // Библиотека для чтения. 1863. № 11. С. 84).

[69] В рукописи «Полемических красот (Коллекция вторая)» имеется «Список лиц, полемические статьи которых против „Современника“ ⟨...⟩ с удовольствием готов помещать Современник. . .». Среди них — «г. Лесков» (*Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1950. Т. 7. С. 1074).

[70] [Передовица] // Северная пчела. 1862. 3 марта. № 80.

[71] Цит. по изд.: Три рассказа М. Стебницкого. СПб., 1863. С. 42. — Далее страницы указаны в скобках в тексте. В отдельных случаях при цитировании оказалось необходимо проставить недостающие в оригинале знаки препинания.

[72] Легенду о страннике, заповедавшем немцам «торговать», французам «воевать», русским «воровать», рассказывает в пьесе «Расточитель» мастеровой Челночек, что вызывает саркастическую реплику старого ткача Обрезова: «О брехун, брехун! Так стало уж, по-твоему, до веку нам со всеми этими художествами и не расстаться?». Челночек на это отвечает тем, что называет срок освобождения России от заклятья — час, когда «у петербургских свинтусов (сфинксов. — *А. Г.*) в грудях живое сердце забьется» (1, 461—462). Введение легенды в пьесу послужило ее отрицательной оценке в памфлетных отзывах о «Расточителе» автора «Недельных очерков и картинок» Незнакомца (А. С. Суворина) (С.-Петербургские ведомости. 1867. № 306. 5 (17) ноября) и анонимного обозревателя из «Петербургского листка» («Расточитель», драма г. Стебницкого // Петербургский листок. 1867. 4 ноября. № 164). Оба рецензента восприняли легенду как опорочивание русского народа. Незнакомец называл текст Лескова переделкой «галичской легенды» о французах, евреях и русских. Безымянный автор «Современных заметок» из «Отечественных записок» (т. 2. Отд. «Современная хроника». С. 73) писал, что «легенда эта» прежде «была рассказана г. Горбуновым мастерски и сама по себе совершенно невинна»: «Говорить публике, что они „воры“, нехорошо, и публика может за это обидеться. Но разве ⟨...⟩ ей не

говорят решительно каждый день, что она с кругу спилась? ⟨...⟩ автор „Расточителя" не нарушил ⟨...⟩ нисколько наших господствующих литературных нравов».

[73] «Стародубье, соседствовавшее с Вяткой, куда после разгрома Вятки (в 1764 г. — *А. Г.*) устремились раскольники, представляло собой окруженные лесами торгово-промышленные слободы. . .». Там, в частности, получал определенное благословение вождей старообрядческой поповщины Емельян Пугачев (*Клибанов А. И.* Народная социальная утопия. Период феодализма. М., 1977. С. 152). Ямщик из рассказа Лескова клонит совсем к иному, нравственно совершенствующему человека виду стародубско-«русалимского» очищения.

[74] См.: Век. 1862. 25 марта. № 12. С. 139. — Позднее произведение подверглось редактированию: получило заглавие «Засуха», эпиграф был снят, исчезли вставки детского фольклора (с. 143), которые по аналогии усиливали представление о детскости народного сознания.

[75] См.: Сборник мелких беллетристических произведений Н. С. Лескова-Стебницкого. С. 121. — Далее ссылки на эту публикацию см. в тексте.

[76] Северная пчела. 1862. 17 янв. № 14.

[77] Лесков заимствовал свои примеры для передовицы «Северной пчелы» (1862. 3 янв. № 3) из свежей статьи священника Гл. Соколова о суевериях туляков. Пример с «забидящей или задушной свечкой» в «Поэтических воззрениях славян на природу» (М., 1869. Т. 3. С. 201) А. Н. Афанасьева касался волжан (Саратовские губернские ведомости. 1851. 21 июля. № 29).

[78] Время. 1861. № 12. С. 78 («Смесь»).

[79] Северная пчела. 1862. 3 марта. № 60.

[80] Там же. 17 янв. № 14.

[81] Русская речь и Московский вестник. 1861. 27 июля. № 60. С. 127.

[82] Там же. 29 июня. № 52. С. 786.

[83] Ссылки на первую редакцию рассказа следуют в тексте по изд.: *Лесков Н. С.* Полн. собр. соч. 2-е изд. СПб., 1897. Т. 12.

[84] Здесь исправлено по второй редакции рассказа: «половину» (1, 29) вместо «половинку».

[85] Северная пчела. 1862. 28 марта. № 84.

[86] Там же. 20 мая. № 134.

[87] Русская речь и Московский вестник. 1861. 27 июля. № 60. С. 128. — Тут же речь идет о «младенчествующем народе».

[88] О литераторах белой кости // Русский инвалид. 1862. 20 янв. № 15.

[89] Авторское жанровое наименование — «рассказ». Однако целый ряд лесковских жанровых помет явно принадлежит его эпохе («Леди Макбет Мценского уезда» — «очерк», «Воительница» — «очерк») либо не является жанровым обозначением в точном смысле слова («Загадочный человек» — «истинное событие», «Владычный суд» — «быль», «Мелочи архиерейской жизни» — «картинки с натуры», «Колыванский муж» — «из остзейских наблюдений», «Гора» — «египетская повесть» и т. д.).

[90] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1950. Т. 7. С. 882—883, 889.

[91] *Писарев Д. И.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 1. С. 61.

[92] *Достоевский Ф. М.* Об искусстве. М., 1973. С. 527.

[93] См. повесть Н. С. Лескова «Загадочный человек», где, однако, путешествиям А. Бенни и А. И. Ничипоренко приданы памфлетные черты, карикатурящие разноречие разночинца-«барина» и мужика.

[94] См.: *Успенский Г. И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1956. Т. 5. С. 44. — Большевистская «Искра» укажет в некрологе Г. И. Успенского: «Его деревенские очерки конца 70-х годов, совпадая с личными впечатлениями ходивших в народ революционеров, содействовали крушению первоначального анархически-бунтарского народничества» (Г. И. Успенский в русской критике. М.; Л., 1961. С. 55).

[95] *Степняк-Кравчинский С. М.* В лондонской эмиграции. М., 1968. С. 127.

[96] «„Раскол не на политике висит, а на вере и привычке" — таково было убеждение ⟨...⟩ Мельникова, так и я убежден, сколько по литературе, столько же — если еще не более — по долговременным личным, искренним и задушевным сношениям со многими раскольниками ⟨...⟩ и за то многократно и многообразно был порицаем и осуждаем последователями мнений Аф. Пр. Щапова, который ⟨...⟩ желал видеть в расколе „политико-демократический смысл, будто бы только

прикрытый религиозным покрывалом", — говорилось в статье „Народники и расколоведы на службе"» (11, 36). На этом убеждении основывался Лесков, когда приветствовал «терпимость религиозного раскола» со стороны правительства в 1862 г. (Северная пчела. 24 июня. № 168; передовица). Аналогичные высказывания о расколе встречаем в статьях Лескова «Раскольничьи школы» (Библиотека для чтения. 1863. № 5. Раздел «Хроника России». С. 89), «Два мнения по вопросу о браках» (Там же. 1863. № 11. С. 65), в его книгах «О раскольниках г. Риги, преимущественно в отношении к школам» (б. м., 1863. С. 77, 83—84), «С людьми древлего благочестия» (СПб., 1863. С. 2—3) и т. д. Впрочем, в последней работе Лесков вносил важную историческую поправку, говоря о том, что раскол эпохи своего возникновения и раскольничьи общины «днешнего дня» нельзя отождествлять (Там же. С. 4—5).

[97] См. новейшее издание житийной легенды: Византийские легенды / Изд. подг. С. В. Полякова. Л., 1972. С. 99—113.

[98] Использование евангельского и житийно-апокрифического материала было типично для пропаганды народников. Об этом и о подобных гороховой «комедии» приемах наглядной агитации в практике народничества см. в кн.: Агитационная литература русских революционных народников. Потаенные произведения 1873—1875 гг. / Подг. текстов и коммент. О. Б. Алексеевой. Л., 1970. С. 26, 48, 170.

[99] Притча о двух Лазарях была одним из популярнейших толкований евангельской притчи, распространялась у европейских народов в прозаической и стихотворной форме. См.: Собрание народных песен П. В. Киреевского: Записи П. И. Якушкина. Л., 1983. Т. 1. № 285, 396; *Варенцов В.* Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860. С. 66—77 (русские тексты), с. 212—219 (белорусский текст); *Бессонов П. А.* Калики перехожие. М., 1861. Т. 1. № 19—27, и др.

[100] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч. Т. 1. С. 286.

[101] Р. Сементковский, восторженно писавший об «Овцебыке» в очерке «Николай Семенович Лесков», сравнивал Василия Богословского с Неждановым «в „Нови", написанной 13 лет спустя» столь чутким к общественным веяниям И. С. Тургеневым (см.: *Лесков Н. С.* Полн. собр. соч. 2-е изд. СПб., 1897. Т. 1. С. XXVIII).

[102] Б. М. Эйхенбаум считал, что мотивом одного из текстуальных изъятий при переработке первой редакции повести во вторую было желание Лескова «не осложнять историю самоубийства мотивом любви» (1, 497). На деле перед нами не мотив, а целая линия, которая не только присутствует, но вплетается как важнейшее дополнение в линию социальную, выступая своего рода музыкальным, трагическим по тону сопровождением социальной темы и указывая на несостоятельность разнообразных категорических априорных утверждений героя («Да и что мне до бабы, что мне до любви! . .» — 1, 77). Устраняя «лобовые» эпизоды при подготовке второй редакции повести, Лесков переводил любовную тему в подтекстный план. В финале же автор как раз направлял пучок света на то, что «говорил» найденный в сундучке Богословского платок Настасьи Петровны, «платок с красною меткою» (1, 95) — выразительнейший атрибут до времени полускрытой любовной истории героя. Вполне возможно, что на Лескова оказала какое-то влияние тема «Базаров — Одинцова» из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1862).

[103] В создававшемся накоротке перед «Овцебыком» рассказе «Погасшее дело» («Засуха») Лесков затрагивал другую сторону своих лингвистических вкусов, противопоставляя чисто народной речи изъяснение «ерническим языком, которым баре портят свое слово, подделываясь к низкому говору, нимало не уважаемому самим народом» (Сборник мелких беллетристических произведений Н. С. Лескова-Стебницкого. С. 117).

[104] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 11. С. 255.

[105] Источником большинства лесковских песен, по всей видимости (как и в тех случаях, когда Лесков цитировал стихи), была поразительная память писателя, хранившая многие тексты. В иных случаях Лесков редактировал известные ему из сборников песни, приспосабливая к нуждам повествования. Среди различных вариантов песни об ивушке, основанной на параллели «ивушка — девушка», нет буквально совпадающих с эпиграфом к «Житию одной бабы» (см., например: Собрание народных русских песен с их голосами, на музыку положил Иван Прач / Под ред. и с вступ. статьей В. М. Беляева. М., 1955. С. 94—95; Песни, сказки, пословицы, поговорки и загадки, собранные Н. А. Иваницким в Вологод-

ской губернии. Вологда, 1960. № 194; см. также варианты, вошедшие по иным публикациям в кн.: *Соболевский А. И.* Великорусские народные песни. СПб., 1896. Т. 2. № 32—40).

[106] Варианты этой песни см. хотя бы в изданиях: Народные лирические песни / Сост. В. Я. Пропп. 2-е изд. Л., 1961. С. 79 (Б-ка поэта; Большая сер.); Поэзия крестьянских праздников / Сост. И. И. Земцовский. 2-е изд. Л., 1970. № 200—204 (Б-ка поэта; Большая сер.).

[107] *Озеров Л.* Поэзия лесковской прозы // В мире Лескова. М., 1983. С. 276. — Этюд о «Житии одной бабы» в этой статье является на сегодня лучшим опытом анализа песенной темы повести.

[108] См. варианты этой распространеннейшей свадебной песни: Собрание народных песен П. В. Киреевского: Записи П. И. Якушкина. Т. 1. № 81. С. 602; *Васнецов А.* Песни северо-восточной России, записанные в Вятской губернии в 1868—1894 гг. 2-е изд. Киров, 1949. № 205; Народные лирические песни. С. 302, 303; Лирика русской свадьбы / Сост. Н. П. Колпакова. Л., 1973. № 326, 327 («Лит. памятники»). Песня исполнялась и как любовная (Народные лирические песни. С. 126).

[109] См. с. 276 и 279 вышеупомянутой статьи Л. Озерова (сн. 107).

[110] Кстати, в одном из отрывков песни, приводимом Лесковым, допущена при публикации грубая опечатка:

Уж я выйду на крылечко,
Уж я звякну во колечко:
Старушка, свет,
Выйди на совет! (1, 341).

3-ю строку следует печатать: «*Сударушка*, свет. . .», хотя ошибка идет от первой публикации произведения. Текст был поправлен в кн.: *Лесков Н. С.* Амур в лапоточках. Крестьянский роман. Новая неизданная редакция с послесловием П. В. Быкова. Л., 1924. С. 78.

[111] См. варианты: *Соболевский А. И.* Великорусские народные песни. СПб., 1895. Т. 1. № 451—453, 456—467; Собрание народных песен П. В. Киреевского: Записи П. И. Якушкина. Т. 1. № 548; Народные баллады / Сост. Д. М. Балашов. 2-е изд. М.; Л., 1963. С. 95—97. (Б-ка поэта; Большая сер.).

[112] Лесков приводит текст, в котором темы бегства от горя в «чисто поле» и свивания венка для «мила дружка» контаминируются не вполне органично (ср. разрозненные мотивы приводимого текста в песнях: Собрание народных песен П. В. Киреевского: Записи П. И. Якушкина. № 247; Народные лирические песни. С. 308 (два текста), 254, 103; Народные баллады. С. 216—219).

[113] Песня имеет явные книжные приметы — ритмические и стилистические («Целовать дай плечи белые»).

[114] См. этот образ в лирической песне: «Стень сухая, стень моя пустая, Стень ни грит мне ничево» (Собрание народных песен П. В. Киреевского: Записи П. И. Якушкина. № 468).

[115] Среди публикаций свадебного фольклора Орловщины можно отметить статью Д. Ханыкова «Свадебные обряды Орловской губернии» (Москвитянин. 1843. № 9. С. 235—242) и записи П. И. Якушкина «Свадебный обряд с. Колпна Малоархангельского уезда» (Собрание народных песен П. В. Киреевского: Записи П. И. Якушкина. № 187—215).

[116] *Достоевский Ф. М.* Об искусстве. М., 1973. С. 338.

[117] *Лесков Андрей.* Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. М., 1954. С. 85.

[118] На это указывали Леонид Гроссман в книге «Н. С. Лесков. Жизнь—творчество—поэтика» (М., 1945. С. 224) и Валентина Гебель в книге «Н. С. Лесков. В творческой лаборатории» (М., 1945. С. 206—208). На последнюю работу ссылался автор новейшей статьи «Органическое взаимодействие (от «Леди Макбет. . .» к «Соборянам»)» В. Гуминский (В мире Лескова: Сб. статей. М., 1983. С. 239—240). Наиболее близки по тексту к повести Лескова лубочные картинки серии под номерами 1, 2, 3, 4 и 8 (см.: *Ровинский Д.* Русские народные картинки. СПб., 1881. Кн. 1. Сказки и забавные листы. С. 222—224, 226; ниже текст цитируется с разделением слов и предлогов). Действие протекает «во франци», где жил «купецъ знатны и по своему богатьству в городе славны ⟨...⟩

гораздо старами летами ⟨,⟩ а жена в совершенои младости» была; «в доме же того купца» «она одного прикащика любила», «понеже млатъ и собою красноличенъ и во многих разговорах политиченъ». Приказчику «случиласъ ⟨...⟩ в особливоі каморе писать по ихъ должности книги исправлять» (с. 223); «пришет госпожа смеяласъ. . .» (с. 223); «отошет от него на кровать свою села прикащика призвать велела так и паидетъ у насъ дела ⟨:⟩ якобы за какимъ инымъ своимъ деломъ посмеяца над нимъ во свете смеломъ», «между тем купецъ на дв⟨о⟩ръ взъежаетъ ⟨,⟩ видя жена что творит незнает»; «прикащик устрашасъ того ⟨...⟩ скора за картину хоронился»; «жена — проведя мужа кликнула прикащика к себе» (с. 224); «прикащик жил любовно веселился всячески с нею сколко ему угодно ⟨;⟩ по смерти же того купца самъ хозяиномъ сталъ ⟨,⟩ оную жену за себя замуж взялъ» (с. 226). (См. также: Русская народная картинка XVII—XIX веков / Гос. Русский музей. Каталог выставки. Л., 1980. С. 34, 72). Мало убеждает сравнение речей приказчика из повести Лескова с лубочным романом «Битва русских с кабардинцами» в статье В. А. Гебель «Язык Н. С. Лескова» (Учен. зап. кафедры русской литературы Московского педагогического ин-та. М., 1939. Вып. 2. С. 206—207).

[119] Песни, сказки, пословицы, поговорки и загадки, собранные Н. А. Иваницким в Вологодской губернии. Вологда, 1960, № 571. — Далее: Иваницкий, с указанием страницы. — Как известно, сюжет этот высоко ценил Л. Н. Толстой (см.: Русские писатели о литературном труде. Л., 1955. Т. 3. С. 473).

[120] Наименее убедительна, но все же вероятна и следующая песенная ассоциация: фамилию «Измайлова» могла подсказать известная и по южнорусским записям «девушка-красавица» из села Измайлова, что, гадая о замужестве, кручинится из-за возможного брака со «старым мужем» (см. запись А. В. Кольцова № 28 в кн.: Литературное наследство. М., 1968. Т. 79. С. 313).

[121] Здесь и далее имеется в виду именно фольклорный балладный оригинал, а не его известная обработка приятелем Лескова 1860-х гг. В. Крестовским (см.: *Крестовский В. В.* Ванька-ключник. Баллада // Время. 1861. № 3. С. 103—104).

[122] Ср. соответственно в воронежском, вологодском и орловском вариантах песни:

С молодой княгиней
Было там погуляно,
И во сахарны уста
Было поцеловано.

(Литературное
наследство. С. 291).

. . .Виноградных вин с княгиней было попито,
Приготовленных закусочек покушано!

(Иваницкий. С. 119).

. . .Что уж то-то и попито, и погуляно,
Уж со младою княгинею поезжано,
За белы груди княгинины подержано,
На пуховых перинах со княгинею полежано!

(Собрание народных песен П. В. Киреевского: Записи П. И. Якушкина. С. 84 (№ 153). Указание на другие варианты — с. 294).

И далее:

Привели же ведь Ванюшу на конюшный двор,
Там и начали Ванюшеньку наказывати.
Александрийская рубашка с телом смешана,
Казимирова сибирочка вся изорвана,
Русые кудеречки порастрепаны,
Козловы новы сапожки крови полные.

(Иваницкий. С. 119).

[123] Это бытовая вариация излюбленного «высокого терема» народных песен, в котором сидит у окошка красавица, начинающая любовный роман с «молодцом».

Ах во том ли терему
Красны девушки сидят
. . . . . .
Что охочи за окошечко
Поглядывати,
Холостых ребят
Приманивати.
Случилось молодцу
Ввечеру поздно идти;
Что на те поры окошко
Отворяется,
А Дуняша-то в окошке
Усмехается.

(Русские песни. Изборник народной лирики / Сост. М. Н. Картыков. Вологда, 1922. С. 188). В «высоком терему» девушки и «постели стелют» (см.: Народные баллады. С. 119). У Лескова, называющего дом Измайловых «теремом» (1, 97), «супружеская опочивальня» по обычаю — «на высоком небольшом мезонинчике» (1, 97—98).

[124] Лесков придает этому диалектному варианту отчества (ср. в орловских текстах: «купеческий брат *Ильвов*» — из судебных дел Орловской палаты уголовного суда, где работал Лесков, — Гос. архив Орловской области. Ф. 6, ед. хр. 3121, л. 1292; или вариация созвучного эпитета: «рубашечка *ильняная*» — Собрание народных песен П. В. Киреевского: Записи П. И. Якушкина. С. 88) почтительно-«культурный» оттенок.

[125] См. бесподписную язвительную заметку «Старых баб философия. О приметах» (Петербургская газета. 1886. 9 марта. № 66).

[126] Былину о Чуриле и Катерине Лесков упоминал со ссылкой на сборник «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», в 1861 и 1862 гг. (см. выше сноску 54). Ср. также в балладах:

Акулинин муж, он догадлив был —
Он во горенку вошел, кушак с шапкою нашел
. . . . . .
Он во спаленку вошел, там молодчика нашел.

(Народные лирические песни. С. 349;
из русских песен, записанных К. Вильбоа).

[127] Литературное наследство. С. 192—193; Народные баллады. С. 116—117; Собрание народных песен П. В. Киреевского: Записи П. И. Якушкина. № 357; сведения о вариантах — с. 304.

[128] Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М., 1911. Вып. 1 (Песни обрядовые). № 527. С. 151. — В ряду произведений И. В. Селиванова, имя которого не раз упоминает Н. С. Лесков в молодые годы, есть рассказ «Замечательное психологическое явление», напоминающий по ряду сюжетных мотивов «Леди Макбет Мценского уезда». В частности, Лизавета Ивановна, убившая сестру Катерину из ревности к чиновнику Тулубину, ссылается «в Сибирь на поселение», тогда как Тулубин оставлен «в сильнейшем подозрении». Тулубин приговор «выслушал ⟨...⟩ равнодушно. Казалось, он не слыхал ничего — это была горесть во всем страшном проявлении своем, погруженная вполне в созерцание самой себя» (Провинциальные воспоминания. Из записок чудака. Собрал и в порядок привел И. Селиванов. М., 1857. Ч. 1. С. 400, 401). И тогда Лизавета сознается: «Я думала хоть в Сибири быть с тобою вместе, ежели нельзя здесь. ⟨...⟩ А мне разве не все равно, в Сибири ли, здесь ли, только бы его видеть, только бы слышать его голос; чувствовать, что он, как всегда, подле меня» (Там же. С. 403, 405). См. также далее совпадения художественных деталей в сочинениях Селиванова и «Очарованном страннике» Лескова.

[129] Эта деталь созвучна шекспировскому «Макбету»: «Все ароматы Аравии не омоют этой маленькой руки» (3, 633, комментарий).

[130] См. тексты и анализ песни в кн.: *Лопатин Н. М., Прокунин В. П.* Русские народные лирические песни. М., 1956. № 11. С. 114—147; *Акимова Т. М.* О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966. С. 36—37.

[131] О литературной полемике этого рода см.: *Другов Б. М.* Н. С. Лесков. Очерк творчества. 2-е изд. М., 1961. С. 36—38; *Столярова И. В.* Роман Н. С. Лескова «Некуда» и споры об изображении народной жизни в литературе и критике 1860-х годов // Учен. зап. Омского педагогического ин-та им. А. М. Горького. Омск, 1962. Вып. 17. С. 123—133; *Русина Н. С.* Повесть Н. С. Лескова «Житие одной бабы» и литература 60-х годов о народе // Учен. зап. Московского педагогического ин-та им. В. И. Ленина. М., 1969. № 315. С. 210—212, 225, 230. — К примерам, приводимым названными авторами, можно бы добавить еще один — выступление в 1861 г. на страницах «Русской речи», где сотрудничал Н. С. Лесков, М. де-Пуле «Нечто о таланте Марко Вовчка» (Русская речь и Московский вестник. 1861. № 47. 11 июня. С. 695). Внимательный к тому, что писалось о Марко Вовчке, Лесков мог прочесть следующие строки критика: «. . .любовь, как страсть, как чувство, преобладающее над всем другим, есть право редкое явление в быту человека, не свободного от гнета насущных нужд, есть до некоторой степени роскошь». Далее, однако, следовала оговорка: «. . .по крайней мере, в нашем простонародье она никогда не проявляется так, как в рассказах Марко Вовчка».

[132] *Шелгунов Н. В.* Литературная критика. Л., 1974. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

[133] Высказывается мнение о том, что рассказы-монографии характеров (конкретно речь идет о лесковской «Воительнице») — это «„физиологический очерк" на новой ступени развития, когда художник уже не ограничивается характеристикой явления, а занимается углубленным психологическим анализом рядового представителя толпы» (*Русина Н. С.* «Воительница» Н. С. Лескова (проблема характера и среды) // Вопросы русской литературы. (Учен. зап. Московского педагогического ин-та им. В. И. Ленина. М., 1970. № 389. С. 332)).

[134] *Орлов А. С.* Язык русских писателей. С. 157.

[135] Известно дошедшее через А. Н. Лескова сообщение о том, что писатель ценил сборник пословиц В. И. Даля, но в большинстве случаев форма пословиц у Н. С. Лескова не имеет примет книжного привнесения. Они были выражениями, именно «схваченными на лету в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и монастырях», как о том рассказывал сам мастер (*Фаресов А. И.* Против течений. СПб., 1904. С. 275).

[136] Сошлюсь на примеры из собственной практики собирания фольклора — на встречи с даровитыми крестьянками Нижегородчины П. И. Ершовой и А. С. Трусовой (см. образчики их речевого искусства в кн.: *Горелов Ал.* Соединяя времена. М., 1978. С. 241—243).

[137] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 20. С. 22.

[138] *Лавров П. Л.* Философия и социология // Избр. произведения: В 2 т. М., 1965. Т. 2. С. 508.

[139] Л. Н. Толстой: Юбилейный сборник. М.; Л., 1928. С. 193.

[140] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 16. С. 365. Ср.: *Клибанов А. И.* Народная социальная утопия в России. XIX век. М., 1978. С. 329.

[141] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 20. С. 38.

[142] *Кузнецов Ф.* Публицисты 1860-х годов: Круг «Русского слова». М., 1969. С. 282.

[143] Во время процесса первомартовцев А. И. Желябов говорил: «Непродолжительный период нахождения нашего в народе ⟨...⟩ убедил, что в народном сознании есть много такого, за что следует держаться, на чем до поры до времени следует остановиться». Что именно имелось в виду, выясняется из следующего его признания: «. . .православие отрицаю, хотя сущность учения Иисуса Христа признаю. Эта сущность учения среди моих нравственных побуждений занимает почетное место. Я верю в истину и справедливость этого вероучения и торжественно признаю, что вера без дел мертва есть и что всякий христианин должен бороться за правду, за права угнетенных и слабых, и если нужно, то за них и пострадать: такова моя вера» (Дело о совершенном 1 марта 1881 года злодеянии, жертвою коего пал в бозе почивший император Александр II. Приложение к журналу «Исторический вестник». СПб., 1881. С. 118, 4—5).

[144] *Полевой Ю. З.* Степан Халтурин. М., 1979. С. 99.

[145] *Базанов В. Г.* «Хождение в народ» и книги для народа (1873—1875) // Агитационная литература русских революционных народников. Потаенные произведения 1873—1875 гг. С. 13.

[146] Собственно об этом свидетельствуют уже первые выступления Лескова в 1860 г. по поводу киевских спекуляций при продаже Евангелия (Прометей. М., 1983. Т. 13. С. 159—160). Отсюда же в публицистике Лескова 1861 г. — лексические новообразования по принципам древнерусского словопроизводства («удобонадуваемые люди» — *Лесков Н.* Ходебщики по чужим делам и карманам // Отечественные записки. 1861. № 5, отд. 3. С. 43), древние пословицы («Всяк ненавидяй брата своего, ложь есть» — Северная пчела. 1862. 3 апр. № 90; передовица), полемика по поводу возможностей возрождения древнерусских братчин в связи с неавторитетностью в народе церковников (Там же. 27 мая. № 141; передовица). Отсюда же — знание древнерусских фресок Киева (например, с изображением «странствований св. Феодоры ⟨...⟩ на стене у выхода из ближних пещер Киевской Печерской Лавры».— Из одного дорожного дневника // Северная пчела. 1862. 24 дек. № 348), отсюда — желание скрупулезно учесть состав древних документов, хранившихся в бывшем францисканском монастыре Пинска (Там же. 23 дек. № 347), и интерес к полученным в церкви, что на Леще, «спискам с документов» о древних тяжбах (Там же. 25 дек. № 349) и т. д.

[147] Народные русские легенды, собранные А. Н. Афанасьевым. М., 1860.

[148] См. об этом: *Бараг Л. Г., Новиков Н. В.* А. Н. Афанасьев и его собрание народных сказок // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3-х т. М., 1984. Т. 1. С. 391.

[149] См. небольшой цикл «Легенды о чудотворных иконах» из числа византийских легенд, переходивших на Русь с переводами, в кн.: Византийские легенды / Изд. подгот. С. В. Полякова. Л., 1972. С. 162—169. — Жанр сказаний об иконах занимает среди всех древнерусских произведений по численности текстов третье место (*Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1970. С. 153). Выбор Лесковым темы для повести свидетельствует о том, насколько точно представлял писатель популярность устных и книжных повествований об иконах. Как и в фольклорном исповедальном рассказе лесковского героя Марка Александрова, в древнерусских, распространенных среди народа в XIX столетии сказаниях «иконы выступали в роли посредников между трансцендентной силой и человеком, принимая деятельное „чудесное" участие в его судьбе» (*Кириллин В. М.* Сюжетные особенности малоизвестного памятника псковской литературы XVII века // Вопросы сюжета и композиции: Межвузовский сборник. Горький, 1985. С. 27).

[150] Подобные факты — «запечатывание и разорение» раскольничьих молелен, «отбирание книг, икон» — были известны Лескову не из вторых рук и изложены им еще в брошюре «О раскольниках города Риги, преимущественно в отношении к школам» (СПб., 1863. С. 36). См. об одном таком эпизоде 1847 г. (а действие «Запечатленного ангела» проецируется на постройку киевского цепного моста в 1849—1853 гг.) в статье В. И. Малышева «Усть-цилемский книгописец и писатель XIX в. И. С. Мяндин» (Древнерусская книжность. По материалам Пушкинского Дома: Сб. научных трудов. Л., 1985. С. 324).

[151] Такого рода «кодпрованные» формулы означали отход ангела-хранителя от человека, что имело ближайшей основой средневековые верования. Например, в опиравшемся на новгородские «устные легенды» о чудесах «Житии Варлаама Хутынского» (начало XVI в.) содержатся строки: «Егда же видяше аггел человека, ему же умрети написано в книзе судеб божиих ⟨...⟩, аггел хранитель уныл отхожаше от человека ⟨...⟩» (Памятники литературы Древней Руси: Конец XV— первая половина XVI века. М., 1984. С. 724, 418; древнерусский текст цитируется в современной орфографии).

[152] См. одно из таких толкований приметы: «Икона упадет — к покойнику» (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 2. С. 40). Подобное отмечалось А. Баловым в статье «Следы древних верований в народном иконопочитании» (Живая старина. 1891. Т. 1, вып. 3, отд. 5. С. 219). Лесков в очерке «Монашеские острова» воспроизводит схожие толки пассажиров парохода, идущего к Валааму, о падении иконы — суеверные знаменования «чуда», «чудотворения». Один из путников высказывается так: «. . .я чудотворения

очень уважаю и верую в них ⟨...⟩ У нас в доме своя икона была... удивительная: все бывало висит-висит и вдруг как упадет, так непременно какое-нибудь несчастие. ⟨...⟩ к покойнику, или бывает к воровству, или к пожару» (*Лесков Н. С.* Запечатленный ангел. (Рождественский рассказ). Монашеские острова на Ладожском озере. (Путевые заметки). СПб., 1874. С. 185—186). Древность этого суеверия Лесков так отмечает в записной книжке 1890-х гг.: «Поверье об „Упавшем образе" идет из Рима, со временем язычества: перед гибелью Нерона „лары упали во время жертвоприношения" (Фаррар)» (ЦГАЛИ. Ф. 275, оп. 1, ед. хр. 108, л. 11).

[153] Икона «строганова дела» — икона так называемой строгановской школы древнерусской живописи, созданной хронологически примерно за столетие до раскола в русском православии, задолго до появления старообрядчества. Представления XIX столетия о строгановской школе в искусствознании возникли под влиянием народных классификаций икон. С образами собственно «строганова дела», т. е. мастерских Строгановых, по всей видимости, двигались на завоевание Сибири и казаки Ермака. (См.: *Велижанина Н. Г.* У истоков сибирской иконописи // Культурно-бытовые процессы у русских Сибири. XVIII—начало XX в. Новосибирск, 1985. С. 158).

[154] Это определение рассказчика, выразившее сущность образа старца, точно соответствует тому, что фиксировал «Прóлог», по всей видимости уже в начале 1870-х гг. штудировавшийся писателем. В более поздних выписках Лескова из «Пролога» под 13 марта читаем: «...ангелы ⟨...⟩ ни обличают, ни научают никого же» (ЦГАЛИ. Ф. 275, оп. 1, ед. хр. 108, тетр. 2, с. 10).

[155] В книге Л. Аннинского «Лесковское ожерелье» (М., 1982) по поводу повести — со ссылкой на «славную особенность российского» простонародно-раскольничьего «образования» — справедливо высказано соображение: «Речь как бы двоится, троится смыслами, играет знаками» (с. 125). Но по такому случаю расшифровок смысла «Запечатленного ангела» ресурсами специфического народного «образования», к сожалению, вовсе не предложено.

[156] Для предшествующих исследователей это было несущественно. См., например, специальную работу Б. С. Дыхановой «„Запечатленный ангел" и „Очарованный странник" Н. С. Лескова» (М., 1980), где легковерно-сочувственно цитируются следующие слова одного из старших истолкователей повести, дореволюционного критика А. А. Измайлова: «В конце концов не важен запечатленный на иконе ангел» (с. 96). Но можно ли забывать о самом типе «многосмысленного» лесковского искусства? И можно ли всерьез противополагать широту обобщенных толкований точности прочтения текста?..

[157] См.: *Горелов А. А.* Патриотическая легенда Н. С. Лескова // Рус. лит. 1986. № 4.

[158] Мастер-серебряник из очерка «Монашеские острова» не случайно думает, что «только на иконах» старинных писем пишутся иные эпизоды житий пророков, «хотя нигде про то в Писании не сказано»; он даже гадает, «где справедливее: в книгах или в иконе?» (*Лесков Н. С.* Запечатленный ангел. (Рождественский рассказ). Монашеские острова на Ладожском озере. (Путевые заметки). С. 281). Е. В. Барсов в статье «О воздействии апокрифов на обряд и иконопись» (Журнал Министерства народного просвещения. 1885. Декабрь. Отд. 2. С. 96—115) приводил как народно-легендарный источник иконных сюжетов (в том числе упоминаемого в лесковской повести «Рождества Христова») сведения русских живописных «подлинников» (Там же. С. 104, 110). Сам писатель в одной из поздних статей о древнерусских иконах подчеркивал, что «изографы» держались «преданий», из которых и возникали в свою очередь «апокрифы» живописные (*Лесков Н.* Добавки праздничных историй // Петербургская газета. 1894. 25 дек. № 354). Автор заметок «Народные верования в церковной живописи» Д. Успенский с одобрением цитировал «известного любителя старины» Голышева, находившего, что «особенное уважение и почитание» вызывала у простолюдинов иконопись, несшая «изображения, связанные с народными верованиями» (Этнографическое обозрение. 1906. № 1—2. С. 86). Эти бесспорные наблюдения стали аксиомой в новое время. «Основным источником» «народно-демократических воззрений русского христианства» называют ныне исследователи «апокрифы и идущую за ними иконографию» (*Понырко Н. В.* Узники пустозерской земляной тюрьмы // Древнерусская книжность. Л., 1985. С. 252).

[159] *Добиаш-Рождественская О. А.* Культ св. Михаила в латинском средневековье V—XIII веков. Пгр., 1917. С. III.

[160] *Болотов В.* Михайлов день // Христианское чтение. 1892. Ноябрь—декабрь. С. 641, 633.

[161] *Лесков Н. С.* Полн. собр. соч. 3-е изд. СПб., 1903. Т. 21. С. 160.

[162] *Покровский Н.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892. С. 421.

[163] *Буслаев Ф. И.* Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. М., 1861. Стлб. 1353—1354. Ср. стлб. 1513.

[164] Михаил-архангел призывался также против «бесицы трясавицы» (лихорадки) (*Никольский Н. М.* История русской церкви. 1930. С. 52), упоминался в «обходах» — оберегах скота (*Зеленин Д.* Из быта и поэзии крестьян Новгородской губернии. (По материалам из бумаг В. А. Воскресенского) // Живая старина. 1905. Т. 4, вып. 1. С. 44).

[165] Повесть временных лет. М.; Л., 1950. Ч. 2. Приложения. Статьи и комментарии Д. С. Лихачева. С. 476.

[166] Там же. Ч. 1. Текст и перевод / Подгот. текста Д. С. Лихачева. С. 189.

[167] *Румянцева В. В.* Эмблемы земель и гербы городов левобережной Украины периода феодализма. Киев, 1986. С. 43—45, 73. В ранних описаниях герба фигурировало определение изображения «ангел», а с конца XVIII в.— «архангел (архистратиг) Михаил». В XIX столетии на гербе Киева меч Михаила — огненный. Очевидно исконное влияние великокняжеских печатей XII—XIII вв. с рельефом архангела Михаила на эмблему города (Там же. С. 81, 97, 108, 23—25). По одной из двух основных летописных версий первым митрополитом Киева и всей Руси считался посланец от Царьграда Михаил. Другая версия — Леонтий, именем которого Лесков снабдил «отрока», разочаровавшегося в старообрядчестве (ср.: *Янин В. Л.* Летописные рассказы о крещении новгородцев (о возможном источнике Иоакимовской летописи) // Русский город: (Исследования и материалы). М., 1984. Вып. 7. С. 41—42 и др.). Имя Михаила «могло явиться из сказания о крещении руссов в 860 г.» Среди первых значительнейших храмов Киева были построенные в XI—XII вв. монастыри в честь архангела Михаила — Михайловский Выдубицкий и Михайловский Златоверхий (Повесть временных лет. Ч. 2. С. 338—339, 385, 414; ср. также: *Толочко П. П.* Древний Киев. Киев, 1970. С. 15, 20, 21, 28, 75—76). Одна из киевских гор называлась Михайловской и во времена Лескова. Попутно предположительно можно заметить: именуя постоянно в повести «монастырем» то место, где находится «запечатленный ангел» (4, 373, 375, 376, 380), писатель — в согласии со всей логикой совокупных намеков — по-видимому, имел в виду один из Михайловских монастырей.

[168] Красноречивая библейская аналогия («иудеи в своих странствиях пустынных с Моисеем», «точно сам ангел нам предшествовал» — 4, 323, 324) присутствует в тексте повести, лишний раз подтверждая правильность образной атрибуции артельной иконы. Об этой роли небесного поводыря людских множеств и их вождей Михаила неоднократно писали вослед Библии русские летописцы, синонимически употребляя слово «ангел» в значении «архангел» («ангелъ идяше пред ними в нощи и въ дне», «Ангелъ пред тобою предъидетъ» — Повесть временных лет. Ч. 1. С. 188; ср. с. 189, 190, 194), а позднее — идеологи монолитной и сильной русской централизованной государственности (*Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 13).

[169] *Бессонов П. А.* Калики перехожие. М., 1863. Ч. 5. С. 74, 82 и др.

[170] Там же. С. 151.

[171] Там же. С. 155, 230, 231, 233.

[172] Там же. С. 150, 226. — См. также упоминание св. Михаила как проводника в рай для праведных в «Списках Ерусалимских» (Там же. М., 1864. Вып. 6. С. 75) и в стихе «О Михаиле Архангеле» «Сборника русских духовных стихов» В. Варенцова (СПб., 1860. С. 139). Варенцова Лесков впрямую цитировал в рассказе «Несмертельный Голован» (6, 367). Ср.: Варенцов. С. 95. Ту же роль выполнял архангел и на иконах «Воскресение с сошествием во ад», и в апокрифических сказаниях, которым эти иконы соответствовали (21, 160). Отсвет «геенны огненной», над коей реет архангел, у Лескова виден и в его иконописном облике: «одеянье горит», «в левой (руке. — *А. Г.*) огнепалящий меч» (4, 324).

[173] *Буслаев Ф.* Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. Стлб. 1607, 1608.

[174] *Добиаш-Рождественская О. А.* Культ св. Михаила в латинском средневековье V—XIII веков. С. 350, 352.

[175] Еврейская энциклопедия. СПб., [б. г.]. Т. 11. Стб. 112. — По этой причине — согласно Великим Минеям-Четиям митрополита Макария — эллины, например, свидетельствовали посещения христианами «врящей (кипящей, бурлящей) воды» «ради великого архистратига Михаила», и у этой воды «происходили многие исцеления и обращения ко Христу» (*Кареев Н.* Гермес-Михаил и сказание о чуде в Хонах: По поводу книги О. А. Добиаш-Рождественской «Культ св. Михаила в латинском средневековье V—XIII веков». (Петроград, 1917) см.: Изв. ОРЯС. 1918 г. Пгр., 1919. Т. 23, кн. 1. С. 255).

[176] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. С. 330. — Михаил-архангел расковывал скованное Кузьмой и Демьяном (*Чичеров В. И.* Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков: Очерки по истории народных верований. М., 1957. С. 32). Таковы были в Киеве памятные Лескову зимы 1851/52 и 1852/53 гг., когда достраивался Цепной мост через Днепр (см.: Киевские губ. ведомости. 1853. 11 апр. № 15 — разделы «Городская хроника» и «Вести из губернии»).

[177] *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 73.

[178] *Бессонов П. А.* Калики перехожие. С. 234. — См. об истоках этого апокрифического мотива на русской почве в кн.: *Алексеев М. П.* Сравнительное литературоведение. Л., 1983. С. 165—167.

[179] *Бессонов П. А.* Калики перехожие. С. 222.

[180] Там же. С. 77.

[181] Молитвослов. 2-е изд. СПб., 1911. С. 107 (ср. аналогичное желание раскольников в «Печерских антиках» перед открытием того же киевского моста — 7, 189).

[182] Молитвослов. С. 112, 439. — После всенощной архиерей говорит Луке: «Приготовься заутро принять пречистое тело Христово» (4, 382),— называя наступающий вслед за всенощной и утром первый день нового года. Это согласно с русскими народными представлениями о том, что день новогодний — «рубеж, отделяющий прошлое от будущего» (*Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903. С. 328).

[183] Молитвослов. С. 480.

[184] «. . .его нельзя безнаказанно увидеть» (*Добиаш-Рождественская О. А.* Культ св. Михаила в латинском средневековье V—XIII веков. С. 392), хотя он и «показаеть нечто мало виденья своего», представляясь обычно в ночи как «столпъ огненъ» (Повесть временных лет. Ч. 1. С. 188, 192).

[185] *Молдован А. М.* «Слово о законе и благодати» Илариона. Киев, 1984. С. 127.— По слову митрополита XI в. Илариона киевляне — «вся область» — получали «спасение 〈. . .〉 о Василие» (Там же. С. 96). Христианское имя Владимира Мономаха было также «Василий» (Повесть временных лет. Ч. 1. С. 153; Ч. 2. С. 132).

[186] Повесть временных лет. Ч. 1. С. 77 (см. комментарий: Повесть временных лет. Ч. 2. С. 338).

[187] Позднее в «Печерских антиках» (1883) Лесков писал, что в «Запечатленном ангеле» подмена иконы происходит «во время служения пасхальной заутрени» (7, 219). Это оговорка писателя, и связана она с тем, что протоситуация эпизода повести действительно относилась к другому моменту: «Калужский каменщик 〈. . .〉 сходил во время пасхальной заутрени с киевского берега на черниговский *по цепям*, но не за иконою, а *за водкою*» (Там же; курсив Н. С. Лескова); «. . .цель действия и вообще вся история „Запечатленного ангела“, конечно, иная, и она мною просто вымышлена» (7, 219). Показательно, что, сетуя на порчу концовки повести, автор при переиздании произведения в 1887 г. «ничего не нашел там ни прибавить, ни убавить» (*Фаресов А. И.* Против течений. СПб., 1904. С. 186; цитируемые слова — из письма Лескова).

[188] Если этот афоризм не был услышан Лесковым в мастерской петербургского изографа-раскольника Никиты Рачейскова, где, по признанию писателя, «был весь сочинен „Запечатленный ангел“» (4, 542), допустимо предположить:

Лескова к созданию афоризма подтолкнула книга Д. Ровинского «История русских школ иконописания до конца XVII века» (СПб., 1856), где пояснялась техника иконной работы с «нефтью» (белой краской, растворяющей золото) и «рефтью» (краской «из лазори с чернилом, лазори с баканом, белил с чернилом»), — см. указанное издание, соответственно с. 119 и 121. Из книги этой (со с. 24, 25) Лесков извлекал данные и о способах писания миниатюр (4, 349, 368, 369).

[189] *Селезнев Ю.* Лесков и Достоевский//В мире Лескова. М., 1983. С. 133.

[190] См. ряд существенных параллелей в статьях: *Столярова И. В.* Повесть Н. С. Лескова «Очарованный странник»//Учен. зап. Омского педагогического ин-та им. А. М. Горького. Омск, 1963. Вып. 21. С. 66—68, 73—76, 90; *Михайлова Н. Г.* Творчество Н. С. Лескова в связи с некоторыми образами народного эпоса//Вестн. Моск. ун-та. Сер. Филология. 1966. № 3. С. 49—57; *Чередникова М. П.* 1) О сюжетных мотивировках в повести Н. С. Лескова «Очарованный странник»//Рус. лит. 1971. № 3. С. 113—127; 2) Об одном фольклорном мотиве в повести Н. С. Лескова «Очарованный странник»//Рус. лит. 1973. № 3. С. 139—144.

[191] См.: Илья Муромец/Подгот. текстов, статья и коммент. А. М. Астаховой. М.; Л., 1958. № 18—21, 64, 65; Добрыня Никитич и Алеша Попович/Изд. подгот. Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. М., 1974. № 40, 43.— Естественно, что аранжировка протомотивов эпохи Киевской Руси и мотивов повести Лескова на тему XIX в. существенно различны.

[192] См.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3-х т. М., 1957. Т. 1. С. 350.

[193] Там же. С. 74. —У Лескова сохранена композиционная схема и интонация сказки. При этом, сбрасывая наездника, конь не говорит, но «думает», а после заимствованного из текста сказки возгласа «Стой, собачье мясо. . .» падает «на колени» перед своим покорителем (4, 393). Лесков мог быть знаком и со сказками в записях Худякова, но там подобная выездка богатырских коней, пытающихся «съесть» героя, изложена менее ярко и развито (см.: Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. М.; Л., 1964. С. 153, 129; ср. также с. 254). Тесто, заливающее глаза коню, — мотив, который могли подсказать сказки про хитрую лисицу. На Нижней Волге, где бывал Лесков во второй половине 1850-х гг., тогда же записано предание об одолении поповым сыном Тимошей из села «Черноградинского» «неслыханной и невиданной лошади», которую «толпа людей здоровенных не могла сдержать и веревками, а Тимоша наш слово вымолвил: „Дайте штоф вина мне, я лошадь выучу", добрался ⟨. . .⟩ по аркану длинному ⟨. . .⟩ вскочил на него (коня. — *А. Г.*) и всею силою схватил коня за уши, свалил его с ног долой да и пустился с ним в степь глубокую». Тимоша выездил коня и вернулся с ним из степи, ведя его, почти как Иван Флягин, «за гривушку» (Архив Географического общества, 2, 41. Этнографические сведения о станице Сероглазинской Астрах[анской] губ[ернии] Енотаевского уезда», сообщил священник Иакинф Козмин). Разумеется, Лесков слышал и подобные устные рассказы, особенно на конных ярмарках Пензенской губернии, где ему доводилось бывать.

[194] *Марков А. В.* Беломорские былины. М., 1901. № 61.

[195] «Дитя обещанное», «Много мы о тебе обещалися» (слова родителей) — так характеризуется Илья Муромец и в былинах о его исцелении (см.: *Ончуков Н. П.* Печорские былины. СПб., 1907. № 19).

[196] Новгородские былины/Изд. подгот. Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. М., 1878. № 19—23.

[197] Илья Муромец. № 31—34.

[198] Флягин сидит в земляной монастырской тюрьме, когда принимает решение «ополчиться», идти защищать русский народ. Здесь можно видеть гротескное преломление былин об Илье Муромце, заточенном в «погреб» и выходящем на подвиг «ради матери Святорусской земли» (*Тихонравов Н. С., Миллер В. Ф.* Русские былины старой и новой записи. М., 1894. № 12. С. 41). Видимо, в сюжете, где когда-то Илья перед деянием черпал силу у матери сырой земли, Лесков увидел нечто сродное герою. Недавно на родство этого мотива с «Очарованным странником» обращено внимание в эссе К. Кедрова «Фольклорно-мифологические мотивы в творчестве Н. С. Лескова (Поединок богатыря со смертью)» (В мире Лескова. М., 1983. С. 63), к сожалению, обильном искусственными сопоставлениями и псевдопараллелями. Как один из дополнительных мотивов характеристики Лесковым акцентирован возраст героя — «с небольшим лет за пятьдесят; но он был в полном

смысле слова богатырь», — и далее следует переход к сравнению Ивана Северьяновича с Ильей Муромцем (4, 386—387). Для полноты эпических аналогий с этим героем отметим, что обычно былинный Илья Муромец — «старый казак». По разысканиям П. А. Лавровского, привлеченным О. Миллером, «с понятием старца в древнее время не только не соединялись идеи слабости, дряхлости, а, напротив, выражалась мысль об установившейся, о возросшей крепости и мужестве». Так считалось по данным древнеиндийской культуры. Так было у римлян. Так было и у славян, у которых «седьмой степенью возраста» являлось «старчество», «не переходившее за 56-й год от рождения. . .», притом что «мужем» именовался мужчина до 35 лет, «средовечным» — до 42 лет. (*Миллер О.* Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1869. С. 764).

[199] В ряду источников, которыми пользовался Лесков в своих художественных работах, были и «Поэтические воззрения славян на природу» А. Н. Афанасьева. На страницах первого тома этого труда (М., 1865. С. 453—454) встречаем широкое толкование понятия «очарование», связываемое ученым с «младенческим» периодом развития народа и с задержанностью «младенчества» в живом сознании масс, а это могло участвовать в создании концепции и опорного понятийно-словесного ряда лесковской повести: «Под непосредственным влиянием древнеязыческих воззрений на силы природы — воззрений, которые находили для себя долго не иссякавший источник ⟨. . .⟩ сложилась и система нравственных убеждений человека. Весь внутренний мир его представлялся не свободным проявлением человеческой воли, а независимым от нее, привходящим извне действием благосклонных или враждебных богов. Всякое тревожное ощущение, всякая страсть принимались младенческим народом за нечто наносное, напущенное, какой взгляд и доныне удерживается в массе неразвитого простонародья: пьет ли кто запоем, пристрастится ли к игре, страдает ли душевной болезнью — все это неспроста, во всем этом видят очарование. Чувство любви есть тоже наносное: те же буйные ветры ⟨. . .⟩ приносят и любовь на своих крыльях, навевают ее в тело белое, зажигают в ретивом сердце. Кто влюблен, тот очарован». Как видим, это весьма близко и к тому, что запечатлевает Лесков в характере Флягина, попадающего из-под одного очарования под власть другого.

[200] И. В. Столярова справедливо писала: «В целом в мировосприятии Ивана Северьяновича элемент трезвой оценки вещей явно превалирует над элементом религиозно-мистического их истолкования. Забывая о собственном заявлении о предустановленности своей жизни высшей волей, он в большинстве случаев объясняет неожиданные повороты в своей судьбе конкретными житейскими обстоятельствами» (*Столярова И. В.* Повесть Н. С. Лескова «Очарованный странник». С. 73).

[201] *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 7. М., 1956. С. 185.

[202] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 10. С. 301.

[203] Репертуар Груши брался Лесковым из самой жизни: он любил слушать цыган на Крестовском острове в Петербурге, слышал их в Москве и, возможно, в Харькове (см. 2, 156). Груша в повести поет романсы на слова стихотворения Д. В. Давыдова «И моя звездочка» («Челнок»), «Я люблю тебя, без ума люблю!» С. Митрофанова, «Ты почувствуй, дорогая!» (ср. 4, 556, комментарий), «Отойди, не гляди. . .» А. Бешенцева (установлено М. П. Чередниковой в ее кандидатской диссертации «Поэтика повести Н. С. Лескова „Очарованный странник“ и устное народное творчество» (Л., 1974. С. 187); см. о последней песне: *Новикова А. М.* Русская поэзия XVIII—первой половины XIX века и народная песня. М., 1982. С. 126). Пение это в исполнении для публики сопровождается цыганскими припевами хора (4, 472) и плясовыми русскими припевками типа

Ходи изба, ходи печь,
Хозяину негде лечь (4, 473),

что по контрасту придает романсам особенную лирическую пронзительность. Лесков запечатлел взлет цыганского романса (*Щербакова Т. А.* Цыганское музыкальное исполнительское творчество в России. М., 1984. С. 83; ср. с. 60, 63, 67).

[204] Отец Евангел — герой, которому симпатизирует Лесков, в романе «На ножах» говорит: «. . .область красы — это самый высокий регистр» (*Лесков Н. С.* Полн. собр. соч. 2-е изд. СПб., 1897. Т. 9. С. 256); «красота, как совершенство

природы, должна брать могучие и гармоничные аккорды на самых высших регистрах» (Там же. С. 255). Самый оборот «Краса природы! Совершенство!» имеет источником запрещенное цензурой стихотворение 1830-х гг., открываемое этим первым стихом-восклицанием (Вольная русская поэзия XVIII—XIX веков. Сборник стихотворений / Подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. С. А. Рейсера. М., 1975. С. 236—237).

[205] «Змеей» записи фольклора XIX в. называют песенную — роковую в судьбе мужчины — женщину, «красну девицу»-любовницу. Власть «рокового» начала направляет Флягина с первого момента его встречи с Грушей.

[206] Лесков пользуется здесь сказочным (а также встречающимся в северных былинах) образом красоты, который можно возводить в его творчестве к разным источникам, бесспорно известным писателю. См.: Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова, российской императорской академии президента и разных ученых обществ члена. СПб., 1824. Ч. 3. С. 77, 240; Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 1. С. 321, 324, 369; *Снегирев И.* Лубочные картинки русского народа в Московском мире. М., 1861. С. 111 (тут же сообщается о том, как одна из картинок изображает чин угощения гостей хозяйкой: «. . .для прочищения глотки гостям по чарке водки, для лучшей кушать им охотки, а как поднос им станет подавать, должна она потом гостей поцаловать» — с. 114, т. е. воспроизводится мотив, общий с «Очарованным странником»); *Худяков И. А.* Великорусские сказки. М.; Л., 1964. С. 56. — Этот же образ женской красоты видим в литературном применении в очерке 2-м «Старое время» цикла «Опекунское управление» в «Провинциальных воспоминаниях» И. Селиванова (М., 1857. Ч. I. С. 186): «. . .на горе исправнику Машка приглянулась. И то сказать, девка была ражая, кровь с молоком, белая такая, что видно было, как мозжечок из косточки в косточку переливается». Сам Лесков ту же полюбившуюся гиперболу красоты употребил еще ранее в повести «Старые годы в с. Плодомасове» (1868), где описывается фольклорно-сказочными чертами боярышня Марфа Андреевна Байцурова: «. . .по лицу у боярышни расстилается алый цвет, а по груди рассыпается белый пух и из косточки в косточку нежный мозжечок идет» (3, 202).

[207] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1950. Т. 1. С. 290.

[208] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 184.

[209] Там же. С. 231.

[210] См.: Церковно-общественный вестник. 1881. 28 окт. № 129. С. 5.

[211] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. С. 380. — Штудируя Евангелия в конце 1880-х гг., Лесков особо выписывал либо помечал то, что относилось к «праведным» (ЦГАЛИ. Ф. 275, оп. 1, ед. хр. 106, л. 1 об., 3, 3 об.).

[212] Исторические песни XIII—XVI веков/Изд. подгот. Б. Н. Путилов, Б. М. Добровольский. М.; Л., 1960. С. 267, 229, 239 (текст № 170), 253, 254 и др. Ср. там же: «Один Степенька маленькой, другой Васютка коротенькой! Васютка на ножку припадывает, а сам приколыхивает» (с. 256), «. . .Илюшенька маленький, Он мал был, невеличенек. С ножки на ножку приковыливает, На другую прикостыливает» (с. 228).

[213] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Л., 1983. С. 320.

[214] *Скафтымов А. П.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 6, 9.

[215] Присущая Лескову мозаичная работа (11, 252, 348) очевидна и в «Левше», что особенно осложняет поиски конкретных заимствований из разнородных источников. В ряде случаев последние контаминируются между собой. Например, в опубликованном деле 1623 г. о ссылке царской невесты — со слов ее дяди, Хлопова Гаврилы, – сообщалось: «. . .ходил государь в Оружейную палату и смотрил оружейные казны, и поднесли де к государю турскую саблю и почали хвалить, и Михайло де Салтыков (окольничий Михаил Салтыков. — *А. Г.*) учал говорить, что и на Москве государевы мастеры такую саблю сделают. И государь де пожаловал, тое саблю дал в руки ему Гавриле и говорил ему: чает ли он, что такую саблю сделают на Москве? и он де говорил, что сделают, только, чаю, не такову, какова та. И Михайло де тое саблю у него из рук вырвал и молвил, что он говорит не знаючи. И он де за то с Михайлом побранился и поговорил с Салтыковыми гораздо в разговор, и с тех де мест Борис да Михайло Салтыковы любити их не учали» (*Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1869. Т. 3. С. 639). Эпизод этот достаточно близок к «Левше». Однако нельзя не вспомнить в связи с этим и известный момент из «Мертвых душ» (гл. IV, Чичиков у Ноздрева): «Потом были

показаны турецкие кинжалы, на одном из которых по ошибке было вырезано: „Мастер Савелий Сибиряков“» (*Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1967. Т. 5. С. 86).

[216] *Скафтымов А. П.* Статьи о русской литературе. С. 6.

[217] Герой рассказа «Русский демократ в Польше» (1880) Иван Фомич Самбурский, один из тех, кого можно «примкнуть» к «праведникам», заявляет: «Аристократии есть место в Англии ⟨...⟩ а в русской истории никакого места аристократизму вовсе не нахожу, ибо строй нашей монархии демократический» (*Лесков Н. С.* Полн. собр. соч. 2-е изд. СПб., 1897. Т. 2. С. 101, 118). Как свидетельствовал В. Г. Базанов, «крестьянский царизм — явление чрезвычайно оригинальное, не сводимое к официальному монархизму. В народных слухах, легендах и в волшебно-героических сказках речь идет о мнимом царе, фактически патриархальном крестьянине, облеченном царскими полномочиями» (*Базанов В. Г.* «Хождение в народ» и книги для народа (1873—1875)//Агитационная литература русских народников. Л., 1970. С. 60).

[218] См., например, одну из его публикаций — пересказ редкого анекдота, слышанного Лесковым «в детстве от ⟨...⟩ отца Семена Дм[итриевича] Лескова»: Александр помогает бабе подвезти от проруби в город санки с бельем, и она, с опозданием узнав, кто он был, всплескивает руками: «Экая я дурища, — какой случай пропустила попросить! ⟨...⟩ чтобы он приказал дать мне хоть одну рубашечку ему выстирать». Анекдот отсутствовал «в одном печатном сборнике анекдотов, касающихся ⟨...⟩ Александра Павловича», который знал Лесков. (*Лесков Н.* Анекдот об императоре Александре I//Исторический вестник. 1880. № 7. С. 556—557; см. там же № 5 — заметка Г. П. Надхина «Четыре анекдота об императоре Александре I»).

[219] См.: *Галушкин С. А.* Мотив «военное одоление» в рассказе Н. С. Лескова «Левша»//Рус. лит. 1982. № 3. С. 180. — Правда, лубочные листы «Граф Матвей Иванович Платов» были выпущены в Москве *при Николае I*, в апреле 1851 г. (Русская народная картинка XVII—XIX веков: Каталог выставки. Л., 1980. С. 50. № 146. Ср.: Le loubok. L'imagerie populaire russe XVII—XIXe siecles. L. 1984. N 124).

[220] Исторические песни XIX века / Изд. подгот. Л. В. Домановский, О. Б. Алексеева, Э. С. Литвин. Л., 1973. С. 88—111.

[221] На вероятности знакомства Лескова с фольклором о Платове, не зная данного факта, настаивала Э. С. Литвин в статье «Фольклорные источники „Сказа о тульском косом Левше и о стальной блохе“ Н. С. Лескова» (см.: Русский фольклор. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 128—132).

[222] Исторические песни XIX века. № 133, 150 (ср.: Там же. № 134, 140, 141, 149, 152, 155—158, 160). — Добавлю, что в песенности о Платове рассеяны и еще некие мотивы и атрибуты, сопутствующие этой фигуре и по-своему трактованные в «Левше». Вполне возможно, что игру фантазии Лескова возбуждали родственные сказу, его эмоциональной атмосфере упоминания о том, как «затужился-загоревался Александрушка» перед лицом иноземной угрозы, а его успокаивал не кто иной, как «Матвей Иванович Платов», храбро ответствовавший «своим громким голосом» турецкому посланцу: «Я вашей силушки не боюся ⟨...⟩ Ты не бойся, наш православный царь. . .» (Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1872. Вып. 10, с. 49—50). Платов — надежда России в 1812 г., когда «сенаторы» плачут от страха «горькими слезами» (Там же. С. 44).

[223] Соборная церковь св. Николая на высоком левом берегу р. Зуши имела икону «из камня очень больших размеров» (Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Настольная и дорожная книга для русских людей/Под ред. В. П. Семенова. СПб., 1902. Т. 2. С. 446), а большой образ «возвеличивал» святого. И, по всей вероятности, обладал бóльшей мощью (Посмертные чудеса святителя Николая, архиепископа Мир-ликийского чудотворца. Памятник древней русской письменности XI века. Труд Ефрема, епископа переяславского. Сообщил архимандрит Леонид. СПб., [1888]. С. 57). Упоминание в рассказе Лескова в связи с Николой Мценским также «торгового дела» представляется посторонним теме и идее произведения. Контекст упоминания недвусмыслен: «Икона эта вида „грозного и престрашного“ — святитель Мир-Ликийских ⟨...⟩ на одной руке держит храм, а в другой меч „военное одоление“». Вот в этом «одолении» и заключался смысл вещи: св. Николай вообще покровитель торгового и военного дела, а «мценский Никола» в особенности, и ему-то туляки и пошли

«поклониться» (7, 38). Альтернативное войне по естественному противоположению «торговое дело» не находит никакого сюжетного развития и в действительности связано лишь с тем, что «резные» образы Николы и Параскевы Пятницы взаимно ассоциировались и объединялись в сознании верующих, получая прозвища «пятниц» (*Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирлнкийского). М., 1982. С. 113, 135—136, 17). Этому не могло не способствовать и то, что «близ» Никольского собора (*Снегирев И. М.* Дневник. М., 1904. Т. 1 (1822—1852). С. 291) стояла до 1757 г. церковь св. Параскевы (ср.: *Галушкин С. А.* Мотив «военное одоление» в рассказе Н. С. Лескова «Левша». С. 181), что в совокупности придало «торговый» мотив самой народной интерпретации образа Николы Мценского. Более авторитетный для большинства Московский Никола, к которому хотели бы направить стопы туляков некоторые исследователи, как раз определил тип резьбы Николы Мценского. Впрочем, согласно уточненным данным, в этом последнем изображении святой держит в левой руке не «храм», как считал Лесков (Никола же Московский «держит московский кремль с его церквами»), но «дароносицу», казавшуюся более понятным атрибутом святого (*Петров Н.* О русской религиозной и церковной скульптуре//Руководство для сельских пастырей. Журнал, издаваемый при Киевской духовной семинарии. 1904. 11 апр. № 15. С. 421, 424). Согласно народным, в том числе орловским, легендам, Никола — это помощник мужикам в работе (*Назаревский А. А.* Из истории русско-украинских связей: Старинные книжные легенды и их связь с русским и украинским фольклором. Киев, 1963. С. 14—16).

[224] *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность: Избранные статьи. М., 1976. С. 88.

[225] *Рыбникова М. А.* Изучение родного языка. (Заметки и задачи). М., 1921. Вып. 1. С. 67.

[226] Там же.

[227] *Кустодиев Б.* Как я работал над «Блохой»//Блоха: Сборник статей. Л., 1927. С. 20. — О близости, но и отличии поэтики балагана и «Левши» свидетельствуют наблюдения в кн.: Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.; М., 1948. С. 82. — Между прочим, «заманчивая, хотя и аляповато расписанная вывеска крошечного балаганчика, примостившегося в самом конце Адмиралтейства, наискосок от Исаакия», в Петербурге 1850—1860-х гг. зазывала поглазеть на родню Левши — «тульского мужичка»:

Тульский мужичок-простачок
Головою вертит, руками машет,
Мильен слов в минуту.
А где нужно и спляшет. . .» (Там же. С. 28).

[228] *Снегирев И. М.* Лубочные картинки русского народа в московском мире. М., 1861. С. 28.

[229] У Лескова он глядится в зеркало пушкинской формулы: «нечаянно пригретый славой» («Евгений Онегин», десятая глава).

[230] См., например, в исторических песнях превращение «порфиры» в имя «Перфил», «Стокгольма» в «Стекольный». Лесков отметил в книге «О раскольниках г. Риги, преимущественно в отношении к школам» (1863), что народная неграмотность плодила ложные версии словоупотребления. Раскольничий начетчик и крестьяне, один из которых был орловцем, переосмыслив текст тропаря (вместо «яко бо прославися» стало петься «Яковом прославился» — с. 14), утверждали, будто «мирское имя» Христа — Яков. Можно добавить, что в библиотеке Лескова находился оттиск статьи «Чья вина больше?» из «Церковно-общественного вестника» (1879. № 82—84, 87—90), где со ссылкой, в частности, на «замечательное сочинение о России» англичанина Уоллеса делался вывод: «Наши интеллигентные классы так удалились от народа, что они представляются ему чем-то вроде заезжих иностранцев не только по своим понятиям, по своему образу жизни, но даже и по языку» (с. 20—21). Это не лесковские герои шутят между собой на диалекте каламбурных ошибок-обмолвок: шутит (и серьезно) с читателем сам автор, обращающийся к аудитории будто «умный глупец» площадных театров (см.: *Не-*

крылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII—начало XX века. Л., 1984. С. 136).

[231] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 20. С. 19.

[232] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 22. С. 467, 478.

[233] *Клибанов А. И.* Народная социальная утопия в России. Период феодализма. С. 248.

[234] *Бонч-Бруевич В. Д.* В. И. Ленин об устном народном творчестве // Сов. этнография. 1954. № 4. С. 120.

[235] *Крамской И. Н.* Письма и статьи: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 219.

[236] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 67. С. 147—148.

[237] Дом-музей Н. С. Лескова в г. Орле. Библиотека Н. С. Лескова. № 69. С. 5, 22—23.

[238] *Пруцков Н. И.* Сибирская утопия Т. М. Бондарева «Торжество земледельца. . .»//Очерки литературы и критики Сибири (XVII—XX вв.). Новосибирск, 1976. С. 132.

[239] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 371.

[240] См.: Новое время. 1882. 17 (29) авг. № 2323.

[241] ЦГАЛИ. Ф. 275, оп. 1, ед. хр. 40, л. 1.

[242] Иногда слово «апокриф» означало у Лескова «фольклорный рассказ». В таком смысле влилось оно в подзаголовок рассказа «Путимец»: «Из апокрифических рассказов о Гоголе».

[243] *Ш[ор] Р.* Легенда // Литературная энциклопедия. М., 1932. Т. 6. С. 140—144.

[244] *Тихонравов Н. С.* Соч. Т. 1. Древняя русская литература. М., 1898. С. 155.

[245] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1957. Т. 23. С. 52.

[246] Позволяем себе особой разбивкой текста выявить присутствующие в нем авторские паузы и акценты, подчеркивающие эту *физическую* длительность проволочек,

[247] *ЦГАЛИ.* Ф. 275, оп. 1, ед. хр. 24.

[248] Там же. Ед. хр. 108. (Записная книжка № 1).

[249] На эту запись-черновик к «Исповеди» обращено внимание в кн.: *Купреянова Е. Н.* Эстетика Л. Н. Толстого. М.; Л., 1966. С. 273.

[250] Встретив у рижского букиниста «очень много „листов", т. е. картин с подписями», Лесков увидел, в частности, картину «Благочестивый вор и душевредный поучитель», показывавшую, что первый «всем превосходит» второго, «ибо вор крадет и раздает, а поучитель „научен, но скареден"» (*Лесков Н.* Благоразумный разбойник. (Иконописная фантазия) // Художественный журнал. 1883. № 3. С. 195).

[251] ЦГАЛИ. Ф. 275, оп. 1, ед. хр. 340.

[252] *Клибанов А. И.* Народная социальная утопия в России. XIX век. С. 310, 309.

[253] ЦГАЛИ. Ф. 275, оп. 1, ед. хр. 109, л. 5 об.—6.

[254] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 33. С. 147.

III. ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА

С. В. МАКСИМОВ

Первые очерки Сергея Васильевича Максимова, получившие признание читателей и критики, были опубликованы в журнале «Библиотека для чтения» в 1854 г. В небольших произведениях, близких жанру физиологического очерка, писатель изображает картинки деревенской или городской жизни («Крестьянские посиделки в Костромской губернии», «Несколько слов о музыкальности») или воспроизводит тип крестьянина-отходника, наделенного всеми свойствами его социальной среды («Извозчики», «Маляр», «Сергач», «Швецы»). Максимов был воспринят критикой как автор «физиологий», ученик Даля и Григоровича. В частности, в рецензии И. И. Панаева на очерк «Сергач», помещенный в некрасовском «Современнике», отмечалось: «В своем рассказе г. Максимов обранужил значительную и ловкую наблюдательность и умение владеть простонародным языком, умение, которое дается нелегко и не каждому. Максимов идет по пути, проложенному гг. Далем и Григоровичем, и является достойным учеником этих двух писателей, разрабатывающих русскую народную жизнь».[1] В следующие три года публикуется еще несколько очерков С. В. Максимова («Дружка», «Сысоев», «Встреча», «Кулачок», «Булыня» и др.). Вместе с ранее напечатанными они составили цикл очерков, изданных отдельной книгой под названием «Лесная глушь» (1871).

В основу первых очерков С. В. Максимова легли детские и юношеские впечатления, полученные писателем на родине, в лесной глуши Костромской губернии. Здесь, в посаде Парфентьево Кологривского уезда, в семье мелкопоместного дворянина, служившего почтмейстером, в 1831 г. родился будущий писатель. Предоставленный в детстве самому себе, ежедневно общаясь с крестьянскими и посадскими ребятишками, он наблюдал вопиющую нищету жителей окрестных деревень и посадов, мещан, не имевших пахотной земли и все свои надежды связывавших с отхожими промыслами. Рано познакомился Максимов со всеми особенностями крестьянского быта, с его обычаями и обрядами, сохранившимися в лесной глуши от глубокой древности.

Заложенная в детстве любовь к родной природе, простым русским людям, уважение к их верованиям, художественной культуре получили дальнейшее развитие в кружке молодой редакции «Москвитянина», с участниками которого С. В. Максимов близко сошелся, будучи студентом Московского университета. Именно этот кружок имел в виду Максимов, когда писал: «Москве я обязан моими первыми литературными связями, моим литературным воспитанием и первыми проблесками моего сознания, что я должен чем-нибудь быть полезен народу». Членов кружка, во главе которого стоял А. Н. Островский, объединяли живой интерес

к народному быту, горячее сочувствие к «страдающему меньшому брату», любовь к народному творчеству, особенно песне. К кружку тянулась и демократически настроенная молодежь: музыканты, артисты, художники. Вспоминая о значении кружка, С. В. Максимов писал в старости, что для него незабвенным представляется «то явление, что если в кружке московских друзей привольно было лишь коренным русским людям, то побывавший здесь уходил и с более приподнятым челом, уверенною и твердою поступью, как будто он на свое прирожденное звание получил оформленный и засвидетельствованный патент».[2]

Первые очерки С. В. Максимова имеют много общего с «физиологиями»: в центре очерков Максимова — социальная характеристика, имеющая целью прежде всего установление общественной функции объекта изображения. Писатель создает «профессиональные» разновидности «типов», что подчеркивается, как правило, названием очерка («Сергач», «Булыня», «Извозчики» и др.), раскрывается в первых строках произведения: «Издавна извоз составляет любимый промысел русского человека. . .», «Промысел или способ прокормления себя посредством потехи досужих людей и любопытных зрителей шутками и пляскою ученых медведей не так давно был довольно распространен» и т. д. Показывая ту или иную профессиональную группу, социальную прослойку, писатель раскрывает ее многосоставность, неоднородность, выявляет внутренние «подвиды» среди крестьян-отходников, уличных артистов, извозчиков, скупщиков и др. Это стремление исследовать общественное явление, всесторонне анализируя его, вскрывая внутренние, невидимые поверхностному взгляду связи, станет основным методом всех последующих работ ученого-писателя. Он будет дифференцированно подходить к ремесленникам, нищим, богомольцам, беломорским поморам, торговцам-офеням, каторжанам, и всегда в основе его дифференциации — социальное и имущественное неравенство. С физиологическими очерками первые произведения Максимова сближает и наличествующий в большей или меньшей степени психологический анализ «типа», представителя определенной профессии или социальной группы.

Однако при всей близости первых произведений С. В. Максимова к физиологическим очеркам в них проявились те особенности его творческого метода, которые через несколько лет позволят А. Н. Пыпину назвать его одним из лучших представителей нового, общественно-этнографического направления русской литературы. Для работ Максимова характерна почти научная точность, полнота и комплексность описываемых этнографических явлений, достоверность показа фольклора в живом процессе народной жизни, что позволяет обращаться к его работам как к вполне надежному источнику. Включая в ткань очерков произведения различных жанров народного творчества, писатель демонстрирует нерасторжимость начал народной культуры. Очерк «Крестьянские посиделки в Костромской губернии» не только является этнографически точным описанием деревенских супрядок с указанием звуча-

щих в ходе их песен, но и включает сатирическую сценку народного театра «Барин голый и Афонька новый», представляющую собой одну из первых известных науке публикаций этого насыщенного глубоким антикрепостническим содержанием народного «действа». Вводя в очерк разыгрываемую двумя лакеями сцену, писатель отмечает и реакцию на нее зрителей: громкий хохот молодежи, легкие улыбки государственных крестьян и осторожное молчание помещичьих. Восхитивший И. С. Тургенева рассказ «Сергач» — не только описание этого оригинального «промысла или способа прокормления себя посредством потехи досужих людей и любопытных зрителей шуткою и пляскою ученых медведей», отживающего уже в те времена свой век, но одна из первых публикаций «медвежьей комедии» с самым полным из известных науке изображением всех сценок, песенок и прибауток. В очерке «Колдун» С. В. Максимов воспроизводит историю появления в деревне нового «ведуна», перенявшего колдовскую «науку» от старшего товарища; в него включены тексты заговоров и «ведовских» действ. Один из лучших рассказов «Швецы» — о деревенских портных, в поисках «шитва» бродивших от избы к избе, из деревни в деревню, — насквозь пронизан фольклором и содержит живые зарисовки исполнения сказок, бывальщин, загадывания загадок в обстановке крестьянской семьи.

Всестороннее знание С. В. Максимовым деревни, в частности экономики крестьянской семьи, раскрылось уже в первых его рассказах. Так, в очерке «Булыня» автор пишет о перекупщиках-булынях как о представителях «эксплуататоров крестьянской мелкой собственности, которая таким тяжким трудом наживается и с такой бессовестною беззастенчивостью выманивается различными способами».[3]

Это направление очерков Максимова, близкое устремлениям передовых писателей-демократов, приветствовал М. Е. Салтыков-Щедрин, писавший по поводу книги «Лесная глушь»: «Г. Максимов принадлежит к числу лучших наших этнографов-беллетристов, и изданное им ныне новое собрание очерков и рассказов служит несомненным тому доказательством. Драгоценнейшее свойство г. Максимова заключается в его близком знакомстве с народом и его материальною и духовною обстановкою. В этом смысле его рассказы должны быть настольною книгой для всех исследователей русской народности, наравне с трудами Даля, Мельникова, Якушкина и других».[4] Следует отметить, однако, что ко времени публикации рецензии Салтыкова-Щедрина С. В. Максимов был автором четырех книг («Год на Севере», «На Востоке», «Тюрьма и ссыльные» и «Сибирь и каторга»), получивших широкое признание, его очерки печатались в самых популярных журналах, в том числе в «Отечественных записках» и герценовском «Колоколе».

От описания частных явлений Максимов постепенно переходил к изображению целых социальных слоев общества, исследованию материальной и духовной культуры крупных этнических групп —

таких, как беломорские поморы, вводил в науку практически неизвестные до него области фольклора (тюремный фольклор).

Высокую общественную оценку со временем получила и другая сторона деятельности С. В. Максимова, прямо связанная с его литературным творчеством. Еще в ту пору, когда печатались его первые очерки, Максимов, следуя совету И. С. Тургенева и собственному влечению, предпринимает первые шаги на пути активного, действенного познания русского народа — пути, по которому он будет идти всю свою жизнь. В 1855 г. он предпринимает путешествия по Владимирской губернии с целью изучения промысла, быта и тайного языка офеней, а также мастерства иконописания в с. Холуе. Задача осложнялась не только тем, что офени были подозрительны и не любили чужого глаза, и даже не тем, что молодой этнограф не имел личного опыта собирательской работы: основное затруднение состояло в отсутствии опыта, разработанной методики полевого этнографического исследования в русской науке. Приступая к работе, С. В. Максимов должен был признать, что ему не на что опереться, что хотя с основанием Географического общества на страницах его изданий и литературных журналов стали чаще появляться этнографические статьи, они содержали лишь конечный итог работы, вывод, без всяких указаний на методику исследования и записи. Однако С. В. Максимов вполне справился со своей задачей: ему не только удалось записать более тысячи слов «офенского языка», изучить в домах офеней весь уклад их быта, но и принять участие в торговле, наблюдать весь ее процесс, слышать приговоры офени, бойко расхваливавшего свой товар. Из Владимирской губернии С. В. Максимов направился в Нижегородскую, Костромскую, пробрался в лесные деревушки Вятской. Исследовательская экспедиционная работа Максимова, по определению А. Н. Пыпина, была одним из первых опытов прямого изучения народного быта молодым поколением того времени.[5] Этнографическая точность очерков С. В. Максимова объясняется не только несомненными его способностями наблюдателя, позволявшими детально передать обстановку избы, ход «действа» — будь то посиделки или свадьба, включить в рассказ прямую речь крестьянина или отходника, побывавшего в Питере и потому уснащавшего свой язык «городскими» словами. Точность рассказов писателя объясняется прежде всего его глубоким проникновением в психику русского человека, знанием особенностей его духовного склада.

Современники С. В. Максимова недаром называли его «человеком места» — сыном обширной земли русской, которую он изъездил и исходил вдоль и поперек и знал досконально.

Однако имя С. В. Максимова принадлежит не только науке. Его книги — «первоклассные образцы русского художественного слова, изящная словесность во всем глубоком и точном значении этого понятия».[6] К сожалению, деятельность замечательного этнографа и фольклориста, писателя и ученого не получила должной оценки. Литература о нем скупа,[7] его труды стали библиографичес-

кой редкостью,[8] и если историки литературы проявляют интерес к наследию писателя,[9] то в фольклористике отношение к нему в основном продолжает оставаться негативным. Объективная причина недооценки писателя в историографической литературе, на наш взгляд, заключается в том, что до сих пор недостаточно разработана теория очерковой литературы,[10] не написана история русского очерка.[11] Между тем в развитие именно этого жанра, особенно его этнографической разновидности, внес существенный вклад С. В. Максимов. Сам писатель обыкновенно определял свои произведения как «очерки», «этнографические очерки», «путевые заметки», иногда как «рассказ», но во всех случаях исследовательский материал предстает у Максимова в соединении с началом беллетристическим. В творчестве писателя представлены разнообразные формы очерковой литературы — очерки этнографические, нравоописательные, литературно-исторические, портретные, путевые и т. д., некоторые из них приближаются по форме к рассказам. Произведения Максимова обращены и к историческому прошлому России, и к актуальнейшим вопросам современности; одним из них свойственна объективно-повествовательная форма, другим — публицистическое заострение социальных и экономических проблем. Близкие по тематике очерки писатель объединял в циклы, составившие отдельные книги, которые скрепляет одна большая тема — народная жизнь во всех ее проявлениях, простой русский человек во всех жизненных обстоятельствах: на работе и во время отдыха, дома и в дороге, на свадьбе и похоронах, в условиях богатых тарбагатайских земель и нищих северных лесных деревушек, в вольных ватагах «гулящих» людей и в каменных мешках тюрем.

В том комплексе народной жизни, в который органически входила народная художественная культура, особое внимание писателя привлекали фольклор, образная речь. Но ни в пору создания первых очерков, ни в зрелом возрасте С. В. Максимов не ставил перед собой специальной цели собирания произведений народного творчества для их издания, публикации сборников; не предпринимал путешествий только для записи фольклора, как это делал его друг, известный фольклорист П. И. Якушкин. Записанные во время экспедиции материалы он отдавал тем, кто готовил их издание. И недаром П. И. Якушкин называл имя С. В. Максимова в ряду крупнейших знатоков и собирателей фольклора — тех, кто служил национальной культуре «только бескорыстно и не для прославления своего имени».[12] Он записывал былины, сказки, баллады, пословицы, песни, предания с тем, чтоб на страницах своих произведений запечатлеть их как часть процесса жизни народной.

В 1856 г. С. В. Максимов принимает участие в «литературной экспедиции», организованной Морским министерством. «Дело о командировании молодых литераторов»[13] канцелярий Морского министерства было начато, когда еще не закончилась Крымская война. Организация «литературной экспедиции» была одной из по-

пыток решения тех проблем, которые встали перед русским самодержавным правительством в середине 1850-х гг. в связи с поражением в войне и демократическим подъемом, охватившим страну. В общественной жизни обозначились либеральные веяния, проникшие и в окружение молодого императора Александра II.[14] Представители правящих кругов вынуждены были вступить на путь реформ, и прежде всего это касалось Морского и Военного министерств, поскольку крах государственной политической системы проявился прежде всего в военном поражении. Для улучшения морских и военных кадров требовалось более тщательно изучить условия жизни тех слоев населения, из которых рекрутировались матросы и солдаты. Военное и Морское министерства организуют различные экспедиции, издают статистические описания, расширяют программы журналов «Морской сборник» и «Военный сборник», отныне открывают доступ статьям по вопросам воспитания, образования, истории, географии. «Военный сборник» приглашает в сотрудники Н. Г. Чернышевского. Что касается «Морского сборника», то, по словам Шелгунова, он в это время «совсем выскочил из своей программы»,[15] привлекая к участию в правительственном мероприятии писателей как представителей общественности. Однако надежда правительственных кругов в выполнении официального мероприятия опереться на авторитет писателей не осуществилась. В своей практической работе (сборе материалов, публикации очерков) «командированные литераторы» пошли независимым путем, и поэтому им пришлось устраивать свои статьи на страницах вневедомственных журналов. И именно в силу самостоятельности, независимости участников экспедиции от официальных кругов она приобрела огромное общественное значение. Позднее А. Н. Пыпин назвал экспедицию одним из признаков «наступавшего поворота и первым фактом, которым обозначилось новое ревностное движение в изучении народа и народности».[16]

В марте 1856 г. С. В. Максимов приезжает в Архангельск. К этому времени в экспедиции находились А. Н. Островский, обследовавший Верхнюю Волгу, А. А. Потехин, отправившийся на Нижнюю Волгу, А. С. Афанасьев-Чужбинский на Днепре, М. Л. Михайлов на Урале, Н. Н. Филиппов на Дону, А. Ф. Писемский в Астраханской губернии. В марте в Малороссию и Крым направился Г. П. Данилевский. До середины мая Максимов был занят просмотром всего печатного материала о губернии. Знакомство с работами предшественников привело писателя к неутешительному выводу, что ими не было сказано «почти ни одного слова для этнографии и за этнографию». В обширных трудах исследователей Севера содержались географические, исторические, естественнонаучные сведения; материалы же о быте населения почти полностью отсутствовали.[17]

С началом навигации, в середине мая, С. В. Максимов начал исследование побережий Белого моря. За год он объездил Зимний, Терский, Поморский, Летний и Онежский берега, побывав почти

в каждом поморском городе и селе, на Соловецких островах, на реках «стран полунощных» — Пинеге, Мезени, Печоре, Кулое. Такое путешествие нелегко совершить даже при современных средствах передвижения. Но это было не просто путешествие, это была научная экспедиция, которая сделала бы честь целому научному коллективу. С. В. Максимов собрал точные и подробные сведения о разных видах промысла морского зверя (моржей, разных видов тюленей) и способах лова рыбы (трески, палтуса, сельди, семги, наваги, корюшки и других), орудиях лова, судостроении, добыче соли из морской воды, лесной промышленности, охоте на лесного зверя и птицу, салотопенных заводах, взаимоотношениях судовладельцев с «покрутчиками», нанимающимися к ним на суда, описал народные обычаи и обряды, записал сотни произведений устного народного творчества. В центре внимания писателя — занятия, тяжелый труд, самобытная культура поморов, потомков древних новгородцев.

Не ставя перед собой специальной цели собирать произведения народного творчества, С. В. Максимов тем не менее не упускал ни малейшей возможности записать песню, балладу, местное предание, поверье, пословицу, сделать описание свадебного обряда. В результате с Севера С. В. Максимов привез два сборника произведений народной поэзии, однако, как можно заключить, не предпринял никаких шагов к их изданию. Он передал записи известным собирателям и издателям русского фольклора. Более ста текстов духовных стихов, баллад, исторических, свадебных, лирических песен, причитаний в записи С. В. Максимова поместил в своем сборнике П. И. Якушкин. Ему же Максимов отдал для передачи А. Н. Афанасьеву сборник сказок.[18] Духовные стихи Максимова опубликовал В. С. Варенцов.[19]

В 1859 г. вышла книга «Год на Севере», в основу которой легли опубликованные в журналах очерки о быте поморов. Перед современниками предстал совершенно неведомый им русский край, описанный пером талантливым, словом самобытным и пленительным. «Год на Севере» читался нарасхват и сразу сделал имя С. В. Максимова популярным, поставив его в ряд с крупнейшими русскими писателями. Географическое общество удостоило книгу Малой золотой медали. Книга вызвала огромное число рецензий. В «Записках Русского географического общества» отмечалось, что работа Максимова имеет большую филологическую ценность: автор записал более 200 терминов, не вошедших в Областной словарь, изданный Академией наук, или слов, известных по словарю, но употребляемых на севере в особом значении.

В 50-х гг. прошлого века в русской этнографии еще не возник интерес к материальному быту, материальной культуре народа. Лишь в последней четверти XIX в. в русской науке появятся специальные исследования на тему о крестьянских постройках, одежде, сельскохозяйственных орудиях и др.[20] Книга С. В. Максимова была одной из первых работ, содержащих сведения о материальной культуре поморов и жителей побережий северных рек

Архангельской губернии, саами, живших на Терском берегу, коми и ненцев. В книгу включены описания жилищ, промысловых избушек, домашней утвари, будничной и праздничной одежды, пищи, рыболовных и охотничьих снастей, всех видов беломорских и речных судов.

Книга «Год на Севере» явилась и своеобразной антологией различных жанров народного поэтического творчества. Своеобразие ее, как и всех предыдущих (и последующих) работ С. В. Максимова, заключалось в том, что фольклор в ней представлен в стихии своего бытования. На борту морских судов, парусников писатель воочию наблюдал, как поморы практически применяли знание многочисленных примет, накопленное в течение веков и помогавшее им в плаваниях по капризному и суровому морю, но видел также и проявления верований в силы природы, отношение к морю, ветрам как к персонифицированным духам стихии. Находясь в зависимости от сменяющихся по нескольку раз в сутки ветров, моряки относились к ним как к существам, имеющим каждый свой нрав и обычай: охотно объясняли они писателю повадки ветров, на его глазах «дразнили» их во время штиля. В повествование книги вкраплены рассказы поморов о промыслах, о гибели промысловиков, о каждодневной борьбе с морем.

Не прошел С. В. Максимов и мимо социального и имущественного неравенства поморов, мимо обычая «обряжать покрут», т. е. нанимать работников на промыслы морского зверя и лов рыбы на Мурманском берегу океана. Две трети добычи забирал хозяин, нанявший покрутчиков, и лишь остаток делился между ними поровну. Неудивительно, что бедные мужики в счет будущего промысла каждую весну влезали в долги к хозяину, чтобы как-то обеспечить оставляемую на берегу семью. На тяжелый и смертельно опасный моржовый промысел на острове Новая Земля, где на памяти собеседников писателя за один промысловый сезон из 28 человек от цинги погибли 22, по свидетельству С. В. Максимова, «из дальнего кемского поморья идет ⟨. . .⟩ крайняя, рваная, беззащитная бедность, у которой нет иной веры, кроме веры в случай».[21]

В период подготовки к экспедиции и во время путешествия С. В. Максимов постоянно обращался к историческим источникам, печатным и архивным. Он исследует местные церковные, монастырские и судебные архивы и на основе их материалов сообщает историю поморских посадов, монастырей, городов (Колы, Архангельска, Кеми, Онеги, Холмогор, Сумпосада, Соловков и др.), сведения об исторических лицах. Материалы исторических источников он дополняет преданиями и рассказами местных жителей. В книгу включены предания о Марфе Борецкой, Петре I, протопопе Аввакуме, М. В. Ломоносове, А. Матвееве, В. В. Голицыне. От своих собеседников писатель записывает также предания и рассказы о разбойниках, чуди, расколе, новгородском вечевом колоколе, возникновении островов.

Видимо, первым из этнографов С. В. Максимов описал обряды

проводов поморов на летние промыслы и встречи их осенью на берегу моря. В описание обрядов включены тексты заговоров (и одного причитания). Описания свадебных обрядов С. В. Максимов производит или по собственным наблюдениям (в дер. Малошуйке, например), или со слов местных жителей, попутно сопоставляя их с обрядами других поморских сел и городов. В описание обряда он включает фрагменты песен, причитаний, приговорок дружки и т. д. В книге содержатся зарисовки исполнителей фольклора на «становищах» — местах обитания поморов на промыслах. В повествование книги органично входят сведения о народной медицине, суевериях, названия болезней. Внимательно вслушивается писатель в красочную, образную речь поморов, записывая приветствия, пожелания — вроде следующего, услышанного в море при встрече двух парусников:

— Путем дорогой здравствуйте, молодцы!
— Здорово ваше здоровье на все четыре ветра!

Поговорки, пословицы, присловья органично входят в речь поморов, переданную писателем. Многие из них в лаконичной и точной форме отражают отношение поморов к их тяжелому труду на море: «С моря жди горя, а от воды беды»; «Нудой поля не изъездишь, тугой моря не переплывешь»; «Дальше моря — меньше горя»; «Тихо — не лихо, да гребля лиха»; «Не ты смерти ждешь, а она сторожит»; «Дай бог промышлять моржа на берегу, а ошкуя (белого медведя) на воде»; «В море по тиши ветер и по ветру тишь» и др.

Еще в ту пору, когда выходили из печати очерки о Севере, С. В. Максимов предпринял путешествие в губернии черноземной России. На этот раз писатель надел костюм торговца и в нем обошел и объездил пять губерний, исследуя быт земледельцев. Собранные материалы были использованы в последующих работах С. В. Максимова и послужили основой для его книги «Куль хлеба и его похождения» (1873 г.). Книга была адресована детям, по выражению писателя, «обреченным на городскую жизнь и отрезанным от деревенских интересов». «Куль хлеба» — энциклопедия хлебопашества на Руси, изложенная в популярной форме. Сведения о производстве зерновых культур в крестьянском хозяйстве представлены в виде живых поэтических рассказов: сев, уборка, хранение, перевозка зерна, приготовление из него пищи.

В каком-то отношении эта книга — гимн в честь хлебопашца и его нелегкого труда — является центральной в творчестве писателя. Именно в ней сконцентрировались творческие интересы народного бытописателя, подобно тому как в жизни крестьянина все жизненные интересы сконцентрировались вокруг хлеба. Рассказывая о годовом цикле жизни крестьянина, тесно связанном с земледелием, писатель описывает все обычаи и обряды народного календаря, все случаи употребления пищи из зерна как ритуальной. В книгу включено много текстов песен, пословицы, по-

говорки, загадки, различные фразеологизмы, касающиеся хлеба, изложены приметы, суеверия, связанные с урожайностью.

В 1860—1861 гг. Максимов совершает поездку на Амур и к берегам Тихого океана, где по Айгунскому трактату 1858 г. России вновь была возвращена область, уступленная Китаю в 1689 г.[22]

Весной 1860 г. он приехал на Амур и, проплыв по всему течению его до Николаевска, побывал в шести тихоокеанских портах, в том числе одном японском, ненадолго заглянул в Маньчжурию. Знакомство с условиями жизни переселенцев он начал еще в пути, догнав партии направляющихся к месту назначения крестьян, а затем тщательно обследовал каждую строящуюся или построенную на берегу Амура станицу. Результаты наблюдений он изложил в очерках, опубликованных в «Морском сборнике», «Отечественных записках» и других журналах. Очерки, позднее составившие книгу «На Востоке» (1864), имеют в основном форму путевых записок, подчас лаконичных дневниковых записей и содержат разнообразную информацию о тяжелых условиях передвижения переселенцев на восток, о выборе для них государственными чиновниками негодных земель, об отсутствии семян для посева, инвентаря, скота, одежды, о болезнях, нищете, голоде. В очерках нашли отражение также история заселения Сибири и Забайкалья, взаимоотношения переселенцев с местными жителями, торговля с китайцами и маньчжурами, изложены впечатления о посещении японских, китайских, маньчжурских городов. Очерки не имеют событийного сюжета, персонажи не названы по имени (обычно это «солдатик» или «переселенец»), но их рассказы, введенные в текст очерков, как правило, содержали прямые ответы на вопрос о жизни далекого края. Цикл очерков об Амуре отличает большая фактографичность, а объединяет их в одно целое общая мысль о провале правительственного мероприятия и его причинах.

И не случайно именно очерки об Амуре подверглись жестоким нападкам цензуры. В письмах к Д. И. Завалишину из Петербурга после возвращения с Востока Максимов пишет, что «цензура дерет правого и виноватого», что из статей об Амуре, опубликованных в «Морском сборнике», четверть содержания «провалилась между типографскими станками» и что он видел цензорские правки, подобные следующей: «у меня „хлеб с червями, подмоченной, промозглой, от него поддерживается цинга“, у цензора исправлено — „хлеб действительно нехорош“».[23]

Книга «На Востоке» получила горячее одобрение прогрессивной печати. «Современник» (1864. № 9) откликнулся на нее большой рецензией А. Н. Пыпина, в которой определялось место и значение в русской литературе не только последней книги, но и в целом деятельности С. В. Максимова. Рецензент, правда, отмечал, что книге можно было бы пожелать «большей определенности в характеристике и большей подробности в разъяснении фактов, на которые писатель намекает читателю», но упрек сопровождался оговоркой: не в силах автора «устранить обстоятельства, мешавшие большей осязательности его рассказов».

Перед возвращением с Амура писатель получил задание Морского министерства обследовать быт тюрем, каторги и ссыльных поселений в Сибири. Задание не было случайным. С середины XIX в. общественную мысль в России и Западной Европе волновали вопросы, связанные с преступностью в народной среде, ее причинами и последствиями, которые рассматривались как часть общей проблемы положения народа и дальнейших путей его развития.

И снова нельзя не удивляться исключительному трудолюбию С. В. Максимова, его энергии и способности вникать в самую суть новых для него явлений. Он проникал во все закоулки и тайны тюремной и каторжной жизни, изучал тюремные архивы, спускался в рудники, обследовал условия работы на каторжных заводах. Везде, где представлялась возможность, он вступал в прямые контакты с заключенными. В течение года обследовав тюрьмы и каторгу Сибири, С. В. Максимов пришел к выводу, что система уголовных наказаний не способствует исправлению преступников. Необходима реформа тюрем — таков итоговый вывод писателя.

Возвратившись в Петербург, Сергей Васильевич приступает к работе над книгой: систематизирует обширный привезенный из Сибири материал, изучает историю русской тюрьмы и системы наказаний, знакомится с состоянием европейских тюрем и мест ссылки. Результатом огромного труда была книга «Тюрьма и ссыльные», отразившая демократические тенденции периода общественного подъема в России. Цензурой книга была признана опасной. Лишь с большим трудом удалось добиться издания ее Морским министерством тиражом всего в 500 экземпляров под грифом «секретно». Книга не поступила в продажу и предназначалась для раздачи высокопоставленным лицам. Но даже изданная столь незначительным тиражом, она претерпела большие цензорские ограничения и исправления. Об этом свидетельствует хранящийся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР цензорский экземпляр очерка «Несчастные»,[24] в котором из рукописи С. В. Максимова рукою цензора вычеркнуты все диалоги, свидетельствующие о взяточничестве и вымогательстве этапного конвоя, о значении арестантской общины в организации сопротивления незаконным притеснениям, и другие факты, показавшиеся недопустимыми. Демократические позиции автора книги, сочувственное изображение «несчастных» как жертв социальных условий (гнет помещиков, насильственные браки, деспотизм мужчин в семье и др.) послужили причиной отрицательного отношения к С. В. Максимову со стороны официальных кругов. (Одним из проявлений этого отношения был отказ выдать ему Константиновскую медаль Географического общества за книгу «Год на Севере».) В письмах этого периода к Д. И. Завалишину Сергей Васильевич выражает готовность к дальнейшей борьбе с цензурой и всемогущественным губернатором Сибири Муравьевым. О своих планах относительно статей он

пишет: «. . .следующие статьи в изуродованном виде я пускать не стану, а буду искать другого пути ⟨...⟩ только делом, а не фразой можно служить общественному благу и приносить государственную пользу ⟨...⟩ Я собираюсь тиснуть все это в общей картине и, разумеется, в „Искре". Иного места эти господа не заслуживают».[25]

Лишь в конце 1860-х гг., в период оживления политической и общественной жизни в стране, стала возможна публикация статей Максимова о Сибири. В 1868 г. «Вестник Европы» (№ 6—8) публикует пять очерков, а в 1869 г. «Отечественные записки» предоставили страницы для статей, посвященных государственным и политическим «преступникам» (в том числе декабристам). В феврале 1869 г. Н. П. Огарев, посылая А. И. Герцену январский номер «Отечественных записок», писал: «Необычайно интересна и полезна статья Максимова „Народные преступления и несчастия. . .". Эту статью надо прилежно изучить».[26] В 1869 г. в «Колоколе» (№ 13—15) была опубликована статья Огарева «Les Malheureux, ou le Monde à part» («Несчастные, или Особый мир»), представляющая собой сокращенный перевод очерка С. В. Максимова «Несчастные», напечатанного в июльской книжке «Вестника Европы».[27] И снова статьи С. В. Максимова привлекли пристальное внимание цензуры. 16 сентября 1869 г. Петербургский цензурный комитет в донесении Главному управлению по делам печати о девятом номере «Отечественных записок» особо отметил статью С. В. Максимова: «. . .автор увлекается участием в судьбе сосланных и резко порицает жестокость правительственных мер». Изучив донесение, Главное управление решает «принять все вышеприведенные статьи к сведению, как крупный материал для определения неодобрительного направления „Отечественных записок"» (разрядка моя. — *А. М.*). Еще раз к статье С. В. Максимова обращается цензор Н. Е. Лебедев в докладе о направлении «Отечественных записок» за 1868—1869 гг.: он считает статью «неудобной», поскольку «она представляет хронологический отчет о жертвах всех политических переворотов, ознаменовавших конец XVII, XVIII и начало XIX века». Особое недовольство цензора вызвало описание жизни в Сибири участников восстания 14 декабря: «. . .нельзя не заметить неуместной симпатии и того ореола, которым он окружает декабристов».[28]

Значительно переработав и дополнив очерки, в 1871 г. писатель издал капитальный труд в трех томах под названием «Сибирь и каторга». Книга содержала целый ряд тюремных песен, большую часть которых автор опубликовал в виде сборника в Приложении. Сборник он сопроводил обстоятельной статьей, содержавшей анализ и описание условий бытования песен.

Эта публикация тюремных песен была первой в русской науке. До Максимова острожной поэзией интересовался Ф. М. Достоевский.[29] Сборник Максимова зафиксировал состояние тюремной песни, репертуар «заключенников» середины XIX в. Среди опубли-

кованных песен представлены как старинные, так и новейшие. Отдавая предпочтение первым, писатель не оставляет своим вниманием и тех новых, что любимы арестантами: «Да пусть живет и такая, когда нет другой: на свободе песня творится, на воле поется, где и воля, и холя, и доля, а обо всем этом в тюрьмах нет и помина».[30] С. В. Максимов сумел зафиксировать сложный процесс ломки сложившегося тюремного репертуара: «Старинные мы включаем в сборник (для них собственно и предпринятый) с тем убеждением, что они начинают исчезать, настойчиво вытесняемые деланными, искусственными песнями. Мы едва ли не живем в то самое время, когда перевес борьбы и победы склоняется на сторону последних».[31] Время подтвердило правоту наблюдений писателя.[32] «Если С. В. Максимов в начале 60-х годов смог привести целый цикл тюремных песен старой традиции, то Н. М. Ядринцев через десять лет решительно настаивал на новых песенных явлениях, свойственных миру каторжан и арестантов. В частности, он особенно подчеркивал знакомство населения тюрем с произведениями известных поэтов».[33]

В статье С. В. Максимова содержится много и других ценных наблюдений (о связи тюремных песен с разбойничьими, о судьбе общерусской тюремной песни в Сибири — ее сохранности, изменениях, сокращениях, контаминациях и т. д.).[34]

Внимание писателя привлекают авторы тюремных песен: разбойники, «политические преступники», воры. С большим сочувствием он рассказывает о трагической судьбе тюремного поэта Мокеева, которого называет «несомненно-поэтической натурой» и с которым знакомится, надеясь «встретить в нем одного из тех сочинителей песен, которые приготовляют на тюремный обиход ⟨...⟩ новые песни взамен старых народных. . .».[35] Впервые в арестантской среде Максимовым была записана песня на стихи Д. П. Давыдова «Славное море — привольный Байкал» (опубликованные в конце 1850-х гг.). В сборник включена также песня Н. Цыганова «Каркнул ворон на березе», отмечено исполнение «Рябины» Варламова и песни «Отворите мне темницу» на стихи М. Ю. Лермонтова. Несомненный интерес представляют свидетельства о бытовании баллады о князе Михайле, исполнении песен «Ох, бедный еж», «Усы» как плясовых и др. Записал С. В. Максимов и бродяжью песню «Уж я тридцать лет в Сибири», которую, по его словам, «несмотря на ее искусственность, охотно распевают в Сибири повсюду».[36]

Писатель записал и включил в книгу много рассказов каторжан о побегах, о жизни на воле и в тюрьме, предания и рассказы о политических преступниках, о «семейских» поселенцах, чуди, расколе, разбойниках и др. Книга изобилует пословицами, поговорками, присловьями, раскрывающими понимание народом причин преступления, его взгляды на вину и наказание, свободу и неволю, закон и беззаконие. Вот некоторые: «Благословляет отец деток до чужих клеток»; «Не родится вор, а умирает»; «Воры не родом ведутся, а кого черт повяжет»; «Вор беду избудет,

опять на воровстве будет»; «Арестант ест прошеное, носит брошеное, живет краденым»; «Пропадай собака и с лыком, лишь бы не судиться»; «Худая смерть лучше каторжной жизни»; «Голод не тетка, а голодный и архиерей украдет»; «Закон бьет, палач сечет»; «Воля лучше боли, коли отвага кандалы трет, так она и мед пьет» и др.

В книге содержатся сведения о суевериях, бытовавших в среде каторжан, особенно среди работавших в рудниках. Мрак шахты, еле отгоняемый фонарем со свечой, постоянная опасность обвалов, взрывов, отравления газами, пожаров, визг и шум, производимый крысами, порождали множество рассказов «и о домовом — рудниковом хозяине, и о лешем — враге человека ⟨...⟩ С бесчисленным множеством рассказов о нежити — нечистой силе — выходят оттуда рудниковые рабочие, суеверие которых вообще сильнее здесь, чем где-либо в другом месте. Так, напр⟨имер⟩, на этом же Зерентуйском руднике, подле самой шахты, две горы, из которых одну прозвали Шумихою и другую Звонухою (за какие-то непонятные и хорошо не исследованные *шум и звон*, происходящие около них и в них при известных ветрах), ссыльные и вольные рабочие считают страшными. Они указывают на них, как на несомненное гнездилище вражьей нечистой силы». Отмечает писатель и бытование сибирских вариантов сказок: «Кстати: в Сибири бродяжничество до того за обычай, что даже в сказках (разумеется, заимствованных из России) похождения сказочных героев переведены на бродяг, и в этом отношении сибирские сказки являются с значительными вариантами».[37]

Кроме тюремного в книге отражен и фольклор свободного населения Сибири (впрочем, по свидетельству писателя, отделить их иногда невозможно: подчас одни и те же песни распевались и каторжанами, и свободными жителями, тех и других волновали рассказы о побегах с каторги, о бродягах, тревожили слухи и толки о правительственных указах и реформах). Следует отметить предания о вольных селениях, широко распространенные, по свидетельству писателя, в Западной и Восточной Сибири. Предания о вольных селениях С. В. Максимов связывает с очень популярными в народе легендами об обетованной земле: «Один ничтожный, неопределенный слух, распущенный какими-нибудь бродягами (обыкновенно солдатами-дезертирами, нередко беглыми помещичьими людьми и крестьянами), достаточно силен был для того, чтобы и во время крепостного права поднимать с места сотни и тысячи оседлого населения и вести их в неизвестность, в какую-то призрачную, дальнюю, обетованную землю ⟨...⟩ Всем хотелось дойти без препятствий до счастливых мест, где на осетрах бабы колотят выполосканное белье, где на всякую избу тотчас по приходе дают всякого скота и птиц вдоволь и где всякий, придя в готовую избу, на дубовом столе найдет 500 рублей на обзаведение всем нужным в хозяйстве».[38]

Для характеристики взглядов писателя на уклад крестьянской и вообще русской жизни, одной из особенностей которого он считал

артельность, интересно предание, которое он записал от «семейных» раскольников. «За Байкалом „семейские" староверы с охотою рассказывают все такое предание, завещанное отцами, о временах и способах их водворения после Ветки и Стародубских слобод. „Казна дедам нашим не помогала. Привел их на место (на р. Иро) чиновник. Стали его спрашивать: где жить? — указал в горах (действительно, все три волости словно провалились сквозь землю: кругом высокие лесистые горы). Стали пытать: чем жить? Чиновник сказал: „А вот станете лес рубить, полетят щепки, щепы эти и ешьте!". Поблагодарили его, стали лес рубить. На другой год исподволь друг около друга начинали кой-чем займоваться, запасаться нужным. На восемь дворов одна лошадь приводилась. Поселились. Земля оказалась благодатной. Ожили и повеселели. Приехал знакомый чиновник и руками развел: „Вы-де еще не подохли? Жаль, очень жаль, а вас — чу! затем и послали, чтобы вы все переколели"». В понимании писателя, видимо, высшим проявлением артельности в быту крестьян-хлебопашцев была жизнь семейских раскольников: «Семейские имеют собственное общественное управление, при помощи которого поставили себя, до известной степени, в независимое положение. ⟨...⟩ Когда Амур лег на семейских неожиданной тяжестью, долговременные урожаи облегчили возможность борьбы с невзгодою; общинная справедливая раскладка по семействам довершила удачу борьбы и доставила им полную победу, несмотря на то, что на хозяев средней руки приводилось ежегодно взноса до 40 пудов (на богатых больше, на бедных меньше)».[39]

По мнению С. В. Максимова, именно Сибирь представляла собой контраст между свободными поселениями и принудительными, организованными «руками казенных людей». Нарисовав в книге «На Востоке» картину вопиющей нищеты насильственных поселений на Амуре, Максимов изображает селение «семейных» почти как «землю обетованную»: избы, имеющие по нескольку комнат, оклеенных обоями, с голландскими печами, коврами, зеркалами. Во дворе окованные железом телеги, хорошая сбруя, сильные и сытые лошади. Люди производили удивительно хорошее впечатление: мужчины в армяках синего сукна и в хороших собольих шапках, женщины в шелковых с собольим воротником душегрейках, на головах шелковые платки, вышитые золотом и серебром.[40]

Расспрашивая семейских о фольклоре, писатель пришел к выводу, что у них сохранились лишь свадебные обрядовые песни. Крестьяне сообщили ему, что деды еще знали былины, которые теперь забыты. Интересно обоснование отсутствия былин, которое приводит С. В. Максимов: «Класса нищих не выработалось среди достатков и при общинной взаимной помощи, а потому бродячих певцов нет и в помине, а с ними и песен».[41]

От минусинских крестьян Максимов записал свадебный обряд.[42] В книгу «Сибирь и каторга» он включил пословицы, поговорки, бранные прозвища, описание суеверных представлений

сибиряков. Таково далеко не полное освещение вопроса о фольклоризме и этнографизме книги С. В. Максимова «Сибирь и каторга».

Книга Максимова вызвала одобрение всей прогрессивной печати России. В статье «Каторга пятьдесят лет тому назад и ныне» А. М. Скабичевский писал: «Сочинение г. Максимова представляет собою целую эпопею, в своем роде Илиаду и Одиссею каторжной жизни; это не ряд каких-нибудь бессвязных картинок и этнографических очерков, а серьезное научное исследование, совмещающее в себе и этнографию, и историю, и статистику каторги». Сопоставляя книги С. В. Максимова и «Остров Сахалин» А. П. Чехова, он пишет: «Сочинение г. Чехова, не менее научно-серьезное и обстоятельное, представляет собою как бы продолжение и дополнение к труду г. С. Максимова, заключая в себе то, чего в книге последнего не хватает, — именно исследование быта каторжных и поселенцев на острове Сахалине, этого последнего нового слова русской каторги».[43]

К сожалению, труды Максимова о Сибири не получили объективной и достойной оценки в работах советских, особенно сибирских, фольклористов. Необъективное отношение к писателю заметно даже в небольшой по объему энциклопедической статье М. К. Азадовского (содержащей к тому же фактическую ошибку),[44] в которой о книге «На Востоке» сказано буквально следующее: «Наблюдения Максимова над бытом населения поверхностны, много встречается у него и фактических ошибок».[45] Надо сказать, что фактических ошибок в описании быта амурских переселенцев в книге Максимова не находили даже его современники, имевшие полную возможность проверить наблюдения писателя. Те из них, кто активно выступал в защиту действий сибирской администрации, ограничивались критикой самого общего характера (или просто бранью) в адрес Максимова.

Не более обоснованный характер носит критика книги «Сибирь и каторга». Л. Е. Элиасов поистине изобретал доводы для принижения работ С. В. Максимова по тюремному фольклору: «Исследования С. Максимова в области народной поэзии каторги и ссылки ценны своим конкретным материалом, но не больше. Многие произведения, которые он отнес к названной рубрике, являются общенародными. Однако нельзя рассматривать, что песни „По горам-горам по высоким млад сизой орел высоко летал“, „Как по морю-моречьку по хвалынскому“, „Не шуми-ка ты, не греми, мать зелена дубравушка“ и много других случайно отнесены С. Максимовым к числу тюремных песен. В свое время это имело глубокий смысл. Песни с наиболее заостренной социальной тематикой причислялись к крамольным произведениям, чтобы отделить их от народной поэзии. Последней якобы чужды подобные произведения, и они живут только в среде людей, обиженных судьбой. Так буржуазные ученые вопреки фактам создавали видимость, что народная поэзия по своим мотивам едина, выражает волю самодержавия, а что напротив, то от лукавого».[46]

Следовательно, Л. Е. Элиасов придерживался мнения, что Максимов специально привнес в сборник тюремных старинные разбойничьи песни и тем самым намеренно — как крамольные — «отделил» их от народной поэзии. С Л. Е. Элиасовым полностью был солидарен и Я. Р. Кошелев.[47] Объем главы не позволяет развернуто возразить на эти совершенно необоснованные предположения и показать, что Максимов неоднократно отмечал исполнение тюремных песен в разных слоях сибирского общества. Ограничимся одной цитатой: «Непосредственно с Волги и из самых первых рук завещаны сибирским тюрьмам русские тюремные песни, из которых многие получены нами не из первых рук (из тюрем), а может быть уже и из десятых (из старожитных селений, от свободных сибирских людей-старожилов). Завещание, таким образом, возымело широкое приложение, и от прямых наследников имущество перешло в боковые линии и, наконец, сделалось общим достоянием, как все в Сибири: леса, тайга, луга и степи».[48]

Другие критические замечания Л. Е. Элиасова еще более удивительны: «Как буржуазный ученый С. Максимов видел в фольклоре каторги только проявление природных пороков человеческой души. Подобные обобщения сказывались и на оценке собранного им материала. Он говорит, что фольклор каторги и ссылок порожден развлечением, „чтобы подцветить праздное безделье и скоротать досадное и скучное время". Разумеется, результаты подобных творений, по его мнению, не могли отличаться большой художественностью».[49] Далее он пишет: «Ошибки С. Максимова также вытекают и из того, что он не принимал во внимание такой факт, как состав людей каторги и ссылки. Там находились в подавляющем большинстве люди, которые наиболее остро чувствовали социальное зло самодержавного строя и свою ненависть к нему в той или иной степени вкрапывали даже в старинные песни».[50] Л. Е. Элиасову вторил Я. Р. Кошелев: «Социальный состав людей каторги и ссылки Максимовым не принят во внимание, и он невысокого мнения о тюремной среде и ее отдельных представителях».[51] На эти лишенные оснований критические замечания вряд ли следовало бы возражать аргументами, тем более что обстоятельная статья И. М. Колесницкой содержит очень серьезные ответы на них.[52] Однако тенденция слепого следования авторитетам, отсутствие критического отношения к однажды высказанным положениям, проявляющиеся в работах некоторых фольклористов, не могут не вызвать возражений, как и отсутствие ссылок на работы своих предшественников. Так, В. Г. Шомина вопреки очевидности считает: Максимов не заметил, что записанные им песни «представляют собой памятники, в которых проявился переход от старинной песни к новейшим формам народного поэтического творчества». А далее следует почти цитата из работы Л. Е. Элиасова без всяких на нее ссылок: «Не мог понять он и социального содержания этих песен, считая, что они порождены лишь стремлением скоротать скучное время. Н. М. Ядринцев иначе смотрел на тюремную поэзию. Его книгу

„Русская община в тюрьме и ссылке" отличает гуманистический взгляд на человека».[53] Еще более близко (по форме и содержанию) высказываниям Л. Е. Элиасова и Я. Р. Кошелева положение Н. И. Казаковой (и тоже без ссылок на первоисточник): «Буржуазные фольклористы прошлого века видели в фольклоре каторги только проявление природных пороков человеческой души ⟨...⟩ Ошибка буржуазных фольклористов вытекает прежде всего из того, что они не принимали во внимание социальный состав людей каторги и ссылки».[54]

Создается впечатление, что переходящие почти дословно из статьи в статью критические замечания основаны на недоразумении, что их авторы просто незнакомы с книгой Максимова «Сибирь и каторга». Так обстоит дело, например, с утверждением, что Максимов «не знал социального состава» каторжан. Между тем основой, каркасом, на котором построена книга, являются статистические сведения о сосланных за разного рода преступления по географическому (по губерниям), возрастному, половому и социальному (по сословиям) признакам. В XIII главе (вторая часть книги) дана *таблица социального состава* ссыльно-каторжных за 19 лет (1838—1848; 1852—1861) и выделены следующие социальные категории: нижние военные чины, крепостные, государственные, удельные и вообще казенные крестьяне, дворовые, мещане, духовенство белое и монахи, дворяне. В другой таблице даны статистические сведения о составе преступлений *по сословиям*, выраженные в процентном отношении. Книга содержит статистические сведения о сосланных за политические восстания, бунты, убийства помещиков, о побегах крепостных и государственных крестьян. Даже не читая ее, а просмотрев оглавление, можно получить почти исчерпывающую информацию о социальном составе каторжан: «Заводские люди»; «Убийства помещиков крестьянами и дворовыми»; «Крестьянские бунты»; «Бегство крестьян от помещичьей власти»; «Побеги солдат от военной службы» и др.; третья часть книги вообще носит название «Политические и государственные преступники».

На утверждение, что «Максимов видел в фольклоре каторги только проявления природных пороков человеческой души»,[55] можно возразить многими фактами. Но ограничимся двумя примерами. О том, что Максимов ни на тюремный фольклор, ни на каторжан не смотрел с точки зрения «природных пороков человеческой души», свидетельствует, например, следующее. Объясняя, что народные пословицы, поговорки, присловья содержат указания на причины преступности, Максимов считает, что в них называются две причины, два врага: «Один враг, и именно тот, который умеет надевать на людские плечи суму и зовется голодом ⟨...⟩ Другого врага, также наталкивающего на несчастья и также запирающего в тюрьмы, народ не успел распознать в лицо и дать ему определенное и характерное имя. Видит он в нем какого-то злого духа, которого называет и судьбою и несчастьем. . .».[56] Современным критикам необходимо также учитывать, что книга

С. В. Максимова подвергалась жестоким цензорским ограничениям и правкам и поэтому автор не всегда имел возможность выражать свои мысли прямо. Однако следующая цитата вряд ли может вызвать сомнение в толковании им народного понятия «судьба»: «Намереваясь познакомить читателей с нашими наблюдениями над преступлениями, ведущими в ссылку, и преступниками, колонизирующими Сибирь, мы в течение нашей работы будем иметь случай не один десяток раз объяснять то, насколько народная „судьба" осуществима в прирожденных физиологических и физических свойствах природы человека и насколько то, что народ признает и называет „несчастьем", есть не что иное, как *политические и экономические условия* (курсив мой. — *А. М.*) нашего народного быта и нашей родины».[57] И далее на протяжении всей книги он неоднократно полемизирует с бытовавшими в Европе и России теориями о врожденной порочности человека.[58]

К книге «Сибирь и каторга» прямо примыкает небольшая статья С. В. Максимова «О сибирских великорусских песнях», опубликованная позднее, в 1898 г.[59] Написана она на весьма ограниченном материале: в распоряжении Максимова были два сборника из собрания Географического общества и один, приобретенный им в Сибири. Небольшой по объему и плохой по качеству записи материал (что отмечал сам Максимов) не давал оснований для обобщающего характера суждений о судьбе песенной традиции Сибири. Тем не менее выводы о затухании в Сибири великорусской песенной традиции в статье содержатся, что послужило основанием для критики в адрес автора не только при его жизни, но и вплоть до настоящего времени.[60]

Мысль об упадке песенного творчества в Сибири не была новой. Об этом писали А. П. Щапов, Н. Астырев, Н. М. Ядринцев и др.[61] Однако именно статья С. В. Максимова подверглась наиболее резкой критике и послужила своеобразным толчком к обстоятельному изучению сибирского фольклора. Выводы о затухании русской песенной культуры в Сибири были опровергнуты последующей собирательской практикой, а современные записи песен свидетельствуют об удивительной устойчивости и своеобразии сибирской песни.[62] Думается все-таки, что оппоненты не заметили некоторой осторожности С. В. Максимова в выводах, например в следующей цитате, вызывавшей особенно резкие высказывания критиков: «*Судя по первым наглядным впечатлениям* (курсив мой. — *А. М.*), русская песня у замкнутого, сосредоточенного в себе сытого сибиряка совсем не в почете, и, как праздная безделка в виду серьезных задач суровой природы, даже *как будто бы* (курсив мой. — *А. М.*) в загоне».[63] Думается, что и в выражение «сытый сибиряк» писатель, достаточно насмотревшийся на голод и нищету в своих долгих скитаниях по России, не вносил того недоброжелательного оттенка, который усмотрели в нем критики. В статье содержатся и некоторые интересные сведения, например о бытовании в Сибири народных песен о заселении Амура.

Третью поездку по заданию Морского министерства С. В. Максимов совершил в 1862—1863 гг. к побережьям Каспийского моря, на Кавказ и Урал. Очерки, написанные на материалах этого и предыдущих путешествий и посвященные разным видам раскола, печатались в «Отечественных записках» и других журналах.

Неоднократно в работах этого времени С. В. Максимов с глубокой озабоченностью писал о неграмотности русского народа, о необходимости просвещения, об издавна существовавшем в народе стремлении к образованию, о необходимости школ и подготовленных учителей.[64] В тесной связи с этим находятся написанные и отредактированные им «книги для народа», издание которых было предпринято товариществом «Общественная польза». Несмотря на отсутствие опыта в подготовке подобных изданий и трудности исполнения, удалось опубликовать около двадцати брошюр, половина из которых принадлежит перу редактора и многие выдержали по нескольку изданий.[65] В популярной форме, прекрасным языком, во многом основываясь на собственных наблюдениях, он рассказал о природе и народах России.

Принципиальное значение имеет написанная в это время статья о московской этнографической выставке,[66] в которой писатель высказал мысль о необходимости создания научного русского этнографического музея, где экспозиции одежды и жилищ должны быть связаны с историей.

В 1868 г. Максимов совершает последнее в своей жизни большое путешествие: Русское Географическое общество предприняло этнографическую экспедицию в Западный край, в белорусские и малорусские губернии и пригласило его принять в ней участие. Писатель объездил Белоруссию и часть Литвы, губернии Псковскую, Смоленскую, Могилевскую, Витебскую, Виленскую, Гродненскую и Минскую, исследуя быт их жителей. Собранные им материалы публиковались в журнале «Отечественные записки» и других изданиях, а позднее многие из них вошли в книгу «Бродячая Русь Христа ради» (1877). В очерках и книге столь обычное в повседневной жизни России нищенство предстало как явление социальное, сложное, имеющее разные корни, формы и цели. «Бродячая Русь» — энциклопедия нищенства. В свойственной ему манере художественно-этнографических очерков С. В. Максимов дает описание всевозможных социальных типов: деревенских побирушек, слепых старцев, привлекавших внимание пением старин, «прошаков», собиравших на нужды церкви, и погорельцев. От подлинных нищих писатель отделил тех, для кого нищенство было промыслом («кубраков», «калунов», «нищебродов»).

Очерки, составившие книгу «Бродячая Русь», — нравоописательные. В них нет ярко выраженного документально-публицистического начала, характерного для очерков об Амуре и Сибири, почти отсутствуют ссылки на статистические данные и документы. В центре внимания писателя — бытовая и психологическая характеристика социальных типов профессиональных (если можно так выразиться) нищих. Как и в других очерках Максимова, в живом

бытовании показано исполнение «старин», похоронных причитаний, поговорок, пословиц.

Пристальный взгляд писателя сумел и здесь проникнуть в глубинную, скрытую от поверхностного наблюдателя суть дела. При ближайшем рассмотрении оказалось, что подчас сбор подаяний на церковные нужды превращается в промысел, и промысел выгодный: во многих местах, особенно в Белоруссии и на Украине, предприимчивые дельцы за денежное вознаграждение нанимали ходоков (это и были «кубраки») и, внося незначительную часть собранных сумм на нужды церкви, львиную долю присваивали себе. Промыслом этим занимались целые деревни, волости, а подчас и города, и в таких случаях промысел принимал определенную систему и законченную организацию. Познакомившись с книгой Максимова, А. Ф. Писемский писал ему: «Спасибо тебе за высылку твоей книжки, с которой я теперь и знакомлюсь с великим удовольствием: эк, какой мирок ты разных гадин вывел. . .».[67]

В 1880-е гг. начали появляться статьи писателя, посвященные толкованию отдельных речений народа, первоначальный смысл которых со временем затемнился или совсем забылся.[68] В старинных рукописях и книгах, а чаще в повседневной жизни, народных обычаях, ремеслах находил он истоки поговорок, присловий, крылатых слов. «Крылатые слова» — так он и назвал свою прекрасную книгу, изданную в 1890 г. Это труд всей жизни писателя. Бывая в разных краях, общаясь со множеством людей, он внимательно прислушивался к речи собеседников, на лету ловил выпорхнувшее из уст крылатое выражение, имеющее общеизвестную форму, над смыслом которого, однако, редко кто задумывался. Объясняя смысл этих выражений, Сергей Васильевич не просто рассказывает, а *показывает*, *изображает* обстоятельства, действия, при которых они могли возникнуть, увлекая читателя то на княжеский пир средневековой Руси, то на городскую площадь XVII в., то в крестьянскую избу или дремучий лес.

Первое издание книги «Крылатые слова» вызвало довольно резкие отзывы Д. А. Никольского и академика А. И. Соболевского, критиковавших автора за недостаточное знание истории языка и научных источников, за «балагурство и склонность к рассказыванию анекдотов».[69] Нельзя не признать справедливости некоторых замечаний рецензентов, как это и сделал автор книги во втором издании «Крылатых слов» (1899), однако в целом критика была чрезмерно суровой.[70] «Крылатые слова» С. В. Максимова — не научное исследование, это сборник художественных произведений, изящных по форме прозаических миниатюр. И прав Н. С. Ашукин, который писал: «. . .ошибки, неточности, спорные объяснения, допущенные им в толковании крылатых слов, неизбежные в работе такого рода, искупаются горячей любовью к родному языку, щедрым показом его неисчерпаемых богатств».[71]

Среди опубликованных в 1880—1890-х гг. литературных работ С. В. Максимова мелькнула небольшая «Заметка по поводу

предполагаемого издания народных сказок»,[72] отдельные положения которой и теперь не потеряли своего научного значения.

В последние годы своей жизни С. В. Максимов принял деятельное участие в работе созданного кн. В. Н. Тенишевым «Этнографического бюро». В архиве «бюро» сосредоточился огромный материал, содержащий сведения о быте народа, его миросозерцании, народной медицине, педагогике, этике, национальной культуре.[73] Предполагалось многотомное издание всесторонних этнографических сведений о русском народе, что всецело отвечало интересам писателя, однако на основе этих и собственных материалов он сумел издать лишь одну книгу — «Нечистая сила».[74] Она состоит из трех частей. Русской демонологии, суеверным представлениям народа о «нечистой силе» — домовых, леших, водяных и т. п. — посвящена первая часть. Вторая содержит сведения о верованиях в магическую силу природных стихий: огня, воды, земли, деревьев. Третья часть повествует о праздниках и обрядах христианского календаря (рождестве, пасхе, святках и др.), сохранивших реликтовые языческие элементы. Живые рассказы о «нечистой, неведомой и крестной силе» содержат точные сведения о народных верованиях, привлекают читателя не только разнообразной информацией об этой стороне миросозерцания русского человека, но и изяществом формы, мягким максимовским юмором, прекрасными изображениями русской природы, простым и богатым языком.

За год до смерти, в 1900 г., Максимов по представлению А. П. Чехова[75] был избран почетным академиком по отделению русского языка и словесности Российской академии наук.

Время подтвердило предвидение, высказанное в 1911 г.: «Мы могли бы сказать, что очерки Максимова останутся как летопись, — чем старее, тем ценнее. Народники-беллетристы останутся интересными для истории интеллигенции, а беллетрист-этнограф Максимов — для истории русского народа».[76]

[1] *Панаев И. И.* Современные заметки // Современник. 1854. Т. 48. № 12. С. 53.

[2] Цит. по: *Быков П. В.* Сергей Васильевич Максимов // Максимов С. В. Собр. соч.: В 20 т. Пб., 1913. Т. 1. С. XIII и XI.

[3] Там же. Т. 13. С. 109.

[4] Рец. на кн.: Лесная глушь. Картины народного быта С. Максимова. 2 т. СПб., 1871 // Отечественные записки. 1871. Т. 199. № 12. С. 228—229.

[5] *Пыпин А. Н.* История русской этнографии. СПб., 1891. Т. 2. С. 70.

[6] *Плеханов С. И.* Странник // Максимов С. Избранное. М., 1981. С. 21.

[7] *Пыпин А. Н.* История русской этнографии. СПб., 1890. Т. 1. С. 340; 1891. Т. 2. С. 55—60, 70—73, 344, 362; 1892. Т. 4. С. 147, 169; *Быков П. В.* Сергей Васильевич Максимов; *Касторский В. В.* Писатели-костромичи. (XVIII—XIX в.). Кострома, 1958. С. 83—98; *Черных Л. В.* Литературная экспедиция 1855 года. Автореф. дис. . . . канд. филол. наук. Л., 1950; *Колесницкая И. М.* Писатель-этнограф С. В. Максимов (1850—1870-е годы) // Русская литература. Л., 1968. № 339. С. 26—61. (Учен. зап. Леиингр. гос. ун-та. Сер. филол. наук; Вып. 72).

[8] В советское время переизданы лишь книги Максимова «Крылатые слова» (М., 1955), «Куль хлеба» (М., 1982) и «Год на Севере» (Архангельск, 1985), а также однотомник его произведений «Избранное» (М., 1981).

[9] См., например: *Плеханов С. И.* Странник. С. 5—25; *Лебедев Ю. В.* С. В. Максимов и Н. А. Некрасов // Рус. лит. 1982. № 2. С. 134—140.

[10] См. об этом: *Глушков Н. И.* Очерковая проза. Ростов, 1979.

[11] Разработаны лишь отдельные этапы истории очерка. См., например: *Цейтлин А. Г.* Становление реализма в русской литературе: Русский физиологический очерк. М., 1965.

[12] *Якушкин П. И.* Соч. СПб., 1884. С. 470.

[13] Дело о командировании литераторов в разные края России для собрания сведений до морской части относящихся. Центральный Государственный архив Военно-морского флота. Ф. 410, № 1196.

[14] Об этом см.: *Черных Л. В.* Литературная экспедиция 1855 года.

[15] Там же. С. 17.

[16] *Пыпин А. Н.* История русской этнографии. Т. 2. С. 55.

[17] Довольно подробно этот вопрос освещен в статье И. М. Колесницкой «Писатель-этнограф С. В. Максимов» (с. 31—33).

[18] См.: *Якушкин П. И.* Соч. — К сожалению, П. И. Якушкин, по выражению С. В. Максимова, «бродивший по деревням апостольским способом с узелком», потерял сборник сказок.

[19] *Варенцов В. С.* Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860.

[20] См.: *Токарев С. А.* История русской этнографии. М., 1966. С. 406—409.

[21] *Максимов С. В.* Собр. соч. Т. 10. С. 43.

[22] В целях освоения территории правительство принимает решение направить туда солдат внутренних гарнизонов России, казаков Забайкальского округа и добровольцев из государственных крестьян. Вскоре в различных газетах и журналах страны стали появляться статьи самого противоречивого характера о проводимых правительством мероприятиях по заселению края. Администрация Восточной Сибири во главе с генерал-губернатором Н. Н. Муравьевым буквально наводнила периодическую печать восторженными статьями о мнимых успехах освоения Амура. В разгар патриотических восхвалений из Читы раздался гневный и обескураживающий голос ссыльного декабриста Д. И. Завалишина, заявившего, что авторам этих статей свойственна «непостижимая отвага на подобные дерзколживые показания». Обладая несомненным публицистическим талантом и прекрасно зная местные условия, Д. И. Завалишин в своих работах убедительно раскрыл злоупотребления администрации Восточной Сибири, в результате которых огромные средства оказались потрачены впустую, а вновь обретенная область стала не обогащать, но истощать страну. В печати завязалась оживленная полемика, в которой принял участие Добролюбов, полагавший, что причины недостатков грандиозного правительственного мероприятия следует искать не «в свойствах отдельных лиц», а в самом общественном порядке. Он заявил, что необходима новая экспедиция, которая позволит разрешить хоть отчасти существующую путаницу «в сведениях о нашем положении на Амуре» (Современник. 1859. № 12. С. 236). Последняя задача была выполнена С. В. Максимовым.

[23] Письма С. Максимова Д. И. Завалишину 1861, 1863, 1869, 1870 гг. // Щукинский сборник. М., 1912. Вып. 10. С. 427—431 (письмо от 28 июня 1861 г.).

[24] РО ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР. Ф. 265, оп. 2, № 1515.

[25] Письма С. Максимова Д. И. Завалишину. С. 429, 433, 434.

[26] Письмо Огарева Герцену 15 февраля 1869 г. // Литературное наследство. 1941. № 39—40. Т. 1. С. 518 (№ 106).

[27] *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1964. Т. 29, кн. 2. С. 751.

[28] *Боград В.* Журнал «Отечественные записки». 1868—1884: Указатель содержания. М., 1971. С. 379—380.

[29] См. об этом примечания З. И. Власовой: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1972. Т. 4. С. 293—294.

[30] *Максимов С. В.* Собр. соч. Т. 4. С. 160—161.

[31] Там же. С. 130—131.

[32] См.: *Новикова А. М.* Народные тюремные песни второй половины XIX—начала XX в. // Русский фольклор. Л., 1975. Т. 15. С. 186—199.

[33] Там же. С. 188.

[34] *Максимов С. В.* Собр. соч. Т. 4. С. 130.

[35] Там же. Т. 1. С. 84. — Максимову не удалось получить тетрадь со стихами Мокеева, но позднее в Москве она была обнаружена Н. М. Ядринцевым, который и опубликовал действительно довольно талантливые стихи (*Ядринцев Н. М.* Русская община в тюрьме и ссылке. СПб., 1872. С. 129—141).

[36] *Максимов С. В.* Собр. соч. Т. 1. С. 301—302.
[37] Там же. С. 159.
[38] Там же. Т. 2. С. 142—143.
[39] Там же. Т. 1. С. 353—356.
[40] См.: Там же. С. 354.
[41] Там же. С. 357.
[42] *Максимов С. В.* Свадебные обряды Минусинских крестьян // Иллюстрация. 1861. № 176. С. 10—11.
[43] *Скабичевский А. М.* Собр. соч.: В 2 т. СПб., 1903. Т. 2. Стб. 685, 686.
[44] М. К. Азадовский пишет, что Максимов совершил поездку в Сибирь и что «последняя описана в книгах „На Востоке", „Путешествие на Амур в 1860—1861 годах"» (Сибирская советская энциклопедия. 1932. Т. 3. Стб. 269). Но известно, что среди трудов С. В. Максимова книг с такими названиями нет. Вероятно, речь идет о книге «На Востоке, поездка на Амур (1860—1861), дорожные заметки и воспоминания» (СПб., 1864).
[45] Там же.
[46] *Элиасов Л. Е.* Русский фольклор Восточной Сибири. Улан-Удэ, 1958. Ч. 1. С. 59.
[47] *Кошелев Я. Р.* Русская фольклористика Сибири. Томск, 1962. С. 141—143.
[48] *Максимов С. В.* Собр. соч. Т. 4. С. 132.
[49] *Элиасов Л. Е.* Русский фольклор Восточной Сибири. С. 57.
[50] Там же. С. 58.
[51] *Кошелев Я. Р.* Русская фольклористика Сибири. С. 142.
[52] И. М. Колесницкая, в частности, пишет о Максимове: «. . .работавший над сибирскими материалами автор стоял как в начале своего труда, так и при его завершении на позициях, близких демократическому лагерю, и был далек от той интерпретации „преступлений", в которой обвиняют его некоторые исследователи». И. М. Колесницкая убедительно полемизирует с Я. Р. Кошелевым, совершенно безосновательно противопоставившим работе С. В. Максимова книгу Н. М. Ядринцева «Русская община в тюрьме и ссылке» на том основании, что последнюю отличает «гуманистический взгляд на природу человека» (*Колесницкая И. М.* Писатель-этнограф С. В. Максимов (1850—1870 годы). С. 48—49).
[53] *Шомина В. Г.* Поэтические особенности песен тюрьмы, каторги и ссылки // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1966. Т. 25, вып. 4. С. 341.
[54] *Казакова Н. И.* Протяжная песня Сахалина времен царской каторги и ссылки. (По материалам фольклорных экспедиций) // Литература Дальнего Востока и проблемы реализма. Хабаровск, 1976. С. 29.
[55] *Элиасов Л. Е.* Русский фольклор Восточной Сибири. С. 57.
[56] *Максимов С. В.* Собр. соч. Т. 2. С. 3.
[57] Там же. С. 5.
[58] Там же. С. 55 и др.
[59] *Максимов С. В.* О сибирских великорусских народных песнях // Живая старина. 1898. Вып. 1, отд. 1. С. 75—79.
[60] См. об этом: *Кошелев Я. Р.* Русская фольклористика Сибири. С. 129—131, 145—146, 230—235, 280—287 и др.
[61] См.: *Элиасов Л. Е.* Русский фольклор Восточной Сибири; *Кошелев Я. Р.* Русская фольклористика Сибири (в соответствующих главах).
[62] См., например, последние публикации: Хороводные песни, записанные в Томской области / Зап. и сост. А. М. Мехнецова. Л.; М., 1973; Свадебные песни Томского Приобья / Сост. А. М. Мехнецова. М., 1977; Русские свадебные песни Сибири / Сост. и вступл. Р. П. Потаниной. Новосибирск, 1979, и др.
[63] *Максимов С. В.* О сибирских великорусских народных песнях. С. 76.
[64] *Максимов С. В.* 1) О народной грамотности // Голос. 1863. 5 марта. № 54; 2) Что такое захолустье? // Голос. 1863. 6 авг. № 202; 7 авг. № 203.
[65] Край крещеного света. СПб., 1865; О русской земле. СПб., 1865; О русских людях. СПб., 1866; Степи. СПб., 1866, и др.
[66] *Максимов С. В.* Этнографическая выставка в Москве // Голос. 1867. 29 апр. № 117; 4 мая. № 122; 17 мая. № 135; 19 мая. № 137; 31 мая. № 149.
[67] Письмо А. Ф. Писемского С. В. Максимову 7 апреля 1877 г. // А. Ф. Писемский. Материалы и исследования. Письма. М.; Л., 1936. С. 349 (№ 602).

[68] *Максимов С. В.* 1) Не спуста слово молвится // Новости. 1883. № 59; 2) На улице праздник // Там же. № 62, и др.

[69] *Никольский Д. А.* «Крылатые слова» С. Максимова // Филологические записки. Воронеж, 1891. Вып. 4—5. С. 1—22; Русский филологический вестн., Варшава, 1890. 34. № 3—4. С. 357—358. (Без подписи).

[70] См. об этом: *Ашукин Н. С.* О книге С. В. Максимова // Крылатые слова: По толкованию С. В. Максимова. М., 1955. С. 391—393.

[71] Там же. С. 392.

[72] *Максимов С. В.* Заметка по поводу предполагаемого издания народных сказок // Живая старина. 1897. Вып. 1. Отд. 1. С. 48—56.

[73] В настоящее время это фонд В. Н. Тенишева в архиве Музея этнографии народов СССР.

[74] *Максимов С. В.* Нечистая сила. СПб., 1899; 2-е изд. СПб., 1903.

[75] См.: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1980. Т. 9. С. 84—85.

[76] *Богданов Вл.* Сергей Васильевич Максимов // Рус. ведомости. 1911. 9 июня. № 131. С. 2.

IV. НАРОДНИЧЕСКАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА

Вместе с Гл. Успенским его современники Н. И. Наумов, П. В. Засодимский, Н. Н. Златовратский, А. И. Эртель, С. Каронин создали в литературе последней трети XIX в., по выражению Г. В. Плеханова, «новое народническое направление».

Литературное новаторство беллетристов 1870—1880-х гг., как было отмечено еще в исследованиях того времени, заключалось в обращенности к «настоящей минуте народной жизни»,[1] в показе типического героя-простолюдина. А. Скабичевский так сформулировал эстетические принципы народной литературы: не индивидуализация общего, а напротив, обобщение индивидуального, подведение его «под общее»; изучение массы, которою прежде литература так гнушалась, без возвеличивания так называемых «народных начал»,[2] вековых народных предрассудков; изображение действительности в обыденном ее течении, раскрытие ее трагических сторон. Возобладавшие в новом направлении настроения — исполненный сочувствия интерес к народу, но вместе с тем и критическое отношение к его быту — Пыпин прямо вел от Добролюбова, добавляя, что «изучение „деревни" становилось настоящей профессией» писателей-семидесятников.[3]

Важнейшая черта народнических очерков и рассказов — сочетание публицистичности и этнографизма. «Бытовая беллетристика перемешивалась с чисто этнографическими очерками, и иногда трудно было бы положить между ними грань», — отмечал Пыпин.[4] Народно-бытовой элемент в произведениях Гл. Успенского о деревенской жизни специально выделял П. Кропоткин: в них «преобладает этнография, и они кажутся скорее этнографическими очерками, написанными талантливым беллетристом, чем повестями в собственном значении этого слова».[5] В частности, повести Златовратского, считал он, представляют «крупный этнографический вклад ⟨. . .⟩ в изображение общинных порядков».[6] Пыпин, выделяя в изучении писателями народной жизни общественную и духовную сферы, писал о преобладающем интересе к общине, затем — к религиозным движениям (расколу) и к народной поэзии.[7]

Названные писатели различаются «пристрастиями» к определенным фольклорным жанрам, способами их беллетризации. Эти особенности обусловлены разницей их мировоззренческих позиций, идейно-творческих задач.

Широкое отражение крестьянского быта в творчестве писателей-демократов позволило советским литературоведам квалифицировать эту прозу как «художественная этнография», «беллетризованная этнография».[8] В это понятие включается и фольклор.

Народное творчество для беллетристов было одним из источников познания крестьянина: его бытового уклада, духовно-творческих возможностей и социальных устремлений. При этом беллетристы-семидесятники, как и революционные демократы, пополняли свои представления о духовной жизни народа за счет

изучения прозаических видов творчества, не пользовавшихся вниманием академической науки. Они обращались к толкам, слухам, преданиям, легендам, народному красноречию (В. Г. Базанов называет все это публицистическим фольклором) и в процессе беллетризации выделяли в них определенные, в общем одни и те же, исторические и мировоззренческие моменты. Возможно более полный учет всех устно-поэтических произведений, к которым обращались Наумов, Засодимский, Златовратский, Эртель, Каронин, дает возможность увидеть, что все устные жанры беллетристы считали причастными к современной народной жизни, они не разыскивали редкие произведения, а использовали общеизвестные. Песни, предания, легенды и т. д. естественно входят в сюжеты рассказов и очерков, соотносятся с их тематикой, служат созданию художественно-эмоциональных картин, где рисуются бедствия и борьба крестьян. Устно-поэтические произведения, используемые народниками, становятся средством типизации явлений жизни и персонажей пореформенной деревни. Однако выраженные в фольклоре идеалы писателями не фетишизируются. Именно устное творчество давало им возможность воссоздать общественно-бытовую атмосферу пореформенной деревни, разоренной, нищей, угнетенной, но разбуженной падением крепостного права «от векового сна», в результате чего народ стал сам «искать выхода», сам «вести борьбу за полную свободу».[9]

[1] *Пыпин А.* Народничество // Вестник Европы. 1884. № 2. С. 740.
[2] *Скабичевский А.* Беллетристы-народники. СПб., 1888. С. 4—5, 15, 7.
[3] *Пыпин А.* Народничество. С. 740.
[4] Там же.
[5] *Кропоткин П.* Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907. С. 264.
[6] Там же. С. 269.
[7] См.: *Пыпин А.* Народничество. С. 739—740.
[8] *Базанов В.* Русские революционные демократы и народознание. Л., 1974. С. 81.
[9] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 20. С. 141.

Н. И. НАУМОВ

Творчество Николая Ивановича Наумова было «заметным потоком в русле народнической литературы».[1] В его произведениях ставились насущные вопросы крестьянского бытия — от критики «воли» до сложных отношений внутри деревни первого десятилетия после реформы.[2] Особенной заслугой этого беллетриста исследователи советского времени считают созданные им картины рабочего быта и стихийного протеста рабочих против хозяев. Радикально настроенная интеллигенция 1870-1880-х гг. «зачитывалась нарасхват» рассказами и очерками Наумова, видя

в них практическое намерение писателя, «ходока» «за народ перед людьми, власть имущими», указать «на то, что народ терпит и что мешает его благосостоянию», и тем самым помочь земледельцу и рабочему.[3]

Рассказы и очерки были основными жанрами в творчестве Наумова. Они создавались в результате непосредственных жизненных наблюдений, часто изображали случай, встречу, в них отчетливее, чем в творчестве других беллетристов-народников, проступает очерковая «физиология».[4] Народная поэзия является важнейшим элементом идейно-образной и структурно-стилевой системы его прозы. Тем не менее в этом аспекте творчество Наумова еще не изучалось.

Этнографический характер привносят прежде всего обращения Наумова к народно-песенным произведениям, текстов которых, однако, автор не дает.[5] В соответствии с распространенным в его время взглядом на крестьянскую лирику писатель различает две ее тональности — «разгульную» («удалую», «беспечную») и «заунывную» («жалостную»), поляризующие контрастные проявления народного характера. Упоминание Наумовым о пении песен всегда выполняет ясную художественную задачу — подчеркнуть и песней особенности быта и настроя массового героя либо частного персонажа, представителя конкретной социальной среды. Не случайно песня, бытующая в бараках приисковых рабочих-«таежников», — «длинная заунывная песня»[6] или песня-вой, столь жалостная, «што ни дать, ни взять фып в кочку дует» («Паутина». 2,131); она сменяется «звонкой, хотя и нескладной песней», приспособленной к случаю величальной свадебной во время «загула» рабочих, вышедших с приисков (Там же); «удалую» песню поют пропившие заработок и вновь «законтрактованные» и возвращающиеся на золотую каторгу «таежники», и она входит в общую картину безоглядного разгула и бесстрашного вызова рабочих ненавидящему их приказчику («Таежные коноводы»).

Фольклор корпоративно-бытового употребления представлен в рассказе «Фургонщик» (1881). Главный герой его, мелкий торговец, разъезжает по деревням. Своеобразный фольклорный материал показывает юмористический склад народного ума.[7]

Беллетрист убедительно показывает, что психология народа и его духовное творчество складывались под воздействием многих жизненных факторов, а не только общинных отношений.

Из специфически крестьянских видов народной прозы Наумов использует ходившие всюду накануне реформы 1861 г. слухи о воле и земле. В рассказе «У перевоза» (1863) главная героиня — Митревна воссоздает полную драматизма историю борьбы за землю в ее родном и ближнем селах. Ее устами Наумов передает мужичьи толки о воле, сохранив типические моменты их содержания, отмеченные и другими писателями: «гадания» мужиков — «Коли да как, да что-то будет»; сборы «на новые земли» тех, кто полагал, что «все барам отберут»; толки — «что хранцуз все окупить хочет» (1, 45—46).

Каждый из писателей-демократов, обращавшийся к теме об освобождении от «крепости», сумел уловить и отразить типичные моменты истории воли в деревне. У Наумова долгожданная воля влечет разочарование. Прежде мужики «гомонили», «гадали», вели «толки», слушали «вести», считали: «наше дело правое». Тогда были «задор», решительность, много было «всячины» и, между прочим, «смехоты». Ныне налицо переоценка своих иллюзий, горький юмор над собой.

В рассказе «У перевоза» Наумов разрабатывает тему незащищенности бедняка. Добиваясь осуществления вековых мечтаний о воле и земле, он оказывается виновным перед законом (все ходоки и муж Митревны попали в острог). Объяснение Митревны, что мужики сидят в остроге не за душегубство, а за жалобу губернатору, солдат из лесной команды встречает полным пониманием: «Ну, коли жалобиться ходили, так знамо — дело пропащее» (1, 45).

В другом рассказе — «Святое озеро» писатель творчески интерпретирует известный легендарным преданиям мотив о чудесном сокрытии какого-либо объекта от врага. Святое озеро, которым безвозмездно владели крестьяне, должно отойти в казну при учете и вернуться к ним на условиях арендной платы. Они не хотят этого и просят волостного писаря не сообщать в казну об озере: «Было, мол, озеро, да *пристращали в оброк отдать* (курсив мой. — *В. А.*), так спряталось... Ходи там по лесам-то, аукай его, откликнется ль!» (2, 229). Вокруг этого озера, расположенного в глухой Х-й волости и обеспечивающего ее крестьянам безбедное существование, создавались легенды. Одна из них утверждала право русских мужиков на озеро и особое покровительство им святого, утверждала моральное, освященное традицией право крестьян на водное угодье. К тому же они — исправные плательщики податей. Но и давние традиции и покровительство святого отступили перед правами капитала: озеро забирает в аренду торгаш, а исконные его владельцы становятся нищими батраками.

В «Паутине» важную идейно-структурную роль выполняет устный рассказ. До начала «сцен», главными действующими лицами которых являются приисковые рабочие, Наумов пересказывает их содержание, пользуясь рассказами о рабочих 1) лавочника-кулака, обеспечивающего временный «отдых» таежникам по выходе из тайги, 2) людей, хорошо знакомых с бытом таежников, 3) крестьян, живущих вблизи приисков, 4) приисковых чиновников. Рассказы даются в определенной последовательности, в чем-то совпадают, во многом расходятся и затем проверяются личным наблюдением, художественно-этнографически реализованным в «сценах». Они являются как бы прологом к непосредственному действию. Крестьянская молва близка к жанру традиционных русских рассказов. О буйном разгуле таежника «по Сибири носится так много легенд», — пишет Наумов (2, 93). Таковы красочные сюжеты о широте натуры таежника: хорошо заработавший работник купается в бочке водки посреди улицы, приглашает

«честный люд распить эту горячую ванну»; другой устилает улицу ситцами; таежник выручает из беды вконец обнищавшего крестьянина, «отдав ему на домообзаводство весь свой заработок», или платит за кого-нибудь всю недоимку; особенно много рассказов о том, что эти якобы отпетые люди, пропивши свой заработок и питаясь милостыней, бережно хранили и доносили до дома не одну сотню рублей, врученную товарищем для передачи семейным (2, 88—89). Справедливость этих рассказов подтверждена наблюдениями писателя в с. Тисуль.

Внимательный наблюдатель народной жизни, Наумов заметил, что жестокость буржуазных отношений вторгается даже в тематику детского творчества. Один из героев, обличая кулаков (они организуют разбойничьи набеги на обозы с чаем, разоряют ямщиков и односельчан, живших «дворничеством»), свидетельствует, как исказился мир детских представлений: «Допреж, бывало, паренечки-то, ребятки-то это завсегды на улице в праздник играют ⟨. . .⟩ иль в клюшки, али в лапту, аль в городки. . . А ныне только и игры у них, как друг у друга коней угоняют, аль будто обоз идет, а ловкачи набегают на него, да чаи режут. А отцы-то их ⟨. . .⟩ где бы унять, — стоят, подперши бока, да хохочут, глядя на удаль сынков, да похваливают. Вот из энтого, говорит, выйдет молодец, а энтот оплошал, не годится в эту работу. . .».[8]

Как свидетельствует автор, в капиталистическую эпоху глубоко потрясены и экономические и моральные основы народного бытия.

Интересы Наумова-беллетриста — в настоящем, фольклор им используется как часть современной народной жизни, творимая и меняющаяся вместе с ней.

Отличие писателя от других беллетристов — в исключительном внимании к малым фольклорным жанрам. В этом отношении из произведений народников с прозой Наумова можно сравнить лишь «Устои» Златовратского.

Критика по-разному отнеслась к откровенной ориентации писателя на народную образную речь. Некоторые из рецензентов писали о «богатом, замечательно выдержанном языке»[9] каждой страницы его очерков, о народности, образности, меткости языка писателя.[10] Г. В. Плеханов, при всей неоднозначности оценки дарования Наумова и «художественного элемента» в его очерках, признавал, что «словоохотливые собеседники» повествователя «обыкновенно хорошо владеют народной речью», что Наумов «хорошо знает язык крестьянина», хотя, «будучи равнодушен к форме своих произведений»,[11] не всегда выдерживает стиль крестьянской речи. Рецензент «Слова» с неодобрением писал о перенасыщенности речи персонажей Наумова «замысловатыми метафорами, ухищренными сравнениями и побасенками. Это не только утомляет читателя своим однообразием, но, что гораздо важнее, производит впечатление чего-то деланного и искусственного».[12]

Автор назвал свое замечание «формальным», касающимся только языка произведений. Его замечание справедливо в том отношении, что все герои Наумова одинаково владеют и поль-

зуются пословицами — а это есть следствие несомненной авторской заданности. Связи же пословиц и поговорок с замыслом писателя гораздо более глубоки.

О жанрах и приемах народной художественной речи в очерках и рассказах Наумова справедливо сказано С. Кожевниковым: «Речь персонажей его произведений пересыпана яркими афоризмами, пословицами, типичными поговорками, присказками, сравнениями», он знал язык «по первоисточнику».[13] Интерес к деревенской речи был заронен еще в детстве стариком Памфилом, поселенцем из бывших крепостных помещика Тютчева, жившим у отца писателя в кучерах. То был «мастерской рассказчик. Речь его была плавная, образная, пересыпанная пословицами, остротами, прибаутками».[14] Но едва ли можно сомневаться в том, что Наумов знал сборники пословиц (например, В. Даля). Сводные публикации народной афористики должны были привлечь особенное внимание писателя, считавшего национальной чертой русского простолюдина ироничный склад его ума.

Все герои Наумова, олицетворяющие силы протеста угнетенного народа, обладают этой чертой и умением употребить яркое, «складное» народное слово. Так, Иван Калинин, убедивший односельчан выставить свои цены на рыбу против грабительских цен скупщика Вежина, «одарен умом и неисчерпаемым юмором» («Юровая». 1, 86); «лукавую иронию» Парфена Митрича, ходока по делам односельчан-погорельцев, выдают его глаза, а «бойкая речь» свидетельствует о силе и гибкости ума («Погорельцы». 2, 345); Егор Семенович Бычков — кандидат от крестьян в волостные старшины — обладает саркастическим умом, «чаще всего встречающимся у русских простолюдинов 〈. . .〉 улыбка его оставляла каждого в напряженном ожидании едкого словца» («Крестьянские выборы». 1, 178); все герои-правдоискатели Наумова пользуются речью как орудием обличения, их острого языка боятся. Некоторое однообразие авторской характеристики героев, повторяющейся в ремарках и в диалогах,[15] преодолевается там, где речь характеризует персонажей согласно их социальной принадлежности, общественной деятельности и отчасти характеру.

«Народническая беллетристика рисует нам не индивидуальные характеры и не душевные движения личностей, а привычки, взгляды и, главное, общественный быт массы», — считал Плеханов.[16] Это наблюдение ныне уточнено: представления о массе воссоздавались из калейдоскопического многообразия характеров, не стертых, а индивидуальных, но представали они перед читателем прежде всего в предельном выявлении их типически-общих социальных качеств.[17]

Образные народные выражения, включенные в описания, то предстают перед читателем как голос масс, то выполняют изобразительную или оценочную функцию. Автор сообщает, что староста, выколачивающий недоимки с мужика, сам знает, «что утренняя заря выгоняла, а вечерняя загоняла его в дом от беспрерывной работы», и хорошо, если любящий куражиться староста обойдется

одной нотацией, «что леность есть мать всех пороков. . .»; о мастеровых упраздненного Т-го завода, людях дружных и с убеждениями, автор пишет: «Народ этот говорок и говорок, каких мало; ни к кому так не подойдет пословица: „За словом в карман не полезет", как к нему»; из-за весенней страды многие сторонники Бычкова уехали, «махнув рукой на мирское дело. . .» («Крестьянские выборы». 1, 208, 217 и др.). На пословицу как общепризнанную истину ссылаются в своих суждениях многие герои Наумова. Пословицы, поговорки — важная структурно-смысловая часть диалога.

Более всего рассказов и очерков Наумова посвящено изображению крестьянской жизни: «Деревенский торгаш» (1871), «Юровая» (1871), «Мирской учет» (1873), «Крестьянские выборы» (1873), «Погорельцы» (1881), «Святое озеро» (1881), «Яшник» (1881), «Деревенский аукцион» (1882), произведения о правдоискателях и др.

С большой критической силой Наумов показывает нарастающее хозяйственное разорение, гражданскую и нравственную униженность земледельцев Сибири — явления, характерные для деревни и Европейской России. Сколь сильно воздействовали нарисованные Наумовым картины, можно себе представить по отзыву цензора 1870-х гг. Сватковского о «Юровой»: «В этой статье ⟨. . .⟩ автор рисует в потрясающих душу картинах дерзкую эксплуатацию крестьянина-бедняка и вместе с тем бесчеловечное глумление над ним же капиталиста-купца».[18] И в 1890-е гг., когда известность Наумова была уже в прошлом, А. Скабичевский писал в связи с выходом его собрания сочинений: «Господи, думаете вы, да неужели это правда? И если это правда, то неужели возможно существовать при таких ужасных условиях жизни. . .».[19]

В произведениях Наумова конфликт драматизируется в спорах, в них герои раскрывают себя, и «истина утверждается путем противопоставления разных точек зрения. Не случайно диалог у Наумова занимает центральное место», придает его очерку в известной степени исследовательский характер.[20] С его помощью создается «деревенское многолюдье», явившееся завоеванием народнического очерка.[21] Пословицам и поговоркам, вплетенным в народную речь, следует отвести важную роль в создании крестьянского многоголосья, особенно же диалога. Они служат обобщенному изображению разных сторон жизни пореформенной деревни, но главным образом нищания масс, роста сельской буржуазии, эксплуатации. Отсюда большое разнообразие пословиц и поговорок с темой денег, «кармана», «своего» и «чужого», нужды, разорения и наживы и т. п.

Тема непрестанного труда и жестокой нужды, толкающей крестьянина в сети к своим же кулакам, постоянно возникает в сетованиях земледельцев. «Не поробишь — не поешь: наше дело такое, промышляй!» («Юровая». 1, 90) — говорит один из крестьян-рыбопромышленников. Другой должник на вопрос скупщика, почему он не расплачивается с долгом, как обещал, отве-

чает житейски просто: «Не побожиться да не поклониться — и веры не добыть, такое дело наше» (1, 93). Третий на совет скупщика не брать денег под будущий улов отвечает: «Нужа, друг, э-эх! У мужика нужи, что пузыря на дожжевой луже: один лопнет, а уж два выскочат!» (1, 96). Или: «Вот какая нужа, а-ах, штоб ее и жисть эту, мертвому позавидуешь» («Крестьянские выборы». 1, 186); господа «хватали» землю после реформы, «а мужика-то, братец, в нужде утопили» («Ночь на озере». 2, 295). Ее действие на личность всегда губительно. Это мнение общее: «Нужа-то заставит забыть, как и зовут-то тебя» («Крестьянские выборы». 1, 189); «Нужа 〈. . .〉 совсем заела» («Деревенский торгаш». 1, 61); «Нужа — так не токма поклонишься; слезами всплакнешь!» (1, 67); «Нужда-то у всех верно в затылках скребет» («Яшник». 2, 349) и др. В глазах кулака крестьянская нужда — орудие против строптивости труженика: «Нужа-то вот только смиряет, то вам господь-то и поправы не дает, што бодливой корове рогов!» («Крестьянские выборы». 1, 189); «При нуже-то, брат, с лихвой не продашь: куды хошь поди!» — издевается торгаш над попыткой бедняка продать ему свой мед по настоящей цене («Деревенский торгаш». 1, 59).

Тема денег, наживы не сходит с уст кулаков, сидельцев, скупщиков. «Денежка, што корова, уход любит: раз не подой ее вовремя да другой, да в третий, так и с молоком простись», — поучает лавочник своих должников-крестьян («Деревенский торгаш». 1, 66); «Под меня и под лежачего плывет» (барыш. — *В. А.*),— хвастается богатый скупщик Еракыч («Крестьянские выборы». 1, 160), оспаривая известную пословицу «Под лежачий камень вода не течет». . .

«Сытые» и «голодные» кулаки [22] Наумова объединяются в один лагерь против крестьян, хотя дружба этих хищников — до первой кости. Органичные для их речи пословицы подчеркивают самую суть купцов-компаньонов: их беспощадность, жестокость, когда (еще в перспективе!) нужно «кровное делить».

Наумов видит ценность патриархальной крестьянской нравственности, хотя не может не видеть того, что ее одолевает жестокая мораль нового класса, формирующегося из тех же крестьян.

Скорее всего, именно сборник Даля [23] помог Наумову увидеть, как много у русского народа идиом со словами «свое» и «чужое». Во всяком случае, социальные полюсы деревни 1870—1880-х гг., их мелкособственническая идеология характеризуются писателем через вариации его героями идиомы «свое добро», «свой ум» и т. п. В результате художественного исследования обстоятельств выяснится, что у крестьянина ничего своего нет, и мудрость, запечатленная в поговорке, утвердит его в этом мнении. «Всякому свое добро дорого; выходит, вилять тебе нечего, што рыбе в сетях» («Юровая». 1, 81), — убеждает Калинин скупщика признать право крестьян-рыбопромышленников устанавливать свою цену на рыбу. «Ведь всякий в своем добре волен!» (1, 100) — вторит ему

волостной голова. «Свое-то добро завсе впрок!» (1, 83) — пресекает Калинин издевки скупщика. Но попытка примирить противоречия на нравственной основе кончается неудачей. Вежин утверждает свое право скупщика и торговца обманывать, обсчитывать, закабалять. У него не только расписки должников, нужный крестьянам товар, — он опирается на «мудрость», рожденную собственником: «На то и торговля; свой бы карман был цел, а чужой-то што хоронить 〈. . .〉 у всякого свой хозяин» (1, 82). В ходе борьбы, под давлением «капитала» крестьянин откажется от права не только на «свое» добро, но и на «свой» ум. Только Калинин останется до конца верен общим интересам. Мужики признают, что жить своим умом для бедняка «убытошно».

Житейская мудрость давно оценила могучую силу капитала: «Без денег и разума нет» (Д., 441); «И с умом да с сумой. Умен, да карман не ядрен»; «Ума много, да денег не так — и век дурак» (Д., 442). И герои Наумова сплошь и рядом опираются на эту горькую мудрость классового общества, ища оправдания своему смирению: «Умом-то жить надоть, штоб в кармане было, а карман пуст — так не проживешь!» («Юровая». 1, 115); «Ждать-то тогды ладно, когда в кармане не свербит» (1, 116); ум показывать, «пожалуй, што не мужичье дело!. . И без ума мужику горе, а с умом вдвое» (1, 123).

На создаваемой мужиком «мирской казне» «греют руки» выбранные им же волостные власти, с него ими «перебирается» в податях и недоимках («Мирской учет»), производятся незаконные поборы в пользу мирового посредника или волостного писаря («Крестьянские выборы»). Чиновнику не хватает «государского» жалованья, «надоть где-нибудь брать, ну, а коли у него под боком овечка пасется 〈. . .〉 которую все стригут, так пошто и ему, глядя на других, не сорвать с нее клочок-другой» («Умалишенный». 1, 288). Работник, создатель экономического благосостояния страны, в одиночку отбивается от стихийных бедствий и оказывается пасынком государственной казны.

Крестьянин изображается Наумовым изверившимся не только в казне, власти, но и в помощи бога. Старик Иван Астафыч говорит: «Мы с рожденья умыты не водой, не божьей росой, а горючей слезой» («Погорельцы». 2, 375).

«„Куда ни кинь, все клин“, — в этом заглавии одного из его очерков, — писал о творчестве Наумова рецензент «Слова», — резюмируется, можно сказать, весь взгляд его на народ. . .».[24] Пословицам и поговоркам принадлежит поистине важная роль в широком художественном воплощении Наумовым темы крестьянской жизни.

* * *

В каждом произведении Наумов изображает стремления тружеников противостоять жизненным невзгодам — как своим разорителям, так и произволу властей. Объединяются и едва не берут

верх над скупщиком крестьяне-рыбопромышленники с. Юрьева («Юровая»), на время осуществляет свою волю и выбирает волостным старшиною Бычкова трудовое население Ц... волости («Крестьянские выборы»), Данила Филиппович Карпов с товарищами добивается (правда, лицемерного) согласия управляющего пересмотреть условия расчета с приисковыми рабочими («Еж»), избранный обществом в учетчики волостной казны Максим Арефьич Ознобишин умело и бесстрашно разоблачает хищения волостных чинов («Мирской учет»). Кулаки-торгаши жалуются друг другу на «трудное» время, на мужицкое сословие в целом: «Народ все своеобышнее становится», «От мужика уж ноне не жди добра», «Наш алтайский мужик и то уж совсем от рук отбился: начальству шапку не гнет, а не токма простому человеку» («Крестьянские выборы». 1, 178—179). Обобщенность этим суждениям придают присутствующие в них поговорочные формулы.

А. И. Эртель, сделавший попытку определить «особый взгляд на народ у каждого» из беллетристов, писал: «В произведениях Н. И. Наумова он предстает в ореоле *всесокрушающей иронии и неукротимого протеста* (курсив мой. — *В. А.*), иногда окрашенного чересчур ярко, но несомненно существующего».[25] С этим нельзя не согласиться. Наумов создал целую галерею самых разных протестантов: народных идеологов и одиночек-обличителей, а также стихийных мстителей за общественную неправду. Организаторы мнения сельского мира, рекомендуемые автором как люди ироничные, являют собой обобщенный тип борца за экономические и гражданские интересы односельчан. Диалог с противником на «миру» — важнейшее средство их характеристики и определяющий момент в их судьбе и судьбе отстаиваемого ими дела: после временного торжества — поражение и острог, ибо их выступления квалифицируются как бунт. В диалогах они ссылаются на пословицу — мирское мнение.

Фигуры этих героев разнообразит характер их службы «миру», от него зависит содержание привлекаемых пословиц и вкладываемые в них эмоции. В спорах Калинина со скупщиком раскрывается вся непримиримость экономических интересов и нравственных установлений кулака и бедняка. Калинин говорит, что от обещанного скупщиком добра «заживо хоронись». И далее: «Ведь всякий добр-то на свой аршин ⟨...⟩, а не нами исшо сказано, што у мужика-то аршин супротив купеческого вдвое длинней: вот оно мужику-то за добро платить и убытошно» («Юровая». 1, 80). Перед нами — домысливание, житейское комментирование известной пословицы «Не все меряй на свой аршин! Чужого на свой аршин не меряй» (Д., 620). В спорах выявляется сословность представлений о правде и совести.

С этим героем связано и развенчание Наумовым деревенского «мира» как коллективного разума, якобы действующего в интересах крестьян. Развенчание происходит там, где, казалось бы, разум должен торжествовать, — на сходке. В начале схода вожак крестьян говорит, что у «крешшоного мира» есть свой разум

(«Юровая». 1, 109). Волостной голова уверяет его в обратном: «Мир-то наш, Иван Николаич, што скворя (скворец. — *прим. автора*), все боле с чужого голоса поет. Уж не тебе бы и пытать об этом, ты сам пытанный!» — намекает он на прошлое Калинина, побывавшего в остроге (Там же). Но Калинин исполнен веры в твердость решения «общественников» держаться своих цен на рыбу. Он позволяет себе иронизировать над попыткой властей квалифицировать «такцу» на рыбу как «бунт» и «казенный ушшерб», т. е. устрашить крестьян: «Гора-то какая выросла и глазом не окинешь, а? Заварили же мы, братцы, кашу волостным на расхлебу» (Там же). К концу схода, напуганные перспективой везти рыбу в город за 300 верст, крестьяне сдаются. Один из них, выражая мнение большинства, говорит: «Не путную кашу заварили». Слушая укоры односельчан в свой адрес, Калинин с горечью признает: «И правду ты, Роман Васильевич, сказал 〈. . .〉 правду: общество наше, што скворя!» (1, 114). Пословицы о «скворе» и о заваренной каше в речах сторон сообщают значительность и драматизм кульминации и развязке «Юровой».

Бычков выступает как обличитель общественной неправды. Он не боится происков властей, стремящихся к его опорочению: «К чистому-то грязь не шибко льнет». В его речах — пословицы против бюрократических беззаконий, в них слышится гнев: «К вам в волость-то без денег мужик и не заглядывай, — говорит он писарю, — только рубли вам рот-то отворяют да руки шевелят!» («Крестьянские выборы». 1, 202). Гражданское чувство не позволяет ему отказаться от должности, налагаемой на него миром. Ссылаясь на мирское мнение, он говорит писарю: «А што много беру, так и сдюжу. По родству да дородству человек и ношу на плечи берет, на миру-то говорят, а вот уж ты на себя забрал, Петр Степаныч, так совсем не по фигуре!» (1, 203).[26] Иронический смысл пословицы «По Сеньке и шапка» (Д., 232), которая здесь использована Наумовым, переводится в позитивный план для утверждения народного гражданского идеала — получения чина по заслугам, по способностям. Бычков уверен в торжестве правды, перед которой померкнут все небылицы, «с чужого голоса» наговариваемые на него писарем. И «мир» «молчит-то до время! Придет пора и заговорит!. . сами вы заставите мир-то заговорить своим голосом, только любы ли вам будут тогда речи-то его?. . Ведь правда-то, што масло, в воде ты его не утопишь — выплывет!» («Крестьянские выборы». 1, 204). В пророчествах Бычкова — выражение неумирающих в народе социально-общественных идеалов («Мир заревет, так лесы стонут» — Д., 404; «Мир зинет — камень треснет» — Д., 405; «Правда — елей, везде поверх всплывет. Правда, что масло» — Д., 197), но их осуществление герой Наумова связывает с борьбой за них против угнетателей. «Мир» заговорил на сходе. Присутствие на нем бывших мастеровых Т-го завода придало ему смелость, упорство в отстаивании своего кандидата против ставленника кулаков и мирового посредника. Один из мастеровых, используя пословичный образ, открыто разоблачает

причины ненависти властей к Бычкову: он «окоротил руки» писарю, когда тот «захотел было у миру по лесинке на дом сколотить» — заставить крестьян даром лес возить на постройку своего дома, а потом собрать с них мед в подарок мировому посреднику («Крестьянские выборы». 1, 213). Другой мастеровой советует посреднику: «Мошенников-то ты, ваше благородие, около себя пошарь, скорее в них завязнут руки-то!» (1, 214). Помещая пословицу в жизненный контекст, Наумов может изменить ее, сделав предельно конкретной. Он разнообразит эмоциональные оттенки народных речений, но часто они звучат именно саркастически, обличительно, порой горько, а то и с вызовом. Стремясь избежать трафаретности речи, писатель меняет пословичный образ, но сохраняет общий смысл речения: вместо «С миру по нитке — голому рубаха» (Д., 631) у него: «С миру по лесинке — на дом сколотить».

Писатель нередко спорит с мудростью, выраженной в пословицах. Мужественные герои Наумова отказываются признать всевластье денег, опротестовывая привычные суждения: «Денег много, да разума нет», «На деньги ума не купишь» (Д., 442). «Так ведь деньги-то ума не дают, а погляжу на тебя, так и последний-то, какой был, отнимают», — слышит Ераклыч от дерзкого бедняка («Крестьянские выборы». 1, 193).

Не выдерживает испытания жизнью у Наумова мнение о мирском разуме и единстве. Например, оказывается, что не так уж трудно запятнать честного Бычкова, а правду утопить (лишь благодаря случаю Бычков освободился из острога, куда попал как бунтовщик).

* * *

Внимание писателя к социальным проявлениям в народной жизни естественно приводит Наумова к герою-правдоискателю — персонажу, нередкому для русской и народнической беллетристики. Он создает цикл очерков: «Умалишенный» (1879), «Кающийся» (1880), «Зажора» (1881) и «Дед Матвей».[27] Н. Ф. Бельчиков так характеризовал героев этих произведений и их идейный пафос: «Это не борцы, а юродивые, „божьи люди", изолированные, выделенные из толпы, которые не имеют влияния на массу, не пользуются авторитетом; их обличения, несмотря на смелый, беспощадный, не щадящий врага характер, не создают им поддержки, а напротив, отдаляют от массы, которая не находит оснований считать их критику порядков серьезной». Исследователь пишет, что в этих рассказах «морально-психологическая точка зрения заменяет собой социально-демократический протест».[28] Между тем в суждении исследователя налицо явное противоречие: ведь «не борцы» — смелые, беспощадные обличители врага. В открытом, бескомпромиссном отрицании современной общественной нравственности они идут до конца. Судьба их драматична, взывает к сочувствию.

Орудием борьбы героев-правдоискателей являются их речи, предосудительно встречаемые осторожными односельчанами: «Язык его поперек его жисти стал и до всех напастей довел» (об Осипе Дехтяреве — «Умалишенный»); «заедливый человек», «не за свое, ровно, дело берется» (об Анисиме Королькове — «Зажора»); правду говорит, а правду «надо в час да в пору сказать, а не зря ее сбалтывать», «язычный мужик» (о деде Матвее). Для писателя они борцы. Он отчетливо осознавал общественные и экономические причины, вырабатывающие «в народе особенные типы страстных, энергичных людей, смело протестующих среди безмолвия и апатии против зол, разъедающих народную жизнь», против гнета произвола в Сибири. Наумов называет и «оригинальных разбойников», грабивших только богатых чиновников и купцов, и профессиональных ходатаев-жалобщиков «за общество, задавленное насилиями». В городах и селах по большой дороге можно встретить «крайне своеобразных» людей — «дурачков» или, по-народному, «божьих людей». За подаяние они забавляют проезжих. Но если бы начальствующее лицо поговорило с «божьим человеком», «то оно изумилось бы, как много ума и наблюдательности скрывается в этих людях, которые, напуская на себя глупость ради невменяемости, сплошь и рядом высказывают горькую, режущую глаза правду. *Эти люди — воплощение гласности, задушенной в народе бюрократическим произволом*» (курсив мой. — *В. А.*). При этом они пересыпают свою речь шутками и прибаутками («Зажора». 2, 266). Этой общей характеристикой явления Наумов расширяет круг протестующих типов в народном быту.[29]

Герои очерков — крестьяне, вставшие в оппозицию к «миру». Но подлинными их гонителями являются кулаки, сельская власть. В их деятельности много общего, а в обличительных сентенциях — одни и те же образы. Осип Дехтярев выступает разоблачителем волостного головы, который разбогател на сбыте фальшивых денег инородцам, но не пойман: «. . .разве хороший вор оставляет по себе следы?», — самого же его «в трех огнях накаливали да в трех водах остуживали» («Умалишенный». 1, 291). Анисим Корольков уличил волостного голову и писаря во многих незаконных действиях. Где что «не по порядку», «Зажора-то сейчас в думу вдарится: почему да отчего, да где закон экой?» (2, 258). Дед Матвей обличает богатеев из числа торгующих за то, что они способствовали разорению родного села. Один из торгующих, желая унизить его, говорит: «Собака-то за все, почесть, на ветер лает!». Дед Матвей уточняет свою задачу в миру: «Только ведь и собака собаке рознь, одна и на ветер лает, а другая и от воров стережет, о худых людях весть подает» (3, 309). Вся горькая саркастичность речи Еремея Осокина обращена на собственное прошлое и на продажность властей. Пословичные формулы служат саморазоблачению: «Был сыт, сыт по горло, и тут снимал с каждого последнюю рубаху» («Кающийся». 2, 6); «. . .уж где требовалось какое дело покруглей обделать, меня

пошли: из всякого сучка сердцевинку выжму» (2, 9); «Тысячи-то без труда, што грибы ⟨...⟩ набирал»; «в омуте ловил рыбку», пользуясь непорядками в горнозаводских ведомствах (2, 10); «вгонял в гроб» непокорных бедняков; покупал чиновников за «десятишник»; «потому и нет на них ни суда, ни управы, что всякая рука на их сторону тянет» (2, 8) и т. п.

В этих условиях борьба со злом становится делом совести отдельных смельчаков с обостренным чувством личной ответственности.

Пословицы и поговорки, вырастая из конкретных факторов жизни крестьянского общества, из судьбы каждого правдоискателя, одновременно служат и для обобщенного изображения социально-экономических и психологических сдвигов в деревне второй половины XIX в., а также для показа типов протестантов.

В каждом из героев есть нечто индивидуальное. Зажора обличает и пророчествует от писания, и в его видениях мир будущего представляется очищенным от неправды силой небесной. Огневой метлой она сметает «с лица земного и судей неправедных, и лиходеев, и блуд творящих» (2, 272). Впрочем, Зажора не удерживается только на христианской морали. Как и Бычков, он считает, что молчание мужика — до поры: «Люди все видят, да только молчат, а ведь молчат, молчат, да придет пора и взворчат. . .». Он уверен, что правду «не всегда деньгами замажешь», что «и над нашим краем солнышко взойдет да иссушит всю плесень, што в потемочках-то наросла» (2, 279). Герой очерка «Кающийся» не столько разоблачает античеловечность капитализма, сколько утверждает мысль о неизбывности нравственного наказания за жестокости против ближнего.[30] «Умалишенный» будоражит покой властей и совесть односельчан прибауткой — так Наумов называет его едкие разоблачительные речи против чиновников, волостного головы и покорности мирян.

В 70-е гг. прошлого века (как и сейчас) прибаутка не имела четкого определения. В ней не видели «большого смысла», но указывали на использование прибауткой пословиц и поговорок.[31] В произведении Наумова ей придана важная идейная и художественная роль. Она, как и сам слагатель Осип Дехтярев, представлена в окружении конкретных обстоятельств деревенской жизни — случай, нечастый для этого мало изученного жанра несказочной народной прозы. Прибаутки в рассказах Наумова — произведения сатирического содержания. Скорее всего, писатель использует народный термин для обозначения слышанных им обличительных присловий. Но сочиняет (или досочиняет) он ее сам. Он не мыслит прибаутку без пословицы; для него, хорошо владеющего народной афористической речью, становится доступным и этот жанр. Вот пример выпада Осипа против мирян, не посмевших не избрать в волостные головы паука-кулака: «Добрые люди шапку по голове выбирают, а у нас, брат, голову-то по шапке выбрали, вот и понимай! Обчество-о!. . В нашем обчестве, што ни вор, што ни плут, тут и первый человек, везде ему и честь и

место, и сладкий кусок» («Умалишенный». 1, 289). И здесь поговорке «По Сеньке и шапка» придан общественный смысл. Сельского богатея Моисея Чулкова он спрашивает о забитом им насмерть работнике: «Ведь вы его, ровно, крестным-то тятенькой были, когда его на морозе-то студеной водицей крестили, а кнутиками отогревали 〈. . .〉 вот грехи-то ваши и перемалываю, чтоб господа чиновники кашку сварили да расхлебывали!» (1, 296). О своей роли разоблачителя преступлений он говорит тому же Чулкову: «Ноне мы при занятиях 〈. . .〉 Хороводы с чиновниками вожу, прибауточками их благородия тешу, с ихнего чаю ополоски спиваю〈. . .〉 дела много. Горе, что Федор-то Игнатьич помер, а то б и его милость похлебкой из чиновников угостили!». Когда из толпы ему советуют помолчать «в иную бы пору», Осип отвечает прибауткой: «Молчат-то пусть умные, братцы, а ведь я дурак, а ноне время такое, што за дурью речь хвалят, а за умную парят».

Осип Дехтярев является и сочинителем сатирических песенок, которые позднее стали называться припевками, частушками, это дорисовывает его облик деревенского острослова. Автор пишет, что всю дорогу из города «он потешал казаков, с которыми ехал, своими прибаутками и часто пел. В памяти его был неисчерпаемый запас песен, и большинство их, по-видимому, были его собственного творчества. Об этом можно было судить по их сатирическому складу и по тому, что в них воспевалась общественная бездеятельность и неурядицы сельской жизни; меткими чертами обрисовывались волостные начальники, судьи, писаря, иногда в них звучали меланхолические ноты, особенно когда воспевался какой-нибудь бедняк, задавленный горем и общественными нападками» (1, 295). Характеристика песенных тем, упоминание «сатирического склада» и «меткости» их дают возможность предполагать существование куплетной деревенской сатиры на ранних стадиях распространения этого фольклорного жанра. Беллетристов-народников интересовали именно куплеты социального содержания.

Жизнь, дела и речи правдоискателей Наумова — вызов общепринятым нормам жизни. Они проходят в борьбе с приниженностью, робостью мужиков, в бесстрашном разоблачении эксплуатации, беззаконных действий властей и кулаков. В безмолвии деревенской действительности их голоса слышны далеко. Но личный пример обличителей не находит союзников, и в этом их трагедия.

* * *

Не раз Наумов обращается к темам и героям специфически сибирским и для того времени остро злободневным: беллетристическому воплощению судеб крестьян-переселенцев,[32] инородцев, поселенцев, беглых,[33] но в особенности — рабочих золотых приисков. Он считает, что они составляют «особо выработавшийся в Сибири класс „таежников“», формирующийся из крестьян, забросивших землю или временно работающих на приисках с целью

поправить хозяйство, из поселенцев, отбывших наказание, и из беглых. Для Наумова важно показать то, что это еще одна социальная категория людей, подвергающихся беспощадной эксплуатации. На их лицах читается не только «горькая повесть страданий», но и «вся мера злобы, развиваемой в них жизнью и людьми», это существа надломленные, и для них нет просвета в будущее («Еж». 1, 259). «Выражаясь народным языком, человек отпетый», — пишет о таежнике Наумов. По характеристике предприимчивых лавочников и кабатчиков, обирающих таежников по выходе из тайги, «около приискового рабочего, как около огня, ходи да поглядывай, штоб и себя не сжег, и тебя не опалил», народ «натуральный», «што у него на уме, то и на языке». Далее, обратившись к изображению массы приисковых рабочих и отдельных ее представителей, Наумов на конкретном материале показывает таежника как «своеобразный тип, подобный которому едва ли встретится где-нибудь» («Паутина». 2, 74, 75, 87).

В рассказе «Еж» (1873) Наумов раскрывает «систему закабаления» рабочего, лишающую его возможности выбраться из нужды и зависимости. Но он показал, что на приисках выковываются и сильные характеры борцов. Исследователями отмечалось умение Наумова-беллетриста увидеть и изобразить общность интересов и сплоченность рабочей массы, стойкость борьбы ее вожаков против золотопромышленников. Рассказ задуман как произведение о выступлении таежников за свое «кровное», против даже не обсчета, а ограбления их приисковой администрацией.[34] Во главе их встает Данила Филиппович Карпов, по прозвищу «Еж», человек смелый, известный на многих приисках своими выступлениями в защиту интересов рабочих, против произвола. Прозвище «Еж» характеризовало нравственный склад его и деятельность. «*Мастер* он был и на *бойкое слово и на прибаутку*», — пишет автор (1, 261; курсив мой. — *В. А.*). Таким же уменьем он наделяет и близких товарищей Ежа — Фрола Ивановича и Панфила. Под «бойким словом» Наумов подразумевает пословицу и поговорку. Их назначение в рассказе — представить социально-экономический быт таежников в его наиболее типичных чертах, придать повествованию нужную тональность, то шутливую, то горькую или ироничную.

Еж использует народные сравнения, метафоры народной речи, разоблачая ложь заверений управляющего, будто он заботится о рабочих: в лавке приходится покупать одежду и обувь втридорога («. . .хоша народ мы и теплый, а все своя-то овчина не греет, и плачешь, да берешь»), рабочих подвергают телесным наказаниям («Много православных за нонешнее лето вынесло на них (на спинах. — *В. А.*) зарубочек на память о вашем раденьи и добродетели к нам!» — 1, 273), из заработка вычитают «хворые» дни. Народные и созданные по их образцу авторские афоризмы в контексте рассказа приобрели социальный смысл.

В рассказе «Еж» останавливают внимание другого рода речевые элементы, называемые рабочими (а при характеристике

Ежа и автором) то прибаутками, то загадками. Для Наумова прибаутка — одно из проявлений народного острословия, которым он особенно интересовался. Но не только это. В рассказе он называет прибауткой и иносказательные присловья, т. е. прибаутка используется как тайный язык вожаков, готовивших выступление рабочих. Разговор Ежа с Фролом Ивановичем и Панфилом окрашен таинственностью и имеет целью выяснить, насколько рабочие готовы отстаивать свои интересы. Расчет обещает быть таким, что, по словам Ежа, «в плисе не защеголяем ⟨...⟩ у всех тугонько». И далее следует его диалог с Фролом:

«— Не пораспустить ли, а?

— Боятся!

— Не натерло еще, выходит?

— У иного и перетерло, да, вишь, трахтуют, кабы волдырь не сплыл: уж больно садко!

— Не раскачались — погоди!

— Не-е-ет, Данилушка! Видал, чего былиночка-то боится? Ни дождя, ни грозы, ни холодной росы, а острой косы!

— Флор Иваныч! — вступился грубый голос, заглушивший собой и говор и смех; — а ты слыхал ли, косы-то бояться, и былью б не расти! Да вот растет же?

— Слыхал я это, Панфилушка, а вот ты-то слыхал ли: зернышко-то на мякине держится да через мякину и кормится, а все как нардеет, так мякину же к земле клонит, а не мякина его... Отгани-ко вот...

— И прибауток же... ах ты, братец мой... и где это он наковырял их! — говорит один из рабочих. Другой заметит Панфилу, что спорить с Фролом трудно: „Загадки пойдет метать, хоть тын городи!“» (1, 263—264). Однако завуалированный смысл их спора понятен таежникам, и один из них заявляет о своей готовности поддержать протест, стать «поплавком» в «рыбной ловле», организуемой Ежом и его друзьями (1, 264). Приведенный (в сокращении) полилог построен на иносказании, и его смыслу более отвечает наименование «загадка». Он является продуктом авторского творчества, особенно в таких метафорах, как «зерно — господин и мякина — труженик», непростых для расшифровки. В других случаях (трава — коса, рыба — невод, ощипывание перьев) ощутимее традиционная образность. Иносказательный полилог создан Наумовым по типу известного разговора «вожатого» с хозяином постоялого двора («Капитанская дочка»). Обязательные его компоненты — скрытый смысл, традиционная образность и афористичность — сохраняются и в литературной интерпретации народного жанра.

В «Таежных коноводах» мастером прибауток рекомендуется один из предводителей буйной ватаги рабочих, завербованных и следующих на прииск, — Иван Шоршень. Это человек острого ума и сильной воли, одаренный многими талантами, в том числе и умением «приставить к каждому слову прибаутку или пословицу». Автор насыщает его речь присловьями. Дерзость Ивана

при общении с приказчиком, возлагавшим на него надежды по доставке партии на прииск, нагнетает напряженность отношений между ними, служит развитию конфликта как конфликта социального. Так, на вопрос заискивающего перед ним приказчика, есть ли у него шуба, Иван отвечает: «Известно-с, на холщевом меху, да и ту, признаться, на хранимость в кабак отдал» (3, 332). Он просит тридцать рублей на шубу для себя и столько же — для своего молчаливого товарища: «Он у нас скромный: окромя хмельного, ничего в рот не берет. Серьезный человек... и совестливый, как ребенок: мало дадут, возьмет, и большим не побрезгует» (2, 333). На угрозы рассерженного бесконечным вымогательством денег приказчика Иван отвечает: «Да и то опять сказать, ваше почтение, нам не навыкать; белое тело и плетьми ело» (2, 337). Вместо того чтобы приглашать исправника, выгоднее, считает он, «побаловать» рабочих: «А народ мы тоже грамотный, шилом кашу едим, сапогами хлеб месим. С нами дело политично... Растрясите-ка сумочку-то-с и разговорам конец-с» (2, 338). В этом очерке прибаутка более отвечает ее традиционному содержанию и форме. Острое народное слово раскрывает специфику нравов таежных рабочих, бесстрашную натуру Шоршня, все действия и ядовитое красноречие которого обращены против хозяев положения, обеспечивая ему недолгое и опасное по последствиям торжество над одним из них.

«Бойкое слово» встречается почти на каждой странице самого крупного произведения Наумова — «Паутина. Рассказы из жизни приискового люда (Сцены)» (1881). Развернутое название точно отражает тему и даже композицию этого произведения. Оставив значительную часть своего заработка в сейфах золотопромышленников, многие рабочие растрачивают остальные деньги в кабаках, лавках торгашей и «гостеприимных» домах обывателей, соткавших на их пути паутину соблазнов. Немало сел Сибири процветает на таком необычайном промысле: один раз в году они собирают обильную «жатву» с выходящих из тайги тысяч рабочих. Исследователи творчества Наумова ссылались на труды историков как на свидетельство верности изображенной им «золотой каторги», ограбления рабочих хозяевами и торгашами.[35] Справедливы мнения критиков об этнографической ценности «Паутины»,[36] в частности сцены, герои которой наблюдались самим писателем в с. Тисуль Мариинского округа. Многолюдное уличное веселье, сцены в лавках, на постое, колоритные фигуры отдельных таежников и лавочников изображаются Наумовым с наглядностью, доступной только очевидцу.

Но воспроизведение с этнографической точностью «сцен» разгула и ограбления рабочих — это лишь одна из целей писателя. Основное его внимание, как и в крестьянских рассказах, отдано спорам-диалогам, обнаруживающим остроту социальных противоречий между рабочими и богачами, а то и обществом в целом.

Наумов творит свои редакции известных пословиц, свободно пользуется их образами и интонациями («Я тебе язык ниже пяток

пришью» — Д., 222; «С лихой собаки хоть шерсти клок» — Д., 544). Как о широко известной он пишет о пословице «Белое тело и плети ело».[37] В уста рабочих он вкладывает и метафорические выражения своего сочинения на тему о наказаниях: «древесины-то стра-а-асть сколь обломали об нас», «все лето на шкуре-то рубцы зашивали», «налудили-таки кастрюли-то» из рабочих («Паутина». 2, 148—149). Обобщенность суждений («Почистили ему пряжу. Вылудили бока» — Д., 220) героев «сцен» об условиях труда на приисках достигается постоянным обращением к традиционным образам пословиц, причем налицо их переосмысление применительно к этим условиям: «Уж кто мы? И людьми-то обойдены, и богом забыты. . . одно слово — слезопромыватели» (2, 157); на прииске «ешь-то солоно, только запить окромя слезы нечем» (2, 187); «Ну, ваше почтение, теперь уж наши ножки не потопчут таежной дорожки» (2, 91) и др.

Мятежные герои, отринувшие привычные нормы жизни, оказываются выразителями бунтарских настроений. Дергач, вынесший с прииска и прогуливающий свой большой заработок с чествующей его как «князя» «свитой», выступает обличителем не только лавочников, но и такого порядка вещей, при котором лишь деньги создают положение человеку, даже и недостойному. Только с деньгами Дергач — «князь», ему все служат, без них он — «грязь», говорит лавочник. Рабочий согласен, но в число князей за деньги включает и торгаша: «Ведь всякая грязь при деньгах-то князь 〈. . .〉 Нешто я один на белом свете этим князем-то выгляжу?» (2, 112—113). Внутренний спор его с лавочником идет и о содержании признаваемой ими обоими «силы» денег. Дергач говорит, что они придают смелость и, если бы деньги были у мужиков, они «взыграли бы» «и у птицы бы, што в поднебесьи летает, пух-то пообщипали бы».

Тема денег, отражающая возросшую власть капитала, в «Паутине» применительно к фигурам свободных от собственности рабочих получает иную трактовку: деньги сами не имеют цены, они лишь средство для того, чтобы обрести человеческое достоинство и свободу. Дергач испытывает их силу и власть, но не дорожит ими. Для него дороже иные ценности: «Да-а, раскуй нашего брата золотым-то молотом. . . а?». Одни деньги не делают человека счастливым: «Во-оля мне, милый, дорога, во-о-олюшка, и нет, то-ись, милей ее красоты на свете!» (2, 114—116).

В понимании Наумова пословица и поговорка — порождение определенного социального устройства и класса, правда ее не бесспорна. Таежник не принимает опыта, запечатленного в известных пословицах: «Рубль есть — и ум есть, нет рубля — нет и ума», «У Фомушки денежки — Фомушка Фома, у Фомушки ни денежки — Фомка Фома», «Сила и слава богатству послушны» (Д., 81, 82). Споря с ними, он утверждает справедливость другой сентенции: «Денежки — крылья» (Д., 82).

Интересно и тоже полемически по отношению к традиционным представлениям разработана, например, в «Паутине» острожная

тема. Герои Наумова начинают осмыслять острог как школу осознанного мужества. Бывалый таежный рабочий Изот прямо отвергает привычное для простолюдина и оформленное в поговорку мнение об остроге: «Нет! 〈. . .〉 Даром што стены у него высоки, а выходны двери узки. — Нет!. . Если теперича разобрать, так энти заведения на то и строют, штоб наш брат мужик шлифовался в них да всякую изнанку постигал 〈. . .〉 Нет, если б начальство-то знало, какие по острогам ягодки-то спеют да по Сибири семячки разносят, так давно бы ужаснулось. . .» (2, 134—135).

Именно в остроге, по словам рабочего, какой-то «молодец с Урала» перед своими слушателями рисовал Россию и народ ее каким-то огромным и могучим телом, бездействующим до поры. Его устами автор создает аллегорический образ страны: «Ну, говорит, братцы, у Расеи голова за Уралом горой, у Терека ноги, грудь с подоплекой по Волге легли, по Дону да по Днепру ручки протянулись; а посередь, говорит, одно только пузо лежит, и коли быть, говорит, непогоде когды, так жди ее с востока. . . и постигай, к чему эти слова старыми людьми сказаны» (2, 135). Что это? Изот говорит, что в остроге, «среди умных людей», понаслушаешься «их речей да присказок, спознаешь все законы» и смелости наберешься. Возможно, автор относит картину к присказкам, но здесь она символизирует грядущее пробуждение народа-великана. Надо сказать, что это мотив большинства известных агитационных произведений революционных народников, все надежды которых на перемены были связаны с восстанием крестьянской России: «Широко мы по матушке по России раскинулись» («Чтой-то, братцы»), «как пошевелится народ да поднимется разом, да будет знать, что ему доподлинно делать надо, тогда пойдет другая песня» («Хитрая механика»), спит народ «сном непробудным, словно в сказке богатырь заколдованный 〈...〉 И ударит грозный час, пробудится народ», раздавит всех грабителей («Сказка о четырех братьях») и др.[38] Не исключена возможность того, что острожная наука, вынесенная героем Наумова на волю, преподана пропагандистами или книгами 1870-х гг.

* * *

Итак, в рассказах и очерках Наумова особенной беллетризации подверглись малые жанры фольклорной прозы. Включив густым потоком различные присловья в живой спор-диалог о народной жизни во всем ее неблагополучии, автор заострил социальность их содержания. Несомненно, такие обширные возможности в использовании пословиц и поговорок Наумову открылись благодаря не только постоянному общению с живыми носителями народной мудрости, но и собранию Даля. Небольшая их часть совпадает полностью. Иногда автор указывает на их общеизвестность: «На миру-то говорят, что на чужой роток не накинешь платок» («Крестьянские выборы»), «Правду пословица-то говорит, что на ловца и зверь бежит!» («Святое озеро»), «За чем

пошел, то и нашел, — на миру-то говорят» («Зажора»), «Не нами сказано: одна беда не идет, а всегда за собой две других ведет» («Паутина») и др. В этих случаях Наумов, как правило (хотя и не всегда), сохраняет чеканную форму народных речений. Чаще они включаются в речь персонажей — без намерения их выделить, подчеркнуть.

Наумов относится к образам пословиц и поговорок как к идейно-эстетическому фонду, открывающему большие возможности для литературно-художественных истолкований. По методу включения их в ткань произведений Наумов выступает наследником шестидесятников и в особенности Чернышевского, которому народные афоризмы нужны были «не ради „красного словца"», а для придания речи социальной остроты. Чернышевский не прибегал к старинным, представляющим редкостное явление фразеологизмам, он использовал пословицы «не в полном виде», порою деформировал их, подменяя слова, изменяя форму, разрушая ритм и рифму и т. п. Зато пословица срасталась органически со всем текстом, выполняя определенные идейно-художественные функции. Учитывая силу обобщений поговорок, многозначимость, он успешно преодолевал избитость, штампованность устойчивых словосочетаний.[39]

Для Наумова народные афоризмы — средство постижения и художественного воплощения отношений целых социальных групп. Этнографизм же писателя в целом — одно из выражений народности творчества беллетриста-народника.

[1] *Бельчиков Н. Ф.* Н. И. Наумов // Наумов Н. И. Соч. М.; Л., 1933. С. 9.

[2] *Соколов Н. И.* Русская литература и народничество. Литературное движение 70-х годов XIX века. Л., 1968. С. 147.

[3] *Скабичевский А.* Рец. на кн.: Николай Иванович Наумов. Собр. соч. Н. И. Наумова в двух томах. СПб., 1897 // Новое слово. 1897. Февр. С. 138—139.

[4] *Воробьева З. А.* Из наблюдений над очерком 1870-х годов (Н. Наумов и С. Каронин) // Очерки по истории русской литературы. Л., 1966. С. 290. (Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена; Т. 309).

[5] Наумовым называются конкретно лишь песни «Я посею-сею, млада-молоденька» («Последнее прости», «Юровая») и «Не белы-то снеги в поле забелелись» («Таежные коноводы»). В последнем очерке приведен куплет песни приисковых рабочих.

[6] *Наумов Н. И.* Собр. соч.: В 3 т. / Ред., вступит. статья и коммент. С. Кожевникова. Новосибирск, 1939—1940. Т. 1. 1940. С. 260. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

[7] Наумов не пропускает возможности заметить проявления народного юмора. Так, на ярмарке он замечает выточенные круглые чашки для щей с замысловатыми надписями сусальным золотом: «Сядишь за миня, не зевай, ложку языком досуха обтирай», «Налешь вминя густо не будет в брюхе пусто»; или: «Паефши изменя досыта памой и меня дочиста» и т. п. («Юровая», 1, 124—125).

[8] О постоянном обновлении детских игр очень интересно в то время писал А. Скабичевский: они «своего рода драматические представления, в которых дети отражают всю жизнь, окружающую их ⟨. . .⟩ каждое новое явление жизни создает новую игру. Я лично имел случай наблюдать, как дети одной деревни, расположенной недалеко от железной дороги, играли целое лето в машину, расставляли сторожей с флагами и бегали, до того искусно подражая свисту локомотива,

что на этот свист не раз выбегали из домов взрослые, ожидавшие приезда настоящего поезда. В другой деревне дети играли в бунты, причем у них были на сцене все атрибуты сельских бунтов: мировые посредники и становые, солдаты со штыками и неизбежные в этих случаях розги». Для критики эти игры — «детские лицедействия», в которых присутствует эстетический элемент (*Скабичевский А.* Драма в Европе и у нас: Статья вторая // Отечественные записки. 1873. № 3, отд. 2. С. 31—32).

[9] *Стасюлевич М.* В тихом омуте. Рассказы из быта сибирских крестьян Н. И. Наумова // Вестн. Европы. 1881. № 8. С. 885.

[10] *Скабичевский А.* Николай Иванович Наумов. С. 156.

[11] *Плеханов Г. В.* Н. И. Наумов // Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948. С. 597.

[12] Рец. на кн.: Наумов Н. И. В тихом омуте. Рассказы из быта сибирских крестьян. СПб., 1881 // Слово. 1881. № 4. С. 115.

[13] *Кожевников С.* Николай Иванович Наумов. Очерк о жизни и творчестве. Новосибирск, 1952. С. 94—95. — В речи 26 октября 1881 г. по случаю празднования 300-летия присоединения Сибири Наумов говорил: «Я счастлив уже тем, что судьба дала мне возможность с детства наблюдать жизнь нашего простолюдина, оценить гибкий, мощный ум его 〈...〉 постоянно слышать его речь, дышащую неподдельным юмором и сарказмом, не раз видеть поразительные примеры мужества и энергии. . .» (Там же. С. 41).

[14] Автобиография Н. И. Наумова / Публикация и примеч. И. Г. Попова // Сибирские огни. 1963. № 9. С. 178. — О кучере Памфиле см. также в «Святотатце», отрывке из неоконченной повести «Омут» (3, 388).

[15] Плеханов с раздражением писал о неуместности повторений одного и того же (*Плеханов Г. В.* Искусство и литература. С. 598).

[16] Там же. С. 508.

[17] *Смирнов В. Б.* Народнический очерк // Филологические науки. 1973. № 6. С. 17.

[18] Цит. по статье Н. Ф. Бельчикова из кн.: Н. И. Наумов. Соч. М.; Л., 1933. С. 16.

[19] *Скабичевский А.* Николай Иванович Наумов. С. 141.

[20] *Воробьева З. А.* Из наблюдений над очерком 1870-х годов (Н. Наумов и С. Каронин). С. 301.

[21] *Смирнов В. Б.* Народнический очерк. С. 19.

[22] Наумов делит кулаков на «сытых» и голодных, или нажившихся и наживающихся («Крестьянские выборы»).

[23] *Даль В.* Пословицы русского народа: Сборник В. Даля. М., 1957. — В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Д., с указанием страницы.

[24] Слово. 1881. № 4. С. 115.

[25] Эртель имеет в виду сборник рассказов Наумова «Сила солому ломит» (1874), как известно, широко использованный в пропаганде революционными народниками. См.: *Эртель А. И.* Очерки нашей сумятицы. IV // Голос. 1882. 13 июня. № 157.

[26] В том же убежден и Калинин: «. . . ведь по коню и ездок, на миру-то говорят» («Юровая». 1, 82). Тема заслуги и вознаграждения имеет в пословичном жанре многочисленные вариации (см. у Даля: «вина — заслуга»), что для Наумова не прошло незамеченным.

[27] Опубликован без указания года.

[28] *Бельчиков Н.* Н. И. Наумов. С. 26, 27.

[29] В последние годы сделана интересная попытка охарактеризовать юродство как форму общественного протеста и лицедейство. См.: *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* Смеховой мир «Древней Руси». Л., 1976. — Наблюдения беллетриста-народника как бы предвосхищали концепцию современных исследователей.

[30] Слово. 1881. № 4. С. 114.

[31] *Даль В.* Напутное // Даль В. П. Пословицы русского народа. С. 22, 23.

[32] Переселенцы выражают свое представление о Сибири — сначала «как о рае небесном», при непосредственном знакомстве иное: «Уж это так скажи 〈. . .〉 малость разинь только рот 〈. . .〉 и не услышишь, как зубы вынут» («Картинка с натуры». 3, 131—132).

[33] Средства словесно-образной характеристики бродяг, их вольнолюбия и по-своему проявляющейся ироничности Наумов ищет в устном творчестве этой категории сибирского населения. Так, вышедший из леса навстречу переселенцам «прохожий» двусмысленно именует себя «коновалом ремеслом-то», идущим «лошадок проведать», а по имени «Гуляй Незеваич». Для него Сибирь — «вольный край. Бродячего-то народу, што перелетной птицы, и глазом не усчитать». На следствии он назовет себя не «беглокаторжником», а «промышленником», промышляющим «нарушением заповедей божьих», или крестьянином «Пограничной губернии, Безграничного уезда 〈. . .〉 из Кустарной волости, деревни Подостожье. . .». Бежав из острога весной, «варнак» наводит ужас на честное трудовое население. Наумов чужд какой-либо романтизации беглых, хотя и обвиняет общество в том, что оно в них извратило образ человека («Роковая встреча». 3, 105—120).

[34] С. Кожевников, опираясь на документальный материал, пишет, что в сибирской деревне 1870—1880-х гг. не было спокойствия, что волновались и рабочие золотых приисков. См.: *Кожевников С.* Николай Иванович Наумов. С. 62.

[35] Там же. С. 54, 55.

[36] Отдельное издание «Паутины» в 1888 г. вызвало журнальные отклики. О даре представления более чем своеобразного склада приисковой жизни писал «Северный вестник» (1888. № 8. С. 123); о живом изображении общей картины разгула и нескольких выдающихся типов из среды рабочих, а также «любопытной картине эксплуатации» писала «Русская старина» (1888. № 11).

[37] Другой ее вариант — «Белое тело и плетьми ело» («Таежные коноводы»).

[38] Цит. по кн.: Агитационная литература русских революционных народников. Потаенные произведения 1873—1875 годов / Вступит. статья В. Г. Базанова. Подгот. текстов и коммент. О. Б. Алексеевой. Л., 1970. С. 97, 173, 294.

[39] *Ефремов А. Ф.* Язык Н. Г. Чернышевского // Учен. зап. Саратовского педагогического ин-та. Саратов, 1951. Вып. 14. С. 185—210.

П. В. ЗАСОДИМСКИЙ

В жизнь Павла Владимировича Засодимского фольклор вошел с детства: и как увлекательные явления искусства, и как элементы повседневного быта.[1] Жанру праздничных дат — драме в его произведениях места не нашлось, сказочные образы остались по преимуществу в мире воспоминаний о детском возрасте,[2] но песни, предания, суеверия («бывальщины» и «небывальщины») стали непременной частью произведений писателя о крестьянской жизни.

Познание фольклора продолжалось в течение всей жизни Засодимского: писатель жил среди крестьян, «странствовал» по деревням; «знание народа», по его словам, «было совершенно естественным последствием 〈. . .〉 известным образом сложившейся жизни». Никогда не подходя к народу «с заранее выбранной программой» «для собирания сведений», писатель тем не менее «узнал его настолько, насколько возможно узнать его человеку, по своему общественному положению стоящему вне крестьянской среды».[3]

Одни современники считали, что Засодимский изображал не народную жизнь, а «собственную душу или, выражаясь точнее, душу крестьянских людей своей среды, своего кружка»,[4] втиснутую «в готовые рамки крестьянского быта». По мнению других, напротив, беллетрист руководствовался «основательным изуче-

нием жизни и быта обездоленного люда во всем его разнообразии».[5]

* * *

Собирательская и издательская практика второй половины XIX в. утверждала отношение к песне как к важнейшему живому явлению народной духовной жизни. В публикациях песенные тексты представали без отбора, произведения традиционные и недавно появившиеся соседствовали.[6] Распространение новых песен осмыслялось как необходимое следствие изменений в народном быту. Н. И. Костомаров в статье-отклике на сборник Шейна «Русские народные песни» (СПб., 1870) отметил «признаки новейшей жизни», «подновления» в текстах самого разного бытового назначения и настаивал на необходимости собирания таких песен, которые «обычны», «в ходу». По мнению историка, именно песни дают средство «для узнания разных сторон повседневного народного быта и для уразумения понятий, чувствований и воззрений народа в сфере его действительной жизни, как протекшей, так и настоящей».[7] Жизненную актуальность песни автор противопоставлял редким, обветшалым и вымирающим в народе явлениям, например былинам и песням старинным. Он настаивал на необходимости считаться с заинтересованным и положительным отношением самого народа к новой песне.

Погруженным в изучение деревни беллетристам было ясно, насколько органична новая песня для народного бытия, однако она принималась писателями неодинаково. Засодимский отнесся к ней как к естественному следствию меняющихся условий и вкусов, и в его повести и романы вошли самые разнообразные песенные тексты. Песня в произведениях Засодимского предстает как производное от крестьянского бытия в самом широком смысле слова — в неразрывности бытовой и эстетической функции.

Засодимскому ясно видны различия в песнях крестьян, фабричных, мещан. Песенный текст нередко в его сочинениях дорисовывает социальную принадлежность героя, его душевное состояние, а иногда проясняет и его гражданский настрой. С крестьянской средой чаще всего связаны песни старинные, традиционные, такие как солдатская — «О край леса, леса темного» («От сохи к ружью»); о сиротстве, одиночестве — «Сторона ль моя, сторонушка» («На большой дороге»); тюремная — о ясном соколе, опалившем крылья; солдатская — «Ночи темны, тучи грозны» («Хроника села Смурина»); плясовые — «Там и Машенька, Там и Сашенька, Там и Дарья, Там и сватья. . . А-ах, душечка — И Катюшечка» («Степные тайны»), «Ходи ты, ходи я, Ходи, милая моя» («Грех») и более новые — «Ты не плачь, моя милая» («Федька Базлаенок»), «Дорогая, размилая, где ты, светик мой, живешь?», «На Пречистенке направо Есть большой прекрасный дом» («Хроника села Смурина») и др. Песни нового репертуара Засодимский не отделяет от традиционных деревенских, но их поют герои,

знакомые с книгой, с городом. Крестьянские песни характеризуют подчас и «кутящую молодежь» из купцов («Степные тайны»), и чиновника («Недоумение Капитолины Васильевны»).

Использованные Засодимским песни — бытовые, однако в контексте, например, «Хроники села Смурина» они приобретают яркий социальный смысл. Образы пострадавшего от огня сокола и насмехающихся над ним воронов из старинной песни перекликаются с эпизодом борьбы, развертывающейся в деревне, когда организатор ссудо-сберегательного товарищества Дмитрий Кряжев по доносу кулаков засажен в острог. Млад ясен сокол обещает своим обидчикам, что «беда его пройдет, отрастит он свои крылья быстрые, заживит свои ноженьки», он грозит:

Я взовьюся выше облака,
Опущуся в ваше стадо я скорей стрелы,
Перебью я черных воронов до единого.

(1, 300)

Контекст придал песне социальную определенность, отсутствующую в текстах традиционной лирики.[8] Песня выражала неумирающие надежды крестьянина на возмездие угнетателям, несмотря на то что мужики разоряются, а кулаки скоро скупят весь уезд «и полюбовно разделят его промеж собою» (1, 292), что единственный защитник бедняков Кряжев — в остроге и в конце концов откажется от борьбы и покинет село. То пересказываемая, то цитируемая тюремная народная песня вошла в литературный текст в новом содержательном качестве, несущем высокие идеи социальной борьбы.

Подсказанные народной поэзией художественный образ, ситуация — не редкость в произведениях Засодимского, обращенных к жизни деревни. Но, в свою очередь, и беллетристика писателя служит своеобразным комментарием к афоризмам, песням.

Произведения Засодимского содержат достаточно материала для уяснения того, как он понимал связь между условиями жизни народа и его песнями, почему не мог не обращаться к ним, когда стремился к созданию героев с национальными чертами. Многое в этом смысле проясняет образ Дмитрия Кряжева, буквально сопровождаемый песнями, характеризующими его личность и судьбу, — песнями деревни именно последней четверти XIX в. Та же соотнесенность песни с сюжетом, с героями — в рассказе «От сохи к ружью» (1885). Текст песни (солдатской) дан лишь в эпиграфе к произведению:

О край леса — леса темного
Пролегала след-дороженька,
Та дороженька поубитая,
Горючей слезой политая.

(2, 415)

Однако все повествование о беспросветном существовании деревенского труженика кажется «озвученным» благодаря частому и точно соответствующему бытовой ситуации обозначению тональности распеваемых песен.

Подчас настрой народной песни является нам в изображении писателя производным от самой русской природы: Засодимский как бы отдает дань мнению, которого в его время не чуждалась наука. Действие его романов развертывается в селах степной стороны или лесной глуши, и песня в ее эмоциональном настрое соотносится с особенностями неярких, спокойных пейзажей. Вот Гапка возвращается с работы из усадьбы, и «затянула она песенку, сначала вполголоса, потом погромче — песенку милую, родную. И тихая Гапкина песенка — ровная, протяжная, однообразная — чудесно шла к этим ровным, неоглядным степям» («Кто во что горазд». 2, 356). Роман «Грех» (1893) изображает трагические семейные события, происшедшие в глухой лесной стороне: «Грустная задумчивость сказывается и в здешней песне, и в самой манере пенья 〈...〉 Веселая, разухабистая песня не вяжется с мрачным величием лесной пустыни, с ее таинственным полусумраком» (2, 555). Представление о том, что русская народная песня отражает особенности природы России, жизни и психологии русского человека, которому свойственны либо грусть, либо размашистость и удальство (русская натура в разных обстоятельствах тяготеет к этим полярным настроениям), присутствует на страницах произведений Засодимского, особенно отчетливо именно в авторских характеристиках народных песен. И соответствуют этому две тональности в песнях — грустная и разгульная, но это «разгул отчаяния».

Когда Засодимский изображал «разгул» искренней веселости или накипевшего гнева, писатель обращался не к песням, а к плясовым припевкам. В творчестве Засодимского встречаются примеры раннего вхождения в литературу тех «новых песен», которые впоследствии стали называться частушками, причем это тексты социального содержания, что особенно ценно и интересно. Такие песни в сюжетных ситуациях произведений возникают как бы вдруг, в гневе, в горе. Но под них не пляшут; их поют, выкрикивают. В романе «Кто во что горазд» (1878) «отхожие» крестьяне живут артельно на строительстве железной дороги. Они разговаривают о своей тяжелой жизни, их речи отражают нарастающее недовольство, они рассуждают о неотвратимости возмездия за страдания, отдельные из них искренне верят во «второе пришествие», когда туго придется «богачам». Гнев свой они выливают в песне: «Долго еще слышалось нескладное, но лихое, разудалое пенье:

Там и Мишка,
Там и Гришка,
Там и дядюшка Влас,
Соберется много нас.
Вот калина, вот малина!»

(1, 394)

Строфа «вынута» писателем из широко известной во второй половине XIX в. и входившей в песенники под разными названиями сатирической песни — по форме своего рода набора

куплетов с припевом.[9] В ней речь идет о царской службе, на которую добровольно мужик идти не хочет «не из чести, не из платы». Но служить приходится всем: «Служит (или «пойдет») Фомка, Служит Влас, Наберется много нас — Солдатов, калина, Вот и малина!».[10] Изменив одно слово — вместо «служит» поставив неопределенное «там», — Засодимский тем самым исключил из содержания мотив службы. Взяв лишь одну строфу, он перевел песню в разряд припевки, как бы только что родившейся в рабочей артели, притом по своему смыслу угрожающей.

В деревенской глуши также вдруг, к случаю, рождаются куплеты угрожающего содержания. В с. Смурине на «Николу вешнего» погулявший и разгневанный на богатеев народ «диким голосом завыл» в кулацком Закручье:

Толстобрюхи, толстобоки,
Берегите свои боки;
Тамо денежки бренчат,
Ровно выскочить хотят.

(1, 196)

Кряжев уговорил смуринцев не бесчинствовать в Закручье: «Вас же за разбой к суду притянут». «Угомонилось-таки Смурино, — пишет автор. — Только залихватские песни долго еще раздавались на улице, песни громкие, удалые, от которых не только оконницы вздрагивали, но трепетали и закручьевские сердца» (1, 198). Можно усомниться в народности второго текста. Но если он и сочинен автором, то по образцу народных, а это значит, что Засодимский или слышал подобные, или сумел усмотреть в новом жанре возможности быстрого отклика на событие, на настроение. В то время (1874) новый жанр многими встречался враждебно. Беллетрист-народник и в новых песнях открыл глубокий смысл и художественную выразительность.

Несомненно, песня, которую «протяжно, печально» поет в лесу юродивый Яшка Король (роман «Грех»), подлинная. Но она не что иное, как набор лирических припевок-страданий:

Не кукуй, кукушка, в лесе
На осине проклятой. . .
Не кукуй, кукушка, здесь,
Без тебя мне горе есть. . .
Без твово мне голоска
Пала на сердце тоска. . .

(2, 602)

Также подлинно народная припевка вложена в уста кучера, эпизодического лица в романе «Степные тайны». Он поет, подыгрывая себе на гармошке:

Ой, Никола! Ой, Никола!
Ты не знаешь мово горя.
Ой, машина! Ой, машина
Мово друга утащила. . .

(2, 55)

Таким образом, находясь в непосредственном общении с народом, Засодимский не просмотрел возникновения нового жанра — подобно Гл. Успенскому и Н. И. Наумову.

* * *

В сочинениях Засодимского, писавшего, когда расцветали издательства «для народа», когда выпускались песенники и лубочные картинки с текстами песен на потребу писаря, крестьянина, мещанина, много авторских произведений, модных романсов. Проза Засодимского может служить надежным источником справок об известности песни, романса в той или иной социальной среде.

В пореформенное время в деревне еще царит традиционная песня, но исключительности ее приходит конец, и крестьянская среда активно осваивает песню «сочиненную». Этот процесс истории крестьянской песенной культуры вошел в произведения Засодимского как одно из ярких свидетельств расставания деревни с былой экономической, бытовой и духовной обособленностью.[11]

* * *

Засодимскому хорошо известна народная обрядность. Особенно часто он обращается к свадебному обряду и его поэзии. Введенные в романы и повести эпизоды свадьбы всегда этнографически точны. Но для писателя важен не свадебный обряд как таковой, а прежде всего его соотнесенность с жизненной ситуацией. Дочь Настю родители отдают за мастерового Федьку Гришина, хотя она любит писаря («Темные силы»).

Так же поневоле отдают за писаря возлюбленную Дмитрия Кряжева Евгешу («Хроника села Смурина»). На сватовстве «скоро стукнули по рукам и выпили водки» (1, 286). После третьего рукобитья («в Смуринской стороне был обычай пропивать и простукивать невесту три раза») девушки собираются в доме дяди Евгеши, богача Прокудова, «шьют приданое и готовят белье жениху... Девушки иной раз песни поют, но песни выходят невеселые, ноющие, больно хватающие за душу» (Там же). И в тех случаях, когда молодая не имеет ничего против своего жениха, она невесела на свадьбе не в силу обрядовой традиции, а вследствие реальных раздумий о будущем: «Не сидеть ей теперь с девушками, не певать в хороводах; теперь она свекровкина работница, мужняя жена. Другая жизнь для нее наступает» («Мешок с деньгами». 1, 324). Свадьба изображается Засодимским в ее реальном житейском существе: это рубеж в жизни женщины, переступив через который она расстается с вольным девичеством и с любящими ее родителями. Аннушка Шелонкина на свадьбе думает о том, что она ушла «из родной семьи и вошла в чужую семью. Теперь она станет работать на мужа, на свекра, на свекровь». И она принимает эту долю

как должное: «Ведь на то же и девки, чтобы выходить замуж да ребят носить» («Грех». 2, 560). Эти думы молодой всегда увязаны со свадьбой — последними часами ее девичьего существования. И в них отчетливы темы и образы свадебных песен, даже если они не приводятся писателем; героиня мыслит привычными образами, воспринимает окружающее сквозь призму хорошо знакомого ей песенного стиля. Например, трепет Аннушки Шелонкиной перед незнакомой мужниной семьей выражен и явно усилен впечатлениями от традиционного крестьянского фольклора («А о свекре да о свекрови — ох! что-то все худо в сказках сказывается, худо про них и в песнях поется». В тех песнях говорится, что «свекор-батюшка на печи сидит, кочергой грозит, а свекровь-матушка на челе сидит да помелом грозит. . . Свекор-батюшка журит-бранит, свекровушка побить велит, а деверья наговаривают» — 2, 560). В тех случаях, когда песни включаются в ткань повествования, они продолжают основную эмоциональную тему, ибо верно рисуют крестьянские семейные отношения, чувства невесты и самый обряд. На свадьбе Аннушка припоминает песню, которую девушки пели ей на девишнике, — «Во новой во горнице столы стоят» (текст ее приводится почти полностью. — *В. А.*), и слова о чужой стороне, мужниной родне вызывают поток слез: «Аннушка горько плакала под эту песню, и звуки той песни, казалось, все еще отдавались у нее в ушах» (ср. аналогичную роль песни «Разлилася-разливалася по лугам вода весенняя», которую тоже слушает невеста, — 1, 560—561).

Нельзя не заметить преднамеренность в отборе Засодимским свадебных песен и односторонность в характеристике их тональности. Внимание писателя привлекает лишь одна сторона содержания и эмоционального настроя свадебной лирики — драматизм — и соответствие ее в этом смысле действительности, неблагополучно складывающейся для простолюдинки.

Суждения Засодимского заставляют вспомнить Белинского и его оценки свадебных песен. Великий критик писал о них как о части песен семейных. Семейный же быт он рассматривал в качестве первого и непосредственного источника народной поэзии. «Печальные» песни относил к наиболее реальным. Он писал: самые многочисленные печальные свадебные песни «выражают одно чувство — страх невесты к будущему, безусловному властителю своей участи, ужас свекора и свекрови, горесть от разлуки с домом отца, матери».[12] Но для Белинского свадебные песни, особенно минорные, представлялись и произведениями, исполненными подлинной поэзии. Засодимский, выводя свадебную песню из быта, ужасов семейно-бытовых отношений, как бы не замечал в ней поэзии.

* * *

Если незащищенность жизни крестьянина от природных стихий обусловливает содержание и формы календарных обрядов, веселий, то многотрудность и томительное однообразие ее кладет

нередко мрачный отпечаток на престольные праздники. Засодимский видит в них то, что видел крестьянин: праздники — это прежде всего дни отдыха от тяжелого труда, от копеечных расчетов, освобождения от чувства покорности и униженности, дни общинного единодушия. Но как интеллигент-народник он считает необходимым обрисовать и те недостойные человека социальные эксцессы, без которых не бывает массового празднества, — разгул, похмелье, драки, видя в них следствие неблагоприятно сложившихся для земледельца условий жизни. Еще в 1876 г. он писал Эртелю о том, что у сотен тысяч рабочего люда «в труде, в холоде да в голоде, в болезни да в горе, проходит вся жизнь из года в год, изо дня в день. Если в праздник услышите залихватскую песню, несущуюся из полуотворенных дверей кабака, — то тоже не верьте ей. То поет не веселье, поет горе, напяливая лишь на себя личину удали».[13] Та же мысль проходит сквозь все его произведения. Троицын день, пишет Засодимский, «Порошино праздновало, забыв с похмелья труд и горе. Бабы и девки кучками гуляли по улице. Парни играли на гармонике и пели песни» («Федька Базлаенок». 1, 437). В деревне Васютино, где престол Ильи пророка был учрежден после небывалой грозы и бури, принесшей смерти и опустошение, «Ильин день мало по малу превратился в обыкновенный пивной праздник», и три дня гуляет Васютино («На большой дороге». 2, 280). Петров день в Щепотове — «праздник пивной, день разгула и бесшабашного веселья», «звуки гармоний и песен смешивались с криками пьяных» («По градам и весям». 2, 323). Засодимский изображает эти редкие дни безоглядного разгула контрастно к будням деревенской жизни, исполненным удручающей борьбы за кусок хлеба. Но иногда разгул стихийно поднимается до социального бунта. Так, на «Николу вешнего» разгулявшиеся смуринцы попытались свести счеты с ненавистным им кулацким Закручьем («Хроника села Смурина»). Подобное видим в романе «По градам и весям», где автор рассуждает об экономической и нравственно-правовой направленности иных храмовых праздников: «Здесь кстати заметить, что пивной деревенский праздник не только — день веселья, день забвенья трудовой тяжелой жизни, день песен и плясок. Нет! Он, вместе с тем, бывает и днем расплаты, когда вся злоба, издавна накопившаяся в душе крестьянской, мстит своему недругу, чем и как попало». И Засодимский пишет о жестокости драк «не на живот, а на смерть». В них выход энергии, удальства: «Сила по жилочкам переливается, разгуляться хочется ей». И естественно, что Петров день в Щепотове вылился в смелую акцию: обычно смирные, нерешительные, крестьяне под горячую руку прогнали из соседнего села Кунявина станового, предпринявшего там опись скота за неуплату оброка, и оба села тяжело расплатились за это (2, 323—326).

Налицо характерное для демократов отношение к деревенским обычаям: подчеркивая зависимость деревенских празднеств от тяжких условий бытия, они отказываются замечать в Троичном и

другом обряде что-либо привлекательное, поэтичное. Но зато подчеркивается другое: раб выпрямляется, сила направляется против обидчиков, и нет ей преград. Если и есть что-либо, объединяющее крестьян в одном порыве, настроении, то в произведениях Засодимского это — празднества. Находясь на чужой стороне, подлесновцы в Дмитриев день — в свой храмовый праздник — «тянутся друг к другу, сходятся, пьют и за чайком и за вином вспоминают свое село, своих знакомых земляков». И песни на этих праздниках другие — разгульные, плясовые. В Дмитриев день в Подлесном из переулка доносились звуки трехструнной балалаечки, «слышалось разудалое молодецкое пенье с присвистом и гиком» («Кто во что горазд». 1, 403). Такое впечатление от плясовых народных песен не было чем-то исключительным, присущим только Засодимскому. Интересно, что Достоевский, слушая струнный оркестр каторжан, в котором «балалайки были неслыханные», «в первый раз понял тогда совершенно, что именно есть бесконечно разгульного и удалого в разгульных и удалых русских плясовых песнях».[14]

Заслуживают внимания фольклористов этнографически точные описания Засодимским утра Егорьева дня. Бабы, выгоняя коров со дворов, похлестывают их освященными вербными веточками. В объяснение автора включены поэтические элементы заклинаний из редких обрядовых «егорьевских» песенок: «Это они делали для того, чтобы крепче оборонить скотину от худого глаза, от зверя, от вредной росы, от трав ядовитых и от всякой болезни» («Кто во что горазд». 1, 348). В песенках и «окликаниях Егория» есть очень близкие приведенным выражения. Полевые, лесные, водяные цари и царицы заклинаются в них:

Берегите мою скотину
От сглазу, от злых людей,
От диких зверей и от всех прочих.[15]

Для Засодимского песня — неотъемлемая часть народного бытия. От рождения до смерти сопровождает она крестьянина. Женщина импровизирует колыбельные песни «собственной выдумки» («Темные силы»), ребенок выпевает «Солнышко, солнышко, выгляни в окошечко» («Степан Огоньков»),[16] несчастная Мариша, выданная за «мозгляка и слюнтяя», выплакивает в поле жалобы на свою жизнь («Федька Базлаенок»), безутешная Фекла причитает над безвременно погибшей дочерью («Грех»). Песня объясняет жизнь, скрашивает ее будни, оживляет праздники, дает выход душевному настроению, интимному или всего деревенского «мира».

* * *

О сказке у Засодимского с детства сохранилось впечатление как о фантастической выдумке, увлекательной для ребенка. Он любил сказки своей няни, и под их воздействием чудесно преображался окружающий мальчика мир. Но это впечатление детства, переданное к концу жизни.[17] Беллетрист-народник в пору

расцвета своего творчества к фантастическому элементу народных сказок обращался в утилитарно-служебных целях: сообщить повествованию внешнюю занимательность и таким образом донести до маленького читателя мысль о несправедливости, царящей в мире. Для писателя «знаменитые» шапка-невидимка и ковер-самолет — лишь «воображение», с помощью которого можно проникнуть за стены домов и в людские души и увидеть, как неодинаково встречают Новый год богатая семья, сирота со старухой, сапожник с мастеровыми и замерзающий на мосту нищий.[18] Один из его интеллигентных героев даже вспоминает о своей нелюбви к сказкам в детстве: «Все они мне казались очень просты и однообразны, словно бы списаны были одна с другой. По началу каждой я мог указать конец». И он говорит няне, что не хочет слушать «старые», «скучные» сказки.[19] Здесь имеет место своего рода отрицание какой-либо пользы от волшебной сказки. Если уж обращаться к фантастическому образу, то пусть он ведет не в страну чудес, а откроет возможность познания социальных отношений между людьми. Такое использование сказочного эпоса пропагандировала и демократическая журналистика того времени,[20] и оно не раз «отозвалось» в беллетристике.[21]

В народной жизни, исполненной прозаических забот о куске хлеба, Засодимский не находит места сказке. Кажется, только в повести 1870 г. «Темные силы» он обращается к сказочным идеалам, но лишь для того, чтобы противопоставить их действительности.[22]

Другое дело — предания. В них Засодимский видит закрепление социальной истории, моральных народных установлений. К ним и народ относится с полным доверием, да они нередко имеют и вещественную доказательность, связанную с местным происхождением. Народом они бережно хранятся. В 1875 г., отмеченном активной деятельностью революционных народников, веря в то, что в народе жива память о его вождях, всколыхнув которую можно снова зажечь народные сердца жаждой борьбы и мести, Засодимский пишет повесть «Мешок с деньгами» о временах пугачевского бунта. Она интересна широким и творческим использованием народных преданий острой социальной проблематики — о крепостном праве и о Пугачеве.[23] Современность звучания им придавалась такими восклицаниями автора «Записок» — «саранского крестьянина Федота Иванова родом с Онучьева» (записки от 1840 г.): «Воля! Золотое слово! Кто бы его ни сказал народу, всяк будет мил!». Или в конце: «Вот уже седьмой десяток на свете доживаю, а все еще дожидаемся ее, воли-то. . .». Засодимским прекрасно уловлены и художнически трансформированы постоянные мотивы преданий о пугачевцах и формы народной социальной прозы. Они составляют ткань его повести: вестники, рассылаемые по деревням пугачевцами, расправа с жестокими помещиками, золотые грамоты, толки и слухи. В сущности повесть «Мешок с деньгами» — стилизация и беллетризация многих народных преданий. Подобно им, повесть в центральном эпизоде

связана с местным событием: саранский крестьянин, отец рассказчика, не пожалел единственного коня для проходившего через село Пугачева, за что, спустя некоторое время, когда были уже рассеяны «последние ватаги» пугачевцев, получил «гнедка» назад, с «приложением» мешка с серебряными и медными монетами, — «отец-то ⟨. . .⟩ с того и разжился»[24] (1, 338). В целом повесть представляет собой беллетризованное предание.

Толки и слухи — тот постоянный источник, из которого неграмотная Россия черпала сведения о событиях социально-политической и экономической жизни. Они были и выражением народных мнений об этих событиях («Ветром море колышет, молвою народ» — А. И. Эртель «Криворожье»). В. Г. Базанов называет их «вольной крестьянской речью», «летучей публицистикой». Он отмечает, что для прогрессивных и революционных деятелей России толки и слухи были верным барометром народных настроений.[25] Беллетристика народников неоднократно подтверждает справедливость этих суждений. Только чаще толки и слухи были не вольной, а тайной крестьянской речью, и приравнивание ее к потаенной литературе совершенно справедливо. Таковы толки каронинских парашкинцев о воле, которую «господ призывали обдумывать ⟨. . .⟩, а мужиков нет», о хлебе, который скоро привезут из-за моря и раздадут желающим, о новых местах, где все «божеское произволение» и сколько угодно земли,[26] или слухи, рассказы о холере — женщине в черном, о «море», который «будет три полнолунья».[27] В «Истории моего современника» Короленко пересказывает тревожные слухи, рассказы, легенды и сказки, ходившие в народе накануне воли.

Засодимский передает слухи и толки, которыми было обставлено ожидание крестьянами Пугачева. Он в полной мере оценил их значение для создания атмосферы всеобщего возбуждения и в изобилии использовал в повести «Мешок с деньгами». «Про то» (о возможном приходе пугачевцев) «смекает» жених, не пожелавший по требованию барина отправить молодую жену в усадьбу. В разгар свадебного веселья старик Потапыч предрекает, что скоро «нагрянет, придет наш батюшка» (1, 324). Одна из глав повести названа «Зимние толки и слухи», и она соткана из слухов и толков разного содержания: что барин намеревается выселить крестьян из Онучьева в пустынные Княжеские степи,[28] что «явленный царь по свету ходит», крещеным «волю дает, землю дает, а бар не жалует» (1, 324) и т. п. Наконец, в повествование включается и мотив грамоты — типичного образа социально-утопических народных воззрений. После исчезновения захожего странника, оказавшегося разведчиком Пугачева, на краю деревни «нашли в козелок составленные три хворостины, а в рощеп одной из них была вложена вся исписанная бумага с красною печатью ⟨. . .⟩ по той бумаге всем крестьянам обещалась воля, сулилась земля со всеми угодьями — с пашней, лесом и водой; сулилось, что все барысупостаты и приказные будут перебиты до единого, и народ заживет на всей вольной волюшке» (1, 332). Здесь все достоверно:

переписанный от руки пугачевский манифест с формулой пожалования как «необходимого и основного элемента пугачевской программы», и неизбежного истребления дворянства, и воли крестьянам.[29]

Другому воспоминанию о временах пугачевского восстания посвящена глава в романе «Степные тайны» под названием «Тайны Пугаева оврага». Засодимский дает две версии происхождения этого названия лесного урочища. Народная «молва» говорит о том, что в давние времена в овраге жил гроза бар и купцов разбойник Пугай,и торговец, избежавший Пугаевых рук, считал долгом возблагодарить господа и опустить свою лепту в ту железную кружку, что была прибита у часовни в Баркове. Иное мнение у местной интеллигенции: «Пугай был просто одним из тех Пугачей, которые рассеялись со своими отрядами после пугачевского разгрома. Этот Пугач, или — по-народному — Пугай, долго держался в дебрях барковского леса, немилосердно пугал бар и купцов, даже не однажды разбивал посланные против него царские отряды и прослыл за колдуна. Очевидно, это был человек смелый, отчаянный и окружали его подобные же ему сорвиголовы» («Степные тайны». 1, 38).

Пересказ «тайн Пугаева оврага» отмечен всеми чертами народного предания: мотивы о зарытом в овраге оружии, золоте и серебре (их «тьма-тьмущая»), о мести разбойника богачам, об атамане-колдуне, о том, что и теперь «в овраге по ночам гремит оружие, лошади ржат и топочут, иногда кто-то будто стонет, охает и свистит» (2, 39). Засодимский видит, какую сложную жизнь прожило предание (Пугач — сподвижник Пугачева и разбойник Пугай). Теперь в овраге конокрады до поры до времени скрывают краденых лошадей — и это поддерживает память и худую славу об овраге. В предании несколько исторических слоев, в повести два рассказа, объясняющих местное название. Историческая основа обросла фантастическими подробностями.

В романе «Кто во что горазд» есть эпизод, где предание дано в восприятии представителей двух поколений: старика-дворового, для которого рассказываемая им «бывальщина» о крепостном праве — его собственная жизнь, и молодежи, для которой она в области прошлого. Но уже и старик спустя 13 лет после освобождения рассказывает без волнения, невозмутимо о том, как дворовым «доставалось от бар»: «Лупили, поди, во-о как — только клочья летели». И для него его рассказ — бывальщина. Писатель размышляет о том, как уйдут в прошлое «страшные бывальщины» о жестокостях крепостников, «покажутся добрым людям сказочкой, вроде сказок про жар-птицу или про бабу-ягу костяную ногу 〈. . .〉 И народятся своего рода новые бывальщины» (1, 343). Засодимский верит в наступление таких счастливых для народа времен, когда он откажется принимать всерьез предания об ужасах крепостничества, для него они станут сказкой, т. е. выдумкой. Но писатель убежден, что предания — непрерывно создаваемый народом жанр и в них правда о его жизни.

Видимо, следуя народной традиции, Засодимский называет «бывальщинами» рассказы о «банном», о домовом, о сожительстве медведя с утащенной им в берлогу девушкой («Грешница»), покойниках, которых можно «выкликать» из могил («Федька Базлаенок»).

В 1890-е гг. Засодимский сосредоточит интересы на вопросах нравственно-психологических. Фольклорно-этнографические включения в роман «Грех» (особенно отчетливо — предания) «подпирают» именно эти проблемы. Глухая Никольщинская волость (место действия) изображается как сохранившая многие прекрасные патриархальные обычаи: послушание старшим, отсутствие семейных и земельных разделов и т. п. Правда, здесь живы воспоминания о каком-то бунте, в котором участвовал предок главного героя — Григория Петрова Чабана, но они кажутся ему «старой сказкой», хотя старожилы указывали место, где некогда стояли солдаты с пушкой (2, 564). Однако самой интересной этнографической примечательностью Никольщинского края автор называет находящуюся недалеко от села Вороньева «каменную бабу» — серый камень, в котором с помощью фантазии можно открыть некоторое сходство с фигурой сидящего человека, во что-то закутанного и держащего что-то на руках. Засодимский передает предания, связанные с «каменной бабой»: «В Никольщине рассказывают о каменной бабе предание с различными вариантами. Одни говорят, что в старые годы в этот камень превратилась одна баба за то, что прокляла своего младенца. Другие же сказывают, что в камень была превращена несчастная девушка, задушившая прижитого ею ребенка. Иные же — и большинство согласно с ним — говорят, что эта девушка окаменела за то, что хотела умертвить своего ребенка». Автор пишет далее, разъясняя «мораль» этих рассказов: «В предании о каменной бабе (в последнем варианте) никольщинцы выразили все свое отвращение к детоубийству». Здесь не знают случая умерщвления ребенка «согрешившей» девушкой: «Один грех легче, чем два греха» (2, 556). Снова перед Засодимским несколько версий, по-разному объясняющих местную этнографическую достопримечательность, как это часто бывает и в действительности.

Таким образом, прозаическим народным жанрам, наряду с песенными, принадлежит заметное место в произведениях Засодимского. Предание, молву он отличает от бывальщины: бывальщина — рассказ о недавнем событии или бытовое суеверие; предание, молва уже утратили отчетливо осознаваемую историческую основу, они имеют вариации, версии. Однако за ними сохраняется авторитет благодаря заключенному в них историческому или нравственному смыслу.

* * *

Фольклоризм Засодимского, отбор и интерпретация песен, преданий для включения в романы и повести характеризует идей-

ную эволюцию писателя. Это эволюция от социально-революционной проблематики 1870—1880-х гг. к морально-нравственной в 1890-е гг.

[1] Сказки — волшебные и о животных — он слышал от няни. Их воздействие на мальчика было глубоким и продолжительным. Ребенком же он видел народное «театральное представление» — разыгранную солдатами на святки драму «Царь Максимилиан»; слушал рассказы заведовавшего топкой овина старика Андрея о «банном», «домовом» и «гуменном». Слышал он и «страшные» рассказы о привидениях и мертвецах (*Засодимский П.* Из воспоминаний. М., 1908. С. 69—73, 97).

[2] См.: Задушевные рассказы: В 2 т. СПб., 1883. Т. 1 (далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы); Бывальщины и сказки. СПб., 1888

[3] *Засодимский П.* Из воспоминаний. С. 264—265.

[4] *Никитин П.* Мужик в салонах современной беллетристики: (Статья вторая) // Дело. 1879. № 6. С. 21.

[5] *Скабичевский А.* Павел Владимирович Засодимский // Новое слово. 1896. № 4, отд. 2. С. 56.—Аналогичное достоинство отмечала М. Цебрикова в статье «Беллетрист-народник» (Русская мысль. 1896. № 2. С. 75). Засодимский выступал и как ученый-статистик, этнограф. См. об этом в кн.: *Архангельская В. К.* Очерки народнической фольклористики. Саратов, 1976. С. 96—97.

[6] См.: *Александров В.* Деревенское веселье в Вологодском уезде. Этнографические материалы // Современник. 1864. Июль. С. 169—200; Народные песни Костромской, Вологодской, Нижегородской и Ярославской губерний, собранные и положенные на музыку Ф. Лаговским. Вып. 1. Песни посиделочные, хороводные и плясовые. Череповец, 1877.

[7] *Костомаров Н. И.* Великорусская народная песенная поэзия. По вновь изданным материалам // Вестник Европы. 1872. № 6. С. 536—537.

[8] См. ее близкий вариант: *Соболевский А. И.* Великорусские народные песни. СПб., 1900. Т. 6. № 479.

[9] Называлась «Рекрут», «Деревенски мужики», «Ванька Хренов».

[10] Московский весельчак, народный русский песенник, содержащий в себе собрание каскадных песен, народных солдатских, комических, романсов и др. М., 1883. № 2. С. 6—7. (Есть также в следующих песенниках: Народное веселье. Полный песенник с новыми песнями и романсами. М., 1877. № 37. С. 49—52; Русский песенник «В бурю во грозу». СПб., 1888 С. 115—119, и др.).

[11] См. об этом в кн.: *Архангельская В. К.* Очерки народнической фольклористики. С. 102—110.

[12] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1964. Т. 5. С. 442—443.

[13] РО Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (ГБЛ). Ф. 349, п. 10, ед. хр. 22.

[14] *Достоевский Ф. М.* Записки из мертвого дома // Полн. собр. соч. Л., 1972. Т. 4. С. 123.

[15] Поэзия крестьянских праздников / Вступ. статья, составление, подг. текста и примеч. И. И. Земцовского. Л., 1970. С. 27 (ср. также с. 315—316). (Б-ка поэта. Большая сер.).

[16] Эта песня-игра входит и в поздний рассказ Засодимского «Белый дедушка» (Бывальщины и сказки. С. 178).

[17] *Засодимский П.* Из воспоминаний. С. 97, 159.

[18] *Засодимский П.* Ночь под новый год. (Святочный рассказ) // Задушевные рассказы. Т. 1. С. 1—32. — Драматизированный сюжет народных сказок о животных писателем переводится в повествование о свойствах, повадках и т. п. зверя, т. е. в плоскость практически-познавательную. Время от времени хищник ведет диалог с жертвами. (Волк. Сказка // Бывальщины и сказки. С. 221—243).

[19] *Засодимский П.* Два выстрела. (Из воспоминаний моего старого друга) // Задушевные рассказы. Т. 1. С. 91—92.

[20] См.: *Архангельская В. К.* Демократические журналы 70-х годов о сказочной фантастике // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1974. Вып. 1. С. 3—14.

[21] Положительная героиня Эртеля Наташа Струкова, пробовавшая свои силы на почве практически-просветительской деятельности среди крестьян, своих детей «бережно охраняет от всякой фантастики и чертовщины» (*Эртель А. И.* Волхонская барышня; Смена; Карьера Струкова. М.; Л., 1959. С. 692).

[22] См.: *Архангельская В. К.* Очерки народнической фольклористики. С. 115—116.

[23] В автобиографии он писал: «„Мешок с деньгами" — предание, записанное мною в Пензенской губ. в Саранском уезде» (РО ИРЛИ АН СССР. Ф. 93, оп. 3, ед. хр. 529. Собрание Дашкова П. Я.).

[24] И. М. Колесницкая отмечает особенную известность преданий о Пугачеве в Поволжье и нередкий в них мотив возмещения Пугачевым убытков, причиненных крестьянам его вольницей (Русские предания и легенды в публикациях 1860—1870-х годов // Русский фольклор. Л., 1972. Т. 13. С. 25).

[25] *Базанов В. Г.* К вопросу о фольклоре и фольклористике в годы революционной ситуации в России (1859—1861) // Русский фольклор. М.; Л., 1962. Т. 7. С. 201 и 204.

[26] *Каронин С.* Рассказы о парашкинцах // Собр. соч. М.; Л., 1958. Т. 1. С. 5—140.

[27] *Эртель А. И.* Гарденины. Л., 1933. Т. 1. С. 436—437.

[28] Одно из преданий Княжеской степи легло в основу рассказа «Высокий татарин» (Задушевные рассказы. Т. 1. С. 145—170).

[29] *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967. С. 158.

Н. Н. ЗЛАТОВРАТСКИЙ

Пореформенную деревню Златовратский считал «деревней крестьянского самоуправления», издавна сложившихся и незыблемых «общенародных» бытовых форм жизни и труда, имеющих громадное значение в народной «психии», в своеобразном мировоззрении. Для него, как и для других беллетристов-народников, изучение этих форм означало «солидную» предварительную подготовку этнографа и историка народной жизни», без чего, считал он, невозможно показать «общего смысла ⟨...⟩ духа ее». Весь уклад народной жизни рассматривается и изображается в его произведениях как «логическое следствие вековых общинных начал».[1]

Современники Н. Н. Златовратского, когда писали о нем, неизменно отмечали в качестве основной черты его творчества стремление уяснить народные идеалы, нашедшие выражение в общине и в артели.[2] Н. К. Михайловский называл его апологетом общинных устоев и правдивым летописцем их разложения.[3] А. И. Эртель, отмечая самое характерное, что ему виделось в каждом из беллетристов-народников, писал: «В наблюдениях Н. Н. Златовратского он (народ. — *В. А.*) фигурирует сановитым хранителем общинной правды, если и поддающимся разлагающим веяниям кулацкого культа, то только в наружных проявлениях своего быта; внутренне же нерушимым и неуязвимым и даже преуспевающим на пути сознательной ассоциации».[4] О том же писал А. Н. Пыпин: «Особенная цель его исследования есть община, степень ее современной силы и шансы ее будущего развития».[5] Мих. Неведомский утверждал: «хоровое начало», общин-

ный дух, «типы общественников», артель — «вот на чем с особенной любовью и напряжением останавливалась его мысль».[6] М. Цебрикова не только подчеркнула ту же направленность интересов Златовратского («г. Златовратский выдается в ряду наших беллетристов-народников тем, что он выдвигает сердечную сторону, общественные инстинкты народа»), но, что особенно важно, обратила внимание на жанр пословиц, в которых отразились народные общественные идеалы: «В архаических стариках было живучее начало — дух общинности мира. Ни в одном народе нет такого множества метких и образных пословиц, свидетельствующих о силе мира, как в русском народе; к ним нельзя относиться с верхоглядным глумлением, в них сказалось сознание народа».[7] Скорее всего, произведения Златовратского заставили Цебрикову вспомнить о народных пословицах. Ведь из всех фольклорных жанров именно всякого рода афористические формулы, и прежде всего на темы «мирской» жизни, особенно бросаются в глаза в творчестве писателя-народника.

В романе «Устои» представления писателя об общинном строе получили наиболее полное художественное воплощение.[8]

«Мир, охраняя общий спокой совместной жизни, бдел над каждым, и чувства любви, справедливости, равенства в ближних воспитывал строго».[9] Это убеждение Златовратского вытекало из его знания общинных отношений, еще не умерших в деревне. Его как писателя крестьянского общинного и семейного быта интересовали обычаи, отношения, мораль, сложившиеся на основе общинного трудового права, и их судьба после «великой» реформы. Это обусловливалось его убеждением, что «мужицкий тип, характер во всей его полноте и цельности, можно воспроизвести в тысячу раз всестороннее на почве общинно-бытовой, чем на избито-шаблонной канве психических коллизий в узко-индивидуальной сфере любовных и им подобных отношений».[10] Роман «Устои» и строится на иных, не на традиционных коллизиях. «Основой произведения являются общественно-исторические судьбы деревни, общинные отношения в особенности», — пишет Н. И. Соколов.[11] В связи с этим преобладающие в романе сцены — это сцены бытия деревенского «общества»: сходов, косьбы, жизни «улицы», словом, «на людях».

Не случайно Златовратский более всего «привержен» к непесенным фольклорным жанрам: широко использует пословицы и поговорки и различные устоявшиеся народные выражения, пересказывает сказку и анекдот, а также слухи и толки — произведения, обращенные к слушателю, жизнь которых возможна лишь в коллективе.

Песни, служащие выражению интимных чувств, почти не находят места на страницах романа «Устои» и многих других произведений Златовратского о крестьянском общинном житии, зато в них песня — обычный спутник уличного народного гулянья, свидетельство хорошего массового настроения или общего увлекательного труда. Рисуя картину сенокоса на огромном лугу Красный

куст,— сенокоса, в котором участвует сразу пятьсот человек,— Златовратский пишет: «Несмолкаемый, бессвязный говор носился над поймой, а вдали звенела песня, подхватываемая бабами. На меня пахнуло было той эпической величавостью, той поэзией общего, о которой мы скорбели с Елизаром Нагорным».[12]

Более подробна (этнографически) картина веселья в усадьбе Петра, где в отсутствие хозяина старики празднуют Покров, «ниспосланный им господом „праздничек"». Рассуждения и споры о жизни прерываются песнями и плясками. Солдатка Сиклетея «звонким, надрывающимся фальцетом тянула песню». По просьбе Вонифатия она «взвизгнула» повеселее: «Ах вы, сени, мои сени!», пустилась в пляс. А после перекоров с Вонифатием, который грешит, а норовит «на правду повернуть», оправдать своего сына Петра, разорившего семью и поселок, Сиклетея «вскрикивает» другую плясовую:

Ах, вейся ты, вейся, капустка!
Вейся ты, вейся, родная! (с. 392).

Суждения о песне в произведениях Златовратского имеют обобщающий характер. Они определяют место, принадлежащее песне в крестьянском быту, и не случайно вложены в уста любимого героя Златовратского — «народного романтика», проповедника общинных принципов жизни Мина Афанасьича. Жизнь этого героя примечательна тем, что он ни разу не позволил жадности овладеть собой: «Все в меру, без жадности, без алчбы: вовремя потрудись, вовремя песню спой (песня для души нужна, чтобы на душе тяжести не было), вовремя на народ сходи. . .» (с. 289). И еще: «Поработают — и будет: песни пускай поют, на народ сходят» (с. 291). Иными словами, в «Устоях» песня — веселье, причем коллективное, как работа, как сход, в компании односельцев. Это «поэзия общего», как определил ее сам писатель.

Сознательный отказ в «Устоях» от песен, уводящих в мир личных, индивидуальных чувств и отношений, особенно отчетливо выявляется при сопоставлении с драмой «Устои», написанной до романа, в конце 1875 г. Сюжетная основа драмы та же, что и романа: в ней идет речь о земле как «устоев силе», о счастье мирского строения, нарушенного затем приездом и деятельностью Петра. Пьеса осталась в рукописи и впервые подробно изучена В. В. Бушем.[13] Сценическая форма потребовала детальной разработки отдельных эпизодов «по лицам» и их действиям. Но что особенно интересно в драме и что отличает ее от романа — это введение конкретного фольклорно-этнографического материала в картину деревенского веселья. Потом, в романе, эта сцена будет дана обобщенно, без укрупнения фигур отдельных участников: бабы и девки толпились у качелей, Иван Забытый потешал их прибаутками и песнями (с. 46).

Деревенский осенний праздник в драме украшен хороводом, который водят девки и парни под песню «Заплетися, плетень, заплетися» (песня приводится полностью).[14] Но общего едино-

душного веселья не получается, с ним диссонируют личные судьбы некоторых героев, складывающиеся драматично и иначе, чем в романе «Устои». Здесь «дана воля» и личным устремлениям героев против патриархальных устоев, главным образом в быту. Основная роль в драматизации событий и чувств отведена лирической песне. Прасковья представлена не только как строптивая, несдержанная на язык жена Хипы, единственная, кто шлет громкие проклятья рушащему устои деверю Петру (роман «Устои»), но и как гулящая бабенка, которую, по словам парней, «рано окрутили. Еще кровь не сгуляла». Она кричит мужу, что ей все опостылели, у нее нет своей воли, а на Петра она батрачить не хочет. «Вот я чего хочу — воли я хочу», — заявляет она Хипе, требуя, чтобы муж «в раздел шел». Все ее вызывающие речи, своевольные поступки в драме обставляются песней «Я вечор, млада, во пиру была», отдельные части которой она распевает в зависимости от той или иной ситуации. Пение песни не удовлетворенной жизнью героиней — это ее вызов всем окружающим, демонстративное пренебрежение общепринятыми нормами и своей репутацией. Идейное и эмоциональное наполнение песни в драме свидетельствует о понимании Златовратским подобного рода бытовых песен как песен женского протеста, могущих выразить и драматическую индивидуальную судьбу.

В романе о «хоровом начале» в деревенской жизни всем конкретным песенным сюжетам о нарушении верности семейным обычаям, об уходе из дома, песням, будоражащим в драме чуть ли не все село, не оказалось места. Они противоречили бы общему эпическому настрою «Устоев». В «бытовую картину» песни вошли органично: в сценическом действии противоречия обнаженнее, и песни коллективные переплетаются с песнями о личных судьбах.

Писатель не задавался целью сколько-нибудь точно представить характер песенного репертуара деревни тех лет (в отличие от Эртеля). Но добросовестное наблюдение, знание крестьянской жизни привело к тому, что он отметил проникновение припевки и фабричной песни на деревенскую улицу, показал, что через грамотное мещанство село знакомится с песнями из «песенников». Народная песня, и не называемая, призвана «озвучить» массовые сцены труда и отдыха крестьян. Новая (циничная) песня фабричных знаменует вторжение в устоявшийся быт новой морали, вселяет тревогу в блюстителей устоев. «Заспались, старички, без на-а-ас!» — громко говорит Прошка между куплетами песни (с. 366).

В случаях, когда изображаются трагические судьбы отдельных крестьян, Златовратский также обращается к конкретным песенным произведениям и дает более детальную характеристику тональности народных песен, которые,— скажем, в рассказе «Горе старого Кабана» (1880),— отвечают сознательному стремлению писателя войти «в будничную жизнь» той или иной местности, «записывать ежедневное, заурядное, а не экстренное, картинное и блестящее».[15]

* * *

Проникновение в «общий смысл народной жизни, дух ее, который проходил бы через все типы», путем изучения различных общинных форм ее требовало обращения прежде всего к пословицам — жанру, охватившему аграрную, бытовую стороны деятельности крестьян, общественную мораль.

Несомненно Златовратскому были известны многие пословицы и поговорки, закрепившие практику общинных отношений, артельное сознание, правовые и общественные нормы, которыми в своей многосторонней деятельности руководствовался крестьянский мир. Скорее всего, писатель специально знакомился с пословицами на эту тему по сборникам, а также обращал на них внимание в живой речи.

Пословично-поговорочные формулы «Устоев» воспринимаются как бы вырастающими из общественно-бытового и духовного опыта деревни, уходящего в века истории. Они представлены как элемент мировоззрения, прочно закрепившийся в памяти и для новых поколений земледельцев являющийся авторитетным путеводителем по жизни. Представления о деревенском мире как «громаде», которой все под силу — «поровнять» землю и покосы, противостоять беззаконию, вырастить сирот, противопоставить шатаниям твердые установления и т. п., нашли выражение во многих сентенциях. В них звучит уважение к миру, его коллективному разуму и воле: «Мир — велик человек, хоть и из малых людей. Какой большой человек ни приди, а мир его победит» (с. 327); «Мир — сила; и рад бы от нее отбиться, да невидимо сробеешь» (с. 328); «Верх за мирским словом» (с. 96). Это вариации подлинно народных афоризмов гражданского содержания: «Мир — велик человек», «Мир — велико дело», «Что миром положено, тому так и быть», «Кто больше мира будет? С миром не поспоришь»[16] и др. Гражданские, правовые представления, давно отложившиеся в пословицах, и теперь учат нормам общественного и личного поведения: «В миру, что в церкви, все одному богу молятся 〈. . .〉 все поклон — и ты поклон» (с. 328), «В дедовском гнезде сообща живут, на дедовской земле ни для кого особняков не настроено» (с. 97), «Счастье плохое, коли отец сыновей, а мир молодых распустит из власти» (с. 247) и др.

Среди пословиц русского народа немало таких, в которых выражена мысль о незащищенности отдельного человека и о силе коллектива: «То не страх, что вместях; а сунься-ко один», «Голдить, так всем голдить; а одному голдить, так пропадешь».[17] Златовратский апеллирует к подлинно народному мнению об общинном бытии.

Михайловский писал, что Златовратский, как добросовестный наблюдатель, «констатировал борьбу двух „духов“ или „идей“ — общинного и личного».[18] Надо сказать, что Златовратский отмечал как положительное и пробуждение в личности индивидуальной самостоятельности, в семейных разделах он видел «явление

прогресса» и осуществление права на нравственную свободу личности. Вместе с тем он жаждал видеть осознание каждым членом преимуществ свободного общинного союза. «Община, — писал он, — является покровительницей нравственной индивидуальной свободы», она идет на помощь личности, и в ней — проявление коллективной нравственности.[19] Эта имеющая место в народной жизни «борьба за индивидуальность», за утверждение личности очень интересовала народников 1870-х гг., в частности Михайловского, специально отыскивавшего ее проявления и эволюцию в бытовых народных обрядах и песнях, в семейных отношениях.[20] Златовратский наблюдал ее в деревенской общине. Издавна существовавшие в русском народе пословицы говорили о том, что эта борьба началась не сегодня, причем борьба индивидуального с «артельным» вовсе не была выражением диалектического единства (единства противоположностей), как того хотелось бы Златовратскому. В многочисленных пословицах звучит осознание крестьянином стеснительности общинных начал, поскольку они ограничивают личность, ее инициативу: «Мужик умен, да мир дурак», «Артели думой не владети. Сто голов — сто умов», «К миру приложился, головою заложился», «Попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй». [21] В них недвусмысленно выражено сомнение в силе, возможностях и даже справедливости мира по отношению к своему члену: «Силен, как вода, а глуп, как дитя», «Мир сутки стоял, небо подкоптил и разошелся», «Мир на дело сошелся: виноватого опить» [22] и др.

Златовратский имел возможность увидеть те же противоречия в самой деревенской жизни. Именно основательные, «умственные» мужики — герои «Устоев» говорят о стеснительности мирских обычаев, о негибкости мирского ума. Старик Ермил из Груздей рассказывает выразительный анекдот о том, как дележ найденной мужиками пары голиц привел к общей драке, которую смогло прекратить только «начальство», отправив каждого десятого в тюрьму. «Так-то вот, слышишь, и до сих пор от суда мир откупиться не может», — заключает Ермил (с. 326). И далее он же говорит: «Мир, други, что стадо овец: одной в омут броситься — все за ней полезут» (с. 327). Митродор Граф, мужик, выбившийся из краснорядцев во владельца поместьем, говорит: «Ежели у тебя ум, да хочешь ты спокой себе — от мужицкого мира беги. . . С ним и ум, и спокой загубишь» (с. 327). Он утверждает, что сила в миру «дурацкая». С ним соглашаются жадные до работы, дружные сыновья Пимана: «Это верно. Отчего ж у нас кто умнее, тот и от мира бежит? От самой от этой дурацкой силы. . . Что с ней сделаешь, коли она тебе жить не дает в свое полное удовольствие?» (с. 328). Так писатель «растворяет» в сюжете народные убеждения, выраженные в пословицах, придавая роману характер народной эпопеи.

Отражением поисков крестьянской мыслью нравственных ценностей, сообщающих бытию надежность, крепость, является включенное Златовратским в роман «Слово о двух мужиках».

Это, по-видимому, анонимное сочинение грамотея жило в народе по законам устных жанров — дополняясь и изменяясь. Не случайно в нем нашлись дорогие мысли и для православного крестьянина, и для раскольника. «Слово о двух мужиках» по форме является версифицированным поучением: «Как течение жизни познати и оттого в тяжкий грех не впасти; чад своих от соблазна охранити и тем царю небесному угодити!». Оказывается, с началом православия «на полях-лугах мужички собиралися, пред иконою спаса поклонялися: чтобы с того часа великого жить нам в мире-любви о господе, не делить по себе свет солнца красного, не межевать землю-матушку, а жить всем нам жизнью обчею, обчею жизнью апостольской» (с. 298). Но единство было порушено и в семье, и в человеческом общежитии, и в церкви. Направляемый дьяволом младший сын честной вдовы, обольстив царя умом и получив власть, приказал печатать новые книги, править и жечь книги истинные, велел межевать земли, а своего старшего брата и противника заключил в тюрьму. «С того в мире брань-свара водворялася, наступали времена купующие, наступали времена самосудные; покупались судьи неправедные 〈. . .〉 Раскололася земля русская надвое. . .». И не знавать людям мирской правды до второго пришествия (с. 299—300).

Оказавшееся в руках писателя рукописное народное произведение — «бумажный сверток», «свиток», написанный уставом (с. 297), — отражало противоречия народной жизни, шатание ее основ (как и пословицы) — словом, то самое, что, несмотря на поиски писателем нерушимых «устоев», нашло место в романе. Правда, любимый его герой, «благомысленный» Мина Афанасьич, в этом сочинении черпает уверенность в том, что неправде не выстоять «против всех», что бог не отступится от крестьян, поскольку они «при правом деле», т. е. при земле, при хлебе. И все мужики соглашаются с такой расшифровкой сути «Слова», пренебрегая его заключительными строками, обещающими наступление еще худших времен.

Обращение Златовратского к народному, прежде всего прозаическому, творчеству в целях художественного обоснования идеи о прочности исконных деревенских основ жизни носит, таким образом, последовательный характер. Нельзя не упомянуть еще об одном таком фольклорном «аргументе» — пересказе Златовратским сказки о двух голых и рубахе: спор о том, как двоим нищим «распределить» найденную ими рубаху, разрешили не судья, не поп, не книжники и не исправник, а мирской сход: «по очереди носить» и хлеб себе доставать. «Попробовали нищие, и вышло, что мирское слово всего лучше» (с. 12). Дергачевцы, после реформы оставшиеся на полутора десятинах земли, проверили мудрость старой сказки, попросив Моисея Волка снять с них тяготу и переселить на свою землю в свой поселок сыновей и дочь, что он и сделал. Восторжествовала народная правда. Верно то, что эти обращения Златовратского к произведениям народной прозы придают повествованию эпическую окраску.[23] Они живопи-

суют деревенскую беседу. Но главное, они раскрывают суть идеализируемой Златовратским «высшей формы естественного союза»[24] — общины как явления народной самодеятельности. Она тоже «художественно оформлена» в ярком афоризме, в сказке, в стилизованном сказании и в каких-то своих сторонах развенчана самим же крестьянином в анекдоте и в той же пословице.[25]

* * *

В круг художественных средств, связанных с изображением жизни крестьянской общины Златовратским, органически входит народное красноречие как форма выражения общественной и гражданской этики, звучащее прежде всего на сельской площади, в кругу собравшихся мужиков, «где народ».[26]

Красноречив староста Макридий, собравший односельчан «в сборное место мирских посиделок», чтобы «с уборкой поздравиться». Потчуя каждого «в чинном порядке» и каждому поднося по стакану, «тонко-дипломатичный» Макридий не только поздравляет с «удачной уборкой», с богатым урожаем, которого «даст бог, у всех хватит до нового хлеба». Он напоминает о том, что «первее всего, подати справить 〈. . .〉 чтоб нас не тягали, чтобы начальства у нас вовек не видали»; он обращается к примеру «лютой» до работы Пимановой выти, ревниво охраняющей свое хозяйство, «лишь бы волка к овчарне не вадить. . . Лучше глотку заткнуть ему, только бы не шастал он у дворов. . . Раз повадится он — долго возиться придется!» (с. 243). Староста умеет подыграть настроению слушателей, использовать момент, «ввернуть» конкретный житейский пример и знакомый поэтический образ, чтобы внушить податному сословию нужную мысль.

По-иному красноречив Мина Афанасьич, «выступления» которого перед односельчанами расцвечены рассказами о случаях, бывших с ним самим. На них он строит и искусно развивает перед слушателями свою философию о бессмертной правде, заключенной в крестьянском труде, и о сути мужицкого счастья. Теория Мины предстает особенно законченной в сцене в Пимановой избе, где по случаю Петрова дня собирались гости из соседних деревень. Стержнем ее являются понятия о «правоте» и «неправоте» дела, при котором «состоит» тот или иной человек, и в связи с этим «довольства» и «недовольства», которые он носит в душе. Теория «укреплена» наблюдениями Мины над веселой, исполненной изобилия жизнью господ и передачей разговора с молодым барином. На вопрос барина, отчего у Мины «в душе довольство», последний отвечал: «Оттого, говорю, что я при правом деле состою, хлеб рощу. . . Без хлеба людям жить нельзя». Из дальнейшего их диалога выясняется, что и барин, и его дворовые «не при правом деле» состоят и потому не могут иметь «довольства». Эти разговоры Мины барин называет не только глупыми, но и бунтовщическими. Заключая перед слушателями свои рассуждения, Мина придает им широкий смысл: «В свете только две правоты и есть:

⟨. . .⟩ крестьянин при хлебе и царь при мире», и против этой правоты не выстояла «барская неправота» (с. 294—296). И далее еще более общо и пророчески: «Неправому делу погибель, а правому нет» (с. 302). Теория Мины Афанасьича по-своему объясняет жизненную силу крестьянина: он исполнен веры в то, что когда-нибудь восторжествуют труд и братство, общность людей. Более сложная характеристика народного красноречия предложена писателем в картине бурного схода в Дергачах.

В «Устоях» Златовратский сделал носителями крестьянского красноречия и крестьянской общинно-бытовой этики заметных в миру людей, проживших длинную жизнь. В их речах традиционные мотивы правды и неправды, обиды, отражающие социальные явления и мирские отношения, сочетаются с библейскими образами, привлечение которых резко драматизирует оценку явлений социально-бытовой жизни. Такого рода речами были полны сходы, в которых Златовратский видел элементы творчества не только словесного, но, может быть, театрального, и картины сходов писатель рисовал со всей возможной этнографической точностью. Вот в «Деревенских буднях» мужики деревни Нижние Лопухи собираются на сход: подходят по одному — по двое и сидят, «сказки сказывают», выкладывая весь запас наблюдений и слухов за последние дни. «Но и собравшись в полном комплекте, сход долго еще „разговаривает впустую“: кто-нибудь расскажет анекдот, хотя про то, примерно, как поп сборные яйца растерял, а после попадья подбирать их пошла». А далее Златовратский определяет сход как «мужицкий клуб, ассамблею», где «живет мужик полною человеческою жизнью, как равноправный член среди собравшихся. Дома, в избе — нужда, заботы, труд. Здесь, на сходе, мужик живет умственным интересом; здесь каждый может состязаться в знании, опытности, игривости ума, фантазии и юмора».[27] Роль этого общественного института, вызывающего «замечательную откровенность непосредственного человека»,[28] раскрыта Златовратским главным образом с помощью меткого и емкого, ядовито-остроумного, горестного и торжественного народного слова.

* * *

В народной прозе Златовратский ищет выражения социальных чаяний крестьянства, а такой прозой были прежде всего слухи и толки. Укоренившимися в народном сознании идейно-художественными элементами толков социально-политического содержания давно стали образы *правды* и *неправды, избавителя*, а также мотив *золотой грамоты*. Каждая историческая эпоха наполняла их своей конкретностью, отражающей — порой причудливо, но в свете народных идеалов — изменения во внутренней жизни страны. Кажется, главным настроением толков и слухов было настроение надежды, ожидания, напряженность которого то усиливалась, то спадала.

В 70—80-е гг. XIX в. обманутые «великой» реформой крестьяне не оставляли мысли о земле, и предметом их постоянных разговоров был страстно желаемый передел земли. На страницах романа «Устои» крестьяне ловят и обсуждают слухи о «поравнении».

Давняя традиция утвердила за слухами и толками народный авторитет, и они являются своего рода постоянным ферментом, будоражащим умственную жизнь народа.

Мужики деревни Ямы («Деревенские будни») уверены в том, что будет «черный передел», потому что «оченно много народу повелось, что сами землю не робят, а торговать ей торгуют, истинному землепашцу утеснение делают». Они мечтают об одной — поземельной подати, чтобы с того, кто «нахватал» себе земли «тысячу десятин, с того и подати пущай пойдет тысячу полтин». Тут и окажется, «кто сам не работает, тому этой подати не осилить ни ввек!. . Сейчас они и скажут нам: братцы, возьмите все, нам силы нету землей володеть!. . А нам то и на руку: потому мы крестьяне настоящие, мы всем миром возьмем и осилим. . . Вот это как будет!» — заключил свои политико-экономические соображения дедушка Матвей.[29] Деревня полна слухов — таково впечатление писателя.

Златовратский наблюдал периоды оживления толков в деревне: «смелее разыгрывается мужицкая фантазия» после Покрова, когда крестьянин освобождается от тяжелых работ. Другим толчком является возвращение в это же время с заработков молодежи. «Молодой народ несет тогда с заработков, со всех концов России, целую кучу рассказов, вестей, слухов, над которыми мужицкий мозг начинает туго, медленно работать, под шум базаров, свадеб, выбивания недоимок и податей» (с. 287).

Писатель соединяет толки и вести со «смутой», с побуждением к противозаконным мыслям и действиям. Он подробно изображает это интересное и типичное явление умственной жизни деревни, ее общественной атмосферы, творимой самим крестьянством.

На основе толков и слухов земледелец создавал свою политическую экономию, отличную от официальной. В таких рассказах формулировались положения: землей должен владеть тот, кто ее обихаживает; именно крестьянину принадлежит важное значение в жизни страны, и у него все права на иное к нему отношение правительства. Он жил в настроении ожидания перемен.

Златовратский создает (а скорее, стилизуя, пересказывает слышанную) легенду о народном заступнике — Белом старичке, образ которого связан с той же темой земельного «поравнения» и восстановления попранной справедливости.

Из края в край гонит Белого старичка забота о людях, «тоска-жалость» к ним. Стучит он под окнами, собирает на мирское дело. Под его воздействием «заговорит по миру правда громким голосом, возликуют горькие, обиженные, сироты, вдовы голодные, устыдятся богачи-начальники. . . поделит мир землю-матушку поровну, по правде, по справедливости». Где он проходит — там народ «сходился на дележку, на мирское равнение». Он даже скликал

народ в Москву, «всему царству порядок строить, правду укреплять».[30]

В этой легенде социально-утопического содержания налицо те же постоянные элементы поэтики, что и в легендах об избавителях — исторических лицах.[31] Белый старичок — периодически появляющийся странник; он приходит туда, где «текут-шумят, что реки, слезы горькие, откуда стоном стонет горе тяжкое. . .»; имя его тайное, и дедушка рассказывает легенду о нем, нарушив запрет своего отца. В деревне рассказчицы Белый старичок появляется в критический момент — в неурожайный год, когда голодные, обозленные мужики стали бросаться друг на друга и неладно стало на миру.

Народную легенду о Белом старичке Златовратский «оправил» в сюжет, спаял с историей бедной крестьянской семьи и разоряющейся деревни. Такое обрамление придало тайно хранимому произведению крестьянской утопической мысли жизненную полноту и драматизм. Оно послужило и убедительным социально-экономическим комментарием к раздумьям о причинах возникновения подобных легенд.

Установлено, что легенды об «избавителях» были «исторически обусловленной формой народного сознания, возникшей на почве позднего этапа русского феодализма».[32] Беллетризация писателями-демократами сказаний, легенд была одним из способов проникновения в народные думы и популяризации такого рода фольклора среди читателей.

Обнаруживается много общего в народных толках — независимо от того, воспроизводит ли их беллетрист Златовратский или ученый публицист Пругавин.[33] Поразительное единство общественного настроения и характера мышления русского крестьянина воссоздается ими в результате близкого знакомства с ним: земля — главная тема разговоров и забота жизни; царь — избавитель или фантастический народный заступник; приезжий или прохожий, порождающий в деревне новую волну надежд и толков; убежденность в несправедливости существующего землепользования; одинаково практические, но в то же время утопические планы восстановления справедливости.

В создании полотен народной общинной жизни Златовратский опирался почти исключительно на разные виды народной прозы. Они помогают проникнуть в духовную жизнь крестьянина, охарактеризовать его общественное сознание. Писатель раскрывает жизненное значение прозаических фольклорных жанров (пословиц, анекдотов, преданий, сказок) и место в народном социальном бытии таких околофольклорных явлений, как толки, слухи, народное красноречие.

[1] *Златовратский Н. Н.* Очерки крестьянской общины: (Деревенские будни) // Соч. 3-е изд., доп. М., 1897. Т. 2. С. 297, 332.

[2] *Михайловский Н. К.* Сочинения Н. Златовратского. Крестьянские повести и рассказы. 2-е изд., значительно дополненное. М., 1884. Ч. 1 // Полн. собр. соч. Н. К. Михайловского. СПб., 1913. Т. 10. С. 990.

[3] *Михайловский Н. К.* Отклики // Там же. 1914. Т. 8. С. 724.

[4] *Эртель А.* Очерки нашей сумятицы. IV. // Голос. 1882. 13 июня. № 157.

[5] *Пыпин А.* Народничество. Статья вторая // Вестник Европы. 1884. № 2. С. 746.

[6] *Неведомский М.* Зачинатели и продолжатели. Пг., 1919. С. 381.

[7] *Цебрикова М.* Народ в литературных эскизах: Статья вторая // Дело. 1882. № 8. Ч. 2. С. 1, 5.

[8] *Соколов Н. И.* Русская литература и народничество. Л., 1968. С. 216.

[9] *Златовратский Н. Н.* Устои: История одной деревни. М., 1951. С. 270.— Последующие ссылки на страницы этого издания даны в тексте.

[10] *Златовратский Н. Н.* Очерки крестьянской общины: (Деревенские будни). С. 340.

[11] *Соколов Н. И.* Н. Н. Златовратский // Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. 1971. № 349. Сер. филол. наук. Вып. 74. С. 60.

[12] *Златовратский Н. Н.* Красный куст. (Из истории межобщинных отношений) // Соч. Т. 2. С. 404.

[13] *Буш В. В.* Очерки литературного народничества 70—80 гг. Л.; М., 1931. С. 48.

[14] *Златовратский Н.* Устои. Бытовая картина. (Копия с поправками автора). РО ИРЛИ АН СССР. Ф. 111. 2740 XIC 49.

[15] *Златовратский Н. Н.* Очерки крестьянской общины: (Деревенские будни) // Соч. Т. 2. С. 267.

[16] Пословицы русского народа: Сборник В. Даля. М., 1957. С. 404—405.

[17] Там же. С. 405.

[18] *Михайловский Н. К.* Отклики. С. 727.

[19] *Златовратский Н. Н.* Деревенские будни. С. 299.

[20] *Михайловский Н. К.* Борьба за индивидуальность. 2. Семья // Отечественные записки. 1876. № 1, отд. 1. С. 159—208; Борьба за индивидуальность. 3. Семья // Отечественные записки. 1876. № 3, отд. 1. С. 271—314.

[21] Пословицы русского народа: Сборник В. Даля. С. 405, 406.

[22] Там же.

[23] *Соколов Н. И.* Н. Н. Златовратский. С. 61.

[24] *Златовратский Н. Н.* Деревенские будни. С. 298.

[25] См. подробнее раздел о Златовратском в кн.: *Архангельская В. К.* Очерки народнической фольклористики. Гл. 3.

[26] См.: *Базанов В. Г.* К вопросу о фольклоре и фольклористике в годы революционной ситуации (1859—1861). С. 194 и 208.

[27] *Златовратский Н. Н.* Деревенские будни. С. 382.

[28] Там же. С. 310.

[29] Там же. С. 324.

[30] *Златовратский Н. Н.* Белый старичок (из народных рассказов) // Соч. Т. 1. С. 303.

[31] *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967. С. 220—236.

[32] Там же. С. 220.

[33] *Пругавин А.* Алчущие и жаждущие правды. Очерки современного сектантства. (Из путевых заметок) // Русская мысль. 1881. № 10. С. 133.

А. И. ЭРТЕЛЬ

На занимавший и дореволюционных, и советских исследователей вопрос о том, следует ли Эртеля относить к числу писателей народнического направления, когда-то ответил сам Александр Иванович Эртель: «Группу беллетристов-народников обыкновенно составляют из Г. И. Успенского, Н. Н. Златоврат-

ского и Н. И. Наумова. В последнее время прибавляют мое имя. Я присовокупил бы сюда имена гг. Вологдина, Пругавина, Федосеевца и Каронина».[1] Так Эртель определял свое место в литературе 1870—1880-х гг. В самом деле, первыми его литературными знакомствами были писатели-народники. Общение с ними, признавал он, «сразу как-то напрягло и взволновало мои литературные наклонности, а их разговоры значительно расширили круг моих познаний и понятий».[2] Заинтересованность крестьянским бытием в широком смысле слова, первая проба пера именно в рассказах из народной жизни, глубоко поставленная тема интеллигенции — все это из того же источника.

Некоторые историки русской фольклористики считают А. И. Эртеля типичным представителем «позднего народнического фольклоризма»: «Преобладание религиозно-мистических элементов, идеализация народного предания и патриархального быта в целом являлись характернейшими чертами этого нового фольклоризма».[3] Поместив Эртеля рядом с Засодимским и Златовратским, М. К. Азадовский указывал на созданный писателем образ религиозного мечтателя, носителя исконно народных идеалов. Азадовский основывался только на романе писателя «Гарденины» (1889). Между тем уже известные «Записки Степняка», написанные в пору деятельности революционного народничества (конец 1870-х—начало 1880-х гг.), отмечены критическим отношением Эртеля к патриархальным народническим идеалам.

Эртель вырос в деревне, и почти вся его жизнь прошла в непосредственном общении с мужиком. В двадцать один год он чувствовал, что знает жизнь народную «лучше и глубже» П. В. Засодимского,[4] которым в юности был увлечен и который ко времени их личного знакомства написал известную «Хронику села Смурина» (1874).

С детства постоянно соприкасаясь с простонародным бытом, Эртель не мог не знать народных песен: «Я был свой человек в застольной, в конюшнях, в деревне „на улице“, на посиделках, на свадьбах, везде, где собирался молодой деревенский народ»,[5] — писал он. Его юношеские незрелые стихотворные опыты отразили знание народного песенного творчества: он включает сюжет «Моздокской степи» в поэму «Ночь на покосе»,[6] которая осталась незаконченной. Знаком он был и с преданиями о Разине и Пугачеве. Он видел сквозь них еще не написанную народную историю. Его восхищало запечатленное ими удальство как черта русского национального характера.

Народные песни пелись и в семье писателя. В письме к нему от 26 декабря 1877 г. П. В. Засодимский вспоминает о святках, проведенных в семье Эртелей, и пишет: «Желательно, чтобы для праздников ⟨. . .⟩ она (жена писателя — Мария Ивановна Эртель. — *В. А.*) повеселила вас, поплясала бы, как в прошлый год, и попела бы вам песенки деревенские, которые петь она такая мастерица».[7] И много лет спустя Засодимский с удовольствием вспоминал о святочных вечерах на хуторе Эртеля в Усмани.[8]

Работа над «Записками Степняка» и «Волхонской барышней» (1882—1883) сопровождалась особым интересом Эртеля к собиранию фольклора. Подлинно народные песни и песни, стилизованные писателем под народные, простонародный быт в самых различных сторонах вошли в «Записки Степняка». Пыпин, первый их читатель, не мог не почувствовать сильной стороны дарования Эртеля как этнографа. В этом мнении его утвердили и очерки «Поездка на Волгу», напечатанные в 1881 г. в газете «Порядок», пробудившие и личные воспоминания замечательного ученого. В очерках Эртель не оставил без внимания Волгу — «свидетельницу трагических подъемов коренного русского духа, 〈...〉 колыбель голытьбы и свободы». При знакомстве с окрестностями Саратова, при взгляде на «сумрачную» гору вниз по течению ему с поразительной ясностью представилась волжская старина. «Мне почему-то показалось, что гора эта, не тронутая культурою, не задетая цивилизацией, угрюмо смотрит на цивилизованный город, на культурный люд, кишащий в улицах, и грустно вспоминает о диких временах „понизовой вольницы", когда вниз „по матушке по Волге" погодушка, подымаясь, разметывала разукрашенные струги с добрыми молодцами атаманами».[9]

От этих строчек веет скорее литературным, чем непосредственным знакомством Эртеля с волжскими песнями. Романтизация волжской «вольницы» и лелеявшей ее великой реки свойственна и другим писателям народнического направления. Ее источники — в содержании самих народных песен и преданий, в песенной идеализации крестьянских движений.[10] Позднее мысли о героическом и ярком прошлом Волги явятся для Эртеля средством развенчания утопий некоторых персонажей. Так, Алексей и Наташа Струковы видят в Волге, рождающей в их мечтах «картины безграничной удали, необузданной воли, каких-то непостижимых характеров и сил, и запросов, и разгула», олицетворение России, русского народа.[11] Однако натуральная волжская «Дубинушка», затянутая простуженными голосами крючников, «отозвалась им не удалью, а жалобным стоном пришибленного, голодного, непоправимо несчастного человека».[12]

Из написанного раньше поездки по Волге очерка «Степная сторона» (1880) видно, что Эртель знал особенности фольклора различных местностей: по наблюдению героя (Батурина), в родной ему степной стороне не поют «тех исторических песен, которыми славится Поволжье». Житель степной стороны не помнит ни Стеньки Разина, ни Ермака Тимофеевича. В его песнях и «помину нет ни о Владимире Красном Солнышке с его сильномогучими богатырями 〈...〉 ни о понизовой вольнице с ее отчаянными атаманами и удалыми есаулами, разъезжающими в разукрашенных косных лодочках вдоль по матушке по Волге ...».[13]

Фольклорный аспект очерка «Поездка на Волгу» затронул Пыпина, и в письме от 10 ноября 1881 г. он писал Эртелю: «Сегодня с удовольствием прочитал Ваш очерк в „Порядке". Это мои родные места, к которым с разных сторон имею великое

пристрастие. Вот если бы Вам можно было сменить Вашу жизнь на „хуторе“ (хоть временно) на жизнь в волжском крае ⟨...⟩. Волга мало изучена, и это жаль!».[14] Через год Пыпин снова возвращает Эртеля к этой мысли: «...если бы к работе беллетристической присоединилась у Вас, в виде отдыха и развлечения, работа этнографическая, более простая и скромная, но тем не менее чрезвычайно полезная».[15] Начало 1880-х гг. Пыпиным характеризуется как «раздраженное время», когда «нелегко говорить о высоких человеческих идеалах»; в тот «исторически тяжелый период», когда по цензурным условиям не все можно напечатать, применение своим силам можно найти в этнографии, нравоописании, собирании суеверий, преданий, «отложив на время поэзию и раздражающие мысли».[16]

Не сразу предложение Пыпина было принято Эртелем, но мысль о создании очерка о деревне на переломе скорее всего возникла под влиянием писем Пыпина, а также его историко-литературного обзора «Изучения русской народности», печатавшегося в «Вестнике Европы» в 1881—1883 гг. Автору «Записок Степняка» и «Волхонской барышни» были близки мысли последнего о том, что «историческая задача общества» — «стремление к тому, чтобы народ избавился, наконец, хотя бы от крупнейших бедствий своего нынешнего существования; получил возможность правильного развития своих материальных и нравственных сил; получил действительную, а не номинальную свободу и обеспечение от всяких насилий и произвола; получил возможность выйти из умственного младенчества, сознать и осуществить свои общественные и политические идеалы».[17] Статьи Пыпина по этнографии «стали достоянием всей читающей России и в тяжелое время разгула реакции поддерживали лучшие стремления демократической интеллигенции».[18] Не случайно Эртель с одобрением писал Пыпину о солидной и строгой постановке им «захватывающего» вопроса. «Знаете, до чего важна *такая* постановка *теперь*, когда в обществе идут такие колебания и явно назревает разочарование! .. Ведь опираясь на них, на эти статьи Ваши, да еще на некоторые работы, можно ведь целую руководящую программу построить — легальную и между тем законченную».[19] В статьях Пыпина ему открылась программа изучения народа, и в дальнейшем, собирая песни, он не ограничится записью текста, а будет выяснять, что уходит из памяти и почему, что деревня приобретает; он будет искать в фольклоре историю народа, прошлую и настоящую, народную психологию; собирательство станет для него народоведением, многосторонне отразится в беллетристическом творчестве.

В письмах к Пыпину Эртель не раз выскажет беспокойство по поводу собственно этнографической добротности своего очерка «Самарская деревня»: материал, легший в основу его, собирался для публицистических целей — продемонстрировать убожество духовной жизни деревни и предложить путь приобщения народа к подлинной культуре. «Самарская деревня» представляет собой

типичный публицистико-этнографический очерк. В его структуру входят диалоги автора со старожилами по разным вопросам; нередко в очерк включаются предания, песни, причем описание нравов и знакомство с песенным творчеством идет под знаком сравнения настоящего с былым.

Очерк «Самарская деревня» появился в результате знакомства Эртеля с деревней Хилково Самарской губернии. Здесь он записал пятьдесят три фольклорных текста, главным образом любовных песен (но также рекрутских, исторических, свадебных) и причитаний.[20] Многие из них он включил в очерк, подвергнув при этом незначительной правке грамматические формы отдельных слов. Песням принадлежит ведущая роль в идейной концепции очерка: они должны были иллюстрировать мысль автора о глубине перемен в патриархальной деревне, захвативших и исказивших духовную жизнь народа. На эволюции исторических песен Эртель наблюдает процесс подтачивания «идеи поэтической красоты» новыми «трактирными» веяниями.[21] В песне о сынке Разина они из «воеводы» сделали «губернатора» и одели героя в енотовую шубу. «Эти же веяния, по всей вероятности, изгнали из памяти народной более содержательные и поэтические песни, а старую песню о Ваньке-ключнике превратили в нескладный и прозаический пересказ».[22] Кроме песни о сынке Разина в очерке даны песни о Платове-казаке и о графе Паскевиче. Тексты о разинском сынке и о графе Паскевиче очень плохой сохранности. Эртель отказывается видеть в модернизации проявление творчества, справедливо расценивая ее как нарушение исторической и художественной правды и искажение текста.[23]

О той же скудости и непритязательности духовной жизни хилковцев свидетельствовали их рассказы (легенда об уже́, который, собственным телом заткнув отверстие в ковчеге Ноя, спас его от гибели [24] и в награду получил от бога «на голову венец» в виде желтого пятна; или о целебных свойствах ужа, выбравшего болезнь «из нутра» крестьянина и поставившего его на ноги). В суевериях, заговорах Эртель видит живую бытовую современность.

Эртель не верит в то, что обуржуазивание деревни изменит к лучшему ее культуру и поведет мужика к иной жизни. Новые песни неизбежно вступят в деревню «ввиду того, что за ближним сыртом пронзительно воет локомобиль купеческой паровой молотилки и паровой плуг с глухим стенанием разрывает жирную новину, а на сельские вечеринки начинают ходить молодцы в „пинжаках“ и провозвещают восприимчивой деревенщине самые что ни на есть „городские“ идеалы».[25] По оценке Эртеля, если уж в деревне нет творчества «в прежнем направлении», если ей угрожает «трактирная» поэзия, то не лучше ли отказаться от деревянной самобытности и «отравиться» поэтами интеллигенции — Пушкиным, Некрасовым, Кольцовым? «Смена неизбежна, — пишет он. — Необходимо только выбрать: либо „последнюю тучу рассеянной бури“, либо „охохошки“». Особую роль в приобщении

деревни к подлинной культуре Эртель отводит школе и учителю: «только школьный учитель» отомкнет замки, за которыми скрыт от деревни «великий песенник народный Кольцов».[26]

В гораздо более укрупненном плане эта проблема поставлена им в «Очерках нашей сумятицы», где он утверждает, что интеллигенция, несущая в себе передовые идеалы эпохи, сможет решить «задачу века» — защитить народ, внести в его жизнь свет знаний, — но при условии достижения общественной свободы.[27]

* * *

Характеристика народа во многих рассказах Степняка решается путем включения старинных бытовых крестьянских песен. Они вводятся и целиком, и в отрывках, и в названиях. Это «баюшки» («Под шум вьюги»), «Уж вы, гусли, не гудите» («Два помещика»), «Не белы снеги», «Уж вы ночки мои, ноченьки», «Ивушка» («Визгуновская экономия»), «Степь Моздокская», «Поле-полюшко турецкое», «Сторонушка» («Мои домочадцы»), «Веселая беседушка», «Эх, не одна во поле дороженька» («Полоумный»), «Ночки темные» («Addio»), «Что не ржавчинка у нас во болоте», «Через грязи, через топи», «Закатилося красное солнышко» («Последние времена»). Традиционное народное искусство, прежде всего песни, для Эртеля безоговорочно прекрасно.

Автор всегда находит возможность связать исконную песню с национальным характером, вплести ее в сюжетно-психологическую ситуацию рассказа, подчеркнуть ее поэтичность. Крестьянскую песню Эртель выводит из деревенского быта, из глубин народной души. Он показывает, как сильно захватывает пение такой песни, которую творит народ, и исполнителя, и слушателей («Визгуновская экономия», «Полоумный»). Для близкого автору Степняка старинная песня — «горькая и унылая, как Русь» («Визгуновская экономия»).[28] Традиционные песни в «Записках Степняка», как правило, «увязаны» с натурами одаренными, глубокими и несчастливыми (Ульяна в «Визгуновской экономии», Егор в «Полоумном», Семен в «Моих домочадцах»). Ключник Степняка, «смиренномудрый» Семен, сам складывает песню «Ах ты, поле мое, полюшко», пользуясь привычными песенными образами и приемами. Михайловский высмеял эту попытку Эртеля художнически представить процесс рождения песни: «Или кто мог подметить и уловить в народном океане, каким образом совершается там художественно-поэтическое творчество? А „Степняк“ г. Эртеля собственными глазами видел, своими ушами слышал, как его домочадец, работник Семен, с такою удивительною легкостью производил „звуки сладкие“, точно блины пек».[29] Между тем эта попытка характеризует глубокий интерес Эртеля к истокам и поэтической форме народных песен.

Сочувствие к обездоленному крестьянству, которое несет свою тяготу бодро, без жалобы, отрицательное отношение к нашествию

в деревню капиталистической «новизны»[30] наложили отпечаток и на восприятие Эртелем новых песен. По его мнению, они «большею частью и по содержанию и по напеву нелепые»[31] («Мои домочадцы»). Они связываются с «фабричной», с городской культурой. В «Визгуновской экономии» (1880) Эртель показывает, как уродливое новое входит в повседневный быт — наиболее консервативную область жизни крестьянства, обставленную вековыми традициями. В развлечениях молодежи по-прежнему важное место занимают «вечерушки». Но сюда проникает «ромáнец»,[32] приносит же его купеческий приказчик из Коломны, «толстый краснорожий краснобай с сладкими ужимочками и кудрявой речью».[33] Фигура эта глубоко несимпатична Степняку, и сатирический эффект в ее изображении возрастает при передаче исполнения им «романца» «Выхожу один я на дорогу». И в без того искаженный текст Эртель ввел слова, не только лишающие песню простоты и искренности, но до смешного обессмысливающие ее:

Выхожу я на дорогу,
Предо мной, мы скажем, путь блестит,
И пустынник славит бога,
И с звездами, скажем, говорит.[34]

На «вечерушках» и на улице господствуют неизбежные «охо-хошки». Мнение автора «Самарской деревни» совпадает с мнением Степняка о новых песнях: это одна «из тех бессмысленных и пошлых песен, которыми возвестилось нашей глуши пришествие „цивилизации“».[35] Тексты «охо-хо-шек» даны Эртелем в «Идиллии» (1881) при описании масленичного разгула в Красном Яре. Масленичное веселье у попа, в деревенском кабаке и на улице обставлено именно наборами припевок: «Охохошеньки, хохошки, надоели нам картошки» (всего 18 строф). Картина, сопровождающая исполнение девками «охо-хо-шек» (они их не пели, а «орали во всю мочь»), отталкивающая: перед толпой девок «ломались две бабенки, неистово потрясая платками и как-то неестественно выворачивая груди».[36] Смешна кокетничающая попадья Лизавета Петровна, которая переговаривается с фельдшером припевками под гармошку: «Перед мальчиками хожу пальчиками», на что фельдшер «коснеющим языком» отвечает: «Уж вы серые глаза, Режут сердце без ножа. . .» и т. д.[37] Масленичное разгулье сопровождено только песнями новейшей формации (из дверей кабака неслась песня «Мы по Питеру, братцы, гуляли»). Это не просто «сцены», бытописательство. Деревня расстается с «устоями», с традиционной духовной культурой.

В июле 1881 г. Эртель писал Пыпину: «Вот то-то поругают меня близорукие народники за „Идиллию“! (за Масленицу в Красном Яру). — По иным народ ведь „паинька“, какие бы свойства ни проявлял он».[38]

Наборы припевок как бы обрамляют повесть «Волхонская барышня» (1883), рассказавшую о крушении планов народника Ильи Петровича Тутолмина. Он мечтал преобразовать крестьян-

скую жизнь на базе старых общинных отношений. «Община — в экономической жизни, песня и сказка — в бытовой, обычай — в юридической — вот вехи, по которым долженствовало направиться этому развитию», — размышлял он.[39] Но уже въезд Тутолмина в деревню Волхонку Воронежской губ. не сулит ничего хорошего его планам, и предречением будущего оказывается знакомство героя с песенным репертуаром крестьян. Исконные песни подвергаются искажениям, забываются, зато с особенным вкусом исполняются «модные», «новейшие» — припевки собственного изделия: «За рекою кобель бреша, А мой милка кудри чеша. . .» и т. п. (всего 14 строф). Тутолмин называет их «гадостью», «подлыми», но все-таки записывает в свою тетрадочку.[40] Завершается повесть отъездом Тутолмина из Волхонки. Тот же возница Мокей предлагает ему записать песню, которую «девки от табашника переняли»: «Купил Шаша две бутылки, Одна — пива, другой ром. . .». Но Тутолмин больше не хочет писать.[41] В итоге поездки у героя не оказалось материала для задуманного им труда «О проявлениях артельного духа в пореформенной деревне, в связи со стойкостью русских общественных идеалов вообще». Начав и завершив «Волхонскую барышню» новыми песнями, Эртель тем самым придал им значимость символа («Новое время — новые песни!»).

В романе «Гарденины» (1889) тема деревни 1870—1880-х гг. развернута широко и подробно. Картины усадебного и народного быта, все более и более изменяющегося под влиянием буржуазного предпринимательства, составляют особенную удачу автора. Из народного творчества прежде всего песня представлена в романе как очень важный элемент народной жизни, также меняющийся в своем содержании. Пляшут не только под «барыню», но и под песенки, позже получившие название частушек. Плясовые песни и припевки (среди них есть те же, что и в «Идиллии») сопровождают хмельное веселье. Это любимый жанр хуторского приказчика, ключника и сторожа Агафокла, по прозвищу Ерник, «развеселого человека» и бабника.[42] Гараська и Андрон, вернувшиеся с Дона, вместе с раздражающими рассказами «насчет земли, о городской жизни» принесли бабам ситцу на рубахи, полуботинки, резиновые пояса, люстрину на кофты. «Бабы, однако, не решались одеть обнов». И далее автор пишет: «С несравненно большею податливостью приняли в Гарденине песни, принесенные Гараськой: не далее как через месяц после его возвращения „на улице", вместо обычных гарденинских песен, можно услыхать, как девки с живейшим удовольствием орали: „Жил я, мальчик, во Одести, много денег накопил, с Катюшею молодою в одну ночку прокутил" и т. д.».[43] По мнению Эртеля, новые песни для деревни — заносное явление, но отнюдь не чуждое: они принимаются охотно.

Эртель в «Гардениных» не изменяет и общей характеристики традиционной песни. Николай Рахманный слушает ночью на покосе пение однодворцами «Степи Моздокской». Оно захва-

тывает, вызывает восторг и определяется как «настоящий стон, многоголосый, дружный», «артельный». Не только тоску, но и другой настрой слышит Рахманный в русской песне: «. . .опять в густых, мужественных звуках звенел, как струна, ноющий, вздрагивающий тенорок, особенно тщательно выговаривающий слова песни».[44] Старые песни — «стройно-заунывные».[45] «Прелесть уныния, прелесть тоскливой удали» [46] овладевали юношей при слушании «моздокской». Налицо стремление дать обобщенную характеристику тональности традиционных песен: тоска и удаль, соединенные в одной песне. Это устоявшееся представление Эртеля о песне, выраженное не раз и в сходных словах: «За рекою послышалась песня. Пели ее мужики и пели хорошо. Веяло от этой песни, правда, и тоскою, но такою могучей, такою, если можно выразиться, здоровою тоскою, что нам стало еще лучше».[47] Такое восприятие общего настроя народной лирики вошло в сознание демократической интеллигенции со времени Белинского и присуще большинству русских писателей. В произведениях беллетристов-народников оно получает глубокое обоснование во всестороннем изображении бедной простонародной жизни и нравственной стойкости простолюдина.

Впечатления Эртеля-этнографа, как видим, органически вливались в идейную проблематику произведения Эртеля-беллетриста, усиливая отчетливость историко-бытового колорита, драматизируя процессы деревенской жизни, углубляя человеческие характеры и вместе с тем давая повод для серьезных историко-культурных выводов. В письме к Нилу Староверову писатель так отозвался о русских песнях, сказках, былинах, житии Аввакума и природном народном говоре: «Это родник живой воды, который всегда будет давать жизнь, живописность и силу оборотам и выражениям и даже мыслям нашей „культурной" поэзии. Только „на почве народности" Шекспир — космополитичен, но вместе с тем и глубоко национален».[48] По его мысли, фольклор — «источник», к которому приникали и приникают все крупные таланты (Пушкин, Некрасов, Л. Толстой), его живительная сила сообщала оригинальность и небольшим дарованиям (Д. Садовников).

* * *

Постепенно фольклор сам по себе захватывал внимание Эртеля. Его начинал занимать весь круг проблем, которыми интересуются фольклористы: темы, сюжеты и их варианты, социальные мотивы в фольклоре, процессы, характерные для его бытования, методика записей. Это явилось естественным следствием серьезного отношения Эртеля к фольклору как важнейшему элементу духовной жизни народа. Первоначально личную фольклористическую деятельность Эртель ставил в зависимость от мнения и руководства Пыпина. Возвращение к собирательству связано с административной ссылкой Эртеля в Тверь по подо-

зрению в связи с революционерами. В ноябре 1885 г., уже из Твери, Эртель извещает Пыпина о самостоятельных фольклористических занятиях, которые, судя по письму, становятся целенаправленнее, специальнее: «В деревне мы, совместно с женой, собирали песни и записали их около 200 в одном только сельце, состоящем из 40 дворов. Теперь все ищу печатных сборников, чтоб сравнить нами записанное и узнать, насколько оно имеет цену. Но, во всяком случае, отныне, при всяком удобном случае, буду пополнять свое мизерное собрание, ибо в этой работе нашел я большую прелесть. Я написал для „Рус[ских] ведомостей" статью о песнях, собранных нами, и пошлю Вам ее, когда будет напечатана; там у меня приведено много отрывков из тех песен, которые показались мне наиболее интересными. Буду ждать тогда Ваших указаний».[49] Из очерка, о котором Эртель сообщал Пыпину,[50] видно, какими приемами он добивался точности записи, и эти его способы вполне научны: «Записывание происходило так: песня писалась вслед за голосом, затем прочитывалась вслух; что не так — бабы поправляли. Иногда же — особливо если песня «частая» — записывалась сначала со слов, а потом уже пелась и с голоса исправлялась». За песни, которые ежедневно приходили петь «по три бабы», «давались деньги». По мнению Эртеля, те 185 текстов, которые они с женой записали, едва ли исчерпали репертуар деревни. Но он тут же замечает, что многие из песен «только с грехом пополам хранятся в памяти и „на улице" не поются. Таких вышедших из моды песен смело наберется четыре пятых». Признаком умирания старинных песен он считает забывание исполнителями значения слов, что ведет к искажению текста. Появление «мозаичных» (контаминированных) произведений он также рассматривает как порчу и забывание. Он замечает, что «играются» песни с новыми оборотами слов, «в которых смутно отражены городские понятия и взгляды». Как внимательный наблюдатель, он не мог не заметить того, что хорошо помнятся свадебные песни. «Затем не выходит еще из моды такая старая песня, к напеву которой очень привыкли и которая исстари поется большою толпой при возвращении с работ и в других подобных случаях».

Эртель столкнулся со «странным» фактом исключения «огромных периодов русской истории» из народного творчества (татарское иго отразилось едва ли не в одной колыбельной песне «о полоняночке»).[51] Трудно себе представить, чтобы Эртель не знал русских исторических песен: еще в 1883 г. он писал Пыпину о своем знакомстве с десятью выпусками песен Киреевского.[52] По-видимому, речь идет о скудости исторических песен на Орловщине, где он занимался собирательством. Здесь он записал песню о смерти Александра с «отвалившимися» начальными строками, старую песню «В 31 году объявил поляк войну. . .», — о других он не упоминает. Обращает его внимание и то, что крепостное право почти не оставило следов в поэзии народа. В очерке он цитирует «отрывок» величальной свадебной песни, где «мельком»

о нем говорится. Он пишет: «В этой песне жених говорит невесте:

Я хочу ж тебя, друг, покинуть,
Я хочу ехать во иной город —
В свою вотчину, во боярщину,
Буду суд судить да рассуживать,
Буду деньги брать да расчет держать:
Уж я с правого возьму сто рублей,
С виноватого возьму тысячу —
Снаряжу тебя лучше барыни. . .».[53]

Текст этой песни оставляет странное впечатление. Он уникален. В нем трудно узнать свадебную песню. В то же время строки его напоминают песню о Щелкане Дудентьевиче. Нет никаких оснований подозревать Эртеля в сочинительстве, но настоящий текст скорее всего — фольклорная стилизация неизвестного автора. Подобные ей попадали в народный репертуар.[54] Интерес Эртеля к такого рода песням и настойчивые их поиски могли заставить певцов припоминать давно не исполнявшиеся, а значит — полузабытые.

О том, насколько серьезно Эртеля занимал вопрос об отражении в песенном народном творчестве взаимоотношений антагонистических классов, свидетельствует и интерпретация им лирической песни «Я по бережку похаживала»: в заигрываниях офицерика молодого он видит «отношение дворянина-ферлакура к крестьянке».[55] Отсутствие таких песен не может обмануть Эртеля. Ему хорошо известно, что в народе зреют «воинствующие настроения». Они куются в сектах. На них он обращает внимание в тетради крестьянина Тимофея Бондарева, обработанной Л. Толстым. Эртель замечает, что эти-то настроения «обошел» Толстой. Между тем Бондарев — «страстный поборник поруганного права, возмущенный до глубины души обличитель „великосветского класса", ему негде взять терпения и притворства, чтобы говорить дружелюбно и ласково с белоручками, от которых страшно обижены миллионы людей. . .».[56]

Эртель ищет в фольклоре отражения различных сторон народной жизни. Его материалы, характер статей отмечены стремлением зафиксировать песни как можно более разнообразной тематики. Он умеет спрашивать певицу. И понятно, что его как знатока жизни народа и его творчества удивляет отсутствие в обследуемой им деревне песен о «лихой свекрови», он считает это отступлением от традиции. «Даже в „Лучинушке", — замечает он, — лютая свекровь заменена „деньщицей, неряшницей"». Только знание других вариантов позволило Эртелю сделать это тонкое наблюдение. Но он так и не смог выяснить причины смягчения «этой традиционной семейной злобы».[57] Среди его записей встречается кусок фабричной песни (в соединении с исторической) о том, как «мастера» «. . .бают, говорят, все хозяина бранят»; хозяин же «не дурак, на крылечко выходил» и одарял целковыми на пиво и вино.[58]

Суждения Эртеля о свадебных песнях отмечены несомненной

близостью к Белинскому, писавшему о преобладании среди них песен печальных, выражавших «страх невесты к будущему», зловещие ее предчувствия. Именно песни этого рода, по мнению критика, «более исполнены поэзии». Немногочисленные же веселые свадебные песни Белинский относил к официальной стороне обряда и считал, что они не отражали подлинных чувств невесты и «слагались явно без ее участия».[59] Эртель также делил свадебные песни по эмоциональному настроению. И преобладающим он считал чувство грусти: «В песнях величальных по большей части мало радости и много трагических предчувствий будущей горькой доли. Всем известная песня „Матушка! Что во поле пыльно?" выражает эти предчувствия с изумительной силой в форме диалога с матерью невесты. Я не знаю ничего лучше этой великолепной песни».[60] В то же время Эртель отмечал малочисленность свадебных песен иного настроения и их сочиненность: «. . .среди таких песен я встретил три-четыре, где свадебный договор отзывается чистой идиллией. . .».[61] В архиве Эртеля нет орловских материалов, на которых построен его очерк. Между тем включенные в очерк песни не все воспроизведены точно. В письме к Пыпину от 7 января 1886 г. он сетовал: «К сожалению, несколько мест из приведенных песен я принужден был согласиться выкинуть: редакция нашла, что слова и образы в этих местах чересчур рискованны для помещения их на страницах газеты — рискованны, ибо несколько скабрезны».[62]

Материалы писем и этнографических очерков говорят о том, что у Эртеля скопилось значительное количество записей, что он отчетливо представляет себе и важность песенных вариантов для суждений о жизни и судьбах конкретных народных песен. Знание их (прежде всего из практики) позволяет ему говорить о разрушительном воздействии времени на традиционные песни. В том же очерке «Житье в деревне» он сожалел о том, что отсутствие сборников Стаховича, Якушкина, Шейна и др. лишает его возможности «сделать тот весьма любопытный анализ песен, который только и доступен при сравнении их с другими, — при сличении и сопоставлении различных вариантов».[63] Эртель в полной мере оценил значение варианта в изучении народных песен. Пыпин, одобряя статью о песнях, рекомендует искать пути к публикации собранных Эртелем текстов (письмо от 5 декабря 1885 г.). Эртеля же все более и более увлекает собирательство. Он строит планы расширения этой деятельности. В письме к Пыпину он писал: «. . .с этих пор я каждое лето буду собирать их и, когда нарастет солидное количество, прибегну к Вам за советом». Он мечтает в будущем отправиться на Кубань, «а по Волге, от Твери до Саратова, уже непременно весной проеду и думаю по дороге записать много, якшаясь с пассажирами III класса».[64] В другом письме к Пыпину он сообщает о своем намерении поехать к кубанским казакам, где еще уцелели песни старого склада. Однако он видит, как затруднительна такая поездка без официального поручения от Географического об-

щества: «. . . могут встретиться различные препятствия и подозрения».[65]

Что касается публикации, то Эртель мечтает издать большой сборник, в который вошли бы записи А. С. Пругавина (до 1000 номеров), Л. Ломовской и его собственные, но пополненные. При этом он озабочен тем, чтобы сборник не был «простой грудою материалов». По-видимому, непосредственные наблюдения над изменениями песен приводят Эртеля к мысли о посюжетном их расположении в сборнике и с учетом вариантов. Он пишет в том же письме: «. . .мы с Пругавиным предполагали вместе с песнями, записанными нами, поместить и наиболее характерные варианты, известные по прежним сборникам».[66] Планы Эртеля об издании большого сборника получили горячую поддержку Пыпина, который предупреждает лишь о необходимости «строго держаться слышанного, не дозволять себе ни малейшего „редакционного" прибавления и убавления (последнее только при цензурной невозможности)». Поддерживая планы Эртеля о поездке на Кубань, которая, по мнению Пыпина, сулит «этнографическое богатство», он пишет о необходимости приготовиться к такой поездке, прочитав литературу о гребенском крае. «Поверьте, это может быть дело серьезное и для вас любопытное и полезное — и с чисто литературной стороны, как тема статей, и с этнографической».[67]

Планам Эртеля не суждено было осуществиться из-за упомянутой ссылки в Тверь, где он вынужден был прожить два года под гласным надзором полиции. На первых порах он не оставляет мысли об этнографической работе с помощью корреспондентов. В письме Пыпину от 5 мая 1886 г. он сообщал, что вербует себе помощниц с «мест». И песни, и сказки будут для него записывать В. А. Энгельгардт (в Корчевском уезде) и С. В. Всеволожская (в Новоторжском уезде). Последняя уже выслала ему свои записи, привлекает к собирательству учителей и нашла старуху, знающую очень много старинных песен. Сам же Эртель намеревался поехать в Самарскую губернию для пополнения своего собрания.[68] Пыпин в ответном письме, тревожась за качество записей новых помощниц Эртеля, предупреждает о том, что необходимо приобрести «умение записывать и выспрашивать, или выспрашивать и записывать». И далее, раздвигая рамки такой работы, замечает: «Цель во всяком случае не одни песни, а вообще народное миросозерцание. . .».[69] По-видимому, присылка песен с мест осуществлялась. В архиве Эртеля хранятся записи 20 различных песен, сделанные кем-то в селе Пятницы Каширского уезда Тульской губ. Каждая песня снабжена важными пометками: когда исполняется, кем, бытует ли теперь.[70]

Основная масса собранных Эртелем и присланных ему помощниками песенных текстов была отослана А. С. Пругавину, в сообществе с которым писатель предполагал делать сборник.

В архиве Пругавина скопилось довольно много произведений крестьянской лирики, традиционной и новой, и наиболее характер-

ные варианты, известные по прежним сборникам (всего 361 лист).[71] Ему присылали записи песен из Московской губ. (В. П. Левашова), из Смоленской губ. (Е. И. Доманова), из Саратовской губ. (Ф. Ерохин) и др. Среди бумаг есть наброски, которые можно принять за размышления Пругавина над планом статьи о песнях, скорее всего предназначаемой для сборника, задуманного вместе с Эртелем. В плане отразилось намерение сравнить традиционную песню с новой, осмыслить роль песенников. Все это вопросы, которые занимали и Эртеля. Пругавин записал: «Танцы, пляски, кадриль. Поэтические формы старинной народной песни. Какие типы напевов часты в современной народной песне? Песенники изданы на Никольской?».[72]

Эртель писал Пыпину о том, что у Пругавина скопилось до 1000 номеров песен. До систематизации всех этих материалов, до составления сборника и написания статьи так и не дошли руки ни у Эртеля, ни у Пругавина, отвлекшихся другими замыслами.

Скоро центр интересов Эртеля переместился с фольклора на вопросы философии, искусства и литературы. В Твери Эртель оказался в обществе поднадзорных, как и он, людей высокой культуры — П. А. Бакунина, В. В. Лесевича, Г. А. Мачтета, И. М. Петрункевича, общение и споры с которыми дали ему возможность утвердить свое мировоззрение «на гораздо более широких основаниях, чем прежде, и найти смысл в этой кажущейся сумятице жизни».[73] Невозможность непосредственного собирательства также отвлекла Эртеля от фольклорной работы.

* * *

Эртель интересовался главным образом песнями. Но он записывал и сказки (по-видимому, попутно). Среди самарских материалов имеются две записи сказок. Одна — о жестокой матери (царице), приказавшей зарезать и зажарить новорожденного сына за то, что он из чрева назвал ее потаскухой. Другая — о трех сестрах, похвальбу которых подслушивает царь (женится на третьей, обещавшей ему в трех брюхах принести по три сына).[74]

Сказки представлялись Эртелю выражением социальных и нравственных воззрений народа. Именно в таком смысле в «Визгуновской экономии» используется известный сатирический сюжет о ловком воре. Центр сюжета — своеобразное пари между барином и вором: вор должен показать барину свою необыкновенную ловкость и хитрость (выкрасть злого пса, лучшего барского жеребца, при котором неотступно находятся несколько человек, и т. д. и, наконец, самую барыню). Вор всегда оказывается находчивее, и барин всякий раз вынужден платить проигрыш — сто рублей. В сказке, которую слышит Степняк, барин — самодур и хозяин судьбы вора Алешки. Он грозит ему: «. . .в случае, не скрадешь ты у меня жены, то не иначе как быть тебе в солдатах. . .».[75] Рассказчик и слушатели сказки — недавние крепостные, и они остро переживают необыкновенную ситуацию, словно речь

идет не о вымышленном, а о жизненном случае. Сказочная коллизия не кажется слушателям невозможной, они захвачены повествованием и восторгаются самоуверенностью вора Алешки и его готовностью выкрасть барыню. Бытовая сказка в сознании крестьян — не «врака», она питает их сословную гордость. О таком взгляде Эртеля на сказку свидетельствует и выбранный им наиболее острый сюжетный момент (выкрасть барыню или пойти в солдаты), и нарисованная им картина живого восприятия сказки крестьянами.

Мотив богатыря на распутье из «самой простой мужицкой сказки» политически переосмысляется Эртелем: в рассказе «Серафим Ежиков» он служит драматизации судеб «добросовестных работников» — народников. Сельский учитель Серафим Ежиков говорит о прозреваемой им «новой дороге» для интеллигенции: «Мрак и кровь, гибель и мука нестерпимая. . . Ужасно, ужасно! . . ⟨. . .⟩ знаете, сказка есть такая ⟨. . .⟩ „Поедешь направо — тебе смерть, поедешь налево — коню смерть. . .". А в коне-то, между прочим, и вся суть! . . Так, знаете ли, вот наподобие богатыря этого мне и поколение наше представляется. . .».[76]

Из прозаических жанров устного творчества Эртелю были известны предания антикрепостнического содержания. В деревне Орловской губ. он записывает «любопытное предание» о смерти елецкого помещика М. А. Стаховича, поэта, собирателя народных песен и напевов. Эртель недоумевает, «как это человека, явно склонного к благу народному, если судить по его поэтическим произведениям да и по принадлежности к кружку старых славянофилов, мог убить собственный же его крепостной человек?». И он записывает народный рассказ о его гибели: «Когда царь указал быть воле, господа всячески хотели придумать лазейки; а Стахович не пошел с господами, стал застаивать мужиков. Они возьми и подкупи его крепостного. Крепостной и убил Стаховича». Размышления Эртеля по поводу народной интерпретации этого убийства свидетельствует о том, что ему были известны и другого рода предания антипомещичьей тематики. Он пишет: «. . .любопытно совпадение той деятельности Стаховича, которая известна „обществу", с мнением „народа" о нем самом и о его смерти». И далее Эртель сообщает о том, что не всегда в подобных случаях народ становится на сторону убитого помещика и далеко не всегда осуждает крепостного, совершившего убийство.[77]

Как и другими беллетристами, Эртелем были замечены связанные с народным осмыслением российской действительности толки и слухи. Роман «Смена» изображает нежизнеспособность старой дворянской культуры и смену ее культурой разночинской и буржуазной, сумятицу в широких кругах интеллигенции в 1880-е гг.[78] Но писателем не оставлено без внимания и брожение в умах простолюдинов. Так, крестьяне Мансуровки не безучастны к судьбе «барышни»-семидесятницы, они по-разному осмыслили

ее ссылку в Сибирь. Однако главный их интерес сосредоточен на земле: они «притомились», ожидая ее, земля же, лишенная своих настоящих владельцев и работников, — «обмершая». Надежды крестьян на ее получение то угасают, то возрождаются с новой силой, побуждая их к действиям. Стоило погибнуть молодому барину и где-то зажиться «барышне», как Листарка-смутьян заражает односельчан верой в существование «указа» насчет барской земли, а напряженное ожидание его «объявки» от самого генерала, приехавшего на поминки, вызывает нарушение поминального ритуала. Рухнувшие надежды обращают мужицкие помыслы в другое русло: переселиться на новые земли. Листарка снова оживает и говорит «о не виданных им новых землях», которые представлялись чем-то «вроде мужицкого рая», и речи его увлекают слушателей. В конце концов несколько семей во главе с Алешей Коняхиным отправились «в обетованную землю». Беспокойные герои Эртеля, носители толков, погружены в быт, картины которого нарисованы писателем реалистически выразительно.

Стихия умственных исканий в народной среде воплощена в образе Алеши Коняхина, внука зажиточного крестьянина, который под влиянием «захвативших его мучительных противоречий жизни» переходит от религиозного начетничества к своеобразному агитаторству в стиле семидесятников. Он читает мужикам какие-то книги, полученные барышней Мансуровой «от книгопродавца Сытина». «Потом стали беседовать о прочитанном, мало-помалу перешли от книги к жизни. Рассуждения сменились рассказами» слушателей о виденном и пережитом на заработках. «Разговор быстро принял сатирический характер 〈. . .〉 Все стороны жизни, в том числе и самые важные, те, что принято называть „основами", подверглись беспощадному глумлению 〈. . .〉 Нравы господ, купцов, попов, монахов, чиновников; обычаи земские, судебные, военные, церковные, торговые; порядки деревенские и городские — все это вызывало дружный смех, не прерывающийся поток смелых и язвительных суждений, острот, шуток, красноречивых уподоблений из библии и из только что прочитанного». Другую книжку слушают с благоговением, она не дает «поводов ни к хохоту, ни к сатире: тихими и умильными голосами стали беседовать о любви, о том, *как жить по правде*, как достигнуть „истинного пути"» (курсив мой. — *В. А.*).[79] Эта в деталях изображенная писателем беседа Алеши с мужиками напоминает формы работы революционеров-семидесятников среди крестьян, попытку восстановления которых сделал В. Г. Базанов.[80] Может быть, Алеша воспринял их от «барышни» Мансуровой: с ней он много и долго общался; может быть, выработал из своего немалого опыта словопрений со староверами и единоверцами. Формулировка темы одной из бесед — «как жить по правде» — близка названию известной пропагандистской прокламации «Как должно жить по закону природы и правды». Возможно, Эртель, общавшийся в юности с революционными народниками,

связал занятия Алеши среди мужиков с известной ему практикой пропагандистов. Алеша остался холоден к благотворительно-просветительской деятельности в деревне разочаровавшейся в прежних идеалах «барышни» и не допустил ее принять участие в обсуждении вопроса о переселении крестьян на новые земли: «. . .эфто дело наше, мужицкое. Ты за своим, за господским следи». А далее — с презрением к ее непрактичности — он замечает по поводу того, как кулаки-арендаторы разорили угодья в мансуровском именье: «Эх, вы 〈. . .〉 радетели простому народу!».[81] В гражданских и нравственных исканиях Алеши причудливо переплетаются социальные и религиозные начала. Он и мужики одушевленно воспринимают и гимн «Хвалите господа!», и пропетый Алешей на голос отрывок из стихотворения И. А. Крылова «Среди лесов, стремнин и гор. . .», противопоставляющий роскошь храмов стонущей у их подножия бедности.[82]

Мотивы социального протеста в общественном быту и фольклоре чрезвычайно интересовали Эртеля, он отыскивал их, где только мог. В бытовой сказке, предании они отчетливы. Писатель находил их и в лирике («Я по бережку похаживала» и др.). Очень интересна интерпретация песни «Не одна во поле дороженька» в связи с биографией героя. «Полоумный» Егор поет ее после того, как рассказал Степняку о своей невесте Гашке, совращенной сыном купца. Автор замечает: «. . .так и чудится, что не о дорожке идет речь, а о жизни, безвременно загубленной, о доле бесталанной, о любви опозоренной».[83]

Во всяком случае, Эртелю были видны широкие возможности вхождения лирики в реальную жизнь — и не только крестьянина. В повести «Карьера Струкова» (1896) та же песня выражает трагическое ощущение героиней оторванности интеллигенции от народа, утраты ею высоких идеалов: «Заросла!. . Заросла. . . дорожка частым ельничком! 〈...〉 Мы ни во что, ни во что 〈...〉

Интересны размышления Эртеля о значении известных фольклорных образов и ситуаций при создании писателями произведений в стиле народных жанров, в частности сказок. Вопрос о них как о фонде готовых поэтических средств, используемых народными творцами, уже ставился в науке того времени. Эртель обращался к ним сам, пытаясь стилизовать народную песню («Мои домочадцы», 1880). Работая над романом «Гарденины», в 1888 г. он ввел в него стилизованную притчу о Фаустине, растворившем, наконец, свое сердце навстречу человеческому страданию и любви к человеку. В роман «Гарденины» история Фаустина вошла органично, и, как доказывает Б. Бессонов, ее связи с замыслом многосторонни. Она определенным образом характеризует крестьянина-плотника Ивана Федотыча, который представлял собой тип патриархальный, но «отнюдь не призрачный» для русской деревни того времени. В ней же — история нравственных поисков главного героя — Николая Рахманного. Мастерская стилизация под крестьянскую речь этого «совсем не деревенского

сюжета» — общезначимое событие литературно-общественной жизни 80-х гг., поставившее произведение Эртеля в один ряд с народными рассказами Л. Толстого, сказами Лескова, сказаниями Гаршина, — «это голос старой, но еще живой деревни, услышанный и усиленный писателями».[85]

Собственный опыт, издание для народа «Посредником» сказок, принадлежащих Л. Толстому и Н. Вагнеру, заставляет Эртеля теоретически осмыслить проблему «подделочных» сказок в плане литературно-творческом и изложить свои взгляды в письме руководителю издательства «Посредник» В. Г. Черткову. Подделка сказки, пишет он, «доступна лишь очень большим талантам». Побудительной ее целью может быть желание писателя вложить в сказку дорогую ему мысль и донести ее до народа. Но это сделать непросто: «. . .форма сказки вообще одна из труднейших форм „творчества"». По убеждению Эртеля, писатель, который обратился к такой задаче, должен выбрать подлинно народную тему, легенду или предание. Художественное оформление сюжета, взятого из «устной словесности», требует простейших и читателю уже известных образов и ситуаций — тогда писатель сможет, овладеть воображением читателя. Фантастика рассматривается Эртелем не как произвольная выдумка или придуманная для мысли одежда: «У сказки есть своя логика, свое строго обозначенное правдоподобие — и только у „чепухи" нет никаких законов, а есть полнейшая произвольность и выдумка», — писал он, ссылаясь на эпизоды одной из сказок Кота-Мурлыки — «Царевна Меллина».[86] Н. Вагнер вымучивает образы «почуднее и постраннее (ведь *сказка*!), и, в конце концов, у него является такая нелепая, деланная, натянутая, фантазия 〈. . .〉 на самом-то деле сказка вовсе не есть беспорядочная толчея странных образов и неправдоподобных сцен вроде летания искр из головы мальчика „на камни, на ослов, на лошадей, коров, свиней, людей" — и беспричинного смеха по поводу этих самых искр». Методу Н. Вагнера противопоставляется обращение Л. Толстого со сказочным художественным фондом. Если бы Толстой захотел облечь в форму сказки мысль Вагнера: «ложный стыд — нехорошо, и смеяться над людьми — нехорошо 〈. . .〉 он прямо поискал бы в той же „устной словесности" готовых и живых, сросшихся с сознанием народа образных представлений и распределил бы их по своему плану». Вместе с тем в сказке об Иване-дураке, чрезвычайно удавшейся писателю, пишет Эртель, «и сам Толстой в сцене с башней и с чертом, работающим головою, по моему мнению, вдался в область произвольной выдумки и не уберегся от некоторой искусственности».[87] Эртель защищает народное творчество как подлинное искусство со своими идейно и художественно обусловленными приемами, которые нельзя игнорировать безнаказанно.

* * *

В лице Эртеля соединились фольклорист и беллетрист, оба — высокого профессионального уровня. Среди беллетристов-народ-

ников такое сочетание мы наблюдаем еще только в Глебе Успенском.

Выступая в качестве важного идейно-эстетического компонента литературного творчества Эртеля, фольклор предстает одновременно как выдающееся явление национального искусства России. По удачному выражению Б. Бессонова, произведения Эртеля изображают «подробности социальной эволюции России последней трети XIX века».[88] Эту эволюцию отражает и смена поэтических жанров в репертуаре масс. Она знаменует изменения в быте, в нравах, вкусах и социально-экономических устремлениях — изменения тем более глубокие, необратимые, что крестьянин отказывается от традиционно-исконного, векового. В отношении к фольклору, в использовании его в писательском творчестве Эртель является типичным представителем демократического народознания второй половины XIX в., с его вниманием к народной душе и народному гражданскому сознанию, к современности.

[1] Голос. 1882. 20 июня. № 164.

[2] Автобиография (Письмо А. И. Эртеля В. Г. Черткову) // Письма А. И. Эртеля / Под ред. и с предисл. М. Гершензона. М., 1909. С. 23.

[3] *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. М., 1963. Т. 2. С. 255.

[4] Автобиография. С. 18.

[5] Там же. С. 12.

[6] РО ГБЛ. Ф. 349, п. 3, ед. хр. 7. — Цитируемые в дальнейшем рукописи Эртеля, письма А. Н. Пыпина и других лиц находятся в этом фонде.

[7] Там же. Ф. 349, п. 10, ед. хр. 22.

[8] *Засодимский П.* Из воспоминаний. М., 1908. С. 442.

[9] *Эртель А. И.* Поездка на Волгу // Порядок. 1881. № 277. С. 310.

[10] П. В. Засодимский писал о Волге, представлявшей казацкой вольнице «широкое раздолье для „гульбы“», о песнях и легендах о Разине, живущих по берегам ее: «И зато с какой нежной лаской, с какой любовью величают тебя народные песни! Ты — „красавица“, ты — „кормилица“, ты — „матушка“ . . . Вот твои прозвища, и нет для тебя у народа русского других имен!» (Из воспоминаний. . ., с. 166—167).

[11] *Эртель А. И.* Волхонская барышня. Смена. Карьера Струкова. М.; Л., 1959. С. 626, 632.

[12] Там же. С. 748.

[13] *Эртель А. И.* Записки Степняка. М., 1958. С. 14.

[14] РО ГБЛ. Ф. 349, п. II, ед. хр. 53.

[15] Письмо А. Н. Пыпина А. И. Эртелю от 7 октября 1882 г. // Там же.

[16] Письмо А. Н. Пыпина А. И. Эртелю от 5 сентября 1882 г. // Там же.

[17] *Пыпин А. Н.* Изучения русской народности // Вестник Европы. 1881. № 8. С. 757.

[18] *Мельц М. Я.* А. Н. Пыпин и русская фольклористика конца XIX—начала XX в. С. 107.

[19] Письмо А. И. Эртеля А. Н. Пыпину от 24 октября 1882 г. // РО ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. 621, ед. хр. 1021, № 27.

[20] РО ГБЛ. Ф. 349, п. 4, ед. хр. 20. — Свадебные песни и причитания, находящиеся в архиве Эртеля, записаны для него каким-то другим лицом и сопровождаются краткими замечаниями о месте каждой в обряде.

[21] *Эртель А.* Самарская деревня. (Фотография) // Этнографическое обозрение. 1910. № 3—4. С. 135.

[22] Там же. С. 138. — Песню о Ваньке-ключнике Эртель также относит к историческим.

[23] Видимо, именно из-за этих песен М. М. Стасюлевич не принял очерк к публикации в «Вестнике Европы». Редактор-издатель журнала считал, что они

лишены всякого смысла и художественности, о чем он и писал Эртелю в письме от 30 октября 1882 г. Не отрицая научной ценности таких сырых материалов, он хотел защитить читателей «от не совсем чистого потока quasi-народных песен» (РО ГБЛ. Ф. 349, п. 12, ед. хр. 14). Эртель не мог согласиться со Стасюлевичем, поскольку прежде всего такие песни поддерживали концепцию очерка, и очерк пролежал до 1910 г., когда был напечатан без сокращений.

[24] Ср.: *Афанасьев А. Н.* Народные русские легенды. Казань, 1914. № 14. С. 101.

[25] *Эртель А.* Самарская деревня. С. 153.

[26] Там же. С. 151.

[27] *Эртель А.* Очерки нашей сумятицы. VI // РО ГБЛ. Ф. 349, п. 3, ед. хр. 15. — Данный очерк опубликован не был — см. письмо Эртеля Пыпину от 8 июля 1882 г.

[28] *Эртель А. И.* Записки Степняка. С. 148.

[29] *Михайловский Н. К.* Записки Степняка. Очерки и рассказы А. Эртеля. (СПб., 1883) // Полн. собр. соч. СПб., 1913. Т. 10. С. 969. — Попутно отметим: в черновиках А. И. Эртеля есть следы работы автора «Записок Степняка» над данным песенным текстом (РО ГБЛ. Ф. 349, п. 2, ед. хр. 20 и 21).

[30] Исследователи отмечали у Эртеля и страх перед новым социальным типом — буржуа (*Буш В. В.* Очерки литературного народничества 70—80-х гг. М.; Л., 1931. С. 103—106).

[31] *Эртель А. И.* Записки Степняка. С. 194.

[32] Там же. С. 145.

[33] Там же. С. 143.

[34] Там же. — О преднамеренности этого дальнейшего искажения текста самим писателем свидетельствует его черновая «Записная тетрадь», в которой имеются наброски к «Визгуновской экономии» и тот же первый куплет «романца», но с добавочными вставками слов «мы скажем» и «скажем», сделанными Эртелем над второй и четвертой строками (РО ГБЛ. Ф. 349, п. 4, ед. хр. 24, л. 168).

[35] *Эртель А. И.* Записки Степняка. С. 147.

[36] Там же. С. 381.

[37] Там же. С. 403.

[38] РО ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. 621, ед. хр. 1021, № 10.

[39] *Эртель А. И.* Волхонская барышня. Смена. Карьера Струкова. С. 49.

[40] Там же. С. 6.

[41] Там же. С. 160.

[42] *Эртель А.* Гарденины. М.; Л., 1933. Т. 1. С. 177—178, 180—181, 370.

[43] Там же. Т. 2. С. 12.

[44] Там же. Т. 1. С. 372.

[45] Там же. С. 368.

[46] Там же. С. 372.

[47] *Эртель А.* Очерки нашей сумятицы // Голос. 1882. № 150. 6 июня.

[48] Письмо от 24 февраля 1888 г. Цит. по статье: *Симбирский Н. В.* А. И. Эртель как руководитель начинающих писателей // Исторический вестник. 1915. Июнь. С. 881.

[49] РО ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. 621, ед. хр. 1021, № 36.

[50] *Эртель А.* Житье в деревне // Русские ведомости. 1885. 17 ноября. № 317; 11 дек. № 341.

[51] Там же. № 341.

[52] РО ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. 621, ед. хр. 1021, № 29.

[53] *Эртель А.* Житье в деревне // Русские ведомости. № 341.

[54] В рассказе В. Г. Короленко «Художник Алымов» есть подобная стилизованная песня о взятии Иваном IV Новгорода, записанная писателем.

[55] *Эртель А.* Житье в деревне // Русские ведомости. № 341.

[56] *Эртель А.* Народ и общество // РО ГПБ им. В. И. Ленина. Ф. 349, п. 3, ед. хр. 5. — Цит. по беловому автографу (1886 г.).

[57] *Эртель А.* Житье в деревне // Русские ведомости. № 341.

[58] Там же.

[59] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 442.

[60] *Эртель А.* Житье в деревне // Русские ведомости. № 341.

[61] Там же.

[62] РО ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. 621, ед. хр. 1021, № 37.

[63] *Эртель А.* Житье в деревне // Русские ведомости. № 341.

[64] Письмо А. И. Эртеля А. Н. Пыпину от 7 января 1886 г. // РО ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. 621, ед. хр. 1021, № 37.

[65] Письмо А. И. Эртеля А. Н. Пыпину от 4 марта 1886 г. // Там же, № 38.

[66] Там же.

[67] Письмо А. Н. Пыпина А. И. Эртелю от 6 марта 1886 г. // РО ГБЛ. Ф. 349, п. 3, ед. хр. 53.

[68] РО ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. 621, ед. хр. 1021, № 39.

[69] Письмо А. Н. Пыпина А. И. Эртелю от 10 мая 1886 г. // РО ГБЛ. Ф. 349, п. 3, ед. хр. 53.

[70] Там же. Ф. 349, п. 4, ед. хр. 20.

[71] В архиве А. С. Пругавина выделяются записи В. А. Энгельгардт свадебных, хороводных, «поцелуйных», вечерочных и прочих песен (всего 166 номеров) с указанием собирательницы на «модность» некоторых из них: «Мамашенька бранится», «Какой я несчастный на свете рожден», «Кто поверит моей скуке» и др. Ее записи относятся к 1886 г., т. е. ко времени переписки Эртеля с Пыпиным по поводу развертывания собирательства. Среди записанных В. А. Энгельгардт текстов — несколько десятков припевок, которые так не любил Эртель. Собирательница указала в начале свода припевок: «И на гулянье и на беседах». В конце набора куплетов типа «страданий» пометила: «Модная» (ЦГАЛИ. Ф. 2167, оп. 1, ед. хр. 126, л. 88—91). Останавливает внимание также подборка «Матани» в записи малосердобинского корреспондента, приславшего «довольно характерные и правдивые куплеты, касающиеся самого села». Все эти куплеты — не что иное, как крестьянская социальная сатира на деревенские порядки того времени (запись 1890 г.):

Эй, не ходи никто на сход —
Там ведь каждый у нас глот.
Не ходи на сход, бедняга,
Там Сережка есть сутяга.
Он засудит, обдерет,
Голым по миру пошлет.

(Там же. Л. 165—166).

В архиве Пругавина есть записи пословиц и старинный «Травник», купленный им в 1890 г.

[72] ЦГАЛИ. Ф. 2167, оп. 1, ед. хр. 126, л. 176. — Наброски не датированы, как, впрочем, и другие, имеющие отношение, по-видимому, к классификации частушек: названы «фабричные», «солдатские (казармы)», «железнодорожные», «любовные (эротические и нецензурные)», «кабаков» и др. (Там же. Л. 178).

[73] Автобиография. С. 35. — Н. Н. Златовратский, бывавший в Твери в это время, вспоминал: город «превратился, как мы в шутку говорили, в настоящий „русский Цюрих", куда съезжались, вольно или невольно, разные так называемые „неблагонадежные" элементы» (Из воспоминаний об А. И. Эртеле // *Златовратский Н. Н.* Воспоминания. М., 1956. С. 330). Надо сказать, что Эртель еще раз обращался к делу собирания фольклора: в 1897 г. он помогал Е. Э. Линевой, приехавшей в с. Александровка Тамбовской губ., чтобы разыскать знатоков старинных песен для записи песен на фонограф (РО ГБЛ им. В. И. Ленина. Ф. 349, п. 10, ед. хр. 63; см. также: п. 5, ед. хр. 1).

[74] Опубликованы в очерке «Самарская деревня» (С. 154—166).

[75] *Эртель А. И.* Записки Степняка. С. 130.

[76] Там же. С. 239.

[77] *Эртель А.* Житье в деревне // Русские ведомости. № 341.

[78] *Терентьев Г. А.* Послесловие // *Эртель А. И.* Волхонская барышня. Смена. Карьера Струкова. С. 761—763.

[79] Там же. С. 413—414.

[80] *Базанов В. Г.* «Хождение в народ» и книги для народа (1873—1875) // Агитационная литература русских революционных народников. Потаенные произведения 1873—1875 гг. Л., 1970. С. 46—51.

[81] *Эртель А. И.* Волхонская барышня. Смена. Карьера Струкова. С. 555—556.

[82] Там же. С. 414. — Как считал Г. А. Гуковский, по выраженным в стихотво-

рении И. А. Крылова «революционно-демократическим идеям и настроениям» оно сближается с произведениями Радищева (см.: *Крылов И. А.* Соч. М., 1946. Т. 3. С. 546. «Примечания»).

[83] *Эртель А. И.* Записки Степняка. С. 562. — Наряду со «Степью Моздокской» это один из самых популярных песенных сюжетов у русских писателей второй половины XIX в. (см.: *Азадовский М. К.* «Певцы» И. С. Тургенева // Статьи о литературе и фольклоре. М.; Л., 1960. С. 430 и 432).

[84] *Эртель А. И.* Волхонская барышня. Смена. Карьера Струкова. С. 620.

[85] *Бессонов Б.* А. И. Эртель. Гарденины. // Рус. лит. 1965. № 2. С. 124.

[86] Письма А. И. Эртеля. М., 1909. С. 73. — Сказка, о которой пишет А. И. Эртель, у Н. П. Вагнера называется «Чудный мальчик». См.: *Вагнер Н. П.* [Автор]. Сказки Кота-Мурлыки. 8-е изд. СПб., 1910. С. 127—151.

[87] Письма А. И. Эртеля. С. 72—73.

[88] *Бессонов Б.* А. И. Эртель. Гарденины. С. 111.

С. КАРОНИН

С. Каронин (Н. Е. Петропавловский) на литературную дорогу вышел в конце 1870-х—начале 1880-х гг. с произведениями о деревне, объединенными затем в циклы «Рассказы о парашкинцах» и «Рассказы о пустяках».[1] Их тема — крестьянская жизнь, на которую Каронин «смотрит с народнической точки зрения и готов при случае восторгаться „стройностью" крестьянского миросозерцания», давала основание относить писателя «к народническому лагерю» литературы.[2] Он был и революционером-семидесятником, судившимся по «Большому процессу» («Процессу 193-х»). Но вскоре после суда он печатно высказал свои сомнения в готовности революционеров и народа к революции.[3] В целом его взгляд на деревню был лишен иллюзий. «Опоры для каких бы то ни было человеческих надежд деревня не представляет», в ней вся жизнь есть страх, беззаконие, «загвоздка», — писал Каронин («Вольный человек». 1, 109). Он населил ее крестьянами, утратившими все возможности выжить физически и духовно на скудном наделе («болотцах»), полученном от барина. Поэтому после «воли» часть парашкинцев разбежалась, бросив свои «души», они образовали «особенный кочевой класс, который только числился на миру, а жил уже другой жизнью» («Последний приход Демы». 1, 115). Оставшиеся («сросшиеся с землей») стали равнодушны ко всему, ни о чем не думая, «кроме дневного пропитания». Автор пишет: «Вследствие этого труд их сделался случайным, непроизводительным», жены работали машинально, дети не играли, мужики не собирались на сход, а если собирались, то говорили о пустяках. «От прежней деревни остался один труп» («Как и куда они переселились». 1, 132, 135). Постепенно парашкинец теряет и веру в «опчиство» как крепость, за которой можно укрыться, и его мечты стали рисовать «опчиство» как врага, от которого надо бежать, как бежал Епишка-кабатчик и стал сам по себе хозяином («Фантастические замыслы Миная»). «Общественная жизнь в деревне равнялась нулю, — пишет Каронин в другом рассказе. — Как будто совсем не было ни

дела, ни интересов общественных. Жители отбывали повинности, иногда скопом собирались по приказу решать дела, но своих мыслей не имели и никаких собственных дел не знали. Изредка крестьяне собирались, чтобы спить с какого-нибудь провинившегося человека» («Солома». 1, 233).

В этих условиях экономического и нравственного оскудения уход из деревни порой выливается в бегство, в переселение всех жителей на новые места, причем такая противозаконная акция совершается по инициативе не крестьян-земледельцев, которых каторжный труд на земле, голодное существование лишили какой-либо энергии, а людей, давно оторвавшихся от пашни. «Одичавших» парашкинцев на переселение вдохновил бывалый односельчанин Ершов, давно забросивший свою «одну душу» и промышлявший по окрестностям разными заработками. Он сам настолько отвык от деревни, что ни ее, ни даже своей избы за пристанище на старости лет не признавал, и рассказами о богатых землях возбудил стремление односельчан покинуть родину («Как и куда они переселились»). В другом рассказе постоянным провожатым на новые земли становится Егор Горелов, который, не желая быть опутанным «пустяшной жизнью» в родной деревне, долго и напрасно шатался в поисках деятельности «в пользу православного народа» и наконец нашел ее в том, что стал опытным путеводителем и ходоком при переселениях. «И в это дело ушла вся его страстная, фанатическая натура» («Пустяки». 1, 274, 279).

Таким образом, ни о какой положительной роли «власти земли», «устоев» в крестьянских рассказах Каронина нет и речи. Это проклятье для несчастных, измученных людей вроде старика Гаврилы Налимова, «утонувшего в земле с головы до ног» («Две десятины». 1, 194). Он «ухлопал» всю энергию на добывание земли, всем должен, лишился сил — и напрасно: его сын не пожелал остаться в селе. Впрочем, в конце концов и он «озлился на всю деревню», стал бесчувственным и ушел в город дворником («Деревенские нервы». 1, 498). Плеханов писал, что Каронин, «несмотря на все свои народнические пристрастия и предрассудки, взялся за изображение именно тех сторон нашей народной жизни, от столкновения с которыми разлетятся и уже разлетаются в прах все „идеалы" народников», что никто из народников не заходил так далеко в изображении картины разложения «устоев».[4]

Отличительной особенностью произведений Каронина дореволюционные критики и советские исследователи считают беспощадный реализм, чуждый какой-либо идеализации крестьянской жизни и прежде всего общинных отношений. В серии рассказов о парашкинцах, писал А. Богданович, «представлен с поразительным реализмом необъятный мир тьмы, невежества, животного прозябания».[5] В отклике на трехтомное издание сочинений Каронина Пыпину пришлось даже защищать писателя от обвинений в пессимизме, в преднамеренном отборе мрачных красок для изображения захудалых деревень, в «выдумке»: «. . .без сомнения,

он писал под влиянием виденных и хорошо известных фактов; рассказы дышат правдивостью, и если эти факты были налицо, они имеют право занять место среди других изображений деревни».[6] Неприкрашенность воспроизведения Карониным процессов общественно-экономического и нравственного бытия, в водоворот которых попал пореформенный крестьянин, позволяла исследователям противопоставлять его не только Н. Н. Златовратскому, идеализировавшему патриархально-общинные отношения деревни, но и Г. Успенскому, придававшему большое нравственное значение «власти земли».[7] Вместе с тем как писатель, в своих воззрениях идущий не от народнических доктрин, а от изучения глубинных процессов деревенской жизни, Каронин сближается с Некрасовым, Щедриным, а также Г. Успенским.[8]

В этих изучениях свое место заняла так называемая этнографическая сторона народного бытия, и она замечена исследователями. «„Социологическая струя" способствовала многомерному охвату изображаемой действительности», — указывает О. Костылев.[9] Это верное, но общее положение, применимое к творчеству любого беллетриста-народника, не дает возможности отличить каронинский этнографизм. Если в рассказах и очерках Наумова фольклор — это художественный штрих, характеризующий социально-этнографические особенности среды, а в произведениях Эртеля — один из способов индивидуализации героя и примета изменяющихся условий и все меняющего времени, то Каронин, обращаясь к нему реже других беллетристов, решает свои творческие задачи: углубляется ощущение трагизма деревенского существования, губящего духовные силы и любые художественные проявления человеческой натуры; в редких случаях с помощью фольклора утверждается мысль о том, что низведенный на уровень полуживотного существования крестьянин сохраняет «душу живу», способность к творчеству и сопереживанию. При этом Каронин, как и Эртель, обращается и к эстетической оценке народной песенной поэзии. Не чуждо ему и использование народного искусства в этнографически-бытовых целях.

* * *

Знание народного творчества обусловлено фактами биографии Каронина. Двенадцать первых лет жизни он провел в деревне Петровке Бузулукского уезда Самарской губ. в семье своего отца, необеспеченного священника. Позднее его подготовка к агитационной деятельности среди крестьян и кратковременное (вследствие ареста) «хождение в народ» летом 1874 г. были осознанно направлены на изучение деревни. Знаменательным является тот факт, что, оказавшись в начале 1880-х гг. в ссылке в Западной Сибири, Каронин при первом же случае, как он писал своему сибирскому другу и тоже государственному преступнику А. Аверкиеву в письме от 5 марта 1884 г., решил «посмотреть на жизнь сибирских крестьян. Все же, может быть, не даром проживешь

в стране, сделавшейся невольным местом жительства ⟨...⟩ если будет время, пишите мне ваши впечатления о сургутских крестьянах».[10] По поручению Западно-Сибирского отдела Русского географического общества писатель изучает экономику и быт крестьян южных округов Тобольской губ. и создает этнографические очерки «По Ишиму и Тоболу».[11] Успеху изучения способствуют собственные «обширные знакомства с крестьянством» и материалы, получаемые от политических ссыльных.[12] Обозревая труды ссыльных, посвященные Сибирской общине, С. П. Швецов писал о Каронине как о зорком исследователе, разглядевшем специфические черты общины Сибири и открывшем дорогу дальнейшим ее изучениям.[13] Работа над сибирскими материалами не раз воскрешает в памяти Каронина деревни родных мест. Характеризуя, например, разного рода отношения, складывающиеся между крестьянами-сибиряками и переселенцами из Европейской России, он вспоминает о сохраняющемся до последнего времени чувстве брезгливости у выселившихся в Бузулукский уезд сибиряков к самарским крестьянам.[14]

Фольклора сибиряков Н. Петропавловский в очерках не касается совсем, за исключением местных воспоминаний о борьбе с набегами инородцев, интересующих его с точки зрения заселения края. Однако он знакомился с народным творчеством, и о фольклорном искусстве сибирских крестьян у него сложились определенные представления.

Рассказ полуочеркового характера «В лесу» (1887) примыкает к многочисленным очеркам Каронина о сибирской жизни, и прежде всего к исследованию «По Ишиму и Тоболу».[15] В произведении, написанном от имени лесничего, воспроизводится беседа с зажиточным крестьянином Петром Теплых, о его знакомстве со сказками, преданиями и песнями. В этой беседе — отражение интереса писателя к устному искусству сибиряков. Оказывается, сказок крестьянин не знает: «Черта ли толку в сказках-то. Слыхал от одного российского посельщика, который по зимам у нас живал, да забыл уж. Бывало, врет он, даже смешно станет». На вопрос: «Может, песни какие сложили в вашей стороне?» — рассказчик слышит в ответ: «Никаких песней у нас не складывали. Девки вон поют — пес с ними! Баловался и я в те поры, когда меня еще за виски драли, а теперь нет уж, будет!» («В лесу». 1, 591). Все-таки однажды лесничему удалось услышать пение этого крестьянина, но «душа не говорила в его песне. Какие были слова — я не разобрал, но зато мотив я не забуду. Это речитатив, доведенный до утилитарной простоты ⟨...⟩ Я потом часто слышал эти прямые, как палки, звуки, — ими пелись искаженные русские песни, потому что своих песен сибиряк не сложил» (Там же).

В итоге изучения культуры крестьянина-сибиряка в таких ее выражениях, как пища, одежда, ремесла, изба, характер пользования землей, Н. Петропавловским был сделан вывод: «. . .свято сохранив обычаи, приемы и предания, он ничего *не прибавил* нового, только количественно и качественно *улучшив* (курсив

мой. — *В. А.*) вынесенное из старой Руси».[16] Относительно же общей духовной культуры впечатление было иное: сибирский крестьянин ничего *не создал*, «но лишь многое *утратил* (курсив мой. — *В. А.*). Мысли его спали непробудно» (Там же). Сменялись поколения, а жизнь не менялась, шла по одному шаблону.

В произведениях Каронина о Сибири фольклор, таким образом, выполняет чисто этнографическую задачу: его жанры иллюстрируют творческое бесплодие сибирского крестьянина, его равнодушие ко всему, что не относится к практической выгоде. Такова, по мнению Каронина, сибирская специфика бытования великорусского фольклора.

Мнение, что сибиряк не сложил своих песен и искажал принесенные когда-то из России, было весьма распространенным в науке того времени. Об этом писали С. Максимов, Н. Астырев, И. Белоконский, Г. Потанин, Н. Ядринцев.[17] Но, несомненно, у Каронина оно сложилось и вследствие собственных наблюдений, надо думать, не единичных, но односторонних, недостаточных. Традиционные жанры народного искусства бытовали в Сибири широко [18] и записывались спустя десятилетия.

Как же фольклор использован в наиболее известных художественных циклах Каронина — «Рассказы о парашкинцах», «Рассказы о пустяках» и других произведениях?

* * *

Каронин почти не включает фольклорных текстов в свои рассказы и очерки. Писатель будто отталкивает от себя эту область духовного бытия крестьян, ибо в условиях той жизни, которую он показывает, ей как бы нет места. А изображает он исполненную драматизма борьбу за то, чтобы добыть хотя бы «дневное пропитание», «сохранить свои животы хоть еще один годик»; «пропитание» же это — кусок «странного хлеба», не хлеба даже, а «какой-то выдумки», «штуки»; отношения крестьян с жизнью строятся по формуле: «терпение до изнеможения и бегство с отчаяния». Посаженные помещиком на «болотца», опутанные недоимками и долгами барину и кулаку-кабатчику, разоренные неурожаями на истощенной земле, мором на скот, парашкинцы, еще недавно цеплявшиеся за землю, теперь «бежали пачками и в одиночку». Наконец в Парашкине осталось два десятка человек вместо прежних четырехсот семидесяти, но и они кто куда разбежались — деревня умерла.

В этой почти зоологической борьбе за существование «случай» губит недюжинные натуры, которым удавалось какое-то время осуществлять свои личные и общественные устремления или ограждать свое человеческое достоинство. В условиях такой жизни искусство, например песня, остается где-то далеко в юности.

В тех нечастых случаях, когда писатель обращается к народной песне, он характеризует ее в целом, подчеркивая соответствие ее настроя русской природе и русской душе. Так же

писали о народной песне Засодимский и Эртель. Но Эртель конкретизировал свои характеристики, приводя тексты песен. Нередко (хотя и не всегда) это делал Засодимский. Каронин этого не сделал ни разу. Подобно Наумову, он ограничивается передачей тональности звучания песни, но в отличие от него пишет о поэтической красоте ее исполнения, не оставляющей слушателей равнодушными.

Отсутствие конкретных фольклорных материалов в рассказах и очерках Каронина, по-видимому, связано с заявленным им самим принципом художественного претворения жизни: изображать не типы людей, а типы общественных явлений, пользуясь для этого типами лишь как средством.[19] А. Слепцов писал об объективности, правдивости рассказов о парашкинцах и тут же замечал: «Фактического содержания в них мало 〈...〉 зато дана длинная вереница типов новой эпохи пореформенной жизни русского крестьянства».[20] Это наблюдение относится ко всем рассказам Каронина, оно касается и характера присутствия фольклора. В рассказе «Судья Илья Савельев» (1881) Карониным показано, как честный зажиточный мужик, избранный в волостные судьи, под воздействием частых выпивок постепенно теряет нравственные критерии и превращается в человека, переставшего «различать, где хорошо и что дурно». Изображение деградации личности мужика, попавшего на какую-либо «должность», как социально-бытового явления деревенской жизни — одно из преломлений народной темы у беллетристов-народников (как и создание других героев, устоявших перед соблазнами наживы или выпивок и оставшихся верными долгу перед «миром»). Нравственный и гражданский потенциал, заключенный в народе, их чрезвычайно интересовал. Бесславный путь Ильи Савельева сопровождает песня как психолого-поведенческое выражение двух полярных состояний души этого героя. В час неожиданных для себя выборов он едет с поля мимо волостного схода, мучительно ищущего кандидата в судьи. «С беззаботностью лежал он и напевал песенку, длинную, как степь, где он родился и жил, однообразную, как скрип его рыдвана, который он забыл подмазать» (1, 445). Иного рода песня украшает его досуги, когда прошли муки совести и Илья перестал тревожить себя вопросами о том, как справедливо вершить судейские дела: «По вечерам каждое воскресенье он с товарищами шел по улице и горланил песни, а в конце улицы судьи, угощенные полчаса назад, делали привал на лужке» (1, 450). Внутренняя жизнь героя посредством песни выведена «на люди», являя разрыв с односельчанами и с природой.

В рассказе «Несколько кольев» (1883) Каронин исследует свою излюбленную тему ненадежности, призрачности деревенского существования. Это явление художественно реализуется в судьбе Тимофея Лыкова. Героя сломила не нужда: «Многого от жизни он не требовал»; вместе с женой он ходил и жил по чужим людям, лишь летом обосновывался в своей избе без двора, был сыт и

жизнерадостен. Он убежден: «Только зачни печалиться о домашности, сейчас страсть сколько подлостей наделаешь. Достатку, а наипаче богатства можно только через подлость достигнуть» (1, 217). Тимофей предстает человеком бывалым. Но это была и художественная натура, проявлявшаяся во всем: он устраивал игру из пилки дров, разговаривая с бревнами, или показывал рабочим фокусы, шутки, ходил на руках; ночью «из-под полушубка шептал от времени до времени прибаутки, заставлявшие товарищей покатываться со смеху» (1, 218). Иногда он «запоет, а товарищи вслушиваются, задумываются, умолкнут, потому что Тимофей пел задушевно, пел те грустные мотивы, от которых за душу хватает» (1, 216). Деревенская жизнь «не вовлекала его в тот круг оподления и страдания», из которого люди, как из омута, являются «поломанными, разбитыми и одураченными» (1, 221). Но Тимофей позволил подрядчику, свинье, посаженной «негодными обстоятельствами за стол совсем с ногами» (1, 226), унизить себя для его развлечения. За хворост для плетня пьяный подрядчик заставил его увеселять себя: вынудил сказать гнусность, от которой сделалось стыдно, прыгать на четвереньках, лаять по-собачьи... Это было падение Тимофея. Последним всплеском артистизма его натуры явилась песня, вырвавшаяся из груди Тимофея вскоре после пережитого, когда он шел «мимо работ» в деревню и не отозвался на оклик товарищей. «Потом услыхали вдали его сильный голос, дрожа разливавшийся в ночном воздухе правильными волнами звуков. Он пел. В песне, неизвестно какой, слышалась необычайная грусть и печаль. Оставшиеся товарищи прислушивались, тихо разговаривая друг с другом, а наконец совсем затихли. Песня все разливалась волнами, напоминая смутно каждому из них что-то хорошее, чего в их жизни нет и не бывает... Двое из товарищей приподняли головы из-под зипунов, забыли сон и всматривались в ту сторону, откуда шли волны хватающих за сердце звуков, пока они не замерли в отдалении.

— Хорошо, шельма, поет! — сказал со вздохом Мирон.

— Заплачь, и больше ничего, — добавил Чилигин» (1, 230).

Тимофея сломило надругательство подрядчика, он «беспросветно запил», разнес свою избу, «загубил свою голову», как он сам говорил, «через эти самые колья» (1, 232).

Тема судеб «вольного человека» в пореформенной деревне Карониным реализуется в типах героев, пытавшихся утвердить свою индивидуальность и отстоять свое человеческое достоинство, но сгубленных налетевшим «случаем». Для «свободного» крестьянина с выраженной индивидуальностью унижение оказывается нестерпимым и приводит его к гибели как гражданина («Безгласный», «Ученый», «Вольный человек»). Каронин изображает это явление как обычное. Судьба Тимофея Лыкова воплощает творческие возможности крестьянина, оказавшегося «между двумя эпохами». В галерее образов народных певцов, созданных многими русскими писателями, Тимофей Лыков выделяется своим

особым — каронинского стиля — обликом. Рассказ «Несколько кольев», несомненно, отражает взгляд писателя на судьбы фольклора при капитализме.

* * *

Важную содержательную функцию в произведениях Каронина выполняет народная проза. Как и у других беллетристов-народников, это прежде всего околофольклорная проза: суеверия, слухи — показатели духовного развития и общественной жизни современной деревни. Не случайно порой о них судит герой-интеллигент. Так, в повести «Мой мир» (1888) этнографически точно им передаются рассказы мельника Филата, старика из отставных солдат, известного в деревне и за колдуна, о происках на мельнице и в речном омуте чертей («пакостников») и о своей борьбе с ними. Рассказы мельника — типичные былички. Интеллигентный герой, стараясь «понять убеждения Филата», который на войне не боялся пуль, «а каких-то пакостников боялся», приходит к мысли о том, что мельник — «неисправимый фетишист, он был насквозь проникнут тайнами окружающего и во всем чувствовал непонятную силу». Он слышит «голоса» в степи, «гул», идущий «извнутри» земли, «плач» в лесу... «И не плач, и не голос, — поясняет мельник, — а так, невесть что», во что он «вникнуть» не может, но чего боится (2, 74). Для Каронина народные суеверия — элемент мировоззренческий, они сковывают мысль и энергию крестьян. Их власть над душами, считает он, не должна преуменьшаться, ведь и образованный слушатель мельника вдруг стал «чего-то» бояться. «Это было не суеверие, но робость какая-то, — пишет он о себе 〈...〉 Темные силы, владевшие деревенской жизнью, отразились и на мне» (2, 74—75). Обращение к быличкам, к суеверным действиям-оберегам («Праздничные размышления») обогащает возможности художественно-публицистического раскрытия духовного мира крестьян как во многом первобытно-неподвижного. Условия деревенской жизни способствуют сохранению косности мышления.

Но шире других разновидностей общественно-художественной мысли народа в «Рассказах о парашкинцах» представлены слухи, вести. Слухи — один из неотъемлемых элементов социально-общественной атмосферы деревни. Они составляют «значительную долю умственной пищи парашкинцев», — пишет Каронин («Как и куда они переселились». 1, 133). Они вписываются органически в сюжеты рассказов Каронина и неотделимы от идейного их содержания. Сюжетно-композиционную основу одного из них — «Светлый праздник» (1887), изображающего начало пореформенного существования парашкинцев, целиком составляют слухи. «До глухой деревни воля дошла в конце марта», — пишет автор; все поголовно мужики моментально собрались около церкви; «в сердце проникла великая радость, как будто солнце заглянуло в мрачный погреб» (1, 5). Между первым приездом исправника с мани-

фестом, который мужики истолковали в плане своих многовековых ожиданий, и вразумившей их «секуцией» прошло немало времени, в течение которого они не раз были взволнованы темными слухами насчет земли, «будто она еще нисколько не принадлежит им, да и принадлежать не будет...» (1, 8); и они посылали «мудрых людей» в ближайший город, а затем — в окрестные села, и ходоки приносили то хорошие, то плохие вести, а за это время крестьяне успели изгнать управляющего, распорядиться барскими владениями и даже приготовиться к сопротивлению: умирать, но не отдавать землю. Только «секуция» заставила парашкинцев отказаться от своей «светлой фантазии».

Темы слухов накануне манифеста 1861 г. традиционны: воля и земля. Каронин пишет об этом: «Ходили между ними разные слухи раньше, но они плохо им верили. Господ призывали обдумывать волю, а мужиков нет» (1, 5). «Воля» входит в деревню и одухотворяет «темную мысль, спавшую в продолжение сотен лет». Толкователем ее выступает солдат Ершов, «который раньше пускал слухи о воле, когда о ней еще никто не думал, и который считался человеком с „башкой"» (1, 6). Толки о содержании «воли» рождают в парашкинцах энергию, стимулируют к действиям, чаще всего противозаконным. Разрозненные, они заканчивались вразумляющими «секуциями»; «в 1861 году крестьяне способны были только на „бунты"».[21]

Пожалуй, Каронин как никто другой из беллетристов-народников сумел изобразить живое бытование слухов о земле и воле: их появление и исчезновение, возбуждение ими надежд и наступление разочарований. В отличие от героев Наумова и Златовратского, которые вспоминают об ожидании воли и о борьбе за землю как о былом, герои Каронина живут в их атмосфере.

Несбывшиеся надежды на получение земли не гасят народной фантазии, ибо без нее нет жизни. Каронинский герой — крестьянин-бедняк Минай «ловил малейший слух ⟨...⟩ фантазировал на его счет ⟨...⟩ Каждую нелепость, подхваченную на лету, он делал еще более нелепою, бессознательно перевирая ее ⟨...⟩ он рассказывал его (слух. — *В. А.*) другим и незаметно для себя приплетал что-нибудь от себя» («Фантастические замыслы Миная». 1, 64). Так, по мнению Каронина, занесенные вести расцвечиваются новыми узорами народного воображения.[22] Названный рассказ построен на художественном воспроизведении писателем процесса рождения «фантазий» в голове крестьянина, помогающих ему сохранять вкус к тяжелому и безрезультатному труду, к борьбе за жизнь. Стоило разлететься одной мечте Миная, как он, в редкие часы отдыха, отдавался другой. Все фантазии Миная вертелись вокруг земли, урожая, податей. Каронин пишет: «Когда он мечтал, то прежде всего рисовал себе землю, много земли...» (1, 50). Но барин предложил крестьянам «болотца», и Минай был «оглушен» на год или полтора, затем пришел в себя и снова принялся фантазировать. Вернувшись из извоза и отогреваясь, он рисует себе изобилие ожидаемого урожая: «У Миная как-то выходит, что

и дождичек льет вовремя, и сухое время настает вовремя. . .». Загибая за пальцем палец, он высчитывает, как распределит урожай: «В конце концов всегда оказывается, что пятерня вся загнута, хлеба достанет и подати будут уплачены» (1, 51). А в это время в руках его сына «кусок странного хлеба». Навоза нет, а «перед его умственными взорами носится даже самая картина возки навоза на поля и удобрения им земли» (1, 52). Не сбылись слухи о «приделе» земли, и Минай приносит с базара вести о том, «быдто черную банку заведут», «для черняди, стало быть, для крестьян» (1, 66), и новая молва ошеломляет даже «основательного Фрола». Каронин пишет: «Надо питать глубокое отвращение к „жисти", чтобы на лету схватить слух, перелгать его и превратить в „черную банку"» (1, 67). Импровизируя воображаемые диалоги с односельчанами, старостой, с самим собой (иногда они прорываются и в жизнь), представляя картины материального благополучия, становится герой выше в собственных глазах и поднимается над убогой действительностью. Многолетняя «неуязвимость» Миная объясняется именно способностью мечтать, фантазировать.

Обращает на себя внимание то, что фантазии Миная находятся в полном соответствии с психологией и трудом крестьянина. Они реалистичны и, в отличие от сказочных фантазий, осуществимы в условиях справедливого социального строя. Причиной, возбуждающей фантазии простого человека, была «бедность действительной жизни», — справедливо считал Н. Г. Чернышевский. Он писал, что обездоленный человек, «лежа на голых досках», мечтает «о роскошной постели, о кровати какого-нибудь неслыханно драгоценного дерева, о пуховике из гагачьего пуха, о подушках с брабантскими кружевами, о пологе из какой-нибудь невообразимой лионской материи». . . Каронинский (и русский) крестьянин не мог мечтать обо всем этом, потому что не подозревал о существовании подобных чудес. И приведенное рассуждение Чернышевского едва ли имеет отношение к волшебным сказкам, как это считает В. Г. Базанов:[23] в них нет и не может быть такой конкретизации «волшебных замков». Каронин показывает полную зависимость фантазий голодного, опутанного долгами хлебопашца от его повседневного бытия и самочувствия, без них Минай «плюнул бы на все и оцепенел», он «затыкал дыры „жисти" клочьями своего воображения» (1, 58), он стыдился быть недоимщиком, поэтому «платил в воображении» (1, 60). Его фантазии — своего рода хвастовство, самооборона от жестокой действительности. Так именно они были восприняты народнической критикой: «Мечтания Миная — это простое самосохранение, без мечтаний он должен удавиться, или сделаться ⟨...⟩ безысходно-отчаянным скептиком».[24] В понимании роли «фантазии» в жизни человека Каронин отличался и от Чернышевского,[25] и от других беллетристов: в них он видел выражение жизненного оптимизма и стимул к действию.

Именно «фантазия» — молва о свободных землях — подсказала парашкинцам спасение от смерти. Она вторглась в «героический период деревни» («Как и куда они переселились». 1, 140) —

в финал рассказа, причем через жанр беллетризованной писателем социально-утопической легенды о счастливых землях, и побудила, казалось бы, одичавших, смирившихся с своей участью парашкинцев к действию — к бегству из опустевшей отчины. О «чудесных местах» рассказывает тот же бывалый человек, солдат Егор, рассказывает как о местах, которые он якобы видел сам. Однако фантастичность рисуемых им картин свидетельствует о том, что он пересказывает слышанную им легенду. «Чудесные места» — это «перво-наперво — лес ⟨...⟩ И земля ⟨...⟩ сколько душе угодно; а назем, чернозем, стало быть, косая сажень вглубь, во как! ⟨...⟩ у него у самого дух захватывало от своего рассказа. Выходило так: хлеба там вволю, ешь, сколько душа просит; в лесу можно заблудиться; в лугах можно пропасть совсем; в реках рыбу прямо руками бери; птицы всякой — тучи ⟨...⟩ Дальше же его описания были еще лучше: степь неоглядная, кругом ни души, воля. Жить можно. Только православных нет, а все киргиз» («Как и куда они переселились». 1, 140—141).

В легенде выражены многовековые чаяния обездоленного русского народа: земля, воля, сытая жизнь. К. В. Чистов пишет, что ядро «социально-утопических легенд о „далеких землях" образуется из трех основных элементов: социального, экономического и религиозного».[26] В передаче Каронина легенда сохраняет социальный (воля) и экономический (земля) элементы, за осуществление которых всю свою историю напрасно бьются парашкинцы. Мужики осознают противозаконный смысл легенды: слушая фантазию Егора Ершова, «сходка отодвинулась подальше от волостного правления, выбирая укромный угол» (1, 140); понимая рискованность своего намерения покинуть деревню, они разговаривают об этом ночью, в лесу, шепотом и быстро обсуждают свою опасную затею.

Действительно, социально-утопические легенды были «специфической формой борьбы с правительством, с общественным строем во всех проявлениях», трагически бесперспективной, но сильной полнотой своего отрицания.[27]

В этом роде народной фантазии, в традициях своего времени, Каронин усматривал выражение крестьянской идеологии. Попытки же претворить ее в жизнь считал неосуществимыми. Бедствиями мужика-переселенца в Сибири была полна литература, да и самовольство не поощрялось: оставившие деревню парашкинцы были возвращены на место исправником, но скоро бежали — «только не вместе, и не на новые места, куда было повел их солдат Ершов, а в одиночку, кто куда мог» (1, 146).

Слухи, молва, «фантазии», легенда в рассказах и очерках Каронина оказываются тесно сплетенными между собой.[28] Именно через них для писателя открылась возможность изображения неуспокоенности деревни и души крестьянина. Смена слухов, отношение к ним парашкинца знаменует всегда какой-то этап в их трагической истории. Оказывается, в голодной, изверившейся в будущем деревне есть слой таких вестей, которые перешли

в разряд «мифических сказаний». Они не возбуждают крестьян, в них перестали верить. Ясно, что многие «культурные ценности» и даже персона царя в глазах крестьян девальвировались. Так, они не верят в «разносимые богомольцами мифы» о странах, населенных людьми с песьими головами; утратили для них интерес не подтвердившиеся слухи о том, «что в Питере стоит царский амбар в две версты длиной, наполненный доверху хлебом, или что из-за моря приплывут к Покрову десять кораблей с мукой, назначенной для раздачи желающим» («Как и куда они переселились». 1, 133). Никто не пришел на помощь вымирающей деревне, вера в «чудесные земли» одушевила парашкинцев и погнала из деревни.

Каронина, как и других беллетристов-народников, народная околофольклорная проза привлекает потому, что ее содержание сплетено с повседневной жизнью крестьян; в ней отчетливо выражен уровень их сознания и характер извечных и нынешних устремлений деревни. Вместе с тем для писателя слухи, вести, легенды, «фантазии» не лишены элементов художественности, настроения. Они способствуют формированию общественного сознания и движут общественное мнение. В них кипение жизни, надежд, страстей. Иное отношение к народной сказке. Правда, и ее содержание — отражение мужицкой истории (скорбной, исполненной страданий) и его самосознания, но рабского, холопского. «Барин» внушает крестьянину Чилигину (они оказались соседями в больничной палате), что мужик, создав сказку об Иванушке-дураке, утратил «меру человеческого достоинства 〈...〉 называя себя вслух дураком 〈...〉 Он потерял величайшую силу жизни — самолюбие» («Праздничные размышления». 1, 186—187). Это не народный взгляд на сказку, в нем нет понимания истинной сущности сказочного героя. И крестьянин никак не отозвался на это суждение барина.

Так народная духовная культура в произведениях Каронина оказывается тесно связанной с повседневной жизнью крестьянина, с судьбами деревни. Традиционная песня, причитание — выражение элегического настроя души русского человека — не имеют условий в капитализирующейся (разоренной) деревне. Практицизм сибиряка, погоня парашкинца за куском хлеба мешают лирическому самовыражению.

Фольклорные жанры формируют идейный стержень рассказов и очерков как реалистических произведений о народной жизни. Они никогда не являются знаками внешней «народности». В отборе устных народных жанров Каронин проявил ту же наблюдательность, то же умение хорошо обрисовать «выдающиеся стороны» изображаемой среды, о которых писал Плеханов.[29]

[1] Ссылки на рассказы даются в тексте по изданию: *Каронин С.* (*Н. Е. Петропавловский*). Соч.: В 2 т. / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Г. П. Бердникова. М., 1958.

[2] *Плеханов Г. В.* С. Каронин // Плеханов Г. В. Литература и искусство. С. 555.

[3] *Гущин М. Е.* Н. Е. Петропавловский-Каронин: (Опыт биографии) // Учен. зап. Харьковского пед. ин-та. 1940. Т. 3. С. 109.

[4] *Плеханов Г. В.* С. Каронин. С. 556 и 557.

[5] *Богданович А. И.* Критические заметки // Мир божий. 1898. № 11. С. 11. [Перед загл. А. Б.].

[6] *Пыпин А. Н.* Деревня // Вестник Европы. 1893. Кн. 4. С. 758.

[7] См.: *Скабичевский А.* Мужик в русской беллетристике (1847—1897) // Русская мысль. 1899. Кн. 4, 5; *Буш В. В.* Творчество Н. Е. Каронина-Петропавловского // Литературные беседы. Саратов, 1930. Вып. 2. С. 8—32; *Цейтлин А. Г.* Пореформенная деревня в изображении Каронина // Каронин С. (Н. Е. Петропавловский). Соч. М.; Л., 1932. С. 7—41; *Бердников Г.* С. Каронин (Н. Е. Петропавловский) // С. Каронин (Н. Е. Петропавловский). Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. III—X; *Костылев О. Л.* С. Каронин и Глеб Успенский // Вестн. Ленингр. гос. ун-та. № 2. Л., 1961. Вып. 2. Сер. истории, языка и литературы.

[8] *Бердников Г.* С. Каронин (Н. Е. Петропавловский). С. XIII; *Костылев О. П.* Крестьянские очерки С. Каронина (Н. Е. Петропавловского). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1963. С. 13.

[9] *Костылев О. П.* Крестьянские очерки С. Каронина. С. 14.

[10] *Колпенский В.* Памяти Н. Е. Петропавловского (Каронина) // Каторга и ссылка. 1923. № 6. С. 284—285.

[11] *Петропавловский Н.* По Ишиму и Тоболу. (Из путешествий и исследований крестьянского быта Западной Сибири) // Записки Западно-Сибирского отдела императорского Русского географического общества. Омск, 1886. Кн. 8, вып. 1.

[12] *Швецов С. П.* Культурное значение политической ссылки в Западной Сибири // Каторга и ссылка. 1928. № 3. С. 64.

[13] Там же.

[14] *Петропавловский Н.* По Ишиму и Тоболу. С. 33.

[15] *Бердников Г.* С. Каронин (Н. Е. Петропавловский). С. 609.

[16] *Петропавловский Н.* По Ишиму и Тоболу. С. 44.

[17] См.: *Кошелев Я. Р.* Русская фольклористика Сибири (XIX—начало XX в.). Томск, 1962. С. 117—158.

[18] О сохранности и богатстве тамошнего народного календаря см.: *Громыко М. М.* Трудовые традиции русских Сибири (XVIII—первая половина XIX в.). Новосибирск, 1975.

[19] *Скабичевский А.* Мужик в русской беллетристике (1847—1897). С. 108.

[20] *Слепцов А.* Николай Елпидифорович Петропавловский (С. Каронин) // Русское богатство. 1893. № 6, отд. 2. С. 83.

[21] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 20. С. 141.

[22] В. Г. Базанов не склонен исключать толки и слухи из народного художественного творчества. См. его книгу «Русские революционные демократы и народознание» (Л., 1974. С. 145—168).

[23] *Базанов В. Г.* Русские революционные демократы и народознание. С. 28—29.

[24] [*Оболенский Л. Е.*] Новые литературные типы // Мысль. 1880. № 5. С. 81. (Перед загл. NN).

[25] См. его «Очерки гоголевского периода русской литературы».

[26] *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVIII—XIX вв. М., 1967. С. 315.

[27] Там же. С. 318.

[28] «. . .легенды возникают из слухов, слухи формируют легенды и предания о царях-избавителях», — пишет В. Г. Базанов (*Базанов В. Г.* Русские революционные демократы и народознание. С. 108).

[29] *Плеханов Г. В.* Литература и искусство. С. 558.

V. Д. Н. МАМИН-СИБИРЯК

А. М. Горький назвал Д. Н. Мамина-Сибиряка писателем «воистину русским», и за этим стояли «кровная связь с народом», дающая «красоту и силу писателю», открытие им «целой области жизни», не знакомой читателям до него, общественная роль литератора, книги которого «помогли понять и полюбить русский народ, русский язык».[1] О силе реализма Мамина-Сибиряка говорил В. И. Ленин, отметивший, что в произведениях его «рельефно выступает особый быт Урала».[2] При этом речь шла не только о своеобразии действительности, изображенной писателем, но и о влиянии ее на характер отражения жизни. Дореволюционная «Правда» оценила Мамина-Сибиряка как «сердечного и яркого писателя».[3] Большевистская газета подчеркнула способность художника глубоко изобразить социальные процессы, в правильном понимании которых был заинтересован рабочий класс России.

Для всех выдающихся современников Мамина были очевидны его незаурядная талантливость, стихийный демократизм, сила народности. Так, А. П. Чехов глубоко и верно почувствовал органическое родство Мамина с народом, проявление в его творчестве характера человека труда.[4]

Народность Д. Н. Мамина-Сибиряка связана с щедрым использованием в его творчестве идей и форм народной поэзии. Основу его фольклоризма составили богатства духовной жизни народа, находящегося в условиях «особого быта Урала». Вместе с тем роль фольклора в развитии реализма писателя определялась спецификой его художественного метода: перед нами тот вариант русского реализма, в котором был высок уровень интереса к анализу непосредственно социальных процессов жизни.

Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка отличается своеобразной эпичностью. Роль фольклора в этом «изводе» русского реализма весьма поучительна.

* * *

Детство писателя прошло в поселке Висимо-Шайтанского завода, одного из горных заводов Демидовых, заброшенных в глубь Урала. Оно пало на годы перехода от крепостного режима, «окрашенного специально заводской жестокостью»,[5] к новым формам жизни, сохранившим много пережитков старого.

Население поселка составилось из раскольников-старообрядцев, бежавших в конце XVII в. за «Камень» от «свар и нестроений» Московского государства, от гонений на «старую веру», а также из переведенных в 20-е гг. XIX в. из Тульской и Черниговской губерний крестьян, которые стали рабочими завода.[6] Пестрота этнографического состава населения определила широту и сложность окружавшего будущего писателя фольклорного репертуара. «Кержаки», враждебно настроенные к властям, время от времени

«воздвигавшим» на них гонения, сохраняли традиции «раздражительной сатиры и насмешки».[7] Взрывы «дикой воли» и «неумирающий дух протеста» (9, 363) были хорошей почвой для формирования рабочего фольклора. Особенности горнозаводского труда способствовали появлению преданий и легенд о золоте, драгоценных камнях, о земельных богатствах вообще, возникновению новой демонологии.

Мамин с детских лет был погружен в атмосферу народнопоэтического творчества. В доме заводского священника сходились «толки и слухи» со всего поселка. Сюда же доходили рассказы о «разбойниках», о скитских старцах, о внезапных богатствах, о трагических событиях и происшествиях. Такие рассказы, чтобы получать «общее значение», должны были облекаться в одежду народнопоэтического творчества. Писатель вспоминал об этом, подчеркивал момент превращения простого сообщения о факте в явление народной поэзии. О заводских разбойниках, которые пользовались всеми симпатиями массы, Мамин-Сибиряк писал: они «служили» неистощимой темой для рассказов, сказок и легенд, «няня, кухарка, кучер, разные старушки, бродившие из дома в дом, — все знали тысячи разбойничьих историй, которыми охотно делились с нами, детьми» (9, 364). Из потока бытового говорения подобные рассказы выделялись самой речевой манерой, ибо произносились «каким-то особенным былинным речитативом» (9, 364). Припоминает писатель и свое раннее знакомство с народной демонологией.[8] В воспоминаниях тех, кто знал Мамина в молодости, говорится об его интересе к проголосной свадебной песне.[9] В самых ранних рассказах, которые писались Маминым еще в период обучения в семинарии, уже встречаются многочисленные пословицы, песни, приводятся рассказы о силаче Василии Балабурде, о скитских старцах, раскольничьи легенды о табаке и картофеле и т. д.[10] В ученических тетрадях сохранились записи народных песен.[11] В духовном училище он познакомился с постановкой народной драмы «Царь Максимильян».[12]

Интерес к миру народнопоэтических представлений поддерживался также чтением «Русской книжки» И. Худякова, имевшейся в семье. Взрослые читали «Современник», и к их разговорам прислушивался «детским ухом» будущий писатель, учась уважительно относиться к тому, что впоследствии будет определено словом «народознание».

В Петербурге Мамин, занимаясь репортерской работой, дает отчеты о научных заседаниях Русского географического общества, где выступали О. Миллер, Г. Потанин, В. Козин, В. Майнов и др.

Для своих литературных работ он просит отца подбирать фольклорные материалы. Его интересуют «предания, суеверия, приметы, заговоры, стихи, правила» раскольников, «рассказы и воспоминания» о Демидовых, фиксирующие энергию первых поколений семьи и «распущенность и самодурство» последних, он хотел бы получить записи рассказов о Ермаке, Пугачеве, о беглых, о знаменитых разбойниках (10, 340, 341).

Ранние рассказы писателя, появившиеся на страницах мелких журналов в 1870-х гг., насыщены фольклорными мотивами, образами, включают много прямых и скрытых фольклорных цитат. Они могли быть созданы только на основе вживания в народную поэзию как в естественную духовную среду.

Записные книжки писателя 1880-х гг. хранят следы пристального внимания к фольклорным материалам. Здесь встречаются выписки из сборника пословиц Снегирева, песня о Ермаке из сборника Кирши Данилова. На других страницах записаны народные песни, рассказ о местном силаче Федьке Ермакове, рассказ Жмаева об открытии им золотоносных районов в Сибири. Здесь же встречаются следы чтения фольклорно-этнографических работ: Н. Г. Катанова — «Сказания и легенды Минусинских татар», Г. Н. Потанина — «Очерки Северо-западной Монголии» и др.[13]

Не оставляет без внимания писатель отдельные яркие фразеологические сочетания, имеющие фольклорный характер. Так, он выписывает: «нам доброго не изжить», «жив боится смерти», «черт деревянный, на язык наступил», «из барина пух — из мужика дух» и др.[14]

В библиотеке Мамина было довольно много фольклорных сборников и работ по фольклору и этнографии: «Письмовник» Курганова, девять выпусков «Песен» Киреевского, «Великорусс» Шейна, «Поэтические воззрения славян на природу» Афанасьева, «Пермский сборник», в котором также были фольклорные материалы, и некоторые другие.[15]

Во второй половине 1880-х гг. Мамин добивается получения от Общества любителей русской словесности, членом которого он был, «открытого листа» на право записей фольклора. В письме, отправленном А. С. Пругавину, он писал: «Каждое лето мне приходилось путешествовать по Уралу, и по пути я не упускал случая записывать все, что касается этнографии и вообще бытовой обстановки этого обширного и разнообразного края. Между прочим, мне хотелось бы заняться собиранием песен, сказок, поверий и других произведений народного творчества». «Открытый лист» был им получен.[16]

Однако он не выступал в печати в качестве собирателя, публикатора народного словесного творчества. Записи его носят характер писательский: Мамин часто фиксирует не весь текст песни, а только несколько строк ее, имея в виду последующее цитирование в художественных произведениях.

У Мамина-Сибиряка не было специальных работ по фольклористике, но в его очерках и рассказах встречается много замечаний, наблюдений, соображений, выстраивающихся в определенную систему взглядов на народное творчество. Как верно заметила О. Б. Алексеева, художественное творчество Мамина «как бы приняло на себя функции фольклористики». Писатель не только сообщает о том или ином факте бытования фольклорного произведения или жанра, но «часто окружает его очень ценными сведениями и наблюдениями».[17]

Волга и Кама, говорит писатель, «несли с собой целое народное миросозерцание, сложившееся на их берегах, — оно вылилось в песне, в обрядовой стороне, в характере и во всем укладе народной жизни».[18] «Голутвенные людишки», безвестно «творившие русскую историю», создали удивительную поэзию. «Свадебные обряды и песни, сохранившиеся на Чердынском севере, — говорил Мамин, — производят потрясающее впечатление своей глубоко выстраданной поэзией и исторической правдой» [19] и свидетельствуют о тяжкой «доле многострадальной русской женщины». Одновременно они — показатель высокой эстетической культуры народа. Мамин-Сибиряк присматривался к поэтике свадебных песен, прекрасному старинному языку. Для него это не просто старина, но старина живая. О том же свадебном обряде он говорил: «Это наша глубоко национальная, выстраданная целой историей опера», «величайшее создание самобытного народного гения».[20]

Проголосная русская песня также представлялась писателю исторической в том смысле, что в ней сконденсирован лирически выраженный опыт многовековых переживаний действительности народом. Песне у Мамина посвящены самые яркие и взволнованные слова. Для него была «неотразимой чарующая поэзия русской проголосной песни»,[21] в которой слышатся «щемящая нотка, глухие слезы и смертная тоска по какой-то воле и неизведанном счастье» (2, 147). Однако он отмечал и иной лирический пафос в тех же песнях, «от бесхитростных, но глубоко поэтических строф» которых «веяло простором, волей, молодецкой удалью» (4, 116). В другом случае, раскрывая внутреннее содержание такой песни, он говорил, что в словах и мотиве песни «поднималась и живьем вставала бездольная, безрадостная и отчаянная жизнь отпетой души».[22]

Осознавая народную песенную поэзию как многовековое достояние трудовой массы в целом, Мамин-Сибиряк подчеркивает личностный момент в исполнении песни. Любовница беспутного Гараськи в «Золотухе» песней «Мне ночесь, молодешеньке. . .» выражает свое горе. В словах и в самом мотиве «плачи» было много «безысходной тоски, глухой жалобы и нежной печали» (4, 135). Песня Савоськи в «Бойцах» несет в себе черты «народной души» и одновременно выражает «душу живую» самого героя, его переживания, его мятущееся сознание.

Проголосные песни у писателя обычно исполняют рабочие — бурлаки, сплавщики, золотоискатели, а не крестьяне. Он рисует наследование национального фольклора рабочей средой.[23]

Мамин обращает внимание на обстоятельства, порождающие новое в фольклоре, и причины, стирающие из памяти народа отдельные старые жанры или произведения. Он видит «старину стародавнюю» в цикле свадебных песен, записанных в Чердынском уезде Пермской губернии, и объясняет их новгородское происхождение и условия, которые помогли им сохраниться в первозданной чистоте и поэтической стройности не в местах рождения, а в районах, куда направлялась новгородская колонизация. Погребенные

в одних районах под новыми напластованиями народного поэтического творчества, свадебные песни сохранились в другом, где осталась психология «ушкуйничества», куда слабо проникали новые формы быта. Здесь «жива еще эта глубокая старина и хранит свой эпический склад»;[24] а «хлынувший на Урал раскол только укрепил эту старину и бережно разнес ее по своим заветным уголкам».[25]

Внимание к эпической традиции сочетается у писателя с глубоким пониманием обновления репертуара, появления новых фольклорных произведений, в том числе и песенных, особенно «разбойничьих».[26] Услышав песню «Между го-ор-то было да Енисейских гор», повествователь в «Уральских рассказах» тут же воспроизводит и предание о сложении ее «разбойником Светловым», о его непомерной силе и о высоте его этических принципов (4, 147). Рассказ одного из персонажей очерков «Золотуха» о «вывороченном сюртуке» — тайном государственном ревизоре золотых промыслов, от которого много народа «ушло в Сибирь», — завершается указанием, что именно по этому поводу создана песня «Уж ты сад ли мой, сад» (14, 450). Песня известна и в других, не только уральских записях, притом достаточно ранних.[27] Указания на обстоятельства ее возникновения свидетельствуют, однако, о стойком местном приурочении фольклорных текстов и об их конкретной «правдивости».

Писатель хорошо представляет, как формируются новые произведения прозаических жанров. В очерках «Разбойники», «Блажные» прочерчивается путь рождения народнопоэтического устного рассказа о разбойнике. Писатель начинает с объяснения самого явления разбойничества: «Это был глухой протест всей массы заводского населения», «заводской разбойник пользовался всеми симпатиями массы и превращался в героя» (9, 370); «имена этих ярких протестантов окружены легендарными сказаниями и сделались достоянием народной фантазии».[28]

Естественным является и возникновение прозаических повествований о разбойнике: «Он служил неистощимой темой для рассказов, сказок и легенд. . .», — некоторые рассказы отливались в стереотипную форму и повторялись сотни раз (9, 364). Так представляет Мамин процесс образования новых произведений в народном сказовом репертуаре.

Например, о способности разбойника Рассказова «уходить из тюрьмы» бурлаки говорят так, как повествуется в легендах о Разине-волшебнике: «Только дай воды, а уж там его не удержишь: как сквозь землю провалится. Замки целы, стены целы, окна целы, а Рассказов уйдет» (4, 78). Этот герой сказа уходит из тюрьмы, нарисовав углем на стене лодку (4, 136). Подобные «толки и слухи» ходят о разбойнике Марзаке: «легендарный человек ⟨...⟩ умел заговаривать даже пули конвойных солдатиков» (5, 41).

В фольклоре Мамин-Сибиряк, подобно Лескову, видит верное в основе отражение исторических событий и форм народ-

ного быта, народных интересов и стремлений. Он высоко ценит «народную вековую память». Хотя легенда — всегда яркий вымысел народной фантазии, «все же у нее есть свое основание, и народная вековая память свято хранит события». Вот отчего писатель говорит: «Верю каждой легенде».[29]

Он противопоставляет концепциям, выработанным исторической наукой, иные — зафиксированные в фольклоре, в историческом предании. Так, размышляя о подвиге Ермака, опираясь на предания и историческую песню из сборника Кирши Данилова, он обращает внимание на неверное представление ученых о соотношении «героя» и «толпы». По его мнению, «народ по достоинству оценил Ермака и поет о нем в былинах как о казацком атамане, составлявшем только голову живого казацкого тела. . . Он тянул за Камень, потому что туда тянул его казацкий круг» (4, 73).

Фольклористические взгляды Мамина-Сибиряка входят органично в систему его художественных, эстетических представлений, демократическая основа которых декларирована самим писателем в известном письме к брату (10, 357—360). Он причисляет себя к той школе, которая серьезно взялась за изучение народа и не желает удовлетворять запросы публики, состоящей из представителей «салона или той буржуазии, которая тянется за салоном». Искусство для него — литературное оружие, при помощи которого ведется война, ибо кругом «много зла, несправедливости и просто кромешной тьмы» (10, 359).

* * *

Несколько полемически Мамин-Сибиряк относил значительный ряд своих произведений к особому «нарождающемуся отделу беллетристики, именно областному» (10, 198). Речь шла о внимании к особенности социальной жизни и психологии трудящихся, живущих в разных географических районах. Подобный принцип рассмотрения положения рабочего класса в России впервые применил В. Берви-Флеровский. В 1890-е гг. В. И. Ленин анализирует развитие капитализма и его влияние на положение и психологию трудящихся народных масс также и в рамках больших регионов.

Литература 1880-х гг. ощущала необходимость представить картину народной жизни в различных районах огромной страны, отражая специфические — то очевидные, то тонко проявляющиеся — формы быта и социальной психологии. Г. Успенский говорил, что он пишет о новгородском мужике, Короленко сознательно заострял внимание на сибирском характере своих героев, персонажи маминских рассказов несут на себе отпечаток собственно уральской жизни.

Такое внимание к особенностям быта отдельных экономических районов подкреплялось развитием этнографических исследований. В художественной литературе складывался особый тип беллетристики этнологического характера, который питался этнографическими исследованиями и, в свою очередь, питал их. Естественно,

что в таких произведениях фольклор был представлен как существенный показатель быта и сознания народа. Уважительное отношение к народу со стороны автора сказывалось в том, что народно-поэтическое воззрение на жизнь он признавал кристаллизацией понимания действительности, сложившегося исторически в трудовых массах.

Пограничный характер «Уральских рассказов», позволяющих увидеть в Мамине-Сибиряке не только художника, но и этнографа, отмечался в «Вестнике Европы»: «Нам кажется, что при том материале сведений, каким владеет автор, и при том умении наблюдать живой быт, он мог бы дать и такую картину уральского края, которая послужила бы чрезвычайно любопытным материалом для историка народного быта и этнографа».[30]

П. Краснов в одной из статей о Мамине-Сибиряке заметил: «Мамин рисует людей труда и рисует их в труде».[31]

Изображение труда, трудовых процессов в очерках и рассказах приводит за собой цитацию трудовых песен. В неопубликованном рассказе «Легкая рука» (первоначальной редакции очерка «Бойцы») герои поют песню: «Что ребята припотели, Али выпить захотели?».[32] Эти же слова приведены в более позднем рассказе «Я. . . Я. . . Я . . .». Говоря о труде доменщиков, писатель приводит поверья о «вздыхающей домне», создающиеся в кругу этих рабочих (7, 335). В рассказах о добытчиках камня впервые в отечественной литературе развертывается богатый репертуар легенд о заклятиях на земные богатства, о людях, обладающих особой способностью указывать, где лежит золото, и т. д.[33]

Рассказав о «покосных неделях», писатель замечает: «По вечерам на десятки верст несутся веселые песни» («Лес»). Праздники на приисках тоже не обходятся без песен. «Приходили девки и „заводили" хороводные песни», — сообщается в «Первых студентах». Обобщая, писатель находит некоторую итоговую формулу: «Без песен русский человек не умеет работать, а отдыхать тем более» («На шестом номере»). В редком рассказе из народного быта действующие лица не поют, а в некоторых («Бойцы») песня и пение являются составной частью сюжета. Мамин-Сибиряк охотно рисует внешнюю обстановку исполнения песен, говорит о тональности их. Фольклор имеет концепционный смысл для произведений и участвует в маминской интерпретации национального характера. Это отчетливо проявляется там, где Мамин-Сибиряк, рисуя тяжелый приисковый труд, отмечает, что без «шуток и прибауток» «не работается русскому человеку» (4, 132). Или при изображении сплавщиков: «Из-за белых, частых зубов Окини так и сыплются бесконечные шуточки, прибауточки, присловья и присказки. Даже в опасных местах Окиню не оставляет его неизменное добродушие» («В камнях». 1, 139); «Его речь так и пересыпалась поговорками, прибаутками и тем красным словцом, по которому узнаешь человека сразу» («Правильные слова»).[34] Удалью отзываются очень характерные для Урала сатирические песни «Как сибирский генерал Станового обучал»

(«Золотуха»), «Как по речке, да по быстрой Становой едет пристав» («Лётные»).

Воссоздавая реальный быт рабочих и крестьян в формах, которые складывались на Урале, писатель подходил к верному толкованию исторических причин возникновения, например, легенд о «нечистой силе». Отметив отсутствие на Урале, «с его несметными подземными сокровищами», гномов, он объяснял это следующим образом: «Русская народная фантазия дальше поверхности земли не шла, вероятно, потому, что подземные сокровища на Руси были открыты поздно, когда вера в нечистую силу уже ослабела, и если еще где сохраняется, то в каких-то жалких обрывках».[35]

Писатель не коллекционирует фольклорные раритеты, как это делал, например, Вас. И. Немирович-Данченко в очерковой книге «Кама и Урал» (1890). Он не стремится сгущать фольклорно-этнографический материал или делать его предметом специального рассказа, как это бывало у С. В. Максимова, которого, впрочем, Мамин-Сибиряк особенно ценил.[36] Вводя фольклор, он не использует его и для идеализации «народного духа».

Подчеркнуто будничный трудовой быт естественно включает фольклорные тексты, и, скажем, типичный для творчества писателя очерк «В камнях», насыщенный «вставными рассказами» — эквивалентами фольклорных прозаических жанров, раскрывает мировоззрение массы во всей бытовой его естественности. Так, из рассказа можно узнать об искренней вере народа в то, что бурлакам с разбитых барок «нечистая сила глаза отводит» (1, 147), что примета «от свисту ветер поднимается» (1, 148) «подтверждается» житейскими примерами. Углежоги в рассказе «В глуши» верят, что в Чусовой живет Лешачиха, и так описывают ее вид: вся черная, обросла мокрой шерстью, а глаза как у волка. В «Кладе» встречается легендарный рассказ из репертуара золотоискателей о том, как нечистая сила «отводит глаза» от золота. Аналогичная легенда о горе Тальян имеется в рассказе «Дорогой камень».

В самих народных рассказах заключается целый комплекс народных представлений и надежд. Такова развернутая побывальщина с элементами легендарности о Параше Кудрявой и о мстителе за ее поруганную честь из рассказа «Лес». Народное мнение о власти над жизнью трагической несправедливости заключает рассказ-побывальщина о покончившей с собой «честной девке» из того же очерка «В камнях».

Складывается впечатление, что подобные устные рассказы о былом, о приметах, об уголовных историях, о разбойниках, топонимические легенды — важная составная часть быта, часть духовной жизни народа, удовлетворяющего на данном этапе истории свои потребности в нравственно-эстетическом, социальном осмыслении жизни именно таким образом.

В очерках «Золотуха» изображается в ряду других картин жизнь приисковых девиц, полная соблазнов, обмана, издевательств, жизнь тяжелая, где дорожат малейшей лаской. Прииско-

вая красавица Настя становится наложницей Фомки Беспалого. Тоскует любовница беспутного старателя Гераськи Марфутка. Избита Лукерья, виновная в том, что понравилась бесшабашному Есте, который в конце концов «увел» юную Парашку. «Обыкновенные» и тяжелые в своей обычности судьбы женщин предстают и в рассказе о том, как бабы «поучили» солдатку Маремьяну. События, приуроченные к определенному «узкому» времени, «надстраиваются» воспоминанием Зайчихи о событиях, происшедших «в позапрошлом году», —трагической судьбе «крепко соблюдавшей себя» одной девчонки.

Но вот в повествование вводится песня, которую поет одна из героинь, — и тотчас предстают в «снятом», поэтическом виде, получают глубинную перспективу страдания и затаенная нежность тех приисковых женщин, повествование о которых ведется в бытовом плане. Рельефно выступает потенция глубокого чувства, заключенная в душе женщины из народа.

Соединение бытовой детализации с фольклорным отражением некоторых сторон народного мировоззрения и психологии, строя чувств и эстетических представлений служит созданию эпических картин в уральских произведениях Мамина-Сибиряка.

* * *

Для поэтики писателя характерны «вставные рассказы», имеющие свой сюжет и особый арсенал художественных средств. Автор передает слово герою и выслушивает его повествование, имеющее сказовый характер. Такие вкрапления есть в очерках «Бойцы», «Золотуха», «Лес», «Родительская кровь», «Клад», «Гроза», «В болоте» и других.

«Вставные рассказы», разумеется, не являются фольклорными. Они — создание авторского творчества, лишь ориентированного на бережное воспроизведение художественного сознания простого человека.

О своеобразии этого сознания Мамин писал не раз. Так, в очерке «Авва» выведена некая Глафира, умелая рассказчица. Повествуя о ее способностях, писатель заключает: «Сказывалась та поэтическая жилка чисто народного склада, посредством которой создавались все народные песни, сказки, притчи, былины и сказания» (5, 6).

Фольклорное по стилистике и поэтике сказовое повествование не только приоткрывает своеобразие духовного мира героя, но вводит его понятия о жизни, отношение к ней в общезначимую художественную систему, всегда имеющую ценностный характер.

Таков, например, рассказ Савоськи в очерке Мамина-Сибиряка «Бойцы».[37] Савоська поворачивается к нам контрастными сторонами своего характера. В конце очерка герой открывает душу, повествуя о своей жизни. Перед читателями раскрывается единый, очень цельный, поднимающийся до подлинно эпических высот характер, в котором бездна истинной человечности. Рассказ

Савоськи воспринимается во многом, если не во всем, как чисто фольклорный.

Одной из художественных особенностей народных сказов Мамин-Сибиряк считал особую речитативную интонацию. В рассказе Савоськи постоянно встречаются народно-сказочные ритмы: «Высокий, в крыльцах широкий, из себя молодец, хоть куда повернуть»; «Эх, хороша была девушка Аннушка, барин, а вышла — еще стала краше да лучше». Ритмизация достигается и вне речитативной интонации: Мамин-Сибиряк воспроизводит тяготение народного сказа к постоянной гармонической трехчленности речи («Сумлительно было, блазнило Федькой, а потом все прошло», «. . .и лекари, и знахари, и старики знающие»), к тавтологиям и лексическим удвоениям («лечили-лечили», «глаза-то большие-большие», «горе-горькое», «ласково-ласково», «дружки-приятели»).

Повествование героя «Бойцов» притягивает чисто народную образность из различных жанров фольклора: причитаний («Не жилица я на белом свете, не топтать мне зеленой травушки»), лирических песен («Душа в душу живут, как два голубя»; «Как все равно свеча гаснет»; «На душе-то каменна гора лежит») и т. д.

В некоторых случаях Мамин-Сибиряк как бы пересказывает «легенду» о жизни человека из народа. Фольклорная основа рассказа подчеркивается лишь некоторыми включениями, ведущими нас к источнику. Так, в этюде «Лес» Мамин-Сибиряк передает общее содержание бытовой «легенды» о судьбе крепостной заводской девушки Даши. Он почти не сохраняет особенностей народной поэтики. Тем не менее в отдельных местах, желая все-таки напомнить о народном характере рассказа-легенды, он переходит на голос возможного рассказчика из народа: «Потом Даша подросла, выровнялась и стала красавицей писаной. И рослая, и высокая, и румянец во всю щеку, одним словом, редкостная девка». Или в передаче речи крепостного приказчика: «Погоди да не ходи, да некогда, да еще твое время не ушло». Свободный переход с голоса автора на голос персонажа — черта, характерная для всего творчества Мамина-Сибиряка. Он позволяет вводить народный сказ в произведение не как некое «застенографированное» экзотическое явление, резко отличающееся по своему философскому содержанию и поэтике от авторского рассказа, а как близкое писателю. Здесь не подчеркивается различие поэтических систем, а настойчиво сближается первооснова искусства слова и «письменная» литература «цивилизованных человеков», по терминологии Мамина-Сибиряка. Услышать рассказы простых людей, оценить их поэтичность, отобрать ценное из тысячи историй, бережно донести до читателя все особенности народного сказа — все это требовало большого сердца и ума подлинно народного писателя.

Мамин-Сибиряк использует и жанры городского фольклора: анекдот, легенду, жестокий романс.

В очерке «Город Екатеринбург», рассказывая о правлении горного начальника генерала Глинки, он приводит анекдоты-легенды, связанные с его именем (о столкновении с губернатором, «заказе», сделанном молодой чете мастеровых, и др.). Оценка его деятельности, близкая к современной объективно-исторической, дается писателем на основе таких же легендарных «толков». Образ Глинки, встречающийся в очерках «С Урала» и повести «Верный раб», строится на основе подобных материалов.

В «Горном гнезде» образ управителя завода Сарматова — тип враля, тип, уходящий корнями в фольклор, — дан чуть ли не целиком в серии рассказываемых им анекдотов: о «прозрачной женщине», об игре на фарфоровой гитаре, об открытии планеты, о ловле фазанов, об охоте на кабанов, о том, как его переехало орудие, об охотнике, одним выстрелом положившем на месте щуку, зайца и утку, и других.

Писатель использует городские слухи и толки, обрастающие легендарным материалом, кладя их в основу таких повестей, как «Доброе старое время» и «Верный раб». Мамин в записных книжках сам указал их устно-легендарный источник — «История Демидова-ревдинского»[38] или «История жены ген. Глинки».[39] И в том и в другом случае нет никаких письменных источников, которые могли бы попасть в поле зрения писателя, и помета «история» приобретает здесь бытовой смысл, становится синонимом устного рассказа или устных рассказов.

В основе сюжета «Доброго старого времени» лежат легендарные сведения о «Демидове-ревдинском», имевшем домашний театр, гарем, псарню, диких зверей для травли, и «устные рассказы» актрисы Е. И. Ивановой о театральном прошлом Екатеринбурга. В них правда и вымысел, жизнь и легенда тесно переплетены. Для среды актеров характерны рассказы о гордом отказе от богатства во имя чести и свободы чувства. Такой рассказ и организует повествование.

Городская легенда создавалась в среде чиновничества, мещанства, в среде тех, кто носил неопределенно-емкое название обывателя. Естественно, что в ее поэтике отразились и влияния уголовной газетной хроники, и литературы, но вместе с тем она втягивала в свой арсенал традиционные формы и принципы исконно народной, фольклорной поэзии. Тем, что эта легенда в основном складывалась вокруг лиц, стоявших выше среды, в которой она создавалась, определялось ощущение дистанции, а взгляд снизу вверх неизбежно вызывал отсветы демократической оценки «верхов». Совершенно в духе фольклорного отношения к «барам» представители «верхов» рисуются не только как жестокие люди, но и как бесхозяйственные и безответственные. По этой причине они оказываются в конце либо разорившимися, как Додонов в «Добром старом времени», либо оставшимися «не у дел», как генерал Голубко из «Верного раба».[40]

Элементы «жестокого романса» пронизывают рассказ «Из уральской старины». Роковая судьба Матильды, наложницы вла-

дельца Кургатского завода, смотрительницы гарема, влюбленной в доезжачего Яшку и засеченной им до смерти, развивается в рассказе как бы вне привычных для литературы психологических характеристик: интересует не личность, не характер, даже не поведение, а судьба, ее беспощадность, рок, тяготеющий над одной из героинь. В рассказе «Неотправленные письма» Мамин заметил: простой народ верит, что «всякое преступление в свое время должно быть искуплено соответствующим наказанием».[41] Матильда — смотрительница барского гарема — несет наказание за издевательства над девушками.

Широко используются Маминым мотивы традиционных разбойничьих песен. На Урале слово «разбойник», как хорошо объяснил сам Мамин-Сибиряк, было синонимом человека, вставшего в «вольные» отношения к крепостническому обществу и его государству. Песенное любование удальством «разбойника», явное сочувствие ему освещает образ «вольного человека», нарисованного Маминым в рассказе «Варваринский скит».[42] В финале рассказа пойманный казаками и исправником Савка связанный лежит на телеге, которая доставит его в острог. И в заключении повествователя, чувствующего неловкость от того, что перед ним человек, которого лишили свободы, выражается обычное для устных рассказов об удалых разбойниках народное сострадание им, смешанное с уважением.

Писатель обратился к типу «вольного человека», — типу, пришедшему в его сознание из фольклора и дополненному живыми впечатлениями, несколько противоречившими фольклорным, — в самых ранних своих рассказах и первом романе «В водовороте страстей». Рассказ «Красная шапка» представляет как бы парафраз на слова песни «Мне не жаль кудрей, да жаль головушки». Фольклорная поэтизация «своей воли» воспроизведена на основе устных рассказов о разбойниках в «Русалках». На основе народнопоэтических представлений о разбойнике-мстителе создан образ Архипа Рублева, проходящий через весь роман «В водовороте страстей». В очерке «Разбойники» Мамин-Сибиряк приоткрыл завесу над «разбойничьим» фольклором на Урале, рассказал, как он складывается, приобретает форму. Словом, ряд произведений писателя имитирует народнопоэтические жанры, их структуру, сюжетику или особенности поэтики.

* * *

Более сложной формой подключения фольклора к художественной системе писателя-реалиста является его ориентация на некоторые общие этические и эстетические принципы народного искусства.

Мамин-Сибиряк глубоко чувствовал эстетическую и философскую специфику народного сознания, выразившуюся в поэтических формах. Его собственная литературная деятельность была связана с признанием живой роли фольклора в жизни народа,

развивалась на широкой основе фольклорного народного мышления. Писателя привлекало сочетание яркой, выразительной образности, присущей народному творчеству, со столь же свойственной ему способностью передать социально-коллективную оценку явления, возвести его в тип, обеспечить ценностную ориентацию человека в действительности.

Опора на народнопоэтическую память рельефно выступает в освещении Маминым-Сибиряком истории, в особенности истории Урала. Владея данными современной ему русской исторической науки, он вместе с тем корректировал целый ряд ее концепций и трактовок с позиций народной «устной историографии».

Народная оценка истории Урала и Сибири лежит в основе таких интересных и заметных выступлений Мамина — историка-публициста, как очерки-письма «С Урала» и статьи, вызванные отмечавшимся в русской периодике 300-летием присоединения Сибири.[43]

Политической точке зрения, объясняющей колонизацию окраин Российского государства мероприятиями центральной государственной власти, Мамин-Сибиряк противопоставляет своеобразное понимание этого важного и большого процесса народной устной летописью — в ряде фольклорных жанров, освещающих проникновение русских людей на Урал и в Сибирь. Писатель показывает естественную для народа, «осевшего в горах», концепцию его собственного появления в необжитых местах — не столько под эгидой государственной власти, сколько в противоборстве с ней, как результат сильного протеста против угнетения, нищеты и оскорбления веры. При этом Мамин-Сибиряк, в частности, опирается на материалы, почерпнутые из сборника Кирши Данилова.

Начиная повесть автобиографического характера «Семья и школа», Мамин-Сибиряк рассказывает о колонизации Урала. Заселен он был, как говорится в повести, не Строгановыми или Демидовыми, а независимо от них, «голутвенными» людьми, которым «дым отечества приходился уж чересчур горьким». В рассказе «Красная шапка», напечатанном в журнале «Сын отечества», начало поселения на местах, позднее занятых заводчиками, также относится к более далеким временам и связывается с собственной инициативой различных людей, бежавших от нестроения государства, от гонений на «старую веру».[44]

С демократических позиций освещает Мамин судьбу башкирского населения, историческая память которого проявляется в песнях. Певец в «Горной ночи» обвиняет в зверском истреблении башкирского народа не русское трудовое население, а царских генералов. В очерках, посвященных этим кровавым страницам истории, Мамин-Сибиряк сумел выразить демократическое понимание событий с позиций русского и башкирского народа.[45] Такая трактовка стала возможна только на основе зрелого и глубокого понимания поэтической народной истории, зафиксированной в преданиях, летописях и песнях как русских, так и башкир. Известно внимание Мамина к типу народных башкирских певцов, образы

которых воссозданы писателем в рассказах «Байгуш», «Ак-Бозат», «Горная ночь», известны его рассказы на темы казахского устного творчества — «Баймаган» и др.

Исторические фольклорные концепты определяли не только характер деталей или частных трактовок исторических событий. Они стали основой выдающихся произведений Мамина-Сибиряка — таких, например, как его повесть «Охонины брови».

Народное понимание войны под руководством Пугачева не только составляет базу общей исторической концепции повести, но оказывает самое сильное влияние на художественную ее структуру. Движение освещено светом героического и поэтического, ярко выступающего в песенном фольклоре. Оценки его заимствованы из народного эпоса. Идея нарушаемой властями «законности», идея «божьей земли», которая к рукам тому, кто ее обрабатывает (7, 954), надежды на собственные силы в решении социальных вопросов (7, 403) постоянны в свободолюбивом разинском и пугачевском фольклоре и типичны для социальных утопий, живших в сознании крестьянства.[46] Писатель внимательно изучал источники и научные исследования, касающиеся движения Пугачева.[47] Вся система ценностей этического плана в повести также подлинно народна и воспроизводит ту, которая зафиксирована в «удалых песнях».

Герой повести — казак, атаман в пугачевском войске, носитель удальства, молодечества. Он, подобно эпическому «разбойнику», уходит из-под запоров. Автор называет его «буйной казацкой головушкой» (7, 439). Глаза у него, конечно, «соколиные». Его речи переданы в несобственно-прямой форме, построены на основе традиционных поэтических формул: «Мягко спала, сладко ела-пила, красно одевалась и честь свою на воеводском дворе оставила». Да и в авторское повествование тоже вплетается интонация песни: «Не воротить Охони, не переломить молодецкого сердца, не износить мертвого горя» (7, 440).

Образ Охони, дочери дьячихи, которая «понесла» ее в башкирском плену, проецируется на «Песню о татарском полоне» и на образы роковых балладных женщин, вина которых лежит не в них самих, а в «судьбе», «доле» и несет отсвет трагической общественной неустроенности.

Детали образа главной героини тоже ведут к народнопоэтической традиции: «коса черная ползла по спине змеей», брови у нее — «союзные, как говорили в старину», а «такие брови росли, по народному поверью, только у счастливых людей» (7, 357). Чувства ее изливаются в причетных формулах: «Родимый ты мой батюшка, застава наша богатырская! Жили мы с матушкой за тобой, как за горою белокаменной» (7, 357).

Многие иные действующие лица мыслят фольклорно, а оттого и в речи их часто употребляются пословицы. (Слепец Брехун предупреждает сластолюбивого воеводу, засмотревшегося на Охоню: «Дерево не по себе выбираешь, а большая кость у волка поперек горла встанет» (7, 361) и т. д.)

Злые враги народа — заводовладелец Гарусов, игумен, воевода изображены в духе «зотовской легенды», о которой писатель рассказал в очерках «От Урала до Москвы».[48] В оценке «хозяев» превалирует влияние социального признака: это типы угнетателей. Оттого и в лепке их образов отразились особенности народной сатиры, способной видеть в своих врагах смешное, радоваться «бедам», в которые попадают «баре». Воевода Полуэкт Степаныч высечен восставшими; над Гарусовым иронизирует дьячок Арефа — носитель народного сознания; игумен Моисей, наиболее враждебный крестьянам, безжалостно свирепый, оказывается трусом. Это отнюдь не уменьшает остроту осуждения угнетателей, заключенного в словах погибающего рабочего Трофима или в сетованиях того же Арефы. Сам Арефа — двух станов не боец, постоянное страдательное лицо истории, ее свидетель и выразитель народных оценок происходящего — вносит в повесть теплый незлобивый юмор.

Все эти фольклорные или родственные народной поэзии черты произведения удачно сочетаются с общим авторским слогом, слегка архаизированным, богатым фольклорными же блестками.

Интересный опыт насквозь фольклорной исторической повести был сформирован литературным развитием 1890-х гг., времени ощутимого подъема народного движения:[49] недаром «Охониным бровям» родствен короленковский замысел «Набеглого царя».

Можно смело сказать, что все сюжеты маминских произведений, как правило, насыщены катастрофами, крушениями, разгромами. Разрушаются крепкие семьи Зайца и Губернатора, дочь которого стала наложницей управителя, в очерках «Золотуха». В финале романа «Золото» истреблены чуть не все герои, а оставшиеся в живых идут на каторгу или сходят с ума. В рассказе «Мизгирь» рисуются убийство и суд. В «Говорке» погибает посаженный ни за что поверенный крестьян, свободный охотник. Начиная с самых ранних рассказов такое сгущение кризисных состояний — характерная черта сюжетов писателя.

Мамин-Сибиряк обращал внимание читателей на множество преступлений, которыми богата уголовная хроника Урала.[50] Но это объясняется не только тем, что подобными жизненными событиями изобилуют летописи края.

Мамин-Сибиряк как художник видел в необыкновенном обнаружение закономерностей, как бы скрытых в повседневном течении дел или в непримечательных людях. И это было в его искусстве органически близко принципам народной эстетики: в любом народном сказе берется нечто незаурядное, из ряда вон выходящее, некоторый разлом, сдвиг, яркое событие, раскрывающее суть лица или явления. Таковы хорошо знакомые Мамину сказы о «разбойниках», о преступлениях, о столкновениях «вольных людей» с властью.

Необычное в фольклоре является эстетической категорией, особенно в разбойничьем сказе, песне, в «жестоком романсе». Мамин явно тяготеет к необычным явлениям и типам, раскрывая

их во многих рассказах из числа уральских и сибирских, в таких романах, как «Золото». «Ко всему сильному и яркому он испытывал „влечение — род недуга". Подобно Горькому, он любуется буйной удалью», — писал один из современников Мамина.[51]

Сам Мамин-Сибиряк следующим образом объяснял в 1890-е гг. эстетическое качество категории «необычное» в фольклоре: «Исторический „вор" удал-добрый молодец окружен известным поэтическим ореолом в сознании народной массы именно потому, что он являлся настоящей крупной силой» (9, 384). Яркий персонаж оказывался тем обаятельнее, чем более трагичной была его судьба. Крупное, необычайное и трагическое соединились в поэзии народа, как и в самой жизни. Соединение необычного и трагического было одной из устойчивых особенностей произведений писателя из народного быта (см., например, рассказы «На шихане», «Подснежник», «Крестник», «Хищная птица», «Гроза», «Говорок» и др.). Такие крупные, самобытные трагические фигуры, как Родион Потапыч в «Золоте», вполне отвечают указанной особенности народных представлений об эстетически значительном.

Писатель явно подчинялся обаянию «крупной силы», даже если она была в чем-то враждебна народу. В повести «Братья Гордеевы» страсть старого управляющего заводами, его любовь к «немке» Амалии, жене одного из героев, определяет своеобразную двойственность оценки: с одной стороны, это сила, мешающая движению живой жизни; с другой — она же величественна в любовной страсти, которая идет наперекор всему: старой вере, моральной традиции, собственному кодексу нравственности.

Женские образы у Мамина — и не только женщин из народа — создаются в соответствии с этико-эстетическими представлениями народа, зафиксированными в фольклоре. Многие детали портрета тяготеют к песенным, обобщенным.

Он рисует два типологических полюса. Один — тип кроткого, семейственного, откликающегося на чужое горе человека, способного служить людям. Это Василиса Мироновна из «Старателей», мастерица Таисья в «Трех концах», Надежда Бахарева в «Приваловских миллионах» и многие другие.

Авторское уважительное отношение к ним приближается к тому «величанию» матери, которое встречается в свадебной песне, записанной Маминым-Сибиряком:

Ты родная моя матушка!
Ты денная моя учельщица,
Ночная моя молельщица,
От чужих людей заступница.[52]

Другой тип — хищный, властный, тип трагический, как Анисья в «Золотопромышленниках» или Агния в «Пире горой». В их образах есть, однако, и привычное для народной поэзии любование крупной силой.

Особый тип «вольных девиц», свидетельствующий о распаде прежних нравственных устоев под влиянием денег, возможности

наживы, рисуется в таких рассказах, как «Штучка», «Крупичатая», в романе «Дикое счастье». Одним из признаков утраты этими женщинами связи с нравственным и эстетическим миром народа у Мамина выступает и то, что поют они не проголосные песни, а частушки, к которым писатель относился отрицательно.[53]

Способность Мамина ярко и завершенно, немногими штрихами выписать портрет и характер признавалась всеми критиками, но они же отмечали статичность характеров, отсутствие писательской заботы об углублении в диалектику изображаемого лица. Люди ставятся в новые ситуации, возникают очень разнообразные их поведенческие реакции, но основа характера, исчерпанного в первых же описаниях, остается неизменной. Образы писателя — это не столько индивидуальные характеры, сколько типы, что наблюдается и в народных песнях, сказках.

Особое место в его творчестве занимают легенды. Создавал их Мамин-Сибиряк между 1886 и 1892 гг. Отдельной книжкой они вышли в 1898 г. Даже такой крупный востоковед, как Г. Алекторов, автор рецензии на книжку «Легенд» в «Русской мысли», полагал, что «Мамин-Сибиряк передает стародавние сибирские сказания, в которых вымыслы народной фантазии тесно переплетаются с подлинными историческими преданиями, сохранившимися в памяти зауральских инородцев».[54]

В письме к Ф. Фидлеру писатель говорит о том, что он не является собирателем и обработчиком фольклорных образцов: «Всем моим измышлениям 〈...〉 только придана форма восточной легенды», «все типы, все завязки, вся конструкция действия — мои от первого слова до последнего».[55] Тем не менее следует говорить о выдающейся способности писателя по немногим приметам и образцам построить произведения, воспроизводящие дух восточных фольклорных форм.[56] Объясняя замысел одной из легенд А. А. Ольхину, Мамин-Сибиряк писал: «Светлое чувство жизни у нас совершенно утрачено, а им только и сильна истинная здоровая философия».

В легендах «Слезы царицы», «Майя» тема любви, поэтического чувства исполнена глубокого содержания и постольку общественно значима. Писатель выступил против мистического истолкования ее, характерного для символистов. Не случайно в раннем творчестве М. Горького эта тема в близкой к маминской аранжировке также займет значительное место (легенды «Девушка и смерть», «Хан и его сын», «Валашская сказка» и др.).

Автору удалось в формах восточной легенды найти поэтические доказательства достоинства любви, основанной на страсти, но поднимающей человека, очищающей самое страсть и возвышающей личность.

В «Лебеди Хантыгая» Мамин-Сибиряк откликается на размышления Л. Толстого об итогах собственной творческой деятельности, воспроизводит некоторые его советы «спасения» и полемизирует с ним.[57]

«Сказание о хане Кучуме» — наиболее «повествовательная»

изо всех легенд Мамина-Сибиряка. Жанр «сказания» позволяет не оставаться в пределах той художественной системы, которая требует бытовой детализации рассказа, динамики характеров, языка повседневности. Свободное от «обязательных» элементов исторической повести «Сказание о хане Кучуме» ограничено отбором собственно поэтических мотивов, сказовостью стиля, что позволило включить в текст многообразные фольклорные элементы.

В. Г. Короленко определил качество будущего нового искусства как открытие «значения личности на почве значения масс».[58] Притчевые, аллегорические жанры были своеобразной формулой перехода демократической передовой литературы, тонко чувствовавшей властное брожение свежих сил, к новым формам реализма. В этих жанрах правда личного, пережитого санкционировалась коллективным, проверенным временем опытом народа, вылившимся в поэтические формы, что повышает ценность этого опыта. Мамин-Сибиряк и чуть ли не одновременно с ним М. Горький находят такую сферу в фольклоре башкир и казахов, татар, молдаван и иных народов. Экзотизм материала и древность цивилизаций народов, к поэзии которых обращались писатели, повышали уровень общезначимости сентенций, афоризмов, приводили личный опыт к ценностно определенному опыту прошлого. Так создавалась разновидность реализма, которую Мамин-Сибиряк удачно назвал «одухотворенным реализмом».[59]

Органическое усвоение фольклорного художественного мышления давало Мамину-Сибиряку ту свободу творческого отношения к народной основе литературы, которая наиболее последовательно проявилась в его неумирающих и блестящих «Аленушкиных сказках».

В цикле сказок для маленьких детей, объединенных присказкой, которой как подлинно народной и поэтичной восторгался А. И. Куприн, писатель не воспроизводит каких-либо известных сказочных сюжетов. Более того, его сказки нельзя отождествлять с народными. Читая их, мы чувствуем в них создание нового времени, новый вариант жанра, основанный на преемственности культуры, бережного к ней отношения, но без каких-либо реставраторских тенденций. Мамин использует многие сложившиеся принципы поэтики жанра. Прежде всего он как бы исходит из того, что сама сказочность близка таким устойчивым эстетическим явлениям, как символ, аллегория.

В основе образной организации этих сказок, как и сказки о Воронушке, о Комаре-Комаровиче и других, лежит народный принцип антропоморфизации животного или предметного мира. Из традиционной народной переходят в «Аленушкины сказки» и те этические ценности, которые обычно утверждаются в сказочном эпосе: дружество, взаимопомощь, смелость, деловитость, трудолюбие.[60]

* * *

Фольклорные эстетические принципы используются Маминым-Сибиряком не только в очерках и рассказах, но и в произведениях большой формы, что для подавляющего большинства русских романов не характерно.

Вторжение фольклорных эстетических принципов в столь удаленный от всех жанров фольклора жанр романа — убедительное свидетельство того, насколько органично входят в художественную систему писателя принципы фольклорной эстетики и поэтики.

Характерна большая подвижность жанровой формы маминского романа. Модификации жанра, определяемые в первую очередь характером изображаемой среды, в то же время отчетливо связаны с той или иной ролью фольклорных начал в нем.

В 1884 г. писатель публикует два романа: в «Вестнике Европы» печатается роман «Жилка», в «Отечественных записках» — «Горное гнездо». Созданные одновременно, они различны по своему фольклоризму.

Самый сюжет романа «Жилка», в котором рисуется жизнь единоверческой купеческой большой семьи, определял накопление в романе фольклорно-этнографических элементов. Но его фольклорность этим не исчерпывается. В основе романной конструкции лежат некоторые начала, характерные для народнопоэтического творчества. В частности, развитие сюжета подчиняется притчевой задаче.

Последовательные изменения поведения Гордея Брагина, который, до того как в его руки попало «дикое богатство» — золотой прииск, был покорным сыном, свято соблюдавшим «свычаи и обычаи» и «батюшкины заветы», не вытекают одно из другого, а непосредственно выведены из влияния «злой силы» золота. В самом деле, непризнание старшинства матери, кутежи, сожительство с арфисткой, посягательство на честь снохи, угрозы убить внука, сватовство к юной девице не составляют логического ряда. Все это в равной мере возведено, как в фольклоре, к таинственной власти дурных сил богатства. Не случайно Брагин становится снова прежним, как только теряет прииск.

Как и в фольклоре, неясная, отчужденная от воли людей социальная сила здесь выражена в образе Доли, Судьбы, власти золота как такового. Это общий народнопоэтический мотив, встречающийся как на Западе, так и в России. В сказках В. Гауфа используется немецко-скандинавский сюжет о сокровище Нибелунгов, приносящем несчастья, ибо на нем лежит проклятие. В «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя мотив злой силы золота также пришел из фольклора. Подобные легенды записываются на Урале до сих пор.[61]

В романе нет исследования, анализа характеров. Перед нами раскрываются этнографические типы, представители основных начал коллективного патриархального быта: «честная вдова» Татьяна Власьевна, сбившийся с пути добрый сын, хороший

отец, глава семьи Гордей, песенная красавица, «добрая девица» Феня. Поведение их интересно для читателей своей прямой или отрицательной поучительностью. Эпизод из жизни романных персонажей, освещенных в формах, близких народной поэзии, выступал как бы сигналом о некотором типе отношений, характеров, уже известных в фольклоре.

Роман Мамина-Сибиряка, «расцвеченный» красками фольклорной поэтики, воспроизводил несколько условный, но достоверный мир патриархальной народной жизни. Читатели встречаются здесь с духовными стихами, которые распевает Золотушка — тип юродивого, сохраняющего принципы общенародной правды, близкий по своей функции образу Акима во «Власти тьмы» Л. Толстого. В отброшенных по требованию редакции «Вестника Европы» главах было представлено свадебное действие, включающее фрагменты песен.[62] Текст частушки использован в романе для придания своеобразной окраски приисковому быту, теряющему патриархальные начала: «Я без пряничка не сяду, без орешка не ступлю. Я без милого не лягу, без надежи не усну».[63]

В языке действующих лиц постоянно мелькают фразеологические формулы, выражающие систему нравственных суждений народа: «Куй железо, пока горячо», «Нам доброго не изжить», «Развей горе веревочкой», «Хотя и был пьяница, но у него ум-то не телята сжевали», «Ну, милушка, час терпеть, а век жить», «Враг горами качает», «Свату первая чарка и первая палка». Автор вкладывает в уста героев фольклорные формулы сватовства: «Летела жар-птица из зеленого сада да ронила перо около вашего двора». Портретные характеристики многих персонажей составлены из традиционных народнопоэтических формул (так, совершенно одними словами говорится о Татьяне Власьевне в молодости и о юной Фене: «брови соболиные», «белая лебяжья грудь»). Авторское повествование, включая несобственно-прямую речь героев, все время стремится принять фольклорную окраску. О греховной любви Татьяны Власьевны рассказывается в формулах народной поэзии. Сама она была «красавица писаная», «кровь с молоком», помутилось в глазах управителя заводского «от ясных ласковых очей, от соболиных бровей, от белой лебяжьей груди», «позабыла и мужа и деток, и свою спобедную головушку для одного ласкового слова, для приворотного злого взгляда». Внезапно вспыхнувшая любовь старика Гордея Брагина к «девственнице», нарисованная в традициях фольклора, необъяснима. Самая мысль о новом браке появилась под влиянием злой силы богатства. И говорится о любви словами песен и сказок.

Роман Мамина-Сибиряка в известной мере близок к дилогии П. Мельникова-Печерского: в них рисуется одна и та же среда, одни и те же условия распада старых устоев патриархальной жизни, в них широко используются фольклорные материалы для характеристики быта, ситуаций, героев, оба произведения сближены с традициями устного рассказа. Но у Мельникова фольклор служит для поэтизации старины, утверждения традиционных быто-

вых форм. Писатель «создает утопию идеально-патриархальных отношений архаического быта Руси».[64] У Мамина-Сибиряка на первый план выдвигается мысль о непрочности этих отношений, об опоре их на систему воззрений хотя и зафиксированных в народнопоэтическом мировоззрении, но не позволяющих однозначно строить отношения между людьми. Влияние рабочей уральской среды, осознание ею движения жизни определили оособенности маминского фольклоризма в этом романе.

Фольклорные основы романов Мамина-Сибиряка распознаются и там, где нет ни большого количества «цитат» из народнопоэтического творчества, ни разлитой на поверхности стихии народнопоэтической речи.

Одновременно с «Жилкой» («Диким счастьем») печатается роман Мамина «Горное гнездо». Этот роман развивает иные фольклорные начала. В художественной концепции романа, — на это указывали многие, — мы ясно ощущаем противостояние двух социальных сил: хозяев и рабочих. В верхах тех, кто господствует, идет война. Под флагом защиты высоких национальных, промышленных, заводских, земских интересов ведется борьба «за кусок пирога», за тепленькое место, за возможность «нащепать лучины из мужиков». Буффонадные декларации, столкновения, войны, маскарады, настоящие и фигуральные, борьба своекорыстий составляют комедийный ряд, контрастный серьезным проблемам народной жизни и национального развития. . . Сам народ не занимает большого романного пространства, но юмористическое отношение мастеровых к «барам», к их глупости, несерьезности, безответственности буквально пронизывает весь роман, организует его структуру. Народная и авторская точка зрения совпадают.

Для рабочей сатиры на Урале характерно, что она, являясь глубоко социальной, в то же время почти всегда — сатира «на лица». В романе также узнается один из Демидовых. Ряд других лиц тоже имеет соответствия в жизни: Тетюев — Белов, Прейн — Жонесс де Спанвиль, Сахаров — Колногоров и т. д.

На особенное значение народной иронии по отношению к господам, присущей народной поэзии в 1880-е гг., обращали внимание многие. Так, И. Харламов в статье «Русские лубочные картинки» писал: «Смех весьма заметной струйкой льется через всю бытовую историю народа». Как тщательно наблюдал человек нравы животных, с которыми ему приходилось бороться, так же стал он наблюдать за своим ближайшим врагом». Харламов продолжает: «И он насмешливо подметил, что за мужицкой спиной и от безделья мудрует над ним барин, как только захочет, а сам между тем глуп непроходимо, ленив, груб и жаден».[65]

В том же году, когда печаталось «Горное гнездо», И. Белов в рецензии на книгу Д. Н. Садовникова «Сказки и предания Самарского края» также писал: «Во всех своих сказках, преданиях народ проявляет глубокое убеждение, что барин, по своей полной неприспособленности и полному неведению житейских дел, не мо-

жет понять подчас простых людей, вследствие чего нередко становится в смешное положение».[66]

Мамин-Сибиряк также обращал внимание на то, что рабочая среда на Урале вырабатывала ироническое и сатирическое отношение к барам и их клевретам. В очерке «Отрава» говорится об «особенном мужицком юморе, который бьет как обух» (3, 321). Мастеровой Савка, побывавший разбойником, «все умел представить в самом смешном виде с той беспощадной иронией, на которую способны только особенные мужицкие мозги» (3, 338).

Подобное развитие сатирической мысли народа наблюдал раньше В. Берви-Флеровский. Он писал, что на Урале мастеровой, «одаренный от природы талантом и остроумием, развитый постоянной жизнью в обществе, не может сдержать своих умственных проявлений». На этой основе «как грибы вырастают юмористические песенки и памфлеты, их так много, что из них можно было бы составить преинтересную книгу, которая охарактеризовала бы слабости заводского управления лучше, чем правительственные отчеты».[67]

Смеховую культуру уральских мастеровых питала скоморошеская традиция.[68] Не случайно в сборнике Кирши Данилова, уральском по происхождению, большое место занимают песни сатирического характера. Одной из особенностей, отмеченной исследователями, является своеобразие их структуры, при которой смех распространяется на обе стороны, находящиеся в состоянии конфликта, организующего сюжет. Сознание исполнителя торжествует свою свободу в смехе, находя опору в ощущении коллективности мирочувствования.

Нечто подобное ощущается в художественной организации материала в уральской сатирической рабочей песне. Так, сюжет песни «Как сибирский генерал Станового обучал. По щекам его лупил, таки речи говорил» — это стычка в среде, враждебной народу. Песня была записана Маминым и включалась в ряд его произведений начиная с «Легкой руки» и «Золотухи» (1883). Насмешливое удовольствие выражается в связи с тем, что на хищника, каким является становой, нашелся более сильный из того же лагеря — генерал. В песне нет мысли о справедливой каре и удовлетворении возмездием. Народ любуется распрей в «верхах», быстрой расправой генерала со становым, а радостное удовлетворение передается в залихватском припеве: «Ай, люли, малина, ай, люли, калина».

Художественная структура романа «Горное гнездо» воспроизводит принципы подобной сатирической песни. Частные ситуации, как и общее столкновение в лагере «господ», создают условия для осмеяния. Смешон Лаптев со своей шотландской юбочкой, вызывающей замечание мастеровых: «Известно, барам закон не писан». Смешна комическая замена на любовном свидании Луши сумасшедшей Прасковьей Семеновной. Смешон Тетюев, предлагающий плюнуть ему в лицо, если он предаст земское знамя, и переходящий в лагерь тех, против которых он выступал.

Смешны конкурирующие управители. Смешна самая борьба Раисы Павловны и Нины Леонтьевны.

Автор не передает функции осмеивающего лица персонально никому из героев, не вкладывает сатирических характеристик в уста положительных лиц или представителей самого народа. Произнесенные самыми различными персонажами, они сливаются в общую ироническую оценку «бар», создают сатирическое отношение к господствующему классу и его представителям. Так, «передвижным кабаком из отборных негодяев» называет свиту Лаптева не Прозоров или автор, а Раиса Павловна. Вкрапленные в речь автора и героев резко сниженные характеристики, выходящие за границы интеллигентной речи («свинья», «нализался», «чугунная болванка» (о Нине Леонтьевне), «гороховое чучело» и др.), также своеобразно служат выявлению демократической оценки «верхов». Сатира романа глубоко уходит в народную почву.

Принципы фольклорной эстетики, на которые опирается Мамин-Сибиряк в романах, «фольклорные островки» в них воссоединяются в целое при помощи всепроникающей народнопоэтической речи.

Наиболее широко фольклорность большой эпической формы Мамина-Сибиряка проявилась в социальных романах 1890-х гг. — «Три конца» (1890), «Золото» (1892), «Хлеб» (1895).

Сюжеты этих повествовательных полотен отразили отмеченную К. Марксом особенность сознания, порождаемого условиями классового общества, когда «социальная сила», возникающая благодаря совместной деятельности индивидов, представляется им «не как их собственная объединенная сила, а как некая чуждая, вне их стоящая власть, о происхождении и тенденциях развития которой они ничего не знают».[69] Исследователи полагают, что подобная двусоставность сюжетов — характерная черта романа второй половины XIX в., «отразившего ту ситуацию, когда в человеческом сознании мир распался на две части, распалось единство между судьбой индивидуума и историей».[70] Но социальные романы Мамина-Сибиряка, выражающие эту ситуацию, одновременно свидетельствуют о силе сопротивления общества и человека подобному распаду.

В романах писателя человек, не ощущающий себя хозяином исторических ситуаций и процессов, тем не менее не остается в одиночестве с самим собой. Он переживает вместе с писателем свою принадлежность к некоторому эпическому целому — к народу, его истории, его памяти. Естественно, что обращение к этим устойчивым ценностям влечет за собой внимание к фольклорному мышлению, образности, к философии жизни, заключенной в народном поэтическом творчестве.

Эпичность творчества Мамина-Сибиряка отмечалась многими его современниками. Они видели эпические основы романных характеров, их поведения, эпическую тональность повествования.

В рецензии «Недели» на отдельное издание «Золота» роман назывался «эпопеей», которая «захватывает все стороны горной

жизни и представляет все слои горного населения».[71] «Эпический тон» того же романа остановил внимание А. Богдановича.[72] Эпическая цельность героев Мамина-Сибиряка, «сильных, цепких, устойчивых, черноземных» людей, поражала Чехова, и он говорил: «Там, на Урале, должно быть, все такие: сколько бы их ни толкли в ступе, а они все зерно, а не мука».[73] В этих словах сквозит своеобразная зависть к неутраченной полноте жизни, ее эпической цельности. Для С. Елпатьевского в произведениях писателя наиболее ценным было проявление некоторых национально-народных черт: размаха, силы, дикой воли, особой манеры думать, образно выражать свои мысли — тех черт, которые сложились в трудовой среде уральских мастеровых.[74]

Откуда же это впечатление эпичности романов Мамина-Сибиряка? Неужели писателю удалось найти эпическую полноту, предполагающую неутраченное переживание «национального героического прошлого», в реальном течении жизни Урала? Ведь становящаяся буржуазная действительность не эпична.

Но роман Мамина-Сибиряка отражает, как уже говорилось, не только систему частных реакций на раздробленную действительность в ее самых разнообразных проявлениях, но и систему эпических представлений народа о самом мебе, о своей истории, судьбе личности в том целом, которое является социальной группой, классом, обществом. Эти представления живут в сознании автора и персонажей и «привязывают» человека к целому — к нации, к народу, снимают ощущение одиночества, возникающего в атомизированном буржуазном обществе.

М. Бахтин считает, что роман, испытавший влияние натурализма, сосредоточив внимание на частных сиюминутных отношениях (а роман Мамина-Сибиряка весь погружен в «частные» отношения), отказывается от апелляции к памяти, к общенародной и классовой памяти.[75] Опыт Мамина показывает, что это не так. Для него характерно объединение этих разнородных начал. Он смело соединяет повествование о потоке обычной жизни в ее бытовых подробностях с «памятью» коллективного целого.

Чем же создается столь необходимый для крупной романной формы Мамина-Сибиряка план народной памяти, план социального мышления? Прежде всего постоянным обращением к фольклору. Даже в голосе автора, когда он рассказывает о крупных социальных переменах, определивших частные события в жизни персонажей, все время слышны голоса народа с присущей им образностью, закрепленной в фразеологии. Это дает возможность не только информировать о прошлом, но и передавать оценку его народным сознанием.

Говоря о расселении крепостных, некогда купленных заводчиком, автор в «Трех концах» скажет: «Туляки осели груднее»; о рудничных рабочих, заселивших Пеньковку: «Каждый строился на живую руку». Вторая часть романа «Хлеб» открывается авторским рассказом об изменениях, которые произошли в городе за пять лет. В авторских словах много элементов народной

речи: «били по карману», «это была первая повестка» и т. д. В других местах так же: «Все шло на пользу начетистому запольскому купцу», «Село — одно загляденье», «От достатка и вор не ворует». Насыщенные несобственно-прямой речью народных героев и фразеологией образной народной речи, публицистические авторские страницы как бы ориентированы на выражение общенародного сознания.

При характеристике эпопеи как жанра уже отмечалось, что ее «источником» служит «национальное предание, а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел».[76] В романах Мамина-Сибиряка «национальное предание» и выступает в качестве источника, из которого черпаются интерпретации и оценки действительности, делающие личный опыт общезначимым, объясненным, связанным с традициями эпического бытия. Эпическая дистанция определяет то, что обычные суждения, частные оценки, истолкования и такие же ценностные суждения, заимствованные из отстоявшегося фольклорного фонда, ощущаются как находящиеся на разных ценностных уровнях, хотя одновременно они сближают прошлое и настоящее, личный опыт и опыт народный, делают настоящее причастным к эпическому.

В контексте романного повествования это выглядит так. Когда в «Трех концах» Мавра говорит Наташке: «Ваша девичья честь для богатых», — она пользуется некоторым обобщением, классовым понятием, выведенным из длительного опыта не ею самой, а хранящимся в памяти народа как общая истина. В «Золоте» после описания положения рабочих делается вывод, для которого употреблена образная формула из фольклорного репертуара: «Досыта не наешься, с голоду не умрешь». Так частные события романа осмысляются в свете эпической традиции. Особенно интенсивно связывается сиюминутное с эпическим ценностным в романе «Хлеб». Чуть ли не каждое событие жизни героя получает оценку из обширного фонда народной афористики.

Когда в романе «Золото» говорится, что все жители поселка должны быть богатыми, так как «кругом золото», и при этом один из участников разговора подхватывает: «Кругом золото: посередке бедность», «Золото мóем, сами голосом воем», — речь идет об общем «историческом состоянии» некоей социальной общности. В «Трех концах» столь же выразительно сформулирована мысль о том, что крепостное право, отмененное «волей», продолжает существовать в других формах: «Щука-то умерла, а зубы остались». Размах, с которым Стабровский в романе «Хлеб» задумывает свои промышленные операции, заставляет Михея Зотыча Колобова образно отметить переход процессов истории на другой уровень: «Мы тут мышей ловим, а он прямо на медведя пошел».

Таким образом, в сознании персонажей романа Мамина-Сибиряка есть два параллельных ряда оценок. Одни формируются личным опытом, извлекаются из него и остаются формулой конкретного случая, хотя, может быть, и поучительного. Другие же

извлекаются из коллективного национального жизненного опыта, зафиксированного в различных жанрах народной поэзии или в устойчивой образной фразеологии, но означают «коллективно-субъективное самоопределение» народа.[77]

Ориентация на устойчивое, сложившееся коллективное мнение народа принимала в литературе самые различные формы. Она проявлялась в толстовском сближении с нравственным миром и философией трудового крестьянства. В либеральном народничестве 1890-х гг. она находила выражение в поисках «общинного духа». В творчестве Г. Успенского этого периода билась мысль о том, что «греховодник капитал» не может истребить трудовое отношение к жизни, красоту трудового типа. Эртель напряженно размышлял о соотношении поисков нового и неизменных начал, обеспечивающих сближение людей.

Положение о том, что фольклор представляет словесное художественное выражение некоторых общих ценностей народа, лежало в основе работ фольклористов и литературных критиков. Так, Е. Марков в «Русской речи» — журнале, привлекавшем внимание Мамина-Сибиряка,[78] писал: «Народ не забывает общего смысла своей истории, хотя и не знает формально ее отдельных фактов, его история входит в кровь и передается с нею его детям. История выковывает его убеждения и верования и кристаллизуется в его психическом организме. Оттого народ почти не знает личного размаха, личных воззрений, личного опыта. Он мыслит, чувствует всем своим „миром". Конечно, это лишает народный дух необходимой подвижности, но зато сообщает ему устойчивость и мощь почти неодолимые. Что вошло в плоть и кровь целого народа путем долгого, тяжкого и недоверчивого опыта, то сидит там крепко, как природная ткань организма».[79]

Мамин-Сибиряк также видит в трудовых, этических и общественных представлениях народа многовековой исторический опыт, отложившийся в фольклоре. Писатель отнюдь не идеализирует «коллективный разум». Он понимает, что рядом с мощными пластами реального и устойчивого опыта в мировоззрении народа существуют и шлаки, включающие ограниченный прагматический рассудок и предрассудки. Тем не менее принадлежность лица к целому, представляющему народ, является основой писательской оценки героя, а значит — и основой «поверки» последнего этико-эстетическим содержанием народного поэтического творчества.

Все критики, писавшие о Мамине-Сибиряке и по-разному оценившие его в целом, единодушно обращали внимание на особую выразительность, емкость и силу художественного языка, связывая эти достоинства с опорой писателя на народные основы речи. Так, Е. Колтоновская, пытаясь дать итоговое осмысление сделанного Маминым-Сибиряком, совершенно верно заметила его «действительно прекрасный язык, в котором соединяются природная литературность с народной живостью и образностью»: «Народные эпитеты и обороты, разные уральские и старорусские словечки, которыми он пересыпан, не нарушают его напевности и органи-

ческой гибкости, а лишь придают ему живость и характерность».[80] На связь маминского писательского языка с фольклорным указывал Г. Аркатов, обращая особое внимание на «цветной бисер его характерной, подслушанной у народа речи».[81] О «богатейшем лексиконе народного языка, полного метких словечек, образов, пестреющем массой поговорок и присловий, удивительно легком и естественном диалоге» говорилось в работе о Мамине М. Неведомского.[82]

С. Елпатьевский почти восторженно оценивал органику художественного творчества писателя: «У него сохранилась народная манера думать образами и образно выражать свои мысли».[83] А. П. Чехов коротко формулировал: «У Мамина все слова настоящие».[84]

Мамин-Сибиряк сам ценил тех писателей, которые несли в литературу народный язык, ощущая его как национальное богатство. К ним относил он Лескова, Мельникова-Печерского и С. Максимова. Излишне категорично он заявлял даже: «Все остальные пишут, будто буквально переводят».[85] Ему казалось, что народный язык — определенная система, отличающаяся от системы литературного языка особо прочной, неразрывной связью с действительностью. Оценивая речь простого крестьянина и видя в ней выражение законов русского национального языка, он писал: «Здесь еще жила вера в слово, в живое и могучее слово, которое нельзя бросать на ветер, потому что оно кровно срослось со своим внутренним содержанием».[86]

Фольклоризм Мамина-Сибиряка — оригинальное, самобытное явление, тесно связанное с коренными особенностями той ветви реализма 1880—1890-х гг., которая была сильна устремленностью к социальному анализу и искала опоры в коллективных народных ценностях, находя их в характере этических представлений трудящихся, в особенностях их художественного мышления.

[1] *Горький А. М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 29. С. 277—278.

[2] *Ленин В. И.* Полн собр. соч. Т. 3. С. 488.

[3] Правда. 1912. 3 ноября.

[4] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 321.

[5] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 9. С. 363. — Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

[6] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Платина // Мамин-Сибиряк Д. Н. Статьи и очерки. Свердловск, 1947. С. 378—379.

[7] *Буслаев Ф. И.* Народная поэзия: Исторические очерки. СПб., 1887. С. 422. — Буслаев писал: «В руках грамотных сектантов сохраняются вообще простонародные сатиры, хотя бы они и не имели прямого отношения к раскольничьим догмам» (там же).

[8] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Нечистая сила: Очерки // Юная Россия. 1907. № 9.

[9] Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. Свердловск, 1962. С. 23.

[10] Государственный архив Свердловской обл. (в дальнейшем — ГАСО). Ф. 136, оп. 1, ед. хр. 85 («Отрезанный ломоть»); ед. хр. 83 (отрывок без названия).

[11] ЦГАЛИ. Ф. 316, оп. 1, ед. хр. 1, л. 20, 76—78. — Семинарист Мамин записал песню «При долинушке вырос куст калинушки» (ср.: *Соболевский А. И.*

Великорусские народные песни. СПб., 1900. Т. 6. № 470, 472) и «Ты воспой, воспой, млад жавороночек. . .» (Там же. № 486).

[12] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Сорочья похлебка // Мамин-Сибиряк Д. Н. Худородные. Свердловск, 1958. С. 29.

[13] *Удинцев Б. Д.* Фольклор в записных книжках Д. Н. Мамина-Сибиряка. Свердловск, 1968.

[14] См.: *Боголюбов Е. А.* Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка. Пермь, 1944. Вып. 4. С. 57.

[15] Указанные работы хранятся в составе части библиотеки писателя в Свердловском литературном музее Д. Н. Мамина-Сибиряка.

[16] Текст письма Д. Н. Мамина впервые опубликован в статье И. А. Дергачева «Заметки о стиле Мамина-Сибиряка» (Южный Урал. Челябинск. 1952. № 8—9. С. 233).

[17] *Алексеева О. Б.* Устная поэзия русских рабочих: Дореволюционный период. Л., 1971. С. 7.

[18] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Без названия // Собр. соч.: В 16 т. М., 1981. Т. 5. С. 304—305.

[19] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 12 т. Свердловск, 1951. Т. 12. С. 224.

[20] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Излюбленные люди // Русские ведомости. 1896. № 171.

[21] Современные известия. 1881. № 149.

[22] Рукопись рассказа «Легкая рука» // ГАСО. Ф. 136, оп. 1, ед. хр. 1, л. 18.

[23] Такие песни, как «По горам-то, горам было высоким», строки которой писатель использовал в качестве эпиграфа к рассказу «Красная шапка» (Сын отечества. 1876. № 31), сохранились на родине писателя до сих пор. См.: Фольклор на родине Д. Н. Мамина-Сибиряка / Сост., статья и примеч. В. П. Кругляшова. Свердловск, 1976. С. 148.

[24] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. С. 326.

[25] *Мамин Д. Н.* Полн. собр. соч. СПб., 1915. Т. 4. С. 342. См. также: Сибирско-уральская научно-промышленная выставка // Екатеринбургская неделя. 1886. 19 окт. № 41. — В записной книжке № 3 Мамина-Сибиряка из собрания Б. Д. Удинцева (ЦГАЛИ. Ф. 316, оп. 2, ед. хр. 6, л. 21) есть заметка о современной судьбе фольклора: «Вымирание старой песни под напором трактирно-пиджачной цивилизации».

[26] Термин «разбойничья песня» употребляет сам Мамин. На Урале четко различались «разбойник» и «преступник».

[27] *Соболевский А. И.* Великорусские народные песни. СПб., 1898. Т. 6. С: 418.

[28] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч. Пг., 1917. Т. 11. С. 324.

[29] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Дикое поле // Детское чтение. 1904. № 9. С. 1566—1567.

[30] Вестник Европы. 1890. № 10. С. 848.

[31] *Краснов П.* Осенние беллетристы // Труд. 1895. № 2. С. 448.

[32] ГАСО. Ф. 136, оп. 1, ед. хр. 1, л. 16.

[33] См.: *Китайник М. Г.* Д. Н. Мамин-Сибиряк и народное творчество. Свердловск, 1955. С. 119—133.

[34] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 12 т. Свердловск, 1950. Т. 10. С. 345.

[35] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Нечистая сила // Юная Россия. 1907. № 11. С. 1321.

[36] *Фидлер Ф. Ф.* Литературные воспоминания. Машинописная копия неопубликованных воспоминаний известного переводчика хранится в Свердловском литературном музее Д. Н. Мамина-Сибиряка.

[37] *Груздев А. И.* На пути к реализму: Раннее творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка. Свердловск, 1963.

[38] Записная книжка № 3 Д. Н. Мамина из собрания Б. Д. Удинцева. ЦГАЛИ. Ф. 316, оп. 2, ед. хр. 6, л. 40.

[39] Там же. Л. 53.

[40] Рецензент «Екатеринбургской недели» (1884. 29 авг. № 34) отметил также сюжетное сходство последней повести с песней «Ванька-клюшник».

[41] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч. СПб., 1917. Т. 9. С. 227.

[42] Современные известия. 1881. 5 июня. № 153.

[43] *Баш-Курт* (псевдоним Д. Н. Мамина. — *И. Д.*). С Урала // Новости и биржевая газета. 1885. № 146, 160, 180; [*Мамин-Сибиряк Д. Н.*] Покорение Сибири // Иллюстрированный журнал для детей старшего возраста. 1882. Кн. 2, 3; 2) Трехсотлетний юбилей завоевания Сибири // Русские ведомости. 1881. 25 окт. № 288.

[44] Сын отечества. 1876. № 31.

[45] С Урала // Новости и биржевая газета. 1885. 23 сент. (5 окт.). № 262.

[46] См.: *Кругляшова В. П.* Пугачевский фольклор на Урале: Дис. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1962 (Уральский ун-т им. М. Горького); *Чистов К. В.* Крестьянские социальные утопии. М.; Л., 1970.

[47] См.: *Боголюбов Е. А.* Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка. Пермь, 1944. Вып. 4.

[48] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. С. 148.

[49] О повести и ее месте в литературе 1890-х гг. см.: *Филатова А. И.* Повесть Д. Н. Мамина-Сибиряка «Охонины брови» и историческая романистика 90-х годов // Русская литература 1870-1890 годов. Свердловск, 1973. Вып. 6.

[50] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* С Урала // Новости и биржевая газета. 1884. 14 (26) июня. № 162.

[51] История русской литературы / Под ред. Д. Овсянико-Куликовского. СПб., 1913. Т. 5. С. 147.

[52] Листы из записной книжки Мамина-Сибиряка. ЦГАЛИ. Ф. 316, оп. 1, ед. хр. 43, л. 5.

[53] См.: Записная книжка № 3 из собрания Б. Д. Удинцева. // ЦГАЛИ. Ф. 316, оп. 2, ед. хр. 6, л. 21.

[54] Русская мысль. 1898. № 5.

[55] ЦГАЛИ. Ф. 518, оп. 1, ед. хр. 151, л. 7—8. Ср. также: Архив Гольцева. М., 1914. Т. 1. С. 313 (Письмо Д. Н. Мамина от 31 мая 1898 г.).

[56] Работа над источниками проанализирована Удинцевым. См.: *Удинцев Б. Д.* Фольклор в Записных книжках Д. Н. Мамина-Сибиряка. С. 11—16, 50—65.

[57] Подробнее см.: *Дергачев И. А.* Жанр легенды в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Русская литература 1870—1890 годов. Свердловск, 1972. Сб. 5. С. 99—124.

[58] *Короленко В. Г.* Дневник. Киев, 1925. Т. 1. С. 99.

[59] Об этом см.: *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк. (Личность. Творчество). Свердловск, 1977.

[60] См.: *Китайник М. Г.* Д. Н. Мамин-Сибиряк и народное творчество. С. 161. Ср. также: *Маковская Н.* «Аленушкины сказки» Д. Н. Мамина-Сибиряка. Свердловск, 1964.

[61] Благодарю В. В. Блажеса, познакомившего меня с легендами о золоте в его записях 1967—1976 гг.

[62] Писатель заимствовал их в основном из «Пермского сборника». В экземпляре из его библиотеки сохранились пометы писателя. По нескольку строк песен включено в записную книжку (Пермский сборник. Пермь, 1859. Т. 1, отд. 2. С. 47 и далее; ср.: ЦГАЛИ. Ф. 316, оп. 1, ед. хр. 43, л. 5 об.—7 об.).

[63] Там же. Л. 5.

[64] История русского романа. Л., 1970. Т. 1. С. 407.

[65] Дело. 1881. № 12, отд. 2. С. 7, 8. Ср. также: *Пономарев С.* Что поет про себя Приуралье? // Северный вестник. 1887. № 12, отд. 2. С. 66.

[66] *Белов И.* Народная жизнь и предание // Новости и биржевая газета. 1884. 11 (23) июня. № 159.

[67] *Берви-Флеровский В. В.* Избранные экономические произведения. М., 1958. Т. 1. С. 323—324.

[68] О скоморошьей традиции см.: *Шептаев Л.* Русское скоморошество в XVII веке // Учен. зап. Уральского ун-та. Свердловск, 1949. Сер. филол. наук. Вып. 6. С. 47—68; ср. также: *Горелов А.* Кем был автор сборника «Древние российские стихотворения» // Русский фольклор. Л., 1962. Т. 7. С. 305, 307.

[69] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 3. С. 33.

[70] Развитие реализма в русской литературе. М., 1970. Т. 1. С. 18.

[71] Неделя. 1895. 8 янв. № 2. С. 59.

[72] Мир божий. 1895. № 7. (Библиограф. отд., с. 3).

[73] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 287.
[74] *Елпатьевский С.* Литературные воспоминания. М., б. г. С. 71—80.
[75] *Бахтин М.* Эпос и роман // Вопр. лит. 1970. № 1. С. 108.
[76] Там же. С. 102.
[77] Термин А. Н. Веселовского. См.: *Веселовский А. Н.* Собр. соч. СПб., 1913. Т. 1. С. 326.
[78] В архиве писателя сохранился конспект статьи В. Лохтина из «Русской мысли» 1880 г. (РО ГБЛ. Ф. 157, П/16).
[79] *Марков Е.* Критические беседы. 2. Литературная хандра // Русская речь. 1879. № 2. С. 250.
[80] *Колтоновская Е.* В стороне от главного русла // Вестник Европы. 1913. № 2. С. 198.
[81] *Аркатов Г.* Отошедшие // Кругозор. 1913. № 2. С. 13.
[82] История русской литературы // Под ред. Д. Овсянико-Куликовского. Т. 5. С. 168.
[83] Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. С. 80.
[84] Там же. С. 86.
[85] *Фидлер Ф. Ф.* Литературные воспоминания. Л. 32.
[86] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч. Т. 4. С. 657.

VI. В. Г. КОРОЛЕНКО

Творчество В. Г. Короленко насыщено разнообразным фольклорно-этнографическим материалом; кроме того, его интерес к творчеству народа выразился в собственной собирательной и отчасти исследовательской деятельности. Все это составляет настолько огромный материал для исследователя, что охватить его и полностью проанализировать в пределах одной главы не представляется возможным. Мы ограничимся обзорной характеристикой отдельных тематических циклов (сибирского, украинского, волжского). Подробнее по данному вопросу читатель может познакомиться со специальными статьями, к которым мы его отсылаем. За пределами работы остаются румынский цикл рассказов и очерков, публицистика и обширнейшая переписка, привлекаемая здесь лишь частично.

Постоянное обращение к фольклору в процессе литературной деятельности было для Короленко делом принципиально важным. Творчество писателя отразило подъем общественной активности народа, третий этап революционно-освободительного движения. Он стремился воздействовать на сознание читателя, побуждая его к борьбе за права и достоинство человека. Полагая, что «в каждой почти душе» присутствует «момент героизма. . . хотя бы в микроскопических дозах»,[1] Короленко показывал эти моменты героизма, проявляемые человеком в различных обстоятельствах. В этом проявилась характерная для писателя в целом глубокая вера в человека, оптимизм, отличающие его от многих его современников. Писатель находит героическое у людей самых различных социальных групп: у ссыльной революционерки и у сибирских бродяг, у перевозчика, сектанта, ямщиков, лесника и др.

Поэзия борьбы за свободу — один из постоянных мотивов, пронизывающих творчество писателя. В борьбе за свободу рождается мужество, выдержка, смелость, находчивость, осознание своих способностей и возможностей — те черты, которые так необходимы народу в период борьбы с общественной реакцией. Фольклор был очень нужен и важен в художественной реализации такой темы.

* * *

Знакомство В. Г. Короленко с миром народной поэзии началось, как и у большинства русских писателей, с детства. Он рос на Волыни, где начинался знаменитый чумацкий «Черный шлях», ведущий в Приднепровье, и население было довольно пестрым: украинцы, белорусы, русские, поляки, греки, евреи. С детских лет он слушал мелодичные украинские песни, сказки и легенды, полные юмора анекдоты и побывальщины. Многие из детских впечатлений отразились в его рассказах и очерках: «Ночью», «В дурном обществе», «Обычай умер», «Братья Мендель», «Парадокс». Наиболее

полная картина знакомства писателя со своеобразным миром устной поэзии Волыни предстает в «Истории моего современника».

Няня и кухарка, пани Будзиньская, знакомили его и его братьев с миром сказочно-мифологического украинского и чумацкого фольклора. Наибольшее впечатление производила на детей в исполнении няни сказка с редко встречающимся сюжетом о разбойнике, который ночью забрался в дом, где находились мать с дочерью. Мать послала дочь проводить разбойника в погреб, где якобы были деньги, а сама пошла сзади. Пропустив их в погреб, она захлопнула дверь.

«— Ой, мамо, мамо, відчиніть, бо він мене заріже!

— Ой, доню, доню, нещасна наша доля. . . Як відчиню, то заріже обоих. . . И шаг за шагом в этом диалоге у запертой двери развертывается картина зверских мучений, которая кончается последним восклицанием ⟨. . .⟩. И тогда в темном погребе все стихает. . .» (5, 41).

Впечатление от сказки усиливалось мастерским исполнением няни, которая совершенно преображалась во время рассказа: «В вечерний час, в полутемной комнате она входила в роли, говорила басом от лица разбойника и плачущим речитативом от лица матери. Когда же дочь в последний раз прощалась с матерью, то голос старухи жалобно дрожал и замирал, точно в самом деле слышался из-за глухо запертой двери» (5, 41).

В репертуар няни помимо сказок о разбойниках входили и волшебные сказки. В дневнике писателя есть заметка о том, как, слушая голоса лягушек, он вспоминает «старую нянину сказку». В их мелодичном квакании ему слышится «голос несчастной царевны, прекрасной, как сияние майского дня, превращенной злым колдуном в самое отвратительное из животных, с холодной кожей, с зелеными глазами навыкате. . .».[2]

В долгие зимние вечера, когда родители уезжали в гости, дети собирались на кухне вместе с прислугой и «впитывали настоящую поэзию мистического ужаса». Кухарка любила рассказывать про страшное и чудесное. В детстве она вместе с отцом сопровождала чумацкие обозы с рыбой и солью из Крыма, слышала много чумацких легенд и поверий, видела «своіма очіма» много таинственного. Короленко вспоминает два ее рассказа о нечистом, который преследует отставших от обоза чумаков, принимая различные образы. В ясную ночь они переезжают болото мимо мельницы. Девочка, оглянувшись, увидела, что «стороной за возом бежит что-то маленькое, „як мыша“ ⟨. . .⟩ Мыша выросла в крысу, потом стала как кошка, потом — как лисица, как волк, и, наконец, как медвежонок. Медвежонок вырос в медведя и все продолжал расти», но за мельницей расположился на ночь чумацкий обоз, и «нечистый, увидев огни и такую силу крещеного народу, вдруг поднялся на дыбы, что-то „загуло“, как ветер, и медведь кинулся в омут» (5, 42). В другом рассказе кухарки «нечистый» преследует их в образе женщины в белом. Писатель вспоминает, что было еще много рассказов «о русалках, о ведьмах, о мертвецах, выходящих

из могил». По тематике и сюжетам репертуар «пани Будзиньской» близок мифологической прозе, собранной во многих южных сборниках народной поэзии.[3] Влияние «мистической поэзии ужаса» нейтрализовалось тактичным вмешательством отца писателя: «Его трезвые, иногда юмористические объяснения страшных рассказов в значительной мере рассеивали кошмары и страхи детей» (5, 39).

Знакомство с миром еврейских легенд и обычаев отразилось в рассказе «Ночью». Персонажи его созданы на основе детских воспоминаний. Веселый и добродушный еврей Мошка объяснял детям тайну рождения и смерти человека красивой легендой об ангеле жизни и ангеле смерти. От разносчика муки Юдки Короленко услышал легенду о еврейском черте Хапуне, использованную им в рассказе «Йом-Кипур». Будущий писатель наблюдал в детстве праздники «зажинок» и «дожинок», которые произвели на него столь сильное впечатление, что он спустя несколько десятилетий воспроизвел их с большой этнографической точностью и в рассказе «Обычай умер», и в «Истории моего современника». Его описание совпадает с характеристикой этого обряда у специалистов.[4]

Много устных рассказов, легенд и преданий оставило в памяти писателя время, предшествовавшее освобождению крестьян. Слухи о предстоящей реформе проникали в народ задолго до объявления воли и по-разному ее объясняли. Появились толки о «золотых грамотах», которые якобы брались невесть откуда на заборах и на дорогах — будто бы «от самого царя». В них верили мужики, а паны не верили, «мужики осмеливались читать, а паны боялись». В главе «Щось буде» («История моего современника») Короленко привлекает этот запомнившийся с детства фольклор «о воле» для характеристики отношения народа к готовящейся крестьянской реформе 1861 г. Он рассказывает «историю о рогатом попе», слышанную от отца, считавшего ее «старой сказкой». Уникальная среди русских сказочных сюжетов, сказка эта в конце 1850-х гг. широко бытовала в форме живой легенды, и писатель убедительно подтверждает этот факт: «Простой темный народ верил, и кое-где полиция уже разгоняла толпы, собиравшиеся по слухам, что к ним ведут „рогатого попа". На кухне у нас следили за поповским маршрутом: передавали совершенно точно, что поп побывал уже в Петербурге, в Москве, Киеве, даже в Бердичеве, и что теперь его ведут к нам. . .» (5, 71—72).

Популярность этой сказки в особо напряженные периоды общественных настроений Н. П. Андреев и М. К. Азадовский объясняли ее социально острым сюжетом: поп, нарядившись в козлиную шкуру с рогами, отнял у крестьянина деньги под видом черта, но шкура приросла к нему. «Рогатый поп стал не только ярким образом поповской жадности, но и своеобразным символом враждебного отношения народа не только к попам-эксплуататорам, но и ко всей, порождавшей их, социальной системе», — писал Н. П. Андреев.[5]

Знакомство с фольклором продолжается у Короленко в гимна-

зические годы, когда начинается знакомство с украинской литературой, поэзией Т. Г. Шевченко. Под влиянием учителя словесности В. В. Авдиева Короленко полюбил не только слушать, но и петь народные песни. Он с восторгом вспоминает вечера пения у Авдиева дома, когда «комната вся звенела мечтательной красивой тоской украинской песни». Особое впечатление производила на него песня «Про бурлаку»:

Бурлак робить, заробляе,
А хозяин пье, гуляе...

«Когда я закрывал глаза, мне виделась степь, залитая мечтательным сиянием, колышущаяся буйной травой, изрезанная молчаливыми ярами ⟨...⟩ и среди этой озаренной степи стоял и оглядывался сиротина-бурлак и кричал: Гей-гей! — на затерявшихся волов и на свою одинокую долю» (5, 273). Среди известных вариантов песни про бурлака текст, цитируемый Короленко в «Истории моего современника», отличается более острым социальным звучанием.[6]

Впечатления детства и юности навсегда создали у писателя убеждение в художественной выразительности и большой социальной значимости произведений фольклора. Сказались эти впечатления и в годы студенчества.

Студентом Короленко увлекся идеями народничества. Народничество 1870-х гг. носило боевой революционный характер и не отказывалось от наследия шестидесятников, как это имело место в 1890-х гг. Революционные настроения студенчества начиная с 1860-х гг. усиливаются и охватывают все более широкие круги молодежи. Необходимость революционной пропаганды среди крестьянства и связанная с этой задачей подготовка «хождения в народ» представлялись достойной жизненной целью. Короленко воспринял идеи народничества как «истинно революционные». Он зачитывается статьями П. Л. Лаврова, П. Н. Ткачева, молодого Н. К. Михайловского, видит в работах теоретиков народничества последовательную революционную программу борьбы с существующим режимом.

Вместе с братом и товарищем по Петровско-Разумовской академии В. Н. Григорьевым (впоследствии известным статистиком, на чьи работы неоднократно ссылается В. И. Ленин) Короленко готовится идти в народ. В. Н. Григорьев и брат Короленко Илларион учатся слесарному делу, а будущий писатель овладевает сапожным ремеслом.

В 1870-е гг. интерес к народу, его быту, его «самосознанию» захватывает широкие слои русского образованного общества. В эти годы развертывается деятельность собирателей фольклора и этнографов, все большее общественное значение приобретают труды представителей революционно-демократического направления в науке, созданного «шестидесятниками». Активные деятели этого направления все оказывались — одни раньше, другие позже — в положении политических ссыльных (П. И. Якушкин,

П. Н. Рыбников, И. А. Худяков, П. С. Ефименко и др.). Каждый из них в ссылке продолжал дело изучения народа, его быта, его взглядов, его поэзии. «История русской фольклористики во многом связана с политической ссылкой, и это немаловажный факт», — писала А. П. Разумова.[7] В 1870-е гг. традиции демократического народоведения продолжает другое поколение политических ссыльных: Н. А. Иваницкий, В. Л. Серошевский, П. И. Войнаральский, позже — А. А. Макаренко, В. Г. Богораз-Тан, В. М. Ионов, Э. К. Пекарский и др. Занятия фольклором и этнографией политические ссыльные рассматривали как единственно возможную форму участия в общественно-политической борьбе. Их работы со статистическими, этнографическими и фольклорными сведениями, характеризующие положение населения в малоизвестных окраинных углах России, привлекали внимание новизной содержания и характером освещения материала. Участие политических ссыльных в изучении народного быта имело большое принципиальное значение в истории развития таких наук, как фольклористика и этнография. Они связывали свою деятельность с передовыми общественными проблемами эпохи. Народники в своей практической работе учитывали этот интерес научно-общественной мысли к фольклорно-этнографическим исследованиям. В организации «Земля и воля» возникла идея сочетать пропагандистско-агитационные цели с собирательскими, идея путешествующих корреспондентов. Н. Утиным были намечены маршруты для землевольцев, желающих участвовать в народоведческих путешествиях. В кружке Ишутина за каждым из его руководителей был закреплен определенный, этнографически единый район для пропаганды, при этом местный фольклор использовался ими в агитационной работе как одно из действенных средств.[8]

Интерес к изучению всех сторон народной жизни, жажда сближения с народом захватили и Короленко. Но для него специального хождения в народ не понадобилось, его заменили ссылки. Первую ссылку в Вологодскую губернию он отбывал недолго и частично в Кронштадте, а позднее поступил в Петербургский горный институт, но через год был снова арестован «по подозрению в сообщничестве с главными революционными деятелями, а равно в участии по напечатанию и распространению изданий вольной типографии».[9] Однако прямых улик, подтверждающих обвинение, не было, и братьев Короленко (Владимира и Иллариона) без суда ссылают в г. Глазов Вятской губернии.

Короленко отнесся к ссылке «с веселой философией». Стремление его «проникнуть в глубины народной жизни, народного духа» отразилось на отношении ко всему, что он видел по пути на место ссылки. Интересные свидетельства романтизации народа содержат дневники и письма ссыльного студента. Они отразились и в «Истории моего современника». Вид Волги под Ярославлем всколыхнул в нем «ощущение волжского романтизма»: «По ней неслись пароходы, плыли вниз баржи, грузчики невдалеке пели „Дубинушку“, и мимо нас спускался баркас с бурлаками и работ-

никами. Они тоже налаживали песню, и я *ждал услышать* (курсив мой. — *З. В.*) что-нибудь вроде: „Мы не воры, не разбойнички, Стеньки Разина мы работнички". ⟨. . .⟩ Для меня Волга — это был Некрасов, исторические предания о движении русского народа, это были С. Разин и Пугачев, это была волжская вольница и бурлаки Репина» (5, 256). Записи такого рода имеются и в записной книжке 1879 г., в которую он заносил свои путевые впечатления и рисунки. Короленко смотрит на Волгу сквозь дымку исторического прошлого, запечатленного во многих разинских и разбойничьих песнях, ему, видимо, хорошо известных и часто цитируемых: «С правой стороны потянулась на горизонте целая цепь покрытых лесом холмов, левый берег производит какое-то особенное впечатление. ⟨. . .⟩ Так и кажется, что еще теперь за этим берегом таится удалая вольница, разгульные молодцы:

Рукой махнем — кораблик возьмем;
Кудрями тряхнем — девицу возьмем!».[10]

Для Короленко романтизация прошлого Волги не случайна. Именно на Поволжье возлагались большие надежды в кружках революционного народничества: «Во всех политических проектах второго периода освободительного движения в России ⟨. . .⟩ Поволжье намечается в качестве главной арены революционных действий, с восстания в Поволжье должна начаться крестьянская революция», — пишет Базанов.[11]

Понятен живой интерес революционно настроенной интеллигенции к фольклору Поволжья, сохраняющему память о народных движениях протеста. «Песни и предания о Пугачеве и Разине в годы новых крестьянских восстаний приобретают характер политического манифеста, завещанного предками», — указывает исследователь.[12]

Прошлое Волги занимает Короленко на протяжении всего пути. Он несколько раз пытается расспрашивать попутчика, хорошо знакомого с Поволжьем, чтобы выяснить, где, по преданиям, гуляла вольница. Другая мысль, занимавшая ссыльного студента в пути, — отношение народа к «политическим». Он замечает сочувствие и доброжелательность к нему с братом и пытается понять их истоки: «Меня вообще очень интересовали эти кучки рабочих, собиравшихся у наших окон почти на каждом вокзале. ⟨...⟩ Мне чудилось здесь какое-то сочувственное внимание» (1879, 47). Проезжая через деревни, писатель замечает, что и крестьяне провожали их сочувственными взглядами. Ему даже слышится, что какая-то крестьянка, глядя им вслед, сказала: «Родимые, эх, кабы да наша воля!». В сочувствии крестьян Короленко видит возможность взаимопонимания в будущем и залог успеха будущей пропагандистской деятельности. В праздничные дни он наблюдает в пути нарядные хороводы, слушает северные песни: «День солнечный, белые рубахи, красные кумачи и ситцы так и сверкают. Настоящие праздничные картины. Хороводы везде, песни. У въезда в Дюковское село старик какой-то да баба старая,

да молодуха остановить нас хотели. Старик чашку какую-то протянул, кричит что-то. „Ну вас и с пивом-то вашим, — говорит жандарм. — Пошел!“ Мы промчались мимо, обдавая грязью добродушных крестьян, желавших для праздника угостить проезжих» (1879, 102).

Заметки 1879 г. показывают путевые впечатления будущего писателя и представляют по существу его первый художественный опыт. Они открывают серию социально-бытовых очерков в его творчестве, насыщенных той «социальной этнографией», которую одобрял Чернышевский в статьях «Современника». Путевые заметки 1879 г. — это описание путешествия не совсем обычного: в сопровождении жандармов, не позволяющих в пути рисовать, разговаривать с крестьянами и даже писать. Они продолжают давнюю, со времен сибирской ссылки А. Н. Радищева возникшую в русской литературе традицию — литературу «путешествий» по этапу, путешествий невольных, описываемых ссыльными. Записная книжка Короленко по своему характеру ближе всего стоит к путевым письмам П. И. Якушкина, написанным человеком, находящимся либо под наблюдением полиции, либо также «путешествующим» в сопровождении «голубых молодцев». В путевых заметках Короленко читатель найдет живые сцены народной жизни, правдивое описание российских порядков того времени с революционно-демократических позиций. Портреты крестьян, бурлаков, арестантов, жандармов сопровождаются карандашными зарисовками тюремных камер, часовых, бытовых подробностей тюремной обстановки. В путевых заметках Короленко есть и фольклор, и этнография, и меткие наблюдения над народной психологией, хотя он еще не считает себя писателем и пока не думает им стать.

По прибытии в г. Глазов Короленко организовал вместе с братом слесарную мастерскую, но вскоре поселился отдельно, в слободе, населенной преимущественно ремесленниками. Он выписал из Петербурга более двадцати книг, среди них сказки Пушкина, Салтыкова-Щедрина, сборник басен, научно-популярную литературу, «Отечественные записки» и сочинения Н. К. Михайловского, впервые изданные отдельно в 1879 г. Он пользовался также книгами из местной библиотеки и был членом ее совета. Выбор книг полностью соответствует программе народного чтения, разработанной И. А. Худяковым, хорошо известной народникам 1870-х гг.[13] Однако намеченным планам разъяснительно-пропагандистской работы в слободе не удалось осуществиться. По доносу исправника Короленко ссылают в один из самых северных уездов, в Березовские Починки Бисеровской волости — местность редко населенную, покрытую болотами и сплошными лесами. Крестьяне жили еще в курных избах, не знали телег, летом сообщение было возможно только на лодках или верхом. Жители говорили о себе: «Мы край неба живем, под небо сугорбившись ходим. Это про нас в прочих местах бают, будто у нас бабы белье полощут — вальки на небо кладут». Условия быта оказались

чрезвычайно тяжелыми. Его приезд был встречен ропотом и угрозами: «Чуть что — в Каму побросам!» (6, 272).

Ссыльного не испугали ни страшная глушь, ни угрюмые на первый взгляд люди. Он понял, что о пропаганде в том смысле, как ему мечталось, не может быть и речи. У жителей преобладали «непосредственные брюховые интересы». Короленко входит во все мелочи повседневной жизни крестьян, берется за самые различные формы работы с народом: лечит больных, учит детей грамоте, с трудом преодолев сопротивление взрослых; тачает сапоги, читает крестьянам Пушкина и Щедрина, изучает вопросы землевладения. Он просит родных прислать ему «Программу об общинном землевладении», составленную П. С. Ефименко, известным участником революционного студенческого движения. Он устанавливает связи с ближайшими к нему ссыльными и входит в дружески-доверительные отношения с населением. К нему обращаются с разными просьбами по тяжбам, приходят ходоки из дальних мест. «Он тебе пером, он и долотом, он и шилом» — сложили про него поговорку починковцы. Сосланные за различные выражения протеста рабочие и крестьяне приезжают к нему почитать газеты, обсудить новости, выяснить его отношение к методу террора, который Короленко уже тогда отрицал как негодное и нечестное средство политической борьбы. В этот период он написал письмо в газету «Молва», которое было опубликовано. В письме приведены конкретные сведения об условиях жизни населения Березовских Починок, заявлен протест против положения ссыльных в этом краю и против произвола вятской администрации. Письмо представляло обвинение всей системе ссылки и вызвало общественный интерес настолько, что цитировалось другими газетами и во внутреннем обозрении «Русской мысли».

В Починках Короленко увидел, как тесно входят в быт крестьян всевозможные суеверия, познакомился с различными формами народной демонологии, наблюдал, как вспыхивают «искорки» народной поэзии, и столкнулся с ее носителями. У своего хозяина Гаври Бисерова он заметил способность «схватывать и откладывать в памяти слова ритуала на все жизненные случаи». Проявление этого его природного дара Короленко наблюдал неоднократно. Он был свидетелем состязания в красноречии между Гаврей и заезжим прасолом и «был изумлен необыкновенным богатством образов, красотой и меткостью выражений этого словесного турнира». Однажды в Березовские Починки пришла совсем юная девушка, чтобы «повидать грамотея с дальней стороны, читающего занятные книжки». Она оказалась сказительницей и спела ему «старинный сказ», возможно, былину:

«Она оживилась, села на лавку на виду, ее окружили любопытные слушатели, и она начала „сказывать“. Я очень жалел, что не мог срисовать ее. Черты ее смуглого лица были необыкновенно тонки и красивы, а глаза сразу загорелись каким-то внутренним одушевлением. ⟨. . .⟩ На нее смотрели, ее слушали с удивлением, и, кажется, она сама также удивлялась голосам старины, говорив-

шей ее устами. Когда я, исполняя обещание, стал, в свою очередь, читать одну из народных сказок Пушкина, и спросил ее: все ли ей понятно — она ответила скороговоркой: „Где, поди, понять-то!“ — и тотчас же жадно подхватила: „Читай ино, читай дальше“. Мое чтение было плоско и бледно сравнительно с ее сказом, но я видел, что она жадно ловит и каждое слово, и ритм пушкинского стиха, непроизвольно откладывая их в памяти» (7, 52).

Короленко не записал старинного сказа и позднее жалел об этом. Но фольклор тогда интересовал его лишь в плане социальном. Ему важнее было понять, как живет фольклор. Поэтому не записал он и игровых песен, которые слушал на «вечорке», но подробно описал саму вечорку. В другой раз Короленко был приглашен на пирушку ссыльных крестьян. Распорядителем ее был калужанин. «Он устраивал ее, по-видимому, по своему калужскому ритуалу, с песнями и величаниями», — вспоминал писатель (7, 88). Но и в этом случае он не записал величальных песен. Все это свидетельствует о том, как далек был тогда он, ссыльный студент, от специальных фольклорных интересов. Но встречи с народным творчеством не прошли бесследно. «Проблески природной даровитости», им наблюдаемые, как и возможность наблюдать изнутри народную жизнь, пробуждают в нем потребность стать бытописателем.

Он начал работать над очерком о Глазове «Ненастоящий город», написал повесть «Полоса», начало очерка «В Березовских Починках». После публикации письма в газете «Молва» Короленко переводят в Пермь, где условия жизни были значительно легче, появилась возможность заняться более серьезно литературной работой. Однако посланные в журналы очерки были возвращены: «Из редакции ответили, что это могло бы быть напечатано только за границей в нелегальных газетах» (6, 248). Материалы неопубликованных очерков были использованы позднее писателем в «Истории моего современника». Благодаря этому сохранились живые и конкретные, полные правды и достоверности описания жизни фольклора на северной окраине Вятской губернии и среди них — ценное свидетельство об «искорках» эпоса в этом краю, где ни раньше, ни позднее не были обнаружены следы былин. «Искорки» талантливости писатель расценивал позднее как следы культуры, занесенной первыми поселенцами из Новгорода, которая бережно сохранялась вначале, но постепенно утрачивалась последующими поколениями в суровых условиях борьбы за существование.

В конце 1881 г. Короленко был сослан в Якутию за отказ от присяги Александру III. По пути к месту ссылки он так же внимательно присматривался к условиям труда и быта сибирских народностей, как и при первом «путешествии» в Глазов. Он аккуратно ведет дневник, занося в него все путевые наблюдения, иногда рисуя. Местом ссылки была Амгинская слобода. В ней он прожил около четырех лет. Здесь окончательно определились его

фольклорно-этнографические интересы в совокупности с потребностью художественного творчества.

Сами условия жизни в Якутии вынуждали к фольклорно-этнографическим исследованиям. В Амге к политическим ссыльным население относилось с уважением, а Короленко в особенности приобрел вскоре большой авторитет всегда внимательным отношением к любому человеку и справедливостью суждений. Считалось почетным приглашать его с товарищами на свадьбы в качестве шаферов. Контакты с населением были разнообразны.

Национальные особенности якутов, своеобразие их культуры и поэзии, слабая изученность края в целом, отсутствие серьезных работ о Якутии — все это влияло на характер творческих интересов будущего писателя. Его с новой силой поражает бесправие населения в Якутии, полный административный произвол. Определенную роль в формировании писателя сыграла своеобразная среда политических ссыльных, из которых многие сделались впоследствии известными учеными-этнографами: Э. К. Пекарский, Н. В. Виташевский, В. М. Ионов, С. Ф. Ковалик, Л. Г. Левенталь, В. И. Иохельсон и другие, описанные им позднее в «Истории моего современника».

Наброски статей, заметки, планы и конспекты, сохранившиеся в записных книжках Короленко сибирского периода, показывают, что в Амге он собирался работать в двух направлениях: как публицист и как этнограф. Об этом свидетельствуют составленная им в Амге «Программа для очерков Якутской области», набросок статьи «Изучение края» и другие заметки. Его интересовали экономическое положение якутов и их права на землю. Такое направление интересов определялось влиянием идейного центра, который возник в Амге, куда стремились политические ссыльные из ближайших улусов. Среди них были люди с богатым революционным опытом. «Общение с ними было существенно для Короленко. 〈. . .〉 В амгинских встречах, беседах и спорах Короленко созревал духовно», — заметил Н. К. Пиксанов, посвятивший ряд статей якутскому периоду в жизни писателя.[14]

Короленко привлекают отдельные проблемы якутской этнографии. Определение религии якутов как шаманства кажется ему ограниченным, оно не исчерпывает всей полноты их религиозных представлений. О попытках исследования в этой области свидетельствует набросок статьи «Религия»:[15] «Мои сведения из этой области очень кратки, зато они почерпнуты на месте», — писал Короленко. Он присутствовал на празднике кумыса и описал его. За время ссылки ему удалось неплохо выучить язык якутов, изучить их обычаи, нравы и характер их поэзии. Он специально интересовался формами погребения мертвых. Короленко поразило, что якуты мелют зерно ручными мельницами, «на каких мололи хлеб еще во времена Гомера». Он зарисовал якутку с мельницей и подробно описал самую мельницу. Его занимает и якутский фольклор, в котором отразился многовековой жизненный опыт якутов. В сибирских рассказах и очерках («Ат-Даван», «Песня», «Артисты»)

писатель характеризует якутские песни-импровизации, а в «Истории моего современника» приводит некоторые из песен, им самим записанных в Амге. Он неоднократно отмечает звуковое своеобразие якутской песни («нечто горловое, тягучее, жалобное» — 6, 289, 353). В письме к сестре, рассказывая о песенных импровизациях якутов, Короленко замечает, что впечатление от них зависит целиком от исполнителя. В хорошем исполнении в песне чувствуется и темп, и ритм, и высокая степень поэтичности и художественности образов.[16] Он заметил у якутов «большую склонность к поэзии, хотя и не в нашем смысле», и высоко ценил их способность к импровизации, отмеченной с большой непосредственностью.

С интересом слушал Короленко у якутов эпические поэмы — олонхо. В своих заметках об их образной системе и языке он ссылается на олонхо «Эрейдах-Бурейдах Эр Соготох», известное теперь по многим записям и вариантам. Короленко заметил, что песенный язык якутской поэзии сохранил на севере «пышные образы и краски юга». Писатель подчеркнул огромную роль традиции, позволившей сохранять из поколения в поколение поэтические образы древнего эпоса.[17]

Внимание Короленко привлекли и якутские предания, один из самых распространенных жанров якутского фольклора. Некоторые предания писатель использовал позднее в своих произведениях, часть осталась в его записных книжках. К последним относится набросок «Манчары и Омоче» — предание о двух якутских разбойниках, известное в сибирской литературе по нескольким литературным обработкам.[18] Записал он также предание про Омолоона, также довольно известное теперь и многократно записанное. В произведениях Короленко приводятся предания о Чакырском наслеге и Байагантайском улусе. Короленко отметил самобытность устной якутской поэзии, оценивал ее с демократических позиций гуманиста и просветителя.

Среди населения Амги внимание писателя привлекают русские крестьяне-переселенцы, подвергшиеся сильному якутскому влиянию в одежде, языке, культуре, быту. Ценные этнографические наблюдения, сделанные в Амге, отразились в его первом рассказе «Сон Макара» и в «Истории моего современника». В ней писатель уделил значительное внимание и другой группе населения Амги — татарам, переселенным в Якутию из южной и западной Сибири. Он характеризует их как народ трудолюбивый и очень дружный. К воровству они относились как к важному общественному делу, собирали «мунак» (общественное собрание) и на нем обсуждали каждое крупное воровское предприятие, которое нередко оборачивалось жестокой трагедией для их жертв.

Внимание писателя привлекают прежде всего обездоленные группы населения. Он вникает во все мелочи быта ленских ямщиков, беглых поселенцев, служащих на приисках, бродяг, скопцов. Перед Короленко встают все новые и новые стороны сибирской «жестокой трагедии». За время скитания по сибирским тюрьмам и этапам писателю пришлось неплохо изучить арестантскую среду, ее

фольклор, обычаи, жаргон. Он специально записывал тюремную лексику, поговорки, присловья. Талантливое пение двух арестантов-уголовников он описал в рассказе «Артисты», а в архиве писателя хранится набросок их коллективного портрета, сделанный в ссылке.

Непосредственное знакомство Короленко с различными социальными группами и народностями разноплеменного населения Сибири, с условиями их существования и своеобразной национальной культурой оказало огромное влияние на отход писателя от ошибочных положений народничества. Из биографии писателя известно, что именно в Сибири он пережил серьезный идеологический кризис и в результате вынужден был признать, что в 1880-е гг. народничество как революционно-общественное движение, которому он сочувствовал и в котором готов был принять участие, оказалось идеологически несостоятельным. Отказ от ошибочных идеалов народничества имел для Короленко существенное значение. Решительно и навсегда избрав литературу оружием в общественной борьбе за права человека, против господствовавшей в стране реакции, Короленко вернулся из Сибири вполне сложившимся и зрелым писателем. «От идеализации народа Короленко перешел к его изучению, — отметил Пиксанов. — Вся дальнейшая деятельность Короленко была таким изучением народа, мужика — сибирского, волжского, ветлужского, уральского, украинского, румынского. Изучение через любовь оказалось связанным и с заступничеством, и Короленко прославился как народный правозаступник».[19] Надо заметить, что изучение народа Короленко начал раньше, чем понял ошибочность народнической теории. Именно непосредственная близость с народом привела его к разрыву с теоретиками народничества и отказу от теории народничества. Изучение народного быта, народных представлений и устной поэзии дало писателю немало ценных художественных наблюдений, важных одновременно и для этнографии, и для фольклористики: он показал в сибирских очерках и рассказах характер и особенности бытования различных жанров якутского фольклора, зависимость формы их от условий быта, природы и истории народа, показал жизнь мало известных читателю групп сибирского населения: ленских ямщиков, русских переселенцев, ссыльных, бродяг и малых народностей Сибири. Близость и доверие, которые устанавливались у писателя с людьми, позволили ему записать уникальные произведения сибирского фольклора: легенду о Чернышевском, устные рассказы бродяг, песни, пословицы и поговорки.

После возвращения из ссылки писатель тщательно собирал и изучал обширную литературу о Сибири, интересуясь историей ее освоения и изучения. Список литературы с десятками названий, с карандашными пометками на полях, выписки и конспекты прочитанного, сохранившиеся в архиве писателя, свидетельствуют об огромной работе. Им были прочитаны и изучены исследования не только на русском, но и на немецком, французском и польском языках.[20] Архивные материалы говорят об интересе писателя

к прошлому, настоящему и будущему Сибири, о внимании к судьбам ее населения. Интерес к этнографии Сибири, к дальнейшим успехам ученых в этой области сохранился у Короленко до конца дней. Он поддерживает личное знакомство и переписку со многими этнографами-сибиреведами, содействует публикации и популяризации этнографических работ.

Сибирский период в фольклорно-этнографической деятельности Короленко имеет самостоятельный интерес. Он был в числе первых политических ссыльных — исследователей Якутии, которые создавали основы дореволюционной сибирской этнографии. Правда, попытки самостоятельного этнографического исследования отдельных проблем остались незавершенными, но они позволяют вскрыть истоки того своеобразного «этнографизма», который присущ рассказам и очеркам сибирского цикла. Этот этнографизм нельзя объяснить случайными наблюдениями и впечатлениями. Истоки его глубоки и органически связаны со становлением писателя. Не случайно впоследствии он мастерски использовал этнографические данные при защите мултанских удмуртов. В дальнейшем интерес к фольклору и этнографии проходит через всю его художественную и публицистическую деятельность, к рассмотрению которой мы и перейдем.

* * *

Первый крупный художественный цикл, созданный Короленко, — сибирские очерки и рассказы. Появление в печати первого художественного произведения — рассказа «Сон Макара» сразу привлекло внимание критики и прогрессивной общественности. Рассказ был неожидан и нов, поражал тонким художественным этнографизмом в изображении жизни и религиозно-поэтических представлений крестьянина-якута, необычностью сюжета и актуальным содержанием. Знание быта и психологии разных групп сибирского населения поражало и в следующих рассказах и очерках; обращение писателя к фольклору отразилось на способе выражения основной идейной направленности сибирских очерков и рассказов, на их образной системе и языке.

Обращение к самой теме Сибири не было новым в русской литературе. Внимание к Сибири как стране тюрем, ссылки и каторги, «где только люди да цепи» (Омулевский), Н. М. Ядринцев объяснял влиянием «натуральной школы», представители которой обратились к исследованию быта народа и бедных классов общества.[21] Ядринцев не акцентировал внимания на другой причине, не менее важной: огромном количестве политических ссыльных и политзаключенных, выходивших из всех слоев общества. К началу XX в. это количество достигает чудовищных цифр. Участь политических ссыльных и каторжников пришлось разделить многим русским писателям, в том числе и В. Г. Короленко. Достоевский показал человека в преступнике, раскрыл неиспорченные стороны его души. Короленко же, продолжая гуманистическую кон-

цепцию Достоевского, показывая человеческие стороны души и в бродяге, и в уголовном преступнике, акцентировал внимание на тех общественных условиях, которые делали нормального человека «отщепенцем».

Создавая в целом правдивые образы беглых каторжников, людей, вынужденных нередко идти на преступления и даже убийства в борьбе за возможность существовать, Короленко романтизирует лишь отдельные стороны бродяжничества, в частности свободолюбие. Романтизация достигается поэтическими образами старинных разбойничьих и тюремных песен, песен о бродягах, введением преданий о побегах, пословиц и поговорок.

При разработке тюремно-бродяжьей темы В. Г. Короленко не случайно обратился к этим тематическим и художественно определявшимся жанрам. Во второй половине XIX в. в русском фольклоре возник особый цикл песен о бродягах, восходивший тематически к старинным разбойничьим песням. В большинстве тюремных песен о бродягах звучат мотивы любви к свободе, тоски по родине, презрения к опасностям и воспеваются удачные побеги из заключения. Разбойничьи «удалые» песни переделывались и влияли на возникновение тюремного фольклора. Старинная песня разинцев «Ты взойди, взойди, солнце красное» получила следующее продолжение: «Обогрей ты нас, людей бедных, людей бедных, бродяг беглых».[22] Образ разбойника с несомненной симпатией рисуется народной песней; грустное сочувствие распространяется и на образ бродяги. Иногда бродяга в глазах народа становится бунтарем и мстителем.[23]

В. Г. Короленко обращается к фольклору бродяг, арестантов и поселенцев как ценнейшему материалу для изображения этой среды. Песни о бродягах, рассказы об их побегах, поговорки, присловья, жаргонные словечки не могли остаться не замеченными писателем, проведшим в тюрьмах, на этапах и в ссылках лучшие годы своей молодости. В студенческие годы Короленко увлекался разинским фольклором, изучая материалы о крестьянских войнах под руководством Разина. Наряду с использованием в своем творчестве тюремно-арестантского и бродяжьего фольклора писатель обращается к поэтике старинной разбойничьей песни. Особенно ярко это выразилось в рассказе «Соколинец». Самый сюжет его возник из записи устного рассказа бродяги-поселенца [24] и сходен в основных чертах с сюжетами песен о бродягах. «Соколинец» (т. е. сахалинец) Василий бежит с Сахалина с группой товарищей («Бежал бродяга с Сахалина звериной узкою тропой»), ему помогает указаниями старик Буран, знающий бродяжьи тропы и расположение кордонов («Старый товарищ бежать пособил»). Когда бродяги достигают тайги, их охватывает радостное чувство свободы: «Как изошли из кустов да тайга-матушка над нами зашумела — верите, точно на свет вновь народились. Таково всем радостно стало» («Ожил я, волю почуя. . .»). Сюжетное сходство объясняется тем, что песни о бродягах и рассказ поселенца у Короленко имели в своей основе один и тот же жизненный

материал. Не исключено, что источником некоторых бродяжьих песен служили рассказы бывалых бродяг об удачных побегах (ср. популярную в Сибири, Поволжье и на Урале песню о Ланцове с устными рассказами о нем).[25]

В. Г. Короленко сумел с необычайной художественной силой передать в рассказе настроения, свойственные бродяжьим песням.

Гнетущее сознание своей неприкаянности и отверженности овладевает беглецами в процессе долгого и тяжелого пути: «Ночка-то темная, тайга-то глухая 〈...〉 дождем тебя моет, ветром тебя сушит, и на всем-то на всем белом свете нет тебе родного угла, ни приюту» («Уж куда-то я, добрый молодец, ни кидался, уж по лесам, по деревням все заставы, на заставах все крепкие караулы»).[26]

Во многих песнях бродяг мотивы тоски и грусти являются преобладающими, даже если беглец и доходит до родины, где часто уже не находит семьи. Но есть песни, ярко выразившие поэзию борьбы за свободу; в них звучит страстное свободолюбие, торжество вырвавшегося на волю человека.[27]

Мотивы этого страстного и в то же время стихийного свободолюбия окрашивают все повествование соколинца. Писателем неоднократно используется образ птицы, характерный для тюремных и арестантских песен; он дается в рассказе как символ свободы: «Реет гордый орел, тихо взмахивая свободным крылом», «Амурская-то сторона за проливом край неба горами синеет. Так бы кажись птицей снялся да полетел».

Ликующее чувство сознания своей свободы («Горная стража меня не поймала, В дебрях не тронул прожорливый зверь, Пуля стрелка миновала. . .») окрашивает и конец рассказа соколинца. Он не сообщает, как очутился на поселении в Якутии. Бродяжья эпопея заканчивается тем, что,удачно добравшись до Николаевска, беглецы разбились на группы в 2—3 человека и пошли дальше. Писатель намеренно заставляет соколинца оборвать свой рассказ, оставляя у читателя уверенность в счастливом исходе. Образ соколинца романтизирован: это человек с сильным характером, много переживший и многое от жизни требующий. Он умеет работать хорошо и с душой, но его нелегкий жизненный путь оставил в глазах «выражение страдания» (1, 136). Романтической трактовке образа соколинца способствовала и необычность изображаемой обстановки: дикий остров Сахалин, суровая Якутия, сибирская тайга. Форма рассказа органически связана с содержанием, с идейным смыслом центрального образа. Тема свободолюбия раскрывается в песенных образах, насыщающих язык рассказа, в картинах природы, в ритмичности речи рассказчика. Народный характер придают ей былинно-песенные образы, сочетающиеся с просторечиями: «. . .с утра забиваемся в глушь, где уж не то, что человек, зверь не прорыщет, птица не пролетит» (1, 165). Широко используются постоянные эпитеты тюремных и разбойничьих песен: воля вольная, тайга глухая, тропа таежная, тоска лютая, ночка темная, жизнь горькая, остров проклятый. Синтаксический

строй языка близок к песенному, певуч и ритмичен, благодаря внутренней рифмовке и повторам: «На небе темнее — на сердце веселее», «Начальства-та много да начальство-то строго» (1, 168) и т. п. Рассказ поселенца, бывалого бродяги в прошлом, пересыпан поговорками, присловьями, загадками, усиливающими эмоциональную насыщенность рассказа. Читатель найдет и арестантскую загадку о Сахалине — «Кругом-то вода, посередке беда» (1, 147), превратившуюся в поговорку;[28] и старинную бродяжью пословицу «Едим прошенное, носим брошенное, помрем — и то в землю не пойдем» (1, 163).[29]

Рассказы В. Г. Короленко о бродягах были задуманы как отдельный цикл, но специально этой теме оказались посвященными три произведения: «Соколинец», «Федор Бесприютный», «Марусина заимка».[30] В других рассказах писатель изображает жизнь коренного сибирского населения («Сон Макара», «Ат-Даван», «На станке», «Последний луч», «Убивец» и др.). Несколько особняком стоят очерки, посвященные тюремному быту, — «Содержающая», насыщенные социально-этнографическим материалом. Обращаясь к характеристике обычаев и нравов тюремной среды, В. Г. Короленко не видит в них в отличие от Н. М. Ядринцева проявления «артельного духа» русского человека.[31] Писатель показывает несправедливость установленных тюремной артелью порядков, допускающих истязания и самосуд над слабыми, оправдывающих культ силы и денег, вымогательства и насилия. В тюремной общине есть свои «сословия»: тюремная «аристократия» и серая «шпанка», бесправная и забитая масса, за счет которой тюремные воротилы скапливают капитал.

Особенностью сибирских рассказов является социальный этнографизм, локальность сюжетов. Исследователи творчества В. Г. Короленко, рассматривая природу этнографизма его рассказов, отмечали точность и подлинность этнографических деталей.[32]

Однако в произведениях Короленко важна не этнография сама по себе, а ее социальная направленность. Из многообразного и неодинакового по художественной ценности фольклора писатель использовал лишь то, что отвечало его идейно-художественным задачам. У него почти нет «блатных» тюремных песен и сказок, нет и традиционных жанров сибирского фольклора. Зато никем не записанные и не изученные в XIX в. рассказы бродяг о своих побегах писатель записывал сам и использовал в своем творчестве.[33] Конечно, не каждый из рассказов становился достоянием устной традиции, как к примеру рассказы о Ланцове, сложившиеся в конце концов в песню. Для писателя рассказы бродяг были важны как живые свидетельства социальной трагедии многих незаурядных людей. В современном ему фольклоре писатель предпочитает те произведения, которые отражают движение художественной мысли народа, его реакцию на происходящее. Таков ямщицкий фольклор, привлекаемый писателем. Это часть большой устной поэзии, убедительно повествующая о безысходности, полунищенском существовании ямщиков-«станочников» и

опасностях их профессии (легенды о «горном хозяине»). Не случайно, что именно в среде ямщиков возникла легенда о Чернышевском, изображающая его защитником народных интересов перед самим царем. Короленко услышал ее на обратном пути из ссылки, когда ямщик, рассказавший ему о своем бедственном положении, задумчиво сказал: «Вот разве от Чернышевского не будет ли нам чего?». Чернышевского провезли обратно в Россию за два месяца до возвращения из ссылки Короленко. Его везли и вперед, и обратно с такими предосторожностями, что ямщики решили: это важный генерал, попавший в опалу, а теперь возвращаемый. Таковы истоки легенды о любимом царском сенатóре Чернышевском, который велел царю «народу убавить тягостей», но все другие сенаторы отказались в этом участвовать. Тогда царь сказал: «Мне с тобой одним делами не управиться», — заплакал и велел сослать в Сибирь своего любимого сенатора. За это время, пока Чернышевский был в Сибири, у него выросли семь сыновей, семь генералов. Они пришли к царю и сказали: «Верни отца. Теперь мы все с ним, семь генералов». Ямщик, везший Чернышевского (и рассказавший легенду о нем Короленко), спросил: «Николай Гаврилович, видел наше житьишко?» — «Видел», — сказал Чернышевский. В ответе Чернышевского ямщик видит залог будущих добрых перемен (8, 73—75).

Сибирские рассказы содержат разнообразные фольклорные источники и богатейший этнографический материал о русских, якутах и разных группах переселенцев, приисковых рабочих и служащих. Знание быта помогло писателю полно и с большой достоверностью воссоздать черты изображаемой среды, глубоко раскрыть народную психологию. Писатель полностью подчиняет своим задачам фольклорно-этнографический материал. Он не живет в его произведениях сам по себе. Сам Короленко не считал этнографизм решающим условием реалистичности: «Реализм не в одной этнографии и протоколе, — писал он. 〈...〉 Главная задача — освещение общих условий и типических явлений. В этой области он (писатель. — *З. В.*) не вправе — не говорю уже, прямо солгать хотя бы из сожаления, но даже скрыть что бы то ни было, что он считает истиной».[34] В обрисовке «общих условий и типических явлений» и фольклор и этнография представляли для писателя существенно необходимый художественный материал. Значение сибирского цикла рассказов и очерков Короленко не было узкообластным. Они входят в историю русской литературы как одна из замечательных ее страниц.

Нижегородский период в жизни писателя Горький назвал «эпохой Короленко», — такова была сила его влияния на нижегородскую общественность. Это был наиболее плодотворный период его творческой деятельности. В Нижнем Новгороде был завершен цикл сибирских рассказов, написаны волжские произведения («В облачный день», «Река играет», «В пустынных местах», «За иконой», «На затмении», «Птицы небесные», «Нестрашное»), украинские («Слепой музыкант», «Лес шумит», «Парадокс»,

«В дурном обществе», «Ночью»), два больших цикла публицистических очерков: «Павловские очерки», «В голодный год». Писатель пытливо изучает все стороны народной жизни. Он много путешествует по Нижегородской губернии и за ее пределами: посещает раскольничьи скиты по р. Ветлуге, озеро Светлояр, где записывает сказания о Китеже и народные поверья; в Арзамасе записывает предание о разиицах, особенный интерес проявляет к преданиям о волжских разбойниках. В записных книжках нижегородского периода зафиксирован разнообразнейший фольклорно-этнографический материал: записи песен, пословиц, частушек, устные рассказы, особенности местного наречия, высказывания старообрядцев по религиозным вопросам, предания и легенды. Изучая причины глубокой религиозности сектантов (с некоторыми формами сектантства писатель столкнулся еще в ссылке), он увидел, как много духовных сил народа уходит на бесплодные искания истины, с которыми «не в силах справиться народная мысль».

Волжские произведения Короленко насыщены народными песнями, устными рассказами крестьян, их особенными меткими выражениями, словечками, присловиями. В рассказе «Река играет» проезжий мужик, ожидая перевоза, сообщает писателю разные притчи про ближайшие приветлужские деревни: о «воришканах» в деревне Соловьихе, о жителях деревни Песошной, привязавших на спину свой нехитрый хозяйственный инвентарь и утонувших вместе с ним; в рассказе «За иконой» — религиозные легенды «о знамениях». «Облачный день» начинается редким вариантом песни про Аракчеева; поет ее ямщик Силуян, превосходный рассказчик; песня является как бы прелюдией к его повествованию о недавних жестоких временах крепостничества. В рассказе «Художник Алымов» писатель уделяет народной песне еще большее внимание, он дает художественную оценку разным ее видам и живо рисует различную манеру исполнения. Два торговца поют балладу о жене разбойника. «Это была известная, значительно опошленная искажениями песня», — замечает писатель, пересказывая и частью цитируя ее. Но в манере исполнения, как и в содержании песни, «было что-то, привлекавшее какое-то жуткое внимание: что-то гнусливое, жалобно скрипучее и дикое. . . Это было так своеобразно и вместе так характерно, что казалось каким-то чудом, сохранившимся отзвуком мрачной и леденящей старины. . . Не так ли, в самом деле, выли эту песню под скрип и визг метели те люди, для которых эта песня была действительностью, а нехитрый мотив — ее непосредственным выражением».[35] Но вот тихо поет Алымов старинную песню балахнинских солеваров 1820-х гг., и писатель иначе характеризует ее эстетическое воздействие: «Это московский князь идет под Новгород и похваляется разнести каменные стены ⟨...⟩ Балахна и Городец и многие места по Волге, и угрюмая Кама, и дикая Вятка, и вологодские леса, и тихие архангельские реки видели у себя новгородских насельников, и даже среди простого народа

до сих пор живы предания о грозе, разметавшей из Великого Новгорода земщину-деревенщину, опальных бояр и вольных посадских людей. . .». Эстетическое впечатление от исполнения редкой песни, полностью приведенной в данном случае писателем, усиливается эмоциональной характеристикой ее художественного смысла: «. . .я все стоял под обаянием глубокой и искренней тоски, прозвучавшей при последних словах ⟨...⟩ Точно в самом деле из темноты волжской ночи ⟨...⟩ встал этот умерший отголосок исторического стона и несется, как призрак, за бегущим в темноте пароходом. . .».[36]

Повествование во всем рассказе, в центре которого стоит фигура талантливого художника, живописца Алымова, сопровождается упоминаниями песенного волжского фольклора.

Волга-матушка бурлива, говорят,
Под Самарою разбойники шалят, —

поет Алымов, а дальше писатель перечисляет вспоминаемые живописцем песни. Но в центре их стоит песня о новгородской воле, навеки утраченной.[37]

В «Павловских очерках» Короленко показал экономическое положение павловских кустарей — ремесленников. Он ездил в г. Павлово пять раз, изучал во всех подробностях положение дела, записывая для себя характерные бытовые детали. Он нашел здесь уникальную сказку о скупке кустарных изделий, популярную среди ремесленников, записал множество остроумных присловий и поговорок, использовав впоследствии весь этот фольклорно-этнографический материал в очерках и при создании образа «затейливого мужика» А. И. Щетинкина, остряка и балагура. В. И. Ленин, говоря о кустарных промыслах и положении кустарей в работе «Развитие капитализма в России», сослался на «Павловские очерки» В. Г. Короленко.[38]

Значительное место занимает в деятельности писателя этот период увлечения фольклором. Он записывает много песен исторических (редкий вариант о «герое» Кистрина З. Г. Чернышове и переделку его о сподвижнике Пугачева Чике — Зарубине, песни о войне 1812 г.), лирические, бытовые, разбойничьи и тюремные. Он с интересом следит за научным спором об отношении к «старым» и «новым» песням, составляет подборку газетных вырезок по этой теме. В рассказе «Художник Алымов» он приводит народную оценку «новой» песни: «Новая песня под ножку поется», «Ноге под нее плясать хочется». Он и сам записывает новые песни, собирает публикации их в газетах.

В 1890-х гг. у него возникает интерес к пугачевскому фольклору. Постепенно у писателя оформляется художественный замысел романа о «набеглом царе». В. Г. Короленко накапливает обширный и интересный материал, сохранившийся в выписках и конспектах.

В 1900 г. писатель едет на Урал, чтобы на месте исторических событий послушать и записать предания, легенды, песни и устные рассказы о Пугачеве. Он знакомится с бытом ураль-

ского казачества, изучает его историю, знакомится с современным казачьим фольклором. Бытописатель и художник-этнограф, он подолгу работает в Уральском войсковом архиве, особое внимание обращая на отголоски пугачевского движения в документах эпохи, стремясь воссоздать нравы и обычаи той поры, историю возникновения отдельных бытовых установлений и привычек. На основании собранных материалов В. Г. Короленко стремился осуществить свой давний замысел — роман о Пугачеве «Набеглый царь». Сохранились планы, наброски, сцены, характеристики, отрывки отдельных глав, по которым можно судить о характере задуманного романа и короленковской трактовке образа Пугачева. В результате поездки появился цикл очерков «У казаков» и статья «Пугачевская легенда на Урале». Писателя одинаково интересуют этнографические стороны современного ему быта уральского казачества и его фольклор. В письмах и записных книжках он неоднократно подчеркивает большое своеобразие и самобытность этого края. «Казачий край имеет свою историю, собственную, яркую, свои особые нравы, свои типы, свои песни, свой уклад жизни. „Где кровь лилась, — поется в одной казацкой песне, — там вязь сплелась, где слезы пали, там озера стали“», — писал Короленко. «Много здесь очень своеобразного, самобытного, такого, что нигде более нет».[39] В уральских казаках его привлекают предприимчивость, свободолюбие, а у старых казаков — сознательное отношение к своей исторической роли в судьбах России, в ее прошлом; они понимали главную задачу Уральского казачьего войска как защиту рубежей страны в борьбе со степными кочевниками. Писатель знакомится со множеством интересных людей, находит подлинных знатоков народного творчества. Он пишет жене: «По станицам я разыскиваю стариков. Находятся лет по 90. В одном месте нашел 110-летнюю старуху „Душарею“, которая впрочем уже оглохла и ослепла. В общем все-таки вижу и записываю очень много интересного, и многое выясняется такое, чего никак не подумал бы без этой поездки».[40] В записных книжках Короленко наряду с фольклорными записями сохранилось много интересных характеристик отдельных казаков. Подробно описывается знакомство с Г. Т. Хохловым, участником экспедиции уральских казаков, отправленной на поиски легендарной страны — Беловодии. Вера в существование страны «древлего благочестия» — Беловодии, поиски ее выражают, по мнению Короленко, мечту уральского казачества о счастье для всех. «Это настоящая сказочная страна всех веков и народов», — говорит он. История поисков Беловодии была описана Г. Т. Хохловым и благодаря хлопотам Короленко (и с его предисловием) опубликована.[41]

В. Г. Короленко в своих очерках ярко и образно раскрыл специфику Уральского казачьего края, его бытовую историю. Через глубокое изучение жизни и быта уральского казачества в настоящем писатель хотел яснее представить себе прошлое. Отражение отдельных черт этого прошлого он видел в песнях и преданиях,

но привлекал также исторические и этнографические показания: подробно выписал характеристику старинной одежды казаков, посещал общинные казацкие покосы, наблюдал, как работают казаки, записывал старинные и новые уральские казачьи песни.[42]

Тщательное изучение фольклорно-этнографического материала отразилось в очерках «У казаков», заслуживших высокую оценку знатока казачьего быта Л. Н. Толстого.

Тщательно оберегаемые казачеством традиции прошлого, старинные обычаи, нравы, даже костюмы помогают Короленко глубже проникнуть в бытовую обстановку жизни казачества в XVIII в. Различные этнографические, исторические и фольклорные сведения включены не только в записные книжки, но и в письма писателя. В эпистолярных материалах можно узнать, например, что «прямой почты по линии Урала совсем нет; есть казачья почта для казенных писем и „летучка". Это начальство иногда посылает экстренный пакет с верховым казаком. К пакету пришивается (по-старинному) перо, и казак скачет от станицы к станице».[43] Писатель рассказывает о бытовой стороне жизни казаков в письме Н. Ф. Анненскому от 26 июня 1900 г.: «Беседую с казаками о разных предметах. После завтрака отправляюсь в луга смотреть общинный казацкий покос, на коем от чрезвычайной общинности иногда косят друг друга по ногам. Уральск осмотрел. Завтра или послезавтра еду на р. Урал смотреть знаменитый „учуг", перегораживающий Урал для рыбы. . . (т. е. для рыбной ловли. — *З. В.*)».[44]

Из казацких станиц Короленко поехал к казахам (киргизам) в кочевье Ирджана Чулакова, хорошо знавшего русский язык, желая записать киргизские предания о Пугачеве. Выяснилось, что Чулаков не знал пугачевского фольклора, так как, по его словам, «вся эта буря прошумела мимо», за Уралом. Короленко записал от него «кое-что из преданий киргизской истории»; его рассказы частью вошли в очерки «У казаков». Писателю удалось послушать и казахского народного певца — домрачея. Подводя итог сделанному в течение месяца, Короленко писал: «Одним словом, оглядываясь назад, вижу, что и архивного, и натурального материала набрал немало. Лето для моей задачи не потеряно. . .».[45]

К пугачевскому фольклору писатель обращается для того, чтобы понять «живое лицо», стоящее в центре крестьянского движения, чтобы яснее представить себе характер самого движения и отношение к нему народа. (По тем же причинам обратился к изучению пугачевского фольклора в 1830-х гг. А. С. Пушкин, первый его историк и собиратель). Короленко указывает, что в современной ему исторической литературе нет объективной оценки Пугачева, в ней сохранялся тот «официальный тон» в освещении пугачевских событий, который был характерен для всех сообщений о Пугачеве еще в эпоху Екатерины II. «Все современные официальные характеристики Пугачева составлялись в канцелярски-проклинательном стиле и рисуют перед нами не

реального человека, а какое-то невероятное чудовище, воспитанное „адским млеком“ и чуть не буквально злопыхающее пламенем».[46] В таком же предвзятом направлении составлялся, по наблюдениям писателя, весь материал следствия: «Лубочный одноцветный образ закреплялся вынужденными показаниями, а действительный облик живого человека утопал под суздальской мазней застеночных протоколов». Поэтому, несмотря на обстоятельную и подробную разработку фактической стороны восстания, ее главный герой для потомков оставался загадкой. «Только А. С. Пушкин, — признавал писатель, — сумел отрешиться от шаблона своего времени» и показал Пугачева «совершенно живым человеком»: «Пушкинский плутоватый и ловкий казак, немного разбойник в песенном стиле ⟨...⟩ не лишенный движений благодарности и даже великодушия, — настоящее живое лицо, полное жизни и художественной правды», — говорит В. Г. Короленко. Но писателя не вполне удовлетворяла пушкинская характеристика. «Возникает большое затруднение, — говорит он, — всякий раз, когда приходится этого „лихого урядника“ выдвинуть на первый план большого исторического движения. Уже Погодин в свое время обращался к Пушкину с целым рядом вопросов, не разрешенных, по его мнению, „Историею пугачевского бунта“.[47] Многие из этих вопросов, несмотря на очень ценные последующие труды историков, ждут еще своего разрешения и в наши дни. И главный из них — это загадочная личность, стоявшая в центре движения и давшая ему свое имя». Писатель отмечает дальше, что если историкам мешает груда фальсифицированного сознательно и бессознательно материала, то художественная литература после А. С. Пушкина сделала даже шаг назад в понимании Пугачева, шаг в направлении лубочного злодея. Короленко имеет в виду «Черный год» Г. П. Данилевского и подобные ему произведения о Пугачеве.

Совершенно другое явление наблюдал писатель в пугачевском фольклоре. Предания о Пугачеве «почти угасли уже во всей остальной России, но чрезвычайно живо сохранились еще на Урале, по крайней мере, в старшем казачьем поколении. Здесь ни строгие указы, ни глаголи, ни крючья Панина не успели вытравить из народной памяти образ „набеглого царя“».

Главную задачу изучения пугачевского фольклора Короленко определяет следующим образом. «Попытаться собрать еще не вполне угасшие старинные предания, свести их в одно целое и, быть может, найти среди этого фантастического нагромождения живые черты, всколыхнувшие на Яике первую волну крупного народного движения — было одной из целей моей поездки на Урал в 1900 г.».[48]

До В. Г. Короленко пугачевский фольклор на Урале собирал после А. С. Пушкина И. И. Железнов. Короленко изучил не только пушкинские материалы, но и все, что было опубликовано Железновым. Его уральские записные тетради и книжки содержат обширные выписки из бумаг Железнова и изданных им «Преданий

и песен уральских казаков». В архиве В. Г. Короленко сохранились две рукописи с пометой «Из бумаг Железнова»; рассказы «Туча каменная» и «Кочкин пир»; писателем сделано огромное количество выписок из различных публикаций фольклора, песни, легенды, поговорки. Выписки сопровождаются точными ссылками и, что особенно интересно и важно, комментариями. Текст старинной уральской казачьей песни про Яик, переписанной в записную книжку, сопровождается следующим замечанием: «В этой песне льется вся любовь казака к своей реке. Ее поют ⟨...⟩ во время отдыха. В ней звучит старина, какое-то смутное воспоминание о старых старцах на острове Камынине, старцах, ладивших даже с Ордой и спасавшихся на диком острове, на котором теперь нет и признаков жилья — только плещет море и вьют гнезда бакланы. В напеве всех уральских песен есть что-то дикое, удаль, не смягченная русской кручиной».[49] Писатель имеет в виду казачьи уральские песни, которые он сам много раз слушал и записывал. Он сравнивает свои записи с вариантами тех же песен у Железнова, бережно отмечая каждую новую деталь, каждый штрих. Например, таинственные старцы на острове Камынине в варианте Железнова оказываются обыкновенными разбойниками. «Железнов приводит песню или былину про этих старцев, в которой они рисуются иначе:

Выметывал наш милушка (Яик. — *З. В.*)
На синем море Камынь-остров.
На острове Камынь казаки живут,
Казаки живут, люди вольные,
Разбивали они на синем море
Корабли, все легкие лодочки.
Разбили одну лодочку с золотой казной,
Снимали с золотой казной красну девицу».[50]

Из фольклорных публикаций в сборнике Железнова В. Г. Короленко выписал песню о С. Разине (разинский фольклор привлекал его внимание со студенческих лет), исторические песни про Хивинский поход, про битву на р. Утве, песни пугачевского времени. Он использует также публикации пугачевского фольклора и казачьих преданий и песен, помещенные в журнале «Русский вестник»: предание о яицком городке, устанавливающее преемственную связь между пугачевщиной и разинщиной, песни об очень популярном «согласнике» С. Разина Харьке, подвизавшемся в среде уральского казачества.[51] Писатель тщательно проштудировал «Вестник Уральского казацкого войска» и выписал из этого журнала в свою записную книжку устный народный рассказ о видении и предсказании о появлении Пугачева, казацкую песню и легенду о Тилихинском пожаре, предание про Марину Мнишек.[52]

Он обследовал фольклорные публикации в журналах «Морской сборник» и «Русский архив». Из «Морского сборника» выписано предание об единоверческой церкви, отдельные замечания, характеризующие Уральск и его население, пословицы и поговорки.

К поговорке «Держись, ребята, Москва глядит» он делает примечание, что, возможно, кто-то из сподвижников Пугачева говорил ему эту поговорку. Из «Русского архива» (1779, № 3) выписано предание про донского казака Рыжечку и др.

Богатый фактический материал собирает Короленко во время работы в войсковом архиве г. Уральска.[53] Он и сам записывал казацкие и солдатские песни, предания о женитьбе Пугачева на Устинье Кузнецовой, о встречах с Пугачевым государственных деятелей Екатерины II, которые узнавали в нем императора Петра III, и т. д. Записанные писателем предания частью вошли в цикл очерков «У казаков», частью в статью «Пугачевская легенда на Урале» (материал статьи должен был войти в роман, составив содержание одной из его глав).

Подводя итог сделанному, В. Г. Короленко дает следующую оценку собранному им фольклору о Пугачеве: «Собрав то, что удалось мне записать по личным отзывам и что записано другими, и просматривая этот материал подряд, я был поражен замечательной цельностью того образа, который вырос из этих обрывков, а также глубокой верой рассказчиков в его реальность. Убеждение в том, что пришлец, поднявший роковую бурю в 1773 г., был настоящий Петр Федорович, держится на Урале не только в простом рядовом казачестве 〈...〉 Во многих семьях на Урале к историческому интересу примешивается семейная традиция 〈...〉 С неполнотой и противоречиями писанной истории народное воображение не может, конечно, примириться. Ему, понятно, чужда историческая критика, но зато полуфантастический образ, рисуемый народным преданием, отличается замечательной полнотой и яркостью. Это живой человек со всеми достоинствами и недостатками реальной личности, и если к этим реальным чертам примешивается порой элемент мистический и таинственный, то это касается лишь его царского звания».[54]

Таков итог тщательного изучения фольклора о Пугачеве. Он совпадает с выводами, сделанными позднее советской фольклористической наукой об идейном содержании пугачевского фольклора.[55]

Все устно-поэтическое творчество о Пугачеве, вышедшее из среды, ему сочувствовавшей, проникнуто убеждением, что Пугачев был «настоящий царь, природный». В основе этого убеждения лежит вековая мечта угнетенного и закрепощенного народа о справедливом царе; эту мечту В. Г. Короленко хотел сделать одним из основных мотивов своего романа. В уральских записных книжках писателя есть заметка: «Мотив: все нашли царя. Киргиз соединился с казаком, казак с башкиром, заводской рабочий, еще недавно защищавший заводы от того же башкира, теперь шел рядом с ним. Найден царь, настоящий, общий, способный всех примирить; установить гармонию интересов. Великая народная мечта, великий и трагический обман!».[56]

Короленко характеризует тот цикл преданий, который сложился после казни Пугачева, и показывает, «какую страстную

любовь» питал Яик к образу своего «набеглого царя»: «Известно, что страстная любовь не мирится с актом смерти любимого человека. И Пугачев, пойманный и даже казненный, все еще мелькал на Яике и являлся своим приверженцам то в степях, то в самом городе. Эти предания о странствующем и вновь преследуемом Пугачеве уже совершенно фантастичны, но им нельзя отказать в своеобразной поэзии, полной тоски и грусти».[57] О справедливости этого наблюдения писателя свидетельствуют и позднее записанные фольклорные материалы о Пугачеве, и выводы, сделанные советскими учеными-фольклористами: рассказы о Пугачеве после его захвата и казни проникнуты верой в то, что царь жив и придет.[58]

Как исследователь пугачевского фольклора В. Г. Короленко расценивает его вполне объективно. С одной стороны, он отмечает в преданиях и легендах исторические черты («с особенным реализмом» казачье предание изображает причины низвержения Петра III с престола); но, с другой стороны, он отмечает и большую роль фантастики, и невежества, и политического суеверия. Писатель видит в народных легендах и преданиях положительную оценку и личности Пугачева, и движения в целом.

В процессе изучения и собирания материалов о Пугачеве была поставлена и другая задача: выяснить, какими изображаются в фольклоре уральского казачества враги «набеглого царя».

Образ Екатерины в уральских преданиях, по наблюдениям писателя, окружен «какой-то почтительностью и мягкостью», тогда как крестьянству центральной России образ ее ненавистен. Образ Маремьяна Бородина, торжествующего после поимки Пугачева (но умершего раньше его казни, согласно пугачевскому предсказанию), рисуется отрицательно. Смерть Бородина изображается в преданиях различно, но объясняется всегда как возмездие за предательство. Писатель останавливается на положительной народной оценке «казачьей царицы» Устиньи Кузнецовой, привлекая для этого очень широко весь известный ему пугачевский фольклор.[59]

В. Г. Короленко показывает, что всякая неясность в политических действиях правительства, всякий непонятный факт готовят почву для народной фантазии. Созданный ею образ был, по выражению писателя, только «тенью гонимого царя», и для того, чтобы она могла потрясти всю страну, нужно было глубокое страдание народа и вера.

Собранный писателем пугачевский фольклор и мысли, высказанные им в статье «Пугачевская легенда на Урале», представляют ценнейший материал для науки о фольклоре.

В 1900-х гг. внимание писателя привлекают произведения фольклора, запечатлевшие рост революционных настроений и недовольство народа русско-японской войной. Это песни и частушки про «распроклятые вокзалы, куда милых запогналы» и «распроклятые вагоны», что увозят их на бойню. Записи Короленко отражают распространение революционной рабочей массовой

песни, русской и украинской (писатель к этому времени переселился в Полтаву). Им записан известный «треповский манифест» и такие песни, как «Туман яром котится, Нам жить лучше хочется», «Реве та стогне люд голодный», «В Рассеюшке дымно, ничего не видно» и др. 1890—1900-е гг. — период активного интереса писателя к фольклору и интенсивного его собирания: это и личные записи, и вырезки из газет статей и публикаций массовых народных песен. Некоторые из записанных Короленко произведений представляют редкие и ценные тексты, единственные в своем роде свидетельства о жизни эпохи.[60]

В Полтаве писатель знакомится с талантливым и хорошо известным на Полтавщине кобзарем М. С. Кравченко из с. Великие Сорочинцы и записывает его «думы». Семья Кравченко пострадала от карателей, избивавших сорочинских крестьян. Короленко записал от Кравченко думу, сложенную самим кобзарем, — «Черная неделя в Сорочинцах» (о жестоких действиях карательной экспедиции в связи с восстанием крестьян). Записывал он и знаменитую думу о Морозенко, и думу о Барабаше, и украинские песни, частично использовав потом все записки в рассказе «Иом-Кипур».[61]

Во время поездок за границу (в Англию, Америку, Румынию) Короленко тщательно отмечает в дневнике своеобразные черты быта каждого из этих народов. Много интересного фольклорного материала дали ему поездки в Румынию, где писатель наблюдал особенности быта русских переселенцев («Наши на Дунае», «Турчин и мы», «На лимане»), изучал румынский язык, слушал и записывал сам румынские дойны.

Происхождение дойны, пастушеской песни-импровизации, Короленко показал в лирической картинке жизни одинокого чабана («Нирвана»): «. . .Он (чабан. — *З. В.*) создает мелодические „дойны“, на которые задрожит ответными звуками всякое человеческое сердце. В его песне веет степной ветер и шелестит трава, и шумят верхушки деревьев и, кроме того, плачет и нежится, и тоскует душа человека» (4, 282). Высоко расценивая румынскую дойну с музыкальной и эмоциональной стороны, писатель видит в ней своеобразное отражение национально-исторических традиций румынского народа; влияние многовековой традиции соединяется с простотой и искренностью чувства: «Он ли, впрочем, создал эту песню? Она вырастала веками в поколениях этой черноземной силы человечества, сменявших друг друга, как сменяются травы в степях. Он не знает истории этой страны, но все нашествия, напоившие землю кровью его предков, и греческое, и римское, и турецкое владычества, и притеснения своих „бояр“ — все это отложилось в его „думах“ так же тихо, незаметно и неуклонно, как откладываются соки родной земли и родное солнце, и степной ветер в зерне травы или в цветке ⟨...⟩ Банды цыган подхватят дойну и разнесут ее по свету. А степной поэт и не знает своего успеха».[62]

Характер интереса писателя к произведениям народного творчества с годами менялся. В начале 1880-х гг. фольклор привлекал Короленко в основном со стороны познавательной (якутские записи) и служил в какой-то мере материалом, питательной средой для творческой деятельности. Позднее оценка устного народного творчества становится более разносторонней и глубокой. В 1890-е гг. Короленко подходит к фольклору как своеобразной форме выражения взглядов и мировоззрения народа в целом, как к выражению его эстетических идеалов и представлений.

Собирательская деятельность В. Г. Короленко широко отразилась в творчестве писателя этих лет. Но фольклоризм и известный этнографизм произведений писателя важны при этом не сами по себе, а подчинены определенным идейно-художественным задачам, что имело особенно большое значение для читателя в условиях острой общественно-политической борьбы той эпохи.

Используя фольклорно-этнографический материал в своей художественной практике для характеристики положения и миросозерцания народа, для правдивого изображения условий народного быта в разных уголках страны, В. Г. Короленко сохранял и развивал в современных ему условиях лучшие традиции революционно-демократического наследства 1860—1870-х гг.

[1] *Короленко В. Г.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1953—1956. Т. 1. С. 81. Далее ссылки на это издание даны в тексте, с указанием тома и страницы.

[2] *Короленко В. Г.* Дневник. Харьков, 1925. Т. 1. С. 132.

[3] См.: *Рудченко И. Я.* Чумаки в народных песнях // Чумацкие народные песни. Киев, 1874; *Драгоманов М.* Малорусские народные предания и рассказы. Киев, 1876; *Иванов П.* Народные рассказы о ведьмах и упырях // Сборник Харьковского филологического общества. Харьков, 1891. Т. 3, и др.

[4] *Сумцов Н. Ф.* Хлеб в обрядах и песнях. Харьков, 1885.

[5] Историю сказки по литературным источникам см.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. М., 1938. Т. 3. С. 628—631.

[6] См.: *Максимович М. А.* Малороссийские песни. М., 1827. С. 140—141.

[7] *Разумова А. П.* Из истории русской фольклористики. М.; Л., 1954. С. 42.

[8] Подробнее об этом см.: *Базанов В. Г.* От фольклористики к демократическому народоведению // Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. Л., 1963.

[9] *Луппов П. Н.* Ссылка В. Г. Короленко в Вятский край. Ижевск, 1925. С. 6.

[10] *Короленко В. Г.* Записная книжка 1879 года. Горький, 1933. С. 53—54. — Далее ссылки даны в тексте: 1879, с указанием страницы.

[11] *Базанов В. Г.* К вопросу о фольклоре и фольклористике в годы революционной ситуации // Русский фольклор. 1962. Вып. 7. С. 193.

[12] Там же. С. 194.

[13] См.: *Базанов В. Г.* Иван Худяков // Русские революционные демократы и народознание. Л., 1974. С. 367—369.

[14] *Пиксанов Н. К.* В. Г. Короленко и якутская ссылка // В якутской неволе. Пг., 1923. С. 82.

[15] См.: *Власова З. И.* Фольклорные записи В. Г. Короленко // Русский фольклор. М.; Л., 1957. Вып. 2. С. 207—208.

[16] *Короленко В. Г.* Письма из тюрем и ссылок. М., 1935. С. 184—186.

[17] См.: *Парилов И. Г.* Фольклор в сибирских произведениях В. Г. Короленко // Учен. зап. Новосибирского педагогического ин-та. 1948. Филол. сер. Вып. 7. С. 80—81; В. Г. Короленко в Амгинской ссылке. Якутск, 1947; *Малютина* А. С. Сибирские рассказы В. Г. Короленко и их народно-поэтическая основа // Тр.

вузов Сибири и Дальнего Востока. Енисейск, 1962; *Белявская Б. М.* В. Г. Короленко и Якутия. Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1957.

[18] *Короленко В. Г.* Сибирские очерки и рассказы. М., 1946. Ч. 2. Ср.: *Баратовский Н. Ф.* Якут Манчары. Тифлис, 1897; *Никифоров В. В.* Разбойник Манчары: Пьеса // Ленские волны. 1914. № 5—9.

[19] *Пиксанов Н. К.* Короленко и якутская ссылка. С. 88.

[20] Подробнее об этом см.: *Власова З. И.* 1) Этнографические интересы В. Г. Короленко // Сов. этнография. 1960. № 4. С. 132—136; 2) Этнографическая деятельность В. Г. Короленко и ее общественное значение // Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. М., 1968. Вып. 3. С. 26—30.

[21] *Ядринцев Н. М.* Преступники по изображению романтической и натуральной школы // Дело. 1872. № 6.

[22] *В. А-в.* Несколько тюремных и поселенческих песен // Енисей. 1898. 31 июля. № 89. С. 2—3.

[23] См.: Сказы о беглеце Сороке и Криволуцком // Предания и сказы Западной Сибири / Зап. и коммент. А. А. Мисюрева. Новосибирск, 1954. С. 89—91.

[24] Архив В. Г. Короленко. РО ГБЛ. Ф. 135, п. 4, ед. хр. 154. — По публикации записи и анализу ее в нашей статье «Рассказы В. Г. Короленко о бродягах и фольклор» (Русский фольклор. Л., 1959. Вып. 4) А. В. Храбровицкий нашел подлинное дело, касающееся побега с Сахалина группы арестантов. Побег состоялся в 1882 г., и судьба его участников описана писателем почти с документальной точностью. См.: Лит. Россия. 1964. 18 сент. № 38. С. 17.

[25] Русская старина. 1906. Сент. С. 695; Ежегодник Тобольского губернского музея. 1895. С. 63; *Крестовский В.* Петербургские трущобы. СПб., 1899. Ч. 4. С. 183—184, и др.

[26] *Максимов С. В.* Сибирь и каторга. СПб., 1896. Т. 4. С. 173.

[27] Ср. стихи Д. П. Давыдова «Думы беглеца» и песню «Славное море, священный Байкал» (*Гусев В. Е.* К спору об авторе песни «Славное море» // Русский фольклор: Исследования и материалы. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 116—124).

[28] Она приведена и А. П. Чеховым в книге «Остров Сахалин» (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978. Т. 14—15. С. 342).

[29] С. В. Максимов приводит ее с другой концовкой: «Живешь краденым» (*Максимов С. В.* Сибирь и каторга. 1896. Т. 2. С. 228).

[30] Подробнее о специфике использования фольклора в этих рассказах см.: *Власова З. И.* Рассказы В. Г. Короленко о бродягах и фольклор // Русский фольклор. Л., 1959. Вып. 4.

[31] *Ядринцев Н. М.* Русская община в тюрьме и ссылке. СПб., 1872. С. 144.

[32] См.: *Белявская Б. М.* В. Г. Короленко в Якутии.

[33] *Власова З. И.* Рассказы В. Г. Короленко о бродягах и фольклор. С. 240—267.

[34] *Короленко В. Г.* Избранные письма: В 3 т. М., 1932—1936. Т. 3. С. 122.

[35] *Короленко В. Г.* Художник Алымов // Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 247.

[36] Там же. С. 249.

[37] Подробнее об этом см.: *Архангельская В. К.* Фольклор в волжских рассказах В. Г. Короленко // Русский фольклор. М.; Л., 1962. Вып. 7. С. 115—128.

[38] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 436.

[39] *Короленко В. Г.* Письмо Э. И. Короленко от 26 июля 1900 г. // Избранные письма. Т. 1. С. 169.

[40] Там же. С. 170—171.

[41] Зап. Русского географического общества. Отд. этнографии. 1903. Т. 28, вып. 1.

[42] Архив В. Г. Короленко. РО ГБЛ. Ф. 135, п. 11, ед. хр. 618.

[43] *Короленко В. Г.* Избранные письма. Т. 1. С. 170.

[44] Литературный архив. 1953. № 4. С. 406—408.

[45] Письма В. Г. Короленко. Пг., 1922. С. 153 (из письма Ф. Д. Батюшкову от 7 сент. 1900 г.).

[46] *Короленко В. Г.* Пугачевская легенда на Урале // Голос минувшего. 1922. Вып. 2. С. 12—26.

[47] Там же. С. 16.

[48] Там же. С. 17.

[49] Архив В. Г. Короленко. РО ГБЛ. Ф. 135, п. 11, ед. хр. 618.

[50] *Железнов И. И.* Очерки быта уральских казаков. М., 1858. С. 587 (вариант II).

[51] Русский вестник. 1859. № 7. Ср.: Архив В. Г. Короленко. Ф. 135, п. 11, № 618.

[52] См.: Вестник Уральского войска. 1821. № 29. Ср.: Архив В. Г. Короленко. РО ГБЛ. Ф. 135, п. 11, ед. хр. 618.

[53] Выписки из архивных дел Уральского казачьего войска имеют значение исторических документов, так как дела, из которых сделаны выписки («восемь огромных архивных дел по 500—600 страниц»), не сохранились. См.: *Евстратов Н. Г.* В. Г. Короленко в Уральске. Алма-Ата, 1961. С. 28—40.

[54] *Короленко В. Г.* Пугачевская легенда на Урале. С. 24.

[55] *Лозанова А. Н.* Первоначальные рассказы и легенды о пугачевщине // Литературные беседы. Саратов, 1930. Вып. 2. С. 89.

[56] *Короленко В. Г.* Записные книжки 1880—1900 гг. М., 1935. С. 367.

[57] *Короленко В. Г.* Пугачевская легенда на Урале. С. 25.

[58] *Лозанова А. Н.* Первоначальные рассказы и легенды о пугачевщине. С. 89.

[59] См. о ней: *Щербанов Н. М.* Казачья царица Устинья Петровна // Волга. 1976. № 3.

[60] Подробнее о значении украинского фольклора в творчестве писателя см.: *Миксон Е. К.* 1) В. Г. Короленко и украинский фольклор // Учен. зап. Запорожского педагогического ин-та. 1957. Т. 4. С. 16—31; 2) В. Г. Короленко и народное творчество. Автореф. . . . канд. филол. наук. Харьков, 1954.

[61] Подробнее об этом см.: Фольклорные записи В. Г. Короленко. С. 198—200.

[62] Там же. С. 282—283.

ПОЭЗИЯ 1880—1890-х гг.

Последние десятилетия XIX в. были связаны не просто с кризисом народничества, но с фактическим его распадом, с полным крахом иллюзий либерально настроенной интеллигенции. Отсюда заметное снижение общественной активности интеллигенции, исчезновение веры «в торжество общественного идеала»,[1] пассивное, созерцательное отношение к жизни. В эти «глухие» по словам А. Блока, годы выразителями своего времени становятся поэты «младшего» поколения «чистой» поэзии. Этот регресс в русской поэзии отражает общее положение вещей, при котором «политическое падение всегда сопровождается упадком литературы».[2] «Не герой» оказывается центром литературы конца века, «не героями» было и это поколение поэтов, весьма многочисленное, единое в своем отношении к жизни, в понимании назначения поэта.[3]

А мы! Мы, робкое, больное поколенье,
Смирив в своих сердцах пытливое волненье,
Мы все хотим простить и все благословить.
Но цель потеряна, кумир давно разрушен;
Мы к миру холодны, и мир к нам равнодушен...
Мы не умеем жить![4]

Многие вопросы, которые когда-то вызывали ожесточенную борьбу мнений, такие как, скажем, проблема понимания народности, выбора пути, назначения поэта, — все они оказались в последние десятилетия XIX в. в поэзии «чистого» искусства забытыми, горение сменилось безразличием, знание — забвением. Народ остается для пассивно приспособившейся к реакции интеллигенции «грозной загадкой», таинственной силой. Он непонятен, чужд, но интересен хотя бы потому, что его положение вызывало еще недавно такие горячие споры. Это типичное для своего времени понимание народа выразил Н. М. Минский в стихотворении 1878 г. «В деревне»:

Я вижу вновь тебя, таинственный народ,
О ком так горячо в столице мы шумели.
Как прежде, жизнь твоя — увы — полна невзгод,
И нищеты ярмо без ропота и цели
Ты все еще влачишь, насмешлив и угрюм...[5]

«Народ-тантал», страдающий, бедный всем, кроме одного терпения, вызывает сострадание и неосознанную, созерцательную любовь.[6] Сочувствие же, лишенное подлинного понимания, неизбежно оказывается каким-то отстраненным. Взгляд невольно свысока скользит по народной жизни, выхватывая иногда верные детали, но чаще, по незнанию, смягчая, идеализируя, сознательно или бессознательно искажая народную жизнь.[7]

Очень характерно для всего поколения «младших» решалась, в частности, проблема выбора пути в жизни и искусстве. Для поэтов этого направления не было, как, скажем, для революционных демократов, той единственной цели, к которой должен стремиться поэт и гражданин. Поколение поэтов 1880-х гг. «изнемогает» от колебаний, от «ста дорог», по которым есть возможность идти:

Проклятье в том, что не дано
Единого пути.
Блаженство в том, что все равно,
Каким путем идти.[8]

Тема выбора пути решалась поэтами 1880-х гг.,и Н. М. Минским в частности, в самой разной стилистической манере. Одной из таких форм была стилизация с использованием внешней аналогии с образами народной поэзии. Так, герой стихотворения Минского «Белые ночи», блуждая в поисках пути, приходит к одинокому придорожному камню, на котором он и читает свой приговор:

Пойдешь вправо — жди совести тяжкой потери,
Пойдешь прямо — съедят тебя лютые звери,
А налево пойдешь — станешь зверем ты сам! . .[9]

Но если сказочный или былинный герой всегда выбирает путь наиболее трудный, рискованный, единственно возможный для народного героя, то герой стихотворения Минского в соответствии с духом времени отказывается от выбора пути и предпочитает заснуть «в преддверьи».

Отрешенность «младшего» поколения поэтов конца XIX в. от мира, замкнутость их интересов в кругу интимно-личных переживаний неизбежно должны были сказаться и на их отношении к проблеме народности и — у́же — к поэтическому искусству народа. Если поэты пушкинской эпохи «открывали» читателю народную поэзию с ее эстетическими идеалами, то поэты 1880-х гг. видели в народной поэзии только некоторую экзотику (в этом они близки предромантикам и отчасти романтикам), определенный способ разнообразить свою собственную поэтическую палитру, возможность расширить узкий круг тем, поэтических образов и приемов. Серьезного изучения национальной народной культуры, как правило, не было, а потому одинаково экзотичными казались для них произведения как русского, так и западноевропейского фольклора. Отсюда — частые и характерные смешения, а подчас и полное безразличие к выбору источника. Таково было общее

положение вещей. Это, однако, вовсе не означает, что в каких-то своих частных проявлениях поэты 1880—1890-х гг. не могли быть и не были верны духу народной поэзии, но постигали ее сущность и смысл они скорее внутренним чутьем, чем рациональным путем.

Поэты конца века, во многом не самостоятельные, а подчас и просто эпигоны, испытывали самые разные, а иногда и противоречивые влияния. Духовно несвободные, они тянулись к романтическому культу «свободных чувств и страстей», который виделся им в древней поэзии любого народа. Романтизированное восприятие «свободного» первобытного человека находило свое воплощение в творчестве многих представителей «младшего» поколения направления «чистой» поэзии, и выражалось оно в странном сплетении философского идеализма с древнейшими формами мифологического сознания. В поэзии К. Н. Льдова, С. А. Андреевского, А. Н. Апухтина и других звучит мотив непознаваемости мира, духовный смысл которого навсегда скрыт от смертных:

Пойми, что мир есть только знак условный,
В движеньи сущего — одно звено,
Что в смысл его, последний и духовный,
Проникнуть смертным не дано. . .[10]

Раздвоенность человека, столь характерная для сознания многих, получает свое поэтическое выражение в композиции С. А. Андреевского «Мрак» (1880),[11] построенной на представлении об отдельности и самостоятельном существовании духа. Личность поэта и его духовное начало представлены у Андреевского как самостоятельные субстанции. По-видимому, здесь можно усмотреть и запоздалое влияние немецких романтиков, теоретически обосновавших и художественно воплотивших в свое время прием изображения «ночной стороны человеческой психики».

Очень характерно в связи с этим и представление о переселении духа после умирания в новые телесные оболочки. На эту тему в 1892 г. А. Н. Апухтиным была написана фантастическая повесть «Между жизнью и смертью». Этот круг представлений, по-видимому, вообще можно было бы обойти молчанием, если бы тема духовного перевоплощения (и различных воплощений духа) не звучала так настойчиво сразу у многих поэтов конца XIX в. и если бы она не имела часто прямого отношения к мифологическому сознанию, к мифу как источнику в широком смысле этого слова. Действительно, то, что звучит в поэзии 1880-х гг. как вопрос-размышление, находит прямой ответ в мифах.

И невозможно нам предвидеть и понять,
В какие формы Дух оденется опять,
В каких созданьях воплотится. . .[12]

Мифологическое мышление, предполагавшее на своей ранней стадии полное тождество живого и мертвого, приводило к представлению о вечности мира. Ничто не исчезнет бесследно. Смерть — это лишь возврат к своему исходному состоянию. Смерть — это та же жизнь, но в ином обличии.

Уход в прошлое, в глубокую древность был вообще характерен для периодов политической реакции. Именно там, в прошлом, грезился «золотой век», виделась подлинная свобода личности. Интерес к мифу поддерживался у поэтов 1880—1890-х гг. научными исследованиями русских и западноевропейских ученых по проблемам первобытного мышления. К этому времени учение о мифе как форме народного сознания получило уже широкую известность в трудах старших и младших мифологов: Ф. Буслаева и В. и Я. Гриммов, Макса Мюллера и А. Н. Афанасьева, А. Куна и И. А. Худякова. Несмотря на различие основ, на которых возникли русские и западноевропейские мифологические школы, каждая из них по-своему ставила и решала вопросы о народном мировоззрении и его корнях, отсылая между тем произведения фольклора к их глубокому прошлому, отрывая их от живого звучания. В большей или меньшей степени были, по-видимому, известны поэтам 1880—1890-х гг. и теоретические труды блестящей плеяды ученых молодой филологической школы — А. А. Котляревского, А. Н. Веселовского и А. А. Потебни, противопоставлявших мифологической теории исторический метод исследования, принцип стадиального изучения народного мышления. Теоретики фольклора получили возможность к этому времени опереться на громадный этнографический материал, не просто введенный в научный оборот, но и теоретически осмысленный. Речь идет о теории анимизма Э. Тейлора, теории тотемизма А. Лэнга, теории первобытной магии Д. Фрезера и т. д. Международную известность получила уже в это время и книга Тейлора о первобытной культуре, изданная в 1871 г. и переведенная затем на русский язык. Поэты конца XIX в. неизбежно должны были как-то отразить этот всеобщий интерес к истории первобытного общества, возникший в Европе уже давно, приблизительно с середины XIX в. В первобытной культуре поэтов привлекали прежде всего «древний ум» и «детская вера» нецивилизованных народов, сохранившиеся в отдельных чертах и у нищего, «насмешливого» и «угрюмого» народа. Первобытное сознание с его верой в духовность неживой природы, верой в сверхъестественное сродни и детскому восприятию окружающего, первому сознательному прочувствованию душой прелести и загадочности мира.[13] В поэзии «младшего» поколения школы «чистого» искусства есть и прямые отзвуки мифологического мышления, а не только аналогии с детским сознанием. В основе мифа всегда лежит та или иная поэтическая картина или — еще чаще — олицетворенное изображение природного явления, которое должно рассматриваться не просто как акт художественного творчества, но и как своеобразная форма познания. Нагляднее всего это видно на примерах этиологических по своей основной функции мифов. В 80-е гг. XIX в. познавательную роль мифа отмечал А. А. Котляревский.[14] Мифологический способ объяснения происхождения определенного явления природы нашел свое отражение в произведении А. А. Коринфского «Царевнин мост».[15] «Царевнин мост» — стихотворная сказка на тему о том,

как возникла радуга. На неприступной скале в тереме томится полоненная чародеем царевна. Однажды на другой далекой скале она увидела прекрасного юношу. Взмахнула царевна рукой, и свершилось чудо — через пропасть повис мост, и молодец прошел по нему к царевне. С тех пор все знают, что если повис в небе «семицветной дугой» мост — спешит в гости к царевне ее избранник. Источник «сказки» Коринфского ведет нас через народную поэзию (здесь она вторична) к этиологическим по своей сущности мифам. Коринфский сохранил принцип построения мифа, лишив его, однако, морализующей концовки, очень характерной для натуралистических мифов европейских народов.

Общеизвестно, что на стадии анимистическо-магического мировоззрения все в мире представлялось одушевленным, имеющим своих духов-хозяев. Духи огня, олицетворяющие собой стихию огня, — саламандры становятся главным действующим лицом одноименного стихотворения Мирры Лохвицкой из цикла «Легенды и фантазии»:

Мы — саламандры, блеск огня,
Мы — дети призрачного дня.
Огонь — бессмертный наш родник,
Мы светим век, живем лишь миг.[16]

Стихотворение Лохвицкой «Саламандры» приближено по своему основному смыслу к средневековым поверьям на аналогичные темы. А. А. Коринфский на материале бретонских песен написал стихотворение «Легенды моря»,[17] где магический смысл был сохранен в образах феи моря, души-странницы, духов моря, всегда готовых ринуться в бой и наслать проклятья на рыбацкие суда.

В 80-е гг. XIX в. еще была неизвестна теория мифологической апперцепции и мифологической фантазии В. Вундта, еще не был дан ответ на вопрос, откуда берется «оживляющая сила мифа», но самые разные мифологические теории отмечали, что это необыкновенное свойство присуще мышлению, которое находится на ранней стадии развития. Известно, что оживляющее свойство мифа не исчезает вместе с исчезновением мифологического мышления как господствующего, оно продолжает жить в сильно ослабленном виде в любом эстетическом действии в форме олицетворения. Этот формальный прием, внутренне оторвавшийся от своих исторических истоков, нашел широкое применение не только в фольклоре, но, возможно, даже в большей степени в «книжной» поэзии. «Мифологизация» сознания занимает весьма значительное место и в поэзии 1880—1890-х гг. Речь здесь не может идти о глубоком проникновении поэтов конца века в суть явления, нет даже попытки сказать свое новое слово, создать на этой основе определенный метод подхода к материалу и его интерпретации, но именно в «чувствующей» природе видит это поколение поэтов спасение от человеческого непонимания. Природа одна до конца созвучна душевному миру поэтов:

И небо синее, и чащу камышей,
И этот лес, и эту воду —

Всё населяли мы фантазией своей,
Всю необъятную природу.

И нам казалось, понимала все она,
Досель холодная, немая,
Воскресши вдруг, любви и трепета полна,
Заговорила как живая. . .[18]

Не знаю почему — недвижная природа,
Мне кажется подчас так явственно живой,
Как будто дышит все — от облачного свода
До травки полевой. . .[19]

Внешне все напоминает миф, пусть даже на самой поздней его стадии. Как будто бы то же самое выражение в оживших образах реального мира (природа чувствует, дышит), но вместе с тем воспринимаемая природа пропущена как бы сквозь собственное душевное состояние (природа, небеса, созвездия и скалы «мечтательно грустят и молятся, как я»).[20] Фантастичность исчезнет со сменой душевного настроения поэта. Силой воображения поэт способен вызвать всеобщую одухотворенность природы, но нет и намека на магическое отношение к ней. Таким образом, духовность «недвижной природы» возникает только в результате определенного одномоментного внутреннего состояния поэта. Это духовное восприятие поэтом природы способно вызывать по ассоциации образы чуда, сказочной фантастики, и тогда природа, мечта, сказка сольются воедино:

Звезды ясные, звезды прекрасные
Нашептали цветам сказки чудные,
Лепестки улыбнулись атласные,
Задрожали листы изумрудные.

И цветы, опьяненные росами,
Рассказали ветрам сказки нежные, —
И распели их ветры мятежные
Над землей, над волной, над утесами.

И земля, под весенними ласками
Наряжаяся тканью зеленою,
Переполнила звездными сказками
Мою душу, безумно влюбленную. . .[21]

Слитность аналогичных ассоциаций характерна и для стихотворения К. К. Случевского «Мои мечты — что лес дремучий»,[22] построенного на сопоставлении, указанном в первой стихотворной строке. Грезы поэта зыбки и нереальны так же, как и природа, находящаяся «вне климатических преград», где идет жизнь, чуждая правильности мировых законов, со своим изменением суток, с отличным от земного, реального мира «годовым круговоротом». Волшебный лес населен чудесами, сказочными персонажами. Неопределенность и нереальность мечтаний, мечта вне времени и пространства рождает причудливые образы, лишенные не только жизненной, но подчас и сказочной упорядоченности.

Сон как противопоставление реальности существования, при-

рода, греза и сказка (синоним таинственного, прекрасного, волшебного) сливаются в сознании многих поэтов 1880—1890-х гг., рождая при этом сказочные ассоциации и сказочные (уже в жанровом смысле) образы. В качестве конкретного примера приведем стихотворение А. Н. Будищева «Затишье»:

Иди туда, где над рекою
Стоит задумчиво камыш.
Там на воде и под водою
Такая сказочная тишь,
Что поневоле сам молчишь.

Чего-то ждешь, кого-то жалко,
О чем-то грезишь странным сном,
И если вдруг плеснется сом,
Ты мнишь: «Ударила русалка
Своим чешуйчатым хвостом».[23]

Если в фольклоре реликты мифологического мышления сохраняют, как правило, свой первоначальный смысл (хотя определенная стадиальность его забвения ощутима и здесь), то в поэзии конца XIX в. внутренний смысл их часто потерян настолько, что образ становится метафорой.

Вчера с вечернею зарей,
С последней, красной вспышкой света,
В зловещих тучах над землей
Печально умирало лето. . .[24]

Ночь подплывает тревожно.
Ветер рыдает над садом.
Месяц на желтые листья
Смотрит тоскующим взглядом.[25]

Нарядилась грешиха в цветной сарафан
И белеет над горными скатами.[26]

Подобные метафоры могут иметь большее или меньшее внешнее приближение к источнику, но в смысловом отношении они удалены от источника в такой же степени, в какой живая, неожиданная метафора отдалена от стершейся, языковой. Созвучие «чувствующей» природы и душевного переживания поэта рождает образ, двойной смысл которого очень легко раскрывается. Рисуется, таким образом, не столько пейзаж, сколько создается для поэта «повод для лирико-психологической декламации»[27] на определенную тему. И только в поэзии самого светлого, возможно, одного из наиболее ярких, своеобразных и талантливых поэтов этого времени И. О. Лялечкина звучит мотив: жизнь сама сказочно прекрасна. Поэт наедине с природой творит сказку (см. его стихотворение «Весенний карнавал»).[28]

Значительно ближе к фольклору стоят стихотворные «сказки», очень распространенные у поэтов «младшего» поколения «чистой» поэзии, однотипно построенные на олицетворении какого-нибудь абстрактного понятия (судьбы, истины, горя, хандры и т. п.), описания его дальнейших злоключений. Чаще всего подобные

сюжеты строятся двупланово, т. е. морализирующий подтекст внутренне сопровождает действие. Бессмысленно было бы стремиться отыскать прямые фольклорные источники в подобных сказках-олицетворениях. Но примеры для подражания (имеются в виду прежде всего общие принципы построения) поэты находили и в фольклоре, и в древней русской литературе. Речь здесь должна идти прежде всего о «Повести о Горе-Злочастии» и ее народных источниках. Многочисленность подобных «сказок» в поэзии конца XIX в. объясняется, очевидно, особым пристальным вниманием в эти годы к древнерусской повести. Действительно «Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастие довело молотца во иноческий чин», впервые изданная под таким названием в 1856 г. И. И. Срезневским, затем была перепечатана в разных изданиях Н. И. Костомаровым и Ф. И. Буслаевым. Вокруг повести шли оживленные споры: Н. И. Костомарову, видевшему мифологические черты в образе Горя, возражал Ф. И. Буслаев (в дальнейшем в полемику по поводу основных образов повести включились А. Н. Пыпин и А. А. Потебня). Народнопоэтический комментарий к образу недоли был дан в 1889 г. А. Н. Веселовским. Все это вместе взятое несомненно способствовало возбуждению интереса самых широких культурных кругов к данной теме. Более того, именно завораживающим влиянием этой повести, очевидно, и должно быть объяснено единообразное и устойчивое в поэзии 80—90-х гг. XIX в. подражание ей, сохранение определенной традиции в построении образа Горя.[29]

На общем фоне аналогичных явлений в поэзии конца века подробнее рассмотрим стихотворные сказки «Чудище-Ложь» А. А. Коринфского и «Наше горе» Н. М. Минского, которые несколько ближе других стоят к древнерусской повести. В основе «Повести о Горе-Злочастии» лежит сложный, хорошо развитый сюжет, внутренне связывающий мотивы библейского сказания и современную автору повести действительность; ее пронизывает глубокий, далеко не сразу раскрывающийся смысл, гуманистический пафос. Образ олицетворенного мирского горя — это образ кары и возмездия против бунтующего, слабого человека, осмелившегося пойти против вековых устоев. Чудище-Ложь А. А. Коринфского является центральным и единственным героем произведения, отсюда — резко упрощается по сравнению с источником смысл всей «сказки». Этот факт типичный и чрезвычайно характерный для всех поэтов 1880—1890-х гг., разрабатывающих тему древнерусской повести. Основой стихотворения Коринфского оказывается прежде всего выявление, затем олицетворение и прямое осуждение злой, враждебной человеку силы. И если в «Повести о Горе-Злочастии» дан ответ на вопрос, когда же горе отвяжется от молодца, то тот же вопрос у Коринфского так и остается без ответа, что опять-таки очень характерно для своего времени. Все сказанное так или иначе относится и к «Нашему горю» Н. М. Минского, с той только разницей, что здесь нет уже и полного олицетворения, нет зримого образа горя:

Не в ярко блещущем уборе
И не на холеном коне
Гуляет-скачет наше Горе
По нашей серой стороне.
Пешком и голову понуря,
В туманно-сумрачную даль
Плетется русская печаль. . .[30]

Олицетворение оказывается в данном стихотворении стертым, его заменяет конкретизированный словесный образ, построенный по типу воскрешения языковой метафоры, которая в определенном контексте способна получить новое звучание. Прямые ссылки на фольклор далеко не всегда могут служить показателем народности как всего произведения в целом, так и отдельных его образов. Таковы, например, «фольклорные» стилизации А. М. Федорова или О. Н. Чюминой. О. Н. Чюмина в стихотворении «Через реки быстроводные. . .», используя народный «орнамент», переводит олицетворение, характерное для народной поэзии, в аллегорию, смысл которой — герои стремятся к истине:

Чрез реки быстроводные, чрез синие моря,
Чрез пустоши бесплодные, надеждою горя,
Давно стремятся витязи, презрев ночную тьму,
К далекой правде-истине в высоком терему. . .[31]

А вот в стихотворении А. А. Коринфского «Красная весна»,[32] почти совсем не стилизованном, напротив, основной образ чрезвычайно близок народному сознанию. Стихотворение строится двупланово, причем одновременное развитие получает и образный и реальный план — прием тоже весьма характерный для народной песенной поэзии. Идет по миру красавица-Весна: голубоокая девица с косой до пят, с «ходкой» поступью, (олицетворение понятия «красавица»); там, где она ступает, расцветают первые цветы, поют обрадованные теплом птицы. Весна всем дарит радость — радует глаз и красавица-девица. Так через слово «радость» сливаются воедино оба смысловых плана, что, в свою очередь, тоже соответствует духу народной песни. Та же двусмысленность олицетворения, построенного так, что иносказание все время находится как бы на грани реальности, встречается в стихотворении «Мать Сыра Земля» П. Д. Бутурлина.[33]

«Старый дуб» К. М. Фофанова[34] по форме построения сюжета тоже напоминает сказку, целиком построенную на олицетворении. Но никакого отношения к фольклору она не имеет хотя бы потому, что подтекст всего стихотворения сугубо литературный: дается антитеза молодости и старости, восторга бытия, связанного с порой надежд, и разочарованности и пресыщенности жизнью.

Стихотворные «сказки», о которых уже шла речь, не были обращены непосредственно к сказке как фольклорному жанру, они строились, как мы видели, на принципиально иной основе. Поэты конца XIX в. не очень часто, но все же обращались к народ-

ной сказке как к источнику. Свои детские впечатления от народных сказок переносит К. М. Фофанов в стихотворение «Свечка догорела, спать давно пора бы»:

Как в лесу дремучем у колдуньи-бабы
Закипает в чанах много страшных зелий,
Как Иван-царевич едет к чародею,
Как в потоке шумном посреди ущелий
Он встречает Лебедь — ласковую фею. . .[35]

К. М. Фофанов концентрирует в этом стихотворении характерное для поэзии конца века смешение образов русского и западноевропейского фольклора, что в данном случае, отразившем впечатления ребенка от любимых «странных сказок», вполне оправданно.

Стихотворение Коринфского «Несмеяна-королевна» имеет подзаголовок — «Из русских сказок». Данное уточнение по логике вещей должно раскрыть тот народный источник, который лег в основу литературной сказки Коринфского. Более того, этот источник находится для исследователя на поверхности, так как известен целый цикл народных сказок о царевне Несмеяне.[36] То, как понимает и использует Коринфский этот фольклорный источник, очень показательно для поэтов 1880—1890-х гг., а потому рассмотрим подробнее эту литературную сказку в сопоставлении с народными сказками. Содержание сказки Коринфского сводится к следующему. Король-Месяц берег дочку в тереме, и вдруг она перестала смеяться. На острове Буяне жил отрок-богатырь Солнце, но никто никогда до этого острова не доплывал. Королевна решает «наложить испытание» на своего суженого: она просит достать с острова Буяна камень «алатырь». Жених погибает, и королевна из Светланы превращается в Несмеяну. Сказка А. А. Коринфского строится так, что ее основой оказывается выяснение причины, по которой дочь Месяца перестает смеяться. В народных сказках нет никакой попытки найти объяснение причины, почему не смеется царевна. Задача сводится только к тому, чтобы рассмешить ее. Именно эта услуга будет щедро вознаграждена царем. Внутренняя и историческая причина необходимости рассмешить царевну будет ясна, если учитывать прямую связь сказочной Несмеяны с богиней земледелия Деметрой и с ритуальным значением самого акта смеха. В фольклоре известны три версии, по которым смеется царевна: герой и волшебные помощники, которые помогают ему выбраться из лужи, так смешны и трогательны, что царевна смеется; царевну смешит шествие людей, прилипших к золотому гусю; и, наконец, царевна смеется, видя пляшущих под ее окном свинок. Ни один из трех известных русской сказке сюжетов о Несмеяне не отражен Коринфским, несмотря на то что в заглавии им дана прямая отсылка на определенный сказочный цикл. Коринфский переносит свою Несмеяну в царство природы и стремится найти «объяснение» печальному облику луны, что, с одной стороны, не соответствует смыслу народных сказок о Несмеяне, но с другой — ведет нас к более древнему, чем сказка,

источнику — мифу. Действительно, это мотив многочисленных этиологических мифов, объясняющих происхождение того или иного явления природы, животного и т. п. Королевна у Коринфского сама «накладывает испытание» на своего избранника. В фольклоре смысл этого испытания никогда не декларируется, весь ход развития сюжета приводит к раскрытию причины испытания героя. У А. А. Коринфского королевна не только сама испытывает суженого, но отправляет его на верную гибель с нравоучением («ищешь доли, хочешь счастья — так сумей его добыть»).[37] В народных сказках испытание подлинного героя всегда заканчивается его торжеством, у Коринфского же герой погибает, а королевна перестает смеяться. Коринфский, таким образом, учитывает чисто внешние фольклорные связи, и обилие фольклорных деталей и мотивов не только не приближает ее к народно-сказочному сознанию, но скорее, наоборот, ставит барьер между данной литературной и народной сказкой.

Нет подлинного проникновения в сущность народной сказки и у М. А. Лохвицкой в ее стихотворении «Змей Горыныч». «Сказка» Лохвицкой строится внешне на ряде характерных элементов народных сказочных сюжетов: полюбил Змей Горыныч девицу «страстью лютою змеиною» и унес «за море синее» в заколдованный дворец, где она и томится в неволе. Змей одел девицу в бархат-золото, но девица

Да как вспомнила про отчий дом,
Про житье-бытье привольное —
Заломила руки белые,
Залилась слезами горькими. . .[38]

М. А. Лохвицкая включает в ткань произведения и традиционный плач невесты (плач и в смысловом, и в формальном отношении) с использованием поэтических образов народных песен. Плачет героиня по потерянной «воле» девичьей:

День ото дня все чахну, сохну я,
Давит грудь мою печаль-тоска. . .
Истомил меня проклятый Змей,
Сердце бедное повызнобил!. .

Русская народная сказка почти не знает Змея-оборотня. Она сохраняет более древние черты зооантропоморфного брака (человека с животным), того самого, который дают нам мифы. Змей Горыныч Лохвицкой, превращающийся в статного молодца для встречи с девицей, — явление не характерное для русских народных сказок. Очевидно, ассоциативная связь ведет здесь автора к Амуру и Психее, а не к русскому народному источнику. Смысл всей «сказки» Лохвицкой несколько неожиданно сосредоточивается в орнаментальных, кольцевых строфах (1 и 9), которые строятся по принципу контраста: сетования девицы в 1-й строфе, безымянное обращение ее к молодцу с просьбой сжалиться и спасти ее (что само по себе несколько противоречит канонам народной сказки, где герой всегда оказывается добровольным

спасителем) и совсем чуждый народному сознанию конец: счастливый брак со Змеем. «Змей Горыныч» М. Лохвицкой — это произвольная, очень индивидуальная интерпретация народного контаминированного источника.

Форма сказки служила часто для поэтов конца XIX в. вуалью, внешней формой, за которой скрывались конкретные жизненные ситуации, события, люди. Одним из самых ярких примеров тому может служить более позднее по времени стихотворение П. С. Соловьевой «Серый Волк», посвященное А. Блоку.

Мы мчались с тобою, Царевна,
Двенадцать томительных лет,
И ветер гудел напевно,
И тьма заметала след.
Мы мчались на Сером Волке
По топким и тайным тропам. . .[39]

Герой «Серого Волка» спасает Царевну, Царевна просит отпустить ее, отдать ей ее мечты. Герой отпускает ее и остается один на один со своей судьбой (Серым Волком). Жизненный подтекст стихотворения, непосредственно связанный с биографией А. Блока, с его сложными взаимоотношениями с женой, Любовью Дмитриевной, прозрачен настолько, что не требует специальной расшифровки. Сказочные герои заменяют собой героев реальных, и при этом образ не получает никакого дополнительного символического смысла. Перед нами реальность, освещенная сказкой.

Сказочная форма возникает в поэзии 1880—1890-х гг. и в том случае, когда покой и безмятежное счастье сна противопоставляются жизни с ее тревогами, невзгодами, буднями. Сон прекрасен, нереален и фантастичен — отсюда возникают сказочные ассоциации, такие связи, в которых не следует искать верности народному источнику. Поэтические ассоциации произвольны, как произволен и выбор сказочных героев и ситуаций. В этой связи остановимся подробнее на стихотворениях П. С. Соловьевой «Царевич» и А. А. Коринфского «На ковре-самолете».

Стихотворение Коринфского «На ковре-самолете» посвящено Елене Севастьяновой и тоже имеет совершенно реальный жизненный подтекст. В нем нашли отголоски взаимоотношения А. Коринфского с любимой им женщиной. Отношения эти были сложны, жизнь порой жестока и несправедлива, и автор противопоставляет ей мечту об иной, чарующей, далекой от реальности жизни:

Снилось мне, что чьей-то волей
Мы с тобой превращены
Вместе с нашей скромной долей
В двух героев старины. . .[40]

В сказочном сне горе далеко, там нет ни тревог, ни бунтующих страстей — есть только свобода и тихое счастье. Только здесь, в сказке, герои, «забыв о незадаче жизненной весны», оказались по-настоящему счастливыми.

Та же альтернатива жизни и сказки служит основой стихотворения П. С. Соловьевой «Царевич», которое начинается с фор-

мулы, аналогичной той, которую мы видели у Коринфского: «Сон, мой старый сон мне снится». Действие развивается далее по сказочной схеме: царевич совершает подвиг — освобождает терем:

Выплывает нежной рыбкой
Царь-девица на крыльцо,
Подает она с улыбкой
Обручальное кольцо.
Но, склонив свой меч пред нею,
Не беру ее кольца. . .
— Не венчаться мне с Царевной,
Счастья нам — не увидать:
Дар мой, светлый дар напевный
Не могу тебе отдать.[41]

На родине Царевича ждет другая (муза, поэзия), и он просит Царевну отпустить его к той единственной, кому он может отдать всю свою любовь.

В стихотворении П. С. Соловьевой нет той прямолинейности, нет тех непосредственных соответствий биографии (с четкой расшифровкой действующих лиц), какую можно было наблюдать у А. А. Коринфского. Завуалированность смысла усиливается еще и оттого, что Соловьева избирает лирическим героем своей поэзии лицо мужского рода, что способствует смещению действующих лиц, приводит к дополнительной ассоциативности.

Итак, форма сказки возникает в поэзии конца XIX в., как правило, тогда, когда поэт стремится мечту, сон (так как только во сне мечта осуществима) противопоставить объективной реальности. Тема сна вообще необычайно разнообразно трактуется поэтами этого времени,[42] что не может быть случайным. В этом явлении нужно видеть, очевидно, не столько влияние романтиков, и Л. Тика в первую очередь (сон наяву, жизнь-полусон и т. п.), хотя и это влияние не может быть исключено полностью, сколько то, что период «безвременья», бесцельность существования рождали общее ощущение сна вместо жизни, робкой тени вместо человека. Так виделась и так воспринималась жизнь:

Такой тяжелый сон! Толпа немых видений
Растет, растет и заграждает путь,
И еле слышится далекий голос тени:
«Не верь мгновенному, люби и не забудь».[43]

Конкретные жизненные факты, не связанные уже с личной биографией, или ситуации, многократно наблюдаемые, а затем обобщенные (и уже не противопоставленные мечте), диктуют и иную сказочно-басенную форму изложения с ярко выраженным дидактическим началом. Примером тому может служить сказочка-басня А. Н. Будищева «Стрекоза и одуванчик».[44]

Народная сказка с ее фантастикой преломлялась в поэзии последних десятилетий XIX в., как можно было наблюдать, весьма своеобразно, и, как правило, поэтические интерпретации на сказочные темы были достаточно далеки от своих народных источников. Интерес русской литературы к жанру сказки в целом и явле-

ниям фантастики и демонологии в частности имеет давнюю традицию. Романтическое движение конца XVIII—начала XIX в. в России и на Западе воскресило, укрепило и всячески поддерживало этот интерес. Необычный, загадочный, фантастический мир народных сказок и поверий как нельзя лучше согласовался с общими мироустремлениями романтиков. Поэты 1880—1890-х гг., как уже говорилось, не раз обращались к темам романтиков. Но если романтиков вполне удовлетворяло простое использование фантастических элементов, заимствованных из тех или иных фольклорных жанров, то для поэтов конца XIX в. это не было уже новацией. Поэты 1880—1890-х гг. создают и широко популяризируют стихотворную фантазию как своеобразный (оригинальный) жанр, который мог восходить, а мог и не восходить своими корнями к народному творчеству.[45] Эта принадлежность стихотворения к особой жанровой разновидности — фантазии — педантично указывалась всеми авторами прямо в названии стихотворения (например, И. О. Лялечкин — «Канун Купала (Фантазия)»). Попытаемся выяснить, существовало ли единство в понимании сущности фантазии как жанра у поэтов одного времени и одного литературного направления. Рассмотрим несколько стихотворных фантазий на одну и ту же тему — ночь накануне Ивана Купала. Популярность этой темы в литературе объясняется, очевидно, с одной стороны, яркостью, красочностью этого народного праздника, который в языческую пору имел особое значение, связанное с представлением о наивысшей производительной силе природы в это время, а с другой — с особым осуждающим вниманием христианской церкви в связи с эротическими моментами в его обрядности. Наиболее близка духу народных рассказов фантазия «Канун Купала» И. О. Лялечкина.

Уж поздно. Над безмолвной кроной
Душистой ночи сумрак лег,
Кой-где в кудрях травы зеленой
Блестит Иванов червячок. . .
. . . . . .
Скользит луна лучом отвесным
По глади сонных теплых вод. . .
И вот — плывет в созвучьи тесном
Русалок звонкий хоровод.
. . . . . .
А в дебрях, по дорожке пешей,
Ступая глухо, не стуча,
Идет-бредет косматый леший,
Как филин, звонко хохоча.

Дохнет на папортник, и чудо! —
Разрезнокудрые листы
Усеют пылью изумруда
Яркоогнистые цветы.
. . . . . .
А леший, клад свой в полночь вырыв,
Русалкам кажет, что в нем есть:
Там самоцветов и сапфиров
Им в целый век не перечесть.[46]

Перед нами поэтическое восприятие купальской обрядности, оригинальная фантазия на заданную тему. Дело здесь вовсе не в верности некоторых воспроизведенных поэтом деталей, взятых из народных рассказов, а в проникновении в саму поэтическую атмосферу этих сказаний, в особом складе и бесхитростности повествования. Перед нами эмоционально-лирическая интерпретация фольклорных мотивов, зарисовки, выдержанные в народном духе (без намека на стилистическое подражание), связанные с народными представлениями об Ивановой ночи.

Фольклорная основа «Фантазии» И. О. Лялечкина выступает особенно очевидно при сравнении ее с «Весенней фантазией» А. А. Коринфского — «Златоогненный цвет»:

Говорят, на Руси — с незапамятных лет
Расцветает в лесах златоогненный цвет. . .
. . . . . .
Это — клад, не цветок; подойди, да сорви,
И потом весь свой век без заботы живи!. .

Молодец идет в лес за цветком папоротника, лесовик его дурачит. Молодец просит лесовика указать ему, где растет клад-цветок. Вещий дед отвечает ему:

— Не найдешь ты его в темной чаще лесной!
Этот клад не в траве под кустами лежит, —
В знойном сердце твоем, словно жар, он горит!. .

Старик пропал. Встало солнце — это, однако, не солнце, а на белом коне «бог любви, Светлый Яр», который несет «всем — тепло и привет, Сея людям в сердца „златоогненный цвет“».[47]

Нельзя оспаривать знание А. А. Коринфским народной поэзии, ее обрядов и обычаев, но знание это часто внешнее, без проникновения в сущность, в глубинный смысл явления. Мысль поэта исходит в анализируемом стихотворении из какого-то одного конкретного образа (в данном случае — весенняя фантазия) и поверхностно — с привлечением, однако, верных народной жизни деталей — скользит от образа к образу, завершая исходную мысль дидактической сентенцией. Действительно, фантазия — весенняя, весна — пора любви и расцвета. Наивысшей точкой расцвета природы, по народным представлениям, является купальская ночь. В Иванову ночь цветет все, даже папоротник — цветок, открывающий клад. Клад не в земле, а в сердце любящего — так диктует бог любви Ярило.[48] Эта прямолинейность и морализирующее начало совсем не свойственны народному сознанию, они-то прежде всего и убивают духовность и подлинно народную основу «Фантазии» А. А. Коринфского.

Если фантазия «Канун Купала» Лялечкина была стилистически выдержана и лишена того ложного, псевдонародного «подводного» смысла, который мы наблюдаем в фантазии Коринфского, то «Папоротник» Фофанова концентрирует многосмысловую основу народных сказаний до одного-единственного момента — папоротник с его волшебным цветением становится символом не столько надежд, сколько их крушения:

Не обольстительные краски,
Но твой причудливый узор
Невольно привлекает взор:
Не мудрецы ль арабской сказки
Тебя соткали в свой шатер?

Твоих воздушных очертаний
Неуловимая краса
Полна таинственных сказаний,
Как золотые небеса.

Кто посвятил мечты отчизне,
Кто цвета ждал и не расцвел,
Кто был обманут в бедной жизни -
В тебе сочувствие нашел!..[49]

В данном стихотворении Фофанова ушли в подтекст таинственные рассказы о цветущем папоротнике, а на поверхность вылилась аналогия между напрасным ожиданием цвета у нецветущего растения и провалом жизненных надежд человека.

Рассмотренные «фантазии» на определенную тему, имеющую прямую связь с фольклором, показали, что поэтами 1880—1890-х гг. не было выработано четких границ и строгих правил жанра. Каждый поэт вкладывал свой смысл в жанровые рамки «фантазии» и давал ей свою интерпретацию.

Народная обрядность, народные верования и их отдельные элементы довольно ярко расцвечивали поэзию конца XIX в. Народные обряды — явление своеобразное, неповторимое, они сохраняли редкую устойчивость не только на протяжении всего средневековья, но и далеко за его пределами. Христианская культура очень долго не могла вытеснить пережитки общественных отношений родового строя, языческой религии, сложной системы культа, народных празднеств и суеверий, а также обусловленное всем этим мировоззрение.

А. А. Коринфский никак не может быть назван самым народным по духу поэтом, но он безусловно больше других поэтов своего времени интересовался фольклором, знал народные обычаи и вообще фактическую сторону народной обрядности. Довольно широко обращался он и к теме народных гаданий — одному из элементов ритуала весенних семицких обрядов и зимних, святочных. Продуцирующей функции гаданий придавалось весьма существенное значение в общем ряду обрядовых действий.

Тема русских святок и святочных гаданий имеет в русской литературе свою историю: «Светлана» В. Жуковского, гадание и сон Татьяны (V гл. «Евгения Онегина» А. Пушкина), «Сон» А. Дельвига, «Суженой» М. Погодина, «Страшное гадание» А. Бестужева-Марлинского[50] и пр. Поэзия 1880-х гг. вновь обращается к этой теме. В святочной бывальщине «Суженый» А. А. Коринфский избрал эпиграфом начальные слова народного гадания: «Суженое — ряженому!».[51] В «Суженом» перед зеркалом гадает о своей судьбе не девица, а молодая женщина. Это противоречит народной морали, а потому неизбежно приводит к трагичес-

кой развязке. Женщина желает освобождения, в душе она надеется на гибель старого мужа, но погибает сама. Суженым оказывается нечистый, вызванный ее «нечистыми» мыслями.

Гадание на венках в Семик или Троицу тоже по народным обычаям — гадание девичье. Коринфский же в стихотворении «Изменница-жена» вновь драматизирует сюжет: венок, уплывший по течению, должен символизировать неверность женщины. К первой части стихотворения, представляющей собой неудачную псевдонародную стилизацию, примыкает вторая — литературная обработка простонародных представлений, связанных с праздником проводов весны, с побудительными по своей основной функции действиями (гаданиями девиц о суженом). К теме гаданий Коринфский обращается вновь в стихотворении «Красная весна», расширяя тему воспроизведением русальных обрядов. Та же продуцирующая функция (в данном случае призванная способствовать будущему урожаю) лежит в основе этих обрядов. Точно следуя народным представлениям, Коринфский пишет о русалках:

Семь ночей им — в волю вольную
Петь-играть у берегов,
Жизнь посельскую-попольную
Зазывать к себе с лугов. . .

И по логу неоглядному
Семь ночей их песнь слышна:
«Уступай-ка лету страдному
Царство, Красная Весна!» [52]

По народным поверьям, в семицкую (или русальную) неделю русалки, олицетворяющие собой водяную стихию, выходят на поля, чтобы обеспечить земле необходимую ей влагу и вызвать тем самым рост хлебов.[53] Коринфский касается лишь поэтической стороны обряда, не стремясь раскрыть его магический смысл. Не стремится раскрыть языческую основу народного праздника проводов весны (его христианское название — Троица) и П. С. Соловьева в стихотворении «Троицын день» — перед нами поэтическая картинка с описанием народного и одновременно церковного праздника.[54]

Любопытно, что при широком, всеобщем и разнообразном обращении поэтов 1880—1890-х гг. к сказке, обряду и народному поверью жанры эпические и лирические (за редкими исключениями) почти совсем не служили источниками для их поэтического творчества. Трудно прямо ответить на вопрос, почему интерес поэтов конца XIX в. не был обращен, скажем, к народной песне. Возможно, что после Кольцова и Никитина (талантливых одиночек), создавших свой метод на основе народной песни, такое обращение было затруднительно, так как к певцу-песеннику предъявлялись бы требования с учетом уже сделанного его предшественниками. Были, очевидно, и объективные причины отчужденности русской лирики XIX в. от народной песенной поэзии. В. М. Жирмунский показал некоторые из таких важнейших причин:

«. . .народная песня, с ее сложившимися традиционными приемами композиции, не могла играть в развитии русской лирики той решающей роли, которая принадлежит ей в поэзии немецкой и английской. Отсутствие в ней строфического членения и рифмы подчиняет ее развитие иным композиционным законам, чем те, по которым развивается наша строфическая лирика».[55] Как бы там ни было, но народная песня как источник для творчества представителей «младшего» поколения «чистой» поэзии оказывается явлением совсем не характерным. Лишь отдельные приемы, образы народной лирической песни находят свое отражение в поэзии конца XIX в. То немногое, что удалось отметить в этом отношении, попытаемся проанализировать.

Стихотворение М. Лохвицкой «Черный всадник»[56] по форме и ритмическому рисунку напоминает народные песни, построенные на вопросно-ответной форме, воспроизводящие антифонический способ исполнения песни, который и способствовал в свою очередь усилению диалогического (игрового) момента и вместе с ним развитию элементов драмы.[57]

Ритмический строй народной «Камаринской» пронизывает одноименное стихотворение К. К. Случевского,[58] тематически, впрочем, ничего общего не имеющее с народным источником.

Отдельные аналогии с историческими песнями о Степане Разине просматриваются в стихотворении «Жигули» А. А. Коринфского.[59] Это стихотворение о воле и суде Разина.[60]

Особый способ построения образа в народной песне воспроизводится А. Н. Апухтиным в стихотворении «Я ее победил, роковую любовь» и М. А. Лохвицкой в стихотворении «Если б счастье мое было вольным орлом».

Апухтин:

Я ее победил, роковую любовь,
Я убил ее, злую змею,
Что без жалости, жадно пила мою кровь,
Что измучила душу мою![61]

Лохвицкая:

Если б счастье мое было вольным орлом,
Если б гордо он в небе парил голубом, —
Натянула б я лук свой певучей стрелой,
И живой или мертвый, а был бы он мой!. .[62]

На первый взгляд приведенные выше стихотворные отрывки никакого отношения к фольклору не имеют, но внутренним чутьем оба поэта поняли и воссоздали сам способ передачи мысли, очень характерный для народной песни (часто, впрочем, непроясненный и скрытый в ней самой). За исходное взята метафора (роковая любовь — злая змея, счастье — вольный орел) с дальнейшим самостоятельным развитием образной части.[63]

Всякий раз, когда мы говорим о стилизации или творческом использовании каким-либо поэтом народной песни, практически речь всегда заходит о проблеме народной символики. Это не случайно. Символика народной песни — явление не просто характер-

ное для поэтики песни, но явление броское и очень показательное. Можно не уловить особой (подчас очень сложной) метафоричности народной песни, но ее символы не заметить невозможно. Довольно широко привлекают символику народной песни и поэты 1880—1890-х гг., и не только для стилизаций (см. «Песню» К. М. Фофанова), но и в произведениях, внутренне никак не связанных с народным поэтическим творчеством. Приведем несколько примеров, это иллюстрирующих.

Образ «не судьбы» создает К. М. Фофанов в своей «Песне», где контрастное построение строф, тема которых — ожидание счастья и сознание его абсолютной невозможности, усиливает символ последней строфы:

Заперты вороты,
Спущен с цепи пес.
Путь-дорогу ветер
Листьями занес.[64]

Использование Фофановым символа народной песни с тем же, что и в песне, значением психологически оправдано и подчинено общей логике развития всего стихотворения. Столь же органично вводит Коринфский в стихотворение «Лешетинский кузнец» народный символ полыни, которая выросла на месте, где стоял некогда счастливый дом. Ветер разметал

Всю семью, как листья. И полынь густая
Выросла на месте, где наш дом стоял.[65]

Образ зарастания полынью (крапивой) доброго, хлебородного места символизирует в народной песне, так же как у Коринфского, несчастье. В данном стихотворении в полном соответствии с принципами народной поэзии символ мотивирован и подготовлен всем ходом событий. Символ бросания цветов в народной лирической песне означает любовное томление. Тот же символ вполне оправданно возникает в сугубо личном по содержанию стихотворении К. Н. Льдова «Бледнеют полночные тени», которое, кроме указанного выше символа, ничто не связывает с народной песней:

Во сне ты цветы мне бросаешь,
Так сладко волнуется грудь, —
Ты нежно меня призываешь,
И хочешь меня оттолкнуть. . .

Но завтра, я знаю, сурово
Ты будешь себя упрекать, —
И к вечеру влюбишься снова,
А утром разлюбишь опять.[66]

И, наконец, последнее, о чем следовало бы упомянуть в этой связи, — это стихотворение К. М. Фофанова «Подснежник». В народной лирике есть любопытный символ — действие, произведенное слишком рано, не вовремя, оказывается предвестником несчастья. Этот символ, использованный Фофановым, смягчен по сравнению с народной песней самим выбором темы: подснежник должен погибнуть потому, что слишком рано расцвел.

Недолго цвел он, жизнью светел,
Вверяясь счастью своему,
И умер только потому,
Что слишком рано солнце встретил![67]

Звеньев, связующих народную песню и лирику конца XIX в., как можно было видеть, недостаточно, чтобы оценивать это взаимовлияние и делать какие-то определенные выводы. Народная лирика ассоциируется в эти годы не столько с песней, сколько с романсом. Романсы, связанные или не связанные с фольклорными мотивами, писали почти все поэты «чистого искусства», и «младшие» в том числе. Особенной популярностью пользовались в 1880-е гг. романсы А. Н. Апухтина, написанные, правда, ранее — в 1860– 1870-е гг. (в последующие десятилетия Апухтин пишет в основном прозаические произведения и стихотворные психологические новеллы). Однако литературная судьба Апухтина сложилась так, что успех к нему пришел поздно (в 1886 г. вышел сравнительно большим тиражом — 3 тыс. экземпляров — первый сборник его стихотворений) и его романсная лирика и элегии стали по-настоящему известны читателю и имели шумный успех только в эти годы. К цыганской теме Апухтин обращался многократно и в разных литературных жанрах, в разной стилистической манере. Так, например, в нарочито сниженной, некрасовской манере написан Апухтиным стихотворный рассказ конца 1860-х гг. «Старая цыганка»; без какой бы то ни было доли романтизированной идеализации цыган написано и стихотворение 1873 г. «О цыганах».[68] В 1870-е гг. был создан Апухтиным также известный романс «Цыганская песня», положенный на музыку сразу несколькими композиторами: С. Волконским, Н. Малыкиным-Неструевым и др. «Цыганская песня» была создана по мотивам популярного цыганского романса В. И. Красова, непосредственную связь с которым Апухтин подчеркивает в эпиграфе. В романсе использована типичная для этого жанра кольцевая композиция, широко распространенная вообще в русской лирике песенного стиля.

Первая строфа:

О, пой, моя милая, пой не смолкая,
Любимую песню мою.
О том, как, тревожно той песне внимая,
Я вновь пред тобою стою!

Последняя строфа:

Мне жизнь без тебя словно полночь глухая
В чужом и безвестном краю. . .
О, пой, моя милая, пой, не смолкая,
Любимую песню мою![69]

А. Н. Апухтин сравнительно редко обращался к народному творчеству; круг источников был для него ограничен в основном только жанром баллады и романсной лирики, причем необходимо отметить, что источником для баллад служил Апухтину не русский фольклор, а западноевропейский (скандинавский, в частности, — см. его «Королеву», «Ледяную деву» и пр.), что

было вполне в духе школы «чистого» искусства.[70] Случайности или предвзятости выбора здесь не стоит усматривать, нужно просто учесть факт, что западноевропейская баллада была в эти годы несравненно более популярной, чем русская. В 1895 г. вышел первый том антологии А. И. Соболевского, который сконцентрировал в одном издании многочисленные балладные сюжеты, созданные русским народом. Очевидно, что если бы даже этот том вышел несколько ранее, то это не изменило бы общего положения вещей, так как современникам потребовалось очень много времени, чтобы осознать и оценить представленный А. И. Соболевским материал.

Если сказка, народные поверья и в меньшей степени народная лирика встречаются так или иначе у большинства поэтов «младшего» поколения «чистой» поэзии, то былинные сюжеты, мотивы и образы присутствуют в основном только у А. А. Коринфского. В творчестве же других поэтов понятие «былина» лишено жанрового смысла и оказывается тождественным представлениям «песнь», «старинный рассказ» и т. п.[71]

«Святогор» —так назвал Коринфский свою поэму, написанную на сюжет одноименной былины.[72] Это, пожалуй, единственное произведение в поэзии конца XIX в., которое не просто более или менее точно воспроизводит народный сюжет произведения, но полностью сохраняет его народный смысл. Итак, перед нами литературное переложение сюжета о поединке былинного героя с земной тягой:

В старину Святогор-богатырь,
Чуя силу в себе дерзновенную,
В час недобрый надумал рукой
Приподнять-опрокинуть вселенную.[73]

Святогор погибает, но гибель его — как в былине, так и в поэме Коринфского — не вызывает особого сочувствия, не содержит в себе чего-либо трагического. Гибель Святогора закономерна, она связана с самой его сущностью, «с природой этого героя». В лице Святогора народ изображает (а Коринфский воспроизводит) героя обреченного, на смену которому придут богатыри другой формации. Этот смысл былины был понят, прочувствован и сохранен Коринфским в его «Святогоре».

По следам другой русской былины — «Вольга и Микула», которая тоже стоит особняком в русском эпосе, написал А. А. Коринфский свою «Песню». Микула был выделен поэтом, как наиболее любимый им эпический герой. Микула так же, как и Святогор, обладает непомерной силой, но в отличие от последнего он дает своей силе разумное применение. А. Коринфский оформляет «Песню» в виде трех сказов, что само по себе содержит уже изначальное противоречие, поскольку сказа в фольклорном смысле слова ни одна из трех частей не содержит. Нет в «Микуле» Коринфского (в отличие от его же «Святогора») и изложения былинного сюжета. В жанровом отношении перед нами «Песня», написанная не столько по мотивам былины о Микуле Селяниновиче, сколько

выражающая отношение автора к русским былинам вообще и одному из эпических героев в частности. «Мощный и счастливый сын деревни и полей», — Микула одерживает верх не только над князем и его дружиной, но разумной силой превосходит и Святогора — такова основная мысль, которую выделяет и подчеркивает Коринфский. В лице Микулы возвеличен весь тяжкий крестьянский труд, а потому нет и не может быть равных ему по силе и мощи героев:

А сохи его кленовой
Не взяла и Вольги рать;
Сумки ратая холщевой
Святогор не смог поднять! [74]

Заключительный третий сказ А. Коринфского дает итоговое обобщение с ясно выраженным социальным подтекстом, скрытым в былине: Микула силен и непобедим и особенно любим «матерью Сырой Землей», потому что он воплощает силу «девяноста миллионов богатырских сыновей».

Еще одно произведение А. А. Коринфского на былинный сюжет — «Гориславa» имеет два уточняющих подзаголовка: во-первых, это былинное сказание, во-вторых — сказание, написанное по вариантам былины «Сват-Добрыня». Естественнее всего было бы обратиться к вариантам указанной народной былины и посмотреть, в какой степени она используется Коринфским как источник. Однако классические сборники не знают былины с таким названием (былина под названием «Сват-Добрыня» встречается крайне редко в старых записях). В русском эпосе есть другая былина — «Дунай», — в которой рассказывается о сватовстве и женитьбе князя Владимира, она-то частично и соприкасается с сюжетом «Гориславы» А. А. Коринфского. Сюжет былины «Дунай» в записи А. Ф. Гильфердинга [75] сводится к следующему. Стольно-киевский князь Владимир пирует со своей дружиной. Дружинники веселы, они хвастают — кто золотой казной, кто смелостью, а неразумный и молодой женой. Князь Владимир жалуется князьям и боярам, что только он один «холост не женат». Он спрашивает совета, где взять ему молодую жену. Дунай Иванович рассказывает князю, что у «ляховинского» короля есть две дочери, одну из них — Апраксию и нужно князю Владимиру сватать. Князь Владимир отправляет сватом Дуная. На этом сходство былины и «Гориславы» Коринфского кончается. Многое в изложенных выше событиях соответствует исторической действительности. Известно, например, что специфической особенностью именно русского эпоса является трактовка темы сватовства с точки зрения государственных интересов.[76] Во время царствования князя Владимира в интересах Киевской Руси невеста выбиралась из чужой земли — не случайно поэтому Дунай (Добрыня у Коринфского) посылается сватом к литовскому королю (завоевывает невесту вместе с Полоцком — у Коринфского). Покорив Рогволода, князь Владимир влюбляется в его дочь Гориславу. Коллизия завершается у Коринфского полнейшей идиллией:

Шел я ворогом к тебе,
А пришел, — глазам не верю, —
Я пришел — к своей судьбе!

Князь Владимир возвращает Рогволоду завоеванный им Полоцк («Полоцк — твой, княжна — моя!»). Рукобитие. Свадьба. Отъезд в Киев.

А путем-дорогой в Киев
Пролетела весть — прошла,
Что красою Горислава
Славу бранную сожгла!..[77]

Конец «Гориславы» Коринфского не совпадает, таким образом, не только с былиной, но существенно переосмысляет и летописные события, которые, контаминируясь с былиной, дополняют «Гориславу». Лаврентьевская летопись так трактует исторические события этого времени (под годом 1128). Добрыня был послан к Рогволоду сватом. Владимир получает отказ. Разгневанный князь идет войной на Полоцк, покоряет его и на глазах Рогволода и его жены наносит бесчестие их дочери, потом убивает Рогволода, а дочь его отныне получает имя Гориславы.[78] При анализе былины и — как явления вторичного порядка — «Гориславы» Коринфского привлечение летописного материала закономерно хотя бы потому, что вообще многое о княжении Владимира доходило до летописца только в передаче народных сказаний. В изложении летописца события захвата князем Владимиром Полоцка развивались отнюдь не так идиллично, как у А. А. Коринфского. Летописное повествование сохраняет, в частности, эпизод, когда князь Владимир овладевает Рогнедой на глазах у ее родителей. Смысл этого эпизода не может быть объяснен только древней жестокостью нравов. Поступок князя символичен, раскрытие же символа однозначно: владение женщиной — владение землей. Владимир, тем самым, показал Рогволоду, что он стал полновластным хозяином завоеванной им земли.

«Горислава» А. А. Коринфского основана на двух контаминированных источниках: былине «Дунай» и летописном сказании. Что же касается последнего источника, то он был воспринят поэтом в значительно более смягченном и сильно переосмысленном по сравнению с историческими событиями виде.

В стихотворении «Русский богатырь» А. А. Коринфский вновь обращается к эпическим темам и создает собирательный образ богатыря:

Не найти вовек, даже днем — с огнем,
Добра-молодца ни единого,
Кто бы мог с тобой побрататися,
Богатырь былин древнекиевских!
. . . . . .
На пирах он пил — за единый дух,
Одним взмахом он побеждал врагов...[79]

Собирательный образ древнекиевского богатыря,[80] очевидно, совершенно сознательно ассоциируется с героем народных (ка-

зачьих) песен. Образ тем самым расширяется в своих границах, богатырь оказывается уже сыном матери Сырой Земли:

Кто отец ему, кто родная мать,
Где родился он — неизведанный?!
Он могуч — одной крепкой верою,
Славен — удалью молодецкою;
Он отца не знал, мать — сыра земля,[81]
Воля — родина богатырская. . .

Русский богатырь Коринфского приобретает, таким образом, общенациональный, общерусский характер.

Интерес поэтов «младшего» поколения направления «чистого искусства» к древнерусской литературе, которая воспринималась как народная (чему способствовали материалы «Этнографического обозрения», работы Н. С. Тихонравова и пр.), интерес к мифологическим основам поэзии становится понятным, если рассматривать ее на общем историко-культурном фоне своего времени.

* * *

Анализируя поэзию 1880—1890-х годов, мы были лишены возможности проследить эволюцию в использовании поэтами народного творчества, поскольку обращение к фольклору не было сколько-нибудь последовательным даже для таких «фольклорных» поэтов, как А. А. Коринфский. От простейших форм использования фольклора — копирования, стилизаций, увлечения «национальным орнаментом» поэты конца XIX в. довольно редко поднимались до восприятия духовной сущности народного сознания.

Подлинно народным литературное произведение может стать только тогда, когда метод отражения действительности, оценка изображаемого, подход к изображаемым событиям будут близки и созвучны народному духу. Мы неоднократно имели случай убедиться, рассматривая под таким углом зрения поэзию 1880—1890-х гг., что знание автором народных источников, верность воспроизведения отдельных деталей, заимствованных из фольклора, оказывались очень обманчивым критерием для оценки народности того или иного произведения.

Поэзия конца XIX в. не была подлинно народной. Поэты этого времени шли к открытию и постижению общечеловеческих истин не через фольклор, а другим путем — через раскрытие интимно-личных переживаний. Личностное начало поэзии 1880—1890-х гг. находило глубоко сочувственный отклик у современников, значит было существенно и необходимо в тот момент. Но принцип этот оказался недостаточным для того, чтобы эта литература пережила свое время.

Выражение народного самосознания является одним из существеннейших критериев и показателей живучести литературы. Поэзия конца XIX в. не исходила, как правило, в своих эстетических оценках из данного принципа, что, очевидно, и послужило одной из причин ее сравнительно быстрого и прочного забвения в целом, вне зависимости от степени одаренности отдельных ее представителей.

[1] *Плеханов Г. В.* О так называемых религиозных исканиях в России//Плеханов Г. В. Избранные философские произведения. М., 1957. Т. 3. С. 385.

[2] *Веселовский А. Н.* Вилла Альберти: Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в Итальянской жизни XIV—XV столетия // Веселовский А. Н. Собр. соч. СПб., 1908. Т. 3. С. 209. В этом же труде А. Н. Веселовский разрабатывает характерную для своего времени теорию о значении и показательности второстепенных авторов и второстепенных литературных памятников для общего литературного процесса (см. с. 116 и след.).

[3] Многочисленные взаимные посвящения, тематические переклички могут, по-видимому, считаться одним из косвенных доказательств единства их творческих и жизненных устремлений. Так, К. К. Случевский, М. А. Лохвицкая посвящают свои стихотворения А. А. Коринфскому (Поэты 1880—1890-х годов. М.; Л., 1964. С. 245, 278, 619 (Б-ка поэта; Малая сер.). — В дальнейшем: Поэты М.), В. С. Соловьев «Отрывок на „Песни из «уголка»"» посвящает К. К. Случевскому (Поэты М. С. 385); А. А. Коринфский в его сборнике «Песни сердца» (М., 1984) выступает с посвящением Н. А. Соловьеву (с. 1), Н. П. Аксакову (с. 145), К. К. Случевскому (с. 199) и т. п., а в сборнике «Черные розы» (СПб., 1896) — К. М. Фофанову (с. 225), К. К. Случевскому (С. 258) и т. п.

[4] *Фофанов К. М.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962. С. 119. (Б-ка поэта; Большая сер.).

[5] Поэты 1880—1890-х годов. Л., 1972. С. 89. (Б-ка поэта; Большая сер.). — В дальнейшем: Поэты Б.

[6] См., например: «На чужом пиру» Н. М. Минского, «Над немым пространством чернозема», «Возвращение» Д. С. Мережковского и пр. (Поэты Б. С. 110, 157, 164).

[7] См., например: «Солдатик» П. Д. Бутурлина, «Перед увольнением», «Уволен», «Умер» (Там же. С. 504—508, 482, 477, 470).

[8] Минский Н. М. «Два пути» (Там же. С. 136). См. также: «Молитва» Н. М. Минского; «М. П. Мусоргскому» А. А. Голенищева-Кутузова (Там же. С. 136, 247); «Под музыку осеннего дождя» К. М. Фофанова (Поэты М. С. 451).

[9] Поэты Б. С. 100.

[10] Д. Н. Цертелев. «Не думай тайну вечную творенья» (Там же. С. 214).

[11] Там же. С. 272.

[12] Н. М. Минский. «Как сон, пройдут дела и помыслы людей» (Поэты Б. С. 127). См. также: «Твоей красой любуясь жадно» К. Н. Льдова, «Я вспомнил детские года» С. А. Андреевского, «Когда б я мог порвать оковы тела. . .» Д. Н. Цертелева и т. д. (Там же. С. 198, 270, 215).

[13] См.: «Первая заря» К. М. Фофанова (*Фофанов К. М.* Стихотворения и поэмы. С. 79).

[14] *Котляревский А. А.* Соч. СПб., 1889. Т. 2. С. 329 и след.

[15] *Коринфский А. А.* Песни сердца. С. 145.

[16] Поэты М. С. 568.

[17] *Коринфский А. А.* Песни сердца. С. 369—372.

[18] Д. Н. Цертелев «Скользил наш челн, шуршал высокий очерет» (Поэты Б. С. 212).

[19] К. Н. Льдов «Не знаю почему — недвижная природа» (Там же. С. 184).

[20] Там же.

[21] К. М. Фофанов «Звезды ясные, звезды прекрасные» (*Фофанов К. М.* Стихотворения и поэмы. С. 66).

[22] Поэты М. С. 287.

[23] А. Н. Будищев «Затишье» (Поэты Б. С. 346). См. также: «В лесном царстве», «Лес в половодье» А. А. Коринфского (*Коринфский А. А.* Черные розы. СПб., 1896. С. 178, 280); «На лесной опушке» А. А. Коринфского (*Коринфский А. А.* Песни сердца. С. 327); «Лунный свет» К. М. Фофанова (*Фофанов К. М.* Стихотворения и поэмы. С. 108); «В лесу» Д. С. Мережковского, «Родному лесу» А. А. Голенищева-Кутузова, «Дума» С. Г. Фруга, «Помнишь, мы над тихою рекою» П. С. Соловьевой, «На взморье» Ф. А. Червинского, «В звездную ночь» Д. М. Ратгауза. (Поэты Б. С. 167, 251, 303, 369, 531, 557).

[24] П. Д. Бутурлин «Серый сонет» (Поэты Б. С. 491).

[25] Д. Н. Ратгауз «Приближение ночи» (Там же. С. 549).

[26] А. А. Коринфский «В полях» (*Коринфский А. А.* Песни сердца. С. 136). См. также: «Гаснет закат», «Туча промчалась и землю дождем напоила» Д. Н. Цертелева, «Над озером», «Расскажи мне, ветер вольный» А. А. Голенищева-Кутузова, «В осенний вечер дышит лес» К. Н. Льдова и мн. др. (Поэты Б. С. 216, 217, 232, 244, 189).

[27] *Бялый Г. А.* Вступительная статья// Поэты Б. С. 21.

[28] Поэты Б. С. 574.

[29] Олицетворение 1) смерти: «Торжество смерти» А. А. Голенищева-Кутузова, «Ночь. Не сплю, томит забота. . .» К. Н. Льдова (Поэты Б. С. 237, 197); 2) судьбы: «Судьба» А. Н. Апухтина (Поэты М. С. 169); 3) старости: «Бредет в глухом лесу усталый пешеход» А. Н. Апухтина (*Апухтин А. Н.* Стихотворения. Л., 1961. С. 226; Б-ка поэта; Большая сер.); 4) хандры: «Хандра» К. М. Фофанова (*Фофанов К. М.* Стихотворения и поэмы. С. 125); 5) истины: «Истина» К. М. Фофанова (Там же. С. 49); 6) горя: «Из черных дум» А. А. Коринфского (*Коринфский А. А.* Песни сердца. С. 48).

[30] Поэты Б. С. 88.

[31] Там же. С. 320.

[32] Там же. С. 441.

[33] Там же. С. 492.

[34] *Фофанов К. М.* Стихотворения и поэмы. С. 257.

[35] Там же. С. 84.

[36] Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка/Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский и др. Л., 1979. № 559.

[37] Характер испытания женщины в народных сказках о Несмеяне имеет не моральный, а сексуальный смысл. См.: *Пропп В. Я.* Ритуальный смех в фольклоре. (По поводу сказки о Несмеяне)//Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 197.

[38] Поэты Б. С. 609.

[39] Там же. С. 374.

[40] *Коринфский А. А.* Черные розы. С. 13.

[41] *Соловьева П. С.* Плакун-трава. СПб., 1909. С. 374. См. также: «У царицы моей есть высокий дворец», «Тесно сердце — я вижу — твое для меня» П. С. Соловьевой (Поэты М. С. 365, 375); «Не правда ль, все дышало прозой» К. М. Фофанова (Там же. С. 423).

[42] Сон как отстранение от жизни, сон-забвение: «Серенада» К. Р., «Солдатик» П. Д. Бутурлина, «Усни!. . Пускай в душе томленье и печали» С. А. Сафонова, «Водоворот», «В тумане» О. Н. Чюминой (Поэты Б. С. 460, 505, 524, 325, 332). Сон подобен смерти: «Усни» Д. С. Мережковского, «Смерть» (цикл) А. А. Голенищева-Кутузова, «Все какие-то сны наяву» А. Н. Федорова (Поэты Б. С. 147, 233 и сл., 394), «Вижу очи твои изумрудные», «Сон наяву» В. С. Соловьева, «Предчувствие грозы» М. А. Лохвицкой (Поэты М. С. 380, 382, 554). Жизнь-полусон: «День погас», «Луна», «Вся жизнь земная» Д. М. Ратгауза (Поэты Б. С. 547, 552, 554). Вещие сны: «Мы живем и мертвеем» П. С. Соловьевой (Там же. С. 366).

[43] В. С. Соловьев «Миг». Также: «Какой тяжелый сон!», «Милый друг, иль ты не видишь» В. С. Соловьева (Поэты М. С. 383, 371, 381).

[44] Поэты Б. С. 344.

[45] См., например: «Царица горных фей», «Под Новый год», «Веселый поезд», «Белая лилия» А. А. Коринфского (*Коринфский А. А.* Песни сердца. С. 258, 274, 316, 341).

[46] Поэты Б. С. 570—571.

[47] *Коринфский А. А.* Черные розы. С. 51.

[48] Произведения А. А. Коринфского на темы русской народной жизни населяет целый языческий пантеон высших божеств. См., например, «Белбожич» (о боге Перуне) А. А. Коринфского. Божественная функция приписывается Коринфским и антропоморфным существам Купале, Яриле и пр. Эротическая окраска, которую увидел автор в Яриле, не лишена смысла, похороны Костромы и Ярилы имеют некоторую связь с похоронами бога любви и плодородия Адониса.

[49] *Фофанов К. М.* Стихотворения и поэмы. С. 153.

[50] Подробнее см.: *Иезуитова Р. В.* Литература второй половины 1820—1830-х годов и фольклор//Русская литература и фольклор. Первая половина XIX в. Л., 1976. С. 135—137.

[51] См.: *Смирнов В.* Народные гадания в Костромском крае. Очерки и тексты // Тр. Костромского научного общества по изучению местного края. Кострома, 1927. Вып. 41. № 339. (Этнографический сборник, № 4).

[52] Поэты Б. С. 445.

[53] Подробнее об этом см.: *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники. (Опыт историко-этнографического исследования). Л., 1963. С. 77.

[54] Плакун-трава. С. 65.

[55] *Жирмунский В. М.* Композиция лирических стихотворений.//Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 502.

[56] Поэты Б. С. 610.

[57] См., например: Великорусские народные песни, изданные А. И. Соболевским. СПб., 1895. Т. 1. № 459; 1897. Т. 3. № 81 и пр.

[58] Поэты М. С. 244.

[59] Поэты Б. С. 450.

[60] См. Исторические песни XVII в. М.; Л., 1966. № 281.

[61] Поэты М. С. 193.

[62] Там же. С. 545.

[63] Параллели в народной песне: Великорусские народные песни, изданные А. И. Соболевским. 1896. Т. 2. № 179, 469; 1897. Т. 3. № 470 и т. д.

[64] *Фофанов К. М.* Стихотворения и поэмы. С. 75.

[65] *Коринфский А. А.* Песни сердца. С. 327—328.

[66] Поэты Б. С. 183.

[67] *Фофанов К. М.* Стихотворения и поэмы. С. 153.

[68] Очень близко этой манере разрабатывает цыганскую тему в стихотворении «В цыганском таборе» А. А. Коринфский (*Коринфский А. А.* Песни сердца. С. 294).

[69] *Апухтин А. Н.* Стихотворения. С. 180. См. также: «Стало скучно тебе — что же надобно?», «Цыганка», «Романс» К. М. Фофанова (Поэты Б. С. 118, 183, 204), «Лепестки черных роз» А. А. Коринфского (*Коринфский А. А.* Песни сердца. С. 233).

[70] По мотивам западноевропейских баллад написаны также «Очарованный принц» К. М. Фофанова (Поэты Б. С. 281), «Вечные всадники» А. А. Коринфского (*Коринфский А. А.* Черные розы. С. 253), «Статуя» К. К. Случевского (Поэты М. С. 266), «Осенняя прогулка рыцаря Ральфа», «Таинственный пономарь» В. С. Соловьева (Там же. С. 401, 403) и некоторые другие стихотворения.

[71] См., например: «Я на старинный лад пою былину скорбную мою» К. Н. Льдова (Поэты Б. С. 200). «Русские песни» А. Н. Апухтина (*Апухтин А. Н.* Стихотворения. С. 308).

[72] Близкий сюжет разрабатывался и Н. А. Некрасовым в поэме «Кому на Руси жить хорошо» (гл. «Савелий, богатырь святорусский»).

[73] *Коринфский А. А.* Черные розы. С. 89.

[74] Поэты Б. С. 447. — На эту же тему в эти же годы написана статья А. Н. Веселовского «Сумочка Микулы Селяниновича и византийская αηαηια» (Журнал Министерства Народного просвещения. 1888. Май. С. 76—78).

[75] *Гильфердинг А. Ф.* Онежские былины. СПб., 1871. Т. 1. С. 231.

[76] *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. С. 133.

[77] *Коринфский А. А. Черные розы. С. 140.*

[78] Текст из Лаврентьевской летописи см. в кн.: Добрыня Никитич и Алеша Попович. М., 1974. С. 331. Рассказ о женитьбе кн. Владимира на Рогнеде из «Повести временных лет» (980 г.) — см. в кн.: Художественная проза Киевской Руси XI—XIII веков. М., 1957. С. 39.

[79] *Коринфский А. А.* Черные розы. С. 207.

[80] У Коринфского собирательный образ национального богатыря материализуется: лучшие черты эпических героев видятся ему в облике А. К. Толстого (Памяти графа Алексея Константиновича Толстого // Поэты Б. С. 452).

[81] Былинный герой в отличие от песенного молодца никогда не бывает безродным. Даже один из древнейших эпических героев — Волх имел родителей: отца — змея и мать Марфу Всеславьевну. О происхождении же главных эпических героев в былинах всегда поется достаточно подробно.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Аввакум, протопоп 122, 176, 249
Авдиев В. В. 308
Азадовский М. К. 184, 192, 242, 259, 262, 307
Акимова Т. М. 158
Аксаков Н. П. 358
Александр I 60, 132, 134, 137, 166
Александр II 145, 158, 174
Александр III 145, 313
Александров В. 229
Алексеев М. П. 162
Алексеев Н. П. 52
Алексеева О. Б. 154, 166, 216, 277, 302
Алексина Р. М. 149
Алекторов Г. 291
Алферьев П. С. 59
Алферьев С. П. 66
Амфитеатров А. В. 149, 150
Андреев Л. Н. 143
Андреев Н. П. 307
Андреевский С. А. 336, 358
Анненский Н. Ф. 325
Аннинский Л. А. 160
Апухтин А. Н. 336, 351, 353, 359, 360
Аракчеев А. А. 322
Аркатов Г. 301, 304
Архангельская В. К. 229, 230, 241, 332
Астахова А. М. 163
Астырев Н. М. 187, 266
Афанасьев А. Н. 19, 51, 55, 78, 80, 112, 125, 153, 159, 163—165, 175, 260, 277, 337
Афанасьев Э. С. 51
Афанасьев-Чужбинский А. С. 80, 174
Ашукин Н. С. 189, 193

Базанов В. Г. 152, 159, 166, 195, 216, 226, 230, 241, 256, 261, 271, 274, 310, 331
Бакунин П. А. 254
Балашов Д. М. 155
Балов А. В. 159
Баран Л. Г. 159, 359
Баратовский Н. Ф. 332
Барсов Е. В. 20, 160
Батюшков Ф. Д. 332
Бах И. С. 14
Бахтин М. М. 298, 304
Белецкий А. И. 151
Белинский В. Г. 13, 129, 164, 222, 229, 252, 260
Белов 295
Белов И. Д. 295, 303
Белоконский И. 266
Бельчиков Н. Ф. 205, 214, 215
Белявская Б. М. 332
Беляев В. М. 154
Бенни А. 88, 153
Бенуа А. Н. 20
Берви-Флеровский В. В. 280, 296, 303
Бердников Г. П. 273, 274
Березовский И. П. 359
Бессонов Б. Л. 257, 259, 262
Бессонов П. А. 20, 154, 161, 162
Бестужев-Марлинский А. А. 349
Бетховен Людвиг ван 13—15, 51
Блажес В. В. 303
Блок А. А. 334, 345
Богданов В. 193
Богданович А. И. 263, 274, 298
Боголюбов Е. А. 302, 303
Богораз-Тан В. Г. 309
Боград В. Э. 191
Болотов В. В. 161
Бондарев Т. М. 140, 168
Бонч-Бруевич В. Д. 20, 168
Борецкая Марфа 176
Брокгауз Ф. А. 150
Будищев А. Н. 340, 346, 358
Булгаков М. А. 143
Буренин В. П. 178
Буслаев Ф. И. 4, 8, 20, 78—80, 152, 161, 162, 301, 337, 341
Бутурлин П. Д. 342, 358, 359
Буш В. В. 232, 241, 260, 274
Быков П. В. 155, 190
Бялый Г. А. 359

Вагнер Н. П. 258, 262
Вагнер Р. 14, 15
Вальтер А. П. 66
Варежинский (Варьжинский) Микита — см. Ломов Никита
Варенцов В. И. 148, 149, 154, 161, 175, 191
Васильев И. 43
Велижанина Н. Г. 160
Венгеров С. А. 150
Веселовский А. Н. 304, 337, 341, 358, 360
Вилинская М. А. — см. Марко Вовчок
Вильбоа К. П. 80
Виноградов Б. С. 51, 54
Виташевский Н. В. 314
Власова З. И. 191, 331, 332
Войнаральский П. И. 309
Волконский С. 353
Воробьева З. А. 214, 215
Воскресенский В. А. 161
Всеволожская С. В. 253
Вундт В. 338

Гайдн Й. 14
Галушкин С. А. 166, 167
Гартевельд В. Н. 20
Гаршин В. М. 139, 141, 143, 258
Гауф В. 293
Ге Н. Н. 108, 139
Гебель В. А. 155, 156
Герцен А. И. 3, 4, 7, 20, 52, 138, 164, 180, 191
Гильфердинг А. Ф. 20, 355, 360
Глушков Н. И. 191
Гоголь Н. В. 3, 11, 18, 81, 143, 166, 168, 293
Голенищев-Кутузов А. А. 358, 359
Голицын В. В. 176
Гомер 314
Гончаров А. И. 106
Горбунов И. Ф. 73, 80
Горелов А. А. 148, 149, 158, 160, 303
Горький А. М. 7, 70, 131, 150, 165, 275, 290—292, 301, 321
Григорович Д. В. 106, 169
Григорьев А. А. 43, 80
Григорьев А. Д. 20
Григорьев В. Н. 308
Гримм В. 337
Гримм Я. 337
Громыко М. М. 274
Гроссман Л. П. 152, 155
Груздев А. И. 302
Гуковский Г. А. 261
Гуминский В. М. 155
Гусев В. Е. 332
Гусев Н. Н. 51
Гущев М. Е. 274

Давыдов Д. П. 181
Далгат У. Б. 51
Даль В. И. 19, 48, 52, 55, 56, 79, 80, 150, 158, 159, 162, 165, 169, 171, 199, 201, 213, 215, 241
Данилевский Г. П. 80, 174, 326
Данилов Кирша 78, 277, 280, 287, 296
Данте Алигьери 14
Дашков П. Я. 230
Дельвиг А. А. 349
Демидовы 295
Де Пуле М. Ф. 158
Дергачев И. А. 302, 303
Де Спанвиль Ж. 295
Дмитриев М. М. 148
Добиаш-Рождественская О. А. 161, 162
Добровольский Б. М. 165
Добролюбов Н. А. 3, 7, 20, 52, 54, 79, 130, 152, 165, 194
Доманова Е. И. 254
Домановский Л. В. 166
Достоевский Ф. М. 6, 58, 88, 97, 108, 139, 153, 155, 163, 180, 191, 224, 229, 317, 318
Драгоманов М. П. 331
Другов Б. М. 158
Дружинин А. В. 43
Дыханова Б. С. 160

Екатерина II 325, 329
Елпатьевский С. Я. 298, 301, 304
Ермак Тимофеевич 277, 280
Ерохин Ф. М. 254
Есипов Г. В. 80
Ефименко П. С. 309, 312
Ефремов А. Ф. 216
Ефрон И. А. 150

Железнов И. И. 326, 327, 333
Желябов А. И. 158
Жирмунский В. М. 350, 360
Жуковский В. А. 349
Журавский Д. П. 65, 66, 149

Завалишин Д. И. 178, 179, 191
Зайденшнур Э. Е. 51, 52, 54—56
Замятин Е. И. 136
Засодимский П. В. 194, 195, 216—225, 227—230, 242, 259, 267
Зеленин Д. К. 161
Земцовский И. И. 155, 229
Златовратский Н. Н. 194, 195, 198, 230—242, 261, 264, 270

Ибсен Г. 14
Иван IV, Грозный 41, 42
Иваницкий Н. А. 154, 156, 309
Иванов П. 331
Иванова Е. И. 285
Иезуитова Р. В. 359

Измайлов А. А. 160
Иллюстров И. И. 20
Ионов В. М. 309, 314
Иохельсон В. И. 314

Кабанов Б. В. 52
Казакова Н. И. 186, 192
Калугин В. И. 56
Карамзин Н. М. 67
Кареев Н. И. 162
Каронин С. (Петропавловский Н. Е.) 194, 195, 214, 215, 230, 267—274
Картыков М. Н. 157
Касторский В. В. 190
Каталани А. 55
Катанов Н. Г. 277
Катков М. Н. 108
Киреевский П. В. 64, 103, 154—157, 166, 250, 277
Китайник М. Г. 302, 303
Клибанов А. И. 153, 158, 168
Ключевский В. О. 143
Ковалик С. Ф. 314
Кожевников С. Е. 199, 215, 216
Козин В. В. 276
Колесницкая И. М. 185, 190—192, 230
Колногоров 295
Колобова Акилина 59
Колпакова Н. П. 155
Колпенский В. 274
Колтоновская Е. А. 300, 304
Кольцов А. В. 156, 245, 246, 350
Коринфский А. А. 337, 338, 341—346, 348—352, 354—360
Короленко В. Г. 5, 141, 226, 260, 280, 292, 303, 305—333
Костомаров Н. И. 143, 217, 229, 341
Костылев О. П. 264, 274
Котляревский А. А. 337, 358
Кошелев Я. Р. 185, 186, 192, 274
Кравченко М. С. 330
Крамской И. Н. 108, 139, 168
Краснов П. 281, 302
Красов В. И. 353
Крестовский В. В. 80, 156, 332
Кропоткин П. А. 194, 195
Кругляшова В. П. 303
Крылов И. А. 257, 262
Кузнецов Ф. Ф. 158
Кун А. 337
Купреянова Е. Н. 50, 51, 56, 168
Куприн А. И. 292
Курганов М. П. 277
Кустодиев Б. М. 136, 167
Кутузов М. И. 32

Лавров П. Л. 108, 158, 307
Лавровский П. А. 164
Ландовская Ванда 52
Лебедев Н. Е. 180
Лебедев Ю. В. 190
Левандовский Л. И. 149
Левашов В. П. 254
Левенталь Л. Г. 314
Левитов А. И. 80
Ленин В. И. 3, 7, 8, 20, 52, 70, 90, 108, 138, 141, 150, 154, 158, 168, 195, 274, 275, 280, 301, 308, 323, 332
Леонтьев К. 108
Лермонтов М. Ю. 18, 181
Лесевич В. В. 254
Лесков А. Н. 5, 148, 151, 155
Лесков Д. 59
Лесков Н. С. 57—103, 105—113, 116, 118—120, 122—125, 127—168, 258, 279, 301
Линева Е. Э. 261
Лист Ф. 55
Литвак Б. Г. 149
Литвин Э. С. 166
Лихачев Д. С. 159, 161, 215
Лозанова А. Н. 333
Ломов Никита 8
Ломовская Л. 253
Ломоносов М. В. 176
Лопатин Н. М. 21, 55, 158
Лосев А. Ф. 51
Лохвицкая М. А. 338, 344, 345, 351, 358, 359
Луппов П. Н. 331
Льдов К. Н. 336, 352, 358—360
Лэнг А. 337
Лялечкин И. О. 340, 347, 348

Майков А. Н. 80
Майков Л. Н. 80
Майнов В. Н. 276
Макаренко А. А. 309
Маковская Н. И. 303
Максимов С. В. 5, 72, 79, 80, 151, 162, 169—193, 266, 282, 301, 332
Максимович М. А. 331
Малыкин-Неструев Н. 353
Малышев В. И. 159
Малютина А. С. 331
Мамин-Сибиряк Д. Н. 5, 141, 275—304
Манн Т. 143
Марко Вовчок 64, 106, 158
Марков А. В. 163
Марков Е. 300, 304
Маркович А. В. 64, 65, 149
Маркс К. 51, 148, 168, 297, 303
Матвеев А. 176
Мачтет Г. А. 254
Мельников П. И. (Андрей Печерский) 69, 79, 80, 143, 153, 171, 294, 301
Мельц М. Я. 259
Мережковский Д. С. 358, 359
Миксон Е. К. 333

Миллер В. Ф. 163
Миллер О. Ф. 7, 164, 276
Милль Дж. С. 66
Минский Н. М. 334, 335, 341, 358
Михайлов М. Л. 174
Михайлова Н. Г. 163
Михайловский Н. К. 73, 151, 230, 234, 235, 241, 246, 260, 308, 311
Молдован А. М. 162
Мопассан Ги де 14
Мордовина Е. П. 64
Моцарт В.-А. 51
Мусоргский М. П. 358
Мюллер М. 337
Мяндин И. С. 159

Надхин Г. П. 166
Назаревский А. А. 167
Наумов Н. И. 194—203, 205—216, 221, 241, 264, 267, 270
Неведомский М. 230, 241, 301
Некрасов Н. А. 53, 140, 141, 190, 245, 249, 264, 360
Некрылова А. Ф. 167, 168
Немирович-Данченко В. И. 282
Нерон 160
Никитин И. С. 350
Никифоров В. В. 332
Николай I 66, 70, 74, 133, 134, 135, 137, 166
Никольский Д. А. 189, 193
Никольский Н. М. 161
Ничипоренко А. И. 88, 153
Новиков Н. В. 159
Новикова А. М. 164, 191

Оболенский Л. Е. 274
Овсянико-Куликовский Д. Н. 304
Огарев Н. П. 138, 180, 191
Одоевский В. Ф. 80
Озеров Л. А. 155
Ольхин А. А. 291
Ончуков Н. П. 163
Орлов А. С. 148, 158
Орнатская Т. И. 7
Островский А. Н. 43, 57, 95, 169, 174
Оуэн Р. 66, 79

Панаев И. И. 169, 190
Панченко А. М. 51, 161, 215
Парилов И. Г. 331
Пекарский Э. К. 309, 314
Перевлесский П. М. 103
Пересветов В. (Лесков Н. С.) 152
Пермяков Г. Л. 55
Петр I (Великий) 20. 176
Петр III 329
Петрункевич И. М. 254
Пиксанов Н. К. 314, 316, 331, 332
Пирогов Н. И. 66
Писарев Д. И. 87, 153
Писемский А. Ф. 80, 174, 189, 192
Плеханов Г. В. 194, 198, 199, 215, 263, 273, 274, 358
Плеханов С. И. 190
Погодин М. П. 326, 349
Подварков Г. А. 149
Покровский Н. 161
Полевой Ю. З. 159
Поленов В. Д. 108
Полозкова С. А. 117
Полякова С. В. 154, 159
Пономарев С. М. 303
Понырко Н. В. 160
Потанин Г. Н. 266, 276, 277
Потебня А. А. 337, 341
Потехин А. А. 174
Потявин В. М. 53, 54
Прокунин В. П. 158
Пропп В. Я. 27, 53, 54, 155, 167, 359, 360
Протопопов М. А. 151
Пругавин А. С. 240, 241, 253, 254, 261, 277
Пруцков Н. И. 168
Птуха М. В. 149
Пугачев Е. И. 153, 225, 226, 230, 242, 276, 288, 310, 323, 325—329
Путилов Б. Н. 165
Пушкин А. С. 18, 93, 97, 103, 154, 245, 249, 311—313, 325, 326, 349
Пыпин А. Н. 170, 172, 174, 178, 190, 191, 194, 195, 230, 241, 244, 247, 249, 250, 252—254, 259—261, 263, 274, 341

Раевский С. 151
Р. Д. (Дистерло Р. А.) 149
Радищев А. Н. 311
Разин С. Т. 242, 243, 259, 279, 310, 318, 327, 351
Разумова А. П. 309, 331
Ратгауз Д. М. 358, 359
Рафаэль С. 14
Рейсер С. А. 7, 165
Ренан Э. 140
Репин И. Е. 141
Решетников Ф. М. 106
Ровинский Д. А. 155, 163
Розенгейм М. П. 78
Роллан Р. 15, 51
Руднева А. В. 8
Рудченко И. Я. 331
Румянцева В. В. 161
Русина Н. С. 158
Рыбников П. Н. 78. 157, 309
Рыбникова М. А. 167

Садовников Д. Н. 8, 249, 295
Сазыкин А. Н. 8
Сазыкин Н. С. 8
Салтыков-Щедрин М. Е. 5, 79, 80, 85, 152, 171, 264, 311, 312
Сафонова С. А. 359
Сахарев И. П. 151
Свиридов А. И. 90
Селезнев Ю. И. 163
Селиванов И. В. 85, 157, 165
Семевский М. И. 80
Семенов С. Т. 10, 11
Сементковский Р. И. 154
Серова В. С. 55
Серошевский В. Л. 309
Сидельников В. М. 52
Симбирский Н. В. 260
Скабичевский А. М. 184, 192, 194, 195, 200, 214, 215, 229, 274
Скафтымов А. П. 105, 166
Слепцов А. А. 267, 274
Слепцов В. А. 80
Случевский К. К. 339, 351, 358, 360
Смирнов В. Б. 215, 360
Смирнов Ю. И. 163
Смолицкий В. Г. 163
Снегирев И. М. 20, 48, 165, 167, 277
Соболевский А. И. 155, 189, 229, 301, 302, 354, 360
Соколов И. 55
Соколов Н. И. 214, 231, 241
Солнцев Ф. Г. 67, 149
Соловьев В. С. 359, 360
Соловьев Н. А. 358
Соловьев С. М. 80
Соловьева П. С. 345, 346, 350, 358, 359
Срезневский В. И. 55, 56
Срезневский И. И. 341
Староверов Н. 249
Стасов В. В. 67, 149
Стасюлевич М. М. 215, 260
Стахович М. А. 64, 252, 255
Степняк-Кравчинский С. М. 88, 153
Столярова И. В. 158, 163, 164
Страхов Н. Н. 18, 19, 52
Страхова Н. П. 59
Сумцов Н. Ф. 331
Суворин А. С. 142, 150, 151, 152

Тейлор Э. 337
Тенишев В. Н. 190, 193
Терентьев Г. А. 261
Тик Л. И. 346
Тихонравов Н. С. 80, 163, 168, 357
Ткачев П. Н. 308
Токарев С. А. 191
Толочко П. П. 161
Толстая С. А. 49, 56
Толстой А. К. 5, 58, 78, 80, 360
Толстой Л. Н. 3, 5—28, 30—35, 37—56, 108, 109, 139—141, 143—145, 147, 156, 158, 168, 249, 251, 258, 291, 294, 325
Толстой С. Л. 52
Томашевский Б. В. 26
Турбин С. И. 72
Тургенев И. С. 57, 95, 106, 171, 172, 262
Тьер А. 66

Удинцев Б. Д. 302, 303
Успенский Б. А. 162, 167
Успенский Г. И. 88, 140, 153, 194, 221, 259, 264, 274, 280, 300

Фаресов А. И. 149, 158, 162
Федоров А. М. 342, 359
Фидлер Ф. Ф. 291, 202, 304
Филатова А. И. 303
Филиппов Н. Н. 174
Филиппов Т. И. 80, 151
Флобер Г. 141, 143
Фортунатов Н. М. 51, 53, 56
Фофанов К. М. 342, 343, 348, 349, 352, 358—360
Франс А. 143
Фрезер Д. 337
Фруг С. Г. 358

Ханыков Д. 155
Харламов И. 295
Хохлов Г. Т. 324
Худеков С. Н. 150
Худяков И. А. 163, 165, 276, 309, 311, 331, 337

Цебрикова М. К. 229, 231, 241
Цейтлин А. Г. 191, 274
Цертелев Д. Н. 358, 359

Чередникова М. П. 163, 164
Червинский Ф. А. 358
Черных Л. В. 190, 191
Чернышевский Н. Г. 3, 4, 7, 80, 87, 152, 153, 174, 214, 216, 271, 316, 321
Чертков В. Г. 258, 259
Черткова А. К. 52
Чехов А. П. 4, 5, 8, 184, 190, 193, 275, 298, 301, 304, 332
Чистов К. В. 230, 241, 272, 274, 303
Чичеров В. И. 162
Чюмина О. Н. 342, 359

Швецов С. П. 265, 274
Шевченко Т. Г. 307
Шейн П. В. 52, 217, 252, 277
Шекспир В. (У). 14, 249
Шелгунов Н. В. 106, 158, 174
Шептаев Л. С. 303

Шолохов М. А. 53
Шомина В. Г. 185, 192
Шопен Ф. 14, 15, 51
Шоу Б. 16
Штибер Н. Г. 54, 55

Щапов А. П. 153, 187
Щеголенок В. П. 49
Щербакова Т. А. 164
Щербанов Н. М. 333

Эйхенбаум Б. М. 58, 151, 152, 154
Элиасов Л. Е. 184—186, 192
Энгельгардт В. А. 253, 261
Энгельс Ф. 51, 149, 168, 303
Эрленвейн А. А. 52
Эртель А. И. 5, 194, 195, 203, 215, 223, 226, 230, 233, 241—262, 264, 267, 300
Эртель М. И. 242

Ядринцев Н. М. 181, 185, 187, 191, 192, 266, 317, 320, 332
Якушкин П. И. 64, 79, 80, 88, 103, 154—157, 171, 172, 175, 191, 252, 308, 311
Янин В. Л. 161

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение (*А. А. Горелов*) 3

ПРОЗА

I. Л. Н. Толстой (*Н. М. Фортунатов*) 9
II. Н. С. Лесков (*А. А. Горелов*) 57
III. Этнографическая беллетристика 169
С. В. Максимов (*А. Н. Мартынова*) 169
IV. Народническая беллетристика (*В. К. Архангельская*) 194
Н. И. Наумов 195
П. В. Засодимский 216
Н. Н. Златовратский 230
А. И. Эртель 241
С. Каронин (Н. Е. Петропавловский) 262
V. Д. Н. Мамин-Сибиряк (*И. А. Дергачев*) 275
VI. В. Г. Короленко (*З. И. Власова*) 305

ПОЭЗИЯ

Поэзия 1880—1890-х гг. (*В. И. Еремина*) 334
Именной указатель 361