К982357

Русская литература и фольклор

Вторая половина XIX века

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература и фольклор

(Вторая половина XIX в.)

К 982357

ВОЛОГОДСКАЯ
областная [illegible]ска
им. И. В. [illegible]

ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
Ленинградское отделение 1982

Ответственный редактор
А. А. ГОРЕЛОВ

Рецензенты:
П. С. ВЫХОДЦЕВ, Э. С. ЛИТВИН

Р $\frac{4603010100-582}{042(02)-82}$ 529-82, кн. 1

© Издательство «Наука», 1982 г.

ВВЕДЕНИЕ

Развитие русской литературы, равно как и всей русской культуры, общественной мысли, во второй половине XIX столетия протекало в условиях «перевала русской истории».[1] Границы целой эпохи социального и экономического развития России — границы эпохи новой — относительно точно очерчивают и хронологический контур творчества наиболее выдающихся мастеров литературы этого периода: Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. С. Лескова, Г. И. Успенского, Л. Н. Толстого. Новая эпоха дала основное содержание литературному процессу, на что настойчиво указывал В. И. Ленин, рассматривая искусство Льва Толстого.

В статьях о великом писателе Ленин отмечал, что «Л. Толстой начал свою литературную деятельность при существовании крепостного права, но уже в такое время, когда оно явно доживало последние дни», а далее сосредоточивался на освещении «главной деятельности» писателя, развернувшейся за «тот период русской истории, который лежит между двумя поворотными пунктами ее, между 1861 и 1905 годами».[2] Преимущественное значение он придавал уяснению того, насколько отразилась «быстрая, тяжелая, острая ломка всех старых „устоев“ старой России ⟨...⟩ в произведениях Толстого-художника, в воззрениях Толстого-мыслителя».[3]

В. И. Ленину принадлежит тезис, важнейший для правильного прочтения идей, которые несет в себе литература всей второй половины прошлого века, в особенности же названного периода: «Противоречия во взглядах Толстого — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в *по*реформенную, но *до*революционную эпоху».[4]

Иными словами, содержание литературного процесса было прежде всего результатом взаимодействия закономерностей надличностного порядка — взаимодействия условий, влияний, тради-

ций эпохи, порождавших общие черты в облике всей литературы, что побуждает нас видеть особую эпоху развития в литературе второй половины XIX столетия.

При анализе отдельных сторон творчества и учения Льва Толстого Ленин подчеркнуто указал на народность источников, питавших большое искусство, и поставил мощь и относительную слабость его в зависимость от степени близости искусства к почвенно-народным источникам, от качества этих источников. «Чья же точка зрения отразилась в проповеди Льва Толстого?» — спрашивал В. И. Ленин. И отвечал: «Его устами говорила вся та многомиллионная масса русского народа, которая *уже* ненавидит хозяев современной жизни, но которая *еще* не дошла до сознательной, последовательной, идущей до конца, непримиримой борьбы с ними». Устами Толстого говорила масса, испытавшая «стихийное стремление освободиться» от «всех тягостей современного режима» — освободиться «и найти лучшую жизнь».[5]

Следуя за Лениным, историки русской литературы справедливо рассматривают отечественное литературное богатство второго пятидесятилетия XIX в. как феномен «эпохи подготовки революции», видят в нем «революцию до революции».[6] Естественно, что первенствующее место при рассмотрении классики получает исследование всего, что соединяло русского писателя с народной жизнью, что по многочисленным капиллярам насыщало художественное слово мыслью, эмоциями, надеждами, энергией масс, что отзывалось на эхо народной песни и передавало нараставший социальный протест миллионов.

Когда автор «Войны и мира», пройдя сложными путями исследования человеческих судеб, принадлежавших эпохе Отечественной войны 1812 года, написал: «...дубина народной войны поднялась со всею своею грозною и величественною силой и, не спрашивая ничьих вкусов и правил, с глупою простотой, но с целесообразностью, не разбирая ничего, поднималась, опускалась и гвоздила французов до тех пор, пока не погибло все нашествие»,[7] — это было субъективно значительным выводом одного из проницательнейших умов XIX в. о природе исторического творчества. Это было и знамение времени: Толстой своеобразно подходил к итоговой для работы всего своего столетия мысли о решающей исторической миссии народных масс — к мысли, отчетливо и глубоко разъясненной основоположниками научного социализма, проявившейся уже на всех горизонтах политики, науки, искусства, зазвучавшей по-разному, но зазвучавшей повсюду — от революционно-демократических кружков до ученых академических диспутов.

Пожалуй, всего существеннее при ближайшем взгляде на «Войну и мир» оказывается то, что вывод Толстого не исчерпывается однократной приведенной декларацией, ни даже ее варьированием: он проницает произведение Толстого, исподволь превращая его в народную эпопею. Народный фактор обретает в «Войне и мире» универсальное эстетическое бытие, становится

критерием оценки героев, детерминирующим элементом повествования. Он обнаруживает себя в сюжетной генерализации произведения и способствует разрешению центральных индивидуально-психологических коллизий.

Не менее симптоматичные черты обнаруживаются в творчестве Достоевского, персонажи которого прозревают или обретают духовное возрождение во встрече с высшей — народной — правдой. Оттого Раскольников целует на Сенной площади Петербурга родную землю, оттого на слова Грушеньки Мите Карамазову — «Трудиться надо...» — он эхом отвечает ей: «... работать будем...».[8]

Слияние с трудовым народом мыслится и Толстым, и Достоевским, и Глебом Успенским как стезя прогрессивного преображения мира. И хотя у русской литературы не было единодушия в истолковании формулы социального прогресса, хотя далеко не для всех писателей России проблема просвещения масс получала революционную трактовку, — литература находилась в подвижническом искании новых путей общественного развития и соизмеряла свое искание с самобытным народным исканием. Именно по этой причине литература, вторгаясь во все сферы действительности, стремилась исчерпывающе, до тончайших оттенков, постигнуть духовное самодвижение масс, все «психологические и нравственные контрасты» [9] в облике народа, о котором Некрасов произнес исполненные боли слова:

Ты и убогая, ты и обильная,
Ты и могучая, ты и бессильная,
Матушка-Русь!

Русь народная была воистину многоликой, и в одном поколении Горькому явятся «люди как бы разных веков, до того они психологически различны, неслиянны».[10]

Огромную роль в создании этой пестроты — социально-психологической, характерологической — играла неравномерность развития разметнувшейся на огромные пространства державы, где уживались различные экономические уклады, житейски-бытовые, культурные традиции, создававшие нетождественность человеческих судеб и специфичность конфликтов.

В. И. Ленин, упомянув в монографии «Развитие капитализма в России» рассказ Д. Н. Мамина-Сибиряка «Бойцы», называл как важнейшее достоинство творчества писателя отражение в нем неповторимых черт особенного края: здесь «рельефно выступает особый быт Урала, близкий к дореформенному, с бесправием, темнотой и приниженностью привязанного к заводам населения, с „добросовестным ребяческим развратом“ „господ“, с отсутствием того среднего слоя людей (разночинцев, интеллигенции), который так характерен для капиталистического развития всех стран, не исключая и России».[11] Но углубление в характеристику данного уклада жизни означало постижение своеобычных проявлений национального характера.

В рассказе «Бойцы» Мамин-Сибиряк как бы пером исследователя очертил местный тип рабочего-сплавщика, созданного особыми условиями трудовой жизни. «Чусовские сплавщики, — писал он, — одно из самых интересных и в высшей степени типичных явлений своеобразной жизни чусовского побережья. Достаточно указать на то, что совсем безграмотные мужики дорабатываются до высших соображений математики и решают на практике такие вопросы техники плавания, какие неизвестны даже в теории. Чтобы быть заправским, настоящим сплавщиком, необходимо иметь колоссальную память, быстроту и энергию мысли и, что всего важнее, нужно обладать известными душевными качествами. Прежде всего сплавщик должен до малейших подробностей изучить все течение Чусовой на расстоянии четырехсот-пятисот верст, где река на каждом шагу создает и громоздит тысячи новых препятствий; затем он должен основательно усвоить в высшей степени сложные представления о движении воды в реке при всевозможных уровнях, об образовании суводей, струй и водоворотов, а главное — досконально изучить законы движения барки по реке и те исключительные условия сочетания скоростей движения воды и барки, какие встречаются только на Чусовой. 〈...〉 Но одного знания, одной науки здесь мало: необходимо уметь практически приложить их в каждом данном случае, особенно в тех страшных боевых местах, где от одного движения руки зависит участь всего дела».[12] Мамин-Сибиряк указал на двуединство человека и стихии как на причину выработки особенного человеческого типа: «... тип чусовского сплавщика выработался в течение многих поколений, путем упорной борьбы с бешеной горной рекой, причем ремесло сплавщика переходило вместе с кровью от отца к сыну. 〈...〉 бурная река, барка и сплавщик являются только отдельными моментами одного живого целого, одной комбинации».[13]

Писатель не ограничился статичным перечислением качеств местного типа сплавщика, но и показал нам в деле поистине гениального мастера чусовского сплава Савоську Кожина, который «чисто» проводил барки по весенней ярой реке, превращавшейся в «бешеного зверя».[14] Савоська имеет общие черты с паромщиком «ветлугаем» Тюлиным из рассказа Короленко «Река играет», их роднят импульсивные особенности национального характера, и представитель специфически уральской, энергически-удалой натуры, вероятно, еще с большим правом может рассматриваться как «русская душа», нежели Тюлин, казавшийся Горькому ее классическим воплощением.[15]

Примечательно, что раскрытие натуры Савоськи в «Бойцах» дополняется и оттеняется «проголосной песней», которую поет «богатейшим грудным тенором» герой, и она «так же естественно» выливается «из мужицкой души, как льются с гор весенние ручьи».[16] Сложный образ Савоськи не мог быть исчерпывающе дорисован вне его раскрытия через молодецкую песню, которая перешла в горячую и горькую исповедь сплавщика о своей доле.

Фольклор, как показано Маминым-Сибиряком и многими его современниками, — живое и высокое проявление народного духа. И русская литература второй половины XIX в. сумела осветить зеркалом самого народного искусства взыскующий счастья мир простолюдина, сумела показать двоякую эстетическую незаместимость фольклора — как области самовыражения трудящихся масс и как «руководства» для литературы, изображающей народ.

В этом последнем смысле весьма поучительно не только творчество Лескова, где многоголосие народной жизни, обилие народных взглядов, концепций запечатлено в самоизъяснении «очарованных странников», «печерских антиков», «воительниц», мастеров-каменщиков или оружейников. История русской литературы не менее обильна и иного рода примерами, в числе которых могут быть названы некоторые эпизоды из творчества Льва Толстого.

Создание повести «Казаки» было начато в 1853 г. с сочинения балладного стихотворения:

Эй, Марьяна, брось работу!
Слышишь, палят за горой:
Верно наши из походу
Казаки идут домой.
Выходи же на мосточек
С хлебом-солью их встречать.
Теперь будет твой побочин
Круглу ночь с тобой гулять...
Да скорее, молодица:
Вон навстречу казакам
С чихирем уж вся станица
Собралася к воротам.

Из-под ручки на дорогу
Глядят пристально. В пыли
Вот уж видно, слава богу,
Показалися значки...
У Марьяны сердце сжалось,
Оглянулася она:
Вслед за сотней подвигалась
Шагом конная арба.
На арбе покрытый буркой
Труп убитого лежал,
Куприяшкина винтовка,
Его шашка и кинжал.[17]

Баллада Толстого оказалась уподоблена балладным песням тех гребенских казаков, среди которых жил писатель в 1851—1853 гг.[18] В произведении, разумеется, не могло быть философского богатства, которого исполнилась написанная десятилетием позже повесть «Казаки», не было в нем общего с повестью и по сюжету, — кроме эпизода, завершающего балладу пронзительной трагической нотой. Но этому последнему моменту суждено было подсказать сюжетную кульминацию будущих «Казаков».

Существенно, что для Толстого казачий фольклор в 1853 г. — носитель эстетической нормы; существенно и то, что спустя десятилетие фольклор не утратил в глазах писателя этого эстетического значения. Оттого целый ряд мотивов «кавказской повести 1852 года» (таков подзаголовок произведения) имеет прямые совпадения с гребенским песенным репертуаром.[19] Сюжетоорганизующий характер имели и введенные в повесть иные лирические песни. Словом, без следования в фарватере фольклорных источников Лев Толстой на всем протяжении работы над «Казаками» не мыслил себе написания произведения о безуспешной попытке дворянина слиться с народным, казачьим миром.

Опыт сближения с казачьим песенным фольклором дальним эхом прозвучал много лет спустя, в период создания пьесы

«Живой труп» (1900 г.). Слыша цыганскую песню «Канавела», Федор Протасов отзывается на нее исполненным восхищения возгласом: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...».[20] Но именно так, не зная слова «свобода», а зная только «волю», поют о ней казачьи песни, где образы степи, неба, воли (это и парящие птицы и порыв человеческий!) слиты в неразделимости поэтического целого.

Примеры из творческой практики Льва Толстого говорят, что познание народного искусства — познание народной стихии, несущей в себе и творящей искусство. Этнографическая истинность отнюдь не противостоит ни поэтической живописи, ни проникновению в глубину личностной психологии. Человеческий же мир, отзывающийся на эхо народной песни, как бы расширяется до беспредельности народного чувства.

Вовлекаясь в ход пробуждения народных сил, выражая и стимулируя его, русская литература второй половины XIX в. как никогда прежде тщательно вникает в национальную конкретность форм социально-исторического процесса. Фактически та же конкретность интересует этнографию, фольклористику, которые в названный период достигают большого развития.

Появление классических фольклорных трудов сводного типа — «Песни, собранные П. В. Киреевским» (1860—1874), «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева (1855—1864), «Пословицы русского народа» В. И. Даля (1861—1862), «Загадки русского народа» Д. Н. Садовникова (1876), позднее «Великорусские народные песни» А. И. Соболевского (1895—1902), — это грандиозные попытки воссоединить разрозненный материал разных жанров, накопленный за предыдущее столетие хаотического, в основном лишенного программности, движимого противоречивыми побуждениями собирательства. В попытках этих выразилось стремление обнаружить и закрепить если не закономерности исторического бытия, то по крайней мере характерные особенности разновидностей народного творчества. Параллельно складывавшиеся собрания тщательно подобранного регионального фольклора впервые позволили учесть всю живую «конкретику» создания и передачи народного творчества, открыли роль локальных и индивидуальных версий народной культуры. «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым» (1861—1867), «Онежские былины» А. Ф. Гильфердинга (1873), «Сказки и предания Самарского края» Д. Н. Садовникова (1884) и последовавшие в начале XX в. аналогичные издания А. Д. Григорьева, Н. Е. Ончукова, Д. Н. Зеленина, Б. С. и Ю. С. Соколовых обнаружили исключительную практическую сложность осуществления общенациональных сводов памятников народной культуры и целесообразность дальнейшего комплектования таких сводных изданий на базе сохранения региональных вариантов, областных редакций общенационального культурного фонда.

Вышедшие книги явились фундаментальным вкладом в единое

родиноведение и *народознание*,[21] которое создавалось усилиями необычайно распространившейся литературы социально-этнографического очерка, в свою очередь ставшей одной из ведущих линий литературного процесса второй половины XIX в. Недаром этому очерку отдали щедрую дань Ф. М. Решетников, В. А. Слепцов, П. И. Якушкин, С. В. Максимов, Г. И. Успенский, Д. Н. Мамин-Сибиряк. Литература и гуманитарное знание были одухотворены единством демократического устремления. Не случайно литератор и ученый-фольклорист, этнограф постоянно предстают в одном лице, а фольклорный интерес становится необходимым способом «вникновения» в мир народности. В художественной литературе идет многосторонний синтез внутрилитературных и народнопоэтических традиций.

Вторая половина прошлого века — время достаточно активной жизни классического крестьянского фольклора (впрочем, столкнувшегося с рядом неподдающихся его изображению сторон, явлений действительности и оттого «не заметившего» многих внетрадиционных событий истории), когда широко распространен тип писателя, великолепно знающего фольклор, окруженного им как элементом бытовой атмосферы. В силу этого писатель XIX столетия даже при запечатлении жизни не сельской, не крестьянской зачастую не свободен в своем стиле, языке от привнесений и примесей фольклорной речи, поэтики. Например, в романе Чернышевского «Что делать?» повествователь, непринужденно рассказывающий об отношениях достаточно далеких от сельщины героев, сообщает: «Порядочных людей (прежде, — *А. Г.*) было слишком мало: такие, видно, были урожаи на них в прежние времена, что рос „колос от колоса, не слыхать и голоса“».[22] Естественность употребления пословицы в речи повествователя не связана с особой целесообразностью употребления именно фольклорно-земледельческого оборота. Чернышевский черпает из своего личного словаря то, что ему принадлежит как сыну определенного времени. А для времени была характерна органическая почвенная воссоединенность лексикона интеллигенции с речевой культурой крестьянства — культурой, выступавшей, в частности, в своих фольклорных формах регулятором и базисом языка русской литературы.[23]

Типичная для эпохи «повсюдность» фольклора аутентичного, живущего по своим внутренним законам в фольклоропорождающей обстановке, была предпосылкой многогранных взаимодействий литературы с подлинным народнопоэтическим искусством. И безусловно наиболее очевидными формами фольклоризма выступают фольклоризм *стилистически-речевой, фольклоризм поэтического строя* литературного произведения и *фольклоризм социально-этнографический.* Каждый из них подлежит тщательному рассмотрению, поскольку несет в себе важные сведения об изображаемой действительности, о поэтических традиционных источниках творчества писателя, о биографии мастера, о природе и уровне его дарования. При такого рода рассмотрении нельзя

ограничиться лишь учетом узкоэстетических контактов фольклора с литературным произведением или комплексом произведений, нельзя замыкаться лишь на плацдарме «эстетических» видов народной культуры, игнорируя виды «внеэстетические», являющиеся частью народного быта как такового: народное обрядовое искусство спаяно с реальностью обряда, продолжает его и продолжается им.

Разумеется, фольклор далеко не всегда приходит к писателю прямо и в неизменном обличии, сохраняющем все приметы его натурального бытования. Вытеснение фольклора из целых сфер культурного обихода, распространение фольклорных изданий и развитие литературы, испытавшей влияние народной поэзии и запечатлевшей ее, создает большую *культуру опосредованного фольклора,* фольклора переосмысленного и эстетически актуализованного на разных стадиях художественной эволюции. Такие встречи писателя с фольклором требуют специальной оценки и распознавания.

Природа фольклора, функционирующего в самой народной среде, чем далее, тем более быстрыми темпами усложняется. Прежде как бы «чисто» фольклорная,[24] культура трудящихся масс включает в себя более и более элементов внефольклорного извода. Происходит исторически неизбежное сужение непосредственно фольклорной базы литературы за счет схода со сцены тех ее жанров, которые не реагируют на потребности отражения жизненной нови (впрочем, изначально с реалистическим искусством наиболее контактировали те самые формы фольклора, которые обнаруживали высокую степень гибкости и оказались «приживчивы» к менявшейся действительности). И вместе с тем фольклор доказывает свое реальное бессмертие, поскольку вечно жива стихия устного слова.

Сознание этих объективных обстоятельств культурно-исторического процесса второй половины XIX столетия, в недрах которого протекает взаимодействие литературы с народным творчеством, обставляет каждый момент предлагаемого исследования дополнительными задачами, и авторы очерков по возможности стремились соединять в них черты историко-литературного и фольклористического анализа.

Неоспоримая *типовая общность* актов взаимодействия литературы с фольклором как бы «уравнивает» отношение различных индивидуальностей с народным творчеством, и может показаться, что для характеристики такого отношения достаточно представить его избранными именами или обрисовать в суммарном виде. Однако наряду с типовой общностью на стадии зрелого реализма, характеризуемого развитием индивидуальных художественных методов, наблюдается яркая самобытность в обращении писателей к фольклору. Известная *личностная автономность* крупного художника по отношению к общему движению искусства сказывается и в сфере конкретных контактов с народной поэзией.

Это побудило в качестве главной формы исследования предложить очерки об отдельных писателях.

Главной задачей труда является выяснение степени и качества взноса народной культуры, рассматриваемой в аспекте «литература и фольклор», в борьбу русской литературы за идеалы общественного прогресса, — в борьбу, протекавшую в условиях «эпохи подготовки революции».[25] Этому посвящены две книги «Русская литература и фольклор (вторая половина XIX века)», представляющие композиционное и содержательное единство.

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 20, с. 100.
[2] Там же, с. 38.
[3] Там же, с. 39.
[4] Там же, с. 22.
[5] Там же, с. 70.
[6] *Пруцков Н. И.* Русская литература XIX века и революционная Россия. М., 1979, с. 6.
[7] *Толстой Л. Н.* Собр. соч. В 14-ти т. М., 1951, т. 7, с. 126.
[8] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. В 30-ти т. Л., 1976, т. 14, с. 399.
[9] См.: *Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П.* Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976, с. 328.
[10] *Горький М.* Собр. соч. В 30-ти т. М., 1953, т. 24, с. 184. См. также: *Пруцков Н. И.* К методологии исследования русской литературы «эпохи подготовки революции». — Русская литература, 1977, № 4, с. 83.
[11] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 3, с. 488.
[12] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. В 8-ми т. М., 1953, т. 1, с. 501—502.
[13] Там же, с. 502—503.
[14] Там же, с. 558.
[15] См.: *Короленко В. Г.* Собр. соч. В 10-ти т. М., 1954, т. 3, с. 458.
[16] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. В 8-ми т., т. 1, с. 590.
[17] *Толстой Л. Н.* Казаки/ Изд. подг. Л. Д. Опульская. М., 1963, с. 145—146.
[18] *Виноградов Б. С.* Кавказ в творчестве Л. Н. Толстого. Грозный, 1959, с. 121, 123.
[19] *Виноградов Б. С.* Кавказ в творчестве Л. Н. Толстого, с. 155—156; *Соболевский А. И.* Великорусские народные песни. СПб., 1900, т. VI, № 278—284, 287, 290; *Путилов Б. Н.* Песни гребенских казаков. Грозный, 1946, № 23, 77, 80, 113; *Агаджанов Ю. Г.* Песни Терека. Песни гребенских и сунженских казаков. Грозный, 1974, № 62, 64.
[20] *Толстой Л. Н.* Собр. соч. В 14-ти т. М., 1952, т. 11, с. 221.
[21] См. посвященные этой проблеме работы: *Базанов Вас.* 1) От фольклора к народной книге. Л., 1973; 2) Русские революционные демократы и народознание. Л., 1974; *Архангельская В. К.* Очерки народнической фольклористики. Саратов, 1976.
[22] *Чернышевский Н. Г.* Что делать?/ Изд. подг. Т. И. Орнатская и С. А. Рейсер. Л., 1975, с. 46. — Ср. слова «колос от колоса...» в народной песне: Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П. В. Киреевского. — В кн.: Лит. насл. М., 1968, т. 79, с. 562.
[23] Ср. в нашей статье «Насущные проблемы освоения культурного наследства» (Русская литература, 1977, № 4, с. 33—48).
[24] Правда, фольклор никогда не был и не мог быть продуктом одного исторического слоя, а через религиозно-культовые отправления он подвергался беспрестанному литературному воздействию за последнее тысячелетие, которое является также возрастом русской литературы.
[25] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

ПРОЗА

I. Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

Вопрос о соотношении творчества того или иного писателя с фольклором правомерен даже тогда, когда такая связь недостаточно очевидна. Так обстоит дело с творчеством Достоевского. Сопоставление произведений этого художника с произведениями фольклорных жанров обычно представляется несущественным для понимания проблем, касающихся собственно Достоевского — как поэтики, так и содержательной стороны его повествований.[1] А между тем Достоевский, как любой другой писатель, ничем не отделен от живой стихии народного бытия; он, безусловно, испытывал ее могучее влияние. Будучи художником откровенно публицистического склада, в высшей степени озабоченным судьбами своего народа, историю которого он внимательно изучил, любил и знал, Достоевский пристально следил за всеми проявлениями народной жизни. Естественно, что его интересовал фольклор.

Правда, интерес писателя к фольклору (и шире — явлениям народной культуры вообще) — одно, а отражение фольклорной поэтики, ее конкретных мотивов или внефольклорных элементов народного творчества в индивидуальном художественном тексте — другое. Обе эти темы в исследованиях обычно перекрещиваются, но они не должны друг друга подменять.

Это предварительное соображение в данном случае нельзя опустить: заинтересованное внимание Достоевского к народному творчеству не вызывает сомнений (уж если одно только слово «стрюцкие», употребляемое городским простонародьем, его происхождение, смысл и чувство, с которым оно произносится, занимает в «Дневнике писателя» отдельную главку),[2] тогда как рассказы, повести и романы художника, казалось бы, явно стоят в стороне от фольклорных традиций. Но ведь именно художественные произведения и важны в рассуждении о писателе и фольклоре, поскольку без творческого усвоения фольклорного материала самый интерес к нему становится частным фактом биографии, так же чуждым истории литературы, как и всякая биографическая подробность, совсем не сказавшаяся в искусстве.

Что же касается любой индивидуальной переработки фольклорного материала, то эта проблема чрезвычайно сложна. Хотя к ней многократно обращались и литературоведы, и фольклористы, теоретическая основа дела остается непроясненной, а без удовлетворительной теоретической постановки вопроса конкретные исследования лишь случайным образом могут предложить правильные выводы из запаса разнородных наблюдений. Именно поэтому в настоящей главе нельзя обойтись без общих соображений.

Необходимо ясно обозначить один момент. Бывает так, что фольклорный материал бессознательно усваивается писателем и бессознательно привносится в художественный текст. Такое привнесение естественно, оно возникает в произведении вместе с литературной традицией, иногда уже забывшей, может быть, свою фольклорную основу. Общая схема ситуации в рассказе Достоевского «Роман в девяти письмах» (1847 г., написан в 1845 г.) — вариация на тему «обманутый обманщик». Ближайшим образцом для автора в данном случае был Гоголь.[3] Использованный Достоевским комедийный прием распространен у европейских драматургов, он захватывает и эпические литературные формы.[4] Но литературная комедия и литературная проза, обыгрывающие интригу типа «обманутый обманщик» (и шире — принцип одурачивания), восходят либо к обычным приемам народного театра, либо к повествовательному фольклору.[5] Сказка «Лисица и журавль» — вот краткий образец этого художественного приема.[6] Среди других она с полным основанием может быть названа как фольклорный аналог, как внелитературная или, в известном смысле, пралитературная основа раннего рассказа Достоевского. Но эта основа здесь затемнена и для читателя уже невнятна.

Подход, при котором исследователя не занимает проблема, с какой степенью осознанности вводит художник тот или иной материал и какую роль этот материал играет в конкретном тексте, ограничивается простой регистрацией фактов и соответствующими отсылками. В общей теории искусства (при анализе литературного процесса, взаимосвязи различных жанров, судеб художественной традиции) бывает достаточно одного указания на праоснову сюжета или отдельных мотивов. Здесь важна сама устойчивость, длительность бытования время от времени возникающих сюжетов и мотивов. Но и в этом случае нужна предварительная работа, потому что интересующие исследователя факты не всегда очевидны. В рассказе Достоевского «Ползунков» (1848 г., замысел 1847 г.), построенном на том же принципе, что и «Роман в девяти письмах», интрига типа «обманутый обманщик» внутренне связана с фольклорными истоками, хотя внешне она им противостоит. Герой рассказа, шут, желая одурачить своего начальника, сам оказывается им одураченным. Два рода сюжетов бытовой сказки соотносятся с характерами и общей схемой рассказа: 1) сказки о шутах и 2) сказки о хозяине (барине, попе и т. д.) и работнике (тип пушкинского «Балды»). Но в сказке шут или работник (лицо,

социально униженное), дурача других, выходит всегда победителем и, насмехаясь, сам не бывает осмеянным.[7] Сочувствие сказочника и его аудитории принадлежит победителю — шуту, хитрецу, «и все симпатии слушателя или читателя на его стороне, а не на стороне обманутого. Оставить в дураках — таков главнейший прием фольклорной сатиры».[8]

Герой Достоевского Ползунков (чем бы ни осложнялось отношение к нему читателя), как и сказочный шут, вызывает сочувствие. Но герой здесь побежден, и симпатия, которую он заслуживает, приобретена им в силу поражения, а не победы: ведь противостоящий шуту персонаж, его начальство, торжествует на основании подлости. В отличие от фольклорного сюжета, победа в рассказе Достоевского есть знак сугубой порочности, а поражение — указание на неокончательную испорченность души, поскольку только из-за этой «слабости» в характере героя оно и наступает. Поражение подчиненного человека и шута, обнаруживающее его моральное превосходство над тем, кто его дурачит, у Достоевского по сути адекватно сказочной победе. Фольклорный мотив здесь возникает в превращенном виде, лишь на поверхностный взгляд не имея ничего общего с концовкой реалистического рассказа. Таким образом, если говорить о фольклорном истоке мотива поражения героя в «Ползункове», надо начинать со сказочной победы. Так обстоит дело и с цепью поражений главного героя в романе «Идиот» (1868 г.), закончившейся полной катастрофой, хотя Достоевский в данном случае опирался на иной фольклорный источник (сказки о дураках). Трансформация фольклорных мотивов в индивидуальном творчестве предполагает возможность подобных поворотов.

При сознательном обращении писателя к литературному и фольклорному материалу естественна его переработка, которую автор предпринимает, имея в виду свои художественные цели. В результате такой переработки на поверхности часто оказываются фольклорные мотивы самого второстепенного свойства по отношению к авторской мысли (например, упоминание и цитирование народных песен в «Братьях Карамазовых», многие пословицы и поговорки в этом и других произведениях Достоевского), тогда как мотивы, важнейшие для нее, могут явиться в столь преображенной форме, что даже пристальное внимание не сразу способно их обнаружить. Метод регистрации, идущий, как правило, за тем, что лежит на поверхности художественного текста, и теоретические обобщения на этой основе не вскрывают реальных связей и довольно прихотливой цепи ассоциаций, возникающей в такой поэтической системе.[9]

Нужно заметить и следующее обстоятельство. В течение всего XIX в., да и позднее понятие «живой старины» объединяло на одном уровне и в одном и том же плане то, что шло из языческой древности и всегда питало фольклор, и то, что было привнесено христианством, многие века распространявшем письменно и изустно идеи иного свойства.[10] Русская литература XIX в. (и Достоев-

ский здесь не отличается от прочих) черпала из обоих источников — литературы средневековья и фольклора, принципиально их не разделяя. Вот почему при исследовании этих источников можно говорить лишь о преимущественном акценте по отношению к тому или иному материалу, но не об их жестком разграничении. Притча о блудном сыне, ссылка на житие Марии Египетской, сказки о шутах и сказки о хозяине и работнике в «Ползункове» выступают как явления одного порядка и, соотносясь друг с другом, служат общей мысли. Так обстоит дело и с поздними произведениями Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»), только фольклорные мотивы этих поздних работ оказываются в более многообразном переплетении с внефольклорным материалом.

Сознательное обращение писателя к фольклору, как правило, предполагает модификацию источника. Она у Достоевского настолько сложна, что источник с трудом узнается в его произведении. Лишь в редких случаях, когда фольклорная тематика служит необходимым элементом обстановки, обрисовки избранных лиц («Записки из мертвого дома», 1862 г.), автор не позволяет себе вмешиваться в ее самодовлеющую природу, и тогда он так же добросовестен и точен в ее изображении, как был бы точен ученый фольклорист или этнограф. Но демонстрация фольклорного материала без какой бы то ни было дальнейшей его модификации не дает представления об обычных способах работы Достоевского над источниками такого рода.

* * *

Творчество Достоевского началось в такую эпоху, когда сознательно вводимый в художественный текст фольклорный и этнографический материал перестал быть новостью для литературы. К моменту появления первых произведений Достоевского обращение к народному творчеству и этнографии было настолько распространенным и для большинства в конечном счете настолько безответственным, что два десятилетия (30—40-е гг.) усиленного воспитания литературы в «народном» духе заставили В. Г. Белинского серьезно озаботиться ее «удобопревратной» и поверхностной «простонародностью». В этой ситуации сам интерес к фольклорному и этнографическому материалу, заполнявшему в эти годы и позднее многие страницы отдельных и периодических изданий,[11] за редким исключением (например, Пушкин, Гоголь, Даль), был данью как раз литературному вкусу и именно литературной традиции. Произведения натуральной школы, физиологический очерк с их установкой на нраво- и бытописание в изобилии вводили в литературный обиход этнографические данные, записанные с натуры сцены из жизни крестьян и городского мещанства с характерными приметами речи — пословицами, поговорками, присловьями, забавными и неожиданными словосочетаниями. (Такие приметы то и дело попадаются в ранних рассказах Достоевского.) Некоторый элемент экзотики, эстетического любования

этой «простонародностью» в них совершенно очевиден. Произведения молодого Достоевского в основном не выбиваются из общего литературного русла. «Рассказы бывалого человека (Из записок неизвестного). I. Отставной. II. Честный вор» и неосуществленный замысел рассказа «Домовой», примыкавшего к тому же циклу (1848), написанному в сказовой манере, — такое же свидетельство внимания начинающего автора к современной литературе, как и к «народности» (ср. рассказы Даля). Известный неодобрительный отзыв Белинского о «Хозяйке» (1847), высказанный довольно резко, но не без оснований, в этом смысле характерен: «... автор хотел попытаться помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору в новейшем роде (имеется в виду Гоголь, — *В. В.*) и сильно натеревши все это лаком русской народности».[12]

В сложном стиле «Хозяйки», ориентированном на романтические образцы, — в частности, те, которые уже имели дело с фольклором (например, «Страшная месть», если брать ближайшее), — фольклоризм Достоевского представлялся критику несерьезным. Для Белинского, по-видимому, вопрос о том, является ли «Хозяйка» стилизацией собственно фольклорного стиля или стилизацией уже существующих литературных стилизаций, решался в пользу последнего соображения.[13] Иначе это вряд ли могло быть воспринято на литературном фоне той поры. Как бы то ни было, фольклорная струя «Хозяйки» при всей сознательности ее введения в художественный текст (безусловно, с оглядкой на литературные примеры такого рода) казалась чуждой его философской и психологической проблематике.

Все дело в том, однако, что в «Хозяйке» Достоевский применил те приемы работы над фольклорным материалом, которые были свойственны именно ему и которые связывали фольклорные мотивы с «мыслью» и «смыслом» повести не прямой, как это делалось и делается обычно, а усложненной, опосредствованной связью. Уже тогда, в 40-е гг., и тем более позднее, в период писания крупных романов, Достоевский избегал однолинейной соотнесенности любой детали повествования с его идеей. Каждый элемент его художественной системы, как правило, так органично с нею слит, что взятый отдельно он лишается смысла. Рассказы, вроде рассказов Даля, где за сюжетом ясно встает мораль в форме пословицы или привычного фразеологизма, иногда прямо введенная в текст, чужды его поэтике. Воспитанный тем не менее повествованиями такого типа, он и в романах 60-х, 70-х гг. изредка использовал сходные приемы. Например, в «Преступлении и наказании» он обыгрывает фразеологизм «Митькой звали» (сцена убийства старухи-процентщицы); в романе «Идиот» — пословицу «из грязи да в князи» (обращение Лебедева к Рогожину на первых страницах рассказа); пословицу «пока гром не грянет — мужик не перекрестится» — в «Братьях Карамазовых» (преображение Мити вследствие несправедливого обвинения и приговора). Но даже в этих случаях фразеологизм или пословица

могут быть замечены лишь при внимательном чтении, при соотнесении разных мотивов, обычно совсем не фольклорной природы. Проникновение в фольклорный материал произведений Достоевского при его методе художественной организации текста затруднено. Здесь любое указание на источник и функцию, которую он несет в поэтической системе, потребовало бы многих разъяснений.

Для примера мы возьмем «Двойник» (1846 г.) — повесть, не оцененную по достоинству ни современной критикой, ни позднейшими исследователями. Достоевский, однако, ею дорожил и через двадцать лет по ее написании, уже в послекаторжный период творчества, еще раз к ней вернулся (редакция 1866 г.). Выбор повести в целях подробного анализа продиктован тем, что без учета фольклорных элементов «Двойник» вообще становится непонятным, а обозримые размеры текста позволяют показать функционирование этих элементов в системе целого. Разумеется, то, что совсем не связано с фольклором, остается в стороне, но то, что так или иначе к нему восходит (какой бы опосредствованной ни была эта связь), здесь учитывается с возможной полнотой. Способы работы Достоевского над фольклорным материалом, как они обнаруживаются в «Двойнике», да и многие взятые им здесь мотивы повторяются в позднейших произведениях вплоть до «Братьев Карамазовых». Народная сказка, на которую в данном случае опирался начинающий писатель, не была им забыта и в самых больших романах. Она менее заметна (хотя и важна) в «Преступлении и наказании» и «Бесах» и достаточно очевидна в романах «Идиот» и «Братья Карамазовы». В пору же написания «Двойника» сказка была той областью народного творчества, которая привлекала самое пристальное внимание литературы. Сказки Пушкина были глубоко знаменательным явлением времени. Переложения сказочных сюжетов и всевозможные стилизации в том же духе, начатые романтиками, еще долго удовлетворяли требования этого этапа литературного процесса и интересы и вкусы читающей публики.

Намек на сказку возникает в «Двойнике» с самого начала. Пробуждающийся от «сонных грез» герой «Двойника» некоторое время находится на грани сна и яви, и реальная действительность встает перед ним как возможное продолжение его сонных видений. «Наконец, серый осенний день, мутный и грязный, так сердито и с такой кислой гримасою заглянул к нему сквозь тусклое окно в комнату, что господин Голядкин никаким уже образом не мог более сомневаться, что он находится *не в тридесятом царстве каком-нибудь,* а в городе Петербурге, в столице, в Шестилавочной улице, в четвертом этаже одного весьма большого, капитального дома, в собственной квартире своей».[14] Одновременно со сказочным мотивом появляется указание на литературную традицию: «Заметим здесь, кстати, одну маленькую особенность господина Голядкина. Дело в том, что он очень любил ⟨...⟩ пожаловать себя подчас в герои самого затейливого романа, мысленно запутать себя в разные интриги и затруднения и, наконец, вывести себя из

всех неприятностей с честию, уничтожая все препятствия, побеждая затруднения и великодушно прощая врагам своим» (I, 335).

Герой «Двойника» ориентирован и на героя волшебной сказки (если говорить более точно — скорее лубочного ее варианта), и на героя авантюрного, приключенческого романа (в первой редакции «Двойника», вместо подзаголовка «Петербургская поэма» стояло: «Приключения господина Голядкина»).[15] При позднейшей переработке текста Достоевский убрал приведенную выше отсылку к литературной традиции, но мотив волшебной сказки он оставил.

В полном соответствии с этой двойной (фольклорной и литературной) ориентацией героя мотив пути, дороги, лежащей перед главным персонажем, в повествовании становится сквозным. Он вводится поначалу косвенно, как бы вскользь: «Семьсот пятьдесят рублей ассигнациями! (Голядкин считает собственные сбережения, — *В. В.*) 〈...〉 Хоть кому приятная сумма! 〈...〉 Такая сумма может далеко повести человека» (I, 335). Вслед за этим герой выезжает из дома. В дальнейшем ему, как фольклорным и литературным персонажам, с которыми он сопоставлен, предстоит «людей посмотреть и себя показать».[16] В журнальной редакции 1846 г., где каждой главе «Двойника» предшествует краткое изложение ее содержания, сказано так: «О том, как проснулся титулярный советник Голядкин. О том, как он снарядил себя и отправился туда, куда ему путь лежал 〈...〉 О том, куда, наконец, заехал господин Голядкин» (I, 334). В свете последующих событий это «заехал» авторского предисловия к первой главе «Двойника» воспринимается как ироническая двусмысленность, и такое восприятие оправдано.

Мотив пути-дороги в повести приобретает смысл, заимствованный из арсенала фольклорной символики, где путь-дорога воспринимается как путь и дорога жизни: «... я иду своей дорогой, особой дорогой, Крестьян Иванович. Я себе особо и, сколько мне кажется, ни от кого не завишу. Я, Крестьян Иванович, тоже гулять выхожу 〈...〉 Да-с 〈...〉 Я, Крестьян Иванович, хоть и смирный человек 〈...〉 но дорога моя отдельно идет, Крестьян Иванович. Путь жизни широк...» (I, 339).

Форма, в которой вводится в текст фольклорный мотив («путь жизни широк»), связана с особым источником. Это слова в Нагорной проповеди Христа: «... пространная врата и широкий путь вводяй в пагубу, и мнози суть входящии им; что узкая врата и тесный путь вводяй в живот, и мало их есть, иже обретают его» («широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их», — Евангелие от Матфея, гл. 7, ст. 13—14). Двойной исход любого пути, любой человеческой судьбы благодаря фольклорной и одновременно евангельской отсылке указан читателю одним и тем же мотивом. Сказочно-литературная основа и приведенные слова евангельского текста, соотнесенные друг с другом, служат в «Двойнике» той опорой, на которой строится весь сюжет. В силу противоречивой двойственности своей

ориентации (сказочно-литературной, с одной стороны, и евангельской — с другой) он, в сущности, парадоксален по природе. Парадокс — основной художественный прием «Двойника».

Начало «приключений» героя повести отмечено благополучием и счастьем. Первое, что говорит Голядкин, очнувшись от «тридесятого царства» «сонных грез» и вернувшись к реальной действительности: «... впрочем, покамест недурно; покамест все идет хорошо» (I, 335). Позднее, вспоминая этапы своей злополучной истории и сопоставляя несчастья настоящего с благоденствием прошлого, он рассуждает: «Черти бы взяли все это! ⟨...⟩ ну, зачем все это? ⟨...⟩ И все было хорошо сначала, все были довольны и счастливы» (I, 379).

Заметим: благополучие всех и героя в истоке его «приключений», хотя и напоминает благополучие сказочного зачина (сказка иногда подчеркивает исходное благоденствие, оттеняя тем самым грядущую беду),[17] по сути связано со сказочным концом: ведь благоденствие Голядкина в начале его истории этим началом и ограничивается. Сказка строится иначе. Говорится или не говорится в ней об исходном благе, начало сказки всегда воспринимается как беда, несчастье, а конец — как счастье и благополучие. В истории Голядкина основные элементы сказки парадоксально перевернуты, и там, где сказка отмечает конец, эта история начинается (момент пробуждения Голядкина как раз и фиксирует это обстоятельство: реальная жизнь началась для героя тогда, когда только что кончилась сказка), сказочное же начало (беда, несчастье) здесь отнесено в конец. Самое движение героя к гибельному концу сопровождается характерным мотивом:

«— Ступай домой, поезжай...

— Пошел домой! — крикнул Петрушка, взмостясь на запятки. „Экое горло воронье!“ — подумал господин Голядкин» (I, 348). Под это воронье карканье, предвещающее беду, согласно народным поверьям,[18] и путешествует далее господин Голядкин. Уже в конце приключений героя это карканье повторяется (см.: I, 421, 423).

Знаменитый сказочный пир — обычный финал волшебной сказки — здесь тоже отнесен к началу рассказа и вместо демонстрации торжества героя над всеми врагами и препятствиями он служит первой ступенью в стремительном движении героя к погибели.[19] Гиперболизация в описании званого обеда у Олсуфия Ивановича Берендеева, на который незваным гостем является господин Голядкин, безусловно, сказочного происхождения.[20] «День, торжественный день рождения Клары Олсуфьевны ⟨...⟩ день, ознаменовавшийся блистательным, великолепным званым обедом ⟨...⟩ обедом, который походил более на какой-то пир вальтасаровский, чем на обед, — который отзывался чем-то вавилонским в отношении блеска, роскоши и приличия, с шампанским-клико, с устрицами и плодами Елисеева и Милютиных лавок, со всякими упитанными тельцами и чиновною табелью о рангах» и т. д. (I, 348). Правда, мотив роковой катастрофы

(«пир вальтасаровский») и здесь привнесен в ироническое гиперболизированно-сказочное описание «царского» пира статского советника Берендеева, данного им в честь единородной «красавицы-дочери», истинной «царицы праздника» (I, 348—349).

Вино, ради этого праздника привезенное «из одного отдаленного королевства»; «дамы» и «кавалеры»; присутствие жениха (настоящего или будущего, здесь не важно) — «счастливого юноши», достигшего своего счастья, как кажется, силою исключительности собственного «благонравия»; наконец, самый «пир», который служит доказательством, «как иногда торжествует добродетель над неблагонамеренностью, вольнодумством, пороком и завистью», и после которого все «естественно должны были чувствовать себя друг другу родными и братьями» (I, 349—350), — вот ряд мотивов, связывающих начало повествования о злоключениях Голядкина с обычным концом волшебной сказки, ее лубочного варианта и литературной приключенчески-авантюрной истории.

Герой повествования, господин Голядкин, является на «пир» последним, «почти битые три часа в сенях, в темноте и на холоде» выжидая «счастливой развязки обстоятельств своих» (1, 351). Уже очутившись среди гостей, он думает: «Вот если б эта люстра ⟨...⟩ сорвалась теперь с места и упала на общество, то я бы тотчас бросился спасать Клару Олсуфьевну. Спасши ее, сказал бы ей: „Не беспокойтесь, сударыня, это ничего-с, а спаситель ваш я“» (I, 353). Именно в этот момент и должен быть окончательно посрамлен счастливый соперник господина Голядкина, бесчестно, как думает герой, занявший его место. «Господин Голядкин ясно видел, что настало время удара смелого, время посрамления врагов его» (1, 354).

В соответствии с этим строем чувств и размышлений герой стремится заместить своего соперника, вслед за ним предлагая руку «царице праздника» (и предложение руки, и следующий за ним танец здесь метафорически заменяют другие отношения): «Владимир Семенович уже несся в первой паре с Кларой Олсуфьевной ⟨...⟩ Утомленная танцем, Клара Олсуфьевна, едва переводя дух от усталости, с пылающими щеками и глубоко волнующеюся грудью упала наконец в изнеможении сил в кресла ⟨...⟩ вдруг перед нею очутился господин Голядкин ⟨...⟩ Он отчего-то улыбался, он просительно протягивал руку. Клара Олсуфьевна в изумлении не успела отдернуть руки своей и машинально встала на приглашение господина Голядкина. Господин Голядкин покачнулся вперед, сперва один раз, потом другой, потом поднял ножку, потом как-то пришаркнул, потом как-то притопнул, потом споткнулся... Клара Олсуфьевна вскрикнула; все бросились освобождать ее руку из руки господина Голядкина» (I, 354). Героя выталкивают с «пира», и он вновь оказывается «в сенях, в темноте и на холоде, наконец и на лестнице» (I, 355). К несчастью, герой «споткнулся» еще раз: «Наконец, он споткнулся, ему казалось, что он падает в бездну» (I, 355).

Вместо победы над врагом и соперником герой оказывается посрамленным: «Он сорвался с места, на котором доселе стоял, как прикованный, и стремглав бросился вон, куда-нибудь, на воздух, на волю, куда глаза глядят...» (I, 355).

Мотивы сказочного пира возвращаются в конце повествования. Та же торжественность, те же гости, те же главные герои празднества соединяют начальную и конечную ситуации рассказа. В одних и тех же формах выражается реакция собравшихся в доме Олсуфия Ивановича на появление и поведение Голядкина: «Все, что ходило, шумело, говорило, смеялось, вдруг, как бы по мановению какому, затихло и мало-помалу столпилось около господина Голядкина ⟨...⟩ Все стояло, все молчало, все выжидало; немного подальше зашептало; немного поближе захохотало» и т. д. (I, 352—354; ср.: 428—431).

То обстоятельство, что торжество в доме Олсуфия Ивановича в финале повести означает свадьбу (или помолвку, эквивалент той же свадьбы), передано немногими, но ясными мотивами: «„Ведь не к дверям“ — пронеслось в голове господина Голядкина (герой вспоминает начальную ситуацию, — *В. В.*). Действительно, упирали его не к дверям, а прямо к покойным креслам Олсуфия Ивановича. Возле кресел с одной стороны стояла Клара Олсуфьевна, бледная, томная, грустная, впрочем пышно убранная. Особенно бросились в глаза господину Голядкину маленькие беленькие цветочки в ее черных волосах, что составляло превосходный эффект». Это наряд невесты. «С другой стороны кресел держался Владимир Семенович, в черном фраке, с новым орденом в петличке» (I, 428). Владимир Семенович здесь жених.

Но свадебное торжество конца повести, соотнесенное с таким же торжеством начала (мотивы сказочного пира звучат и там и здесь), для Голядкина оборачивается окончательной гибелью. Вместо последней победы, которая неизбежно достается герою сказочно-авантюрной истории, герою Достоевского уготовано уже ничем не поправимое несчастье.

Заметим, что в финале повести, в отличие от начального «пира», сам герой не ощущает себя главным лицом, которому предстоит бой и победа; «по счастливой мысли своей», он «ставил себя теперь лицом совсем посторонним. „Оно же и лучше: и не отвечаешь ни за что, да и увидишь, что следовало“ ⟨...⟩ То есть расчет был вернейший, да и дело с концом. И так как дело было совершенно с концом, и претендовать уже более некому, и так как все должны были быть совершенно довольны и счастливы, то и герой наш в свою очередь тоже совсем успокоился» (I, 427). Однако особое положение героя и в том и в другом случае (прежде — на основании сознания «своего права», потом — на основании сознания своей непричастности происходящему, готовности умалиться и исчезнуть) вызывает противодействие всех, кто героя окружает; в первом случае его выгнали, теперь его приглашают: «Нет-с, нельзя, Яков Петрович: просят, покорнейше просят, ждут нас. „Осчастливьте, дескать, и приведите сюда

Якова Петровича". Вот как-с» (I, 428). Герой и здесь оказывается в центре торжественного собрания, но для него это не свадебное торжество, а торжество похоронного обряда. Герой выгнан со свадьбы и приглашен на собственные похороны. «Тут человек пропадает, — рассуждает про себя Голядкин, — тут сам от себя человек исчезает ⟨...⟩ какая тут свадьба! ⟨...⟩ Какой тут вояж! (речь идет о свадебном путешествии, — *В. В.*) ⟨...⟩ тут смерть, тут всеобщая смерть...» (I, 420).

Мотивы похоронного обряда с тех пор, как «дело» Якова Петровича уже «было совершенно с концом», отчетливо слышны в последней главе «Двойника». Всеобщее участие гостей Олсуфия Ивановича к «плачевному герою повести» (I, 430) идет здесь не только от сострадания к безумцу, но и от серьезности действительного «конца», от серьезности смерти. «На одно мгновение господин Голядкин почти забылся совсем, потерял и память, и чувства. Очнувшись, заметил он, что вертится в широком кругу его обступивших гостей ⟨...⟩ все ринулись к дверям первой залы; *героя нашего почти вынесли на руках*[21] ⟨...⟩ Все затихло и присмирело, все наблюдали торжественное молчание ⟨...⟩ Молчание длилось; чего-то действительно ожидали „Точь-в-точь как в семье какой-нибудь, при отъезде кого-нибудь из членов этой семьи в дальний путь; стоит только встать да помолиться теперь"» (I, 429—430).

«Дальний путь», о котором в данном случае говорится (после того, как сам герой уже никуда не спешит и «совсем успокоился»), восходит к привычным образам народных похоронных причитаний, это путь смерти. Ср., например, в похоронном плаче:

> День ко вечеру теперь да коротается,
> Леса к зени-то (земле) теперь да преклоняются,
> Красно солнышко ко западу двигается,
> В путь дороженьку надежа снаряжается...[22]

«„Едет, едет!" — пронеслось по толпе ⟨...⟩ „Пора!" — сказал советник, внимательно посмотрев на Андрея Филипповича Андрей Филиппович, с своей стороны, взглянул на Олсуфия Ивановича. Важно и торжественно кивнул головой Олсуфий Иванович. „Встанем", — проговорил советник, подымая господина Голядкина. Все встали» (I, 430). В этот момент героя сводят с его «неблагопристойным» двойником, соединяя их руки (замена свадебного обручения, о котором мечталось когда-то господину Голядкину). «Тут господину Голядкину-старшему показалось ⟨...⟩ что есть что-то зловещее в лице неблагопристойного господина Голядкина-младшего, что даже он отпустил гримаску какую-то в минуту иудина своего поцелуя. В голове зазвонило у господина Голядкина, в глазах потемнело ⟨...⟩ Звонкий предательский поцелуй раздался, и...» (I, 430). Поцелуй Голядкина-младшего здесь отмечает того, кто обречен смерти.

Появление Крестьяна Ивановича Рутеншпица в финале истории привносит в рассказ мотивы, продолжающие параллель между

тем, что происходит, с похоронным ритуалом: «Двери в залу растворились с шумом, и на пороге показался человек, которого один вид оледенил господина Голядкина. Ноги его приросли к земле. Крик замер в его стесненной груди» (I, 430). Крестьян Иванович Рутеншпиц, «доктор медицины и хирургии», появляется здесь как духовник, которому надлежит отпустить герою его земные прегрешения. Напомним, что в начале повести снарядившийся в дорогу герой заезжает к своему врачу именно с этой мыслью: «... хотя с Крестьяном Ивановичем был он знаком с весьма недавнего времени ⟨...⟩ но ведь доктор, как говорят, что духовник, — скрываться было бы глупо, а знать пациента — его же обязанность» (I, 337). В финале «Двойника» Крестьяну Ивановичу Рутеншпицу предстоит «исцелить» и «успокоить» своего пациента навеки: недуг героя оказался смертельным.

Этот грустный исход был обозначен по ходу рассказа: «Да-с, — сказал Антон Антонович ⟨...⟩ Сходство в самом деле разительное, и вы безошибочно рассудили, так что и действительно можно принять одного за другого ⟨...⟩ Впрочем, вы не смущайтесь. Это бывает. Это, знаете ли, — вот я вам расскажу, — то же самое случилось с моей тетушкой с матерней стороны; она тоже пред смертию себя вдвойне видела...» (I, 363).[23]

Взгляд Крестьяна Ивановича «оледенил ужасом господина Голядкина ⟨...⟩

— Это, это Крестьян Иванович Рутеншпиц, доктор медицины и хирургии ⟨...⟩ Он оглянулся: то был отвратительный подлыми качествами души своей близнец господина Голядкина. Неблагопристойная, зловещая радость сияла в лице его ⟨...⟩ наконец он прыгнул вперед, выхватил свечку у одного из слуг и пошел вперед, освещая дорогу господину Голядкину и Крестьяну Ивановичу» (I, 430).

Карета, приготовленная здесь герою другими (в отличие от той, в которую он садится сам в начале истории), — карета погребального поезда. Уже не сам Голядкин, а все остальные его заботливо в нее усаживают: «У подъезда стояла карета, запряженная четверней лошадей, которые фыркали от нетерпения. Злорадственный господин Голядкин-младший в три прыжка сбежал с лестницы и сам отворил карету. Крестьян Иванович увещательным жестом попросил садиться господина Голядкина. Впрочем, увещательного жеста было вовсе не нужно; было довольно народу подсаживать» (I, 430—431).

«В таком случае я готов, — говорит герой (и это последнее, что он вообще говорит), — я вверяюсь вполне... так и так, дескать, сам отступаюсь от дел и вручаю судьбу мою Крестьяну Ивановичу...

Только что проговорил господин Голядкин, что он вручает вполне свою судьбу Крестьяну Ивановичу, как страшный, оглушительный, радостный крик вырвался у всех окружавших его и самым зловещим откликом прокатился по всей ожидавшей толпе» (I, 431). Этот «радостный крик», возникший в помутненном

сознании героя, звучит, как здесь ясно, вместо всеобщего плача. Одновременно он передает ликование встречающей героя преисподней.

Мотивы траурного поезда и смертного пути Якова Петровича Голядкина повторяются: «Карета захлопнулась 〈...〉 Глухо занывало сердце в груди господина Голядкина 〈...〉 Он впал наконец в забытье... Когда же очнулся, то увидел, что лошади несут его по какой-то ему почти незнакомой дороге; направо и налево чернелись какие-то леса; было глухо и пусто. Кругом ни души живой» (I, 431).

Крестьян Иванович Рутеншпиц, сопровождающий героя, теперь теряет всякую связь со своим посюсторонним обличьем и приобретает черты не только духовника «убитого» Голядкина, но и его страшного душеприказчика. В глазах «омертвевшего» героя на месте Крестьяна Ивановича возникает нереально-фантастический образ, очевидно принадлежащий гибельной бездне: «Два огненные глаза смотрели на него (Голядкина, — *В. В.*) в темноте, и зловещею, адскою радостию блистали эти два глаза 〈...〉 Это не Крестьян Иванович! Кто это?.. Или это он?.. он! Это Крестьян Иванович, но только не прежний, это другой Крестьян Иванович 〈...〉 Омертвев, он ждал чего-то ужасного — ждал... он уже слышал, чувствовал и — наконец...

Но здесь, господа, кончается история приключений господина Голядкина» (I, 431).

Итак, опорные элементы композиции «Двойника» — комплекс основных мотивов начала и конца повести — прямым или парадоксально обращенным образом восходят к сказке. Но парадоксальная обращенность сказочных ситуаций и мотивов «Двойника» возникает на фоне ясных указаний на «правильное» развитие событий, как если бы оно передавалось в фольклорной сказке или в литературном произведении, недвусмысленно воспроизводящем ее структуру. В начале и конце истории господина Голядкина этот парадокс вызван, например, простым смещением акцентов: исходное благополучие героя укрупнено, представлено вершиной блага, ниспосланного ему судьбой, тогда как то, чего герой домогается (желание добыть невесту) и что на самом деле заставляет его выехать из дома и действовать, затушевано, отодвинуто на второй план; точно так же свадебные мотивы финала даны мельком, в то время как мотивы похорон и погребального ритуала, окончательного несчастья и погибели разработаны с большой подробностью. В результате — начальная беда (или нехватка) заслонена благополучием, а конечное благополучие заслонено бедой.

Один мотив, настойчиво проходящий через всю повесть, напоминает читателю о тех же общих элементах сказочной структуры и восходящих к ней литературных повествований: «Может быть, оно так и надобно было 〈...〉 может быть, все это в свое время устроится к лучшему» (I, 356); «... сорвался он наконец с места 〈...〉 моля 〈...〉 чтоб это устроилось все как-нибудь к луч-

шему» (I, 375); «... господин Голядкин ⟨...⟩ сбежал с лестницы ⟨...⟩ приговаривая, что все, может быть, к лучшему будет» (I, 379; см. также: 383, 388, 402, 407, 413, 419, 420, 424, 427).

Сквозной мотив «все к лучшему» каждый раз возвращает читателя к композиции сказки. Но в контексте повести он звучит парадоксом: во всех без исключения случаях, где этот мотив возникает, он иронически замещает противоположное утверждение — «час от часу не легче» (сходным образом этот мотив был разработан Вольтером в «Кандиде»).[24] В конце повести, когда смысл повторяющегося мотива читателю уже ясен, парадокс выражен прямо: «Впрочем, это все было еще совсем ничего и, несмотря ни на что, непременно могло бы устроиться к лучшему. „К лучшему — не к лучшему, — думал господин Голядкин, почти задыхаясь от скорого бега, — но что дело проиграно, так в том теперь и сомнения малейшего нет; что пропал я совсем, так уж это известно, определено, решено и подписано“» (I, 407).

Несколько скупых мотивов, в отличие от только что приведенного, не отягченных особой смысловой нагрузкой, просто воспроизводят типичные формулы сказочного стиля: «много ли, мало ли»; «долго ли, коротко ли» (I, 358). «Долго ли, коротко ли» (как «близко ли, далеко ли»), одна из распространенных формул сказки, и более редкая «много ли, мало ли»[25] прямо отсылают читателя к сказочной структуре. Иногда эти формулы следуют в сказке друг за другом: «Ехал он много ли, мало ли, далеко ли, коротко ли, и видит...».[26]

Вероятно, такой же смысл простой отсылки к источнику имеет и несколько раз повторяющееся «куда глаза глядят»: «Он ⟨...⟩ бросился вон, куда-нибудь, на воздух, на волю, куда глаза глядят...» (I, 355; см. также: 382, 413, 419).

В приведенном примере сказочная формула (так она и появляется в тексте «Двойника») заключает главу. Значение ее подчеркнуто. Хотя в повествовании эта формула дана с некоторым опозданием, она, как в сказке, предшествует фантастическим событиям, встречающим героя на пути. Она отмечает границу между завязкой (если пользоваться терминологией В. Я. Проппа, обнаружившейся бедой, или «недостачей») и движением героя к цели, которое должно закончиться его победой. Так в сказке: «Царь приказал Ивана-царевича за это дело выгнать из царства ⟨...⟩ Ивана-царевича выгнали из царства; пошел он куда глаза глядят».[27]

С тех пор, как Голядкин бросился «куда глаза глядят», повествование в «Двойнике» следит исключительно за ним.[28] И так же обстоит дело в сказке, которая никогда не отвлекается от главного героя: «Случаев, когда сказка следит как за искателем, так и за пострадавшим (т. е. за разными персонажами, — *В. В.*) (ср. «Руслан и Людмила»), в нашем материале нет».[29]

Опуская анализ других сказочных мотивов того же плана в тексте «Двойника», присмотримся к «единственному, истинному герою» этой «правдивой повести». Отметим сразу: слово «герой»,

настойчиво повторяющееся по ходу рассказа, здесь не сводится к понятию «действующее лицо», «тип» или «характер», который может быть никак не связан с героическим началом. В «Двойнике» слову «герой» возвращен его исконный смысл. Одна фраза, сказанная двойником Якову Петровичу Голядкину, выдает это с полной определенностью: «...наконец, наконец, дайте руку вашу, герой, дайте руку!

Дайте руку на разлуку
и т. д.»
(I, 410)

Именно этот исконный смысл слова присущ герою волшебной сказки (включая ее лубочные варианты) и героям литературных повествований (рыцарский, авантюрный роман), которые явно к ней восходят. Лишь позднее на путях эволюции литературных эпических форм слово «герой» утратило первоначальное значение, и приведенная выше фраза «Двойника» (при том, что «герой», «наш герой», «герой наш», «истинный герой» то и дело появляются в повести) вызвана необходимостью об этом значении напомнить. Оно, как увидим, нужно автору для парадокса. Этот парадокс создается в повести с опорой на особые сказочные сюжеты.

Заметим, что один из сказочных героев носит имя, которое едва ли случайно отзывается в фамилии, избранной Достоевским для героя «Двойника», — Голь Воянский. Сказка о Голе Воянском в свое время была перепечатана А. Н. Афанасьевым в примечаниях к основному корпусу своих сказок[30] и взята им из сборника Б. Броницына.[31] Этот сборник был, по-видимому, Достоевскому известен.[32]

Сюжет сказки «Голь Воянский» чрезвычайно распространен в мировом фольклоре. Герой сказки — «мужичок-простачок». Он убивает разом «тридцать трех слепней, а комаров без счета». После этого думает: «„Мал да удал, в богатыри я попал; тридцать трех молодцов сразу положил, а мелкой силы и сметы нет!“ 〈...〉 И Голь взвеличался, выпряг свою лошаденку, взобрался на нее полегоньку, сел верхом, выехал на большую дорогу, срубил дерево стояросовое и поставил столб с надписью: „Здесь проехал богатырь Голь Воянский, встретился с силой бусурманской, тридцать трех богатырей сразу положил, а мелкой силы и сметы нет“ 〈...〉 Голь взобрался на клячу и в путь поплелся наудачу».[33] Затем он встречается с Чурилой Пленковичем, Ерусланом Лазаревичем, Бовой королевиным сыном. С их помощью он побивает богатырей и войско царь-девицы богатырки. Ему удается провести всех, убедить их в истинно героической своей природе и добиться успехов, которые выпадают на долю лишь настоящим героям. В сюжетах такого рода «сказка изображает мнимого героя, одерживающего победы либо с помощью хитрости, либо случайно 〈...〉 „Герой“ нередко действует в компании с богатырями (Ильей-Муромцем, Бовой-Королевичем и др.) и главенствует над ними; вследствие этого сказка приобретает характер своеобразной пародии на былины».[34] Последнее

утверждение не представляется убедительным: ведь под начало Голя (или тех, кто в других вариантах его замещает) попадают не только былинные герои (Чурила Пленкович, Илья Муромец), но и герои сказки (Еруслан, Бова), иногда имена богатырей не называются вовсе.[35] Скорее другое. Сказка имеет дело с героем истинным (какому бы фольклорному жанру он ни принадлежал — былинному ли, сказочному) и героем ложным. Она обыгрывает некоторые привычные представления, связанные с ситуациями волшебной сказки, в формах самой сказки.[36] Жанр былины как жанр здесь не при чем.

Мысль сказок с мнимым героем заключается в том, что счастье и удача не всегда сопутствуют тому, кто наделен истинными достоинствами (физической или нравственной силой). Благодаря странной насмешливости судьбы счастье достается хитрецу и самозванцу (Голь сам называет себя богатырем, на деле в нем нет героических качеств). Один из вариантов этой сказки в сборнике А. Н. Афанасьева так и заканчивается: «Видно, не одним богатырям бывает удача! Кто накричит о себе больше, тому и лучше».[37] В структуру обычной сказки здесь введен особый герой, и это столкновение разнородных элементов открывает возможность для новых трансформаций.

Имел в виду Достоевский именно сказку о Голе Воянском или нет, суть дела от этого не меняется: Яков Петрович Голядкин не «истинный герой», как об этом говорится и как он сам о себе обычно думает, а герой мнимый. На этом противопоставлении истинного и мнимого строятся важнейшие элементы повествования. Парадоксальной структуре повести соответствует парадоксальный герой.

Ближайшее знакомство читателя с Голядкиным начинается с того, что тот смотрит на себя в зеркало, и хотя то, что он видит, невзрачно,[38] герой собой доволен: «Хотя отразившаяся в зеркале заспанная, подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура была именно такого незначительного свойства, что с первого взгляда не останавливала на себе решительно ничьего исключительного внимания, но, по-видимому, обладатель ее остался совершенно доволен всем тем, что увидел в зеркале» (I, 334). Реальная ситуация и представление героя о себе с самого начала не адекватны друг другу.

Сборы Голядкина в дорогу и выезд даны в системе тех же двойственных мотивов. Герой выезжает в голубой карете «с какими-то гербами» и с ливрейным лакеем на запятках. «Костюмирован он (Петрушка, — *В. В.*) был странно донельзя. На нем была зеленая, сильно подержанная лакейская ливрея, с золотыми обсыпавшимися галунами и, по-видимому, шитая на человека, ростом на целый аршин выше Петрушки. В руках он держал шляпу, тоже с галунами и с зелеными перьями, а при бедре имел лакейский меч в кожаных ножнах» (I, 336). Голубой экипаж, гербы, лакейская ливрея не имеют никакого отношения к Якову Петровичу Голядкину, все это выкуплено

на день, все чужое. Выезд героя демонстрирует не истинные достоинства и достаток, а видимость того и другого. Это не реальность, а маскарад (ср.: «костюмирован он был...»); не настоящее лицо героя, а личина. Несмотря на очевидность маскарада (его герой не осознает), он озабочен самыми серьезными намерениями.

Из разговора Голядкина с Крестьяном Ивановичем выясняется, что герой — такой же, «как все» (это Голядкин ставит себе в особое достоинство), и даже лучше многих (см.: I, 339—340; заслуга этого обстоятельства разумеется сама собой); что у него есть враги («у меня есть враги; у меня есть злые враги, которые меня погубить поклялись» — I, 341; «нравственно убить человека» — I, 343), до времени маскирующиеся (I, 341); что один из этих врагов, Владимир Семенович, только что получил асессорский чин и хочет жениться (I, 342).

По мнению героя, его соперник не достоин ни чина, ни женитьбы — чин он получил благодаря связям («хитростью» и «ворожбою» — I, 340, 342),[39] а для женитьбы он еще молод («еще молоко, с позволения сказать, на губах не обсохло» — I, 342), да и женится из корысти, а «не от чистого сердца»: «И намекаю тем ясно, понимаете, Крестьян Иванович ⟨...⟩ что ищут-то теперь не в ней (Кларе Олсуфьевне, — *В. В.*), а подальше...» (I, 342). Для Голядкина его соперник обладает мнимыми достоинствами («маской» достоинств), тогда как он сам наделен истинными (заметим, что «истинные» достоинства, которые отмечает в себе герой, отрицаются повествованием, предшествующим визиту Голядкина к Крестьяну Ивановичу, по ходу рассказа о визите и в дальнейшем). В силу этого Владимир Семенович должен, по мысли героя, уступить ему свое место.

Хлопоты и приключения героя в Гостином дворе развивают ту же тему «маскарада»: Голядкин торгуется о вещах и обещает на другой день выкупить их, хотя у него нет для этого необходимых средств. Судя по его «приобретениям» (I, 344), герой намерен жениться.

Встреча и разговор Голядкина с молодыми регистраторами, своими сослуживцами, передают, во-первых, тот факт, что до сих пор герой не был вполне известен («вы, господа, все меня знаете, но до сих пор знали только с одной стороны»; «знали только отчасти и не совсем...» — I, 345); во-вторых, что герой наделен особыми достоинствами (напоминаются мотивы беседы Голядкина с Крестьяном Ивановичем): «Есть люди, господа, которые не любят окольных путей и маскируются только для маскарада. Есть люди, которые не видят прямого человеческого назначения в ловком уменье лощить паркет сапогами. Есть и такие люди, господа, которые не будут говорить, что счастливы и живут вполне, когда, например, на них хорошо сидят панталоны. Есть, наконец, люди, которые не любят скакать и вертеться по-пустому, заигрывать и подлизываться, а главное, господа, совать туда свой нос, где его вовсе не спрашивают...» (I, 345). Ясно, что «окольные пути», «маскарад», «нос» и проч. — это то, что свойственно другим

(вообще всем без исключения, поскольку «есть люди...» — одно из тех «полуслов», которых господин Голядкин будто бы «не любит» — I, 340; на самом деле за этим «есть люди...» он разумеет одного себя). Голядкин еще раз заявляет свои притязания на роль настоящего героя.

Некоторые мотивы встречи с сослуживцами (они в разных вариантах повторяются в дальнейшем) включают терминологию воинского дела («Дезертировали, господа, хе-хе-хе»; «ретируясь к дверям» — I, 345), напоминая, что герою предстоит борьба. Он, очевидно, должен сразиться с теми, кто носит «маску» истинной добродетели.

Затем Голядкин появляется в доме «невесты»: «Олсуфий Иванович? — спросил он отворившего ему человека.

— Дома-с, то есть нет-с, их нет дома-с.

— Как? что ты, мой милый? Они у себя; я — я на обед, братец. Ведь ты меня знаешь?

— Как не знать-с! Принимать вас не велено-с ⟨...⟩

Позвольте-с, нельзя-с. Не велено принимать-с, вам отказывать велено. Вот как!» (I, 346).[40]

В системе сказочных отсылок «Двойника» этот диалог с лакеем означает «запрет».[41] Точно так же, как в сказке, запрет нарушается.[42] Голядкин проникает в дом Олсуфия Ивановича (правда, не «прямой дорогой», а по черной лестнице «с другой стороны»). Точно так же, как в сказке, запрет и нарушение запрета возвещают грядущую беду: «Сказка дальше дает внезапное (но все же известным образом подготовленное) наступление беды».[43]

«Пир» и появление героя на «пире» связаны, как говорилось, с финалом сказки. Заметим, что Голядкин находится здесь в ситуации, которая в сказке характерна для истинного героя (тот тип сюжетов, где истинному герою противостоит ложный (ложные), предъявляющий необоснованные претензии и стремящийся заместить настоящего героя):[44] «Он ⟨...⟩ стоит в уголку, забившись в местечко хоть не потеплее, но зато потемнее, закрывшись отчасти огромным шкафом и старыми ширмами, между всяким дрязгом, хламом и рухлядью, скрываясь до времени и покамест только наблюдая за ходом общего дела в качестве постороннего зрителя» (I, 350).[45] В сказке, однако, герой так или иначе подтверждает свою подлинность, он отмечен, его узнают. Его приглашают занять подобающее ему место, в то время как ложный герой изобличается и либо жестоко наказан (изгнанием, убийством, самоубийством), либо прощен.[46]

Но Яков Петрович Голядкин, как кажется, ничем не отмечен. Его никто не приглашает. Напротив, как раз появление на «пире» и «бале» ему запрещено. Среди других он гость непрошенный, незваный.[47]

Мотив самозванства Голядкина звучит в повести с самого начала: ведь герой «приглашен на обед» (I, 337) самим собой. В дальнейшем Голядкин, «двигаемый тою же самой пружиной, посредством которой вскочил на чужой бал непрошенный, подался

вперед, потом и еще вперед, и еще вперед ⟨...⟩ наступил на платье одной почтенной старушки и немного порвал его, толкнул человека с подносом, толкнул и еще кой-кого и, не заметив всего этого или, лучше сказать, заметив, но уж так, заодно, не глядя ни на кого, пробираясь все далее и далее вперед, вдруг очутился перед самой Кларой Олсуфьевной» (I, 352). Путь героя к его «невесте» наглядно выражает тот общий принцип, которому следует Голядкин (ср. его рассуждения об иезуитах перед появлением в танцевальной зале — I, 351).

Самозванство Голядкина и его способ достижения цели изобличают в нем ложного героя. Он стремится занять место, на которое его никто не звал, способом, который истинный герой счел бы для себя недостойным. (Мотив занятого без приглашения места возникает в повести до сцены «пира» и «бала». При первой же остановке на своем пути герой прямо с этого и начинает: «...господин Голядкин ⟨...⟩ не зная, что далее делать, взял стул и сел. Но, вспомнив, что уселся без приглашения, тотчас же почувствовал свое неприличие и поспешил исправить ошибку ⟨...⟩ немедленно встав с занятого им без приглашения места» — I, 338). Ситуация, в которой Голядкин находится в начале «пира» и «бала» и которая в сказке отведена истинному герою, здесь оборачивается парадоксом: на месте истинного героя оказался ложный, мнимый.

Надо сказать, что несостоятельность господина Голядкина в той роли, на которую он претендует, не означает, что его счастливый соперник — настоящий герой. В отличие от Голядкина, он приглашен на «пир» и принят на нем как жених, но достоинства Владимира Семеновича, иронически упомянутые рассказчиком, не имеют никакого отношения к качествам истинного героя (I, 349).

Следует обратить внимание на характер торжества в доме статского советника Берендеева. Отсылка к финальному сказочному пиру с его грандиозностью («пир на весь мир») ясно указывает истинные размеры этого «маленького» «семейного» праздника. Распространенная литературная метафора «пир жизни» (жизнь как пир, как праздник) стоит в том же ряду и здесь разумеется сама собой. Но торжество не ограничивается «пиром», оно включает непредусмотренный, «импровизированный» «бал» (I, 350). Ассоциации, возникающие в этой связи (жизнь как бал), привносят особые оттенки в освещение сцены первого поражения господина Голядкина.

Дело в том, что «бал» у Олсуфия Ивановича, да и все торжество в его доме, очевидно маскарадны. Костюмированный выезд на него Голядкина и вся маскарадная экипировка героя здесь достаточно характерны. Слова Голядкина, косвенно комментирующие этот выезд, неожиданно оборачиваются серьезной стороной: «Маску надеваю лишь в маскарад, а не хожу с нею перед людьми каждодневно» (I, 340); «Есть люди, господа, которые ⟨...⟩ маскируются только для маскарада» (I, 345). Очутившись на «бале», Голядкин думает: «„На этом господине

парик ⟨...⟩ а если снять этот парик, так будет голая голова, точь-в-точь как ладонь моя голая". Сделав такое важное открытие, господин Голядкин вспомнил и о арабских эмирах, у которых если снять с головы зеленую чалму, которую они носят в знак родства своего с пророком Мухаммедом, то останется тоже голая, безволосая голова. Потом ⟨...⟩ господин Голядкин дошел и до туфлей турецких и тут же кстати вспомнил, что Андрей Филиппович носит сапоги, похожие больше на туфли, чем на сапоги» (I, 353). Маскарадность «интимного» собрания и — шире — маскарадность всей жизни (парик, напоминающий Голядкину арабскую чалму, надет одним из гостей не ради «бала» у Олсуфия Ивановича; точно так же турецкие туфли Андрея Филипповича — обычная деталь его всегдашнего облачения) встают за размышлениями героя.

В свете этой всеобщей «костюмированности» сказочная сторона «пира» статского советника Берендеева — одна из форм маскарада: «царица» праздника, «дамы», «феи», «кавалеры» — все это карнавальные маски. Хозяева и гости здесь выступают ряжеными. Старцы изображают младенцев; юноши изображают старцев; «юные регистраторы» выглядят как статские советники, а коллежские советники кажутся неясно чем, но чем-то выше: «Я бы не мог ⟨...⟩ изобразить вам ⟨...⟩ всеобщего увлечения сердец, — увлечения, ясно выразившегося даже поведением одного юного регистратора (который в это мгновение походил более на статского советника, чем на регистратора), тоже прослезившегося, внимая Андрею Филипповичу. В свою очередь Андрей Филиппович в это торжественное мгновение вовсе не походил на коллежского советника и начальника отделения в одном департаменте, — нет, он казался чем-то другим... я не знаю только, чем именно, но не коллежским советником, нет! Он был выше!» (I, 349).

Вся семейная интимность «пира» и «бала», родственные отношения гостей, которые «должны были чувствовать себя друг другу родными и братьями» (I, 349), — продолжение маскарада.[46] Вместо «родных» и «братьев» в доме Олсуфия Ивановича собирается «департамент»: «юный регистратор», «столоначальник», «советник», наконец «старший из гостей», Андрей Филиппович — «коллежский советник» и «начальник отделения» департамента. На «родственном бале» все в сущности определено «чиновною табелью о рангах». Эта «табель о рангах» регламентирует поведение гостей и заменяет собой «родственность» и «семейность», с молчаливого согласия всех присутствующих, маскируясь ими. Частная жизнь здесь — продолжение официальной жизни. Вот почему в ответ на замечание Голядкина о своих «домашних обстоятельствах» и «частной жизни» он слышит выговор начальства (I, 352; ср.: с. 347).

Со своей действительно «частной жизнью» Голядкин нарушает принятые правила игры, согласно которым «частная жизнь» не существует без подоплеки официальных отношений. Для званых

гостей Олсуфия Ивановича маскарадная сторона «семейных радостей» очевидна. Но незваный господин Голядкин, выскочивший из принятых норм игры и официальных рамок, одним фактом своего неофициального, беззаконного появления выворачивает наизнанку узаконенную двойственность всеобщего маскарада. Ситуация, в которой оказался Голядкин (одинокий в чужом «пиру» и на чужом «бале»), открывает читателю маскарадную сторону именно официальных отношений. «Зеленая чалма» на голове арабских эмиров (знак родства их с пророком Мухаммедом) и зеленый цвет форменных панталон (знак особого родства на лестнице официальной казенной иерархии), мельком, но не случайно упомянутый на последней странице повести (I, 431), явно соотнесены друг с другом.

Итак, костюмированный господин Голядкин оказывается одновременно и в центре и на периферии костюмированного собрания. Двойственное положение героя понятно: ведь он такой же, «как и все», «не хуже других» (I, 339 и др.), но в то же время в некотором отношении он совсем «не так, как другие» (I, 339 и др.). Он явился на «пир» и «бал» без приглашения, на место, уже предназначенное другому, в роли и маске, уже надетой на себя другим: «⟨...⟩ все в этом юноше, — который более похож на старца, чем на юношу, говоря в выгодном для него отношении, — все, начиная с цветущих ланит до самого асессорского, на нем лежавшего чина, все это в сию торжественную минуту только что не проговаривало, что, дескать, до такой-то высокой степени может благонравие довести человека!» (I, 349). Господин Голядкин собирался возвестить всем об истинных достоинствах и добродетели в тот момент, когда и то и другое уже торжествовало: «...о! для чего я не обладаю тайною слога высокого, сильного, слога торжественного, для изображения всех этих прекрасных и назидательных моментов человеческой жизни, как будто нарочно устроенных для доказательства, как иногда торжествует добродетель над неблагонамеренностью, вольнодумством, пороком и завистью!» (I, 349).

Маска истинного героя, которую надевает господин Голядкин, перепутав ее со своим настоящим лицом, дублирует чужую маску и в этой ситуации оказывается лишней, ненужной; она упраздняется и отменяется сама собой. Среди костюмированного собрания один господин Голядкин, несмотря на свой выезд и экипировку, парадоксальным образом оказывается лишенным маскарадного платья. Он одет неприлично, неподобающе случаю и обстановке, поскольку одет «не так, как другие». Иначе говоря, он обнажен и не одет вовсе; среди других он гол.

Фамилия героя — Голядкин — наряду с другими возможными здесь значениями, но в первую очередь и безусловно имеет этот смысл: Голядкин — голый.[49] Характерно, что на первой странице повести герой появляется в «неприличном» виде, он в исподнем (I, 335). Настойчиво варьирующийся в повести мотив «когда все обнаружится, и маска спадет с некоторых лиц, и кое-что

обнажится» (I, 341 и др.) многократно возвращает читателя к той же мысли.

Неприличная обнаженность героя среди одетых гостей не без насмешливо-веселого лукавства указана автором в диалоге героя с Андреем Филипповичем (первое, что говорит и слышит Голядкин, свалившись на всех, «как снег на голову», «а сам ни в одном глазу» — I, 351, 353; ср.: с. 360): «Это более относится к домашним обстоятельствам и к частной жизни моей, Андрей Филиппович, — едва слышным голосом проговорил полумертвый господин Голядкин, — это не официальное приключение, Андрей Филиппович...

— Стыдитесь, сударь, стыдитесь! — проговорил Андрей Филиппович полушепотом, с невыразимою миной негодования...» (I, 352).

Именно за эту не принятую «в обществе хорошего тона», неприличную обнаженность и терпит поражение герой на «бале» статского советника Берендеева. Он посрамлен не за то, что на нем, в отличие от других, маска, а за то, что, в противоположность всем остальным, ее на нем нет. Но парадоксальность ситуации заключена не только в этом.

Точно так же, как герой не один приехал костюмированным на «пир» и «бал», он в результате не один оказался и обнаженным. Та маска, которую герой себе избрал, была не только на лице его непосредственного соперника. При видимом разнообразии ее конкретных воплощений, она, в сущности, закрывала лица всех.

Заметим, что в описании гостей на «пире» у Олсуфия Ивановича (при том, что каждый из них либо стар, либо молод, либо очень чиновен, либо нет) есть нечто общее, что всех объединяет. Каждый из них кажется лучше, значительнее того, чем он является на самом деле: юный регистратор выглядит статским советником; коллежский советник выглядит чем-то выше; старец изображает младенца, претендуя тем самым, помимо мудрости и опытности, на детское простодушие и невинность (ср. сказанное впоследствии о двойнике: «⟨...⟩ тешась самым бесполезным образом, как пятилетний ребенок, не имея, однако ж, его невинности» — I, 411); юноша изображает старца, притязая таким образом на мудрость и опытность. В костюмированном и — на первый взгляд — разнородном собрании все, в сущности, носят одну и ту же маску и играют одну и ту же роль. Но все без исключения молчаливо соблюдают главное условие маскарадной игры: никто о ней не заявляет. Именно поэтому маскарад не воспринимается его участниками маскарадом, он выдается всеми за сущность. Видимость значительности выдается за самую значительность, видимость добродетели — за самую добродетель.

Исповедуясь доктору перед визитом к Олсуфию Ивановичу, Голядкин говорит о том, что у него «есть враги» (его соперник — только один из них), он говорит также, что «маска спадет с некоторых лиц» (а не с одного лица). Герой, таким образом, противопоставлен многим. Как видно из дальнейшего рассказа («пир» и «бал»), он противопоставлен всем.

Такое противопоставление тесно связано со сказочной основой «Двойника», так как по сути своей оно, безусловно, героической природы (заметим кстати: «мужественная» обнаженность героя среди одетых гостей здесь служит насмешливой заменой знака его особой отмеченности, так как это единственное, что отличает господина Голядкина от прочих): «...я 〈...〉 не мастер красно говорить, — сказал господин Голядкин 〈...〉 В этом отношении я, Крестьян Иванович, не так как другие 〈...〉 и много говорить не умею; придавать слогу красоту не учился. Зато я, Крестьян Иванович, действую, зато я действую, Крестьян Иванович!

— Гм... Как же это... вы действуете? — отозвался Крестьян Иванович» (I, 339). «Действую не втихомолку, а открыто, без хитростей», — отвечает герой (I, 340). Как потом выясняется, он действует слишком «открыто»: то, что было «домашними обстоятельствами» и «частной жизнью» его и каждого, он выносит на свет и всеобщее обозрение.

Маска «истинного героя» (представление о том, что он лучше и достойнее того, чем он является на самом деле) и тайное желание занять соответствующее этому представлению место невольно выведены Голядкиным наружу и в виду всех разоблачены. «Действия» героя самым интимным образом затрагивают любого и каждого, «общество» в целом, они становятся тем самым «официальным приключением». Вот почему «борьба» героя с «врагами», наносимые им и им получаемые «удары» связаны с «официальным» лицом, Андреем Филипповичем. Голядкин «сражается» с тем, кто стоит выше, чем он, на иерархической лестнице официальных отношений. Поскольку Андрей Филиппович — «начальник отделения» «департамента» (того самого, где служит господин Голядкин) и «старший из гостей» (I, 349), то за ним, естественно, встает весь «департамент» и все «гости» (I, 352—354).

«Борьба» героя заканчивается тем, что его позорят и изгоняют: «Послышался визг и крик двух старух, которых господин Голядкин едва не опрокинул в ретираде» (I, 354). Такой исход был предрешен логикой обстоятельств: точно так же, как для героя все без исключения враги, он сам (также без исключения) всем враждебен. Его «маска» дублировала не только «маску» его соперника, на самом деле она дублировала «маску» каждого из собравшихся на «пир» и «бал». Герой оказался в ситуации, где он каждого замещает, но и каждым замещаем. В чиновном маскараде, организованном согласно «табели о рангах», он — оборотная сторона любого, он — тень, он — призрак, он — двойник. Он в данном случае не «сам по себе», но точно такой, «как все». Поэтому — либо он на месте каждого в «костюмированном собрании», либо все на своих местах, кроме него: «Нечего мне стыдиться, Андрей Филиппович, — отвечал господин Голядкин 〈...〉 обводя свои несчастные взоры кругом, потерявшись и стараясь по сему случаю отыскать в недоумевающей толпе сре-

дины и социального своего положения» (I, 352). Лишенный платья, он не может найти места на многоступенчатой лестнице чинов и званий. Герой посрамлен. Но, с другой стороны, господин Голядкин, сам того не сознавая, вполне достиг желаемого: «маска» спала с враждебных ему лиц и «кое-что обнажилось». Мишурные отличия, даваемые мишурным платьем, исчезли, и на виду оказалась довольно неприглядная и одинаковая сущность всех. Ведь только официально-чиновничья одежда отделяет статского или коллежского советника от простого регистратора, однако в исподнем — все равны. Эту мысль с очевидной насмешкой здесь и высказывает Достоевский.

Она, безусловно, связана с социалистическими настроениями молодого автора.[50] Представляется вполне вероятным, что усложненная структура «Двойника» в значительной степени диктовалась сознательным желанием шифровки: идейная направленность этой повести такова, что автор мог серьезно опасаться ненужных ему «последствий». Из произведений молодого Достоевского при близости их всех друг другу именно «Двойник» явился самым смелым, решительным и глубоким выражением социалистических убеждений начинающего писателя. Дом статского советника Берендеева на Фонтанке у Измайловского моста, к которому то и дело возвращается господин Голядкин, в повествовании соотнесен с другим домом, у другой реки. Лестница официально-чиновной иерархии здесь не замыкается «статским советником», чином V класса в «табели о рангах», а включает все ее чины и классы.

Заметим имя начальника отделения департамента — Андрея Филипповича, о котором сказано как о «старшем из гостей, имеющем даже некоторое право на первенство, украшенном сединами и приличными седине своей орденами» (I, 349). Андрей Филиппович не просто «старший» или «первый» из гостей, но «первый» из званых гостей (обед у Олсуфия Ивановича — «званый», и кроме званых гостей на нем появляются незваные гости). За фигурой начальника отделения департамента встает Андрей Первозванный — апостол и один из первых учеников Христа. Слова «старший» и лишь «некоторое право на первенство» уточняют отсылку: Андрей Филиппович соотнесен не столько с апостолом и учеником Христа, сколько с орденом св. Андрея Первозванного — старшим и самым крупным из русских орденов, который был учрежден Петром I в 1698 г.[51]

Орден Андрея Первозванного давался лицам царской фамилии, придворным, вообще важнейшим сановникам. Кавалеры этого ордена считались принадлежащими III-му классу «табели о рангах» (= тайный советник), даже если на службе они и находились ниже этого класса.

Титул «его превосходительство» по отношению к Андрею Филипповичу, которым именует начальника отделения департамента Олсуфий Иванович (I, 349), хотя и объясняется тем, что Олсуфий Иванович «от старости, как говорится, покачнулся

порядком» (I, 342; статский советник в соответствии с прямой иерархией чинов не мог называть коллежского советника, менее чиновного, чем он сам, иначе как по имени и отчеству), здесь, по-видимому, не случаен: титул «его превосходительство» имели лица III-го и IV-го классов «табели о рангах». Слова «покачнувшегося» Олсуфия Ивановича служат намеком на ту же соотнесенность: Андрей Филиппович — орден Андрея Первозванного.

Если следовать этой логике реальной и возможной связи чинов (VI-й класс = III-му классу), то Олсуфий Иванович действительно «покачнулся порядком» (подчеркнем двусмысленность выражения, важную как раз в том плане, о котором идет речь). Будучи выше чином, чем Андрей Филиппович, и, минуя с этой новой площадки (II класс) ровно столько ступеней, сколько миновал его подчиненный, Олсуфий Иванович становится либо на место государя (верхняя ступенька государственной иерархии), либо на место неизвестно кого, но кто еще выше. В системе орденской подчиненности точно так же: верховным начальником, гроссмейстером ордена Андрея Первозванного (как и других русских орденов) был император. В этой же связи отметим мельком звучащий мотив — соответствия орденов возрасту и «сединам». Олсуфий Иванович старше Андрея Филипповича. Поскольку орден Андрея Первозванного был высшим орденом России, то «старшим» по отношению к имевшему его лицу мог быть только сам гроссмейстер.

«Безножие» Олсуфия Ивановича и его прикрепленность к креслу в свете этих соотношений, безусловно, такая же отсылка к трону. «Несерьезная» сказочно-маскарадная фамилия героя (Берендеев), его дочь («царица») оборачиваются серьезной стороной, и за ними встает реальная царица и, главное, вся царствующая фамилия с ее полуазиатской (Олсуфий), полунемецкой (Клара) закваской. «Благодетель» и «отец» господина Голядкина, статский советник Берендеев намекает на того, кто почитался «отцом» и «благодетелем» всех. «Свет», «большой свет», все мотивы этого рода, которые поначалу кажутся лишенными прямого значения, в системе серьезных смыслов повести его приобретают («... я, Крестьян Иванович, люблю спокойствие, а не светский шум. Там у них, я говорю, в большом свете...» — I, 339 и т. д.). Наконец, еще один мотив — петушиное пение «старинного друга дома», — напоминающий о Суворове (эти ассоциации позднее подтверждаются в тексте — I, 365), говорит о связи внешне невинного и веселого, но в сущности гротескно-шутовского маскарада с реальными обстоятельствами исторической русской жизни.

Приключение господина Голядкина на «пире» и «бале» у Олсуфия Ивановича для героя закончилось очевидной бедой и невидимой, скрытой от него победой (смысл и характер этой победы таков, что за нею ясно обозначилась всеобщая беда, несчастье всех). Эта игра понятиями «беда» — «победа», безусловно, присутствует в тексте. Она прямо передается повторяющимся мотивом, чрезвычайно распространенным, в частности, в народных

причитаниях, где этот мотив, естественно, не допускает возможности каламбура: «победная голова».[52] Но в парадоксально-двойственной структуре «Двойника» такая возможность используется благодаря соотнесенности конкретного контекста со сказочной основой сюжета: господин Голядкин «уткнул в бумагу свою победную голову, совершенно с тою же самою целью, с которою страус, преследуемый охотником, прячет свою в горячий песок» (I, 361. Ср.: с. 371, 418).

С момента первого посрамления героя, которое служит началом его бедствий и одновременно проекцией их финала, дальнейшие события в повести развиваются в том же двойственном плане. Как изобличенный в сказке мнимый герой, господин Голядкин наказан. Наказание в общем виде выражено в той форме, вернее в тех формах, которые характерны для сказки, — изгнание, убийство и самоубийство. В повести все эти формы сосуществуют одновременно. Но поскольку изобличение героя здесь передвинуто в начало его приключений, а некоторый отблеск истинного героизма (при всей иронии) все-таки падает на господина Голядкина (ведь он не только посрамлен, но и посрамляет), то все, что происходит вслед за «пиром» и «балом», является одновременно и своеобразным post scriptum'ом сказки (модернизированная и усложненная детализация развенчания мнимого героя), и самой сказкой, как она обычно развивается после мотивов завязки.

Бросившись «куда глаза глядят», господин Голядкин, как сказочный герой, остается один на пути-дороге, по которой его ведет судьба. Путь сказочного героя (и героев тех литературных повествований, которые прямо к сказке восходят) широк (перед героем лежит весь мир). Особенность судьбы господина Голядкина здесь подчеркнуто выражает общую закономерность: как бы ни был широк жизненный путь, человек неизбежно идет по нему сам с собой. «Если б теперь посторонний, неинтересованный какой-нибудь наблюдатель взглянул бы так себе, сбоку, на тоскливую побежку господина Голядкина, то и тот бы разом проникнулся всем страшным ужасом его бедствий и непременно сказал бы, что господин Голядкин глядит теперь так, как будто сам от себя куда-то спрятаться хочет, как будто сам от себя убежать куда-нибудь хочет. Да! оно было действительно так» (I, 355).[53] Некоторый элемент ретроспективности, сюжетной инверсии того, что последует дальше, по отношению к тому, что уже случилось, возникает в данной ситуации из сути дела: ведь человек проходит свой путь с самим собой с самого начала.

Появление двойника, реально мотивированное безумием, в этой связи вполне естественно. В логике развивающихся в повести событий точно так же: изгнанный всеми, герой предоставлен самому себе. Явная соотнесенность двух моментов рассказа передает именно эту мысль. В «средине», которую Яков Петрович Голядкин не мог найти на «бале», между гостей, позднее, оставшись один, он находит своего двойника, себя же (I, 356).

Сказочная ориентация рассказа подставляет на место ночного незнакомца господина Голядкина либо друга (помощника) героя, либо врага. «Друг»—«враг», «приятель»—«неприятель» — те определения, которые сопровождают двойника в дальнейшем. Иронический смысл этой повторяющейся антитезы очевиден: тот, кто должен быть герою лучшим и верным другом (он сам), оказывается для него злейшим врагом. Ср.: «Кто сам себе враг?..»; «Тот дурак, кто сам себе враг».[54]

Фантастическое окружение, в котором появляется двойник, и сама фантастическая его природа не противоречат сказочному канону. Идя своим путем-дорогой, сказочный герой встречает фантастические существа или существа, наделенные волшебными атрибутами. Поскольку его путь — путь борьбы и соревнования, то все, с кем бы герой ни встречался, либо ему помогают, либо противодействуют.

Знакомство Голядкина со своим двойником (сцена на квартире) в сказочном плане повести означает испытание. Двойник героя предстает перед ним страдающим, неприкаянным, одиноким, просит об участии: «...гость просил покровительства, гость плакал, гость судьбу обвинял, казался таким незатейливым, без злобы и хитростей, жалким, ничтожным 〈...〉 Одним словом, гость употреблял всевозможные усилия «найти» в господине Голядкине» (I, 368). Герой жалеет своего нового знакомца, дает ему кров и пищу, обещает дружбу и содействие.

Реакция героя на просьбу о помощи, казалось бы, должна быть вознаграждена. В логике обычного развития сказочных событий (она, разумеется, учитывалась автором) герой должен был бы приобрести друга и помощника.[55] Этого, однако, не происходит: следующая же за знакомством сцена и все остальные изображают двойника Якова Петровича Голядкина как врага.

Такое продолжение рассказа, возвращая читателя назад, придает сцене знакомства особый смысл. Оно отсылает не к встрече сказочного героя с помощником-дарителем, а к встрече с врагом и антагонистом. «Незатейливость», «жалкое» и «ничтожное» обличье, принятое на себя двойником, — как раз проявление его «злобы» и «хитрости», его коварства. Но герой поддается обману и тем самым врагу помогает.[56]

Задача врага заключается в выведывании.[57] Знакомство Якова Петровича Голядкина со своим двойником обоюдно — он выслушивает другого («пустейшую» «историю» его «приключений», которая, по-видимому, повторяет «приключения» героя до начала важнейших событий, — I, 368), но и высказывается сам: господин Голядкин «сам посвятил своего гостя в некоторые секреты и тайны свои 〈...〉 „Ну, да ведь мы с тобой, Яков Петрович, сойдемся 〈...〉 мы, дружище, будем хитрить, заодно хитрить будем; с своей стороны будем интригу вести в пику им... в пику-то им интригу вести“» (I, 369).

Исповедальные признания господина Голядкина перед гостем (они ведутся начистоту, так как в сущности это разговор с самим

собой) противоположны тому, что герой говорил своему «духовнику» в начале рассказа. Выведывание и обман, которому подвергается герой в сцене знакомства, имеет определенный смысл: герой еще раз испытывается на истинность и этого испытания не выдерживает (в следующих главах вплоть до конца рассказа эта тема, звучащая с самого начала, дается с детализацией и в подробной разработке). Его доброта и участие, дружелюбие и готовность помочь — такая же маска, как и «незатейливость» и «жалкость» его гостя. На самом деле героем руководят совсем другие побуждения: с одной стороны — желание «облагодетельствовать» (так, чтобы гость это «чувствовал»), с другой — желание «приобресть и „найти“» в нем (I, 402). Господину Голядкину нужен не друг, а сообщник, и сам он не дружелюбен по отношению к гостю, а потенциально враждебен.

Но двойник господина Голядкина оказался бо́льшим хитрецом, чем он сам (новый вариант ситуации обманутого обманщика). А принятое им обличье скрывало не подозреваемую господином Голядкиным страшную сущность.

Овладение «секретами» и «тайнами» героя дает его «врагу» и «неприятелю» средства, с помощью которых тот впоследствии его побивает.

Атмосфера «борьбы» и беспрерывных «баталий» не оставляет героя. Настойчивый мотив то и дело об этом напоминает: «Только Андрей-то Филиппович чего ж тут со своими смешками мешается? Ему-то тут что? Старая петля! всегда на пути моем, всегда черной кошкой норовит перебежать человеку дорогу, всегда-то поперек да в пику человеку; человеку-то в пику да поперек...» (I, 365); «...господин Голядкин-младший иронически взглянул на господина Голядкина-старшего, действуя, таким образом, открыто и дерзко ему в пику...» (I, 378); «Ведь вот плут, право, что захочет, то и делает с человеком! — продолжал ложный друг господина Голядкина 〈...〉 фальшиво всеми средствами стараясь изобразить собою остроумца и любезного человека, но между тем действуя со всем бесстыдством безнравственности прямо в пику господину Голядкину-старшему, единственно с тою целью, чтоб каким-нибудь новым бесстыдным способом его обмануть и потом 〈...〉 насмеяться над ним» (I, 408. Ср.: с. 386, 388, 400, 401).

Сопоставление «секретов» и «тайн» Якова Петровича Голядкина с действиями его двойника, добивающегося своих целей теми же «всеми средствами», выражает ясную мысль: двойник героя, его «безнравственный близнец» (I, 409), лишь последовательнее своего оригинала, он откровенно циничен и идет в этом направлении более «прямою дорогой». «...сами вы знаете 〈...〉 Я на вас пошлюсь, Яков Петрович; человек вы умный и справедливо рассудите, — включил господин Голядкин-младший, подлольстя господину Голядкину-старшему, — вы справедливо рассудите, что иначе и поступать мне было нельзя. Жизнь не игрушка, сами вы знаете, Яков Петрович, — многозначительно заключил господин Голядкин-младший» (I, 409). «Благородное негодо-

вание» господина Голядкина, нравственные декларации против его двойника и «приятеля» вызваны, как ясно, только тем, что этот «приятель» ему «враг» и пользуется «всеми средствами» именно «в пику» герою.

Что касается господина Голядкина-старшего, то, исповедуя свои иезуитские принципы, он действует в соответствии с ними не прямо, а с некоторой долей стыдливости. В отличие от своего двойника, он подличает не «на смелую ногу» и не всегда с «откровенностью, не лишенною благородства» (I, 337). Он следует тем же путем, что и его «безнравственный близнец», но, в противоположность тому, с постоянной оглядкою: «Поклониться или нет? Отозваться иль нет? Признаться иль нет? — думал в неописанной тоске наш герой...»; «Так ли, впрочем, будет все это 〈...〉 так ли будет все это? Прилично ли будет? Кстати ли будет?» (I, 337) и т. д.

Ситуация «сказано — сделано», которая обычна для сказки,[58] в «Двойнике», как правило, изменяется по принципу: сказано (подумано) — и не сделано, или сделано наоборот, или сделано с «запинкой», с «крючком», с «петлей» и «оглядкой». «...или прикинуться, что не я, а что кто-то другой, разительно схожий со мною, и смотреть как ни в чем не бывало? Именно не я, не я, да и только! — говорил господин Голядкин, снимая шляпу пред Андреем Филипповичем...» (I, 337); «„Дома бы чаю теперь выпить чашечку 〈...〉 Позже прийти, так Петрушка будет, пожалуй, ворчать. Не пойти ли домой? 〈...〉 Иду, да и только!" Разрешив таким образом свое положение, господин Голядкин быстро подался вперед, словно пружину какую кто тронул в нем; с двух шагов очутился в буфетной» (I, 351) и т. д. Что бы герой ни задумывал и ни предпринимал, он делает это, «озираясь кругом» (ср.: «начал он озираться кругом», «еще раз озираясь кругом», «все слегка озираясь кругом» — I, 356 и др.) и «оглядываясь».

Мотив «оглядки», в каком бы контексте он ни возникал, повторяется не случайно. В соответствии с общей парадоксальной структурой рассказа он введен в текст, затем появляется в середине и конце еще раз по принципу утверждения от противоположного, через отрицание: «...господин Голядкин 〈...〉 бежал, бежал *без оглядки*» (I, 356); «Господин Голядкин 〈...〉 выдрался из толпы и бросился вон *без оглядки*» (I, 382. Ср.: с. 427). В основном этот мотив передается в прямой, не обращенной форме: «Господин Голядкин *оглянулся* кругом...» (I, 362); «Господин Голядкин опять *оглянулся* кругом...» (I, 365); «...отвечал господин Голядкин, *оглядывая* себя...» (I, 367. Ср.: с. 378, 394, 411, 415, 425, 431).

Отметим другие сочетания с глаголами и глагольными формами того же корня: «...господин Голядкин *глядит* теперь так...» (I, 355); «...господин Голядкин все еще стоял и *глядел*...» (I, 357); «Так рассуждал господин Голядкин 〈...〉 беспрестанно *поглядывая*...» (I, 372); наконец: «Знаете ли, есть такое, фамильное в некотором роде, сходство.

Господин Голядкин остолбенел 〈...〉

— Я, знаете ли, что посоветую вам, Яков Петрович, продолжал Антон Антонович. — Вы сходите-ка к доктору 〈...〉 Знаете ли, вы как-то *выглядите* (курсив Достоевского, — *В. В.*) совсем нездорово. У вас глаза особенно... знаете, особенное какое-то выражение есть» (I, 363).

Значение приведенных мотивов заключается в обыгрывании фамилии главного героя, связанной с глаголом *глядеть*. Варьируя его приставки («оглядеться», «поглядеть», «выглядеть»), Достоевский посвящает читателя в эту игру и предлагает выбрать наиболее повторяющуюся и значимую в тексте форму: Голядкин — Оглядкин. Фамилия героя учитывает простейшую возможную здесь метатезу (перестановку первых двух букв).

Поскольку избранная автором фамилия героя несет особый и как бы утяжеленный смысл, Достоевский несколько раз к ней возвращается: «Эх ты, фигурант ты этакой! — сказал господин Голядкин 〈...〉 дурашка ты этакой, *Голядка ты этакой, — фамилия твоя такова!...*» (I, 351); «Ведь ты пьян сегодня, голубчик мой, Яков Петрович, подлец ты такой, *Голядка ты этакой, — фамилья твоя такова*!! Ну, чему ты обрадовался? Ведь завтра расплачешься, нюня ты этакая, что мне делать с тобой!» (I, 370. Ср.: с. 419). В форме «Голядка» фамилия героя передает подразумеваемую здесь метатезу с предельной определенностью: Голядка — оглядка.

Поскольку герой идет путем-дорогой, в отличие от своего двойника, то и дело останавливаясь, спотыкаясь, петляя [59] и оглядываясь, его «приятель»—«неприятель» на этом же пути, естественно, его обгоняет: «...быстрота хода подозрительного и бесполезного господина Голядкина была удивительная! Чуть успеет, например, полизаться с одним, заслужить благорасположение его, — и глазком не мигнешь, как уж он у другого 〈...〉 — ужас, колдовство, да и только! И все рады ему, и все любят его, и все превозносят его, и все провозглашают хором, что любезность и сатирическое ума его направление не в пример лучше любезности и сатирического направления настоящего господина Голядкина, и стыдят этим настоящего и невинного господина Голядкина, и отвергают правдолюбивого господина Голядкина, и уже гонят в толчки благонамеренного господина Голядкина, и уже сыплют щелчки в известного любовию к ближнему настоящего господина Голядкина!...» (I, 391).

«Быстрота хода» Голядкина-младшего «была удивительной» с самого начала. При первом же своем появлении, дважды перейдя герою дорогу (здесь — недобрая примета. Ср.: I, 357, 365),[60] он в третий раз неожиданно оказывается впереди него: «...теперь незнакомец уже шел не навстречу ему, а в ту же самую сторону, как и он, и тоже бежал несколько шагов впереди 〈...〉 Незнакомец мелькнул при входе на ту лестницу, которая вела в квартиру господина Голядкина. Господин Голядкин бросился вслед за ним 〈...〉 спутник господина Голядкина 〈...〉 взбегал легко, без

затруднений и с совершенным знанием местности ⟨...⟩ Вне себя вбежал в жилище свое герой нашей повести ⟨...⟩ Незнакомец сидел перед ним, тоже в шинели и в шляпе, на его же постели, слегка улыбаясь, и, прищурясь немного, дружески кивал ему головою ⟨...⟩ Волосы встали на голове его дыбом, и он присел без чувств на месте от ужаса» (I, 358—359).

Характерные мотивы, сопровождающие появление двойника, выводят его за какие бы то ни было реальные границы и говорят о его нечистой, дьявольской природе. Вся эта сцена разработана в духе народных поверий, связанных с представлениями о всякой нечисти. Двойник появляется на безлюдье, в полночь, среди мрака, «дождя и снега разом», среди «крутой непогоды».[61] «...новое ощущение отозвалось во всем существе господина Голядкина: тоска не тоска, страх не страх ... лихорадочный трепет пробежал по жилам его» (I, 356). Мотивы страха, «странной темной тоски», «ужаса», которые испытывает господин Голядкин, здесь повторяются. В ряд мотивов, указывающих на недобрую природу ночного знакомца героя, вписывается и еще одна деталь, имеющая литературный источник и ближайшим образом восходящая к «Фаусту» (впоследствии она возвращается в рассказе, слегка видоизменяясь): «Какая-то затерянная собачонка, вся мокрая и издрогшая, увязалась за господином Голядкиным и тоже бежала около него бочком, торопливо, поджав хвост и уши, по временам робко и понятливо на него поглядывая ⟨...⟩ „Эх, эта скверная собачонка!" — шептал господин Голядкин, сам не понимая себя» (I, 358).[62]

Появление этой нечисти на пути господина Голядкина было исподволь подготовлено. Оно введено двусмысленной фразой, сказанной героем утром злополучного дня, как раз перед его маскарадным снаряжением в путь-дорогу: «Черти бы взяли! — подумал господин Голядкин, — Эта ленивая бестия может, наконец, вывесть человека из последних границ; где он шатается?» (I, 335). Затем на «бале», когда герой, собравшись было вернуться домой, вместо этого «явился в танцевальную залу»: «Черти бы взяли все это! Иду, да и только!» (I, 351). И дальше в словах камердинера: «...вас кто-то там спрашивает-с.

— Кто же это там меня спрашивает, Герасимыч?

— А уж, право, не знаю-с, кто именно-с. Человек от каких-то-с. Здесь, дескать, находится Яков Петрович Голядкин? Так вызовите, говорит, его по весьма нужному и спешному делу...» (I, 353).

Разработка последних мотивов опирается на поверье, что не в добрый час помянутая нечисть может, к несчастью, отозваться (это поверье отражено, помимо прочих фольклорных жанров, и в сказках; см.: Андреев,* 813, Неосторожное слово: «черт бы тебя взял» и т. п.). Именно к этому поверью отсылает двусмысленная реплика Крестьяна Ивановича на слова господина Голядкина: «У меня есть враги, Крестьян Иванович, у меня есть враги; у меня есть злые враги, которые меня погубить поклялись ⟨...⟩

— Полноте, полноте; что враги! не нужно врагов поминать! это совершенно не нужно» (I, 341). Игра на слове «враг» дает возможность автору прямо ввести в текст народное поверье.

«Друг» и «враг» господина Голядкина, его «приятель» и «неприятель», его «двойник» принадлежит преисподней бездне. «Чувствовал он, — говорится о герое, едва объявившемся среди гостей, — что если запнется, то все сразу к черту пойдет. Так и вышло...» (I, 352). Вытолканный с «бала» господин Голядкин «споткнулся, ему казалось, что он падает в бездну» (I, 355). Мотивы «падения» и «бездны» повторяются в сцене появления двойника (они возвращаются и в дальнейшем): «...он споткнулся два раза, чуть не упал 〈...〉 Он понял наконец, что теряется совершенно, что падает в бездну» (I, 358).

Появление черта в сказочной структуре «Двойника» этой структуре не противоречит. Нечистый, черт возникает в разных сказочных жанрах, в том числе — и в волшебной сказке (см. указатель Аарне—Андреева по оглавлению: «Человек на том свете», «Запроданный черту», «Черти» и др.). Сказочный черт — существо особой породы. Он либо помогает герою, либо побеждается им: «...все, что попадает в сказку со стороны, подчиняется ее нормам и законам. Черт, попадая в сказку, трактуется или как вредитель, или как помощник, или как даритель».[63] В любом случае — он в конце концов не страшен. Хотя Достоевский, судя по сцене знакомства господ Голядкиных, и имел в виду особый характер сказочного черта, в повести он создает его на иной основе. Черт «Двойника» — это черт христианских верований и тех народных легенд и поверий, которые их отражают; это злая, враждебная людям и жизни нечисть, это сын погибели. Говоря о характере черта в устной русской прозе, Э. В. Померанцева пишет:«Черт 〈...〉 никогда не выступает в качестве благодетеля 〈...〉 Это опасное зло, которое иногда человеку удается победить с помощью хитрости (так обычно в сказке, — *В. В.*) или же бога, крестной силы, ангела».[64]

«Быстрота хода» его, за которой не может поспеть господин Голядкин, поистине «удивительная»: его нет — и он здесь, черт нигде — и он всюду. Принадлежа преисподней, царству смерти, он на земле лишен места и может явиться среди живых лишь на призыв или «по особому поручению» (один из повторяющихся в «Двойнике» мотивов: «Господин Голядкин-младший был, кажется, занят, куда-то спешил, запыхался; вид имел такой официальный, такой деловой, что казалось, всякий мог прямо прочесть на лице его — „командирован по особому поручению...“» — I, 372; см. также: с. 373, 376, 400, 401).

Лишенный собственного места, черт не имеет и индивидуального облика. Появляясь среди людей, он вынужден принимать чужие обличья. Ср.: «У нежити своего обличия нет, она ходит в личинах».[65] Поскольку он не имеет ни собственного места, ни лица, черт в этом отношении «не так, как другие», но при случае он может быть точно такой, «как все»; и «подменит

человека, подменит, подлец он такой, — как ветошку, человека подменит, и не рассудит, что человек не ветошка» (I, 381).[66]

Черт — лицедей по необходимости и по природе. Он не живет, а «шутит», не действует, а «играет». Маскарад реальной жизни (как он представлен в повести) ему сродни. Появляясь среди людей, черт занимает не свое место; прикидываясь таким же, «как все», он надевает чужую личину; будучи злым, он в этой маске претендует на некоторое благородство («...особенного-то в этом человеке почти не было ничего 〈...〉 Так, человек был, как и все, порядочный, разумеется, как и все люди порядочные, и, может быть, имел там кое-какие и даже довольно значительные достоинства» — I, 357). В любых обстоятельствах черт человека морочит, играя на его слабостях и дурных страстях. Цель этой дьявольской игры — чужая смерть и погибель. Такая игра для человека не может не быть «плоховатой»: «Я не знаю, милостивый государь, — начал он, — каким образом вам теперь объяснить странность вашего поведения со мною 〈...〉 Не надейтесь на вашу игру: она плоховата...

— Ну, Яков Петрович, теперь скажите мне, каково-то вы почивали? — отвечал господин Голядкин-младший, прямо смотря в глаза господину Голядкину-старшему» (I, 376).

Та глубина подлости и зла, которой наделен господин Голядкин-младший, для Голядкина-старшего невозможна. Герой повести и его двойник совпадают отчасти. Герой отражен в двойнике, как в зеркале,[67] но это зеркало воспроизводит лишь дурную, больную и ненормальную сторону души господина Голядкина. Притязая на полноту отражения, это зеркало на самом деле его искажает: «Тут господин Голядкин привстал, взял свечу и на цыпочках еще раз пошел взглянуть на спящего своего гостя. Долго стоял он над ним в глубоком раздумье. „Картина неприятная! пасквиль, чистейший пасквиль, да и дело с концом!“» (I, 371).

При всей похожести господ Голядкиных, одна деталь в облике Голядкина-младшего принадлежит исключительно ему и отличает его от оригинала — его странная «ножка»: «...господин Голядкин-младший вдруг (предварительно отпустив только улыбочку окружавшим их зрителям) принял на себя вид самый занятой, самый деловой, самый форменный, опустил глаза в землю, съежился, сжался и, быстро проговорив „по особому поручению“, лягнул своей коротенькой ножкой и шмыгнул в соседнюю комнату» (I, 376). «Тут безбожный и ни во что не верующий господин Голядкин-младший, вероятно воображая уязвить гордого героя повести нашей, сделал в его же глазах неприличное антраша, лягнул ножкой и, к довершению своего посрамления, щелкнул посредством пальца и языка ртом...» (I, 411. Ср.: с. 391, 400). Когда герой вслед за своим обидчиком вскарабкался на дрожки, с лошадью начинает твориться что-то неладное: «Извозчик 〈...〉 и кнутом, и вожжой, и ногой, и словами понукал свою разбитую клячу, которая совсем неожиданно понеслась вскачь как вихрь, закусив удила и лягаясь, по скверной привычке

своей, задними ногами на каждом третьем шагу» (I, 412). Чертовщина и дьявольская природа этого «ляганья» и спотыканья «на каждом третьем шагу» очевидны.

Здесь не будет лишним напомнить, что с тех пор, как христианство придало числу три особый смысл (связанный с троичностью божества, троичностью мироздания и т. д.), это число считалось ненавистным для дьявола. В одной из немецких народных легенд о Парацельсе, приведенной Н. Н. Дурново, говорится о том, что Парацельс, гуляя однажды в лесу, услышал голос беса, который просил освободить его из ствола старой ели. Парацельс согласился на это при условии, что бес выполнит его желания. Он успел назвать два из них и хотел сказать третье, но дьявол его перебил: «Три вещи ⟨...⟩ я дать не могу: я ненавижу это число, удовольствуйся двумя ⟨...⟩ ты их получишь».[68] Любая троичность для дьявола была непереносимой.[69]

Лошадиное «ляганье» и «ляганье» господина Голядкина-младшего одного и того же происхождения и явно соотнесены друг с другом. Они намекают на характерную примету в обличье черта, как он рисуется иногда народной фантазией: одна нога у черта снабжена конским копытом. Ср. у Гете:

Ведьма

Простите, сударь, мне за грубый мой привет!
Но конского при вас копыта нет,
И вороны куда, скажите мне, девались?

Мефистофель

⟨...⟩ видишь, я рога, и хвост, и когти кинул.
Хоть ногу конскую иметь я должен все ж,
Но с нею в публике являться не желаю
И вот в фальшивых играх щеголяю,
Как франтовская молодежь.

(«Фауст», часть первая, сцена 6
«Кухня ведьмы», пер. Н. Холодковского.)

Лошадиное копыто — деталь, которая указывает на «неблагонамеренную» по отношению к человеку, «зверскую» природу черта: «...и вдруг, ни с того ни с сего, опять явилось известное своею неблагонамеренностью и зверскими побуждениями лицо, в виде господина Голядкина-младшего, и тут же, сразу, в один миг, одним появлением своим, Голядкин-младший разрушал все торжество и всю славу господина Голядкина-старшего» (I, 391).

Особая «ножка» Голядкина-младшего выдает маскарадность принятого им на себя обличья: он не «настоящий господин Голядкин», а «поддельный». В сущности он не более совпадает с героем, чем взятая им чужая фамилия с его собственным родом: «...ваш однофамилец. Не братец ли ваш?

— Нет-с, Антон Антонович, я...

— Гм! скажите, пожалуйста, а мне показалось, что, должно быть, близкий ваш родственник. Знаете ли, есть такое, фамильное в некотором роде, сходство» (I, 363). «Фамильное сходство»

между героем и его двойником существует действительно лишь «в некотором роде»: Го-*ляд*-кин. Достоевский в данном случае имеет в виду одно из народных наименований духа зла и всяческой нечисти — «ляд»: «...ляд — все негодное и недоброе, дух пакостей, нечистый, черт».[70] Именно это значение зла и нечистоты, скрывающихся за Голядкиным-младшим, подчеркнуто в размышлениях главного героя: «Вот ведь, однако ж, у него и характер такой, нрава он такого игривого, скверного, — подлец он такой ⟨...⟩ Голядкин он этакой! Пожалуй, еще дурно себя поведет да *фамилью мою замарает, мерзавец*» (I, 381).

Дурная и нечистая сторона помыслов и дел Якова Петровича Голядкина в его двойнике выражена в беспримесном виде. По отношению к господину Голядкину его двойник — мыслимое воплощение жизненной позиции героя, если ее последовательно провести до конца, до возможных выводов и следствий.

Гибельный исход судьбы господина Голядкина заключен при этом в сути дела: поскольку жизненная позиция героя и его «приятеля» и «врага» в принципе одна и та же, то ожесточенная борьба героя с двойником есть в прямом и точном смысле борьба с самим собой. Чем бы в данном случае она ни кончилась, она изначально самоубийственна и смертельна. С этим обстоятельством и связан повторяющийся в повести мотив: «Самоубийца я этакой!» (I, 386). Конкретная трактовка этого мотива в «Двойнике» представляет собой позднюю литературную трансформацию одной из форм сказочного наказания ложного героя.

Заметим, однако: ни в такой борьбе Якова Петровича Голядкина, ни в ее смертельном исходе нет безусловной необходимости. Ведь Яков Петрович Голядкин — не настоящий герой; его путь — путь петляний и заблуждений; это не прямая дорога, а окольная, она выражает не закономерность, а нечто экстраординарное в стороне от истинной закономерности. На этой окольной дороге герой попадает в различные приключения, но приключение не есть норма, оно как раз демонстрирует ее нарушение. Все это отмечено в повести не случайно. То обстоятельство, что господин Голядкин — такой же, «как все», и ему никто по части «истинности» не противопоставлен, в данном случае ничего не меняет: ведь окольный путь (и заблуждение) может быть всеобщим (ср.: «Широкий путь, вводяй в пагубу...»).

С тех пор, как изгнанный герой в полночь встретился со своим двойником и это новое несчастье усугубило для него беду и посрамление на «пире» и «бале», главный интерес рассказа сосредоточен на взаимоотношениях героя и «самозванца», надевшего на себя его «маску». С одной стороны, действие развивается как ряд столкновений героя с его двойником, которые, в противоположность сказочно-авантюрному повествованию, представляют собой цепь поражений.

С другой стороны (и одновременно), сквозь все повествование о «баталиях» между Голядкиным-старшим и Голядкиным-младшим отчетливо проходит мотив разбираемого, расследуемого

«дела», «дела» о Якове Петровиче Голядкине, публично и «официально» оскандалившемся на «пире» и «бале», и его «костюмированном» двойнике. Мотив «дела», постоянно возвращающийся в рассказе, имеет в виду обе линии и их объединяет: во-первых, «дело» как военное «дело», кампания, баталия и т. д.; во-вторых, «дело» как судебное, канцелярское «дело», подборка материалов, относящихся к одному и тому же вопросу, т. е. «дело» как официальный документ. («Выиграть дело», «проиграть дело» — мотивы, звучащие в том же двойственном плане и важные здесь еще и потому, что учитывают элемент «игры», связанный с маскарадной стороной событий и лиц этого рассказа).

Поскольку «борьба» в силу особого характера господина Голядкина и в силу особых способов «действия» героя (как и его двойника) приобретает вид «интриги», а «дело» Якова Петровича оказывается крайне «запутанным», то часто повторяющиеся «крючок», «петля», «закавычка» и т. д. здесь тоже как бы обслуживают обе линии сразу — «батальную» и «судебную», официально-деловую. Подчеркнем: «батальная» линия рассказа связана с поступательным развитием событий, их прямой временной последовательностью и сообщает читателю о том, что произошло после «пира» и «бала», тогда как «судебная» сторона «дела» обращена в прошлое, она аналитически-ретроспективна и все, происшедшее за «пиром» и «балом», поворачивает вспять, толкуя его как развернутую предысторию первого поражения и посрамления героя.

Странная замедленность движения в главах, следующих за «пиром» и «балом», при внешне напряженной и стремительной деятельности главного героя и его двойника, возвраты к одному и тому же, постоянные «забегания вперед» и постоянные «ретирады», означающие, в сущности, пустое топтание на месте, связаны с бесперспективной обреченностью «интриги» героя и той судебной тяжбы, которую он ведет.

Еще до появления двойника, после изгнания героя из дома Олсуфия Ивановича, говорится: «...господин Голядкин дошел до такого отчаяния ⟨...⟩ что позабыл обо всем: и об Измайловском мосте, и о Шестилавочной улице, и о настоящем своем... Что ж в самом деле? ведь ему было все равно: дело сделано, кончено, решение скреплено и подписано; что ж ему?..» (I, 356). Уведомление об отставке за подписью Андрея Филипповича, переданное господину Голядкину через департаментского сторожа, лишь с некоторой задержкой (вполне естественной при канцелярском делопроизводстве) сообщает об этом официальном решении (I, 416). Оно было принято, «скреплено и подписано» сразу после приключения героя на «пире» и «бале», точнее сказать (и это отвечает существу «дела») — в апофеозе его маскарадного «подвижничества», одновременно с ним.

В прямой последовательности мотивов рассказа двойник героя появляется как результат этого решения, продиктованного ненавистью и злобой врагов господина Голядкина: «Такая ожесто-

ченная адская злоба врагов его и особенно последнее доказательство этой злобы оледенили сердце господина Голядкина 〈...〉 господин Голядкин уже давным-давно знал, что у них там что-то приготовляется, что-то недоброе стряпается, что у них там есть кто-то другой» (I, 359).

«Кто-то другой», «состряпанный» герою его врагами (заметим: «давным-давно», т. е., очевидно, до того, как господин Голядкин захотел показать себя «с другой стороны»), — предмет новой заботы героя. Поскольку этот «другой» имеет, как кажется, отношение только к герою, то новое «дело» господина Голядкина неизбежно приобретает сугубо «частный» и «домашний» вид, никого не задевающий и всем безразличный (мотив, который в повествовании не раз выражается прямо; см., например: I, 374, 375). «Интригу» с врагом (и врагами) в противовес чужой «интриге» и тяжбу по этому поводу герой ведет сам: «...сам я покамест и, того... исследую дело, по своей части исследую дело. Не теряя времени и спеша исследовать дело, господин Голядкин взял свою шляпу, вышел из комнаты 〈...〉 и пустился куда ему следовало 〈...〉 сперва к Измайловскому мосту 〈...〉 Дойдя до цели своего путешествия, он вошел прямо во двор своего знакомого дома и взглянул на окна квартиры статского советника Берендеева 〈...〉 „Что же я буду здесь делать?.. Спрашивается, что же я буду здесь делать? А вот я лучше теперь, того... и собственнолично исследую дело“. Приняв такое решение, господин Голядкин пустился в свой департамент» (I, 384; см. также, с. 397).

Ситуация осложняется тем (и это один из важнейших парадоксов рассказа), что господин Голядкин до конца остается тесно связанным со своим врагом и врагами, против которых он «интригует». Его слова о «невинном», «правдолюбивом», «благонамеренном», «известном любовию к ближнему», «настоящем» господине Голядкине, терпящем горе и бесчестие от своего «безбожного» врага, — в своем роде такая же химера, как и этот отдельно существующий враг. Суть «дела» господина Голядкина для читателя выясняется из совокупности обстоятельств, лишь косвенно соприкасаясь с чувствами и размышлениями на этот счет самого героя.

Ход судебного разбирательства обращен к истокам всех бед и посрамлений господина Голядкина. Хотя двойник возникает перед героем как следствие его первого поражения, на самом деле он был его причиной: ведь двойник (alter ego героя, его другое и дурное «я») был заключен в душе господина Голядкина до того, как фантастически-реально перед ним воплотился.

В тексте обыгрывается пословица «В тихом омуте черти водятся»:[71] господину Голядкину «даже пришло было в голову самому как-нибудь подбиться к чиновникам 〈...〉 и намекнуть, что вот, дескать, господа, так и так, вот такое-то сходство разительное, комедия пашквильная, то есть подтрунить самому над всем этим да и сондировать таким образом глубину опасности.

„А то ведь в тихом-то омуте черти водятся!“ — мысленно заключил наш герой» (I, 365). Ср.: «Я, Крестьян Иванович, люблю тишину...» (I, 339, сюда же относится мотив «тихомолочки», «втихомолочку» — I, 351, 353 и т. д.). По части «тихого омута» и «чертей», таящихся в его глубине, герой не противопоставлен остальным чиновникам, он с ними вполне однороден. В следственном «деле» Якова Петровича Голядкина эта однородность героя со всеми другими (тема, развернутая в повести в разных аспектах) является одним из важнейших пунктов.

Ложные понятия и дурные страсти опутали людей этой «чертовщиной»: «Враги стояли теперь совершенно носом к носу 〈...〉 „Ведь вот мы теперь стоим носом к носу, — кстати подумал герой наш, — что, если б носы наши нераздельно срослись...“ Тут же припомнил он сказку, в которой говорилось о колбасе, приросшей к носу одной неблагоразумной в желаниях своих жены одного старика.[72] „Жадность к стяжанию и неблагоразумие желаний губит нас“, — подумал господин Голядкин» (I, 411).

В связи с последним утверждением стоит трансформация сказочного мотива «поисков» главного героя.[73] В «Двойнике» этот мотив введен фразой: «И намекаю тем ясно 〈...〉 Крестьян Иванович 〈...〉 что ищут-то теперь не в ней, а подальше 〈...〉 Я сам дело начистоту и открыто веду, Олсуфий Иванович» (I, 342). Как и его соперник, герой «ищет» не невесту, а «подальше», но, в отличие от Владимира Семеновича, он делает это «открыто». «Искать» и «найти», возвращающееся в дальнейшем, на фоне сказочной аналогии звучит иронией (в сказке, где герой ищет себе невесту, сказочное царство не цель его поисков, он получает это царство впридачу): «Зная приличие и чувствуя в настоящее время какую-то особенную надобность приобресть и „найти“, господин Голядкин немедленно подошел кой к кому, с кем ладил получше, чтобы пожелать доброго дня и т. д.» (I, 402). Естественные отношения доброжелательства здесь заменены корыстной заинтересованностью.

Поскольку личная корысть лежит в основе действий всех и каждого, люди неизбежно сталкиваются друг с другом в своих желаниях (как Яков Петрович с Владимиром Семеновичем). На почве частного интереса каждый оказывается «в своем праве», и корыстные вожделения одного стоят «носом к носу» с такими же вожделениями другого. Отношения Якова Петровича Голядкина и его двойника (с одной стороны, сиамские близнецы, которые «срослись себе спинами, так и живут» — I, 364; с другой — они обращены друг к другу носами: «что, если б носы наши нераздельно срослись») в ясной эмблеме передают и враждебную отъединенность, обособленность людей среди себе подобных, и неизбежность их столкновения на этой «широкой», но кривой дороге. «Ища» другого или в другом исключительно для себя, каждый человек оказывается в ситуации, когда он становится объектом точно таких же «поисков». Ловя другого или других, он, в сущности, теряет себя.

Именно в таком повороте дана в «Двойнике» пословица «На ловца и зверь бежит»:[74] «Говорят еще, господа, что птица сама летит на охотника. Правда, и готов согласиться: но кто здесь охотник, кто птица? Это еще вопрос, господа!» (I, 346). Если оставить в стороне подразумеваемую здесь возможность каламбура, построенного на двойном значении слова «охотник» и иронически удерживающего за высказыванием смысл, не сознаваемый самим героем, то, как выясняется по ходу рассказа, господин Голядкин, желая быть «охотником», на деле оказывается только «птицей» (ср.: I, 361). В звериной борьбе всех со всеми и каждого против всех он слишком незначительная фигура, чтобы те, кому герой мог бы вредить (см.: I, 340), составили вместе хоть сколько-нибудь заметное число в сравнении с теми, кто может «съесть» его самого.

Тема жизни «в лесу» в повести передается благодаря «животным» прозвищам и уподоблениям (начальник отделения департамента Андрей Филиппович — «медведь»; затем «волки», «лисы», «зайцы», «овцы» и т. д.), которые соотносят характеры людей и их отношений с привычными образцами сказок о животных и басенной традиции (Крылов, несколько раз упомянутый в «Двойнике», появляется здесь не случайно).[75]

В том же ряду, но в стороне от прочих и тоже «сам по себе» стоит персонаж, чья неблагополучная нога выдает его «зверские побуждения», направленные уже на всех без изъятия, — охотник до душ человеческих, сам дьявол.[76] Переключение сказочно-басенных «животных» мотивов в план обычных для христианства сравнений (дьявол как птицелов, ловящий в свои сети вместо птиц человеческие души [77]) уравнивает «лесную» иерархию людей ввиду их общей «бездушности» и обреченности на погибель.

Именно таким «ловцом», желающим «приобресть и „найти“», появляется перед господином Голядкиным его двойник: «Вел он себя донельзя благонадежно, так и смотрел угодить своему хозяину ⟨...⟩ Если же как-нибудь, по ошибке, заходил мнением своим в контру господину Голядкину и потом замечал, что сбился с дороги, то тотчас же поправлял свою речь, объяснялся и давал немедленно знать, что он все разумеет точно таким же образом, как хозяин его, мыслит так же, как он, и смотрит на все совершенно такими же глазами, как и он. Одним словом, гость употреблял всевозможные усилия „найти“ в господине Голядкине, так что господин Голядкин решил наконец, что гость его должен быть весьма любезный человек во всех отношениях» (I, 368—369).

Обеспокоенный внешним сходством со своим двойником («рост», «склад», форменная одежда, «лысина» — I, 362; «шинель и шляпа» — I, 366), господин Голядкин не обеспокоен внутренним сходством. А между тем, «разумея», «мысля», «смотря на все» точно так же, как он, двойник господина Голядкина посягает на самое важное, чем герой владеет, — его душу. «Гость» уничтожает личность героя именно внутренним подобием, замещает, подменяет ее собой; он похищает чужую душу, ловя ее

в свои сети. Из «гостя» героя он в сущности делается его хозяином.

Одна из сцен повести (конец XI-й главы), несущая символический смысл и характерная в том же плане, рисует департаментскую лестницу (здесь: лестница социальных и официальных отношений) с собравшимися на ней чиновниками, среди которых господин Голядкин видит своего двойника. «Ишь его разбирает! — подумал герой наш, — фаворитом смотрит, мошенник! Желал бы я знать, чем он именно берет в обществе высокого тона? Ни ума, ни характера, ни образования, ни чувства... везет шельмецу! Господи боже! ведь как это скоро может пойти человек, как подумаешь, и „найти" во всех людях! И пойдет человек, клятву даю, что пойдет далеко, шельмец, доберется, — везет шельмецу!» (I, 406). Совершенно ясно, что «шельмец» «находит» во всех людях то, что он «нашел» в господине Голядкине. Он «всем им нашептывает» те самые «секреты» и «тайны» (мотивы, повторяющиеся здесь же, — I, 406), о которых он шептался раньше с героем: люди враждебны друг другу, и задача каждого — обойти и «провести» остальных, добиться собственной цели «всеми средствами». Именно эта «чертовщина» и скрывается в глубине «тихого омута» (внешне благонадежного, порядочного и упорядоченного общества), которую «сондирует» герой.

В «бездушном» царстве, живущем по «лесным» законам, все нравственные понятия, дружественные и родственные связи заменяются одним знанием: кому можешь навредить ты и кто может навредить тебе. По парадоксу, заключенному в существе такого рода отношений, тот, кто может навредить тебе (но пока не вредит и терпит), становится, естественно, «отцом» и «благодетелем»; и чем он более может навредить, тем более он и «благодетель». Указанием на систему этих «родственных» отношений для каждого из людей служит форменный вицмундир и чин соответственно петровской «табели о рангах». Это тот всем явленный и очевидный порядок, который замещает живую связь, естественную, но несуществующую гармонию.

Поскольку все «частное» здесь подменено «официальным» и нет иной упорядоченности и авторитета, кроме упорядоченности и авторитета «табели о рангах», человеку в случае любых затруднений остается одно — апелляция в высшие инстанции. На почве подобных соображений возникает в «Двойнике» психологическая разработка «официально-частных» отношений подчиненных и начальства: «Я думаю, Андрей Филиппович, что начальство должно было бы поощрять подобные движения ⟨...⟩ вы, вероятно, сами видите, Андрей Филиппович, что это благородное движение и всяческую мою благонамеренность означает, — принять начальника за отца, Андрей Филиппович, принимаю, дескать, благодетельное начальство за отца и слепо вверяю судьбу свою» (I, 404; см. также: I, 359, 391, 405, 420, 422).

В «официально-семейной» иерархии, этой «табели о рангах», организованной по принципу большей или меньшей возможности

вреда (и «благодеяния»), первое место по праву занимает черт, который может «навредить» всем и тем самым, парадоксально, всех «облагодетельствовать». «Сыновняя» зависимость подчиненного от начальства заканчивается в «Двойнике» именно этой формой «отеческой» попечительности, дальше которой идти некуда.

Заметим, что высшая ступень «табели о рангах», как она дана в «Двойнике», представлена начальником департамента, «его превосходительством» (Достоевский оставляет официальный титул, вводя его в систему сложных идейных связей и углубляя его стертый смысл; но имя и отчество «его превосходительства» нигде не упомянуты, эта графа вакантна, и читатель при желании может отметить в ней кого угодно — Петра или Николая). «Его превосходительство», занимающее определенное место в «табели о рангах» (класс III-й и IV-й), самим своим именованием служит ясным олицетворением ее структуры: на каждой ступени этой лестницы кто-то кого-то превосходит. На верхней площадке находится тот, кто естественно превосходит «его» и всех, — царь, радеющий о благе своих подданных, их «отец». Над ним лишь бог, милосердный и благодетельный отец всякой созданной им твари, власть которого на земле царь представляет.

Но в «Двойнике» бога подменяет дьявол. «— Ну, хорошо, хорошо; *ступайте с богом*. Я порассмотрю ваше дело, а вас велю проводить...» — говорит «его превосходительство» герою, когда тот наконец до него добрался. Господин Голядкин уходит не «с богом», героя провожает черт, его двойник: «...подлый близнец господина Голядкина юлил впереди, показывая дорогу...» (I, 422, 423). На месте бога здесь встает дьявол. Именно он, подменяя начальника департамента, прощается с героем с высоты освещенной площадки (I, 423). На вершине «официально-семейной» иерархии обнаруживается та же двойственность и той же природы, что и внизу: «— Позвольте спросить вас, — начал он (двойник героя, — *В. В.*) снова, предупреждая усердием своим ответ его превосходительства ⟨...⟩ позвольте спросить вас, в чьем присутствии вы так объясняетесь? перед кем вы стоите, в чьем кабинете находитесь? ⟨...⟩ — Господа Бассаврюковы! — проревел во все горло лакей, появившись в дверях кабинета» (I, 423). Объявление лакея служит ответом на заданные здесь вопросы.

То обстоятельство, что на вершине «табели о рангах» оказывается сам дьявол, опрокидывает всю лестницу социальных отношений сверху вниз. Этот парадоксальный оборот указан автором в заключении XI-й главы, о которой уже говорилось. По окончании присутствия чиновники располагаются на департаментской лестнице в ожидании отъезда «его превосходительства»: «...его превосходительство остановился в низу лестницы ⟨...⟩ и вел весьма интересный разговор с двумя советниками и с Андреем Филипповичем. Немного поодаль от двух советников и Андрея Филипповича стоял Антон Антонович Сеточкин и кое-кто из других чиновников,

которые весьма улыбались, видя, что его превосходительство изволят шутить и смеяться. Столпившиеся на верху лестницы чиновники тоже улыбались...» (I, 406). В освободившееся от службы время чиновники располагаются на департаментской лестнице в той последовательности и том порядке, который отвечает не казенной видимости, а внутренней сущности их отношений: в верху лестницы — чиновники (судя по всему, наиболее бесчиновные); затем — столоначальник департамента; затем — начальник отделения департамента и начальник департамента в самом низу. Здесь же, обратившись «весь в слух и зрение» и «не спуская глаз с его превосходительства», присутствует и господин Голядкин-младший. Место его на департаментской лестнице не указано — очевидно, потому, что он на каждой из ее ступенек, и тем не менее он где-то рядом с «его превосходительством». В переданных далее размышлениях господина Голядкина «шельмец», который так «скоро может пойти» и «найти», соединяется с «его превосходительством» и замещает его (I, 406).

Опрокинутая лестница «официально-семейных» отношений вместо устремленности вверх, к свету и благу, оказывается устремленной вниз, в тьму и погибель. Этот парадокс был подготовлен мотивами «вальтасаровского» «пира» и «вавилонского» «приличия», предупреждающими описание гостей соответственно «табели о рангах» в доме Олсуфия Ивановича Берендеева. В прямой зависимости от этого парадокса меняется вся система знаков и отличий: то, что казалось высшим и лучшим, становится худшим и нижайшим; первые оказываются последними, и последние занимают место первых. В соединении с библейскими упоминаниями (Вальтасар, Вавилон), с мотивами «пира», «званых» гостей и «незваных», такой поворот всей «лестничной» иерархии вводит в поле смысловых значений рассказа особый источник — евангельскую притчу (см.: Евангелие от Матфея, гл. 22, ст. 1—14; там же: гл. 20, ст. 16).

Дьяволово царство (мы опускаем дальнейшую детализацию этой темы, как она дана в «Двойнике»), в котором действует не отделенный от него герой, есть царство смерти и зла. Герой «Двойника» путешествует на том, а не на этом свете; в данном случае он не отличается от сказочного героя, которого судьба иногда (а как показывает в «Исторических корнях волшебной сказки» В. Я. Пропп,— всегда) приводит на тот свет. Достоевский, разумеется, опирался на те сюжеты, где «тот свет» назван прямо [78] и, как в легендарных сказках, представлен в христианизированных формах.[79] Характеристика дьяволова царства и его структура — основной момент в следственном «деле» господина Голядкина. Реальные социальные отношения со всем их злом здесь опрокинуты в сознание и душу одного героя и отражены в нем, как в «зеркале», где каждый может узнать себя.

Другой момент того же следственного «дела» связан с выяснением степени вины господина Голядкина, оказавшегося со своим «пасквильным» двойником в приличном и благоустроенном цар-

стве «первым примером» (I, 362). Тот поворот, который автор «Двойника» дает регламентированной системе существующих иерархических отношений, и ряд других мотивов, к которым придется еще вернуться, уже подсказывают читателю решение вопроса. Способ оправдания героя, хотя и основывается, как увидим, на некоторых фольклорных сюжетах, тем не менее стоит в стороне от главной сказочной линии рассказа (герой «Двойника» от начала и до конца остается мнимым героем).

Выше говорилось, что двойник господина Голядкина (и вся связанная с ним «чертовщина») «состряпан» герою его врагами. Эта подлость и нечисть не прирождена человеческой душе и не срастается с ней изначально. Двойник Якова Петровича — злой призрак, наважденье, он не родня господину Голядкину на самом деле. В душе героя он хотя и не случайный, но временный «пришелец»: «Господин Голядкин поднял наконец глаза, и если не упал в обморок, то единственно оттого, что уже сперва все дело предчувствовал, что уже сперва был обо всем предуведомлен, угадав пришельца в душе» (I, 361).

Временный характер такого «пришествия», составившего «ужас», «стыд» и «кошмар» господина Голядкина, а вместе с тем и стороннее отношение к этому «пасквильному делу» страдающего героя переданы в диалоге: «...я, Антон Антонович, хотел бы узнать, как же этот чиновник, то есть на каком он здесь основании? 〈...〉 я вас все о том обстоятельстве.

— То есть? Ну, да! да что же вы-то интересуетесь этим? Говорю вам: вы не смущайтесь. Это все временное отчасти. Что ж? ведь вы сторона...» (I, 363—364).

Напомним, что хотя черт и был некстати несколько раз помянут героем, он, однако, им не был приглашен на ту роль и то место, которые черт себе избирает. Обернувшись двойником героя, черт в этом виде выступает «самозванцем»: «Я не знаю или, лучше сказать, не помню хорошенько, из каких вы земель, но христиански предупреждаю вас, что самозванством здесь, у нас, и в наш век *не возьмешь* и что мы живем не в лесу» (I, 396. Ср. сказанное позже: «Желал бы я знать, чем он именно *берет* в обществе высокого тона» — I, 406. Этот же мотив «самозванства» черта — I, 377, 395, 399, 404, 414 и др.). Но черт является «самозванцем» только для господина Голядкина; принадлежа каким-то иным «землям», черт действует «здесь, у нас, и в наш век» на законном основании.

Эти иные «земли» в повести уточняются вполне определенно. Конское копыто черта выдает одновременно и его преисподнюю природу, и ее немецкий вариант (черт с лошадиной ногой идет из «Фауста» и немецких фольклорных источников, он не характерен для русских народных поверий).[80]

Появившись в департаменте, черт действует точно так же, «как все»: «...достаточно объяснился, резоны представил; говорит, что вот, дескать, так и так, ваше превосходительство, и что нет состояния, а желаю служить и особенно под вашим лестным начальством 〈...〉 Ну, разумеется, явился с рекомендацией; без нее ведь

нельзя...». Идущие дальше мотивы с максимально возможной прозрачностью передают прямой сговор начальства департамента со злой нечистью и чертовщиной, их бесовскую «стачку»: « — Ну-с, от кого же-с... то есть я хочу сказать , кто тут именно в это срамное дело руку свою замешал?

— Да-с. Хорошая, говорят, рекомендация; его превосходительство, говорят, посмеялись с Андреем Филипповичем.

— Посмеялись с Андреем Филипповичем?

— Да-с; только так улыбнулись и сказали, что хорошо, и пожалуй, и что они с их стороны не прочь, только бы верно служил...» (I, 364).

Предчувствия господина Голядкина, что «вот именно там-то (в департаменте, — *В. В.*) что-нибудь да не так» (I, 360) и что существует «непременная связь» всего его «вчерашнего обстоятельства» (приключения в доме Олсуфия Ивановича и ночная встреча с незнакомцем) «со всем теперь его окружающим» (I, 361), подтвердились. Господин Голядкин узнает, что новый чиновник «разрешен» «его превосходительством» и Андреем Филипповичем, что этот чиновник, таким образом, «в своем» официальном и законном «праве». Таким образом, двойник сначала поселяется в душе героя, а потом занимает его «место ⟨...⟩ на службе и в обществе» (I, 390) по предписанию начальства.

Слова Антона Антоновича относительно «бога» и «щедрости природы», которые будто бы создали чиновника, «как две капли воды» похожего на господина Голядкина (I, 363—364), при том, что читатель уже знает об этом чиновнике (характер появления двойника и призрачная его бесплотность, никак не связанная со «щедростью природы» и враждебная ей), подчеркивают другую сторону возникновения нового чиновника Голядкина, идущую от дьявольского коварства преисподней. Враг героя, его другое «я», возникает, следовательно, по решению начальства, злонамеренно «стакнувшегося» (один из повторяющихся мотивов) в своих действиях с дьявольской нечистью; он появляется на пути героя в результате этой богомерзкой «стачки». «Особое поручение», которое исполняет господин Голядкин-младший, и знаменует, как ясно, единодушные усилия обеих «стакнувшихся» сторон. Отсюда мотив «безбожья адской интриги», направленной против господина Голядкина и берущей верх над его «невинностью» (I, 414).

Немецкое происхождение черта здесь увязывается с немецким образцом русской государственности, как он был запечатлен в петровской «табели о рангах». Сюда же подключаются мотивы «Петербурга» (русской столицы с немецким названием) и вся петербургская тематика «Двойника», включая мельком, но не случайно звучащие отсылки к «Медному всаднику» (I, 356); неожиданным образом поворачивающиеся «лес» и «болото», из которых «вознесся» Петербург, но которые сохранились в нем и по сию пору; отчество героя — «Петрович» и т. д. — все то, что позднее

заставило Достоевского дать ранней повести новый подзаголовок: «Петербургская поэма».

«Адская интрига» «в пику» господину Голядкину существует задолго до маскарадного выезда героя, до всех его «подвигов» и посрамлений. Мотивы этой «адской интриги» вместе с темой «судьбы» вводят в текст «Двойника» особые фольклорные сюжеты.

«— Да, Крестьян Иванович, заплели они сплетню. Замешал свою руку сюда и наш медведь, и племянник его ⟨...⟩ связались они с старухами, разумеется, и состряпали дело. Как бы вы думали? Что они выдумали, чтоб убить человека ⟨...⟩ нравственно убить человека ⟨...⟩ Распустили они слух, что он уже дал подписку жениться, что он уже жених с другой стороны... И как бы вы думали ⟨...⟩ на ком? ⟨...⟩ На кухмистерше, на одной неблагопристойной немке, у которой обеды берет; вместо заплаты долгов руку ей предлагает ⟨...⟩ Немка, подлая, гадкая, бесстыдная немка, Каролина Ивановна ⟨...⟩

— Скажите мне, пожалуйста, где вы живете теперь?

— Где я живу теперь, Крестьян Иванович?

— Да... я хочу... вы прежде, кажется, жили...

— Жил, Крестьян Иванович, жил, жил и прежде. Как же не жить!» (I, 343).

Если оставить в стороне вполне конкретную и реальную часть дела и внимательно присмотреться к истории с Каролиной Ивановной, то эта история начинает двоиться, и за цепью конкретных мотивов, цель которых заключается в компрометации героя, встает более серьезный план. (Мы опускаем в данном случае те исторические аллюзии, которые здесь возможны.)

О Каролине Ивановне говорится (в письме Вахрамеева), что она «всегда была благонравного поведения, а во-вторых, честная женщина и вдобавок девица, хотя не молодых лет, но зато хорошей иностранной фамилии» (I, 387—388). В ответном письме господина Голядкина речь идет о том, что «добродетели» Каролины Ивановны «фальшивы» («имею ⟨...⟩ в руках письменный и подлинный документ о фальшивых ее добродетелях») и что герой отвергает «ради собственной, личной ⟨...⟩ безопасности даже какие-либо отдаленнейшие и невиннейшие с нею сношения», что он «отвергал сию особу и чуждался ее и тогда, когда ⟨...⟩ жил ⟨...⟩ в квартире этой особы, пользуясь ее столом и прислугою» (I, 395). Заметим: Каролина Ивановна — девица не молодых лет, она предлагала герою «стол и прислугу» (ср.: «кухмистерша»).

Далее сообщается (слова Антона Антоновича), что Каролина Ивановна «бедна» («А относительно другой девицы, хотя бедной, но зато честного иностранного происхождения, похвального поступка своего тоже не знаете-с?» — I, 405) и на вид худощава (слова двойника): «Мы, сударь, лакомы до тоненьких немочек ⟨...⟩ лакомы с тобою до тоненьких, хотя, впрочем, и не лишенных еще приятности немочек ⟨...⟩ за бир-суп да мильх-суп наше сердце им посвящаем да разные подписки даем» (I, 408).

Одновременно с этим указывается еще одна деталь: Каролина Ивановна — «ведьма» (I, 393, 420) и она «одноглазая». Обдумывая новый вариант ответа Вахрамееву, господин Голядкин размышляет:«...я, так и так, прочел письмо твое (тут отчасти можно и шуточкой) и вижу, что ты, волокита и коварный изменник (такой ты сякой), стоишь рыцарем за германскую красотку *с бельмом на глазу,* то есть за известную нам особу женского пола... Впрочем, о *бельме-то* и умолчать не мешает. Дурак, действительно, имеет виды на ту сторону... да ну, ничего, это *лишнее...*» (I, 397). Далее «одноглазость» Каролины Ивановны упоминается еще раз: «а немка нажаловалась, *одноглазая*». «Это Вахрамеев работает, то есть не Вахрамеев 〈...〉 а это они все за него работают, да и шельмеца-то за тем же самым сюда натравили; а немка нажаловалась, *одноглазая* 〈...〉 Нет, тут мастера работают 〈...〉 я знаю теперь, кто здесь за них всех работает: это шельмец работает, самозванец работает! На этом одном он и лепится, что доказывает отчасти и успехи его в высшем обществе» (I, 399).

Действительно ли герой собирался жениться на Каролине Ивановне и дал на это «подписку», остается неясным, но то, что он решительно не хочет на ней жениться, в то время как другие этого хотят, — бесспорно. Мотивы «женитьбы» героя на Каролине Ивановне вводят тему судьбы: суженая или не суженая (судьбой) герою эта невеста — эта «кухмистерша» и «неблагопристойная немка».

Выделенные здесь мотивы связывают историю Каролины Ивановны с распространенными в мировом фольклоре сюжетами сказок о Лихе (Лихо или «слепое», или «одноглазое»). «Жил один кузнец. „Что, — говорит, — я горя никакого не видал. Говорят, лихо на свете есть; пойду поищу себе лихо“». На дороге кузнец встречает портного и идет дальше вместе с ним. Приходят в избу («никого там нету, пусто, нехорошо»). «Вот и идет высокая женщина, худощавая, кривая, одноокая. „А! — говорит. — У меня гости. Здравствуйте“. — „Здравствуй, бабушка!“ 〈...〉 „Ну, хорошо; будет что поужинать мне!“ 〈...〉 Вот она пошла, беремя дров большое принесла 〈...〉 поклала в печку, затопила. Подошла к ним, взяла одного, портного, и зарезала, посадила в печку и убрала».[81] Из мотивов, не выраженных прямо, но ясных из контекста, отметим одиночество Лихо (ср. «честная женщина и вдобавок девица»), ее бедность, связь с печкой и прожорливость.

В другом варианте этого сюжета: «Жил да был человек и не знал, что есть на свете лихо 〈...〉 и решился во что бы то ни стало увидеться с ним...», — Лихо — громадный великан. Он потчует сказочного героя прежде чем его съесть: «Подало ему Лихо человечью голову и потчует, а само Лихо *слепое* 〈...〉 „Скушай, голубчик, ты сам вкусней для меня будешь“».[82]

Подчеркнем, что для господина Голядкина вся «адская интрига» его врагов, все его приключения и несчастья — наваждение, «колдовство». Дошедший до отчаяния, герой думает: «Ну, если б там теперь 〈...〉 волшебник какой бы пришел, или

официальным образом как-нибудь этак пришлось, да сказали бы: дай, Голядкин, палец с правой руки — и квиты с тобой; не будет другого Голядкина, и ты будешь счастлив, Голядкин, только пальца не будет, — так отдал бы палец, непременно бы отдал, не поморщась бы отдал 〈...〉 ну, зачем все это? ну, надобно было всему этому быть; вот непременно этому, вот именно этому, как будто нельзя было другому чему! И всё было хорошо сначала, все были довольны и счастливы» (I, 379). Все мотивы приведенного текста стоят в связи с сюжетами сказок о Лихе: начальное счастье и благополучие (оно, как говорилось, вообще характерно для сказочных зачинов, но в сказках о Лихе оно усилено); мотивы судьбы (здесь прямо соотнесенные со счастьем или лихом, горем) и, наконец, «палец» (в сказках иногда — и рука), которым герой готов пожертвовать, чтобы избавиться от лиха, вернуть себе покой и счастье.[83] Из перечисленных мотивов именно последний (в соединении с «одноглазостью» Каролины Ивановны) недвусмысленным образом связывает приключения господина Голядкина с названной группой фольклорных сюжетов.[84]

Косвенной отсылкой к этим же сюжетам представляются и не раз повторенные слова о том, что история с Каролиной Ивановной — «сплетня» и «выдумка»: «... и хотя это и сплетня, хотя все это не более как выдумка бабья, старушья, выдумка известных старух, стакнувшихся с известными лицами, чтоб людей обморочить, чтоб окончательно дорезать в нравственном отношении человека, — но все это было именно так» (I, 393. Ср. далее: с. 399).

В свете сказочных параллелей («выдумки бабьей, старушьей») герой обречен Лиху. Его судьба связывается с горем и несчастьем. «Адская интрига», затеянная в этом направлении, имеет знакомый источник: «интригует» сама Каролина Ивановна («ведьма» и «неблагопристойная немка», «кухмистерша» — помимо сказочной, еще одна отсылка к «Фаусту») и начальство господина Голядкина, Андрей Филиппович, «медведь». Лихо в судьбе героя «состряпано» той же «чертовщиной» того же происхождения и теми, кто занимает верхние ступеньки в государственной официальной иерархии. История героя с его двойником, отраженная в этой линии сюжета, приобретает более широкую, но вполне определенную историческую перспективу: судьба «маленького» и «простого» человека (I, 340, 339), как она складывается начиная с Петра I и его государственных преобразований.

Квартира Каролины Ивановны вместе с «Измайловским мостом и около» — источник всех бед, поражений и посрамлений героя: «Так это там-то главный узел завязывался! — вскричал господин Голядкин, ударив себя по лбу и все более и более открывая глаза, — так это в гнезде этой скаредной немки кроется теперь вся главная нечистая сила 〈...〉 И появление мерзавца тоже теперь объясняется 〈...〉 это все одно к одному. Они его давно уж держали, приготовляли и на черный день припасали. Он у них закваска всей этой неблагопристойной интриги и ими же сделан

для содействия их главным и самым неблагонамеренным целям 〈...〉 Стало быть, маска упадает теперь, стало быть, открывается всё!» (I, 393).

Отказавшись от Каролины Ивановны, герой остается со своим двойником — тем же Лихом в другом обличье. Напомним, что в последней сцене повести вместо Каролины Ивановны и Клары Олсуфьевны господина Голядкина сводят с его двойником (I, 430), и это соединение служит заменой свадебного обручения.

Связь двойника господина Голядкина с Лихом заставляет вспомнить сказочные сюжеты типа «Горе», «Нужда», «Две доли» (Андреев,* 735 [1], 735), где горе, нужда и недоля мрачной тенью следуют за героем, не отпуская его (тема, разработанная в «Повести о Горе Злочастии»). Если иметь в виду сказочные аналогии двойника (о литературных аналогиях, западных и русских, много писали, к ним следует добавить «Историю о Марцимирисе и о сардинской королеве Терезии» из лубочной повести М. Комарова об английском милорде Георге), то прежде всего надо назвать сказочных противников героя, подменяющих его собой благодаря полному внешнему сходству;[85] сказочных героев с внешним сходством без мотива подмены[86] и Горе, Нужду, Недолю из сказок на эту тему.[87]

Но в сказках о горе мрачная тень героя — его бедность, материальная нищета, нужда в хлебе, одежде и т. п. Двойник господина Голядкина — дурная сторона его души. Именно с этим обстоятельством связан мотив «невинности» героя и указание на цель «адской интриги», заключающуюся в том, чтобы «убить» и «зарезать», окончательно «дорезать в нравственном отношении человека», «обручить» его с подлой нечистью и чертовщиной. Успехи двойника господина Голядкина в департаменте и обществе «хорошего тона» (в повествовании то и другое совмещается, поскольку общество «хорошего тона» — тот же департамент), успехи призрака с нечеловеческой природой, прямо выражают эту мысль.

Благоденствие господина Голядкина-младшего зависит не от его человеческих качеств, а от их отсутствия. Приняв человеческий облик, надев официальный чиновничий мундир, господин Голядкин-младший выглядит ничуть «не хуже других»; точно так же, «как все», идет кривым путем; его «ум» и «ловкость» дают ему преимущества, и в конце концов, ласкаемый начальством, он устраивается «не так, как другие», а лучше прочих. Он ни в чем не нарушает узаконенного маскарада. Он свой среди своих. Его присутствие лишь на сторонний взгляд (на взгляд читателя) открывает дьявольскую сущность этого маскарада, дьяволов водевиль вместо жизни.

Успехи господина Голядкина-младшего показывают, что департаментские беды Голядкина-старшего на службе и в обществе никак не связаны с его нравственной несостоятельностью, хотя в соответствии с парадоксами водевиля, прикинувшегося жизнью, герой официально наказан именно за безнравственность:

« — Не нам с вами рассуждать, Яков Петрович, как начальство решает.

— Почему же начальство, Антон Антонович, — проговорил господин Голядкин, оробев еще более ⟨...⟩

— ⟨...⟩ на худое решились вы, Яков Петрович; тут кое-что ⟨...⟩ хромает-с у вас.

— Что же хромает, Антон Антонович? мне кажется, Антон Антонович, что у меня ничего не хромает.

— А хитрить-то с кем собирались? — резко пересек Антон Антонович совершенно оторопевшего господина Голядкина. Господин Голядкин вздрогнул и побледнел как платок» и т. д. (см.: I, 404—405).

Все, что говорит Антон Антонович о «грешках» господина Голядкина, справедливо. Он только не договаривает правду: «грешки» господина Голядкина точно такие же, «как и у всех», и то, что «хромает» у героя (намек на грешную, дьявольскую сторону его души, на его «безбожного» двойника), «хромает» и у всех, включая и самого обличителя, Антона Антоновича. На этом основан комизм эпизодов, где каждый из собеседников господина Голядкина, как только тот заговаривает о своем «деле», о носящем «маску» «подлеце» и «самозванце», принимает сказанное на свой счет (см., например: I, 373—374, 403—404). Никто, однако, не хочет в этих «грешках» признаться. И господин Голядкин здесь не отличается от прочих: ведь и для него «мерзавец» и «шельмец» существует вполне самостоятельно и отдельно. «Ужас», «стыд» и «кошмар» господина Голядкина (I, 361), дурная сторона его души, — «кошмар» и «ужас» всех без исключения. Вот почему «решение» начальства по «делу» Якова Петровича Голядкина одобрено другими.

Беда героя заключается в том, что он вначале невольно обнаружил общее зло, отбросив маски, а потом, «оглянувшись», вынужден был в него всмотреться. Именно потому, что это зло касалось всех, было решено, «скреплено и подписано», что оно касается только героя. Поскольку от начала и до конца «дело» Якова Петровича было «официальным», его предпочли считать сугубо «частным делом». Ибо в сложившейся ситуации выходило: либо зло пронизывает всех и вся, всю существующую систему отношений, заражая «чертовщиной» души людей, и Яков Петрович Голядкин об этом свидетельствует, либо нет этого свидетельства — и тогда зла не существует; либо виновато начальство департамента, «стакнувшееся» с «нечистью» и «чертовщиной» и втесняющее эту «нечисть» в души людей, либо виноват дурной и безнравственный господин Голядкин, нарушающий картину торжествующего благонравия и приличия (ср. мотивы «пира» и «бала»). То, что являлось общей болезнью, вызванной определенными «поветриями» («Нынче же особенно все такие поветрия» — I, 362; ср.: I, 339, 364, 374, 410 и др.), было рассмотрено как случайная аномалия и расстройство души именно господина Голядкина. В скрытом виде эта болезнь молчаливо

признается нормой, но вышедшая наружу — она оказывается преступлением.

С последней мыслью связаны мотивы, относящиеся к доктору господина Голядкина — Крестьяну Ивановичу Рутеншпицу. Фигура врача героя так же парадоксальна, как и фигура его пациента. Он, собственно, не врач, а экзекутор. Фамилия Крестьяна Ивановича построена по принципу такой же метатезы, что и фамилия главного героя: Рутеншпиц — Шпицрутен.[88]

Еще при первом объяснении господина Голядкина с Крестьяном Ивановичем появляются двусмысленные мотивы указанного плана: Крестьян Иванович Рутеншпиц — доктор не столько «медицины», сколько «хирургии» (противопоставление одного другому в повести очевидно). Он одарен «выразительным, сверкающим взглядом, которым одним, по-видимому, прогонял все болезни, и ⟨...⟩ значительным орденом» (I, 338). Двусмысленны идущие далее мотивы «предписаний» («... вам нужно предписаний держаться» — I, 338) как «предписаний» врача и официальных «предписаний»; требование «переломить свой характер» (I, 339). После того как господин Голядкин объяснил, что он хотя и «маленький» и «простой» человек, но лучше тех, которые «там», «в большом свете» и т. д., «он обратился весь в зрение и робко, с досадным, тоскливым нетерпением ожидал ответа Крестьяна Ивановича. Но, к изумлению и к совершенному поражению господина Голядкина, Крестьян Иванович что-то пробормотал себе под нос; потом придвинул кресла к столу и довольно сухо, но, впрочем, учтиво объявил ему что-то вроде того, что ему время дорого, что он как-то не совсем понимает; что, впрочем, он, чем может, готов служить ⟨...⟩ Тут он взял перо, придвинул бумагу, выкроил из нее докторской формы лоскутик и объявил, что тотчас пропишет что следует». «Пропишет» здесь тоже очевидно двусмысленно.

«— Нет-с, не следует, Крестьян Иванович! Нет-с, это вовсе не следует! — проговорил господин Голядкин, привстав с места и хватая Крестьяна Ивановича за правую руку, — этого, Крестьян Иванович, здесь вовсе не надобно ⟨...⟩ Серые глаза его как-то странно блеснули, губы его задрожали, все мускулы, все черты лица его заходили, задвигались. Сам он весь дрожал». И дальше: «Губы его затряслись, подбородок запрыгал, и герой наш заплакал совсем неожиданно. Всхлипывая, кивая головой и ударяя себя в грудь правой рукою, а левой схватив тоже за лацкан домашней одежды Крестьяна Ивановича, хотел было он говорить и в чем-то немедленно объясниться, но не мог и слова сказать» (I, 340, 341). Собираясь уйти, господин Голядкин говорит: «— Я вам благодарен, Крестьян Иванович ⟨...⟩ По гроб не забуду я ласки вашей» (I, 341). В повести эти слова осуществляются самым серьезным образом: «ласка» Крестьяна Ивановича действительно не оставляет господина Голядкина до «гроба».

В последней сцене «Двойника» образ Крестьяна Ивановича Рутеншпица трансформируется в таком направлении и в таких

размерах, что «подлый» близнец господина Голядкина в сравнении с «духовником» героя представляется лишь «мелким бесом» (отсюда его лакейская роль по отношению к доктору «хирургии» — I, 430—431). Немецкое происхождение и нечто «собачье» (Рутеншпиц) связывало их друг с другом с самого начала. Некоторые мотивы, окружающие в повести появление двойника и затем повторенные в финальной сцене при появлении Рутеншпица (ср.: I, 357, 430), напоминают об этой связи еще раз. Таким образом, недуг и лекарь здесь оказываются одной природы. А поскольку старшинство господина Голядкина-младшего и Крестьяна Ивановича Рутеншпица в их особой и дьявольской иерархии остается все-таки неясным, возникает сомнение: болезнь ли порождает такого рода лекарей или лекари способствуют, «чем могут», этой болезни.

Имя и профессия Рутеншпица в сопоставлении с той ролью, которую в общем маскараде играет этот герой, по принципу контраста указывают на лицо, парадоксально искаженное личиной: Крестьян — Христиан — Христос.[89] Вместо любви здесь предлагается внешний «порядок» (I, 339), вместо милосердия — шпицрутен.

Уж если болезнь так тесно связана с «врачами», а средством лечения ее остается одна «хирургия», т. е. одно наказание,[90] то ясно, что летальный исход этой болезни «предписан» герою с самого начала. Весь департамент снизу доверху выносит господину Голядкину смертный приговор: «...вся ярко освещенная лестница была унизана народом ⟨...⟩ сам Олсуфий Иванович председал на самой верхней площадке лестницы ⟨...⟩ Все ждали. Ропот нетерпения пробежал по толпе, когда господин Голядкин оглянулся назад.

— Я надеюсь, что здесь нет ничего... ничего предосудительного... или могущего возбудить строгость... и внимание всех касательно официальных отношений моих? — проговорил, потерявшись, герой наш ⟨...⟩ все отрицательно закивали головами своими. Слезы брызнули из глаз господина Голядкина.

— В таком случае я готов, я вверяюсь вполне... так и так, дескать, сам отступаюсь от дел и вручаю судьбу мою Крестьяну Ивановичу ⟨...⟩ страшный, оглушительный, радостный крик вырвался у всех окружавших его и самым зловещим откликом прокатился по всей ожидавшей толпе» (I, 431).

Смертный приговор герою, одобренный «радостным криком» преисподней (земли и ниже — здесь, в сущности, одно и то же), означает, что гибель господина Голядкина была не только самоубийством, но прежде всего — убийством. Последние фразы «Двойника» позднейшей редакции (1866) выражают эту мысль с предельной ясностью: «— Ви получаит казенный квартир, с дровами, с лихт и с прислугой, чего ви недостоин, — строго и ужасно, как приговор, прозвучал ответ Крестьяна Ивановича.

Герой наш вскрикнул и схватил себя за голову. Увы! он это давно уже предчувствовал!» (I, 229). «Казенный квартир» и пр.

здесь означает и сумасшедший дом, и тюрьму (крепость), и преисподнюю бездну. Герой приговорен к погибели одновременно и в этом веке, и в будущем. Он обручен с Лихом и здесь и там. Примерно такой дана в «Двойнике» сложная трактовка сказочного мотива наказания мнимого героя путем убийства.

Оправдание господина Голядкина возникает, как видим, на путях, стоящих в стороне от сказочной традиции, где мнимый герой всегда наказан по заслугам и это наказание удовлетворяет чувству справедливости. В сравнении со сказкой Достоевский здесь существенно меняет только один элемент: «мнимость», «ложность» своего героя он ставит в прямую зависимость от значительно превосходящей героя и враждебной ему силы зла. Именно в этой связи рождается сострадание к «плачевному герою» повести.

Лицемерная и подлая действительность сначала с неизбежностью создает господ Голядкиных, а потом их казнит. Кривая дорога господина Голядкина (отражение его судьбы), при этой ее кривизне последовательно проведенная до конца, естественно становится кругом.[91] Вот почему мотивы начала и конца рассказа в «Двойнике» настойчиво перекликаются или совпадают. Но это не просто круг, а именно — порочный круг. По форме и по смыслу этот круг в повести уподоблен «петле», которая по ходу повествования затягивается на шее героя все туже и туже.[92] В соответствии с этим все более мрачным предстает «дьяволов водевиль» известной эпохи русской жизни. В конце концов, «его превосходительство» или Олсуфий Иванович на верхней площадке освещенной лестницы, а где-то вблизи ее подножья «Семен Иванович» или «Иван Семенович» — один черт. В тексте «Двойника» этот фразеологизм обыгран ситуативно: верхнюю площадку занимают «его превосходительство», Олсуфий Иванович и черт, а внизу — господин Голядкин-младший занимает место Семена Ивановича, а место Голядкина-старшего — Иван Семенович. «...зачем же они там взяли Ивана-то Семеновича? на какой им черт было нужно Ивана Семеновича? точно нельзя уж было достать другого кого. Впрочем, кого ни посади, все было бы то же самое» (иначе говоря: один черт — I, 400; ср.: I, 363).

Только после анализа всего рассказа может быть поставлен вопрос об имени главного героя. Думается (мы не исключаем вероятности других объяснений),[93] что оно прежде всего пословичной природы. Это согласуется с фольклорной основой «Двойника» и тем чрезвычайно обобщенным смыслом, который свойствен повествованию в целом. Ср.: 1) «Всякому по Якову» (т. е. всем равно) [94] — тема двойника, развитая как тема «зеркала», в котором должен узнать себя читатель; 2) «И всякому, да не как Якову» (имеется в виду: везет; ср. другой вариант: «Бывает добро, да не всякому, как Якову») [95] — парадоксально обыгранная тема индивидуальной судьбы данного героя. Если это предположение справедливо, то Яков Петрович Голядкин не только в художествен-

ном тексте, но как бы и за его пределами представлен точно таким, «как все»; с другой стороны, он в некотором отношении — совсем «не так, как другие»: ему гораздо хуже прочих.

Подчеркнем, что ориентация на народную сказку, лежащая в основе «Двойника», с ее счастливым финалом и торжеством добра и справедливости указывает норму жизненных отношений. Уклонение от этой нормы свидетельствует о безумии и преступности (общей аномалии) реальной жизни. Мера уклонения от нормы (в повести она максимальна: ср. парадоксальную обращенность сказочных элементов) — мера преступности и безумия. Прямым выводом из всей ситуации, как она дана в «Двойнике», могли бы служить слова Раскольникова: «Мне вдруг ясно, как солнце, представилось ⟨...⟩ взять просто-запросто все за хвост и стряхнуть к черту!» (VI, 321).

Судя по всему, в период писания «Двойника» (и прежде, в «Бедных людях», и несколько позднее, в «Хозяйке») эта мысль искушала Достоевского. Автор «Двойника», в сущности, уже был петрашевцем, и если бы не сложная система шифровки, примененная им в этой повести, Достоевский познакомился бы с Крестьяном Ивановичем Рутеншпицем сразу же, как Яков Петрович Голядкин с ним расстался, т. е. несколько раньше, чем это случилось на самом деле.

Анализ произведения Достоевского показывает, что даже в тех случаях, когда автор сознательно обращается к фольклорному материалу и шире — к явлениям народной жизни и народного миросозерцания, он подвергает их далеко не простой деформации. Фольклорные мотивы и темы у него нередко усложняются почти до неузнаваемости, и даже тогда, когда он сравнительно близко к ним стоит (как в «Двойнике»), он в целом и деталях так их преобразует, что и искушенному взгляду они не всегда заметны. Выяснение значения фольклорных тем и мотивов в произведениях Достоевского требует поэтому самого пристального исследования их поэтической системы. Ведь фольклор, как бы он ни был важен, здесь — только элемент в структуре целого, он не может быть изучен без осмысления этой структуры. Такое исследование по отношению к творчеству Достоевского во всем его объеме — задача будущего.

Нужно, однако, еще раз подчеркнуть, что несмотря на опыт непосредственного общения с народом, отразившийся в «Записках из Мертвого дома», принципы работы писателя с фольклорным и этнографическим материалом в поздний период его творчества не меняются. Как и в «Двойнике», эта тематика и художественные приемы, выработанные народной поэзией, являются не целью его писательской заботы, а только одним из средств для выражения актуального содержания и публицистической мысли. Правда, эта мысль в послекаторжные годы уклоняется у Достоевского совсем в другую сторону, чем в «Двойнике», проникнутом социалистическими веяниями, хотя новая редакция повести 1866 г. их и сохранила.

В 60-е и 70-е гг., в период создания народнических теорий, массового хождения в народ, Достоевский (и всегда чутко реагировавший на факты текущей действительности, но теперь воодушевленный желанием решительного воздействия на ход событий) особенно внимательно присматривался к явлениям народной жизни и культуры. Журналы «Время» и «Эпоха» в 60-е гг., а в 70-е гг. редактировавшийся Достоевским «Гражданин», как и вся русская печать той поры, постоянно обсуждали эти вопросы. Середина и вторая половина XIX в. — расцвет русской фольклористики. Печатаются и научные исследования, и материалы — сборники былин, сказок, песен, причитаний и т. д.; журналы, даже газеты полны отчетов, исследований, публикаций текстов. Выход в свет этнографической работы или книги, посвященной народному творчеству, воспринимался в этих условиях как важный факт самого животрепещущего свойства. Достоевский не был в стороне от общего потока. «Дневник писателя», записные книжки тех лет, черновики его романов и сами эти романы свидетельствуют о глубоком интересе зрелого художника к народному миросозерцанию и поэзии. Ему иногда приходило в голову предложить собственное истолкование фольклорных героев или отдельных произведений, и в записной тетради 1880—1881 гг. он говорит об этом, отмечая высокое художественное достоинство одной из народных песен: «„Ах, вы сени, мои сени". Анализ песни. Она вся в страсти. Только что потешила раз ⟨...⟩ Батюшка грозен... Но еще намеревается потешить. Один сын у отца, как предлог. Поэт не ниже Пушкина».[96] Однако замыслы такого рода не осуществились. Публицистика и широкая форма насыщенного ею романа поглощали все творческие силы писателя. Фольклорные мотивы и темы, как и раньше, входили в его произведения одним из многих компонентов, подчиняясь чисто литературному и проповедническому заданию. Но нельзя из этого заключить, что они играли здесь несущественную роль. Напротив, в последние десятилетия своей жизни Достоевский с особой настойчивостью обращается к устным и письменным образцам, бытующим в народной среде либо так или иначе близким ей.

Две основные причины, помимо неиссякавшего у него никогда интереса к народной жизни во всех ее формах, побуждали Достоевского действовать в этом направлении. Одна связана с самым существом его художественного метода. Верный поэтическим принципам, декларированным еще в «Хозяйке», Достоевский строил свой текст как многоплановое повествование, где за рассказом о сиюминутной действительности благодаря недвусмысленным указаниям и организованной системе ассоциаций возникали такие отношения действующих лиц, так освещались характеры, отдельные звенья сюжета (а иногда, как в «Братьях Карамазовых», и весь сюжет), что сиюминутное приобретало «вечный» смысл. Этот глубинный и самый обобщенный план его повествований и в начале творчества Достоевского и в конце раскрывался на языке эмблематики, символов и аллегорий, которые

писатель неизменно заимствовал из фольклора и христианской мифологии — источников, многие века питавших все европейское искусство. Нет ни одного романа 60—70-х годов, включая самый тенденциозный и «сиюминутный» из них («Бесы», 1871—1872 гг.), где бы Достоевский отказался от этого обобщенно-философского плана и соответствующих фольклорно-христианских способов его воплощения. Изучение романов Достоевского с точки зрения их глубинного смысла, естественно, уводит исследователя в область фольклора и древней литературы. В этом отношении сказочная троица братьев и ее житийная трансформация как основа сюжета в последнем романе Достоевского достаточно характерна.[97]

Другая причина, заставлявшая Достоевского постоянно иметь в виду фольклор и обращаться к народной культуре, связана как раз с «сиюминутной» и публицистической стороной его художественной практики, с некоторым умыслом, продиктованным особой тенденцией. Полемизируя со своими идейными противниками, он хотел сражаться с ними их оружием. Апелляция к народу и народной культуре была вызвана желанием противопоставить народ, его верования и убеждения соображениям на этот счет новейших «теоретиков» и «социалистов». Идя по этому пути, Достоевский, частью бессознательно, частью с мыслью, что только так и следует делать, акцентировал внимание на таких явлениях и фактах, которые соответствовали его собственной почвеннической программе. Ссылки на сказку, былину, пословицу, предание или поверье в романах Достоевского теперь должны были, по замыслу художника, обслуживать идеи, довольно отдаленным образом связанные с идеями писателя 40-х гг. Та «удобопревратность» фольклорно-этнографического материала, которая беспокоила еще Белинского, имела в данном случае немалое значение.

Опираясь на славянофильские или близкие к ним трактовки фольклорных героев и сюжетов, Достоевский даже тип былинного Ильи Муромца толкует как воплощение смирения,[98] долженствующего победить своею силой раздираемый враждой и обособлением Запад: «Падение идеалов Европы. Французы давно не первенствовали, их идеал — обособление. Илья Муромец. Смирение».[99] Тот факт, что Илья Муромец был почитаем русской церковью как святой, до некоторой степени тоже отозвался в таком понимании былинного героя. Рассуждая в «Дневнике писателя» за 1876 г. (октябрь, гл. II, § I «Новый фазис восточного вопроса») о характере русского народа, Достоевский вспоминает это обстоятельство: «Такой народ 〈...〉 твердого воззрения и уже ничем непоколебимых правил, народ — любитель жертв и ищущий правды, и знающий где она, народ кроткий, но сильный, честный и чистый сердцем, как один из высоких идеалов его — богатырь Илья Муромец, чтимый им за святого».[100] При таком подходе к былинному герою нет ничего удивительного в том, что, создавая образ Илюши Снегирева в «Братьях Карамазовых», Достоевский одновременно соотносит его и с Ильей Пророком и с Ильей Муромцем. Тот и другой, по понятиям Достоевского, выражали народные ве-

рования и идеалы, а существовавшие в его время научные трактовки (о которых мы только теперь знаем, что они устарели) поддерживали его в этом убеждении. Надо сказать, что если не в данном случае, то в других писатель многое брал не из первых рук (либо, как здесь, известный ему материал осложнялся в его восприятии тоже известным ему научным осмыслением), а из современных ему изданий, статей знатоков и специалистов, чьи концепции так или иначе отражались в его сознании и, преображенные или нет, затем отзывались в его художественной работе. Желание Достоевского вступиться за Ф. И. Буслаева, высмеянного Н. Г. Чернышевским,[101] свидетельствует не только о знакомстве писателя с трудами крупнейшего русского филолога и фольклориста, но, разумеется, вообще о внимании художника к научным сочинениям подобного рода. Начитанность в такой литературе не могла не повлиять на собственное творчество Достоевского.

Но и помимо научных трактовок, сам интересовавший художника фольклорный материал настолько противоречив и многообразен, что Достоевский без особых усилий находил в нем нужные ему повороты смысла, как он находил их в явлениях текущей действительности. Неся на себе груз различных верований и исторических эпох, фольклор во всем своем объеме и даже в пределах одного произведения (факт, хорошо известный этнографам и фольклористам) эти верования и эпохи совмещает. Сложная структура произведения для народного творчества характерна. Прошедший многовековую выучку новой религии, народ хранил память о языческой старине, и она незаметно прокрадывалась в его обработку христианских сюжетов, а сюжеты внехристианской природы (волшебные сказки, былины и т. д.) расцвечивались деталями, относящимися к быту и верованиям новейшего времени. Да и одни и те же сказочники или певцы рассказывали собирателям волшебные сказки и христианские легенды или пели былины и духовные стихи. Не было ничего противоестественного в том, чтобы брать одну или другую сторону сложной народной культуры либо объединять в своем произведении то и другое, руководствуясь теми образцами, которые предлагали писателю поздние записи фольклорных текстов и которые довелось ему слышать устно. «Чистых» форм выражения той или иной идеологии поздний фольклор вообще не знает. Отношение же Достоевского к его творцу, самому народу, в послекаторжный период творчества было таково, что любая критика каких-либо сторон народной культуры, одобрение одних, осуждение прочих (как это было, скажем, у революционных демократов и у самого Достоевского в 40-е гг.) становилась довольно затруднительной. Соединяя в своих романах то, что мы теперь называем собственно фольклором, и христианскую мифологическую тематику, писатель был убежден, что следует народному духу, и действительно следовал ему в той степени, в какой этот дух проявлялся в противоречивой сложности народной культуры в целом на позднем этапе ее многовекового существования.

Как общую тенденцию можно отметить, однако, все более и более пристальное внимание художника именно к тем жанрам, которые по своей природе стоят на грани литературы и фольклора, — лубочной сказке, апокрифу, легенде, духовному стиху или любой иной народной обработке христианского канонического текста. Общая структура «Преступления и наказания», отчасти и романа «Идиот», некоторыми элементами восходит к сказке (опыт «Двойника» здесь был, конечно, немаловажен); вслед за этим возникает замысел жития («Житие великого грешника», 1869 г.); в «Бесах» сказка и житие сосуществуют одновременно, а в «Братьях Карамазовых» они даны в теснейшем единстве, поскольку избранный в этом романе тип житийного сюжета уже имел дело со сказочным каноном и писателю оставалось только продолжить эту работу в нужном ему направлении.

Фольклорные мотивы этих романов — в отличие от «Хозяйки» и так же, как в «Двойнике», — появляются скупо, нередко звучат загадочно и в большей мере, чем в последней повести, обременены неоднозначной смысловой нагрузкой. Вникнуть в эту сложную вязь смысловых отношений — нелегкая задача. Вот почему, кстати сказать, подход В. Н. Топорова, отталкивающегося в исследовании «Преступления и наказания» скорее от архаических систем мифологического мышления, чем от текста романа, представляется неубедительным по своим результатам. При таком способе анализа вполне естественно получается, что «максимальная сакральность» числа четыре в «Преступлении и наказании» «обнаруживается в ритуальном клише: „стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю... поклонись всему свету на все четыре стороны и скажи всем“».[102] А между тем утверждение, что приведенный отрывок обнаруживает «максимальную сакральность» указанного числа в тексте «Преступления и наказания», требует доказательств. Внимательный анализ романа мог бы показать, что как раз «максимальная сакральность» числа четыре в «Преступлении и наказании» не имеет отношения к «архаическим схемам мифологического мышления», она связана с символикой другой природы, а архаический ее смысл хотя и присутствует в тексте, но на периферии идейных значений. Один и тот же мотив (или комплекс мотивов) в романе и романах Достоевского (поскольку писатель возвращался к одним и тем же символам, ситуациям, характерам и сюжетам) поворачивается в каждом случае новыми гранями, и если он и удерживает общий ореол значений, то иерархия этих значений подвижна. Например, важнейшая в тексте «Хозяйки» символика света и тьмы в «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Бесах» и «Братьях Карамазовых» отступает в область периферийных смыслов.

Заключая общую характеристику поздних произведений Достоевского в их отношении к фольклору и этнографии, нельзя не заметить того факта, что писатель старался вникнуть не только в стихию общерусских народных верований, но также в раскольничьи толки, народные секты (любые отклонения от официально

признанной религии) и ту народную словесность, которая их питала. Возникший еще в 40-е гг., этот интерес сохранялся у Достоевского в дальнейшем, и отчасти «Преступление и наказание», а затем — в большей степени — «Идиот», «Бесы» и «Подросток» достаточно ясно о нем заявляют. Достоевского всегда (уже независимо от его внимания к сектантству) самым серьезным образом интересовала народная адаптация канонических христианских идей и текстов. Он иногда предпочитал этим текстам их обмирщенный вариант; в любом случае он старался такой вариант учесть. Повторяющийся в поздних романах мотив Богородицы-Матери-сырой земли возникает именно на этой почве. Точно так же в последнем произведении Достоевский не удовлетворился самыми пространными редакциями «Жития Алексея человека божия», а избрал духовный стих — народную обработку этой темы. Внимательно вдумавшись в отличия, которые предлагал фольклорный текст в сравнении с житийным источником, Достоевский построил образ главного героя «Братьев Карамазовых», добросовестно следуя народной мысли. Ко времени написания этого романа, задуманного как итог всей его творческой деятельности, Достоевский был глубоко убежден, что только то, что прошло редакцию народа, может претендовать на вечность.

[1] В свое время на это указал Н. К. Пиксанов. См.: *Пиксанов Н. К.* Достоевский и фольклор. — Советская этнография, 1934, № 1—2, с. 152.

[2] «Дневник писателя», 1877 г., ноябрь, гл. I, § I «Что значит слово „стрюцкие"?». — В кн.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. худож. произв./ Под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. М.; Л., 1929, т. 12, с. 295—297.

[3] *Достоевский Ф. М.* Письма. М.; Л., 1928, т. 1, с. 85.

[4] См. об этом: *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976, с. 77—78.

[5] Там же, с. 79—81.

[6] *Андреев Н. П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929, № 60. — В дальнейшем ссылки на этот указатель даются в тексте с обозначением номера сюжета.

[7] О близости этих двух фольклорных типов см., например: *Юдин Ю. И.* Своеобразие историко-художественной проблематики русских бытовых сказок о шутах. — В кн.: Проблемы историзма в художественной литературе. Курск, 1975, с. 20.

[8] *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха, с. 79.

[9] Этот недостаток сказался в указанной выше работе Н. К. Пиксанова. Критику подобного анализа фольклоризма см., например, в кн.: *Емельянов Л. И.* Методологические вопросы фольклористики. Л., 1978, с. 171—179.

[10] См., например, об этом: *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. М., 1958, т. 1, с. 27—28.

[11] См. об этом: *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. М., 1963, т. II, с. 47—253.

[12] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1956, т. X, с. 351. — Отзыв Белинского о «Хозяйке» оказался решающим, и большинство современных и позднейших критиков и историков русской литературы воспринимали повесть преимущественно под воздействием Белинского. См. об этом: *Ануфриев Г. Ф.* Повесть Достоевского «Хозяйка» в русской критике. — В кн.: Научные труды Ишимского гос. пед. ин-та. Свердловск, 1973, т. 187, с. 3—24.

[13] Не случайно в письме Белинского к П. В. Анненкову от 15 февраля 1848 г. «юмор в новейшем роде» и «лак русской народности» заменены простым указанием на Гоголя: «Достоевский написал повесть „Хозяйка" — ерунда страшная! В ней он хотел помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши немного Гоголя». См. в кн.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1956, т. XII, с. 467.

[14] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. В 30-ти т. Л., 1972, т. 1, с. 334. (В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте. Римская цифра — том, арабская — страница. Курсив в цитатах мой, — *В. В.*).

[15] Говоря о структуре народной сказки, В. Я. Пропп пишет о том, что сходное строение «обнаруживает и ряд древнейших мифов ⟨...⟩ Это, по-видимому, та область, к которой восходит сказка. С другой стороны, это же строение обнаруживают, например, некоторые рыцарские романы. Это, вероятно, та область, которая сама восходит к сказке. Подробное сравнительное изучение — дело будущего» (*Пропп В. Я.* Морфология сказки. М., 1969, с. 90). Герой лубочной волшебной сказки стоит между собственно фольклорными ее формами и литературным приключенческим романом. Таков, например, лубочный Добрыня Никитич или Еруслан Лазаревич в «Сказке полной о славном и силном витязе Еруслане Лазаревиче, о его храбрости и невообразимой красоте, царевне Анастасии Вахрамеевне» (см. в кн.: *Ровинский Д.* Русские народные картинки. Кн. I. Сказки и забавные листы. СПб., 1881).

[16] Еруслан Лазаревич отправляется «в чистое поле погулять, людей посмотреть, а себя показать» (*Ровинский Д.* Русские народные картинки, кн. I, с. 43). Этот мотив обычен для сказки (см.: *Пропп В. Я.* Морфология сказки, с. 38, 97). В. И. Даль отмечает эту же формулу среди пословиц (см.: *Даль В.* Пословицы русского народа. М., 1957, с. 277).

[17] См. об этом: *Пропп В. Я.* Морфология сказки, с. 30, 77.

[18] Ср.: «Филин да ворон зловещие птицы, крик их к несчастью»; «Ворон каркает — к покойнику» (*Даль В.* Пословицы русского народа, с. 79, 925).

[19] Этот «пир» в четвертой главе «Двойника» — завязка действия, первое звено в цепи событий. Все, что предшествует ему (первая, вторая и третья главы «Двойника»), является предысторией, развернутой экспозицией сюжета.

[20] Она дана через посредство гоголевских приемов (ср. описание бала у губернатора в восьмой главе первого тома «Мертвых душ»). По мнению В. В. Виноградова, описание обеда у Олсуфия Ивановича — «несомненные вариации стилистических приемов того лирокомического сказа, которым рассказана новелла об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче». См. об этом подробнее: *Виноградов В. В.* К морфологии натурального стиля. Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник». — В кн.: Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 119—120. — О связи «Двойника» с другими произведениями Гоголя, произведениями русских и западных писателей на сходные темы см. там же (с. 101—120, 137—140). Здесь же указана основная литература вопроса. См. также комментарии к повести в цитируемом издании (I, с. 486—488). Фамилия статского советника — *Берендеев* (среди других мотивов такого рода) — тоже отсылает к сказке (ср. у Жуковского: «Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване Царевиче...», 1831).

[21] Ср. в этой же сцене: «все это теснилось около господина Голядкина, все это стремилось к господину Голядкину, все это *выносило на плечах своих господина Голядкина...*» (I, 428).

[22] *Барсов Е. В.* Причитанья Северного края. М., 1872, ч. I, с. 11. — Этот же образ смертного пути (с другой интонацией, поскольку он появляется в другом жанре) повторяется в народных загадках. «Сядешь не так, поедешь не так, заедешь в ухаб, не вылезешь никак (похороны)»; «Едет мужик не путем, ничего не видит кругом, заехал в ухаб, не вылезет никак (покойник)» и др. (см.: *Даль В.* Пословицы русского народа, с. 322).

[23] Существует примета: видеть своего двойника — к смерти. Ср.: «Если человек себя другого увидит, то неотменно должен ожидать себе смерти, особливо ежели привидение кого к себе зовет или манит» (Новый сонник, или Истолкователь снов. СПб., 1817, с. 310; разд. «Приметы»). В. И. Даль по этому поводу пишет: «Есть особый ряд видений ⟨...⟩ это двойники, т. е. человек видит самого себя ⟨...⟩ Иногда видят его также другие люди, но обыкно-

венно видишь его только сам; для прочих он невидимка. Если двойника застанешь у себя в комнате, или вообще, если он предшествует человеку, идет наперед, то это означает близкую кончину; если же двойник идет следом за хозяином, то обыкновенно намерен только предостеречь его 〈...〉 Этот непонятный для нас обман чувств чаще встречается между людьми средних и высших сословий, чем в простом народе» (*Даль В. И.* О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. XIV. Привидения. — В кн.: Даль В. И. Полн. собр. соч., СПб.; М., т. X, 1898, с. 413—414).

[24] Характерно для начинающего писателя: в данном случае он явно солидаризируется с Вольтером. Тот сложный комплекс «отрицательных» идей, который вставал за именем французского просветителя, в «Двойнике» представлен с положительным знаком. Это одна из немаловажных деталей, косвенно связывающих повесть Достоевского с западной и русской революционной мыслью.

[25] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки. М., 1957, т. 1, № 108, 132, 170, 172, 176 и др.

[26] Там же, № 170, с. 427.

[27] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки, т. 1, № 125, с. 214. — «Куда глаза глядят» в начале пути героя для сказки характерно. Ср.: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, с. 44. — Эта формула, как и некоторые другие сказочные формулы, существует также отдельно от сказки (см.: *Даль В.* Пословицы русского народа, с. 76). Говоря о сказочных мотивах «Двойника», нельзя, однако, миновать ее, поскольку она стоит в ряду аналогичных отсылок.

[28] Можно было бы сказать, что все повествование в этой повести связано только с ее героем, если бы не описание гостей и «пира» в начале IV главы, заканчивающееся словами: «Обратимся лучше к господину Голядкину, единственному, истинному герою весьма правдивой повести нашей» (I, 350). Героя нет среди гостей в начале «пира» и «бала».

[29] *Пропп В. Я.* Морфология сказки, с. 38. — В лубочной «Повести о приключении английского милорда Георга...», упомянутой в «Двойнике», при явно сказочной ее природе в целом и многих деталях повествование отвлекается от главного героя ради других персонажей.

[30] К № 430. См.: *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки. М., 1957, т. 3, № 578 (Андреев, 1640).

[31] *Броницын Б.* Русские народные сказки. СПб., 1838, кн. I.

[32] По поводу лакейской песни, которую в «Братьях Карамазовых» поет Смердяков, Достоевский писал редактору «Русского вестника»: «Песня мною не сочинена, а записана в Москве. Слышал ее еще 40 лет назад. Сочинилась она у купеческих приказчиков 3-го разряда и перешла к лакеям, никем никогда из собирателей не записана и у меня в первый раз является» (*Достоевский Ф. М.* Письма. М., 1959, т. IV, с. 54). Если память не изменяет Достоевскому, то очевидно, что еще до отъезда в Петербург (1837 г.) он записывал для себя некоторые образцы фольклорных произведений (в данном случае — городской фольклор). Поскольку Достоевский сам записывал фольклорные тексты, надо думать, что за выходившими в свет изданиями такого рода он следил довольно внимательно. Слова «никем никогда из собирателей не записана» и т. д. косвенно (поскольку сказаны уже зрелым художником и в связи с последним романом) об этом свидетельствуют.

[33] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки, т. 3, с. 375—376.

[34] См. комментарий в кн.: *Афанасьев А. Н.* Русские народные сказки. 〈Б. М.〉, 1940, т. 3, с. 458 (комментарии М. К. Азадовского и Н. П. Андреева при участии Г. С. Виноградова).

[35] См.: *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки, т. 3, № 432.

[36] Совершенно ясно, что сказки с мнимым героем — явление довольно позднее в сравнении с обычной волшебной сказкой. Богатыри былин и лубочные герои ясно свидетельствуют об этом для тех вариантов, где они появляются. Но присутствие их в сказках этого типа не обязательно. Они лишь более определенно выводят наружу мысль, которая заключена и в тех вариантах, где этих героев нет.

[37] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки, т. 3, № 431, с. 241.

[38] Неприглядность мнимого героя всегда подчеркивается в сказках. Например, в сказке о Голе Воянском: «Что за чудеса? Мужичонка невидный, и ехать с ним стыдно; сам он шарашится, а кляча чуть тащится»; «Мужичонка прилег к лошаденке, — что за богатырь? Пальцем щелкнуть — на сажень отлетит» и т. д. (там же, с. 376, 377. В других вариантах: там же № 431, 432, с. 239, 241; ср.: № 430, с. 237—238).

[39] В тексте обыгрывается пословица: «Хорошо тому жить, у кого бабушка ворожит» (см.: *Даль В.* Пословицы русского народа, с. 69, 393).

[40] И здесь, как часто в «Двойнике», художественная мысль передается через посредство приемов Гоголя. Ср. сцену встречи Чичикова швейцаром в прихожей губернатора в гл. X первого тома «Мертвых душ». Об этом см.: *Виноградов В. В.* К морфологии натурального стиля, с. 116—117.

[41] Об этом элементе сказочной композиции см.: *Пропп В. Я.* Морфология сказки. с. 30—31

[42] См.: там же, с. 31. — Диалог Чичикова с швейцаром губернатора (при том, что мотивы этого диалога явно повторены в «Двойнике») не имеет никакого отношения к сказочному запрету. Получив отказ, Чичиков не пытается вернуться в губернаторский дом, он следует приказанию и уходит.

[43] *Пропп В. Я.* Морфология сказки, с. 30.

[44] См.: там же, с. 56—59. — Ср. также ситуацию «Муж на свадьбе своей жены» (Андреев,* 891).

[45] Описание напоминает те сказочные сюжеты, где противостоящие герою персонажи (старшие братья) не узурпируют его прав, хотя и соперничают с ним (всегда неудачно), и где героя, прежде чем наградить царевной и царством, отыскивают на печи, в золе, грязи и рухляди (см., например: *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки. М., 1957, т. 2, № 182, 184, с. 12, 23; Андреев, 530 А, 530 *В).

[46] *Пропп В. Я.* Морфология сказки, с. 57—59.

[47] Подчеркивая это обстоятельство, Достоевский (помимо прочего), вероятно, имел в виду целый ряд пословиц на эту тему. Ср. с дальнейшим развитием событий: «Незван гость, непасена и честь»; «Незваные гости с пиру долой»; «Кто ходит незваный, редко уходит негнаный»; «Поставить на порог (незваного гостя), да в шею до ворот»; «За вороток, да на холодок» и т. д. (см.: *Даль В.* Пословицы русского народа, с. 787, 788).

[48] Эта «родственность» и «семейность», разумеется, тоже связаны со сказкой. В сказке «начальная ситуация всегда требует членов одной семьи» (*Пропп В. Я.* Морфология сказки, с. 77). Ситуация сказочного финала предполагает те же родственные отношения, но распространенные до широчайшего масштаба («пир на весь мир»).

[49] Ср.: *Осипов Н. Е.* «Двойник. Петербургская поэма» Ф. М. Достоевского. (Заметки психиатра). — В кн.: О Достоевском/ Под ред. А. Л. Бема. Прага, 1929, вып. 1, с. 51—52. — Вопреки установившемуся мнению (см. комментарий к академическому изданию Ф. М. Достоевского), нельзя согласиться с той трактовкой фамилии героя, которая подчеркивает бедность, социальную ущербность и нищету этого персонажа: «...поражение бедного чиновника (фамилия Голядкин образована от «голяда», «голядка», что, по Далю, значит: голь, нищета) ⟨...⟩ в неравной борьбе с более богатым ⟨...⟩ соперником...» (I, 486, примеч.). Если фамилия Голядкин и удерживает смысл «голь, нищета», то безусловно, лишь в значении нравственной скудости, духовного убожества.

[50] Кажется безусловно справедливым мнение Ф. И. Евнина о том, что отзыв В. Майкова о «Двойнике», подчеркивающий социальную (и социалистическую) сторону этого произведения, был наиболее проницательным. Соображения исследователя о значении социалистических идей для проблематики повести и конкретные материалы, которые Ф. И. Евнин здесь приводит, заслуживают серьезного внимания. См.: *Евнин Ф. И.* Об одной историко-литературной легенде (Повесть Достоевского «Двойник»). — Русская литература, 1965, № 3, с. 20—24.

[51] Апостол Андрей Первозванный считался патроном России. По четырем сторонам андреевского креста обозначались четыре латинские буквы — SAPR: Sanctus Andreas Patronus Russiae.

[52] Ср. в плачах:

«...Уж как мне-ка победной тошнехонько»;

или:

«...Я не знаю же победная головушка
Кое-день, кое-темная е ночь-ка»

(*Барсов Е. В.* Причитанья Северного края. Плачи похоронные, надгробные и надмогильные. М., 1872, ч. I, с. 11—12).

[53] Подразумевается: от себя не спрячешься; от себя не убежишь. Ср.: «От своей тени не уйдешь» (*Даль В.* Пословицы русского народа, с. 274).

[54] *Даль В.* Пословицы русского народа, с. 607.

[55] См.: *Пропп В. Я.* Морфология сказки, с. 40—45.

[56] В структуре сказки это обман антагонистом своей жертвы («подвох») и результат обмана — невольное «пособничество». См.: *Пропп В. Я.* Морфология сказки, с. 32—33.

[57] О сказочном выведывании и реакции на него — выдаче нужных сведений см.: там же, с. 31—32.

[58] См. об этом: *Медриш Д. Н.* Слово и событие в русской волшебной сказке. — В кн.: Русский фольклор. Л., 1974, т. XIV, с. 119—131.

[59] Хотя Голядкин заявляет, что идет он «прямо, открыто и без окольных путей» (I, 340 и др.), на деле он все время петляет. В начале пути, отправившись на обед, он вдруг «приказал поворотить назад» и заехал к Крестьяну Ивановичу (I, 337); после того как герой узнал у Берендеевых, что ему отказано от дома, говорится: «...карета уже довольно далеко отъехала за Измайловский мост. Вдруг герой наш из всей силы дернул снурок и закричал своему кучеру немедленно воротиться назад. Кучер поворотил лошадей и через две минуты въехал опять во двор к Олсуфию Ивановичу. „Не нужно, дурак, не нужно; назад!" — прокричал господин Голядкин, — и кучер словно ожидал такого приказания. Не возражая ни на что, не останавливаясь у подъезда и объехав кругом весь двор, выехал снова на улицу» (I, 348. Ср. также: с. 384, 393—394, 421, 427).

[60] Ср.: «Оборотнем (зловещим) поперек дороги мечется» (*Даль В.* Пословицы русского народа, с. 934).

[61] См., например: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1869, т. III (гл. XXII «Нечистая сила»). Мрак, холод, вьюга, непогода вообще связаны в народных представлениях с действием разной нечисти: «...до сих пор поселяне наши убеждены, что зимние вьюги и метели посылаются нечистою силою» (там же, с. 10; ср. с. 28).

[62] Эта литературная реминисценция стоит в прямой связи с народным поверьем: «черт может внезапно появляться, исчезать, оборачиваться в различные образы», часто он оборачивается собакой «и даже называется hellehund» (*Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1869, т. III, с. 12, 13).

[63] *Пропп В. Я.* Морфология сказки, с. 102.

[64] *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975, с. 119.

[65] *Даль В.* Пословицы русского народа, с. 933.

[66] Черт нередко принимает облик обычного человека. См.: *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре, с. 177.

[67] Черт иногда выступает в качестве двойника человека. Ср.: там же, с. 178.

[68] См. в кн.: *Дурново Н. Н.* Легенда о заключенном бесе в византийской и старинной русской литературе. М., 1905, I—III, с. 96—97.

[69] Правило это далеко не безусловно. Подчиняясь фольклорной традиции, нечистая сила, как и многое в фольклорной поэтике, нередко отдает дань обычной троичности. Заметим, что двойник, появляясь перед господином Голядкиным ночью, трижды возникает на его пути. Но один раз, спеша тем же путем, он героя обгоняет, а два раза — идет ему навстречу. Здесь очевидно и следование троичной традиции, и ее нарушение.

[70] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956, т. II, с. 286. Ср.: *Осипов Н. Е.* «Двойник. Петербургская поэма» Ф. М. Достоевского, с. 51—52.

[71] Ср.: «В тихом омуте (болоте) черти водятся» (*Даль В.* Пословицы русского народа, с. 732).

[72] Сказочный мотив; см.: *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки, т. 2, № 256: «Диво-дивное, чудо-чудное», с. 303—304 (Андреев, 571). См. также реальный комментарий к «Двойнику» в цитируемом издании: I, 496.

[73] *Пропп В. Я.* Морфология сказки, с. 40.

[74] *Даль В.* Пословицы русского народа, с. 425.

[75] См.: I, 363 («Любопытный»), 365 («Ларчик») и «Зеркало и обезьяна» — басня, прямо не названная, но безусловно угадываемая за сквозным мотивом «зеркала», проходящим через всю повесть.

[76] Ср., например: «Черт ⟨...⟩ похищает детей или водит пьяных, он соблазняет женщин, толкает на самоубийство, провоцирует страшные преступления, постоянно охотится за человеческими душами» (*Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре, с. 122).

[77] Напомним мифологический мотив и метафору: душа человеческая — птица. «— Ну, ну, ну, не буду, не буду! — проговорил господин Голядкин-младший, примирительно отстраняясь от господина Голядкина-старшего, лукавя и фальшивя перед ним ⟨...⟩ надевая маску и тонким обманом, под видом смирения, маня его в новые сети» (I, 409).

[78] См. «тот свет» — «царство подземное» по указателю: *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки, т. 3, с. 558, 559.

[79] См., например: Андреев, № 800—809: «Человек на том свете».

[80] Ср. в «Ночи перед Рождеством»: «Спереди совершенно немец ⟨...⟩ Но зато сзади он был настоящий губернский стряпчий в мундире» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М., 1940, т. 1, с. 202).

[81] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки, т. 2, с. 431, № 302 (Андреев, 1137).

[82] Там же, т. 3, с. 366, № 572. — Сказка перепечатана Афанасьевым из «Отечественных записок» (1840, № 11: Предания, записанные Боровиковским).

[83] Об этом см.: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки, с. 76, 77.

[84] См.: *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки, т. 2, с. 432; т. 3, с. 367.

[85] См., например: «Купеческая дочь и служанка» (*Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки, т. 1, с. 224—227; Андреев, 533 А).

[86] Например: «Буря-богатырь Иван коровий сын» и др. (*Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки, т. 1, с. 267—277, № 136 и др.; Андреев, 300 *В).

[87] Ср.: *Лихачев Д. С.* Смех как «мировоззрение». — В кн.: Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976, с. 50—52.

[88] Ср.: *Альтман М. С.* Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975, с. 250.

[89] Отчество героя — Иванович — в данном случае можно опустить: оно здесь (в силу стертости) означает в сущности его отсутствие (так же: Каролина Ивановна, Олсуфий Иванович).

[90] Судя по всему, средство исцеления, которое «прописывает» Крестьян Иванович господину Голядкину, — кровопускание, лекарство в пузырьке — кровь: «Темная, красновато-отвратительная жидкость зловещим отсветом блеснула в глаза господину Голядкину... Пузырек выпал у него из рук и тут же разбился. Герой наш вскрикнул и отскочил шага на два назад от пролившейся жидкости... Герой наш дрожал всеми членами, и пот пробивался у него на висках и на лбу. „Стало быть, жизнь в опасности!“» (I, 415).

[91] Ср.: *Крамаренко М.* Пространство и время в повести Ф. М. Достоевского «Двойник». — В кн.: Русская филология. Тарту, 1975, IV, с. 11—26.

[92] Ср. размышления героя по ходу его приключений: «Сам я голову в петлю кладу» (I, 366); «...на какой конец я все это делал? Ведь истинно сам голову сую в петлю их воровскую, сам эту петлю свиваю» (I, 372); «Самозванство и бесстыдство, милостивый мой государь, не к добру приводит, а до петли доводит» (I, 377; см. также: I, 397; несколько в измененном виде: I, 419).

[93] Ср., например: *Альтман М. С.* Достоевский. По вехам имен, с. 16.

[94] *Даль В.* Пословицы русского народа, с. 193.

[95] Там же, с. 56.

[96] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг. — В кн.: Лит. насл. М., 1971, т. 83, с. 668.

[97] См. об этом: *Gibian G.* Dostoevskij's Use of Russian Folklore. — In: Journal of American Folklore. Slavic Folklore: a Symposium. [s. l.], [s. a.], p. 240—241; *Ветловская В. Е.* 1) Символика чисел в «Братьях Карамазовых». — Труды Отд. древнерусской лит-ры Ин-та русской лит-ры АН СССР. Л., 1971, т. XXVI, с. 139—145; 2) Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977, с. 161—198.

[98] См., например: *Шевырев С.* История русской словесности, преимущественно древней, М., 1846, т. 1, ч. I, с. 196 и сл.; в статье «Богатыри времен великого князя Владимира по русским песням» К. Аксаков писал: «Сила и кротость, внешние битвы, вследствие случайных обстоятельств, и мир внутренний, вследствие высокого православного строя его души, непобедимость богатыря и смирение христианина, одним словом, соединение силы телесной и силы духовной — таков наш русский богатырь Илья Муромец» (в кн.: *Аксаков К. С.* Сочинения. М., 1861, т. 1, с. 385. Ср.: там же, с. 409—412 («Заметка о значении Ильи Муромца»). Ср. также характеристику Ильи Муромца в кн.: *Майков Л.* О былинах Владимирова цикла. СПб., 1863, с. 115—120).

[99] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг., с. 243

[100] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. худож. произв./ Под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. М.; Л., 1929, т. XI, с. 430.

[101] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг., с. 140.

[102] *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления (Преступление и наказание). — В кн.: Structure of Texts and Semiotics of Culture. Mauton, The Hague; Paris, 1973, p. 260.

II. М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

1.

Проблема отношения М. Е. Салтыкова-Щедрина к фольклору, при кажущейся, на первый взгляд, локальности, обращена ко многим существенным граням мировоззрения, метода и стиля художника. Тема эта не новая в щедриноведении. Однако изучалась она преимущественно со стороны воздействия устной народнопоэтической традиции на творчество писателя. Не меньший интерес представляет процесс обновления, видоизменения, обогащения фольклорных форм, которому подвергает их сатирик.

Сознавая страшную удаленность от народа, потенциально самого многочисленного и благодарного читателя, наша литература в сближении с народнопоэтической стихией видела путь к своей подлинной демократизации, популярности в массах. У настоящих художников речь всегда идет не о популярности ценой идейно-эстетических послаблений и уступок, путем уснащения авторской речи «народными» сравнениями и «народными» словечками.[1] Такой писатель «предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и *помогает* ему делать эту серьезную и трудную работу, *ведет* его, помогая ему делать первые шаги и *уча* идти дальше самостоятельно».[2]

«Я мужик», — говорил о себе Салтыков-Щедрин, и за этим признанием угадывалась гордость и бескомпромиссность писателя-демократа, сознание своей сопричастности многострадальной народной судьбе, близость к народу духовная, нравственная, идейная. Во многом автобиографически звучит со страниц «Пошехонской старины» известное признание Рассказчика о детских годах своих: «... не только всякого дворового я знал в лицо, но и всякого мужика. Я любил говорить, расспрашивать. Крепостное право, тяжелое и грубое в своих формах, сближало меня с подневольною массой».[3]

Исследователи отмечали, что поначалу, в 50-е гг., обращение Щедрина к фольклору обусловливалось его кратковременным увлечением славянофильскими идеями. В эту пору интерес писателя к устному народному творчеству носил прежде всего «этнографический» характер. В «Губернских очерках» и примыкавших к ним циклах рассказов и повестей фольклорный материал был привлечен главным образом в целях «исследовательских», чтобы «придать фактическую, реалистическую убедительность ⟨...⟩ зарисовкам народных типов ⟨...⟩».[4]

В эти годы Щедрин чрезвычайно редко пишет о народе в критических тонах. Пристально изучая фольклорные источники, он останавливает свое внимание на разбойничье-удалых песнях, воспроизводя, к примеру, в «Развеселом житье» (из цикла «Невинные рассказы») их интонацию, ритм, лексическую окраску, сгущая и социально заостряя их протестующий, бунтарский па-

фос. Обращаясь в «Губернских очерках» («Пахомовна», «Аринушка») к духовным стихам и религиозным поверьям, сатирик видит в них изуродованную веками притеснений, «исторически обусловленную форму отражения заветных народных мечтаний вырваться из тисков материальной нужды, социального гнета».[5]

В 60—80-е гг. обращение Салтыкова-Щедрина к фольклору диктуется в первую очередь целеустремленными *сатирическими* заданиями писателя. «Единственно плодотворная почва для сатиры есть почва народная»,[6] — так определит он идейно-творческую основу главного дела своей жизни.

О живущем в народе духе созидания, творчества писатель-сатирик размышляет часто, отвергая идеализацию патриархального уклада русской жизни и космополитическую близорукость ученых-педантов. Непримиримого и язвительного оппонента нашли в сатирике те русские историки литературы и фольклористы, которые чрезмерно увлекались компаративистскими методами и, в частности, так называемой «теорией заимствования». В 1872 г. в «Дневнике провинциала в Петербурге», а через год в очерке «По части женского вопроса» (из «Благонамеренных речей») Щедрин пародийно, с убийственной издевкой воспроизводит суждения тех, кто оспаривал «русское происхождение Микулы Селяниновича» (11, 275) и столь же усердно, сколь и безрезультатно доискивался до иностранных истоков происхождения русского героического эпоса, русского народного творчества. Это и Иван Николаевич Неуважай-Корыто, автор «Исследования о Чурилке», доказывавший, что «Чуриль, а не Чурилка, был не кто иной, как швабский дворянин седьмого столетия» (10, 404), а Добрыня и Илья Муромец — «все это были не более как сподвижники датчанина Канута» (10, 405). Это и Петр Сергеич Болиголова, автор диссертации «Русская песня: Чижик! чижик! где ты был? — перед судом критики», настаивавший на том, что «даже „Чижика“ мы не сами сочинили, а позаимствовали» и что «в мавританском подлиннике именно сказано: „на Гвадалквивире воду пил“» (10, 406).

Гнев писателя распространялся не только, а вернее сказать, не столько на крайние модификации сравнительно-исторического изучения фольклора, сколько на антинародное в широком смысле слова мировоззрение правящего сословия России, глубоко чуждого и враждебного национальным интересам и устремлениям. Сатирик создает собирательный образ «гулящих людей», ядовито именуя их не иначе как «гороховыми шутами», «желудочно-половыми космополитами» (7, 91), которые отправляются «ради бездельничества» в заграничные путешествия, «всякого иностранца» принимают за «высший организм» и бранят Россию пуще любого «заклятого врага» (7, 87).

Этой «прожорливой и завистной» породе людей, духовно порвавших с родиной, но сохраняющих господствующие позиции в сословной иерархии страны, Щедрин безбоязненно противопоставляет крестьянскую, народную Русь: «Русский мужик ⟨...⟩ явля-

ется самим собою, то есть простым, непринужденным, и ⟨...⟩ не придет ему в голову стыдиться того, что он русский. Почему? А все потому же, что он занят делом, что он чувствует себя не только не лишним, а совершенно необходимым деятелем в русской семье» (7, 98). Писатель-сатирик с негодованием отвергает взгляд на русское крестьянство как на «мир бессмысленных и ничем не объяснимых движений» (9, 32). Он понимает, что над народом тяготеет «бремя бедности, бремя невежества, бремя предрассудков и множество других зол» (9, 33).

На неотвязно-мучительные вопросы вроде тех, что сформулированы были в 1863 г. в «Письмах о провинции», — отчего русский мужик «родится как муха и как муха же мрет?» или «отчего в деревнях царствует такое сплошное, поголовное невежество?» (7, 247) и т. п. — Салтыков-Щедрин отвечал так (и ответ этот не раз припоминал В. И. Ленин[7]): русский мужик «беден всеми видами бедности, какие только возможно себе представить, и — что всего хуже — беден сознанием этой бедности» (7, 248). Таково выстраданное убеждение автора «Истории одного города» и «Сказок».

Известно, как больно задевало писателя несправедливое, ложное обвинение в глумлении над народом. Салтыков-Щедрин, открывший русским людям глаза на глуповский мир и глуповские законы, по которым течет и изменяется русская жизнь, вопреки своему правилу не дополнять комментарием написанное и напечатанное художественной прозы, считает нужным отступить от традиции и разъяснить, что если сам народ «честит» себя головотяпами, моржеедами, гужеедами и т. д., то «тем более прав имеет на это сатирик» (8, 457—458). По справедливому замечанию современного автора, Салтыков-Щедрин не в последнюю очередь имеет здесь в виду «право художника использовать народную поэзию в сатирических целях».[8] Основанием для такого «права» может, убежден писатель, стать особый подход к понятию о народе, когда делается различие между «народом историческим, то есть действующим на поприще истории» (8, 454) и «выносящим на своих плечах Бородавкиных, Бурчеевых и т. п.» (8, 458), и «народом как воплотителем идеи демократизма» (8, 454), «представляющим собою идею демократизма (8, 458). «Первому ⟨...⟩ — говорит Щедрин, — я действительно сочувствовать не могу. Второму я всегда сочувствовал, и все мои сочинения полны этим сочувствием» (8, 458); «... этому народу нельзя не сочувствовать уже по тому одному, что в нем заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности» (8, 454), «в нем воплощается безгранично великое» (9, 425).

В народе угадывалась недюжинная потенциальная сила, которая должна была пробудиться к сознательной жизни, но многие «характеристические черты» народные, «составляющие как бы необходимый продукт всей совокупности обстоятельств, среди которых мы живем и развиваемся» (5, 19), все заметнее приглушали оптимизм Щедрина. И сатирик останавливает внимание на этих

«характеристических чертах», он пишет не столько о «смирении», сколько о «беспечности»», о том «всемогущем русском „авось“, которое составляет как бы необходимую принадлежность наших экономических отношений». Писатель видит и далеко идущие социально-политические следствия этих отнюдь не исконных, но тем не менее необычайно распространенных и живучих свойств и примет национального характера, он говорит о «привычках народных, в основании которых лежит какая-то фаталистическая надежда на внешнюю помощь» (5, 19).

Да, есть и другая сторона «народного духа» — «дикий и необузданный разгул человека, почувствовавшего себя без узды» (5, 26—27). Не случайно, полагает Щедрин, «русская народная поэзия имеет в себе целый обширный отдел песен разбойнических» (5, 26). Но такое соединение «разгула» с пассивным отношением к собственной судьбе, с непризнанием «принципа сознательности» чревато поистине драматическими последствиями, одолеть которые можно только на пути революционного просвещения народа. Ведь подлинная трагедия русского мужика, «подневольного русского человека», «самая страшная сторона неволи измеряется, — как скажет Щедрин в 1864 г., когда отмена крепостного права будет совершившимся фактом, — не числом ударов, и не в том состоит, что она с маху бьет человека, а в том, что она всасывается в кровь, налагает руку на его внутренний мир и незаметно заставляет его не только примириться с неволей, как с таким состоянием, против которого всякая борьба была бы материально напрасна, но даже относиться к нему, так сказать художественно, все свои умственные и нравственные силы направляя к его вящему утверждению и украшению» (5, 436). Именно это, самое тяжелое и горькое последствие вековой кабалы, неволи, рабства (а крепостное право в России, по словам В. И. Ленина, «ничем не отличалось от рабства»),[9] да еще принимавшего подчас зловещее обличье рабства «по убеждению», стало объектом постоянного пристального сатирического исследования Щедрина. В этом отношении он продолжает революционно-демократическую традицию Чернышевского, всегда выступавшего «врагом стилизаторства под фольклор, врагом обожествления, фетишизации фольклора, пример чего он находил у славянофилов».[10]

2

К фольклору, к его жанрам, темам, образам Салтыков-Щедрин обращается часто. Народнопоэтический идеал здоровой, цветущей красоты, силы и удали близок щедринскому рассказчику, близок автору. В «Благонамеренных речах» читатель встречается с женой преуспевающего буржуа — «хищника» Осипа Дерунова, Марьей Потапьевной, смешно и нелепо подражающей аристократическим манерам, и появляется знаменательное признание рассказчика, которое выдает его истинные симпатии: «Хотелось бы

видеть ее в штофном малиновом сарафане, в кисейной рубашке, среди хоровода. Одна рука уперлась в бок, другая полукругом застыла в воздухе, голова склонена набок, роскошные плечи чуть вздрагивают, ноги каблучками притопывают, и вот она, словно павушка-лебедушка, истово плывет по хороводу, а парни так и стонут кругом ...» (11, 148).

На страницах щедринских сатир встречаются упоминания о многих народных удалых, лирических песнях, романсах. Писатель знал их в изобилии. Его герои распевают и исконно народные — «Не шуми, мати зеленая дубровушка!» (8, 275), Камаринскую, «Как по морю по Хвалынскому» (11, 148), «По улице мостовой» (15/1, 12), и профессионально-литературные, ставшие народными, — «Вниз по матушке по Волге» (15/1; 26), «Вот мчится тройка удалая» (13, 178; 15/1, 9, 269), «Не шей ты мне, матушка» (13, 208), и многие другие песни. Заглавная строка народной песни в романсовой обработке Л. Е. Варламова «Здравствуй, милая, хорошая моя!» выносится в название одного из очерков «помпадурского» цикла (8, 59). В повествовательную ткань щедринских произведений органично вписываются приметы народных поверий (11, 404), детских крестьянских игр (11, 63), загадки (8, 228), плачи (8, 332), раешные стихи, многочисленные сказочные, реже — былинные элементы, анекдоты и т. д. Но, пожалуй, самым излюбленным для Щедрина фольклорным жанром всегда оставались пословицы и поговорки.

Щедринский список пословиц, заимствованных в 50-е гг. из публикации Ф. И. Буслаева и частично использованных в цикле «Невинные рассказы»,[11] может быть значительно расширен за счет тех, что встречаются в сатирических очерках, в публицистических статьях, в критических рецензиях, в письмах наконец. Их назначение у писателя разнообразно.

В одних случаях речи персонажей сообщается соответствующий — чаще всего сословный — колорит, известная характерность. Мелкий торговец, например, сокрушается: «На десять копеек товару-с, на рубль хлопот-с!» (7—300). Бывший дворовый угрюмо роняет: «Что дела-с! наши дела как сажа бела!» (7—303). Обрекая своих родных на верную гибель, Порфирий Головлев поучает их нудной вереницей «афоризмов»: «бог непокорных наказывает», «умел кашу заварить — умей ее и расхлебывать», «поспешишь — людей насмешишь», «по нужде и закону перемена бывает», «любишь кататься — люби и саночки возить» и т. п. Пословицами, типично народными фразеологизмами пестрит речь русского «мальчика без штанов» из цикла «За рубежом»: «пристал как банный лист», «как чисто — плюнуть некуда», «ах, пострели те горой», «даже прыщик и тот должен почесаться прежде, нежели вскочит», «отца на кобеля променял», «держи карман», «будет и на нашей улице праздник» и т. д. (14, 33—42). Помещица Копейщикова из «Деревенского пожара», жертвуя крестьянам-погорельцам крошечную сумму, назидательно приговаривает: «свет не без добрых людей» (16/1, 187).

Народно-просторечная стихия естественно и непринужденно проникает в авторский строй речи («он — тот человек, про которого сказано, что он в воде онучи сушит» — 11, 49).

Чаще всего пословицы и поговорки интересуют Салтыкова-Щедрина в их социально-сатирической функции. Постоянное обращение именно в сатирических, нравственно-дидактических, просветительских целях к пословице, поговорке, к народной фразеологии, к некоторым традиционным фольклорным элементам не только не является для него чем-то случайным, но наводит на мысль о непосредственной близости писателя-сатирика к самой природе устного народного творчества.

Исследователи, устанавливающие связь Щедрина с фольклором, обычно и не без оснований идут по пути сравнений, сопоставлений щедринских образов и образных средств с теми, что выкристаллизовывались в устной поэзии народа. Но, вероятно, вопрос этот должен быть поставлен шире. Речь идет об известном объективном родстве (но отнюдь не о рассчитанной причинно-следственной зависимости) самих способов отражения жизни, способов типизации во многих фольклорных жанрах и в щедринской сатире. Ведь известно, что устной народной поэзии свойственна социально-емкая, широкая нарицательность, зачастую предельная обобщенность образов, а «не всестороннее изображение человеческой индивидуальности или выявление каких-то неповторимых, оригинальных черт индивидуального характера».[12] Ведущие принципы художественного мышления в фольклоре предполагают преимущественное сосредоточение на приметах социально-нравственной психологии, исключая во многих жанрах элемент случайного и даже индивидуального. Таковы все пословицы и поговорки, обобщающие вековой опыт поколений, «народную логику и психологию, педагогику и правила общежития, народный кодекс понятий о государстве и обществе, о законах трудовой жизни и классовой борьбы».[13]

Одна из определяющих особенностей щедринского художественного метода заключена в сознательном подчинении индивидуально-личного начала социально-психологическому: «По количеству тщательно психологически разработанных человеческих характеров Щедрин уступает Гоголю, Тургеневу, Достоевскому, Толстому. Но уступает не по недостатку соответствующего дарования, а в силу тех задач, которые он брал на себя как сатирик. Что же касается мастерства выявления классовой психологии, психологии целых социально-политических группировок своего времени, то тут Щедрин не имеет себе равного».[14] Салтыков-Щедрин настойчиво стремится к решению «вопросов общественных» (9, 440), его писательское внимание сосредоточено прежде всего на «стиле вещей и разнообразнейших отношениях к ней человеческой личности», его занимают «целые массы Иванов и Петров» (9, 276).

Внутренняя творческая задача и определила интерес Щедрина к сатирической трансформации обширного запаса пословиц и

поговорок. Биографы писателя заметили уже, что «отсутствие в детском быту Салтыкова народных сказок и песен сказалось на том, что фольклор Щедрин лучше всего знал в его пословичном фонде. В речевом обиходе матери сатирика и всей окружавшей его детство среды крепостных и дворовых пословица и поговорка играли большую роль. С ранних лет Салтыков должен был, таким образом, усваивать и сатирическую направленность и афористичность мышления, присущие этому виду народного творчества».[15]

В пословицах, считал Щедрин, запечатлена философия и мораль народной массы, трудящегося человека, тянущего выпавшее на его долю «жизненное тягло». В пословицах отразилось и презрение к угнетателям, помещикам и духовенству («Поповское брюхо, что бёдро, все мнет» — 16/II 57), и порицание глупости, самонадеянности, чванства, пустозвонства («Наделала синица шума, а моря не зажгла» — 8,445), и горечь от сознания собственного бессилия («Правда не ворона — за хвост ее не ухватишь» — 16/I, 218; или «Коняге — солома, а Пустоплясу — овес» — 16/I, 174 [16]) и т. д. Однако у него встречается сравнительно немного дословно воспроизведенных или поэтически перелицованных пословиц и поговорок, проникнутых духом народного гнева, возмущения барским произволом. Изобилие подобного рода пословиц и шире — фольклорных образов отмечают обычно у Некрасова.[17]

По самой природе своей пословицы «не спорят, не доказывают — они просто утверждают или отрицают что-либо в уверенности, что все ими сказанное — твердая истина».[18] Щедрин же как бы разрушает пословичный категоризм, некую усредненную всеобщность. Его ближайшим образом интересует их социально-классовая определенность, их истинное общественное звучание в конкретных исторических ситуациях.

То, чему Некрасов посылал свои проклятия («Будь он проклят, растлевающий Пошлый опыт — ум глупцов!»),[19] становится постоянным объектом пристальных сатирических обличений Салтыкова-Щедрина. Писатель-сатирик настаивает на сознательном, социально-политическом подходе к «истинам», давно открытым, ставшим банальными, мнимо универсальными, требует ответа на один обязательный вопрос: кому в сложившихся обстоятельствах выгодно то или иное «общее место». Вот как в таких случаях рассуждал писатель: «Конечно, ученье — свет, а неученье — тьма, но история человеческих обществ была свидетельницей учений столь разнообразных и достигавших столь различных целей, что любопытство относительно действительного значения, которое скрывается в этом слове, делается не только позволительным, но и необходимым» (9, 289). Щедрин обосновывал свой особо действенный способ борьбы с отрицательными сторонами массовой психологии: сатирическую реализацию образно-метафорического содержания пословицы, а значит и развенчание заключенной в ней житейской «премудрости».

Даже нейтральные по своему общественно-классовому звучанию пословицы обретали в щедринских сатирах неожиданный социально-характеристический смысл. Житейская «умеренно-аккуратная» психология чиновника развенчивается при помощи пословицы «Делу время — потехе час»: «Это изречение имел он в виду и при женитьбе, а именно: выпросился в двадцативосьмидневный отпуск с тем, чтобы всецело посвятить это время потехе, а затем с свежею головою приняться за дело» (11, 439).

Пословица чаще всего трансформировалась Щедриным иронически, грустно-комически. Комизм — уже в известном противоречии между тем, как обычно применяется «афоризм», и тем, как неожиданно полно и остро растолковывает его сатирик. Путем нарочито буквального прочтения известной поговорки или фразеологизма, употребляемых лишь в переносном смысле, он до предела использует их метафорические, «фигуральные» готовности, их образную семантику (см., например: 10,31—32, 14—262 и др.). Определив «нравственные и умственные» качества одного из помпадуров поговоркой «не лыком шит»,[20] щедринский Рассказчик считает нужным оговориться: «... так как вопрос о том, насколько полезны щегольской работы помпадуры, еще не решен, то мы довольствовались и тем, что у нас хоть плохенький, но зато дешевенький» (8, 142). Напоминая о пестроте, неустойчивости и других «каверзных» сторонах русской общественной жизни, автор в «Письмах к тетеньке» использует образную семантику поговорки «тяп да ляп — карабь».[21] «Тут „тяп", там „ляп" — смотришь, ан и „карабь". В ляповую пору да в тяповых головах такие ли предприятия зарождаются! А сколько мы ляповых пор пережили! сколько тяповых голов перевидели!» (14, 262).

Развитие образного строя пословиц и поговорок помогает сатирику не только бороться с отсталыми представлениями в психологии масс, но и разоблачать разные породы «хищников», беззастенчиво открытых или ловко маскирующихся угнетателей и грабителей народа. «Э! не боги горшки обжигали!» — восклицает щедринский «ташкентец», представитель молодой пореформенной бюрократии, вступая на стезю административной деятельности. И автор продолжает: «Решено; он начинает обжигать горшки, и вскоре убеждается, что нимало не ошибся, сочтя себя способным и достойным ⟨...⟩ Никто не спрашивает его, что он знает, что он умеет делать: так натуральным кажется всем и каждому, что для обжигания горшков совсем не требуются божественные качества. Каково зодчество, таковы и зодчие — это бесспорно» (10, 37—38).

Протестуя против использования «знаменитых» изречений для маскировки рабьей морали, двоедушия и лганья, Салтыков-Щедрин настолько проникается спецификой народно-афористического мышления, что нередко сам создает пословичные обороты по образу и подобию исконнофольклорных.[22] В речи Рассказчика и сатирических персонажей нет-нет и появляется оборот, который

по своей «интонационной организации» «копирует наиболее популярный конструктивный тип народных изречений».[23] Пословичный склад речи характеризует, например, обитателей города Глупова: «Горшков много, а варева нет», — рассуждают глуповцы — «горшечники» (8, 310); «Сколько ⟨...⟩ на свете годов живешь, сколько начальников видел, а все жив состоишь!» (8, 313); «Лучше бы ⟨...⟩ с правдой дома сидеть, чем беду на себя накликать!» (8, 314) и т. п.

Особая разновидность щедринских пословично-поговорочных новообразований — оригинальный пародийный прием русификации и одновременно сатирического переосмысления известных иноязычных афоризмов. Например, многократно перефразируется изречение Цезаря «Veni, vidi, vici» — «сожгли, разрушили, разорили» (7, 311); «налетел, нагрянул, ушиб» (10, 15); «ухватил, смял, поволок» (10, 38); «придет, насорит и уйдет (10, 267); «подкупил, надул, опоил» (11, 125) и др. Церковно-славянское изречение «кесарево кесарю, а божие богу» пародируется в «Пестрых письмах»: «один — кесарю, другой — себе» (16/I, 357); в сказках: «волку — волчье, льву — львиное, зайцу — заячье» (16/I, 155). Щедринские модификации сообщают традиционным оборотам речи остро социальный подтекст.

Революционно-просветительским целям Салтыкова-Щедрина способствовал и самый, пожалуй, устойчивый прием обращения к одним и тем же иронически перетолкованным фольклорным выражениям. Речь идет о таких пословицах, поговорках, об их составных частях, которые сами по себе превращались под пером писателя в постоянные сатирические формулы, знаки определенной жизненной ситуации, принципа, идеи, политической платформы и т. д. Многократно повторявшиеся из очерка в очерк на протяжении десятилетий пословичные элементы зачастую становились испытанными средствами эзоповского иносказания. Среди «излюбленных» щедринских оборотов, восходящих к народным пословицам и поговоркам, неразлучные с его сатирой «упечь туда, куда Макар телят не гоняет», «согнуть в бараний рог», «по Сеньке шапка», «ежовы рукавицы», «на бобах разводить», «где раки зимуют», «хоть кол на головах теши» и другие.

Это, как правило, усеченные пословичные конструкции либо отделившиеся от пословиц, но не теряющие своей с ними генетической близости пословичные образы. В сатирическом мире Щедрина они органично прижились, представляясь то в «свернутом», то в преобразованном в зависимости от контекста, «распространенном» виде.

В систему эзопова языка Щедрина наряду с другими включена поговорка «уши выше лба не растут», дающая представление об обывательском идеале «умеренности и аккуратности». Поговорка одновременно разоблачает и человека массы, укрывающегося за эту «пошлую мудрость», и «столпов» жизни, сбывающих ее народу в своих корыстных интересах.

Напомнив поговорку, внушаемую русскому человеку «с детства», щедринский Рассказчик в «Похвале легкомыслию» заявляет: «С тех пор я не только не пытаюсь, но просто-напросто ничего не понимаю и только наблюдаю, чтоб уши мои как-нибудь не выросли сверх пропорций» (7, 417). В другом случае Щедрин, приводя «основательную русскую поговорку, которая удостоверяет, что выше лба уши не растут», метит в цензурное ведомство, самим существованием своим напоминающее литературе о положенных ей пределах (9, 277). Щедринские пустоплясы так разглагольствуют о Коняге: «Понял он, что уши выше лба не растут, что плетью обуха не перешибешь ...» (16/I, 174—175). Сатирической апофеозой «благонамеренной и освященной вековым опытом» поговорки становится сказка «Вяленая вобла», в которой писатель взялся разрушить авторитет «скромных афоризмов» (16/I, 66). Сказочная щедринская воблушка «не рвется, не мечется, не протестует, не клянет, но резонно об резонных делах калякает. О том, что тише едешь, дальше будешь, что маленькая рыбка лучше, чем большой таракан, что поспешишь — людей насмешишь и т. п. А всего больше о том, что уши выше лба не растут» (16/I, 64—65).

В последнем примере мы встречаемся с распространенным щедринским приемом представления целой «синонимичной» пословично-поговорочной группы, «заколдованного круга патентованных русских пословиц» (16/I, 234). Сатирические герои Щедрина словно бы обитают в мире пословиц, как капканы расставленных на каждом шагу, чтобы улавливать, а затем приглушать и тушить любое проявление истинно человеческого, истинно гражданского чувства. Люди, считает сатирик, опутаны сетью пошлых старозаветных поучений, уныло-правильных житейских прописей, копеечных мудростей и т. д. Пословицы бесцеремонно вторгаются в их жизнь, напоминая о своей испытанной непогрешимости и безусловной неопровержимости.

Эстетическая целесообразность диктовала писателю такое воспроизведение избранных им в сатирических целях народных поговорок и пословиц, которое бы и тени сомнения не оставляло относительно их банальности и непрочности. Вот почему так часто появляются в щедринском повествовании «целые свиты азбучных афоризмов» (11, 17). Сатирик как бы демонстрирует своему читателю эту опутывающую его сеть предрассудков и заблуждений, эти улавливающие его душу афористические капканы: «Прежние пресловутые поговорки вроде: „с сильным не борись“, „куда Макар телят не гонял“, „куда ворон костей не заносил“, несмотря на их ясность и знаменательность, представляют лишь слабые образчики той чудовищной терминологии, которую выработало современное хищничество» (7, 135).

Ограниченное самодовольство настойчиво проповедует, что «по рогожке следует протягивать ножки», что «всякий сверчок должен знать свой шесток», что «поспешишь — людей насмешишь». «Вот счастливцы, — восклицает автор, — разрешившие

себе задачу душевного равновесия! Бегите от этих людей...» (7, 153). В «Письмах к тетеньке» представлена бесконечная цепь реакционных правительственных начинаний: «Сегодня Дыба покажет, где раки зимуют, завтра — куда Макар телят не гонял, послезавтра — куда ворон костей не заносил, а в заключение объяснит, как Кузькину мать зовут! Вот сколько наук!» (14, 254). Сатирически переосмысленные и преобразованные пословицы и поговорки служили у Салтыкова-Щедрина плодотворным средством революционного просвещения масс, воспитания новых поколений умных и честных читателей-друзей, освобождавшихся от рабьей морали «простецов», «глуповцев», «пошехонцев», от их «клейменного словаря», от их обывательских повадок, от сомнительной «безаппеляционной мудрости» их «азбучных афоризмов».

3

В 70—80-е гг. количественный и качественный состав читающей публики на Руси меняется, все отчетливее заявляет о себе читатель из крестьянской, из рабочей, пролетарской среды. Салтыков-Щедрин настойчиво связывает свои надежды с этим массовым, демократическим читателем. Еще в 60-е гг. «Историей одного города» и первыми сказками («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Пропала совесть», «Дикий помещик») писатель-сатирик «рассчитывал непосредственно воздействовать на народную массу, стремясь разбудить дремлющую народную силу к активной борьбе».[24]

Щедринские сказки, по единодушному мнению читателей и исследователей, явились своеобразным итогом, синтезом идейно-творческих исканий сатирика. О связи их с устной народно-поэтической традицией существует немало работ. Отмечаются, в частности, все или почти все случаи употребления Щедриным фольклорных элементов, традиционных зачинов («Жили да были» — 16/I, 7; «В некотором царстве, в некотором государстве» — 16/I, 23; «Жил-был газетчик, и жил-был читатель» — 16/I, 60), числительных с нечисловым значением («тридевятое царство» — 16/I, 37; «из-за тридевять земель» — 16/I, 124), типичных присказок («ни пером описать, ни в сказке сказать» — 16/I, 13, 63; «по щучьему велению» — 16/I, 26; «скоро сказка сказывается» — 16/I, 37; «долго ли, коротко ли» — 16/I, 42), постоянных эпитетов и обычных фольклорных инверсий («сыта медовая», «пшено ярое» — 16/I, 174; «храпы перекатистые», «звери лютые» — 16/I, 193), заимствованных из фольклора собственных имен (Милитриса Кирбитьевна, Иванушка-Дурачок, царь Горох), свойственных народной поэзии синонимических сочетаний («ехала-ехала», «хваталась-хваталась» — 16/I, 193; «путем-дорогою» — 16/I, 188; «судили, рядили» — 16/I, 46), восходящих к фольклору идиоматических выражений («на бобах разводить» — 16/I, 13, 65; «ухом не ведешь» — 16/I, 11; «бабушка

надвое сказала» — 16/I, 85), устно-поэтической лексики, многочисленных пословиц и поговорок и т. д.[25]

Устойчивые фольклорно-сказочные образы и детали сатирически осовремениваются Салтыковым-Щедриным не только в жанре сказки. Обличая произвол самодержавно-бюрократической власти, автор «Писем о провинции» (1870) прибегает к известной присказке: «Если во главе дела является человек, у которого нет ничего, кроме энергии, то ему остается только говорить: „Поди туда, неведомо куда; подай то, неведомо что“» (7, 314; ср.: 13, 463). Не раз в сатирико-публицистических контекстах щедринских очерков мелькают имена сказочных героев: Иванушки (3, 632; 8, 342), Иванушки-дурачка и Ивана-Царевича (7, 416), Бабы-яги — костяной ноги (8, 348—349). Имя одного из глуповских градоначальников Василиска Бородавкина означает сказочного «змия, взором убивающего».[26] Многочисленные сказочные элементы встречаются в «Истории одного города», особенно в описании «происхождения глуповцев» (ср., например: «Думали-думали и пошли искать глупого князя. Шли они по ровному месту три года и три дня, и все никак прийти не могли» — 8, 272, и т. п.). В сатирах Щедрина упоминаются «теплые моря и кисельные берега» (8, 415). О современном Митрофане говорится, что, «хмельной от приливов талантливости, он рыскал по долам и горам» (10, 16). «Ташкентец» Порфиша Велентьев видит «сказочную легенду», в которой лягушка превращается в «древнюю сморщенную старуху», знающую тайну «несметного клада», зарытого разбойником Кудеяром (10, 260—261). В «Пошехонских рассказах» читатель встречается с городничим, который не брал взяток, но знал зато сказочное «слово», позволявшее ему жить безбедно и получать беспрерывные подношения от купцов и бакалейщиков: «Балыка на закуску захочу — сейчас: „Встань передо мной, как лист перед травой! бакалейщик Бородавкин! чтоб был балык!“ — Смотришь, а он уж и на столе. Выйдет запас чаю, сахару — кликну: „Встань передо мной, как лист перед травой! бакалейщик Зензивеев! чтоб был чай-сахар!“ — А он уж и тут как тут! Выйдут деньги — закричу: „Встань передо мной, как лист перед травой! господин откупщик! или вы своих обязанностей не знаете!“ — И деньги в кармане! Так и живу. Взяток не беру, а всего у меня изобильно!» (15/II, 31).

Известно, что у Щедрина раз уже найденные образы, детали, зарисовки часто не исчезали бесследно, но в соответствии с историческими метаморфозами использовались и развивались в других циклах. Порой из отдельной, как бы между прочим оброненной фразы, из яркой лаконичной характеристики вырастала впоследствии целая образная система. В литературе о Салтыкове-Щедрине систематизировано немало примеров подобной эволюции образов, в том числе и фольклорных, послуживших одним из первоимпульсов в создании сказок.[27]

В очерке «Кандидат в столпы» (1874) из цикла «Благонамеренные речи», рисуя превращение вчерашнего зажиточного

крестьянина в «чумазого», в буржуа новейшей формации, автор ужасается: «Какая, однако ж, загадочная, запутанная среда! Какие жестокие неумолимые нравы! До какой поразительной простоты форм доведен здесь закон борьбы за существование!». А фантазия сатирика подсказывает такие ситуации, из которых «произрастут» позднее его сказки: «Горе „дуракам"! Горе простецам, кои „с суконным рылом" суются в калашный ряд чай пить! Горе „карасям", дремлющим в неведении, что провиденциальное их назначение заключается в том, чтоб служить кормом для щук, наполняющих омут жизненных основ!» (11, 122). Каждой из помянутых здесь драматических жизненных сцен писатель находит параллель в виде «благонамеренных» сентенций, «изречений, в которых, как в неприступной крепости, заключалась наша столповая, безапелляционная мудрость» (11, 122). Эти «сентенции» тут же приводятся. «Я знал и то, — рассуждает Рассказчик, — что „дураков учить надо", и то, что „с суконным рылом" в калашный ряд соваться не следует, и то, что „на то в море щука, чтобы карась не дремал"» (11, 122; см. также 11, 125).

В 80-е гг. эти «мудрости» трансформируются под пером сатирика в сказки. Тема «дурака» развивается в одноименной сказке 1885 г.; прекраснодушный карась и щука, прожорливая от природы, а не по злой своей воле, воскресают в 1884 г. в «Карасе-идеалисте» и т. д.

Так щедринские социально-политические и нравственно-философские одновременно сказки вырастали из распространенных и требовавших непременного уточнения и прояснения пословичных сентенций; в них нередко участвовали традиционные сказочные герои, особенно из народных сказок о животных; в них много различных фольклорных элементов, распространен и характерный в первую очередь для волшебной сказки композиционный прием трехчленной градации и т. п.

Вместе с тем сказки Салтыкова-Щедрина заметно отличаются от народных, и поиски параллелей, а тем более прямых сюжетных заимствований всякий раз оказывались несостоятельными. Вот почему одни исследователи полагали, что «фольклор занимает значительное место среди элементов, образующих стиль щедринской сатиры»,[28] что сказки Щедрина — это произведения, «глубоко уходящие своими корнями в фольклорную почву»,[29] другие же склонны были утверждать, что «сказки Щедрина 〈...〉 мало похожи на обычные народные сказки»[30] и т. д. Эти, на первый взгляд, разноречивые мнения не являются взаимоисключающими. Действительно, Щедрин-«сказочник» использовал различные жанры народного творчества: сказки о животных, волшебные, сатирические, народный кукольный театр, лубочную картину, пословицы и поговорки.[31] Очевидно, что сказочный мир писателя не растворяется в народно-поэтической стихии, что «щедринская сказка самостоятельно рождалась по типу фольклорных сказок, а последние способствовали ее формированию».[32]

«В некотором царстве, в некотором государстве жил был помещик, жил и на свет глядучи радовался», — зачин, настраивающий на привычный сказочный лад, сразу же последующими строками снимается, и неопределенно-прошедшее фольклорное время переключается в щедринское настоящее: «И был тот помещик глупый, читал газету „Весть“ и тело имел мягкое, белое и рассыпчатое» (16/I, 23). Помещичья тупость, выливающаяся в чтение махрово-крепостнической газеты «Весть», и помещичья дебелость — это одновременно и фарсово-комическое сближение в фольклорном духе, и социально-сатирическая характеристика. Дальше в комическом же ключе преподносится история совершенно реальных отношений помещиков и крестьян после отмены крепостного права. Последующие превращения, гротескные образы, саркастически выписанные ситуации также неразлучны с элементами фольклора, с постоянными эпитетами («тело белое», «пряник печатный», «звери дикие»), троекратиями (три человека дураком помещика «чествуют»), присказками («и начал он жить да поживать», «по щучьему веленью») и т. д. И за всем тем проступает главный, уже не сказочный «намек»: мужиком живет Россия, трудом его и заботами, подневольный мужичий труд сохраняет помещичью дебелость.

Не случайно в сказке «Коняга» обычно иронически обыгрываемое в щедринских сатирах эпическое «богатырское» начало (см. 7, 187; 10, 67; ср. сказку «Богатырь») обретает высокое трагическое звучание, достигает поистине былинных масштабов: «Из века в век цепенеет грозная, неподвижная громада полей, словно силу сказочную в плену у себя сторожит. Кто освободит эту силу из плена? кто вызовет ее на свет?» (16/I, 173); «Нет конца полю, не уйдешь от него никуда! ⟨...⟩ ему конца-краю нет», «...властно раскинулось вглубь и вширь» (16/I, 172—173); Коняга «не считает ни дней, ни лет, ни веков, а знает только вечность» (16/I, 174) и т. д.[33] Но при всей временной и пространственной беспредельности «Коняга», как и другие щедринские сказки, прочно «привязан» к «самодовольной современности» с ее «пустоплясами» всех оттенков.

Еще в 1882 г. на страницах «Отечественных записок» автор ежемесячных очерков «По поводу внутренних вопросов» С. Н. Кривенко писал: «Что за труп такой, в самом деле, этот народ, над которым мы собрались, об интересах которого рассуждаем и из-за интересов которого спорим и чуть ли даже не деремся? Одни говорят: „Проснись, очарованный богатырь!“, другие говорят: „Спи, ангел мой прекрасный!“, третьи поясняют, что он хочет войны, что он идеалист и любит жертвовать собой (точно курить папироску), четвертые добавляют: „драть его надо!“ и т. д. Не умер же в самом деле народ и вовсе не спит, а бодрствует, работает и не говорит только потому, что мы не даем ему говорить».[34] Та позиция публициста «Отечественных записок», что, в частности, стилистически выражена собирательным «мы», объединяющим, пусть и не без внутренней иронии, автора

и его многочисленных оппонентов, сродни была и Салтыкову-Щедрину, особенно в 60—70-е гг. (хотя и на несравненно более высоком и сложном художественно-публицистическом уровне).

В сказках Щедрин почти везде отступает от давно сложившегося в его творческой практике образа Рассказчика, удобного и точного посредника между автором и читателями-«простецами». В них повествование никому автором не передоверено. Исключение составляют созданные еще в 1879 г. «Игрушечного дела людишки», в которых рассказ ведется от имени традиционного щедринского Повествователя. В остальных же сказках сатирик, как правило, говорит о «пустоплясах», но решительно исключает их из числа своих адресатов. В 80-е гг. «внутренний» читатель Щедрина меняется, и один из несомненных показателей этой перемены — небывалая насыщенность художественной речи народнопоэтическими приметами (и даже в «Коняге» народноэпическая повествовательная атмосфера).

Разумеется, можно говорить лишь об особом, близком к фольклору стилистическом ореоле щедринских сказок, продолжающих постоянные темы и образы его сатирико-публицистических циклов. Обильно используя типично фольклорные элементы, писатель стремился овладеть вниманием новой массовой демократической аудитории, хорошо, не понаслышке, знакомой с народной поэзией, постоянно с ней соприкасающейся: [35] «Сатира становилась острее и доступнее, когда слог и эмоциональная окраска ее комбинировались из обычных пословичных изречений о ежовых рукавицах или бедном Макаре, на которого все шишки валятся. Иронический, пародийный смысл той или иной социальной картины или политического понятия звучал отчетливее, когда вступал в дело сказочный Топтыгин, наделенный губернаторскими правами».[36]

Но несомненно и то, что с фольклором сказки Щедрина связаны не только наличием в них определенных устнопоэтических элементов, деталей, образов, существенно влияющих на повествовательный слог. Зависимость от фольклорного опыта далеко не всегда буквальна, цитатна. В щедринских сказках есть и нечто более принципиальное и важное, сближающее их с народной поэзией: есть истинно народное миропонимание. Оно выражается в самом пафосе сказок для народа, в авторских представлениях о добре и зле, о нищете и богатстве, о суде правом и неправом, о решительном преобладании враждебных народу сил и вместе с тем о неминуемом торжестве разума и справедливости. Пускай отовсюду изгнана совесть, пускай отворачиваются от нее и жалкий пропойца, и кабатчик, и квартальный надзиратель, и финансист — уже явилось в мир «маленькое дитя, а вместе с ним растет в нем и совесть. И будет маленькое дитя большим человеком, и будет в нем большая совесть. И исчезнут тогда все неправды, коварства и насилия, потому что совесть будет не робкая и захочет распоряжаться всем сама» («Пропала совесть» — 16/I, 23).

Здесь нет исконно фольклорных элементов, но здесь живет и торжествует самый дух народной философии, воплощающей идеи демократизма и неразлучной с подлинным поэтическим творчеством масс. И там, где нет в финалах щедринских сказок оптимистических нот, где нет мажорного звучания, а преобладает драматическое и даже трагическое начало, оно никогда не оставляет ощущения безысходности, тупика, обезоруживающей горестной растерянности. Даже там, где зло явно и недвусмысленно одерживает верх над беззащитностью, робостью, страхом, прекраснодушием, пассивностью (ср. сказки «Самоотверженный заяц», «Добродетели и пороки», «Обманщик-газетчик и легковерный читатель», «Карась-идеалист» и др.), автор вершит над ним суд, выносит суровый, обжалованью не подлежащий сатирический приговор, давая понять, что вместе со злом осуждает всех его и вольных и бессознательных потатчиков: «А газетчик-обманщик и сейчас жив. Четвертый каменный дом под крышу подводит и с утра до вечера об одном думает: чем ему напредки легковерного читателя ловчее обманывать: обманом или истиною?» (16/I, 62). Салтыков-Щедрин не спешил изображать повергнутыми тех, кто сохранял командные высоты в жизни. Напротив, он всячески подчеркивал нелепый, бесчеловечный характер разрешения подавляющего большинства жизненных конфликтов. «Вся прошлая жизнь крестьянства научила его, — писал В. И. Ленин,— ненавидеть барина и чиновника, но не научила и не могла научить, где искать ответа на все эти вопросы».[37] Щедринские сказки призваны были подсказать эти ответы, научить народного, демократического читателя разбираться в причинах жизненных неурядиц, житейских бед, общественной несправедливости.

Салтыков-Щедрин «не копировал фольклорные образцы, а свободно творил в духе их, не рабски следовал за ними, а творчески раскрывал и развивал их глубокое потенциальное значение, брал их у народа, чтобы вернуть народу же идейно и художественно обогащенными».[38] Разговор с массой на языке, близком и понятном ей, не был для писателя неким идейно-художественным компромиссом. То было приспособление привычных и доступных народу средств поэтического выражения к революционно-просветительским целям сатирика.

Фольклор для Щедрина — нечто большее, чем один из многочисленных источников, питавших его творчество. Русский фольклор с его законами, своеобразием, с его выразительной меткостью и психологической зоркостью, с его тяготением к большим социальным обобщениям, с неиссякаемыми поисками правды и органическим неприятием лжи, фальши, лицемерия, доходившими до сатирических обличений, как бы живет в самой «мужичьей» натуре сатирика, в его манере выражаться, в стиле, в слоге, в истинно демократическом складе мышления, в эстетическом отношении к жизни.

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 5, с. 358.

[2] Там же.

[3] *Щедрин Н.* (*М. Е. Салтыков*). Полн. собр. соч. М.; Л., 1935—1941. т. XVIII, с. 155.

[4] *Покусаев Е. И.* Щедрин и устное народное творчество. — Учен. зап. Саратовского ун-та, т. XX, вып. филол., 1948, с. 139—140. — Названная работа — самое обстоятельное исследование воздействия фольклора на литературную практику Салтыкова 50-х—начала 60-х гг.

[5] Там же, с. 141

[6] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. В 20-ти т. М.,1970, т. 9, с. 247. (В дальнейшем ссылки на том и страницу этого издания приводятся в тексте.)

[7] См., например: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 5, с. 25.

[8] *Баранов С. Ф.* Фольклорные мотивы в сказках М. Е. Салтыкова-Щедрина. — Труды Иркутского ун-та. Серия ист.-филол., 1956, т. 12, с. 109.

[9] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 39, с. 70.

[10] *Базанов В.* Проблема эстетического отношения фольклора к действительности у Н. Г. Чернышевского. — Русская литература, 1958, № 1, с. 120.

[11] См.: *Соколов Ю.* Из фольклорных материалов Щедрина. — В кн.: Лит. насл. М., 1934, т. 13—14, с. 493—504.

[12] *Гусев В.* Проблемы эстетики и фольклор. — Русская литература, 1958, № 4, с. 43.

[13] *Рыбникова М. А.* Русские пословицы и поговорки. М., 1961, с. 11—12.

[14] *Бушмин А. С.* Сатира Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1959, с. 385—386.

[15] *Макашин С.* Салтыков-Щедрин. Биография, [т.] 1. М., 1951, с. 93.

[16] Ср. у В. И. Даля: «Рабочий конь на соломе, а пустопляс на овсе» (*Даль В.* Пословицы русского народа. М., 1862, с. 39).

[17] См. главу «Работа над фольклором» в кн.: *Чуковский Корней.* Мастерство Некрасова. М., 1962, с. 447—468.

[18] *Аникин В. П.* Вступ. статья в кн.: Словарь русских пословиц и поговорок. М., 1968, с. 3.

[19] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1948, т. II, с. 57.

[20] У В. И. Даля: «Хотя лыком шит, да начальник» (*Даль В.* Пословицы русского народа, с. 251).

[21] Ср. у В. И. Даля: «Будто — тяп-ляп, да и корабль» (там же, с. 615—616).

[22] Любопытные на этот счет примеры приведены А. И. Ефимовым, которого народные пословицы интересовали как речевые средства щедринской сатиры. См.: *Ефимов А. И.* Язык сатиры Салтыкова-Щедрина. М., 1953, с. 238—251.

[23] Там же, с. 249.

[24] *Бушмин А. С.* Сатира Салтыкова-Щедрина, с. 92. — Иными способами, но родственные цели преследовал в 60-е годы и Некрасов, используя фольклорные приемы и стремясь воздействовать на крестьянское сознание, будить и прояснять его, создавать новые произведения, которые могли бы войти в песенный обиход и таким образом сделаться средством пропаганды революционных идей (*Андреев Н.* Фольклор в поэзии Некрасова, с. 77).

[25] См.: *Метлина Н. А.* Фольклорные элементы щедринских сказок. — Учен. зап. Куйбышевского пед. и учит. ин-та, Факультет языка и литературы, 1938, вып. 2, с. 185—192.

[26] *Сахаров И. П.* Сказания русского народа. СПб., 1849, т. II, кн. 5 (Лексикон славянорусский, составлен Кир Памвою Берындою), с. 23.

[27] См.: *Бушмин А.* Сказки Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1960, с. 6—73.

[28] *Метлина Н. А.* Фольклорные элементы щедринских сказок, с. 185.

[29] *Елеонский С. Ф.* Литература и народное творчество. М., 1956, с. 232.

[30] *Вострышев И. В.* Сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина. — Литература в школе, 1938, № 2, с. 55.

[31] См.: *Лебедев Я.* Щедрин — автор сказок. — Труды Моск. гос. ин-та истории, философии и литературы, М., 1939, т. IV; *Филиппов В. С.* «Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина и народное творчество. — Учен. зап. Ставропольского пед. ин-та, 1951, т. VII; *Баранов С. Ф.* Фольклорные мотивы в сказках М. Е. Салтыкова-Щедрина. — Труды Иркутсткого ун-та. Серия ист.-филол., 1956, т. 12.

[32] *Бушмин А.* Сказки Салтыкова-Щедрина, с. 63.

[33] Эпический размах ощутим и в пейзаже «Христовой ночи»: «Но лес еще молчит, придавленный инеем, словно сказочный богатырь железною шапкою» (16/I, 206).

[34] Отечественные записки, 1882, № 3, с. 145.

[35] Щедринские «Отечественные записки» обращали внимание на то, что с давних времен в России, «минуя всякую цензуру», существует «литература народная, создаваемая самим народом, в виде лубочных сказок и картин самого разнообразного содержания, начиная с религиозного и кончая сатирическим и скабрезным» (*Скабичевский А.* Очерки по истории русской цензуры. — Отечественные записки, 1883, № 8, с. 464).

[36] *Покусаев Е. И.* Щедрин и устное народное творчество, с. 157.

[37] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 17, с. 211.

[38] *Бушмин А.* Сказки Салтыкова-Щедрина, с. 153.

III. П. И. МЕЛЬНИКОВ-ПЕЧЕРСКИЙ

П. И. Мельников принадлежит к писателям, смысл творчества которых не был простым и однозначным и ввиду особой специфичности художественной формы не был полностью понят современниками. В истории русской литературы трудно найти писателя, творчество которого получало бы столь противоречивые и даже взаимоисключающие оценки, как творчество Мельникова.

Его служебная деятельность в качестве чиновника особых поручений при Министерстве внутренних дел и грозная репутация гонителя раскола и «зорителя скитов» сказывалась на оценке его литературных трудов и предвзятом отношении некоторых критиков к его творчеству. Вопрос о характере народности произведений писателя решался противоречиво.

Общественную значимость этнографизма и художественную ценность произведений Мельникова признавали многие исследователи, видевшие в них большое обличительное начало.[1] Одни считали его талантливым писателем-этнографом,[2] другие полностью отрицали его как писателя. Показательно отношение к его творчеству Л. Толстого, А. М. Скабичевского, А. И. Богдановича.[3] Н. Я. Янчук, восхищавшийся богатством и достоверностью фольклорно-этнографических фактов в произведениях Мельникова, заметил, однако, что «при их выдающемся литературном интересе 〈...〉 чувствуется в конце концов какая-то фальшь.[4]

Революционно-демократическая критика в лице Добролюбова, Чернышевского, Салтыкова-Щедрина, Некрасова положительно оценивала художественное творчество писателя.[5] «Великолепным писателем» называл Мельникова М. Горький. Многие критики признавали за Мельниковым большие заслуги в разработке литературного языка и сравнивали его с Далем и Лесковым.

Более объективно, глубоко и многосторонне оценили творчество Мельникова советские литературоведы, хотя в отдельных случаях также имела место односторонность выводов. Так, крайне субъективно расценил значение фольклора в произведениях Мельникова И. С. Ежов. Он находил реакционным обращение писателя к устнопоэтическим материалам, поскольку оно содействовало идеализации быта старообрядческой буржуазии.[6]

В советском литературоведении была поставлена как самостоятельная проблема изучение фольклора в творчестве Мельникова. В 1935 г. появилась статья талантливого фольклориста и литературоведа Г. С. Виноградова о фольклорных источниках романа «В лесах».[7] Написанная на широком сравнительном материале, эта работа выявила книжные источники романа. Увлеченный блестящими результатами исследования в этой его части, Виноградов категорически отрицал мысль о собирательской деятельности и личных фольклорных записях писателя. Статья создала у многих убеждение в книжном характере фольклоризма

Мельникова (Виноградов находил превосходными результаты такого фольклоризма).

Л. М. Лотман отметила идеализацию патриархальных форм старообрядческого быта в дилогии Мельникова, объясняя ее влиянием славянофильско-почвеннических теорий. Она подчеркнула художественное значение фольклора в творческом методе писателя, определившее оригинальность его манеры и самобытность творчества в целом.[8]

В последние два десятилетия проблемы фольклоризма творчества Мельникова и изучения его фольклорно-этнографических интересов поставлены с учетом сложности и многосторонности их аспектов, на основе более тщательного изучения биографических и архивных данных.[9] Появились обстоятельные, отличающиеся объективностью анализа очерки творческой деятельности Мельникова.[10]

Чем дальше отодвигается от нас эпоха русской жизни, описанная Мельниковым, тем больший интерес вызывают его произведения в читательской среде и тем важнее разобраться в характере его творчества, важнейшая особенность которого — многостороннее и разнообразное использование фольклора.

Различие точек зрения затрудняет исследование сложной самой по себе проблемы фольклоризма Мельникова. «Личность писателя ⟨...⟩ запечатлевается в его творчестве в таких сложных, а иногда даже преднамеренно завуалированных формах, что бывает чрезвычайно трудно более или менее отчетливо представить себе ее конкретные очертания»,[11] — заметил М. П. Еремин, относя его к числу наиболее «скрытных» писателей. Завуалированность идейного смысла романов Мельникова усложняет и характер использования фольклорно-этнографического материала. В истории русской литературы нет другого произведения, где бы сам фольклор со всей возможной полнотой сопутствующих факторов был объектом художественного внимания. Может ли эрудиция автора подобных произведений быть объяснена только использованием фольклорных публикаций? Как формировались и выражались интересы писателя к устной поэзии народа? Какое отражение нашли они в других сторонах его деятельности, помимо художественного творчества? Проблема «Мельников и фольклор» заключает по меньшей мере три аспекта: фольклорно-этнографические интересы писателя; отражение их в его художественном творчестве; значение фольклорно-этнографических элементов в популярных историко-этнографических статьях и очерках, а также работах о расколе. Третьему аспекту ввиду особой специфики материала должно быть посвящено специальное исследование, на двух первых мы остановимся в данной работе.

I

Известно, что Мельников рос в Семёнове, уездном городе нижегородского Заволжья, богатого устойчивыми народнопоэтическими традициями. Как большинство русских писателей, он впитывал устную поэзию с детства, и тем не менее на него сильное впечатление произвело знакомство с разинским фольклором, когда он ехал из Нижнего в Казань поступать в университет и три дня слушал удалые песни лодочников и в их числе знаменитую «разинскую». Впоследствии он включит ее и в роман «В лесах», процитирует в газетных статьях, будет хранить в своем архиве. Общественные и литературные настроения 30-х гг. с их интересом к вопросам народности, углубленные занятия историей и увлечение творчеством Пушкина и Гоголя оказали решающее влияние на дальнейшее формирование его художественного сознания, а впоследствии статьи Белинского и знакомство через М. П. Погодина с собирательской деятельностью П. В. Киреевского определили интерес к народной поэзии и быту. В его «Дорожных записках на пути из Тамбовской губернии в Сибирь» (1839—1841), первом печатном труде, представляющем серию путевых очерков с разнообразными сведениями исторического, этнографического и географического характера, даже со статистическими данными, фольклор занимает значительное место и предопределяет характер литературной деятельности в дальнейшем. Пересказываются исторические предания и легенды Поволжья и Урала, слышанные от русского, мордовского и коми-пермяцкого населения: о происхождении названия «Арзамас»; о Коромысловой башне и р. Почайне; о Ермаке и его пещере на р. Чусовой; про камский городок Орёл, на месте которого рос кедр с орлиным гнездом — его разорил Аника Строганов, убивший орла; про чудские клады и городища, про богатыря Перю; воспоминания старожилов о Петре Великом и Александре I; коми-пермяцкие песни и кумулятивная сказка, «очень похожая на русскую, которую я слыхал в детстве, „Пошел козел за лыками“».[12] Характеризуются особенности пермского говора и дан список слов, не встречающихся в литературном языке. «Дорожные записки» печатались четыре года в трех журналах,[13] к моменту окончания их публикации автору было 24 года. Они далеко не отразили всех научных интересов Мельникова, хотя в них достаточно полно сказался первый опыт его собирательской деятельности.

В 40-х гг. развертывается интенсивная деятельность Мельникова по изучению истории, этнографии, фольклора и народного языка. Нижегородский период сыграл определяющую роль в дальнейшей творческой деятельности писателя. В «Нижегородских губернских ведомостях», «Литературной газете», «Русском инвалиде» появляются его очерки по истории городов, монастырей, церквей с упоминанием исторических и топонимических преданий, статьи о Минине, Кулибине, Пожарском, Грозном.[14] Интерес к прошлому края определяли его исторические изыскания; в это

время Мельников изучает историю Владимиро-Суздальского княжества и видит в преданиях один из важнейших исторических источников: «Страх люблю я эти предания, этот разговор отдаленной древности с новейшими веками, беседу сошедших в могилу прадедов — с их внуками, беседу безыскусственную и потому-то лучше действующую и на сердце и на воображение, нежели самая лучшая история».[15] В эти годы он сотрудничает и в «Отечественных записках» и в «Москвитянине», полагая, что задача обоих журналов — «знакомить русских с родной Русью», и не замечая существенных различий в их программе. Уже в эти годы внимание писателя привлекает раскол как общественно-историческое и социальное явление. Из раскольничьих преданий о Китеже он узнал топонимическую легенду о «тропе Батыевой» и писал Погодину: «Занимался я также исследованием тропы Батыевой и некоторых урочищ в Семеновском уезде».[16] Поверья о «тропе Батыевой» Мельников включил в «Отчет о современном состоянии раскола в Нижегородской губернии» 1854 г., использовал в рассказе «Гриша» (1860) и романе «В лесах».

В эти же годы он увлекается исследованием пути И. В. Грозного на Казань, пролегавшего, по указаниям летописей, через Нижегородские земли. Упоминания об этом встречаются в письмах к Погодину и Краевскому с 1842 по 1852 г. Письмо к Погодину от 4 февраля 1852 г. характеризует метод исторических изысканий Мельникова: «Летом проехал весь путь Ивана Грозного от Мурома до Казани, нанес на карту все курганы, оставшиеся на месте его станов, разрывал некоторые, собрал всевозможные предания, поверья, песни о Казанском походе, смотрел церкви, Грозным построенные, видал в семействах, происходящих от царских вожатых, жалованные иконы, списки с грамот».[17] Собранные материалы были частично опубликованы в статьях «Предания в Нижегородской губернии», «Предания из времен похода Грозного на Казань», «Памятники похода Иоанна IV на Казань по Нижегородской губернии».[18] Им была начата статья «Путь Иоанна Грозного». В архиве Мельникова сохранились три незаконченные редакции этой статьи.[19] Есть и карта-схема пути Грозного с указанием населенных пунктов, упоминаемых в летописи.

Статья изобилует преданиями и песнями о Грозном, слышанными от русского и мордовского населения. Поскольку работа эта относится к концу 40-х—началу 50-х гг., когда только начали создаваться фонды отечественной фольклористики, особый интерес представляют тексты русских и мордовских эпических песен, в ней упоминаемые. «В Нижегородской, Казанской и многих местностях Симбирской губернии, — пишет Мельников, — живо в народе воспоминание о грозном завоевателе Казанского царства. Здесь триста лет поются былевые песни об Иоанне, до сих пор в Арзамасских и Ардатовских деревнях старики любят петь:

Как года-то были старые,
Времена-то были прежние.
Как женился православный царь,
Царь Иван, сударь Васильевич...

До сих пор памятен лихой удалец князь Михаил Темрюкович, и жалобная песня о казни его нередко слышится на широких полянах Арзамасских». Дальше в статье рассматривается другая «былевая песня о несчастной кончине царевича Иоанна Иоанновича». Мельников так характеризует ее исполнение: «Сначала поется она громко, скоро, как победный клик, но потом, когда речь пойдет о царевиче, переходит в плачевную, заунывную. Начало этой песни-былины замечательно:

Грозен был воин царь наш батюшка,
Первый царь Иван Васильевич!
Он вывел Перфила из Новагорода,
Не вывел измены в Каменной Москве...».[20]

Третью — загадочную для фольклористов — строку автор статьи поясняет в примечании: «Ссыльный в Нижний Новгород новгородец, принявший иночество и имя Порфирия и построивший в Нижегородском кремле монастырь св. Духа...».[21]

В статье цитируется уникальная мордовская эпическая песня «На горах то было на Дятловых» — о подчинении мордовского народа русскому царю. «Московский мурза» Иван-IV получил в дар от посланцев Мордовии блюдо земли и блюдо песку — символ покорности народа:

Мурза землю и песок
Честно принимает,
Крестится, бога благословляет:
Слава тебе, боже-царю,
Что отдал в мои руки
Мордовскую землю.

Поплыл мурза по Воложке,
По Воложке на камешке.
Где бросит земли горсточку —
Быть там градочку.
Где бросит щепоточку —
Быть там селеньицу.

Этот факт отражен и в мордовских преданиях, которые также излагаются в статье. Текст песни был опубликован Мельниковым в 1867 г. в работе «Очерки мордвы». Там сообщалось, что песня записана от обрусевшего мордовского племени терюхан в 1848 г. священником села Сиухи, «Рождественское тож», который ее «предоставил преосвященному нижегородскому Иакову, ревностно занимавшемуся собиранием народных сказаний во вверенной ему епархии. Покойный преосвященный передал нам часть собранных им посредством приходских священников сказаний ⟨...⟩ Приводим мордовскую былину в том виде, в каком получили ее от покойного преосвященного Иакова».[22]

Полностью приведена в статье и другая эпическая мордовская песня — о мудрой девушке Сашайке, которая своим советом помогла Грозному взять Казань.[23]

Считая фольклор источником столь же достоверным, как летописные сведения и архивные документы, писатель, возможно, несколько прямолинейно представлял его связь с историей, отыскивая отголоски подлинных исторических событий в песнях и преданиях. Но данные фольклора он использовал с достаточной осторожностью: проверял их достоверность археологическими,

архивными данными, сверяясь нередко и с топонимикой, и с диалектологией. Он замечает, что иногда «предания так темны, что нельзя сказать почти ничего об них определенного». Однако писателю важен и поэтический вымысел сам по себе: «Если в некоторых преданиях и нет истины, зато в них есть дух народный во всей простоте его». В таких преданиях писатель ценит художественную сторону и то, как отразилось народное понимание истории и характер «фантастико-исторического творчества наших предков».[24] К сожалению, собственные записи Мельникова народных легенд и преданий не сохранились, и неизвестно, имелись ли. По состоянию науки того времени даже ученые довольствовались пересказом, а не дословной записью.

В начале 40-х гг. Мельников увлечен былинной поэзией. Он пишет «народную повесть» о князе Владимире и, посылая семь отрывков из нее Краевскому, так излагает свой замысел: «Мне пришла в голову мысль написать беллетристическое сочинение в духе народности. Для этого я взял Владимира, нашего Карла В⟨еликого⟩ или Артура, окруженного своими паладинами — Ильею, Чурилом, Яном и пр., утверждающего в Руси славянизм, не любящего норманнов, проводящего дни свои в Берестове, побеждающего врагов и любимого подданными. Таков он до христианства. Я употребил старинный размер, старинные выражения, старинные идеи, а чтоб выразить славянизм совершеннее, вывел чехиню и заставил ее пропеть чешские песни того времени. Чудесное — русско-славянское: тут Перун-Трещица, Чернобог, домовые и лешие и пр. и пр. Но прочтите сами и, если можно, напечатайте в „Отечественных записках“».[25]

Это произведение в печати не появлялось, но песни для задуманного образа чехини переводились из «Краледворской рукописи».[26] Черновые наброски переводов двенадцати произведений сохранились в архиве писателя. Полностью переведены семь лирических песен: «Ах, леса вы, леса темные», «Бегал олень по горам», «Как пошла моя милая в бор зеленый», «Плачет девка в конопле», «Ах, как веет ветерок да из-за княжеских лесов», «В чистом поле стоит дуб», «Ах ты, роза, красна роза».[27] Опыты перевода показывают знание русской песенной лирики; ее влияние ощущается в поэтическом языке песен. Перевод Берга уступает мельниковскому в передаче народно-песенного стиля.

Мельников послал свои переводы Краевскому (письма от 12 января и 16 февраля 1841 г.), пять текстов отослал Погодину (письмо от 2 марта 1841 г. и 1 февраля 1842 г.).[28] Интерес к былинам и заботу о их хранителях он проявлял всю жизнь. В 1855 г. в селе Нижний Ландех Владимирской губернии Мельников встретил безрукого нищего, который пел духовные стихи. Это был Антон Яковлев, старик; он жил подаянием, ходил вместе с другими нищими певцами по базарам и ярмаркам приволжских губерний. «Я записал со слов Антона Яковлева несколько былин о богатырях, которые лишь весьма незначительными вариантами отличаются от напечатанных в Собрании песен Киреевского, и, кроме того,

несколько преданий о разных местностях верхневолжского края», — сообщал Мельников.[29]

В 1873 г. он писал из с. Ляхово Гацисскому: «Рекомендую Вам, уважаемый Александр Серафимович, крестьянина Олонецкой губернии Ивана Ананьевича Касьянова, певца древних былин, певшего в Археологическом обществе ⟨...⟩ Нельзя ли провести его к графу Кутайсову, с которым я незнаком, и еще — к кому знаете. Хорошо бы устроить и чтение. Не найдутся ли в довольном числе люди, понимающие важность былин, подумайте». В приписке к письму он сообщал: «Иван Ананьевич был у меня утром 21 августа и спел три былины: 1) о женитьбе Грозного царя Ивана Васильевича на Марье Темрюковне; 2) Алексею Михайловичу совет об отдании города Смоленца и 3) о птицах заморских». В заключение сообщалось, к кому Мельников направлял Касьянова с рекомендательными письмами (перечислено шесть человек, в их числе В. С. Приклонский и К. Н. Тихонравов).[30] Этими записями Мельникова интересовался А. В. Марков, но судьба их остается неизвестной.[31]

В начале 40-х гг. у Мельникова возник замысел исторической сказки из времен Годунова. В архиве сохранился план этого произведения: «Сказка о Ягоне-королевиче и о прекрасной царевне Ксении». Замысел его, подробно изложенный Краевскому, не был осуществлен.[32]

В начале 40-х гг. Мельников интересовался и пугачевской темой. По-видимому, в Перми он говорил с местными краеведами о пребывании Пугачева на Урале. От известного уральского краеведа, управляющего имениями Строгановых, В. А. Волегова он получил рукопись с воспоминаниями о Пугачеве Дементия Верхоланцева, «походного полковника Третьего Яицкого полка», и послал их 15 сентября 1840 г. Краевскому с просьбой опубликовать в «Отечественных записках». Потом он неоднократно справлялся о судьбе рукописи, о которой «давно знал и давно добивался».[33] Она сохранилась в архиве Краевского с пометой «Запрещено 22 декабря 1840 г.».[34]

Интерес к разинско-пугачевской теме Мельников обнаружил и впоследствии, редактируя свою газету «Русский дневник». Упоминания о Разине и Пугачеве в форме, соответствующей официальной точке зрения, имеются в статье А. Ф. Леопольдова «Поездка в низовое Поволжье», где приводится предание о том, как Разин плавал на кошме по Волге и не тонул, «т. к. его не брала ни пуля, ни копье», рассказывается о взятии Царицына Разиным и о населенных пунктах Поволжья, где был Пугачев. В пяти номерах «Русского дневника» публиковались материалы об атамане Заметаеве (Иван Петрович Запромётов), который появился на Волге в 1775 г. и считался сначала сподвижником Пугачева.[35]

Энергичная журнально-газетная деятельность Мельникова привела к тому, что с 1845 г. он был назначен редактором неофициальной части «Нижегородских губернских ведомостей». В специальном обращении к читателям он сообщал о новой

программе газеты[36] и как редактор уделял особое внимание публикациям историко-археологического и фольклорного материала. Крепнут его связи с любителями-краеведами и собирателями местного фольклора. В архиве писателя сохранились рукописи некоторых его нижегородских корреспондентов. Замечателен рукописный сборник П. Пискарева. В нем исторические, удалые, хороводные, свадебные, семейные и «разгульные» песни — всего 73 текста; они записаны в 40-х гг. и ценны не только полнотой и редкой сохранностью текстов, но и уникальностью некоторых сюжетов.[37]

Уже в 70-х гг. получена Мельниковым рукопись «Народные песни Васильского уезда, собранные учителем Воскресенской народной школы Дмитрием Дивеевым в 1873 году».[38] В 50-х гг. Мельников делал статистическое описание Васильского уезда, позднее описывал г. Василь на р. Суре в своих газетных очерках, записал там песню о разинцах с местным приурочением и, видимо, установил контакты с краеведами.

В личном фонде писателя были собраны значительные материалы с описанием обычаев и фольклора разных народов Поволжья. Интересна рукопись дьякона из с. Тахманово Княгининского уезда Василия Орлова. В ней две части: I. Краткое описание мокшанских преданий, песен, басен и загадок; II. Эрзянские песни, колоритные по сюжетам и стилю.[39] Уже говорилось о рукописи из с. Сиухи. Сам Мельников упоминает о рукописи священника Шаверского «Собрание образцов русского наречия и словесности у инородцев мордвов, именуемых эрзя» и «Записках» Мильковича.[40] В «Нижегородских губ. ведомостях» публиковались краеведческие заметки Н. К. Миролюбова, П. Пискарева и других лиц.[41]

Мельников в этот период, по-видимому, не только собирает рукописные сборники фольклорно-этнографических материалов, но записывает и сам. В письме Погодину он сообщает, что у него есть «сотня — другая песен (местных), все такие б⟨ольшей⟩ частью, которые не напечатаны и впервые мною слышаны», и спрашивает, не послать ли их П. В. Киреевскому.[42] Видимо, по совету Погодина песни были отосланы. П. Д. Ухов обнаружил в собрании Киреевского колядки, дразнилки, пословицы с пояснениями, [43] записанные Мельниковым.

Внимание Мельникова привлекают народные календарные обряды. В 1847 г. он опубликовал статью «Коляда», где сопоставил русские материалы с аналогичными обрядами сербов, болгар и словаков, указал на распространенность этого обычая в Малороссии, а в примечании сообщил о намерении опубликовать тексты записанных им колядок: «В следующих номерах мы поговорим о коляде Нижегородской губернии и сообщим самые песни, употребляемые в разных деревнях при колядовании».[44] Публикация не появилась; записи колядок частично опубликованы в «Очерках мордвы», частично попали в собрание Киреевского. При сравнении видно, что это части целого, разорванные случайно.

Мордовским обрядам Мельников посвятил несколько статей: «Эрзянская свадьба», «Мокшанская свадьба», «Общественное моленье эрзян».[45] По материалам из с. Сиухи он написал статью «Религиозные верования, домашний быт и обычаи мордвы Нижегородского уезда», дополнив ее собственными фактами и наблюдениями, но при жизни писателя она не была опубликована.[46]

В 1852 г. членами Этнографической комиссии Русского географического общества (РГО) Мельникову поручено «произвести исследование о мордовском населении в шести губерниях», кроме того, он официально назначен «начальствующим статистической экспедицией в Нижегородской губернии».[47] Было составлено полное описание всех уездов; в результате этой работы архив писателя пополнился новыми фактами и интересными записями.

В Нижегородский период большое влияние на разные стороны деятельности П. И. Мельникова оказал В. И. Даль, поселившийся в Нижнем в 1849 г. Обычно биографы к этому году относят и начало их знакомства, но А. П. Мельников, сын писателя, вспоминал: «С Далем мой отец познакомился 〈...〉 гораздо раньше, когда еще служил в Нижегородской гимназии учителем истории».[48] Это подтверждается письмом Мельникова Далю, написанным ранее 1849 г. В нем характеризуются условия жизни в Нижнем, а Далю рекомендуется пост директора Нижегородской ярмарки, так как «сезонность» обязанностей последнего оставляет время для творческой работы.[49] (Как известно, Даль перешел в Нижний на должность заведующего удельной конторой).

Много давали Мельникову увлекательные занятия с Далем по изучению говоров. «Я в Нижнем почти каждый день бываю у Даля, и мы целые вечера просиживаем с ним над актами археологической комиссии, над летописями и житиями святых, отыскивая в них по крохам старинные слова и объясняя их остатками, сохранившимися по разным закоулкам русской земли», — писал он Погодину.[50] Рассказывая о работе статистической экспедиции, Мельников упоминает о поручениях Даля: «И меня, и каждого из членов Владимир Иванович просил записывать в каждой деревне говоры».[51] Следы совместной работы с Далем хранит уже упоминавшаяся рукопись песен Арзамасского уезда, принадлежавшая Мельникову.[52] Во многих текстах карандашом подчеркнуты отдельные слова или целые выражения, на полях карандашом же помечено «Далю», например: «на вой воевати» (л. 2, № 3), «век должить» (л. 3, № 4), «по завыгорью» (л. 26, № 5), «пошибочка» (единоборство; л. 14, № 1), лицо «приусмягнуло» (л. 16, № 2) и др.

Сын писателя вспоминал, что отец его участвовал в работе по составлению «Толкового словаря», а П. С. Усов упоминает, что им был составлен рукописный словарь «технических, географических, этнографических и прочих названий, употребляемых русским народом».[53] В архиве писателя сохранился список 98 слов (назовем его условно «Нижегородский словарь») с обстоятельными пояснениями (в это число входит текст колыбельной песни

и описание святочного обычая).[54] Многие слова списка с объяснениями Мельникова вошли в словарные статьи «Толкового словаря».[55] Видимо, Далем была использована часть составленного Мельниковым Нижегородского словаря.

Записав образцы польско-белорусского диалекта в Лукояновском уезде, Мельников показал их Далю. «Это та же мензелинская шляхта, — сказал Владимир Иванович и просил меня порыться в архивах», — вспоминал он.[56] Плодом изысканий явилось целое исследование о будниках (или будаках). Оказалось, что в XVII в. по указу царя Алексея Михайловича в Нижегородской губернии были поселены «польские приходные люди, поливачи и будники». Первые «гнали поташ». Будники рубили лес, жгли и готовили поташным заводам золу. Поташные заводы назывались будными майданами. С уничтожением лесов в одном месте их переводили на другое, а на прежнем заводили пашни. За оставшимся селением сохранялось название «майдан».[57] Мельников насчитал по уездам 48 селений с этим названием, приложил их список, привел образцы говора. Черновые наброски этой работы остались в архиве свидетельством добросовестного выполнения просьбы Даля.

Общение с Далем, оставившим нам, помимо Толкового словаря, фундаментальные собрания фольклора, укрепило интерес Мельникова не только к устной поэзии, но и к народным языковым формам. Личный писательский опыт Даля и его убежденность в необходимости сближать литературный язык с народным на всех этапах развития художественной литературы определили впоследствии художественный метод Мельникова-романиста.

В 40-х гг. им был накоплен значительный материал по расколу. Неисчерпаемая энергия и любознательность, присущие Мельникову, сказались в его изучении различных форм старообрядчества. Он собирал рукописные и старопечатные книги, раскольничьи легенды, предания, духовные стихи и песнопения.[58] Поиски привели его в среду раскольников-книготорговцев, начетчиков и «хранителей древних устоев». В статьях этого периода он отмечает заслуги староверов в сбережении национальных культурных ценностей — рукописей, икон, старинной утвари; но у него складывается отрицательное отношение к расколу как «невежественному изуверству».[59] Мельников становится одним из выдающихся знатоков раскола, и с 1847 г. — сначала в должности чиновника особых поручений при нижегородском губернаторе, а затем при Министерстве внутренних дел — он занимается почти исключительно делами старообрядцев. По долгу службы он обязан знать и официальную церковную литературу, и догматику раскола, секты, их историю, традиции. Догматическое соблюдение завещанных прадедами традиций отгораживало значительный процент населения страны от элементарных достижений цивилизации и культуры. Мельников неоднократно видел в быту действие суровых и бесчеловечных установлений, вплоть до отказа от врачебной помощи, от употребления картофеля, чая и т. п. вследствие убеждения

в их «дьявольском» происхождении. (В его библиотеке имеется несколько вариантов раскольничьих легенд о происхождении картофеля и табака). Он считает старообрядчество как общественное явление плодом невежества. До сих пор его общественная позиция — позиция просветителя — отвечала его пониманию патриотизма. С позиций просветителя он видит в расколе тормоз в историческом духовном развитии народа и препятствие для института государственности. «По его тогдашнему искреннему убеждению высшие интересы государства совпадали с интересами народа, и именно их должна была защищать административная власть».[60] В начале чиновничьей карьеры государственная служба для Мельникова — не только средство к существованию, но один из путей выполнения патриотического долга. Позднее горький опыт чиновничьей службы развеял многие его иллюзии, но в начале 50-х гг. он усердно и инициативно выполнял административные поручения: ревизии, запечатывание часовен, молелен, конфискацию предметов культа. Раскольники имели опыт в «умягчении» начальства, но не знали, как подступиться к Мельникову. Имя Мельникова становится известно в Поволжье и на Урале. Ропот раскольников выливается в привычные для них фольклорные формы. «Гонитель» раскола становится «героем» раскольничьего фольклора. О нем слагаются песни: «Навуходоносор Павел Иванович ⟨...⟩ едет в лодочке в 32 весла и правит церемонью генеральскую».[61]

Легенды о нем проникают на страницы газет и журналов. Они изображают Мельникова человеком суровым, непреклонным и точным исполнителем государственных заданий. Он увозит иконы, свалив их на воз, как дрова, и ставит печати на лики святых. Он увез из Шарпанского скита икону Казанской божией матери, считавшуюся чудотворной, за это ослеп, а икона исчезла; поехал в другой раз — скит стал невидим; в третий раз — икона приросла к стене и не поддавалась под топорами. По другой версии, он раскаялся и прозрел, но дьявол совратил его и заставил вернуться за иконой. Когда Мельников вошел в молельню, «загремел гром, лики святых на иконах потемнели, а сам он и все его воинство пали ниц»; заключив союз с дьяволом, он видит сквозь стены. Существовал плач иноческий и девический о разорении Шарпанского скита. А. П. Мельников, сын писателя, специально объехал в 90-х гг. скиты Поволжья, записывал фольклор про отца; часть материала он сообщил в печати.[62]

В конце 50-х гг. взгляды Мельникова существенно изменились. В 1855 г. в «Отчете о состоянии раскола в Нижегородской губернии» он показал, что раскол выгоден власть имущим, получающим с раскольников немалую мзду. «Сквозь официальную фразеологию этого документа явственно проступает мысль Мельникова-просветителя о том, что „раскол" — это одно из тяжких зол народной жизни. Развивая эту мысль, он смело (нельзя забывать, что „Отчет" составлялся в последние годы царствования Николая I) высказал соображения и выводы большой обличительной

силы».[63] Позже, в полемике с «Современником», объясняя смысл своих «Писем о расколе», Мельников заявил: «Раскольники не заключали и не заключают в себе ничего опасного для государства и общественного благоустройства; 200-летнее преследование их и ограничение в гражданских правах поэтому было совершенно излишне и даже вредно, и раскольники вполне заслуживают того, чтобы пользоваться всеми гражданскими правами».[64]

В 1856—1858 гг. Мельников выступил в рядах передовых писателей, опубликовав сразу несколько произведений: «Дедушка Поликарп», «Поярков», «Старые годы», «Медвежий угол», «Непременный», «Именинный пирог». Чернышевский поставил его рядом с Щедриным, опубликовавшим в 1856 г. «Губернские очерки». Критики передовых журналов дали самую высокую оценку его произведениям, и сам он с гордостью признавал: «Я с Салтыковым по одной дорожке иду: что Щедрину, то и Печерскому». «Современник» приглашает его сотрудничать в журнале и публикует «Бабушкины россказни» (1858, № 8—10) и «Гришу» (1860, № 3). «Смелость небывалая», — писал Н. А. Некрасов о рассказе «Старые годы» И. С. Тургеневу.[65]

В 1858 г. Мельников задумал издавать газету, которая была бы демократическим рупором «о нуждах народных». Он писал А. А. Скальковскому: «Мысль сделать „Русский дневник" докладчиком перед правительством и публикой о нуждах народных — более всего меня занимает. Добро, правда, гласность, возможная в цензурном отношении, — вот основание „Русского дневника"».[66] В письме к М. Ф. Де Пуле он так развивает эту мысль: «Отсюда, из Петербурга, указывать на нужды и потребности России нельзя, это возможно лишь жителю провинции, жителю того края, который нуждается, — ему ближе известны нужды, ему ближе известны и средства к удовлетворению, которые, когда мы отсюда смотрим на них через бюрократические очки, или вовсе исчезают, или представляются совсем в ином виде»; и дальше сообщает, что в газете «среди груды известий о пожарах, неурожаях и пр. т. п. будут попадаться для внимательного читателя любопытные статьи, особенно крестьянские...».[67]

Газета начала выходить с 1859 г.[68] В ней во всей полноте сказались интересы самого редактора в области истории, этнографии и устной поэзии. В № 12 помещена статья «государственного крестьянина Спиридона Михайлова о русских свадебных обычаях Козьмодемьянского уезда Казанской губернии». В заметке от редакции сообщалось «о замечательной личности её автора», чувашенина по национальности, пять лет состоявшего членом-сотрудником РГО. В статью включены свадебные песни, приговоры дружки, описан девичник, обычай «смотреть ложки» у жениха и т. п.

В трех номерах (31, 37, 85) описаны народные поверья Ардатовского уезда Симбирской и Владимирской губерний, волочебники Витебской губернии (приводятся волочебные песни,

записанные Г. П. Сементковским, — № 101), песня нищих и закликанье весны (№ 45, 98), празднование Ярилы в Нижнем Новгороде, «на Гребешке, что против ярмарки на бугре» (Нижегородская хроника — № 120). В газете много этнографических очерков о жизни разных народностей — чувашей (№ 14), мордвы (№ 20), киргизов (№ 14, 92, 111), литовских крестьян (№ 11, 32), эстов (№ 65); об обычаях отдельных сел (№ 34, 35, 65) и т. п. В нескольких номерах публиковались пугачевско-разинские материалы по данным архивов и изустным преданиям «от наших старичков-старожилов, из которых многие еще помнят дела Пугача», о его сподвижниках (предводитель отряда чувашенин Енгалыч — № 31, 32).

В условиях общественного подъема 60-х гг. газета, игнорировавшая насущные проблемы дня, не могла иметь успеха у читателей и прекратилась через полгода. В программе газеты, характере публикуемого в ней материала сказались слабые стороны общественно-политических взглядов ее редактора. Ряд материалов, предназначенных к публикации, остался ненапечатанным; в приложениях к письмам, адресованным редактору, также встречаются записи фольклора.[69]

В эти годы Мельников остро почувствовал противоположность своих литературных интересов и своего официального положения — чиновника Министерства внутренних дел, чью литературную и газетно-журнальную деятельность не одобряло начальство. (В 1858 г. Главное управление цензуры запретило сборник его рассказов; запрещение было подтверждено в 1859 г., когда был представлен новый сборник, без отмеченных цензурой «более резких статей»; в 1859 г. писатель просил о разрешении помещать в газетах политическое обозрение, но министр народного просвещения ему отказал). В конце 50-х—начале 60-х гг. наиболее резко сказалась и противоречивость взглядов писателя. А. П. Мельников заметил, что его отец воспитывался в духе «доверчивого патриотизма», что он «родился, жил и умер восторженным патриотом».[70] Он мог позволить себе смелую и резкую критику в адрес «огромной корпорации служебных воров и грабителей», но был против революционной активности народных масс. В 1858 г., узнав от С. В. Шереметьева, что объявление свободы народу откладывается, он записал в дневике: «Что же это будет? Народу обещали свободу, назначили срок и правила; народ ждет; везде тихо, спокойно, несравненно спокойнее, чем прежде; и вдруг, если Шереметьев правду говорит, пойдет дело в оттяжку. Таких дел откладывать нельзя, а то, чего доброго, и за топоры примутся».[71]

Мельников боялся крестьянских волнений не из личных побуждений (он был малообеспеченным человеком и жил на жалованье); мысли о подобных фактах не допускал его патриотизм. В 1860 г. он сотрудничает в «Северной пчеле», надеясь изменить к лучшему дурную со времен Булгарина репутацию газеты. Он протестует против выступлений в газете известного Тертия Филип-

нова, пишет П. С. Усову, что «будет тяжело работать, если будет запах Ф⟨аддея⟩ Б⟨улгарина⟩ под соусом Ф⟨илиппова⟩ Т⟨ертия⟩», просит немедленно помещать внутренние корреспонденции, чтобы сделать газету более злободневной (письмо от 12 дек. 1860 г.).[72] Но в 1862 г. Мельников порывает с «Современником», а в 1863 г. по заказу министра внутренних дел П. А. Валуева пишет известное «Письмо православным христианам», переименованное Катковым и вышедшее брошюрой «О русской правде и польской кривде». Оно отрицательно сказалось на репутации писателя. Его резко осудил Щедрин.[73]

В середине 60-х гг. Мельников продолжает занятия историей, этнографией и фольклором, подготовив одну из значительных своих работ — «Очерки мордвы».[74] В ней были объединены материалы, собранные из устных, рукописных и книжных источников. Писатель показал трагическую историю колонизации мордовского населения Поволжья и дал обстоятельную характеристику верований, обрядов, празднеств. Автор выступает как объективный исследователь и нередко первооткрыватель различных видов устной поэзии мордвы. Приводятся тексты эпических и обрядовых песен, исторические и топонимические предания, сказания о создании мира, происхождении гор и лесов, о сотворении человека и т. д., цитируются молитвенные обращения к богам, даны детальные описания празднеств. К сожалению, устные источники охарактеризованы скупо: «Записано в селе Томылове Сенгилеевского уезда Симбирской губернии» или «Записано в с. Сарлеях Нижегородского уезда. То же рассказывает старик-мордвин в с. Керженминах Ардатовского уезда».[75] Однако если учесть, что приводимые сведения относятся к 40-м гг., можно считать, что по научным требованиям того времени это достаточно полные и точные паспортные данные. Описывая календарные праздники и обряды мордвы, писатель сравнивает их с русскими того же цикла. В троицких песнях отмечено сходство с нашими «семиковыми», то же — в колядках и овсеневых песнях. Слово «таусень», по мнению Мельникова, мордовского происхождения: «Русский таусень едва ли не старинный мордовский обряд, перешедший к русским. По крайней мере он справляется только в тех местностях Великой Руси, где издревле обитала мордва».[76]

Исследователи справедливо считают Мельникова «одним из пионеров в собирании и изучении фольклора народов Поволжья».[77] Сам он с полным основанием мог сказать о себе, что изучал быт народа и его поэзию, «лежа у мужика на полатях, а не сидя в бархатных креслах в кабинете».[78]

В 70-х гг., работая над созданием дилогии «В лесах» и «На горах», писатель охватывает громадный и разнообразный фольклорно-этнографический материал. Показательно, что он при этом ощущает недостаточность своих знаний: «Поздно начал, а раньше начинать было нельзя, надобно было прежде поучиться. И вот теперь, после тридцатилетнего изучения быта и верований

русского народа ⟨...⟩, приближаясь к склону дней, одно только могу сказать: „Мало, очень мало знаю“».

В устном творчестве и языке народа писатель видел отражение исторической жизни и судеб всего населения России. Он горячо призывал к бережному собиранию его: «В поверьях, преданьях, в сказках, в былинах, в заклинаньях и заговорах, в обрядах, приуроченных к известным дням и праздникам, сохраняются еще те немногие останки старины отдаленной, но исчезают с каждым годом. ⟨...⟩ Надо ловить время, надо собирать дорогие обломки, пока это еще возможно. Не одни предания, не одни поверья на наших глазах исчезают. Русский быт меняется».[79]

Сам Мельников умел отыскивать редкие произведения устного художественного слова.[80] Русская фольклористика обязана ему многими — не всегда им записанными, но им сбереженными — произведениями и публикациями фольклора Нижегородского Поволжья; давно уже вошли в научный оборот многие произведения из его архивного фонда.

Глубокое изучение быта, устной поэзии и языка народа, личные научные достижения в этой области обусловили постоянный интерес писателя к проблематике фольклористической науки и в значительной степени определили метод, характер и специфику его художественного творчества.

2

В повестях и рассказах 50-х гг. Мельников разоблачал страшную в своем деспотизме и безнаказанности власть и силу купеческого сословия («Красильниковы»), циничный карьеризм, алчность и казнокрадство чиновничества («Поярков», «Медвежий угол», «Непременный»), жестокое притеснение крестьян и их бесправие («Дедушка Поликарп»), ужасы крепостного права («Старые годы», «Бабушкины россказни»).

Уже в первом своем рассказе «Красильниковы» писатель обнаружил творческую зрелость. Необычайный успех у читателей и одобрительные отзывы в передовых журналах указывали, что это — незаурядное явление в истории литературы. В центре рассказа — оборотистый, алчный и деспотичный до жестокости купец. Он погубил талантливого старшего сына за женитьбу против его воли и помыкает младшим. Смысл рассказа многозначен, позиция автора сложна; устами отрицательного героя он критикует и государственную экономику, и чиновничью бюрократию. Купеческая буржуазия показана как новый и страшный хозяин жизни. Образ Красильникова возникает из его рассказов и замечаний о самом себе, о своих поступках и из отношения к сыновьям. Богатый и продуманный подбор пословиц, поговорок, фразеологизмов в сочетании с народным просторечием и купеческим жаргоном создает ярко индивидуализированную речь, раскрывая внутреннюю сущность характера купца. Из пере-

фразированных пословиц и поговорок создаются живые импровизированные монологи: «Ну, дочь, известно дело, — чужое сокровище: холь, корми, учи, стереги да после в люди отдай. А сын — домашний гость; корми его да пой — тебе же пригодится. Да учи его, покамест поперек лавки лежит ⟨...⟩ вырастет — тогда уж его не унять».[81]

При работе над рассказом Мельников пользовался собранием пословиц Даля, тогда еще не опубликованным.[82]

Обращение к различным произведениям устного творчества народа характерно и для других произведений конца 50-х гг. В рассказе «Дедушка Поликарп» встречаются отрывки из народных преданий, элементы народного календаря, поговорки. В основе рассказов «Старые годы» и «Бабушкины россказни» — нижегородские предания о крепостном праве и нравах XVIII в.; поэтические картины летних хороводов с песнями и суровая мораль раскольничьих пословиц — в рассказе «Гриша». Это произведение предвосхищает одну из основных тем дилогии «В лесах» и «На горах» — тему старообрядчества. Лесков не без основания увидел в рассказе «Гриша» «чиновничью насмешливость» Мельникова в отношении к старообрядцам.[83] Образ веселой озорной Дуняши противопоставлен аскету и моралисту, юному келейнику Грише, как символ здорового полнокровного жизнелюбия — религиозному идеалу, воплощенному в духовном стихе о матери-пустыне. Силу ненависти к людям, исповедующим православие, выражают раскольничьи поговорки типа: «Никонианина пришибить — семь пятниц молока не хлебать» (I, 302). Читателю показаны различные типы «хранителей древлего благочестия» — странницы, старцы, монахи, пустынники: Досифей, проповедующий любовь и терпимость; Ардальон, скрывающий под рясой инока корыстные цели и преступность; развязный и веселый старец Варлаам, любитель выпить и погулять. Типичность его характера, духовное родство и близость с пушкинским Варлаамом («Борис Годунов») позволили Мусоргскому использовать некоторые черты мельниковского Варлаама и цитируемую в рассказе песню «Как во городе было во Казани» в его известной опере.

Самобытность таланта Мельникова во всем блеске реалистического мастерства выразилась в его романах «В лесах» и «На горах», составивших знаменательный итог его творческой деятельности. Неожиданной, новой и своеобразной была не только тематика дилогии с ее показом раскольничьего Заволжья, но и идейно-философская концепция его, и художественный метод. Глубокая любовь к национальным формам народной культуры, гордость и восхищение богатством устной поэзии и народнопоэтического языка пронизывают эту необычную в истории русской литературы эпопею. В нее вошли тщательно отобранные произведения фольклора, все те драгоценные самоцветы устнопоэтического народного искусства, которые писатель неустанно искал, собирал и хранил в течение целой жизни. Невозможно учесть, проанализировать и найти источники всей многоцветной россыпи сокро-

вищ народного творчества, щедро включаемых писателем в ткань художественного повествования. Они способствовали созданию человеческих характеров, определили композиционную особенность всех его частей, оказали влияние на поэтику и язык. Каждый жанр устной народной поэзии в дилогии может служить темой отдельного исследования, что убедительно показано в работе Г. С. Виноградова. В окончательной редакции статья Виноградова о фольклорных источниках романа «В лесах» состоит из 12 глав, в ней нет главы о сказке из первой редакции (1935), всего было бы 13 глав.[84] Исследователь установил только основные книжные источники, допуская возможность использования архивных рукописных собраний и поставив под сомнение устные. Теперь часть собственных записей Мельникова известна, но исследователям предстоит еще немало открытий, так как богатство фольклорно-этнографического материала кажется неисчерпаемым.

В дилогии существует несколько ракурсов изображения действительности и несколько «уровней сознания».[85] Автор, объясняя замысел эпопеи, сказал: «Моя задача, которую, конечно, вполне я не исполню — изобразить быт великоруссов в разных местностях, при разных развитиях, при разных условиях общественного строя жизни, при разных верованиях и на разных ступенях образования».[86]

Идейно-философский аспект дилогии составляет борьба двух стихий: полная мощи и красоты естественная историческая стихия, простая и здоровая жизнь природы и связанных с нею трудом людей — и паразитирующий на человеческом труде институт религии и капитала. Человеческую душу иссушают и опустошают суровые религиозные догмы, с одной стороны, и стяжательство, алчность и страсть к наживе — с другой.

Прологом к отдельным частям романа «В лесах» дана реконструкция сказания про доброго солнечного бога Ярилу, про его любовь к Матери Сырой Земле. Это не фантазия писателя, а «интересный опыт поэтического синтеза важнейших данных о мифе» (Виноградов). Они собраны из различных русских и славянских источников и объяснены известным русским ученым-мифологом А. Н. Афанасьевым. Мельников, используя передовую для 60-х гг. научную концепцию Афанасьева, дополнил ее топонимическими и этнографическими данными существования культа Ярилы в Поволжье, включил описания весенних и летних празднеств (ночь на Ивана Купала, похороны Костромы и др.), придав повествованию историческую достоверность.

Образ Ярилы символизирует в романе стихийно-языческое начало, вступающее в борьбу с византийско-церковным, с мертвыми догмами раскола и религии. Он помогает людям обнаружить простые и естественные чувства, забыть о сковывающих поступки условностях. «Все романтическое так или иначе соприкасается с образом Ярилы. Таким путем Мельников хочет обосновать незыблемость и извечность той жизни, которую он изображает. Страницы, посвященные Яриле, славянскому Дионису, наиболее

поэтичны».[87] Позиция автора враждебна религиозному мистицизму и догматике. Он показывает мертвящее влияние религиозных установлений на истории озера Светлояр, когда-то бывшего местом веселых народных празднеств в честь солнечного бога, но с появлением раскола превратившегося в центр паломничества. Вместо нарядных хороводов и веселых песен над озером столетия звучат молитвы, духовные псалмы и религиозные споры.

Другой идейно-философский аспект дилогии — значение подлинных духовных и нравственных ценностей в судьбе нации и народа. Писатель убежден, что капитал и религия несут людям нравственное растление. В скитах нет благочестия, там паразитизм, ханжество, лицемерие, алчность. В дилогии показаны разные типы купцов, но все они способны превратиться в хищников под влиянием страсти к наживе, перед которой бессильны и дружба, и любовь, и родство. Религия — опора капитала, она оправдывает любое преступление. И только народ — подлинный хранитель незыблемых моральных ценностей, украшающих жизнь поэтических обычаев и обрядов. Эта мысль высказана писателем в автобиографии, написанной от третьего лица в конце 50-х гг.

Мысль о народе, хранителе нравственных и художественных ценностей, как самое заветное его убеждение проходит через дилогию. Поэтому и произведения устной народной поэзии с такой любовью и полнотой собраны в ней, что в русской литературе нет ей равных по богатству материала и разнообразию методов использования фольклора.

Характер персонажей, поэтику и язык дилогии определяет установка автора на художественные вкусы читателя из народа, из демократических низов. При создании персонажей автор смело пользуется народнопоэтическими средствами изображения. Он создает почти лубочные по яркости и чистоте красок портреты героев. Исследователи отмечали, что образы Насти Чапуриной и Алексея Лохматого — это традиционные фольклорные типы доброго молодца и красной девицы. Настя «кругла да бела, как мытая репка, алый цвет по лицу расстилается; толстые, ровно шелковые, косы лежат ниже пояса...» (2, 85).

Алексей Лохматый «красавец был из себя. Роста чуть не в косую сажень, ⟨...⟩ здоровый, белолицый, румянец во всю щеку так и горит, а кудрявые, темнорусые волосы так и вьются» (2, 31). Автор и наряжает своих героев в соответствии с народными вкусами: Настя то в голубом, то в алом сарафане с пышными белыми рукавами; у Алексея Лохматого для праздников хранится синяя суконная сибирка и плисовые штаны (2, 138).

В образах Насти, Алексея, Фленушки отразился народный идеал здоровой и яркой человеческой красоты, не случайно исследователи находят множество параллелей к их портретному изображению в народных песнях. Автор и говорит о них в сказочно-песенном стиле, используя сравнения песенного типа и сказовую форму фраз. Ритмический склад речи вызывает аналогию со сказочным стилем, а параллельное синтаксическое построение

фразы напоминает стиль народной песни: «Не красна на молодце одежда, сам собою молодец хорош. Идет двором обительским: черницы на молодца поглядывают, молоды белицы с удалого не сводят глаз» (3, 106).

Тщательно отобран пословично-фразеологический материал для наиболе выразительной речевой характеристики персонажей. Прямой, открытый и горячий характер Насти Чапуриной обнаруживается в ее народной по стилю и лексике речи: «Не дари меня, только не отнимай воли девичьей ⟨...⟩ Кого полюблю, за того и отдавай, а воли моей не ломай», — говорит она отцу (2, 71).

Пословицами характеризуется сложное душевное состояние разочаровавшейся в Алексее героини. Взволнованный внутренний монолог Насти насыщен песенной образностью: «Гадала сокола поймать, поймала серу утицу»; «Где же удаль молодецкая, где сила богатырская?.. Видно, у него только обличье соколье, а душа-то воронья...» (3, 21). Обращение к песенным образам характерно для писателя при изображении взволнованности, тревожного состояния души и при обрисовке других женских характеров. Алексей, напротив, осторожен и осмотрителен, но и его речь поэтична: «Мало ли что старики смолоду творят, а детям не велят?» «А скажу словечко по тайности, в одно ухо впусти, в друго выпусти» (3, 17, 19).

Фольклорно-поэтическая образность насыщает страницы о болезни и похоронах Насти. Лирическое вступление автора к главе о похоронах дано в стиле похоронного причитания: «Лежит Настя, не шелохнется; приустали резвы ноженьки, притомились белы рученьки...» (3, 128). Характеристика Насти с начала до конца выдержана в песенно-сказовом стиле.

Иначе дан образ Алексея Лохматого. Если в начале дилогии в его речи ощущается поэтический мир народных крестьянских представлений, он говорит языком пословиц и песен, то с переменой его положения меняется и его речь. Захватывающая его постепенно страсть к легкой и быстрой наживе прорывается в мимоходом брошенных пословицах: «У тестя казны закрома полны, а у зятя ни хижи, ни крыши»; «Чем бы денег ни нажить, а без них нельзя жить» (3, 8—9).

Во второй части дилогии Лохматый — купец первой гильдии, кандидат на пост городского головы, но он очерствел душой и утратил уменье ярко и выразительно говорить; стремясь подражать речам городских купцов, он употребляет слова: фрахт, чиколат, амбрей, скус и пр. Исследователи отмечали, что речь персонажей у Мельникова зависит от степени их близости к народу. Автор наделяет своих героев умением поэтически мыслить и говорить живым и образным языком в той мере, в какой речь их питается разговорным и поэтическим языком народа.

Показателен в этом отношении образ Фленушки с ее трагической судьбой. В галерее замечательных по достоверности женских характеров дилогии образ ее особо привлекателен и почти целиком создан на фольклорном материале. Незаконно-

рожденная дочь игуменьи, она воспитана в скиту, но жизнелюбива, умна, находчива и псалмам предпочитает мирские песни. С языка ее так и сыплются пословицы, приговорки: «Одним глазом спи, другим стереги» (Марьюшке); «Такой молодец, что хоть прямо во дворец» (об Алексее). Судьба ее трагична. Она постригается и становится неумолимо строгой игуменьей. Ее образ лишается поэтичности в конце романа, ибо постриг — преступление против естественных законов жизни.

Характер кроткой Марьи Гавриловны строится на песенно-сказочном материале. В основе его — подлинные факты из жизни купцов Заволжья.[88] Взволнованность ее передана песенными и сказочными образами: «Не огни горят горючие, не котлы кипят кипучие, горит-кипит победное сердце молодой вдовы» (после встречи с Алексеем).

Таков и образ Дуни. В моменты тревоги и тоски звучит в ее душе песня как образ здоровой и ясной жизни, усиливая отвращение к хлыстовским радениям. Стилизованными песенными образами изображает Мельников молодость и красоту: «Не стая белых лебедей по синему морю выплывает, не стадо величавых пав по чисту полю выступает; чинно, степенно, пара за парой идет вереница красавиц» (4, 213—214).

Фольклор — главный элемент в создании социально-типических характеров из народной и демократизированной среды. Он используется и при показе разных типов купцов, вышедших из крестьянства и не утративших социальных корней.

Колоритен образ купца-тысячника Чапурина и наиболее полновесен по насыщенности фольклором. Он любит традиционную обрядность в доме; присловья, поговорки, прибаутки украшают его речь, он то перефразирует их, то цитирует дословно: «Пей-ка, попей-ка, на дне-то копейка; выпьешь на пять алтын — да и свалишься под тын» (4, 219). Он весельчак в компании и любит хорошенько разгуляться: «Гости пьют да посуду бьют, кому то не мило, того мы в рыло». Бывает заносчив, деспотичен, по-мужицки груб: «Рылом не вышла учить меня!» — кричит жене. «Гордан», — говорят о нем. Характер Чапурина неординарен: доброта, щедрость, отходчивость уживаются рядом с жаждой наживы; но он соблюдает известную порядочность в делах и выгодно отличается от своих собратьев.

Петр Степанович Самоквасов — казанский купец, весельчак и певун. Автор называет его «казанец», а приятеля его Семена — «саратовец». Это сочетание вызывает ассоциацию с популярной в Поволжье народной балладой «Молодец казанец, душа астраханец», сюжет которой своеобразно интерпретирован Мельниковым в судьбе Самоквасова. В балладе молодец посмеялся над девушкой и был наказан ею с изощренной жестокостью. В дилогии «казанец» сам жертва девичьего обмана. Фленушка высмеивает и дурачит его, обещает выйти за него уходом, а когда он снимает в городе квартиру и возвращается за нею в скит, он застает похожую на похороны церемонию пострига. Фленушка

превратилась в мать Филагрию. Впоследствии Самоквасов женится на Дуне Смолокуровой, становится богат, но уже в роли жениха Дуни он утрачивает прежнюю обаятельность и веселость. Если в первой части дилогии его образ соответствует образу Фленушки обилием инкрустаций из песенных текстов, то в конце дилогии он становится бледнее и скучнее.

В образе Колышкина, в прошлом горного инженера, затем владельца пароходов, фольклорный материал используется меньше; изредка в его речи мелькают пословицы, приговорки; наиболее типичен образ купца Смолокурова, наживающего миллионы безжалостной эксплуатацией рабочих и не гнушающегося никаким обманом и шантажом. Он не прочь надуть и своих собратьев-купцов, прижать промышляющего книжной торговлей Чубалова. Есть в дилогии и традиционный купеческий брат, оказавшийся пленником хивинского хана, в описании его судьбы Мельников использовал устные рассказы про русских пленников Бухары, о которых писал и В. И. Даль в 50-х гг.

В эпопее показаны талантливые хранители и исполнители произведений устной народной поэзии: знаменитая певица и плакальщица Устинья Клещиха, известная по всему Заволжью своими песнями и причитаниями; мастерица рассказывать сказки Дарья Никитишна, знахарка Егориха и др. Характеризуя их, автор показывает народное отношение к их мастерству: «Золото эта Клещиха была. Свадьбу играют, заведет песню — седые старики вприсядку пойдут, на похоронах плач заведет — каменный зарыдает» (II, 554). Для полноты представления о мастерстве и талантливости «плачей» Мельников приводит полностью тексты похоронных и поминальных причитаний.

Образ знахарки Егорихи дан в двух оценках. Скитницы связывают с нею всевозможные поверья о колдунах и знахарях. Автором приводится от их лица обстоятельный перечень сведений о нечестивых действиях колдунов (3, 386—389). В деревнях, наоборот, знахарка пользовалась любовью и почетом: она помогала травами и кореньями от болезней. Речь Егорихи уснащена сказочными и песенными формулами: «Куда идешь — пробираешься? Дело пытаешь, аль от дела лытаешь?» (3, 391). В ее наставлении Марье Гавриловне звучат фразы из свадебной величальной песни: «Носи золото — не изнашивай, терпи горюшко — не сказывай». Автор заставляет знахарку читать заговор и разъяснять значение разных трав несколько книжным языком; книжность речи придает некоторую искусственность достоверному по существу образу деревенской знахарки.

Типичен образ стряпухи и сказочницы Дарьи Никитишны. Никитишна росла сиротой. «Житье сиротинке — что гороху при дороге: кто пройдет, тот и порвет», — замечает автор и тут же приводит пословицу: в сиротстве жить — только слезы лить (2, 87). Скитницы — почти все в прошлом крестьянки, речь их то уснащена церковно-молитвенными выражениями, то красочна по-крестьянски, но жизнь в скитах сделала их алчными, неискрен-

ними, празднолюбопытными. Мать Таисея ласково угощает Самоквасова после похмелья, уговаривает его жениться, «с сладкой улыбкой глядя на туго набитый бумажник Петра Степановича. Так блудливый, балованный кот смотрит на лакомый запретный кус, с мягким мурлыканьем ходя тихонько вокруг и щуря чуть видные глазки» (4, 276). Речь ее уснащают поговорки: «Кто помоложе, тот рублем подороже; мотоват да неженат, себе же в наклад» (4, 277). Иной смысл получают произведения фольклора в устах сирот Марьи-головщицы, Устеньки-московки, бедной вдовы Ольги Панфиловны. Пословицы о сиротстве, сиротские причитания выдают их внутреннюю ожесточенность, иногда ненависть к богатым купеческим дочерям.

Социальная значимость фольклора учитывается при показе разных групп населения. Купцы считают естественным в их деле обман, умение воспользоваться чужой ошибкой, одурачить; таковы их пословицы: «Купец — тот же стрелец, чужой оплошки должен ждать» (Масляников); «Умей воровать, умей и концы хоронить» (Веденеев); «Всякий Демид в мой кошель угодит» (Булыня); «Сват сватом, брат братом, а денежки не родня» (Смолокуров) и др.

У крестьян, лесорубов и рабочих, находящихся в кабале у купцов, другая мораль и другие пословицы. О купцах, тысячниках и богачах они говорят с ненавистью: «Богатых и смерть не сразу берет»; «На фабриках-то крестьянскими мозолями один хозяин сыт».

Крестьяне имеют свой социально-исторический опыт. Их спасает только труд от зари до зари, зимой в лесу, летом в поле; «На перву страду выльешь поту жбан, на втору — полный чан». Зимой в лесу, когда дни коротки, прежде всего ценится время, и лесорубы говорят: «На заре не работать, рубль из мошны потерять»; «Долго спать — добра не видать», «Долго спать — долгу наспать».

У деревенской бедноты свои поговорки, проникнутые грустным юмором: «Наготы да босоты изувешены шесты, холоду да голоду амбары полны»; «Две полы, обе голы да и те не свои»; «Хоть мерзни с холоду, хоть помирай с голоду». В поговорках отражена горечь сиротства, обрекающего человека на жизнь у чужих людей: «Чужой обед хоть и сладок да не спор. Чужие хлеба живут приедливы». У сироты «приданого голик да кузов земли». Народ высмеивает жадность попов и монахов: «Не учи козу — сама стянет с возу; рука пречиста все причистит»; «Молодец попхлыновец: за пару лаптей на родной матери обвенчает»; иронически отзывается о старообрядческих толках и сектах: «Что ни мужик — то вера, что ни баба — то устав». Отрицательно относятся крестьяне к чиновникам, к уездным и губернским судам: «Судья — что плотник: что захочет, то и вырубит. А закон у него — что дышло: куда захочет, туда и поворотит».

Фольклор отдельных социальных групп населения, показанных в романе, имеет свою историческую и местную приуроченность.

Лесорубы и крестьяне Заволжья знают живущие в народе предания и песни о Степане Разине, связывая с памятью о нем местные поверья о кладах. В героях разинских песен они видят живых исторических лиц; объясняют содержание песен, привлекая местные легенды об отдельных участниках разинских походов по Волге (Соломонида от старого Макарья). У лесорубов есть свои поверья о болотнянике, владыке топкой чарусы, и о болотнице — родной сестре русалки. Раскрывая мировоззрение крестьян-лесорубов через произведения фольклора, Мельников показывает различное их восприятие у лесорубов и купца Чапурина. Артемий, возражая Чапурину, с любовью и восхищением говорит о разинцах: «По-вашему — разбойники, по-нашему — есаулы-молодцы да вольные казаки». С гордостью отзывается он о Разине: «Вот каков был удалой атаман Стенька Разин, по прозванью Тимофеевич!» (2, 242—247). Различна и классовая мораль купцов и крестьян. Артель лесорубов характеризует строгая честность: они отказываются взять лишнюю копейку, если не заработали ее. Купцы ловят момент, чтобы обмануть друг друга на десятки тысяч рублей, и обсчитывают рабочих, не гнушаясь их трудовой копейкой. В произведениях фольклора отражен исторически сложившийся антагонизм классовых интересов, и с помощью фольклора писатель убедительно показал противоположность мировоззрения крестьянства, работного люда и купеческой буржуазии.

Бытовой уклад крестьянства определяется трудовыми циклами года и традицией; быт купцов — близостью к крестьянскому укладу и обычаям (соблюдение традиционной обрядности во время свадеб, именин, крестин, похорон), кроме того — староверческими заветами и установлениями (роднятся лишь с единоверцами, дочерей обучают грамоте и рукоделию в скитах).

Фольклорно-этнографический материал сохраняет в дилогии и социальную остроту, и местный колорит, и историческую приуроченность.

* * *

Композиционные особенности дилогии определяет наличие специальных вводных историко-этнографических глав: 1-я и 8-я второй части, 1-я и 7-я четвертой — романа «В лесах»; 1-я и 11-я первой части, 19-я второй — романа «На горах». Повествование в них — органический сплав из народных обрядов, обычаев, песен, поверий, примет. Фольклорно-этнографические разделы имеют для писателя столь же существенное значение, как и главы, раскрывающие движение сюжета, историю и характеры героев.

Стилизованные сказания про солнечного Ярилу, про любовь его к Матери сырой земле, про златорогого оленя-солнце, созданные из мифологических, сказочных и песенных элементов, не

только утверждают мысль писателя о вечности жизни, но и придают особый, самобытно-оригинальный характер всей композиции романа «В лесах». Мельников показал, что талантливая и художественная стилизация представляет один из путей к созданию подлинно новаторского произведения.

Роман «В лесах» начинается характеристикой Верхового Заволжья, его истории; в повествование вплетается предание о граде Китеже, изложенное в виде стилизованного народного сказа; обстоятельно характеризуются уезды лесного Заволжья, распространенные в них промыслы и ремесла, особенности быта.

Роман «На горах» также начат историей правобережья Волги «от устья Оки до Саратова». Включены топонимические предания о происхождении названий рек; полностью приводится песенное предание о Дятловых горах и покорении мордвы русскому царю. Глава завершается поэтическим очерком о медвежатниках Сергачского уезда, включающим исторические анекдоты. В начальных главах обоих романов имеется и существенное различие: если 1-я глава романа «В лесах» заканчивалась характеристикой быта заволжских крестьян с их идиллическим благополучием, то в заключении первой главы романа «На горах» писатель указывает на резкое социальное неравенство и классовое расслоение в среде нагорного крестьянства:

«Теперь на Горах немало крестьян, что сотнями десятин владеют. Зато тут же рядом и беднота непокрытая. У иного двор крыт светом, обнесен ветром, платья — что на себе, а хлеба — что в себе, голь да перетыка — и голо́, и босо́ и без пояса» (5, 13). Фольклор получает в повествовании бо́льшую социальную значимость, а картины народного быта — черты подлинно социальной этнографии.

На композиции романа «В лесах» в большей степени отразилось увлечение Мельникова исторической этнографией, историей и эстетикой фольклора. В романе больше разделов с фольклорно-этнографическим содержанием, отразившим все основные циклы народного земледельческого календаря и соответствующих им произведений календарной обрядовой поэзии. Являясь выдающимся знатоком народного быта и языка, Мельников тем не менее не ставил своей задачей отразить в дилогии этнографически точно только быт Поволжья с характерными обрядами и обычаями. Он понимал свою задачу шире, поэтому в его романах органически соединены и живые произведения устной поэзии, и почерпнутые из книжных источников. В письме к П. В. Шейну от 8 сентября 1875 г. Мельников признавал: «В продолжение четверти столетия я много ездил по России, много записал песен, сказаний, поверий и пр. т. п., но я бы ступить не мог, если бы не было трудов покойного Даля и Киреевского, не было Ваших трудов, напечатанных у Бодянского, трудов Л. Майкова, Максимова и — да успокоит господь в недрах Авраама пьяную душу его — Якушкина ⟨...⟩ Пчелы вы, а не муравьи; ваше дело — мед собирать, наше дело мед (hudromel) варить».[89]

Главным художественным принципом писателя, определяющим характер использования фольклорно-этнографического материала, был принцип органического слияния старого и нового, живого и забывающегося фольклора. Привлекаются и книжные источники, и записи из северных областей, и хорошо знакомый с юношеских лет нижегородский, поволжский фольклор. Некоторые тексты сохраняют следы метода их записи. Песня «Я у батюшки дочка была» по тексту представляет точную запись с голоса, т. е. сделанную во время пения. В ней легко устанавливаются тип строфы и цепное построение:

Приневоливал меня родной батюшка,
Приговаривала матушка
Замуж девушке идти, да, идти.
Да и замуж девушке идти...
Во все грехи тяжкие,
Грехи тяжки поступить.
(2, 70)

Иначе дана плясовая песня «Куревушка» (4, 60). Эта песня много раз записана на севере и хорошо известна со второй половины XIX в. В песне, как правило, четкое цепное построение, парная строфа с повторением полустиха. В первом случае можно предположить, что песня записана самим автором. Во втором, по-видимому, имелся список текста. Повторения не показаны, а последний стих «Накутят, намутят, С тобой, милый, разлучат» искажен перепиской: «Ни кутят, ни мутят». Но это единичный случай. В целом же материал показывает, что фольклорные элементы вносились в ткань произведения не механически, а после тщательного отбора.

Авторский текст и фрагмент устнопоэтического произведения должны, по мысли Мельникова, составлять единое художественное целое. Писатель тщательно редактировал и собственное повествование, и вносил изменения в текст традиционный, но делал это мастерски, не изменяя ни смысла, ни формы произведения, так что возникал новый художественный вариант двустишия, строфы, строки, как возникает нередко такой вариант у талантливых исполнителей.

Так, песня «Летал голубь» (7, 113) взята из рукописного сборника П. Пискарева. Мельников сначала полностью переписал текст песни, потом зачеркнул только одну строку, заменив слова «шалевый платочек» на «шелковое платье» (речь идет о подарке).[90] Возможно, это более соответствовало нравам деревенской молодежи того времени.

Интересно сравнить бурлацкую песню («На горах», 5, 101) с отрывком из нее в рукописи романа. В романе песня дана не до конца, в ней 11 сдвоенных строф (т. е. всего 22) с припевом. В рукописи текст без припева, строфы не сдвоены (их 12), две из них не вошли в текст романа, а некоторые имеют разночтения:

Роман	Рукопись
А вот село Козино — Много девок свезено.	А в Большое Козино Сто воров навезено.
А вот Нижний Городок — Ходи, гуляй в погребок.	. . . . . . Нас прижал под ноготок.
Вот село Великий Враг — В каждом доме там кабак.	. . . . . . В каждом домике кабак.
А за ним село Безводно — Живут девушки зазорно.	Вот село стоит Безводно — Пей-гуляй беспереводно. (Девок оченно довольно).
Рядом тут село Работки — Покупай, хозяин, водки.	А пониже-то Работки — Подноси всем девкам водки.

Не вошли в роман строфы:

Как у старого Макарья По три денежки Наталья.	А в Исаде под горой Водят девок под полой.

Эти различия свидетельствуют, видимо, не столько о редактировании текста, сколько о знании писателем нескольких вариантов песни. Мельников как отличный знаток фольклора позволял себе выбор варианта и перенос художественных деталей из одного варианта в другой. Эти изменения, не нарушая художественности впечатления, оставались в рамках естественного для произведений фольклора варьирования.

Бурлацкая песня была чрезвычайно популярна в Поволжье, так что многие ее куплеты превратились в пословицы. (Больше десятка таких пословиц — песенных строф привел В. И. Даль в «Пословицах русского народа» — М., 1957, с. 336—337). В романе песню поют рабочие рыболовных промыслов; эпизод заканчивается выразительным окриком дяди Архипа, втихомолку ковырявшего лапти «из лык, украденных на барже соседнего каравана»: «Город здесь, ярманка! Съедутся с берега архангелы да линьками горла-то заткнут!» (5, 101).

Цельность впечатления от художественных инкрустаций фольклорной классики усиливается выразительной лирической оправой, созданной для них самим писателем. Заканчивается описание петровских хороводов с похоронами Костромы, и автор замечает: «...в последний раз уныло кукует рябая кукушка. Пришла лета макушка, вещунье больше не куковать... Сошла весна со неба, красно лето на небо вступает, хочет жарами землю облить ⟨...⟩ дошла до людей страда-сухота, не разгибать людям спины вплоть до поздней глубокой осени...» (4, 184—185).

Лирические повествования такого типа также представляют отражения народной поэзии — с разной гаммой поэтических настроений, различных по яркости образов. Описания гуляний

на Красную горку заканчиваются уже авторским аккордом, сливающимся с отголосками народного празднества: «Стихло на Ярилином поле... Разве какой-нибудь бесталанный, отверженный лебедушками горюн, серенький гусёк, до солнечного всхода сидит одинокий и, наигрывая на балалайке, заливается ухарской песней, сквозь которую слышны и горе, и слезы, и сердечная боль» (3, 63).

На эту особенность писательской манеры Мельникова обратил внимание Виноградов: «Это прием мастера-сказителя, — пишет он, — в одних случаях постепенно опустить внимающего слушателя или читателя в иную обстановку, чтобы не был резким переход к продолжению повествования, в других — чтобы ввести читателя в настроение, при котором повествование будет сильнее пережито». Этой же устойчивости впечатления содействует ритмика авторской речи: «Своей мерной речью художник держит во власти звуков, слов, образов и всех смыслов, которые им самим овладели».[91] Заимствуя фольклорные тексты из работ Афанасьева, Сахарова, Терещенко и др., писатель дает их в сочетании с популярными народными песнями, с живыми народными обычаями и поверьями, воссоздавая исторические картины русской народной жизни.

В описании крещенского сочельника заключен комплекс примет, поверий, обычаев, гаданий: хозяйки собирают чистый крещенский снег, ставят мелом кресты на дверях и окнах, ограждая себя от действия нечистой силы; хозяева чистят копыта у лошадей, чтобы не хромали в течение года; девушки ходят полоть снег, молодежь поет под окнами коляду. Несколько подробнее один из перечисленных выше обычаев дан в упомянутом ранее «Нижегородском словаре»: «Во многих местах сохранился обычай накануне Крещенского сочельника выгонять из селения нечистого духа, который, по поверьям, присутствует при святочных увеселениях. Молодые люди с кочергами, мётлами бегут по деревне, крича на лучшие голоса, стуча в заслоны и лукошки и таким образом выгоняя нечистого за околицу. В крещенский сочельник над всеми дверями и окнами ставят мелом кресты, чтобы нечистый не воротился» (№ 65). В дилогии обычай гонять нечистого лишь упомянут (2, 19).

8-я глава второй части романа «В лесах» начинается с описания церковного праздника — пасхи. Ему писатель противопоставляет народное празднество — встречу весны, объединяя в одной картине и созданную им самим реконструкцию мифа о Громе Гремучем и народный обычай «окликать» покойников в день радуницы, посещая могилы на кладбищах и оставляя на них праздничные блюда и питье. В поминках писатель видит следы древнерусской поминальной тризны, а в «жальных» причитаниях — отголосок старинных песен древнерусским богам.

В этом разделе впервые появляется образ веселого бога Ярилы. Вводя в роман образ Яр-Хмеля, Ярилы, писатель создает реконструкцию в стиле старинного сказа, мастерски объединяя

и образ хмеля из народных плясовых песен, и народные приметы и поверья, приурочиваемые к весенним календарным праздникам, и отдельные детали народного обряда, посвященного похоронам Ярилы или Костромы. Создается яркий праздничный образ бога весны, солнца, плодородия: «...на головушке у него венок из алого мака, в руках спелые колосья всякой яри» (т. е. злаков яровых: пшеницы, овса, ячменя и пр.). Стиль народной сказки («Ходит Ярилушка по темным лесам, бродит Хмелинушка по селам-деревням») органически сочетается с художественно отредактированными строфами песен о хмеле: «Сам собою Яр Хмель похваляется: „Нет меня, Ярилушки, краше, нет меня, Хмеля, веселее — без меня, веселого, песен не играют, без меня, молодого, свадеб не бывает“».[92]

Если поверье о громе, хлещущем по небу золотой вожжой, полностью соответствует в романе мифологической трактовке Афанасьева, то хороводные песни и игры, исполняемые весной на Красной Горке («Серая утица», «Заинька», «Селезень», «Горелки», «Заплетися, плетень», популярная «Зять ли про тещу да пиво варил»), игровые «просо сеют», «мак ростят», «лен засевают» представляют современный писателю живой фольклор, записанный в Нижегородской губернии.[93] Мельников и сам замечает, что теперь вместо старинных «окличек» по покойникам на кладбищах раздаются другие песни: «Поют про „калинушку с малинушкой, лазоревый цвет“, поют про „кручинушку, крытую белой грудью, запечатанную крепкой думой“, поют про то, „как прошли наши вольные веселые дни да наступили слезовы, горьки времена“». Само перечисление этих песен говорит о знании писателем современного ему народного песенного репертуара.

Начало 6-й главы этой же части посвящено дню солнцеворота, знаменующего «конец весны, начало лету». Заговоры на капусту и огурцы, заимствованные у Афанасьева, и здесь даны в сочетании с живыми обычаями и поверьями. Обычай «обеганья гряд» приведен писателем с такими конкретными бытовыми подробностями, что не остается сомнения — автор сам наблюдал этот обычай, как сам слышал приговор при вывозе навоза: «Чтобы лежал ровненько, уродил хлеба полненько». С большой достоверностью описан приезд булыни, бродячего торговца сельскохозяйственным инвентарем и скупщика льна (просуществовали до революции). Весь этот насыщенный фольклорно-этнографическими сведениями раздел заканчивается анекдотом про бабушку Маланью. Писатель показал необычайное разнообразие фольклорных жанров, сочетая живущие в народе присказки, песни, обычаи с книжными, реконструированными им самим, но сделал это так, что разнородные элементы составили цельную картину.

Стилизованное сказание про Ярилу и Мать-сыру землю дано как пролог к картине общерусского празднования дня Ивана Купалы. Купальские обряды и песни, записанные в Белоруссии и на Украине, старинный обычай добывания «живого» огня, нижегородские предания и поверья — все эти сведения объеди-

нены в нарядном описании русской обрядности. Элементы ее, кое-где сохранившиеся, скрупулезно перечислены: гулянья на Ярилином поле в Нижнем, похороны чучела Ярилы в Муроме и Костроме, изображения его на игрищах в Кинешме и Галиче. С именем Ярилы связывает писатель название озера Светлояр: «То озеро по имени старорусского бога Светлым Яром зовется ⟨...⟩, где во времена стародавние бывали великие народные сходбища, сходился туда народ справлять великие празднества Светлому Яру» (2, 292—293).

Сведения, указывающие на существование культа Ярилы, собраны писателем из книжных и устных источников. Существование его в Нижегородской губернии подтверждают и более поздние публикации.[94] Мельников сознательно стремился вскрыть элементы дохристианских народных верований, сохранившиеся в быту, путем привлечения книжных и устных этнографических данных.

В дилогию включены редкие тексты нижегородского песенного фольклора, например, упоминавшаяся выше бурлацкая песня (отрывок в двенадцать куплетов); в примечании к ней сказано, что в целом тексте упоминается больше трехсот местностей от Рыбинска до Бирючьей косы и всем «даются более или менее верные приметы». В науке о фольклоре полный текст этой песни не известен. Используя распространенные в Поволжье песенные тексты, писатель не подчеркивает их локальный характер, считая это, видимо, необязательным для читателя. Так, он дважды упоминает колыбельную песню, которая сулит «в золоте ходить, людям серебро дарить» (3, 13), но полностью текст ее не приводит; в «Нижегородском словаре» о ней сказано: «Повсюду распространена колыбельная песня „Спи, дитя мое, усни“. В ней поется:

Выростешь большой — будешь в золоте ходить,
В руках серебро носить,
Нянькам да мамкам подарочки дарить».
(№ 29)

Считая песню общеизвестной, писатель записывает лишь фрагмент текста, который перефразирует в романе. Из нижегородского репертуара взяты песни «Чарочка», «Как по погребу бочоночек катается», «Летал голубь», «Ах, зачем меня мать пригожу родила» и др.[95] Многие пословицы, поговорки, фразеологизмы, даже поверья, включенные писателем в ткань обоих романов, в близких вариантах были записаны позднее в Нижегородской губернии В. Г. Короленко.[96]

Принцип соединения литературных и устнопоэтических элементов наблюдается не только в композиции, но и в стиле повествования, в авторской речи. Широко используются элементы сказочного стиля: «Тому назад лет семьдесят ⟨...⟩ жил-поживал бедный смолокур... Много годов работал, богатства смолою не нажил» (5, 14). Знание народного языка ощущается в обилии

народных фразеологизмов («делом не волочá», «семибатькин сын», «всё на вон-тараты» и пр.), синонимичных словосочетаний («глядел на нее божий мир светло-радостно»; «мглою-мороком кроется небо ясное»), тавтологических оборотов речи («цветы не цветно цветут», «не светло светит солнце яркое»). Писатель широко пользуется отрицательными сравнениями, постоянными эпитетами, сочетанием архаической лексики с просторечием («Возрадовалась бы я, во гробу его видючи в белом саване» — 2, 26). В характеристике представителей разных социальных групп писатель не только с документальной точностью передает лексические оттенки, но и его собственная авторская речь сохраняет соответствующие особенности: муж Акулины «велел ей идти, куда шла, и зря не соваться, куда не спрашивают» (2, 61). В этих словах звучит сердитый окрик, хотя сказаны они самим писателем. Состояние огорченного Алексея автор передает его же языком: «В глазах у него зелень ходенем ходила, ровно угорел» (2, 63).

Архаическая лексика (тризна, вещба, очи, златой) сочетается с лучшими достижениями литературного поэтического языка: «звездистые очи рассыпчатые», «звездистое небо» (2, 85).[97] При сочетании разных лексических слоев с устойчивыми фольклорными фразеологизмами создается необычный стиль повествования. Эти особенности языка Мельникова дали повод некоторым его современникам упрекать писателя в искусственности, слащавóсти, стилизованности языка. Специальные исследования ученых-лингвистов показали, что в творчестве его отражены живые народные говоры и почти полностью отсутствуют слова, заимствованные из иностранных языков (даже фонтан назван водомётом). «Он не подделывался под народный язык, язык раскольников или язык XVIII века, а писал так, будто сам вышел из народа или сам был раскольником», — писал о Мельникове А. И. Зморович.[98]

К особенностям прозы Мельникова относится и система переносных значений, обычно более характерная для романтиков и менее характерная для реалистов. Переносные значения слов и словосочетаний служат для писателя средством иронии, шутки, сарказма по адресу представителей буржуазии и духовенства.[99] В лексике такого рода скрыто отрицательное, неприязненное отношение писателя к тем или иным сторонам действительности: «подъехать с алтыном под полтину» — обмануть с выгодой для себя; «бумажка мягкая» — фальшивые деньги: «хвост веретеном» — фрак; «постные сливки, постное молоко» — спиртные напитки (ямайский ром и пр.). Для обозначения купеческого сословия употреблено множество синонимов: торгаши, рядовичи (торгующие в ряду), толстосумы, толстопузы, толстобрюхи, продажной совести купцы; продажность священников отражают их названия: святокýпец, святопродáвец; монахини — мокрохвостницы, матери-келейницы — сухопары сидидомницы; в переписке раскольники употребляют тайнописание, «тарабáрскую грамоту».

Яркий контраст создается лексикой, обозначающей быт народа и быт купцов в разных планах, но особенной яркости изображения достигает писатель в описаниях пищи. Главная еда лесорубов — черствый хлеб в виде сухарей в тюре, похлебка с грибами, гороховая каша с постным маслом. В скитах купцам подают осетровую (паюсную) икру, которая «блестит, как черные перлы», зернистую — жирную, «как сливки», «мерную стерлядь», «провесную белорыбицу — бела́ и глянцевита, как атлас», «балык величины непомерной, жирный и сочный». У купцов столы «строят», «учреждают»; пиво и брагу считают «сорокоушами» (бочки в 40 ведер) и т. д.

Увлеченность фольклором, признание его высокой эстетической и художественной ценности, как и углубленное изучение народных говоров, дали писателю возможность значительно полнее и шире демократизировать литературный язык, чем это делали другие писатели, его современники. Позднее по тому же пути демократизации литературного языка посредством соединения книжных элементов с фольклорными и народным просторечием шли Н. С. Лесков, А. М. Ремизов, В. Я. Шишков, А. В. Амфитеатров и др.

М. Горький высоко ценил язык Мельникова и считал его «одним из богатейших лексикаторов наших», на опыте которого следует учиться искусству использовать неиссякаемые богатства народного языка.[100]

Энциклопедическая полнота сведений в показе фольклорной стихии, которая поэтизировала и украшала народный быт и в среде крестьянства, и в среде работного люда, и в буржуазно-купеческой, создает впечатление некоторой идеализации жизни народа. Сам Мельников этого не признавал, считая себя строгим реалистом и упрекая как раз Даля за идеализацию купеческой буржуазии в рассказе «Дедушка Бугров». Мельников — писатель социальный. Историческая и социальная жизнь произведений фольклора показана им не только в рамках патриархального быта, но и на фоне роста купеческой буржуазии, на фоне расслоения крестьянства в условиях жестокой конкуренции. Обильное привлечение фольклорно-этнографического материала могло бы поставить под угрозу художественность дилогии, придав ей характер иллюстративности. Писатель преодолел эту опасность силой своего таланта и достиг высокого мастерства, раскрыв со всей возможной полнотой заключающиеся в фольклоре художественно-поэтические возможности. Его дилогия стала памятником исторической жизни русского народа и приобретает все большее историко-познавательное значение. «В творчестве Мельникова „русская душа русским словом говорит о русском народе“», — сказал известный историк К. Н. Бестужев-Рюмин.

[1] См.: *Миллер О. Ф.* Русские писатели после Гоголя. Чтения, речи и статьи. СПб., 1888, т. 3, с. 63—132; *Усов П. С.* П. И. Мельников (Андрей Печерский). Его жизнь и литературная деятельность. — В кн.: *Мельников П. И.* Полн. собр. соч. СПб.; М., 1897, т. 1, с. 3—316; *Милюков А. П.* Характеристика творческой деятельности П. И. Мельникова. — Там же, с. 319—324; *Измайлов А. А.* П. И. Мельников. — В кн.: Мельников П. И. Полн. собр. соч. Изд. 2-е. СПб., 1909, т. 1, с. 3—26.

[2] См.: *Иловайский Д. Н.* П. И. Мельников и его 35-летняя литературная деятельность. — Рус. архив, 1875, № 1, с. 77—85; *Пыпин А. Н.* История русской этнографии. СПб., 1891, т. II, с. 400—402; *Каминский В. А.* П. И. Мельников (А. Печерский). — Рус. филол. вестник, 1908. т. IX, с. 374—380; *Полевой П. Н.* П. И. Мельников (Андрей Печерский). — История русской словесности. СПб., 1900, с. 591—592; *Ильинский Л. К.* П. И. Мельников (Андрей Печерский). — Рус. филол. вестник, 1912, т. 67, с. 1—48; *Янчук Н. Я.* П. И. Мельников (А. Печерский). — В кн.: История русской литературы. М., 1910, т. IV, ч. 4, с. 194—207.

[3] См.: *Скабичевский А. М.* История новейшей русской литературы СПб., 1893, с. 202—206; *Богданович А. И.* Полное собрание сочинений П. И. Мельникова. — Мир божий, 1899, № 7, с. 1—8; также в кн.: Годы перелома. 1895—1906 Пб., 1908, с. 261—272; Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1955, т. I, с. 237.

[4] *Янчук Н. Я.* П. И. Мельников (Андрей Печерский). — История рус. литературы, т. IV, с. 207.

[5] См.: *Добролюбов Н. А.* Полн. собр. соч. В 9 т. М.; Л., 1952, т. 2, с. 61, 196, 287, 473, 492; *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1948, т. 4, с. 736; *Салтыков М. Е.* (*Н. Щедрин*). Полн. собр. соч. М., 1937, т. 8, с. 464; *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1952, т. X, с. 355.

[6] См.: *Ежов И. С.* П. И. Мельников (Андрей Печерский). — В кн.: Мельников П. И. В лесах. М., 1956, с. 3—10.

[7] *Виноградов Г. С.* Фольклорные источники романа П. И. Мельникова-Печерского «В лесах». — Советский фольклор, 1935, № 2—3, с. 338—369; то же, с изъятием раздела о сказке и новым разделом о песне и другими добавлениями, в кн.: *Мельников П. И.* В лесах. М., 1936, с. 8—47. (Ссылки на это издание — в тексте статьи.)

[8] См.: *Лотман Л. М.* 1) П. И. Мельников-Печерский. — В кн.: История рус. литературы. М.; Л., 1956, т. IX, ч. 2; 2) Роман из народной жизни. Этнографический роман. — В кн.: История рус. романа. Л., 1956, т. IX, с. 198—297.

[9] См.: *Колесницкая И. М.* П. И. Мельников-Печерский. — В кн.: Лит. насл., М., 1968, т. 79, с. 589—591; *Потявин В. М.* Собирание и изучение фольклора нижегородского Поволжья в XIX веке. — Народная поэзия Горьковской области. Горький, 1960, вып. I, с. 383—385; *Соколова В. Ф.* Еще раз о фольклорных источниках романа П. И. Мельникова-Печерского «В лесах». — В кн.: Поэтика и стилистика рус. литературы. Л., 1971, с. 180—186; *Чистов К. В.* П. И. Мельников-Печерский и И. А. Федосова. — Славянский фольклор. М., 1972, с. 313—327; *Булгаков В. И.* К вопросу о фольклоризме романа Мельникова-Печерского «В лесах». — В кн.: Языкознание и литературоведение. Ростов н/Д., 1972, с. 54—60; *Анцупова Е. А.* К проблеме характеров в романах П. И. Мельникова (А. Печерского) «В лесах» и «На горах». — В кн.: Проблемы рус. литературы. Сб. трудов. М., 1973, с. 123—139; *Володина В. А.* Начало литературного пути П. И. Мельникова-Печерского. — Писатель и литературный процесс. Душанбе, 1974, вып. 2, с. 193—215; *Корепова К. Е.* Фольклор народов Поволжья в историко-этнографических работах П. И. Мельникова-Печерского. — В кн.: Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1976, с. 161—167; *Липатов В. А.* Жанр «жития» как элемент структуры романа П. И. Мельникова-Печерского «В горах». — В кн.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1975, с. 96—98; *Посадский А. П.* П. И. Мельников (А. Печерский) — первооткрыватель мордовской свадебной поэзии. — В кн.: Вопросы финно-угорского фольклора. Труды НИИ языка, литературы, истории и экономики Мордовской АССР. Саранск, 1974, вып. 50, с. 202—214.

[10] См.: *Еремин М. П.* П. И. Мельников (Андрей Печерский). Очерк жизни и творчества. — В кн.: Мельников П. И. (Андрей Печерский). Собр. соч. В 8 т. М., 1976, т. I, с. 3—52; *Мещеряков В.* П. И. Мельников-Печерский и его роман

«В лесах». — В кн.: Мельников П. И. (Андрей Печерский). В лесах. М., 1977, с. 5—26.

[11] *Еремин М. П.* П. И. Мельников..., с. 4.

[12] *Мельников П. И.* (Андрей Печерский). Полн. собр. соч. СПб; М., 1898, т. XII, с. 318. — В журнальных вариантах «Записок» есть описания условий труда рабочих на «железоделательных» заводах и соляных промыслах, опущенные в Полном собрании сочинений (посмертном), что дало повод упрекать автора в невнимании к жизни народа на промыслах.

[13] Отечеств. записки, 1839, № 11—12; 1840, № 3, 4, 8, 10—12; 1841, № 3, 4, 9, 10; 1842, № 2, 3; Москвитянин, 1841, № 5; Журнал военно-учебных заведений, 1841, № 90, 95, 100.

[14] В «Автобиографии» писатель дал перечень этих публикаций (Собр. соч. В 8 т. М., 1976, т. 1, с. 354—361).

[15] *Мельников П. И.* Полн. собр. соч. М.; СПб., 1898, т. 12, с. 196.

[16] Сборник «В память П. И. Мельникова». Нижний Новгород, 1911, т. IX, с. 143.

[17] Там же, с. 161.

[18] Нижегородские губ. ведомости. Часть неофициальная, 1845, № 3; 1847, № 2, 26, 34; 1848. № 7, 67, 71; 1849, № 57, 69; 1861, № 47; Русский вестник. 1867, т. 69—71.

[19] Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР, ф. 95, оп. 1, № 6, 7; Отдел рукописей ГПБ, ф. 478, оп. 1, № 34. Публикацию отрывков этой статьи см.: Русский фольклор. Л., 1981, вып. XX, с. 124—137.

[20] Ф. 95, оп. 1, № 7, л. 115. — Вариант ее записан в 1901 г. экспедицией И. В. Некрасова и Ф. И. Покровского в с. Починках Лукояновского уезда.

[21] Ф. 95, оп. 1, № 6, л. 1.

[22] Русский вестник, 1867, июнь, с. 498 и сл.; см. также: *Мельников П. И.* Полн. собр. соч. СПб.; М., 1898, т. XII, с. 14—16. — В материалах Мельникова сохранилась рукопись «О мордве села Новорождественского или Сиухи» с описанием быта, свадебных и похоронных обрядов и текстами песен, записанных без разделения на стихи, и в их числе — «На горах Дятловых» (Фонд А. А. Титова, № 2340, л. 1—3). Текст ее имеет различия с напечатанным Мельниковым. Другой вариант этой песни был опубликован В. Ф. Миллером по копии Г. З. Кунцевича с записи Н. К. Миролюбова (известного нижегородского митрополита Макария), сделанной в 1850 г. тоже «от обрусевшей мордвы — терюхан». Миролюбов был корреспондентом Географического общества и, как пишет Мельников в автобиографии, он «при его содействии начал заниматься русскими древностями, и первые его сочинения печатались в „Нижегородских губ. ведомостях“». Его записи двух эпических песен мордвы оказались в архиве И. Д. Беляева (Румянцевский музей в Москве) и почти идентичны записям тех же песен из с. Сиухи 1848 г.

[23] Текст этой песни опубликован И. М. Колесницкой (Лит. насл. М., 1968, т. 79, с. 592). В рукописи из с. Сиухи есть очень близкий к мельниковскому вариант. Его опубликовал А. А. Титов (Нижегородские губ. ведомости, 1887, № 7, с. 2—3) в том же виде, как в рукописи, т. е. без разделения на стихи. Почти идентичный текст по копии Г. З. Кунцевича с рукописи Миролюбова из архива И. Д. Беляева опубликовал В. Ф. Миллер уже с разделением на стихи (Очерки рус. народной словесности, т. III, с. 227—229). Миролюбов пересказал, кроме того, содержание этой песни в рукописи «Предания о последнем походе против Казани Иоанна Васильевича Грозного через Ардатовский и Арзамасский уезды Нижегородской губернии» (1853) (Архив РГО, XXIII, № 142). Идентичность вариантов, записанных в 1848 и 1850 гг. «от мордвы — тюрюхан», может объясняться одним и тем же или достаточно близким источником; видимо, песню знал кто-то из жителей Терюшевской волости.

[24] *Мельников П. И.* Полн. собр. соч. СПб.; М., 1898, т. 12, с. 196.

[25] Сборник «В память П. И. Мельникова», с. 132.

[26] Краледворская рукопись — собрание чешских эпических и лирических песен; найдена в 1817 г. Ганкой в г. Кралев Двор. В 40-х гг. подлинность ее подвергнута сомнению. На русский язык впервые переведена в 1820 г. А. С. Шишковым, в 1846 г. — Н. Ф. Бергом.

[27] Ф. 95, оп. 1, № 2. — В переводе Берга эти песни озаглавлены: Сирота,

Олень, Ягоды, Жаворонок, Венок, Кукушка, Роза (Краледворская рукопись/ Перевод Н. Берга. Прага, 1851).

[28] См.: Сборник «В память П. И. Мельникова», с. 132, 137—138, 151, 272. — Тексты в архиве Погодина обнаружены В. А. Володиной (см. ее статью: Начало литературного пути П. И. Мельникова-Печерского. — В кн.: Писатель и литературный процесс. Душанбе, 1974, вып. 2, с. 205). Виноградов находит «крайне интересным» этот момент в литературной деятельности Мельникова: «Молодой славист ⟨...⟩ продолжает традицию Нарежного с его „Славянскими вечерами", Львова — с поэмой „Добрыня" Зинаиды Волконской с ее „Славянскими картинами", Чулкова с повестями ⟨...⟩, Карамзина с поэмой „Илья Муромец", Востокова с его „Светланой и Мстиславом"», (с. XVII).

[29] *Мельников П. И.* Полн. собр. соч. СПб.; М., 1898, т. XII, с. 10, прим. 2.

[30] Сборник «В память П. И. Мельникова», с. 213.

[31] *Марков А. В.* Мельников-Печерский как собиратель былин. — Этнографическое обозрение, 1908, № 4, с. 135.

[32] Сборник «В память П. И. Мельникова», с. 134—135. — В рукописи дан план сказки:

I	Изба Кондратьича	V	Сокольничий
II	Иванушка	VI	Палаты царские
III	Кружечный двор	VII	Дохтур
IV	Палаты боярина	VIII	

(Ф. 95, оп. 1, № 2, с. 127).

[33] Сборник «В память Мельникова», с. 120, 131, 138, 140.

[34] ГПБ, ф. 391, № 47. — Отрывок из рукописи опубликован А. Н. Лозановой в кн.: Пугачев в среднем Заволжье. Куйбышев, 1947, с. 168—170.

[35] См.: *Мордовцев Д. Г.* Заметаев. — Русский дневник, 1859, № 7, 8, 10, 11; *Пупарев А. Г.* Еще о Заметаеве. — Там же, № 82; *Леопольдов А. Ф.* Поездка в низовое Поволжье. — Там же, № 96.

[36] Нижегородские губ. ведомости, 1845, № 1, 5 января.

[37] Отдел рукописей ГПБ, собрание А. А. Титова, № 2321. — Название сборнику дано в описании Титовым: «Народные песни Арзамасского уезда Нижегородской губернии»; тетрадь в переплете, 40 листов, in folio, чернилами.

[38] Там же, № 3477; тетрадь в переплете, 16 листов in folio, чернилами.

[39] Там же, № 2339; название рукописи — по ее I части.

[40] «Записки» были опубликованы (возможно, Мельниковым) в Симбирских губ. ведомостях»: «Быт и верования чуваш Симбирской губернии в 1783 г. (Из записок уездного землемера Мильковича)» (1851, № 44); 2-я статья — о быте татар (там же, № 45).

[41] Н. К. Миролюбов и В. Орлов стали корреспондентами Русского географического общества, надо полагать, не без влияния Мельникова и Даля, одного из членов-учредителей общества, поселившегося в 1849 г. в Нижнем. Позднее корреспондентами РГО стали также В. Вербицкий и Д. Дивеев.

[42] Письмо от 22 января 1851 г. из Арзамаса. — В кн.: Сборник «В память П. И. Мельникова», с. 158.

[43] Лит. насл., М., 1968, т. 79, с. 593—597.

[44] Нижегородские губ. ведомости. Часть неофициальная, 1847, № 32, 24 мая, с. 118—119.

[45] Симбирские губ. ведомости, 1851, № 25, 26, 31.

[46] Напечатана Титовым (Нижегородские губ. ведомости, 1887, № 4, 7, 8).

[47] *Мельников П. И.* Полн. собр. соч. СПб.; М., 1897, т. 1, с. 104.

[48] Московские ведомости, 1899, № 19, 12 марта, с. 4.

[49] РО ИРЛИ, фонд Даля, № 27353.

[50] Сборник «В память П. И. Мельникова», с. 23.

[51] *Даль В. И.* Полн. собр. соч. СПб., 1883, т. 1, с. 22.

[52] Наверху титульного листа рукой П. И. Мельникова написано: «Арзамасского уезда Ниж⟨егородской⟩ губ⟨ернии⟩»; на странице 6-й его же рукой — повторная помета «Арзамасского». Все записи — другим почерком и более выцветшими чернилами; в конце тетради — тем же почерком — статья «Макарьев» с редакционной правкой Мельникова и его же рукой написанной в конце статьи фамилией автора «П. Пискарев» (ОР ГПБ, Титов, № 2321).

[53] *Усов П. С.* П. И. Мельников..., с. 302—304.

[54] Отдел рукописей ГПБ, ф. 478, оп. 1, № 19.

[55] Мельников дает, например, четыре значения понятия «деревянная ложка», Даль — восемь, в их числе и указанные Мельниковым с теми же объяснениями. Даль опускал объяснения происхождения слов; например, в списке сообщено, что слово «расшива» появилось на Волге «во время Петра Великого, повелевшего строить суда новым манером, и название происходит не от „расшивать", оно измененное Reisschiff» (№ 41). Даль не включил в «Толковый словарь» и понятия из старообрядческого обихода: постная и цветная минея, канониица и др.

[56] *Даль В. И.* Полн. собр. соч., т. 1, с. XXII—XXIII.

[57] И названия «майдан», и черты диалекта, отмеченные Мельниковым, сохраняются до настоящего времени. См. материалы экспедиции ИРЛИ в Горьковскую область: Р. V, колл. 263, п. 1.

[58] «Здесь я шатаюсь по скитам, ищу старых книг, старых вещей — кое-что нашел хорошенького», — писал он Погодину 25 XII 1841 г.

[59] *Мельников П. И.* О нижегородских древностях. Утвари в селе Медведеве. — Русский инвалид, 1843, № 185, 190.

[60] *Еремин М. П.* П. И. Мельников. Очерк жизни и творчества, с. 17—18. — Так думал и Салтыков-Щедрин в середине 50-х гг.: «Смею думать, что все мы от мала до велика, видя упорную и непрестанную борьбу со злом, предпринимаемую теми, в руках которых хранится судьба России, — все мы обязаны, по мере сил, содействовать этой борьбе и облегчать ее» (Губернские очерки. М., 1857, с. 14). В 1855 г. Салтыкову вместе с Мельниковым приходилось выполнять служебные поручения по борьбе с раскольниками, и в одном из скитов он списал известный текст стиха об Асафе-царевиче (Лит. насл. М., 1934, т. 13—14, с. 502—503).

[61] Московские ведомости, 1899, № 19, 12 марта, с. 2—4.

[62] См.: Нижегородские губ. ведомости, 1893, № 49; 1894, № 1, 2; Московские ведомости, 1898, № 32, 36, 61; Вестник литературы, 1905, № 1, с. 359—366.

[63] *Еремин М. П.* П. И. Мельников (Андрей Печерский), с. 20.

[64] *Мельников П. И.* Несколько слов автору «Внутреннего обозрения» в «Современнике». — Северная пчела, 1862, № 142, с. 2—3.

[65] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1952, т. X, с. 355.

[66] РО ИРЛИ, фонд А. А. Скальковского, № 7515.

[67] Там же, ф. 569, № 343.

[68] Русский дневник, 1859, № 1—159

[69] Н. Аристов сообщает народные поверья о сороке и рассказ об атамане разбойничьей шайки (ОР ГПБ, ф. 37, № 698).

[70] Сборник «В память П. И. Мельникова», с. 4.

[71] *Усов П. С.* П. И. Мельников, его жизнь и литературная деятельность, с. 182—183. То же: Исторический вестник, 1884, т. 18, с. 329.

[72] РО ИРЛИ, ф. 95, оп. 1, № 17.

[73] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. В 20 т. М., 1966, т. 5, с. 387—390.

[74] Напечатана в журнале «Русский вестник» (1867, т. 69—71). То же: *Мельников П. И.* Полн. собр. соч. СПб.; М., 1898, т. 12.

[75] *Мельников П. И.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 57—60.

[76] Там же, с. 129.

[77] *Чернухин А. П.* П. И. Мельников-Печерский о мордве. Заметки. — Литературная Мордовия, 1956, кн. 12, с. 279; *Посадский А. П.* 1) П. И. Мельников-Печерский — первооткрыватель мордовской свадебной поэзии. — Вопросы финно-угорского фольклора. Саранск, 1974, с. 179—181; 2) Художник и бытописатель мордвы. — В кн.: Солнцестояние. Саранск, 1974, с. 202—203; *Корепова К. Е.* Фольклор народов Поволжья в историко-этнографических работах П. И. Мельникова-Печерского. — В кн.: Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1976, с. 162.

[78] Сборник «В память П. И. Мельникова», с. 80.

[79] РО ИРЛИ, ф. 95, оп. 1, № 4 (вступительное слово к чтению начала романа «На горах» в Обществе любителей российской словесности).

[80] Н. Трубицын отмечал, что полный текст редчайшей песни о Москве 1812 года и сведения о времени ее распространения он нашел в очерке Мельникова «Старина». См. его книгу «О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века» (СПб., 1912, с. 31, 257).

[81] *Мельников П. И.* Собр. соч. В 8 т. М., 1976, т. 1, с. 67 (дальше указания на том и страницы этого издания даны в тексте: первая цифра обозначает том, вторая — страницу). Ср. с пословицами: «Сын — домашний гость, а дочь — в люди пойдет», «Дочь — чужое сокровище. Холь да корми, учи да стереги да в люди отдай», «Не учили, когда поперек лавки ложился, а во всю вытянулся — не научишь» и др. (*Даль В. И.* Пословицы русского народа. М., 1957, с. 384, 385).

[82] «Красильниковы» вышли из печати в 1852 г., собрание пословиц было представлено Далем в цензуру в 1853 г. и только в 1862 г. напечатано.

[83] *Лесков Н. С.* Народники и расколоведы на службе (nota bene к воспоминаниям П. С. Усова о П. И. Мельникове). — Собр. соч. В 11 т. М., 1958, т. 11, с. 37.

[84] См. прим. 7.

[85] *Липатов В. А.* Жанр «жития» как элемент структуры романа П. И. Мельникова-Печерского «В горах». — Проблемы литературных жанров. Материалы 2-й научной межвузовской конференции. Томск, 1975, с. 96—98.

[86] РО ИРЛИ, ф. 95, оп. 1, № 4.

[87] *Виноградов Г.* Фольклорные источники романа Мельникова-Печерского «В лесах». 1936, с. XXVII—XXVIII.

[88] В архиве П. В. Киреевского есть песня с той же сюжетной линией. Допустимо предположение, что текст ее попал к нему от Мельникова, так как он был корреспондентом Киреевского, любил и умел отыскивать редкие песни. Вот этот текст:

Во славном было городе во Нижнем
Подле таможни было государевой
Стоят тут две лавочки торговые.
Во лавочках товары все сибирские:
Куницы да лисицы, черны соболи.
Во лавочках сиделец — с Москвы гостиный сын.
Он дороги товары за бесценок дает,
Он белыми руками всплескивает,
С душой ли красной девицей прощается.
Покидает его красная девица,
Уезжает радость во иной город,
Во иной город, в каменну Москву.
Как помолвили ее за купца в Москве,
За купца в Москве, за богатого,
За богатого и за старого,
За отца его за родимого.

(ОР ГБЛ, ф. 125, п. 5, № 1711)

См. также: *Агафонов Н. Я.* Казанская героиня «В лесах» Анд. Печерского. — Исторический вестник, 1902, № 1, с. 210—228.

[89] Русский фольклор. Материалы и исследования. М., 1960, вып. V, с. 410—411.

[90] РО ИРЛИ, ф. 95, оп. 1, № 5, л. 87.

[91] *Виноградов Г.* Фольклорные источники... 1936, с. XII.

[92] Ср. с песнями:

Хмелюшка по выходам гуляет,
Еще сам себя хмель выхваляет:
Уж как нет меня, хмелюшки, лучше,
Хмелевой моей головки веселее!
Еще царь-государь меня знает,
Князья и бояре почитают,
Священники, попы благословляют,
Еще свадьбы без хмеля не играют,
И крестины без хмеля не бывают.

(*Соболевский А. И.* Великорусские народные песни. СПб., 1895, т. 1, № 501; ср. № 502, 503).

Или:

Без тебя, хмелюшка,
Пива не варят и вина не курят,
Добрые молодцы не женются,
Красны девицы замуж не идут.

(Сборник Кирши Данилова. М.; Л., 1958, с. 276).

Вариант песни о хмеле, записанной в Архангельской губ., имеется в архиве В. И. Даля (РО ИРЛИ, 27523/ СХСУП 66) и также мог быть известен Мельникову.

[93] Ср.: Песни, записанные И. В. Некрасовым, Ф. И. Покровским и В. И. Чернышевым «в лесах» и «на горах» (125 текстов). — Нижегор. листок, 1901, № 184, 300, с. 2, 3; *Маракин Ф. И.* Нижегородский уезд. — Нижегор. сб., 1887, т. VII, с. 49—51; *Васильев Н.* Балахнинские песни. — Нижегор. губ. ведомости, 1887, № 25—26, 34; 1888, № 3; 50 песен русского народа из собранных И. В. Некрасовым и Ф. И. Покровским в Нижегородской губернии. М., 1903, с. 3—51.

[94] *Анфимов Н.* Ярило, языческий праздник проводов весны в Нижегородской губернии. — Нижегор. губ. ведомости, 1900, № 32, от 2 августа, с. 1.

[95] Тексты трех последних песен есть в рукописном сборнике П. Пискарева «Песни Арзамасского уезда Нижегородской губернии» (ОР ГПБ, фонд Титова. № 2321, л. 10, 27—28).

[96] Ср.: Не светило, не горело да вдруг припекло (На горах, кн. I, ч. 2, гл. 14); у Короленко: «Не грело, не горело да вдруг и осветило». Вот Слопи́нец да Тати́нец — всем мошенникам кормилец (На горах, кн. I, ч. I, гл. 5); у Короленко: «Татинец да Слопинец всем ворам кормилец» (Русский фольклор. Материалы и исследования. М.; Л., 1957, т. 2, с. 218).

[97] Эпитет «звездистые» впервые употреблен Фетом в 1847 г.: «Ангелы в страхе прикрыли/ Крылами звездистые очи» (*Фет А. А.* Полн. собр. стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1959, с. 127).

[98] *Зморович А.* О языке и стиле произведений Мельникова-Печерского. — Русский филол. вестник, 1916, № 1—2, с. 174; см. также: *Зеленин Д. К.* Усень-Ивановский говор. — Известия Отделения русского языка и словесности АН, 1905, т. X, кн. 2, с. 93—108; *Будде Е.* Сочинения П. И. Мельникова как лексический материал русского литературного языка. — Zbornik u slavu V. Jagiča. Berlin, 1908, с. 223.

[99] Подробнее см.: *Марков Д. В.* Особенности лексики романа П. И. Мельникова-Печерского «В лесах». — Труды кафедры рус. яз. Моск. обл. пед. ин-т. М., 1961, т. CII, вып. 7, с. 101—141.

[100] *Горький М.* Собр. соч. В 30 т. М., 1955, т. 29, с. 212.

IV. ОЧЕРКИСТЫ-ШЕСТИДЕСЯТНИКИ

Шестидесятые годы XIX в. составляют особый, чрезвычайно важный период русской истории. Они знаменуют собой период промышленного переворота в России, падение крепостного права и ликвидацию феодального строя, резкий поворот к капитализму. Это время революционной ситуации в стране, когда общество стояло на грани гражданской войны, когда в 1859—1861 гг. роль идейного выразителя крестьянских интересов и стремлений взяли на себя разночинцы и таким образом, по определению В. И. Ленина, дворянский период освободительного движения сменился разночинским.

60-е гг. — это и время подъема всей русской культуры, русской литературы в частности. Именно в это десятилетие «в литературе этнографическая беллетристика заняла такое место, какого еще не занимала никогда»,[1] и появилась целая плеяда талантливых прозаиков-демократов — Н. В. Успенский, В. А. Слепцов, А. И. Левитов, Ф. М. Решетников, Н. Г. Помяловский и др. — писатели, которые, по словам М. Горького, «дали огромный материал к познанию экономического быта нашей страны, психических особенностей ее народа, изобразили его нравы, обычаи, его настроения и желания».[2]

Писатель-шестидесятник в большинстве своем соединял в одном лице внимательного наблюдателя, прекрасного знатока народной жизни, ученого-народоведа и хорошего беллетриста. Умело подобранные факты, облеченные в форму художественного произведения, написанного ярким языком, достигали большого эффекта. По поводу этого литературного направления Г. В. Плеханов писал: «Никакие специальные исследования не могут заменить нарисованной ими картины народной жизни. Произведения наших народников-беллетристов надо изучать так же внимательно, как изучаются статистические исследования о русском хозяйстве или сочинения по обычному праву крестьян».[3] Мысль Плеханова полностью разделяют и советские исследователи. В. Г. Базанов, в течение многих лет изучавший суть и место народознания в деятельности русских революционных демократов, утверждает: «...в 60—70-е годы XIX века наибольшего успеха в познании современной народной жизни, народного быта и народной поэзии, в их совместном изучении достигли не профессиональные ученые (этнографы и фольклористы), обычно уходившие в далекое прошлое и нередко впадавшие в „обыкновенную рутину“, а именно писатели и публицисты из „Современника“, находившиеся под прямым влиянием Чернышевского и Добролюбова».[4]

Действительно, демократы-шестидесятники, ставя перед собой благородную цель помочь народу, вывести его на дорогу светлой, нормальной жизни, понимали, что достичь этого можно лишь, изучив народ, войдя в его нужды, заботы и рассказав об этом вслух.

В годы революционной ситуации и проведения земельной реформы довольно резко увеличилось количество этнографического и фольклорного материала, статей по вопросам экономики, права, морали, современной этнографии и народной жизни. Революционно-демократическая критика придавала этому материалу большое значение: на его основе можно было выработать практическую программу действий по изменению существующего порядка. В 1865 г. «Современник» писал об этом совершенно недвусмысленно: «Надлежащее изучение народной жизни в состоянии дать множество указаний, имеющих непосредственную важность для современных практических приложений».[5] Лозунг А. И. Герцена «В народ!», впервые прозвучавший в его статье 1861 г. «Исполин просыпается», был услышан десятками энтузиастов, поверивших в светлое будущее России и в великую роль народа в деле достижения этого будущего. Среди таких энтузиастов были и писатели-демократы.

«Всегда только одно и буду я делать, что везде и всегда говорить о наших развалившихся избах, о горе, которое безысходно живет в них, о наших головах темных, об умах обездоленных»,[6] — под этими словами, звучавшими как клятва (их произносит Иван Сизой — герой А. И. Левитова, отправляясь в Петербург), могли бы поставить свои подписи многие писатели-демократы. Большинство из них вышли сами из низов общества, были разбужены, говоря языком того же Ивана Сизова, «мощной артиллерией» Пушкина, Гоголя, Лермонтова и Белинского и пошли служить народу.

Теми же тенденциями было пронизано все передовое, боевое искусство 60-х гг. В истории русской музыки это период «бури и натиска», период активной творческой деятельности «Могучей кучки» во главе с М. Балакиревым. Именно «кучкисты» обратили самое серьезное внимание на народную песню, и сейчас трудно переоценить их вклад в дело ее собирания и изучения. Достаточно вспомнить сборники русских песен Балакирева, Римского-Корсакова. Обращение к музыкальному фольклору было враждебно встречено представителями академической музыкальной культуры, которые презрительно называли композиторов «Могучей кучки» музыкальными «зипунистами».

Такое же отношение испытали на себе и художники-реалисты 60-х гг.: Перов, Крамской, Соломаткин и другие. Начавшаяся в этот период борьба В. Стасова за «тенденциозность» искусства, поворот к жанровой социальной живописи у большинства художников — демократов по своим убеждениям, обращение их к национальному материалу, к изображению обыденного, реального — все это вылилось чуть позже, в начале следующего десятилетия. в мощное движение передвижников. В 1863 г. прозвучал на всю страну протест «четырнадцати» — протест против обязательных программ в Академии Художеств. Художники, порвавшие с официальным искусством и организовавшие «Художественную артель» во главе с И. Н. Крамским, ставили перед собой ту же

цель, что и передовые музыканты, литераторы, журналисты, — отражать типичные явления жизни, существенные стороны действительности, без прикрас, правдиво рисовать жизнь трудового народа.

Хождение «в народ», как известно, началось задолго до появления самого термина «народничество». Революционеры-демократы, сторонники крестьянской революции, надеялись добиться крестьянского всероссийского восстания путем разъяснения простому народу причин настоящего его положения, они стремились уверить крестьянина в том, что единственный способ изменить его теперешнее положение — революция. Для этого необходима была действенная, эффективная пропаганда, которая обязательно опиралась бы на знание крестьянской психологии, быта, мировоззрения, настоящего настроения и нужд. 60-е гг. — это лишь начало движения, подготовка той почвы, на которой пышным цветом расцветет «классическое» народничество следующего десятилетия. Еще во время разработки «великой реформы» и особенно в первые годы после проведения ее в жизнь демократическая молодежь шла не только просвещать и поднимать народ, но прежде всего — узнать и понять его. По свидетельству А. Пыпина, «изучение деревни становится настоящей профессией».[7]

Знакомство с народом вылилось в разного рода деятельность: этнографическое, экономическое, социологическое обследование какой-либо местности, людей одной специальности, одного ремесла; собирание произведений устного народного творчества; всестороннее изучение народа и создание художественных произведений, говорящих о народе правду.

Часто один и тот же человек сочетал все виды работы или, прежде чем остановиться на чем-то одном, проходил «школу» всестороннего познания народа. Так, первые работы В. А. Слепцова — это два исследования о хозяйственной жизни страны: «Письма об Осташкове» и «Владимирка и Клязьма». Записная книжка Слепцова, которую у него отобрали при аресте в апреле 1866 г., была заполнена разговорами, услышанными им в разное время, эпизодами и фактами из жизни трудового народа, привлекшими его внимание, адресами, различными рецептами и наряду с этим — пословицами, песнями, афоризмами, письмами крестьян, стихами местных поэтов и т. д.

Стремление проникнуть во все сферы народной жизни захватило демократически настроенную интеллигенцию и стало чуть ли не главной приметой времени. «В двадцатилетие с 1858 по 1878 год, — вспоминал П. Кропоткин, — началось в России этнографическое исследование страны по такой широкой программе и в таких размерах, каких мы не встречаем нигде ни в Западной Европе, ни в Америке ⟨...⟩ В России выработался даже особый тип интеллигентов — собиратели песен и прочего этнографического материала, вроде Якушкина, а в более позднее время к нему прибавился еще новый тип „земских статистиков“, которые в течение последних двадцати пяти лет за самую незначительную

плату выполняли для земств сложную статистическую работу путем подворных опросов».[8]

В 60-е гг. необычайно усилилась работа по собиранию, изучению, публикации фольклорных материалов. Были изданы или готовились такие классические фольклорные издания, как «Пословицы русского народа» Владимира Даля (1862), «Народные русские сказки» А. Афанасьева (1855—1864), «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым» (1861—1867), «Песни, собранные П. В. Киреевским» (1868—1872), «Русские народные песни, собранные П. В. Шейном» (ч. I, 1870), «Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым» (ч. I, 1872) и др.

Практически любое этнографическое описание включало в себя произведения «народной словесности». Появились вскоре собиратели, специализировавшиеся только на фольклоре, причем часто основное их внимание было привлечено к фольклору старинному или праздничному. Фольклористы «редко касались политических воззрений народа и современных крестьянских движений. Писатели-этнографы тоже находились в плену узкого бытописательства и внешнего фольклоризма».[9] Против такого выборочного способа выступил в поэме «Кому на Руси жить хорошо» Некрасов, «столкнув» на ярмарке Павла Веретенникова с Якимом Нагим. Смысл этой сцены раскрыл В. Базанов, показав, что «Некрасов воспользовался встречей фольклориста с крестьянами, ярмарочным эпизодом, чтобы осудить тех теоретиков народности и бытописателей, которые за праздничной стороной деревенских обрядов, за пиршеством и весельем не видят трудовой крестьянской жизни, драматических переживаний и стихийных бунтарских настроений. С языка праздничного фольклора обсуждение крестьянского вопроса переводится на язык социальной этнографии и политической экономии».[10]

Почти все очеркисты демократического склада были собирателями, при этом не «кабинетными» накопителями фольклорного и этнографического материала, а такими, кто отправлялся «в народ» за «добычей» пешком, в самые разные — цивилизованные и глухие — места. Не случайно на обложке 9-го номера «Искры» за 1864 г. появилась дружеская карикатура «Калики перехожие», где в одежде странников, под видом бродячих мастеровых, офеней, с посохами и котомками были изображены П. Якушкин, П. Рыбников, В. Слепцов, Н. К. Отто, А. Левитов, Е. Южаков, С. Максимов. Номер журнала вышел в марте, когда собиратели вновь готовились в дорогу. Большинство из искровских «калик перехожих» действовало по программе, близкой или тождественной той, на которой настаивал Некрасов устами Якима Нагого. Это было всестороннее, комплексное изучение народной жизни, проникновение в самую суть крестьянских интересов, нужд, забот, соединенное нередко со стремлением поставить фольклор на службу революционной деятельности, использовать его в качестве пропагандистского материала, как это было у Худякова и Прыжова.

Необходимо учесть еще один факт. Как справедливо отметил В. Г. Базанов, «в 60-е годы прошлого века не существовало самого термина „фольклор“ и „фольклористика“. Обычно говорили о народной поэзии или народной словесности; не было тогда и специальной науки о народнопоэтическом творчестве, изучение народной поэзии входило в задачи исторической филологии»,[11] отчасти этнографии (современное народное творчество), которая понималась гораздо шире, нежели сейчас. Чтобы иметь представление о том, что во второй половине XIX столетия подразумевалось под этнографией, что являлось предметом этой науки, обычно обращаются к тому месту из рецензии А. Пыпина на VI выпуск «Этнографического сборника», где ученый наиболее полно сформулировал задачи этнографической науки, как они понимались в его время: «Область этнографии весьма обширна: в нее входит не только то, чем, собственно, и ограничивалась обыкновенно наша этнография, — сказки, песни, пословицы, свадебные обряды, поверья и т. п., т. е. не только археологическая и внешняя сторона народного быта, но и его современная, общественная и экономическая действительность, общественные и религиозные понятия и вообще нынешнее содержание народного образа мыслей, то, что ждет своего развития в будущих успехах нашей цивилизации и что наши мудрецы считают обыкновенно законченным и неизменным и чем они даже попрекают людей, желающих успеха цивилизации».[12] «Нынешнее содержание народного образа мыслей» было, пожалуй, главным, чем, по мнению ученого, должны были заниматься этнографы послереформенной России. Делая акцент на этом положении, он чуть ниже писал: «Этнография наша значительно могла бы выиграть, если бы дала больше места тем современным бытовым вопросам, на которые мы указывали».[13]

Вообще для демократической журналистики характерно было осмыслять все явления народной жизни как факты современности, а основным методом изучения народа признавались личные наблюдения. С конца 50-х гг. в «Современнике» все чаще появляется очерк нового типа, где главное место отводится не «поэтическим воззрениям» народа, не описанию праздников, не выявлению и объяснению архаических черт в быту, а сегодняшней жизни пореформенного крестьянства и городской бедноты преимущественно с экономической и социальной стороны. Одновременно журнал выступал против натурализма, внешнего описательства и «осуждал тех писателей-этнографов, произведения которых представляли „невинную копировку внешности, далеко не схватывавшую сущность дела“».[14]

Тема народа, народной жизни в пореформенную эпоху — одна из центральных тем «Отечественных записок», когда во главе их стоял Некрасов. И во всех произведениях — будь то романы, очерки, рецензии на исторические и этнографические исследования, статьи по вопросам фольклора — везде «поднимались острые для того времени вопросы о жизни, мировоззрении, характере современного народа».[15]

Понятно, почему именно на страницах демократических журналов были напечатаны впервые многие произведения Ф. Решетникова, Н. Успенского, Н. Помяловского, В. Слепцова, А. Левитова. Здесь же появились и произведения, относящиеся одновременно и к этнографическому исследованию, и к литературному очерку. К такому особому жанру принадлежат многие работы П. И. Якушкина и С. В. Максимова.

Отдельные литературные произведения беллетристов-народников 60-х гг. тоже скорее походили на этнографические описания, хотя обозначались авторами как жанры художественной литературы. «Решетников полагает, что пишет романы; в сущности же то, что он называет этим именем, не имеет и подобия романа. Это просто ряд очерков, характеризующих с поразительной рельефностью хозяйственный быт нашего мастерового, заводского, трудящегося люда — быт нашего пролетариата. ⟨...⟩ Талант его — талант этнографа, а отнюдь не романиста. Он тщательно собирает материалы и передает их с безукоризненной добросовестностью, он не искажает действительности, делая из нее произвольную выборку фактов и освещая их собственным светом. Такая точность весьма полезна для этнографа, но для романиста она никуда не годится», — писал по поводу произведений Ф. М. Решетникова критик-демократ П. Н. Ткачев.[16]

Подробные этнографические описания, социологические и экономические выкладки довольно часто включаются в ткань художественного повествования, придавая ему вид правдивого, достоверного рассказа. Так, начало «Гулянья» Н. Успенского — это деловое этнографическое описание праздничной толпы, самой площади, где собирается народ, разных типов гуляющих с их характерными чертами и выбором увеселений. Язык Н. Успенского в этой части очерка удивительно напоминает киносценарий:

«Улица почти вся запружена гуляющими. Из растворенных окон Поповской слободы выглядывают сияющие физиономии поповских девушек, батраков и батрачек, передающих друг другу свои восторги при виде разнохарактерной толпы с пошатывающимися мужиками. Большая часть гуляющих выступает с сильным довольством на лице ⟨...⟩ Картина разнообразится: один разряд людей постепенно сменяется другим. То долго бредут ватаги мужиков с красными лицами, то появится незаметно стадо дворовых девок, а за ними неизменные их спутники — лакеи, игривые и радующиеся. Их сменяют мещане с своими женами в желтых платках ⟨...⟩

Между толпами народа видно и конторщика, идущего бодро и важно с выпущенными из-под жилетки длинными концами шейного платка. Он поминутно охорашивается и видимо хочет отделаться от пьяницы садовника, который бредет за ним в двух шагах, стараясь о чем-то заговорить с ним. Конторщик спешит присоединиться к дворовым девкам».[17]

В стиле документа, отчета, обстоятельного расследования написаны многие страницы «Очерков бурсы» Помяловского. Это

и характеристики типов бурсаков и учителей, и описания занятий, игр, нравов учащихся, и подробнейший разбор системы обучения и воспитания и т. п.

Таким образом, созданный в 60-е гг. беллетризованный очерк включал в себя материалы, которые давали возможность судить о настоящем положении народа, его быте, занятиях, его философии и психологии, идеалах и мечтах, о его умственных способностях и оценках современной жизни.

В этот период в русской литературе проза заняла первенствующее положение, ибо на те вопросы, которые время поставило перед писателями, наиболее полно и точно можно было ответить именно прозаическим языком. Известно, что в демократической прозе 60-х гг. господствовало два направления, которые различались поставленными перед собой задачами и в связи с этим оказались по-разному жанрово оформленными. Первое направление пыталось решить вопрос о роли и значении передовой, прогрессивной интеллигенции, о типе русского общественного деятеля в новых исторических условиях. «Русский социально-политический роман и явился той широкой и емкой формой, в рамках которой легко и свободно могли развертываться образы искомых или найденных героев нового этапа русской жизни».[18] Второе направление было представлено очерком, который, наряду с проблемными повестями и романами, выдвигался в 50—60-е гг. «как один из самых важных и значительных жанров».[19] Именно очерк, допускающий включение в ткань повествования точных свидетельств, фактов и цифр, был способен изложить и осветить один из важнейших социально-политических вопросов времени — вопрос о положении народа в пореформенную пору.

Жанр очерка возник еще в начале XIX в., но особое развитие он получил в 40-е гг. под пером писателей, принадлежавших к так называемой «натуральной школе». В то время особую популярность приобрел физиологический очерк, ярким представителем которого был Д. Григорович.

В конце 70-х гг. Салтыков-Щедрин, отдавая должное рассказам Григоровича, в частности его «Деревне» и «Антону Горемыке», писал: «Это был первый благотворный весенний дождь, первые хорошие, человеческие слезы, и с легкой руки Григоровича мысль о том, что существует мужик-человек, прочно залегла и в русской литературе и в русском обществе».[20]

Однако то, что в четвертом десятилетии воспринималось с восторгом, в чем видели новое и прогрессивное (мужик — тоже человек, умный, честный, талантливый, но задавленный жизнью, условиями быта), через 20 лет уже ощущалось как устаревшее и вредное направление, которое совершенно не удовлетворяло ни читателей, ни критику. Теперь перед писателями вставала другая задача: отобразить народную жизнь всесторонне, выявив и объяснив как положительные, так и отрицательные ее стороны, дать объективную картину положения трудового народа в России кануна «великой реформы» и периода осуществления ее на деле.

Впервые, кажется, правда без прикрас зазвучала со страниц «Губернских очерков» Салтыкова-Щедрина, оценивая которые, Чернышевский писал в шестом номере «Современника» за 1857 г.: «Главная причина громадного успеха этих рассказов очевидна каждому. В них очень много правды, — очень живой и очень важной»,[21] и это при том, что, подчеркивает критик далее, «ни у кого из предшествовавших Щедрину писателей картины нашего быта не рисовались красками, более мрачными. Никто ⟨...⟩ не карал наших общественных пороков словом, более горьким, не выставлял перед нами наших общественных язв с большею беспощадностию ⟨...⟩ Если кто из наших беллетристов, то, конечно, он приводит вас к самым тяжелым мыслям, к самым безотрадным заключениям».[22]

Плеяда писателей «из низов», пришедшая в литературу в конце 50-х—начале 60-х гг. продолжила это направление. «Жестокая правда», хлынувшая со страниц их произведений, противостояла повестям из народного быта Григоровича и Тургенева, отмеченных «елейной ограниченностью»[23] и вызывавших лишь «сентиментальную симпатию».[24] Революционно-демократическая критика всемерно поддерживала новое направление, видя в его подходе к народу большое познавательное и главным образом практическое значение, на что в свое время прямо указал Герцен: «Не зная народа, — утверждал он, — можно притеснять народ, кабалить его, завоевывать его, но освобождать нельзя».[25]

Уже в 1861 г., сразу по выходе в свет первых рассказов Н. Успенского, Н. Г. Чернышевский пишет свою программную статью «Не начало ли перемены?», где на примере очерков молодого разночинца, идущих вразрез с установившимся штампом в описании крестьянина, дает теоретическую программу, ориентироваться на которую будет целое поколение очеркистов-демократов. Критика пережитков крепостничества и тех отрицательных явлений, которые вызваны происходящей капитализацией России, — вот что в первую очередь привлекает внимание литературной молодежи из лагеря «Современника». Под их пером очерк начинает освещать различные стороны жизни крестьянского, мастерового, работного населения, и достоверным, самоличным наблюдениям, строго проверенным фактам здесь придается самое большое значение. Литература, по глубокому убеждению демократов-шестидесятников, должна превратиться из занимательного легкого чтения в оружие борьбы со всеми мерзостями современной жизни. Отсюда становится понятной характернейшая черта очерка 60-х гг. — его теснейшая связь с экономическими науками, с этнографией, народознанием в широком смысле этого слова.

Вообще в 60-е гг. в отличие от предшествующих эпох наблюдается повышенный интерес к науке. Наукой, особенно вопросами естествознания, интересуется вся интеллигенция. В 1861 г. появляется первое издание русского перевода книги Ч. Дарвина «Происхождение видов» (сама книга вышла в свет в 1859 г.),

в 1863 г. выходит труд И. М. Сеченова «Рефлексы головного мозга», в это же десятилетие Д. И. Менделеев работает над созданием периодической системы химических элементов, а Бутлеров создает теорию химического строения вещества. Успехи естествознания заставляют поверить в богатые возможности применения науки к решению общественных проблем, а массовое обращение к достижениям современной науки приводит к тому, что ряд ученых начинает пропагандировать, освещать, подавать в доступной, популярной форме вопросы, уже решенные естествознанием, и те, что еще только вставали перед учеными; перед широким читателем открывались перспективы науки и ее значение в жизни и развитии общества.[26]

Знаменательно, что некоторые будущие писатели начинали свой самостоятельный путь с приобщения к естественным наукам. В. Слепцов учился на медицинском факультете Московского университета, в Медико-хирургической академии Петербурга два года учился Н. Успенский, здесь же в течение года слушал лекции А. Левитов. Вообще стремление к овладению «положительными» естественнонаучными знаниями характерно для большинства разночинной молодежи тех лет (вспомним тургеневского Базарова, героев «Что делать?» Чернышевского).

Приобщение к науке сказалось прежде всего на овладении ее методами.[27] Отношение к литературе как к серьезному, общественно важному делу, долженствующему реально отразить жизнь, настроения и психологию народа, раскрыть его мысли, «душу», требовало применения методов точных наук — дотошного описания, свойственного этнографии; особого внимания к цифрам, идущего от экономики и только входящей в силу научной статистики; стремления к упорядочению и классификации фактов по типу таблиц и классификаций естественных наук. Вот почему грани между художественным и научным подходом к жизни заметно стирались в прозе 60-х гг.

Подводя итоги научному и литературному изучению народа в 60—70-е гг. прошлого века, А. Пыпин писал, что те и другие исследования «дают все более полную и реальную картину народной жизни с ее прошедшим и настоящим»,[28] что особенностью эпохи было перемежение бытовой беллетристики с чистой этнографией. К такому же выводу пришел и В. Г. Базанов: «В нераздельности проблем — литература и фольклор, народный быт и революционное просвещение, социология и фольклористика — состоит своеобразие демократического народознания на втором этапе освободительного движения в России».[29]

Помимо научности, характерной особенностью демократической очерковой литературы 60-х гг. была ее эскизность. Как правило, небольшие произведения Слепцова, Н. Успенского, Левитова не имеют сколько-нибудь выстроенного сюжета, сколько-нибудь полной характеристики героев. Это сценки, зарисовки, случайные встречи, подслушанные разговоры. Как сказал Чернышевский о произведениях Н. Успенского, «это все только маленькие

отрывочки, как будто листки, вырванные из чего-нибудь, а из чего — и догадаться нельзя».[30]

Казалось бы, такая манера письма противоречит принципу объективности и полноты изображаемого — главному, к чему стремились писатели демократического направления. Вспомним, однако, какое значение они придавали детали, каждой мелочи и каждой «случайности». Будучи по преимуществу эмпириками, воспитанные на философии своего времени и обученные методам естественных наук той поры, они считали любую деталь значимой, пытались уяснить общий смысл происходящего, изучаемого из суммы таких деталей. Вот почему у Слепцова, как он сам говорил, выработалась «скверная привычка — систематизировать все на свете и от всякого вздора добиваться смысла».[31] Идя таким путем, он создал свои знаменитые «Письма из Осташкова», в которых сумел разоблачить официальную легенду о необыкновенно благоустроенном, процветающем городе, где якобы торжествует добро, прогресс, просвещение, а на самом деле, — если пожить в нем, да копнуть поглубже, да обратить внимание на всякие слухи, разговоры и мелочи, что и сделал В. Слепцов, — за внешним благополучием откроется «застой, самый гнусный застой и невежество, с одной стороны, и нищета, с другой» (I, 354).

Показывая, какие выводы может сделать вдумчивый читатель из «пустяшных» набросков Н. Успенского, Чернышевский сознательно обращается к науке с ее опытом делать важные заключения на основе отдельных, на первый взгляд не имеющих отношения к изучаемому явлению фактов. «Для науки, — читаем в статье «Не начало ли перемены?», — мелочные факты приобретают иногда очень важное значение, служа ключом к разъяснению важных явлений исторической жизни. Так, например, Бокль сделал замечательную попытку разъяснить характер индийских учреждений и истории качествами риса, служащего обыкновенною пищею индусов».[32]

Эта особенность творчества писателей-шестидесятников в дальнейшем подчеркивалась многими исследователями.[33]

Поскольку фольклор, шире — народное искусство, составляет существенную, неотъемлемую часть народного быта и мировоззрения, он не мог не попасть в поле зрения авторов демократической очерковой литературы. Отношение к народному творчеству у писателей этого направления в принципе было сродни их интересу к экономической, правовой, исторической сторонам жизни трудового населения России, поэтому оно тоже отличалось фактографичностью, подлинностью материалов, широтой охвата, но в то же время было иным, нежели у других писателей — их современников.

Современный исследователь фольклора, обращаясь к наследию писателей-демократов, безусловно может доверять материалам, нашедшим отражение в их произведениях. Подлинность фольклорных материалов обеспечивалась главным образом за счет того, что художественные задачи писателями той поры отодвигались

нередко на второй план, уступая место реализму изображения, а значит, достоверности записи. Нельзя забывать и того, что демократы-шестидесятники знали народ и его творчество не понаслышке, не через книги и сборники, а непосредственно из уст самого народа, к тому же и сами они благодаря своему социальному происхождению бывали часто носителями фольклора той среды, выходцами или воспитанниками которой они были.

Например, Помяловскому принадлежит заслуга открытия перед читающей Россией практически неизвестного дотоле фольклора бурсаков. В «Очерках бурсы» богато представлены жанры детского фольклора (считалки, скороговорки, дразнилки, прибаутки), содержится целая коллекция подвижных и словесных игр, обрисован весь песенный репертуар бурсаков. Огромную ценность имеют включенные в очерки образцы типично бурсацкого фольклора: пародии на церковные произведения, примеры характерных для всех духовных учебных заведений Европы макароническихстихов, собственные вирши бурсаков, имитирующие классический стих, наконец, уникальная подборка доморощенных преданий о «подвигах» и проделках бурсаков.

По произведениям очеркистов 60-х гг. можно составить достаточно полное представление о том фонде пословиц и поговорок, который активно бытовал в народе. Писатели-демократы с огромным вниманием относились к народным афоризмам, в пословицах и поговорках пытались найти правду о народе, так как знали — пословицы действительно всесторонне характеризовали народ, в них сконцентрирована мудрость народа, весь его многовековой опыт, идеалы, в них нашли отражение сильные и слабые стороны его мировоззрения. Поэтому герои очерков, как и их жизненные прототипы, пересыпают речь свою пословицами и поговорками, прибегая к ним по разным поводам, чаще всего используя их в качестве вывода, итога, важного заключения:

«Я тебе говорю, мне одно остается: или сена клок, или вилы в бок!» (Н. Успенский, 145).

Характеризуя дворовых, «заезжий молодец» одного из очерков Левитова справедливо замечает: у них «ноги тонки, бока звонки, брюхо голодно». Подхватывая эту тему, хозяин избы добавляет: «дворовый нарядлив, до чужих горшков повадлив» (Левитов, I, 715).

Всего четырьмя словами поговорки героиня Н. Успенского полностью характеризует свое положение: «...я сама жру не лучше вашего: часом с квасом, порой с водой» (Н. Успенский, 170).

В тех случаях, когда мысль высказать прямо нельзя или неудобно, на помощь русскому человеку опять приходит «эзопов язык» пословиц и поговорок.

«Ты бы лучше спросил вот о чем: что было бы нашему брату делать, ежели бы не было кабаков в селах? Что тогда?.. какая жизнь целовальнику была?.. Нешто понес бы тогда мужик за десять верст соху или женину поняву? Нет!.. А это милость божия, что несут: неси, пожалуйста!.. душа наша кривая, все

примая, и мед и тот прет; смекнул?» (Н. Успенский, 128—129). Очеркисты середины прошлого века хорошо знали, каким авторитетом пользуется пословица в глазах народа и как часто в речи простой человек ссылается на пословицу, подчеркивая, что сказанное им — не личное суждение, а давно существующее в мире мнение:

«Городской теленок, пословица говорится, умнее деревенского парня» (Левитов, II, 52);

«Жениться, говорит пословица, не напасть, да чтоб женившись — не пропасть» (Н. Успенский, 155);

«Пословица-то правду говорит: „приучишь калачом, не отучишь толкачом". Оно так и есть» (Н. Успенский, 143).

Пословицы нашли место не только в речах героев очерков 60-х гг.

Левитов и Помяловский, склонные к лирическим рассуждениям, обильно насыщали ими свою авторскую речь, с помощью пословиц они создавали определенное настроение у читателя и придавали своим авторским отступлениям колорит разговорной народной речи.

Силу «острых стрел» народных пословиц прекрасно понимал Слепцов. Услышав меткое, образное выражение, он непременно вносил его в записную книжку и затем составлял целые списки пословиц, используя как свои записи, так и собрание В. Даля, с которым был хорошо знаком. Писатель подходил к пословицам не как этнограф и ученый-фольклорист, а как художник и публицист-просветитель, поэтому многие из отмеченных им пословиц вошли в его произведения в отредактированном, измененном виде.[34]

Народный «живописный способ выражаться» буквально покорял писателей-демократов, они охотно демонстрировали меткость и красоту пословичных выражений и заодно — остроумие, наблюдательность, склонность к обобщению их создателей:

«мухортный такой мужичонка: на вид две денежки, грош сдачи» (Н. Успенский, 132); «такая продувняга, — поискать на редкость: сейчас в одно тебе ухо влезет, в другое вылезет» (Н. Успенский, 165); характеристика движущегося поезда: «пошел каток по реям, едем, Кузька, ко дворам, разойдись, каток, на весь ходок»;[35] переделки церковных выражений: «братие, не дерите платия, а берите нитки и зашивайте дырки», «ему же дань — дань, ему же честь — честь, а что и за честь, коли нечего есть?».[36]

Отметим попутно такую характерную черту творчества писателей этого направления, как широкое использование народного красноречия. Рассказы о виденном и пережитом, мнения, слухи, толки, речи на площади, перед «миром», поздравления и наставления можно без особой натяжки причислить к фольклору (мемораты, автобиографии, ораторский фольклор и т. п.). Все это богато и удивительно разнообразно представлено в беллетризованном очерке 60-х гг. В рамках данной главы нет возможности останавливаться подробно на этом чрезвычайно интересном

материале (интересном и самом по себе и как художественный прием в системе изобразительных средств каждого писателя). Частично названные жанры речевой деятельности русского народа рассмотрены В. Г. Базановым.[37] Мы же обратим внимание лишь на сугубо фольклорные элементы в речах действующих лиц очерков.

«— Я родился в пятьдесят одиннадцотом году, не доходя, минувши Казанский собор...

— Ей-богу, не понимаю, — говорил Ливанов убедительно...

— Как же не понять-то? Ведь это написано у пророка Иеремии...

— Где?

— Под девятой сваей...

— Опять не понимаю...

— Очень просто: оттого-то и выходит, что числитель, будучи помножен на знаменатель, производит смертный грех» (Помяловский, II, 159).

Так объясняется с полупьяным учителем один из героев «Очерков бурсы» Помяловского. Смешная школьная нелепица. Однако за ней, с одной стороны, древняя фольклорная традиция использования оксюморонных фраз для достижения комического эффекта, хорошо известная нам по небылицам, пародийным росписям приданого, присказкам, комическим диалогам в ряжении и народном театре, по произведениям демократической сатиры XVII—XVIII вв. («лечебники») и образцам так называемого пасхального смеха. С другой стороны, эта традиционная фольклорная шутка, произнесенная во время занятий в духовном училище, одна, без всяких авторских слов прекрасно характеризует учителей и учеников, весь процесс и систему обучения в бурсе, наконец, положение в стране, где возможны подобные учебные заведения, и, конечно, отношение самого автора — Помяловского — к изображаемому и к тому, что стоит за этим единичным конкретным примером.

Для писателей-демократов, как и для народа, умение красиво, складно говорить служило верным признаком талантливости человека. В бытовых очерках середины XIX в. запечатлены самые разные типы рассказчиков, разные манеры рассказывания, есть великолепные образцы народного красноречия и косноязычия.

Особенно привлекали внимание писателей-демократов «сочинители» из народа, сочная, яркая, образная речь которых раскрывала богатейшие выразительные возможности русского языка. Неожиданные обороты, сравнения, сопоставления и т. д. позволяли им, избегая прямолинейных характеристик и определений, очень точно выразить свое мнение относительно рассказываемого, метко и умно обрисовать человека, событие, ситуацию.

Таков Тишка из рассказа Слепцова, продемонстрировавший проезжему офицеру свое умение «говорить стихи»:

«— ...А ты кто такой?

— Офицер...

— Это что на тебе надето?
— Каска...
— Ладно. А на каске что?
— Что? Известно, что — орел.
— Верно, говорит, а на орле-то что?
— На орле корона.
— Так; это ты, говорит, все правильно сказал. Ну, только, говорит, ежели с тебя все снять, то и будешь ты ощипанная ворона» (Слепцов, I, 332—333).

Сочинители Н. Успенского — по большей части балагуры, не столько разоблачающие или осуждающие, сколько веселящие собеседников. Вспомним дьячка в «Хорошем житье», который сочинял прибаутки вроде следующей: «Я, говорит, однова ехал из Тулы, когда на шест садились куры (дьячок стихами бесперечь говорил). Пришло мне на ум заехать в капернаум. Хорошо. Тогда я заехал в харчевню, лошадь женнюю пропил; потом телегу с хомутом, седелку с кнутом, узду с махрами, дугу с возжами, чулки с сапогами, хе-хе-хе... мешки с пирогами, трубку с чубуком, кисет с табаком» (Н. Успенский, 132—133).

С конца 50-х гг. вопрос о народности литературы приобретает особую остроту. Писатели и критики демократического направления отстаивали гоголевское понимание народности, повторяя ставшие афоризмом слова писателя о том, «что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа», что художник народен тогда, когда глядит на мир «глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами».[38] Фольклоризм и народность теснейшим образом связаны друг с другом, но между фольклоризмом и народностью можно только тогда поставить знак равенства, если первый не сводится лишь к внешней стороне, поверхностному описательству, а затрагивает, проникает в саму суть народного мировоззрения, понимание действительности и отношение к ней.

Примером внешней, неправильно понятой народности служило в те годы литературное творчество В. И. Даля. За эталон «настоящей» народности принимались произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. А. Некрасова, Н. Успенского, В. А. Слепцова и других, близких к ним по идейным установкам, писателей и поэтов. «В одной страничке очерков Успенского или рассказов из простонародной жизни Щедрина и народности собрано больше, и о народе сказано больше, чем во всех сочинениях г. Даля», — писалось в четвертом номере «Современника» за 1861 г.[39]

«Очерки народного быта» Н. Успенского появились немногим позже «Картин из русского быта» В. Даля, но разница между ними велика. Не идеализация народной жизни, не ее красивые стороны волновали молодого начинающего писателя. Центральной темой первых его очерков стала тема развращающего воздействия крепостного права на нравы крестьянства. Вообще

неприкрашенное изображение жизни русского народа, подлинность типов, ситуаций, как уже говорилось, является основной чертой творчества очеркистов-шестидесятников, прошедших школу «Современника» и «Отечественных записок». Фольклорный и этнографический материал непременно использовался ими, но никогда не был самоцелью, не перегружал повествования. Первым и главным предметом их изображения были нужды народа, и зачастую они вовсе не прибегали к фольклорно-этнографическим данным. Фольклоризм (как и народность) писателей-демократов 60-х гг. был более глубоким: он проявлялся в верно понятых особенностях народной жизни, в том, что писатель нередко становился на «фольклорную» точку зрения в обрисовке, оценке того или иного предмета, явления, события.

Н. Успенский, например, основываясь на фольклорной традиции (отчасти, вероятно, и на классической литературе, где этот прием тоже восходит к фольклору), применяет «говорящие» названия мест действия своих рассказов, очерков, сцен. В «Хорошем житье» целовальник намеревается завести кабак в Запиваловке, где «пьяниц довольное множество» (122); в «Старухе» все горестные события происходят в селе Горемыкине; в деревне Чурки земский, «слывший за начитанного и высокоумного человека», объясняет гостям, что Англия «есть океан и верует во многих богов» («Обед у приказчика», 232, 233) и т. п.

У Левитова фольклорны названия отдельных произведений: «Завидение муской, дамской и децкой обуви» — типичная вывеска; «Беспечальный народ» — явная вариация популярной сказки «Беспечальный монастырь»; «Ни сеют, ни жнут» — поговорка, и т. п.

Изображение народа в демократическом очерке ведется прежде всего в социальном плане, поэтому нередко авторы выводят не личности, а представителей той или другой группы населения, в таких случаях действующие лица, как в фольклоре, не имеют имен, а называются по профессии, положению, возрасту: старшина, прохожий, лекарь, дворовый человек, староста, работник, баба, «пьяная оборванная личность», «кринолин» и пр.

Светлые, сильные стороны народного характера Левитов обрисовывает с помощью народнопоэтических образов, средств. Это Ферапонт в «Моей фамилии» — с чертами сказочного, былинного богатыря; бабушка Маслиха из одноименного рассказа — традиционная народная заступница, похожая на богородицу легенд, апокрифических сказаний.

При внимательном чтении «Очерков бурсы», насыщенных элементами церковно-книжной речи, прибаутками «на церковнославянский лад», цитатами из «священных текстов» и пародиями на эти тексты, обнаруживается, что все это присутствует «не только как объект изображения, но и как стилистический прием самого Помяловского»,[40] с помощью которого автор не только разоблачает нравы и систему обучения в бурсе, но подвергает сомнению правомерность существования самой богословской науки, а также

достигает выполнения той «сверхзадачи», какую ставил перед собой и Слепцов, рисуя балаганы в Петербурге. У обоих писателей за внешним рассказом о бурсе или балаганах стояла Россия, с порядками которой они не хотели мириться.

У всех очеркистов-шестидесятников фольклор активно включался в ткань повествования не только как фон, деталь быта, но и в качестве особого авторского приема, позволяющего раскрыть моральный облик героев, социальную принадлежность, их общественно-историческое сознание, а также ненавязчиво, но очень определенно показать свое отношение к тому, о чем рассказывается.

Рассказ Н. Успенского «Поросенок» написан от лица крестьянки-вдовы. Это очень напоминает фольклорную несказочную прозу — побывальщины, рассказы о ловких ворах. В рассказе нет ни одного слова «от автора», тем не менее в нем ясно прослеживаются два плана. Первый — жалоба вдовы на то, как украли у нее поросенка, и вера в то, что причиной всему «вор бедовый». Второй план — те выводы, которые становятся очевидными для читателя. Вроде бы не вмешиваясь в рассказ, Успенский строит его таким образом, что читателю невозможно согласиться с героиней, понятно, что главная причина — система, при которой охранители порядка (квартальные, городничий) сами способствуют воровству, живут за счет темноты народной, обирают обращающихся к ним за помощью людей, вроде рассказчицы Анисьи Тихоновны, греют руки на их неграмотности, забитости, окончательно запугивают и запутывают их.

«...при рождении ребенка обращают внимание на разные приметы и предзнаменования. Вукол родился в сорочке, с длинным пупком, день рождения был скоромный и число дня четное — все это, по мнению повивальной бабки Анны Ивановны Штотиной, предвещало ребенку счастливую будущность». Так начинается биография маленького героя Помяловского из рассказа «Вукол» (I, 66). Упоминание положительных примет и предзнаменований необходимо было писателю как отправной пункт дальнейшего повествования о тяжелой участи мальчика, которая целиком и полностью противоречит предсказанному.

В очерке «Крестины» Н. Успенский обыгрывает то же самое народное выражение-примету «родиться в сорочке (рубашке)», но делает это более тонко и глубоко. Носовик — бедный пономарь, обремененный огромной семьей, отмечает появление на свет еще одного сына. По этому случаю приглашены гости. За столом ведется разговор о том, что мальчик родился в сорочке и, стало быть, это должно принести ему счастье. Продолжение рассказа опровергает эту народную примету. Однако цель Успенского не в том, чтобы «разоблачить» суеверия или доказать тщетность загадываний о будущем, непредсказуемость человеческой судьбы. Главное, ради чего и был написан рассказ, — изображение ужасающего положения бедняка, при котором несчастье воспринимается как божья милость: смерть ребенка

оказывается в глазах героев произведения не отрицанием, а подтверждением приметы, счастье новорожденного, предсказанное «сорочкой», заключается в том, что он вовремя умер. Вот конец этого рассказа и его мораль:

«На другой день Носовик пришел в дом священника и объявил, что его новорожденный сын умер.

Священник велел ему рыть могилу и сказал: „недаром он у тебя в сорочке родился...“

— Благодарение богу... — ответил пономарь» (108).

«Сурово и поспешно рассказывая тяжелую правду жизни»,[41] писатели-разночинцы обнажили те стороны деревни и города, которые до них были скрыты и не становились объектом внимания литературы. Со страниц очерков Слепцова, Решетникова, Левитова, Н. Успенского, Помяловского перед читателями вставал совсем не тот народ, каким он представлялся в сочинениях славянофилов, последователей «натуральной школы», ученых, чей взгляд был обращен к уходящему классическому фольклору или древностям в этнографии. У этих писателей не было явно выраженного сочувствия к народу, стремления обязательно выявить положительные стороны его жизни и психологии. Вместо этого — огромное количество примеров жестокости, дикости, невежества, забитости русского простолюдина, в буквальном смысле слова антология суеверий и предрассудков, царящих в народе.

В то время как либеральный помещик Галкин, выведенный Н. Успенским в очерке «Деревенская газета», намеревается издавать «листок от скуки» («это предприятие, как хотите, так современно — и вдобавок крайне оригинально!») и в мечтах своих видит губернатора, помещиков, приказчиков, благосклонно, даже с энтузиазмом читающих сочиненное им объявление о задуманном деле, начинающееся такими словами: «Милостивые государи! Россия на пути своем к просвещению так рванулась вперед, что недаром Гоголь воскликнул: „куда ты мчишься?...“» (251), — в это время крестьяне соседней деревни наглядно показывают, куда мчится Россия и как в ней обстоит дело с просвещением:

«Въезжая в деревню Кукушки, Галкин вдруг увидел фонари; звучали косы, слышались какие-то припевы...

— Что это такое? — спросил Галкин, будто проснувшись.

— А это бабы деревню опахивают, — скороговоркой ответил кучер и принялся погонять лошадь ⟨...⟩.

— Это событие по случаю падежа скота совершается, — рассказывал кучер, въезжая в свою Ивовку. — Собираются ночью бабы со всей деревни, растрепавши волосы, в одних рубахах, берут — кто дубину, кто косу, на вдову надевают хомут (без шлеи), запрягают ее в соху, по бокам сохи становятся девки, а править сохой берется кантонист, и после этого всей гурьбой идут вокруг деревни. Еще с собой берут петуха, кошку и собаку и поют: «Смерть, смерть коровья — не губи нашу скотину; мы зароем тебя с кошкой, собакой и кочетом в землю». На дороге им никто не попадайся — убьют!» (259).

В «Деревенских картинках» Левитов рассказывал, как крестьяне встретили известие о необходимости отдавать всех детей в школы. Женщины, сквозь слезы, «торопливо перебивая друг друга, толкуют о какой-то *школе*, о каком-то *ужбилишше*, куда скоро потянут всех до единого: и мужиков, и баб, и парней, и девок; а оттуда, как только высмотрят, кто посильней, того сейчас в солдаты» (II, 458); другие утверждали, «что школы открываются с тою целью, чтобы школьниками и школьницами заселить *город-Китай*, недавно будто бы заполоненный нашим царем у Турки, и что в тех краях на каждую душу будут давать по тысяче десятин земли, а податей не станут брать ни единого грошика» (II, 459).

Профессиональные фольклористы — ученые и собиратели — не обращали внимания на подобные разговоры, не считали их предметом науки. Между тем «проблема народных толков в 60-е годы становится актуальной политической проблемой»:[42] знание и учет народного мнения необходимы были революционным демократам для выработки правильной программы действий. Толки и слухи «представляют незаменимый документ для исследователя, стремящегося проследить рост крестьянских настроений, формирование политических идеалов, характер аграрных требований в бурные годы борьбы за землю и волю»,[43] поэтому так велико значение народных рассуждений, которые оказались зафиксированы в очерках писателей-демократов.

Справедливости ради надо сказать: очеркисты, о которых мы пишем, обращая внимание на те народные толки, что «брали под сомнение читаемый по церквам царский манифест, обосновывали необходимость настоящей воли, осуждали помещиков и призывали к борьбе»,[44] по цензурным соображениям, как правило, не цитировали подобные народные разговоры. Предметом их изображения становится в основном нищета материальная и духовная, темнота, забитость народных масс, «идиотизм» деревенской и городской бедняцкой жизни. С этой целью вводятся суеверия, былички, народные представления, связанные с географией, анатомией, астрономией, техникой, просвещением и пр.

В «Сценах из сельского праздника» Н. Успенского одна старушка спрашивает у другой: «Питер-то в нашей земле?» (153); деревенская девушка интересуется, «что у человека внутре есть» и «что — у штатских и у военных внутре одинаково?» (150), а конторщик сообщает своему знакомому верный способ избавиться от запойного пьянства: «Возьми ты четырех раков, излови где-нибудь ⟨...⟩. Возьми ты их и пусти к кабаку. А перед тем не забудь положить за пазуху табаку. Понимаешь? Потом, братец мой, тех самых раков, кои будут пятиться назад ⟨...⟩, посади в бутыль, пообъемистей выбери какую, и налей вином... Пускай настоится получше. После же такой операции перед обедом и ужином выпивай по агафончику» (146).

Весь рассказ Левитова «Степная дорога ночью» построен на разговоре двух спутников автора — молодого парня и старика, сельского дьячка, — о недругах России (папе римском и Бел-Арапе), об антихристе, о знахарях и колдунах, о нечистой силе. Вот что сообщает дьячок о папе римском:

«И у этого, малый ты мой, римского папы все цари ненашинские под началом находятся ⟨...⟩. И этот папа, как теперича об нем в книгах написано, не то штоб стар, не то штоб молод, а годов ему, свет ты мой ясный, ни мало ни много — всего-то две тыщи. Месяц взойдет молодой — и папа молод, месяц к концу — и папа стареется, и так (сказывают вон, историю-то кто читал) до самого конца мира и смерти ему не будет. Вот што!..» (I, 248).

Фольклористами и этнографами не раз уже замечено, что в переломные эпохи в народе начинают широко распространяться слухи о предстоящих переменах, причем обычно это либо разговоры о правде и воле, либо о новых грозящих несчастиях. В последнем варианте все нынешние перемены, все ожидаемые страшные события объясняются нередко новым приходом в свет антихриста. Так было в период крутого поворота в жизни России при Петре I, во время нашествия Наполеона. Так случилось и в ближайшие годы до и после проведения реформы 1861 г. Слухи о появлении антихриста и его действиях вновь с неудержимой силой поползли из деревни в деревню, из села на городскую окраину.

Левитовские герои пытаются понять происходящее и главную причину всех бедствий видят в распространении грамоты, непочтения, пьянства, которые будто бы насланы какой-то силой: сила эта «тайная завелась у нас на степях и, по божиему попущению мудрому, отнимает у нас старое добро, а новым таким же ничем не отдаривает» («Накануне Христова дня», I, 301). Осуждение нового времени и ожидание «последнего конца земле» слышится из уст стариков (дьячка и дьякона) в очерках Левитова о степной дороге, причем старики выражают не только свое мнение, но и многих из «околотка». Вера в антихриста сильна была и среди слуг, дворовых крепостных, которые, оторванные своими владельцами от земли, оказывались, пожалуй, в самом трудном положении. Поэтому так внимательно, со страхом слушают «многочисленные домочадцы и приживальщики» древнего старца, рассказывающего о том, «что давно уж народился антихрист, что много людей, злых и предерзостных из его воинства распущено им по земле соблазн заводить» («Сладкое житье», I, 188), что «руки у него уж и теперь по семи аршин каждая, и когти на них железные по семи четвертей. Большое терзание людям от тех когтей выйдет» («Моя фамилия», I, 576).

Интересно отношение Н. Успенского к народным предрассудкам, к невежеству и темноте. Тон его рассказов меняется в зависимости от того, какого рода события, действия порождаются этими предрассудками. Пафосом обличения пронизан рас-

сказ «Колдунья», гротеск и карикатура преобладают в «Змее», с мягким юмором вспоминает Успенский о рассуждениях сельской дьяконицы насчет портретов:

«А я слышала ⟨...⟩ от добрых людей: кто ежели снимет с себя патрет, тот уж не жилец на этом свете...

— Городи больше! — возразил отец дьякон. — Ведь нас с тобой, когда мы были молодыми, тоже художник списал портреты.

— То дело другое, потому там были нарисованы какие-то чучела гороховые... оттого мы с тобой живы и остались...».[45]

Об этой же стороне жизни простого населения писал и Помяловский. «В бурсе предрассудки и суеверие были так же сильны, как и в простом народе: верили в леших, домовых, водяных русалок, ведьм, колдунов, заговоры и приметы ⟨...⟩. В бурсе была даже доморощенная кабалистика. Так, почти вся бурса верила, что если вынуть из пера сухую перепонку и положить ее в книгу, то забудешь урок из той книги ⟨...⟩. Считалось дурным — книгу после урока оставить открытою, потому что урок забудешь» и т. п. («Очерки бурсы», II, 71—72). Помяловского абсолютно не интересовал вопрос происхождения суеверий, связи их с древнейшими представлениями, обычаями. Для него это только тормоз, невежество, тем более страшное, что процветает в учебном заведении и культивируется начальством, которое «и само не всегда было свободно от суеверия» (там же, 71).

Выставляя напоказ жестокие, отвратительные, невежественные стороны народной жизни, писатели поколения Н. Успенского следовали программе, провозглашенной «Современником», еще в 1859 г. призывавшей изображать «не только горе, нужду и беспомощность крестьян, но даже самые пороки их», при этом обязательно показывать, «что и как довело и доводит крестьян до этих пороков. Тогда отвращение и негодование читателей само собою перешло бы от крестьян к тем внешним обстоятельствам, которые так неблагополучно действуют на их материальное довольство и на самую нравственность».[46]

Подобный подход к изображению народа горячо отстаивал Н. Г. Чернышевский в программной статье «Не начало ли перемены?», созданной под впечатлением очерков Н. Успенского. Великий критик был уверен, что «наши прежние отношения к народу, как будто к невинному в своем злосчастии Акакию Акакиевичу, никуда не годятся».[47] Соглашаясь с писателями-демократами, в произведениях которых нет никакой снисходительности к народу, Чернышевский писал далее: «когда вы полагаете, что беда, тяготеющая над человеком, может быть отстранена, если захочет он сам и помогут ему близкие к нему по чувству, тогда вы не распространяетесь о его достоинствах, а беспристрастно вникаете в обстоятельства, от которых происходит его беда. Обыкновенно вы находите, что нужно перемениться и ему самому, чтобы изменилась его жизнь ⟨...⟩, вы чувствуете, что в суровых ваших словах слышится любовь к нему и что они полезны для него, — гораздо полезнее всяких похвал».[48]

Действительно, раскрытые с беспощадной правдивостью темные стороны жизни и мировоззрения трудового населения России заставляли одних читателей подозревать авторов очерков в холодности, бесчувственности и цинизме, а других — задумываться об истинных причинах такого состояния народа и искать способы борьбы с ними.

Как известно, интерес к городу, его углам и «низовому» населению проявился еще в 40-е гг., когда физиологический очерк впервые поднял вопрос о нравах, быте, интересах, развлечениях ремесленников, мещан, прислуги и т. п.

Писатели-демократы продолжили эту традицию, но внесли в нее много своего. Скрупулезному социологическому описанию «физиологий» с их увлечением внешней стороной и тенденцией к выявлению экзотических черт они предпочли столь же полное, но более объективное исследование жизни городской бедноты изнутри, сумели посмотреть на нее глазами самих обитателей ночлежек, трущоб, постоялых дворов, кабаков, заставили заговорить «от себя» ремесленников и кухарок, лакеев и разносчиков, прачек и безработных. На подобную тему натолкнуло их и стремление досконально изучить положение народа в пореформенную пору и личные судьбы.

В результате начавшегося «раскрестьянивания» деревни в город хлынул поток дешевой рабочей силы, вчерашний мужик превращался (в случае удачи) в извозчика, полового, уличного торговца, пополнял ряды ремесленников или (в случае неудачи) увеличивал количество обитателей городского дна, перебивающегося время от времени случайным заработком. Если Слепцов, Решетников стремились проникнуть в этот мир трудового обездоленного населения городов, используя свое знание народа и умение «подделываться» под него, если Помяловский жил на окраине Петербурга и каждый день наблюдал жизнь этих людей, но в то же время неделями пропадал в трущобах Сенной площади, где «пытливым взглядом присматривался он к страшному быту и выброшенным из жизни людям», среди которых находил себе «новых знакомых и приятелей»,[49] то Левитову и Н. Успенскому в силу индивидуальных качеств характера и целого ряда обстоятельств довелось на себе испытать все стороны жизни деклассированных городских элементов, они сами часто находились в положении населения, «которое под действием растущего капитализма обрекалось на разорение и упадок, наполняя ряды городской бедноты, опускающейся или уже опустившейся на „дно“».[50]

Продолжая гоголевскую традицию изображения жизни уездных городов и окраин столиц, шестидесятники обратили внимание на народную рекламу.

В «Календаре „Искры“ на 1867 год» был напечатан очерк Слепцова «В вагоне III класса (дорожные разговоры)», где писатель запечатлел пирожника с его прибаутками — фигуру, очень типичную для города той поры, но крайне редко попадав-

шую на заметку как собирателю-фольклористу или этнографу, так и писателю-бытовику.

«Пирожник (входит с лотком):

С пылу,
С жару,
Горячи,
Сейчас из печи,
Встречаю,
Провожаю
До самого Можаю,
Всех господ уважаю.

Парамон (пирожнику): Покажи, покажи, любезный, да скажи, что за пару.
Пирожник: Пять копеек себе, а четыре с тебе, значит, с уступкой, пожалуйте, ваше степенство, поскорей, сейчас отходит. Вот самые скусные горячие. ⟨...⟩
(идет через весь вагон к другим дверям):

Сдобные, вкусные
Печенья искусного
Повара Антипа,
Что в рот, то спасибо.

Господа, берите, до Коломны таких не сыщите».[51]

Большой интерес для исследователей народной культуры представляют собранные на страницах демократического очерка тексты и описания самодельных вывесок, объявлений, афиш.

После Н. В. Гоголя Левитов, пожалуй, первым обратил внимание на внешний вид типичного дома «непарадной московской улицы»: «...на главном фасаде дома красовались свежие, только что отмалеванные кабачные вывески. На одной сверкал серебряный козел, опершийся обеими лапами на четвертную бутылку, тогда как на другой вывеске, неотразимо привлекая к себе мимоходящую публику, находился куншт, изображавший мужика и бабу в праздничном национальном костюме. В руках у этой веселой четы имелось по зеленому полуштофу и по огромному куску ветчины на господских вилках. На все эти соблазнительно доморощенные продукты чета глядела с сердечным веселием и, не употребляя их во снедь, приплясывала и в умилении изрыгала из уст такое изречение, летевшее золотыми буквами по бархатно-красному полю вывески:

„Кабак, наштош луччи!“.[52]
(«Московские уличные картинки», II, 371)

В композиции очерка это описание играет роль декорации, как нельзя лучше соответствующей и предопределяющей все те события, о которых автор намерен вести рассказ.

Целая коллекция балаганных надписей и афиш содержится в произведениях В. А. Слепцова, с которым по этой части мог соперничать, пожалуй, только И. Ф. Горбунов. Но если в контексте сочинений Горбунова курьезные, полуграмотные надписи воспринимались лишь как средство развеселить, насмешить читателя

или слушателя его коротких рассказов-анекдотов, то для Слепцова это еще один обвинительный акт против тех, кто держит народ в темноте, сводя все просвещение широких народных масс к обучению читать по складам и выводить буквы, и, вопреки этому, свидетельство предприимчивости, выдумки полуграмотных ремесленников, актеров, владельцев маленьких «заведений»:

«Погружение корабля в волны и кораблекрушение с морским чудовищем и с огненным дождем» («Балаганы на святой», II, 470); «Русский национальный театр живых картин, танцов и фокусов китайца Су-чу на руском деолекте со всеми китайскими причудами» (там же, с. 479).

Для очеркистов послереформенной России характерен пристальный интерес к ярмарочному искусству, к народной зрелищной культуре. Ярмарки и массовые гулянья, приуроченные к основным праздникам или устраиваемые по случаю важных государственных событий, занимали видное место в жизни русского городского населения второй половины XIX в. Однако за свою сравнительно короткую жизнь в России (XVIII—начало XX в.) эти праздники с их увеселениями не удостоились сколько-нибудь серьезного внимания ни этнографов, ни фольклористов, ни историков культуры, но они надолго попали в поле зрения писателей-бытовиков, которые на протяжении столетия описывали, изучали жизнь городских низов. Бытовые очерки Кокорева, Григоровича, Прыжова, Слепцова, Левитова, Наумова, Г. Успенского и др. содержат немало сведений о досуге и развлечениях простого городского жителя XIX в.

Сегодняшнему исследователю, решившему обратиться к городской народной культуре прошлого столетия, не обойтись без произведений Слепцова и Левитова, в которых есть описания и образцы текстов всех наиболее типичных жанров русского зрелищного фольклора городского массового гулянья 60-х гг. XIX в.

Очерк В. А. Слепцова «Балаганы на святой» из цикла «Уличные сцены» представляет собой подробнейший репортаж с Адмиралтейской набережной Петербурга, где в праздничные дни выстраивался целый увеселительный городок. Вот, к примеру, отрывок, рисующий выступление на наружном балконе балагана старика-зазывалы:

«На загородке сидит солдат, наряженный стариком, в сером кафтане, с длинными волосами и бородой из пеньки: на шее у него висят оловянные часы, в руках старый книжный переплет. Старик говорит, обращаясь к кому-то из толпы:

— Конечно, малый, надо правду говорить: жена у меня красавица, — позади ноги таскаются. Теперича у ней нос с Николаевский мост. Но я хочу пустить ее в моду, чтобы, значит, кому угодно.

Толпа смеется.

— Нет, ты лучше про несчастье-то расскажи! — кричит кто-то из толпы.

— Про несчастье? Ладно. А уж ты мне, рыжий, попадешься, дай срок. Будет тебе по карманам лазить.

Новый взрыв смеха.

— А вот на той неделе несчастье случилось, — продолжает старик, усаживаясь на перекладину верхом. — Кошка в пустом лукошке утопилась, осталось семеро котят, все пить-есть хотят. Пожертвуйте, сударь, на молочишко!

— У меня нет, — отвечает, конфузясь, какой-то чиновник.

— Дай бог, чтобы и не было. Что ж, барин, на молоко?..

Барин дает двугривенный.

— Ну пошли вам бог полну пазуху блох! — кланяясь, говорит старик.

Толпа еще пуще смеется, а барин в смущении удаляется» (II, 473—474).

С середины столетия вместе с ростом ярмарок (увеличивался товарообмен внутри страны, росло количество ярмарок и их оборот) все шире и шире распространялось и балаганное, ярмарочное искусство, которое проникало в своем «городском» виде и на сельские ярмарки, куда тоже стекались различные увеселители: появился разряд людей, которые, подобно старинным скоморохам, ходили от ярмарки к ярмарке, из города в село, сделав развлечение своей профессией (кукольники, медвежатники, раешники), или нанимались каждый сезон в зазывалы, разносчики и т. п.

«Типы и сцены сельской ярмарки» — один из первых (и лучших) очерков А. И. Левитова, в котором с предельной точностью воспроизведены отдельные моменты ярмарки, выведены типы покупателей, продавцов, любопытных, веселящихся и веселящих.

Ценность подобных очерков далеко не исчерпывается только их этнографическо-фольклорной стороной, хотя сами по себе материалы (описания и тексты) из-за их малочисленности уникальны и представляют огромный интерес.

Будучи отличными наблюдателями и знатоками той среды, которую они описывали, Слепцов и Левитов изобразили праздничную площадь так, что она предстала перед читателем во всем своем обличье, во всех внутренних противоречиях, так сказать, снаружи и с изнанки, в разноречивости суждений и оценок.

На страницах очерков демонстрируются образцы народного юмора. Запечатлев одного «старика»-зазывалу, Слепцов не удерживается и приводит отрывочек, пример комической рекламы другого «деда»:

«Старик сиплым голосом перечисляет выигрыши:

— Первый выигрыш: дамская шляпка алю-полька, из навозного пуху; носят его больше для духу. Другой выигрыш: серьги серебряные позолоченные, медью околоченные для прочности; весу в них девять пудов» («Балаганы на святой», II, 475).

Прекрасно передана писателями также атмосфера свободы, фамильярности, безудержности, равенства, всеобщего веселья, которая исконно присуща праздничной площади, о чем в наше

время писал А. К. Дживелегов и что в полной мере раскрыл М. М. Бахтин.[53]

«Немного подале другая толпа, еще более многолюдная, ждала с нетерпением очереди насладиться разного рода зрелищами, разыгрывавшимися в небольшой коробке у отставного старого ундера. Внимание народа было совершенно поглощено словами седого усачища, который говорил смотревшим в его панораму:

— Вот, вы извольте, господа, посмотреть, как эфта, значит, была, судырри вы мои, баталья при тетке Наталье и как, сталло быть, турки валятся, как чуррки, а наши без голов стоят да табаччо-о-к понюхивают. А эфта, судырри вы мои, песня в лицах:

Лет пятнадцати не больше-с
Вышла Катя погулять-с.

И при этом старик-ундер обыкновенно оставлял свою папироску, молодечески и с визгом подскакивал к какой-нибудь молодице, хватал ее за белы руки и с неописанным удальством пускался с ней в пляс, самым залихватским манером напевая продолжение песни, вероятно, для той собственно цели, чтобы показать зрителям, как гуляла Катя в то время, когда ей было не более как пятнадцать лет.

Толпа ревела от удовольствия, и много было драк за окошечки незамысловатой панорамы.

Очевидно было, что старый ундер производил фурор» (Левитов, I, 110—111).

В 60-е гг. явно чувствовалось проникновение в ярмарочно-площадное искусство коммерческого духа, расчет и ориентация на «низового» потребителя все сильнее заявляли о себе. Кроме того, если в 20—30-е гг. правительство поддерживало гулянья в городах, то в середине века уже побаивалось большого скопления народа в центре города и свободно звучавшего, не подвластного цензуре народного слова, пыталось использовать эту огромную сценическую площадку в своих целях, насаждая урапатриотические, националистические настроения и поощряя низкий юмор, беззубые шутки. Штампы, трафареты, жульничество, надувательство, коммерция — вся эта «изнанка» увеселений нашла отражение в очерках Слепцова и Левитова.

Сильной стороной их очерков на эту тему было то, что ярмарочные развлечения не отвлекали внимания от насущных проблем эпохи; напротив, все «больные» вопросы, действительное положение народа вырисовывались гораздо ярче на этом контрастном праздничном фоне. Временное веселье и правда жизни — вот два полюса, которые все время присутствуют в повествовании, столкновение которых придает такую силу этим очеркам.

«Рядом с палатками, где продавались калачи и баранки, толпился народ вокруг лотереи, которая происходила тут же, на земле. Разыгрывались пряники, полосатый женский платок,

серебряные часы и пистолет. Всем очень хотелось часов, но вместо того выигрывались одни пряники.

— Кому билетов? Кому билетов? — кричал один из распорядителей лотереи, держа кучу засаленных билетов над головой.

— [...] Купец! на счастье пожертвуй гривенник!

— На счастье, брат, мужик репу сеял, да уродилась-то... — спокойно отвечает купец, проходя мимо.

— Шиши уродились... — это справедливо, — подтверждает распорядитель. Народ хохочет.

— Почтенный! — продолжает кричать распорядитель, и вдруг, заприметив стоящего тут же мужика, отводит его в сторону и говорит таинственным голосом: — последние... самые счастливые остались. Бери скорее, чудак! Жене платок выиграешь. Платок чудесный! Ты слушай, голова! я тебе по душе: возьми вот этот 41 да 27; самые счастливые. Верно говорю, что выиграешь.

— Нет, брат, я свое счастье знаю, — отвечает мужик, залезая себе в карман. — Мое счастье, я тебе скажу, вот какое! я, друг мой, ноне по осени чуть было в солдаты не угодил. Вот ты и думай, какое оно счастье-то мое» (Слепцов, II, 470—471).

Получался какой-то новый, современный вариант «пира во время чумы». Все веселье выливалось в конце концов в страшную грязь под ногами и тяжелое похмелье на душе. Едва ли не главным героем гулянья в очерках Слепцова «Балаганы на святой» и «Весенняя прогулка с детьми по санктпетербургским улицам» оказывался пьяный — пьяный мужик, пьяный мастеровой, пьяный лакей, — который, возвращаясь вечером домой, «бредет по улице и что-то бессвязно бормочет про себя и машет руками. Ему теперь кажется, что он и будочника избил, и доктора убил, и цыгана избил, и что никто к нему подступиться не смеет.[54] Он очень доволен своею судьбою».[55]

Сам собой напрашивается вывод: подобные «культурные» мероприятия устраивались, чтобы отвлечь народ, заглушить в нем трезвый голос, и народ — голодный, бесправный и темный — смотрит, смеется и пьет, пьет, чтобы забыться. Об этом же писал и Помяловский в «Поречанах», рассказывая о празднике в честь Марии Магдалины на одной из окраин Петербурга:

«По проспекту до церкви и от церкви до трактира стоят палатки и на козлах лотки с разными сластями и пряностями. ⟨...⟩ За кладбищем, на поле, расположились до поры до времени фортунки, игра в кости, медведи, обезьяны, ученые собаки, комедианты и шарманки. Здесь уже довольно весело, потому что часть народа, которая была равнодушна к Марии Магдалине, но очень любила всякое празднование, развлекалась по мере возможности; полиция, получивши следующую ей аксиденцию, смотрела на это сквозь голенище» (II, 305—306).

Столь же отрицательно относился к гуляньям и И. Г. Прыжов, видевший в них узаконенное пьянство, представление «безобразных штук» на балаганах, «нахальство» промышленников, сборище полупьяных певцов, орущих «крайне безобразные песни», и с сожа-

лением отмечавший уход с праздничной площади «убийственно злой и меткой народной сатиры».[56]

Если для Левитова, Помяловского, Прыжова смысл очерков о ярмарочном, площадном гулянье заключался в столкновении навязанного сверху праздника с естественным стремлением людей к свободному веселью «от души» и с далеко не веселой будничной жизнью, то для Слепцова здесь присутствовал и скрытый, зашифрованный смысл, гораздо более глубокий и смелый.

Подспудный, самый главный смысл «Петербургских заметок», «Уличных сцен» и фельетона «Игры и зрелища» раскрыл К. И. Чуковский, доказав, что когда Слепцов говорил об увеселительных заведениях столицы, он разумел «под ними весь аппарат государственной власти, а под канатными плясунами и балаганными клоунами — тогдашних либеральных министров Валуева, Головнина и др.».[57] В. А. Слепцов мастерски владел искусством эзопова языка. «Трудное время» — лучший тому пример.

Особого разговора требует отношение Н. Успенского к народным развлечениям, к зрелищному фольклору.

При всей злободневности, художественности очерков Слепцова, Левитова, Прыжова мы сталкиваемся в них с явным невниманием, точнее — непониманием своеобразия, эстетики народного веселья в его площадной, ярмарочной форме. Эти писатели не выделяли в массе развлечений золотых зерен подлинного, традиционного искусства, уходящего корнями в древнюю народную смеховую культуру, связанного с обрядами и календарными праздниками. Специфику, художественную сторону зрелищ понимал и чувствовал только Н. Успенский, видевший силу и красоту в разгульности ярмарочного смеха, в «гигантском, чудовищном, безобразном хаосе»[58] площади с ее грохотом, пестротой и яркостью. Он принимал и получал удовольствие от бесконечных гипербол и оксюморонов — универсальных стилистических приемов, определяющих внешнюю форму и содержание народного зрелищного искусства.

Многие собратья Н. Успенского по перу были так или иначе связаны с театром. В. А. Слепцов начинал свой самостоятельный путь актером, играл (и очень неплохо) в Ярославском и Тифлисском театрах, был режиссером клубных спектаклей в Петербурге, мечтал писать для театра; очень любил театр Ф. М. Решетников и тоже хотел стать драматургом (в 1861/62 гг. им написано несколько драм); многие эпизоды в очерках Левитова представлены как своего рода спектакль (например, сцены плясок в очерке «Крым»); наконец, большинство очеркистов-шестидесятников были хорошими чтецами, великолепными исполнителями своих произведений. Однако все они были далеки от театра народного, все их критерии, понятия основывались на профессиональном театре, классической драматургии. Даже П. Якушкин, ходивший по деревенским дорогам России под видом коробейника, хоть знал народ досконально и крестьянский костюм «прилип» к нему на всю жизнь, оставался все-таки

«немужиком». Характерен такой факт: «господин Япушкин» (так назвал его старый плотник Серафим из повести М. Горького «Дело Артамоновых») однажды «был арестован псковским полицеймейстером... за переодевание!».[59]

Ф. М. Достоевский, которого всегда мучил разрыв интеллигенции с народом, тем более что разрыв этот приобретал драматическую окраску, считал, что необходимо завоевать «доверенность народа», для чего «надо его (народ, — *А. Н.*) полюбить, надо пострадать, надо преобразиться в него вполне».[60] Среди беллетристов-шестидесятников были люди, которые крепко любили народ, завоевали его доверие и сполна «пострадали» за него. Однако вряд ли кто-нибудь из них сумел добиться последнего условия Достоевского лучше, чем Н. Успенский.

Н. Успенский сам был типичным представителем «низовой» братии. Происхождение, незаурядный талант художника слова, хороший голос и музыкальные способности — все это способствовало тому, что писатель прекрасно знал и владел искусством народной зрелищности. По словам К. И. Чуковского, у него был «подлинный театральный инстинкт», «с самого раннего детства у него была страсть выступать перед толпою в роли ее развлекателя». «Когда молодым человеком он привез из-за границы в свою тульскую глушь ворох парижских картинок, ему было мало показывать эти картинки в тесном семейном кругу, он отправился на ближайшую ярмарку и там, среди площади, стал демонстрировать пред всей деревенщиной и лорда Пальмерстона, и королеву Викторию, и модных французских актрис, и виды Греции, и виды Египта, приговаривая по поводу каждой картинки стишки своего сочинения. Вся ярмарка толпилась у его панорамы, привлеченная не столько картинками, сколько балагурством раешника».[61] Н. Успенский повсюду ходил с гармоникой, а под старость и с чучелом крокодила. «Впрочем, дело было не столько в самом крокодиле, сколько в тех стишках и прибаутках, которые выкрикивал Успенский, демонстрируя его перед публикой. Так как при этом он играл на гармонике, а его дочь танцевала, зрители охотно бросали ему в шляпу медяки. ⟨...⟩ у него был подлинный темперамент площадного актера».[62]

Приведя все эти факты из биографии писателя, К. И. Чуковский совершенно верно заметил: «Он никогда не написал бы «Змея», «Обоза» и других своих буффонадных вещей, если бы у него не было тяги именно к такой балаганщине».[63]

Рост городов, особенно крупных промышленных центров, породил к середине века целый ряд особенностей культурной жизни страны: богаче и разнообразнее стали связи народного искусства с профессиональным; появилось массовое искусство, во многом еще опирающееся на традиционное, народное, но чем дальше, тем все больше выходящее за его пределы; одновременно и само народное искусство претерпевало значительные изменения — возникали новые жанры (частушка, городской романс), выделялся в особое искусство городской фольклор,

появлялось собственное творчество новых социальных групп — фольклор рабочих, уличных увеселителей и т. п.

Все эти процессы нашли отражение в творчестве очеркистов-демократов 60-х гг. XIX в. На основании их произведений мы можем судить о том, как происходило становление и развитие новых городских жанров, а также о судьбе традиционного фольклора в городе и городского в деревне, об изменениях, какие происходили при переходе произведения из одной социальной группы в другую.

В связи с этим особого внимания заслуживает отношение писателей-шестидесятников к народной песенной культуре, так как это, с одной стороны, прекрасно характеризует их гражданскую позицию и писательскую манеру, а с другой — отражает реальное состояние песни в жизни народа данной эпохи.

Нельзя забывать, что Н. Успенский, Слепцов, Левитов, Решетников и Помяловский — все они были отличными знатоками народной песни, собирателями, ценителями и неплохими исполнителями.

Когда под влиянием встреч с В. Далем молодой Слепцов отправился «бродить по Подмосковью, чтобы собирать произведения народного творчества, записывать народные обряды и обычаи»,[64] он очень скоро настолько расширил свою программу, что собственно фольклор и этнография отошли у него на второй план, вытесненные интересом к экономическому положению рабочих подмосковных заводов и фабрик, железнодорожных строителей, к цифрам и фактам, вскрывающим систему ограбления трудящихся. Однако и переключив свой интерес с поэзии на экономику и статистику, Слепцов не проходил мимо «народной словесности», записывал услышанное и просил знатоков исполнить то или иное произведение.

В пятом очерке «Владимирки и Клязьмы» Слепцов и предстает в роли собирателя-фольклориста. Несколько страниц, посвященных пению хозяина постоялого двора в Петушках, его жены и проезжего купца, содержат прекрасное описание манеры исполнения «исковерканной песни новейшего изделия» (II, 301) и подлинной народной, рисуют обстановку в избе в момент пения, отношение самих поющих к своему репертуару, к постороннему человеку, записывающему их песни. Слепцов был хорошо знаком с выходящими сборниками народных песен, поэтому он привел в подстрочнике две песни, которые, он знал, еще нигде не были напечатаны и, кроме того, «показались лучшими из всех, записанных ⟨...⟩ в этот раз» (II, 303). Одна из них — про вора и разбойника Гаврюшу, вторая (историческая) — о Краснощекове. Обе песни представляют большой интерес, поэтому приводим их полностью.

Что во городе, во Казани
Указы читали,
Указы читали
Про вора Гаврюшу.
Как и ездил разбойничек —
Гаврюшенька на трех тройках.

Как и первая у Гаврюши троечка
Была вороная,
Другая у Гаврюшеньки троечка
Вся была гнедая,
Третья у Гаврюши
Тройка ездовая.
Как и ездил разбойник Гаврюшенька
По селушкам-деревням,
По барским пристроям.
Как он селушки-деревнюшки
В разор разоряет,
Барские пристроечки
Огнем выжигает.
Уж как выжег все пристрои —
В Нижний город уезжает.
Как по Нижнему, по городу,
Гаврюша гуляет,
Никто-то Гаврюшеньку
Его не признает.
Признавали же Гаврюшу
Одни воры заключенны.
«Уж ты братец наш, Гаврюша,
Ходишь сам по воле,
А мы, горькие, несчастные,
Сидим в неволе.
Выпусти нас, Гаврюшенька,
Выпусти на волю».
— Уж вы братцы мои, товарищи,
Мне теперь не время.
Как и гонят за Гаврюшей,
Гонят три погони.
Первая погонюшка — военны солдаты,
Другая погонюшка — донские казаки,
А как третья-то погонюшка,
Что сам губернатор.
Как догнали Гаврюшеньку
На речке на Волге.

(II, 303—305).

Как у моря, моря синего,
Мы не песенки певали,
Больше плакали, —
Про того ли кавалера —
Краснощекова.
Отчего же Краснощекова
Смерть состарило
Смерть состарило смиренство
От изменушки;
От такой большой измены
Петра Резвина.
Написал-то Петр Петрович,
Добродетель,
Царю белому.
Царю белому — Петру Первому.
Собирался Краснощеков
В развод ехати.
Он седлает, собирает
Ворона коня;
Выезжает Краснощеков
В поле чистое;
Становился Краснощеков
Середи пути;
Середи пути-дорожки
Поля чистого;
Солезает Краснощеков
Со добра коня;
Вынимает Краснощеков
Саблю острую;
Отрубает Краснощеков
Коню голову.
«Не достанься конь вороный
Царю белому!

Доставайся конь вороный
Зверю лютому,
Волку серому.

(II, 305—306).

Много хороших слов о народной песне можно наити на страницах произведений писателей этого круга. У Помяловского, например, читаем: «Вот грянули у леса „Во лузях“ — и русская размашистая песенка разнеслась далеко-далеко, прокатилась по гладкой, как зеркало, реке — и, громадная, полная силы и русского разгула, замерла где-то под небом. Всякий звук ложился прямо на душу» («Махилов», I, 55).

Однако такая авторская оценка, высказанная впрямую, встречается у писателей-демократов редко. Собственное преклонение перед русской народной песней и понимание того, какую важную роль играет она в жизни простых людей, как раскрывает их характеры, заставляло очеркистов включать песню не только как чисто этнографический факт, но чаще всего как действенный художественный прием.

Традиционная крестьянская лирика используется ими как лучшее средство для раскрытия внутреннего состояния человека из народа, особенно в момент наивысшего напряжения. Петруша

из очерка Н. Успенского «Старуха», перед тем как уходить в солдаты, поет свою любимую «Сидит ворон на березе». «Пропадать тебе, мальчонка, в чужой дальней стороне; ты зачем это с своей родины бежал, ни у кого не спросился, окромя сердца своего, бросил мать свою...» (с. 87), — так пересказывает содержание песни мать Петруши, и перед нами ясно вырисовывается трагизм и безысходность положения молодого крестьянина и великая боль матери, потерявшей сына.

Действительно, всю тоску, неудовлетворенность жизнью, мечты, все, чего не высказать словами и не раскрыть перед первым встречным, выпевалось в лирических песнях, либо грустных и печальных, как сама жизнь, либо искрометных, бесшабашных и разгульных, заставляющих забыть эту жизнь.

Сопоставление песни и жизни — любимый прием Левитова. В лирических монологах он широко использует интонации плачей, а свои раздумья нередко облекает в форму пересказа песен — «материнских жалоб и воплей», которые одни и способны раскрыть и заставить прочувствовать весь ужас и трагизм жизни современного крестьянина.

«Как и прежде, как и в старину при мне, степной день начинался жалобами и рыданиями, потому что, чем реже становился мрак ночи, чем шумнее стук и скрип немазанных колес оживляли окрестность, тем чаще и повсеместнее слышались родные звуки родимых песен. Издали, с глухих, заросших травою проселков, соединявшихся с проезжею дорогой, доносились они до меня, неумолчно звенели назади и впереди меня на самой дороге, и в голове безотвязно стояла одинокая мысль: о чем плачут и скорбят эти люди, проснувшиеся вместе с ранними птицами?» («Степная дорога днем», I, 433—434). «Не прибавилось, должно быть, радостей тяжкой доле степной, не прибавилось веселья и в песне —

Ой, вали валом! Ой, вали валом
Из-под каменя вода;

тоскует, как горлица, эта песня — и по всей ширине степи разносила звонкая утренняя заря жалобный припев: „О-ой, из-под каменя вода!“» (там же, с. 432). И далее, подобно Н. Успенскому, Левитов пересказывает содержание песни-рыдания, которая «тяжким стоном» вырывалась из груди неутешной матери: «Стоит мать, — говорит песня, — у подгорного придонского ключа и ведет с ним такую речь: каким бы шумным валом, ключ, ни валила вода твоя из-под камня, все ей не заглушить моего лютого горя...» (там же, с. 433).

Пожалуй, никто из писателей 60-х гг. не умел лучше Левитова изображать все то, что стоит за песней, чем является она для обездоленных людей. Описывая красочно и во всех деталях исполнение песни и реакцию слушателей в очерке «Московские „комнаты снебилью“», Левитов, вероятно, помнил «Певцов» Тургенева, но в отличие от своего великого собрата главное

внимание уделил восприятию песни находящимися рядом людьми, самой песне, отношению к ней, а не исполнению.

«Выпьем с тобой — и качнем старинную. Готовься, ребята!

Все откашлялись, а я зажмурил свои глаза, потому что не мог петь *старинной* не зажмурившись...

Выпил Сафон Фомич, крякнул и, нюхнувши маленький кусочек хлебца, съел его, а потом уже начал:

О-о-ох! Ты взойди, ты взойди, солнце ясное!
О-о-ох! Над горою да над высокою,
Над дубравой да над темною!
Обогрей нас, добрых молодцев,
Добрых молодцев, сирот бедных,
Сирот бедных, беспаспортных!

Я пронзающею фистулой, могущей делать неописанные вариации, и громовой бас Высокосного Года вместе с его девятиструнною гитарой, дружно принявшие от запевалы вторую строчку песни, сделали то, что с первого же нашего оха все, что в поте лиц трудилось в печальных подвалах дома *комнат снебилью*, — все это разлилось перед нашими окнами и слушало старинную песню, от которой тяжкий стон шел по целому дому.

— Важно поют! — толковала публика. ⟨...⟩

— Вот она, сиротская-то наша матушка раскатывается! — восхищался народ, все больше и больше наводнявший наш двор» («Московские „комнаты снебилью“», I, 840—841).

Народная песня в произведениях Левитова не только верно отражает положение и состояние его героев, она «распрямляет» их, очеловечивает, дает отдохновение от изнуряющей работы и бесконечной и бесполезной борьбы с непроглядной бедностью.

«И он ударил на гитаре что-то такое, в одно и то же время и ноющее, и веселое, от чего никакая русская бабья душа не сможет усидеть на месте. Одна из Адельфин сразу угадала, какую именно сельскую песню поет гитара артиста. ⟨...⟩

Ах, где ты была,
Моя нечужая?
Ай в степи ты брала лен,
Ай ты с кем гуляла? —

вскрикнула Адельфина вместе с звучно-трепетавшими струнами, в одно мгновение переставши быть Адельфиной и делаясь, как в старину, послушною дочерью только что отколоченного дяди Петра, чернобровой утехой и работницей родимого дома. Родимая песня распрямила ее стан, сгорбленный развратом города; от зеленых полей, на которых растет пахучий лен, засветились потухшие глаза и закраснелись прежде времени поблекшие щеки» («Московские „комнаты снебилью“», I, 838).

Такой же своеобразной защитой от «сурового», «исполненного поразительной нищеты» детства была для героя очерка «Хорошие воспоминания» песня «Вниз по матушке по Волге» (II, 306—309), а для обитателей мастерской, «которая давно-давно уже горькими

слезами оплакала свое бедовое прошлое и которая в тревоге и ужасе стоит перед грозным будущим» (II, 658), единственной отрадой являлась возможность в воскресенье «навеселиться вдоволь», понятие, которое обязательно включало в себя и пение под гитару новых песен, пляску и необходимость высказать свое горе в старой лирической песне:

«В одном углу азартно трогали плясовую под зазвонистый хорей, обращенный к какому-то милому, чернобровому:

Ох-х, ты милый, чернобровый,
Подари-ка-сь мне целковый!
И на сахар и на чай,
И про всякий про случай..

В другом — тягучие унылые голоса скорбно оплакивали зеленую, так весело стоящую ивушку, которую „и солнышком печет, и частым дождичком сечет“» («„Завидение муской, дамской и децкой обуви“», II, 659).

У Н. Успенского песня встречается чаще всего в виде цитат, названий, зачинов. Необходимо это писателю и для точности в обрисовке среды, быта, нравов, и для сугубо художественных целей: упоминание определенной (как правило, всем хорошо известной) песни помогает сразу уточнить ситуацию, охарактеризовать героя, его настроение, выразить авторское отношение и т. п.

Например, в одном из самых сильных очерков Н. Успенского «Хорошее житье» рассказ о судьбе дьячка заканчивается следующими словами: «Его (дьячка, — *А. Н.*) представили в острог. Перед отъездом он как нешто отзванивал трепака! приговаривал: „ Эх, прощай, голубчик Ваня, скоро будет тебе баня!..“ Его Иваном звали» (138).

В «Странницах» последняя картина начинается и кончается песней

Уж вы, ночи темные,
Вечера осенние,
Надоели, надоскучили,
(370—371)

которая подытоживает страшные судьбы двух старух и одновременно создает настроение безысходности у читателя.

Прекрасным заключительным аккордом очерка «Вечер» является песня «Что ты, Дуня, приуныла, Призадумавшись, шельма, сидишь?» (290).

Две строчки, весело спетые подгулявшим извозчиком, приводят в себя героя, вырвавшегося с мещанского вечера, где «свирепствует» скука, однообразие, невежество, прикрытые великосветским разговором о театрах, певцах и модных операх, газетных новостях и политике. Всему этому глупому и неживому разговору, неискренности и пустоте Н. Успенский удачно противопоставляет немудреную, грубоватую простонародную песенку, которая, заканчивая очерк, дает возможность автору, не говоря

ни слова от себя, вынести приговор и дать уничтожающую оценку тому, о чем он только что рассказал.

Разнообразие причин и мотивов включения песен в тексты произведений Решетникова полно проанализировано Л. С. Шептаевым.[65] Исследователь показал, что песня у Решетникова выполняет роль монолога-жалобы, прекрасно передает душевное состояние героев, настраивает читателя на определенный лад, придает отрывку, сцене особый колорит, иногда своим содержанием противоречит жизненной ситуации, изображаемой автором, но тем самым ярче высвечивает эту ситуацию, глубину переживания, подчеркивает разрыв между желанием, стремлением героя и его реальным положением. «Гибкое и разнообразное использование одной и той же песни в показе разных чувств и настроений человека»,[66] свойственное Решетникову, Шептаев демонстрирует на примере песен «По горенке хожу» и «Вниз по матушке по Волге», включенных в разные произведения.[67]

Несмотря на ярко индивидуальный характер использования песен, для всех «простонародных» писателей общим является интерес к тематике песни (язык, образность, символика, источники, как правило, оставались за пределами их внимания), отсюда — преимущественное привлечение песенного фольклора для иллюстрации социального быта, раскрытия внутреннего мира человека и собственного отношения к изображаемому. Помимо этого, почти у всех очеркистов 60-х гг. находим то, что так важно фольклористу и что даже сейчас делается далеко не всегда и осознается далеко не всеми, что часто уже безвозвратно упущено, невосстановимо, — они великолепно рисуют обстановку, в которой исполнялись те или иные произведения фольклора, реакцию зрителей, указывают причины, побудившие рассказать, спеть, высмеять, передать знания и т. п. Таким образом, очерки писателей-шестидесятников ценны для нас и тем, что они зафиксировали естественное бытование фольклора, условия, при которых исполнялось то или иное произведение, оценки, высказанные исполнителями и слушателями, характер самого исполнения и т. п.

В качестве примера приведем описание хороводной игры и пляски в «Сценах из сельского праздника» Н. Успенского.

«Хоровод, у которого стояли садовник с кузнецом, представлял разноцветный широкий круг сельских девок и парней, тихонько двигавшихся по выбитой, ровной площадке и дружно поднимавших: „Как по морю, морю синему плывет стадо лебединое“. Чернобровая старостина дочь в голубом сарафане ходила в середине хоровода. Она представляла воспеваемую красную-девицу, гулявшую „по чисту полю и сбиравшую милу дружку на подушечку лебяжий пух, расщипанный ясным соколом“. Мила дружка разыгрывал ловкий парень в кумачной рубахе, подпоясанный шелковым поясом с кисточками. Тщательно ухаживая за красной девушкой, он нежно о чем-то ее расспрашивал и засматривал ей в лицо, которое стыдливо отворачивалось от него направо и налево.

Неприступная скромность девушки только подзадоривала парня, и он всячески старался забежать ей навстречу, снять свою разукрашенную шляпу и порисоваться перед ней со всею ловкостью сказочного доброго молодца, чтоб в это время двумя, тремя жестами высказать перед ней все, что теснилось в его истомленной душе.

Словом, парень был без ума, и если бы не народ, а заправду чистое поле, то, кто знает удержался ли бы он в поставленных границах?» (с. 152).

«Балалайка и две гармоники тронули плясовую. Народ притих.

Как будто что по всем жилкам стало разливаться у плясуньи-бабы. Сначала она поежилась, повернулась наискось и подперлась руками, потом, минуя мужика, пошевеливая плечами, пошла вытаптывать и приговаривать: „хочешь — любишь, хочешь — нет, ни копейки денег нет".

— Подсявай, девка, подсявай. С подсёвкой, небось, — крикнул староста.

Баба принялась подсевать, повиливая хвостом своей понявы, и продолжала:

Кумачу я не хочу,
Китайки не надо.
Наши в поле не робеют
И на печке не дрожат.

А мужик в белой рубахе, быстро и часто перекрещивая свои ноги, то повертывался кругом, то приседал до самой земли, и тоже приговаривал:

Ах, теща моя,
Доморощенная!
Задавай трепака
На четыре пятака.

— Ах, едят-те мухи, — раздавались голоса в народе. Староста не мог выдержать: он поспешно распоясался, подобрал полы кафтана и бросился вприсядку, причитывая себе:

При старости при такой —
Мне не надо никакой.
Ну-ко мы с тобою сдуру,
Давай выкинем фигуру.

Староста начал выкидывать фигуры и руками и ногами» (с. 153—154).

Естественно, показывая фольклористическую ценность такого рода зарисовок, мы не должны игнорировать того факта, что они являются частью художественного произведения и преследуют не одну только цель этнографически верно изобразить обычаи. Смысл каждого отдельного эпизода, сценки становится понятен только в общем контексте всего очерка, иногда — цикла очерков, целиком посвященного исследованию со всех сторон какой-либо одной проблемы, одной местности, одного социального круга людей. Непосредственное знакомство с народом, изучение его

быта, экономики, проникновение в его думы, чаяния, настроения позволило отдельным представителям нового реалистического направления в литературе выработать трезвый, объективный взгляд на положение народа, его возможности, разглядеть новые, нарождающиеся ростки капитализма в хозяйственной жизни и новые явления в материальной и духовной культуре народа.

На полках магазинов появлялись и быстро раскупались сборники классического фольклора — былин, песен, сказок, пословиц и т. п., — созданные руками неутомимых собирателей, работающих одновременно и часто в тех же местах, где довелось бывать Левитову, Слепцову и другим писателям, ходившим по стране в целях изучения народа. Почти во всех журналах, во многих газетах и альманахах печатались великолепные образцы народной поэзии. Прекрасные сказители, песельники, рассказчики, знатоки календарного и обрядового фольклора обнаруживались чуть ли не в каждой деревне. И было удивительно и невероятно читать сцены, рассказы, очерки «молодого поколения плебеев», посвященные той же деревне, тому же городскому бедняку. Они утверждали: современным крестьянам не до песен, не до сказок, поют и рассказывают они редко, по праздникам, да и то большей частью не старинные классические (помещенные в сборниках) произведения, а новомодные, которые на фоне традиционного фольклора кажутся совершенно безвкусными, антихудожественными поделками. Конечно, старинные песни, сказки, былины в деревне знают, точнее — еще помнят, но процесс забывания с каждым годом все больше набирает темп и силу, и самое главное — условия жизни народа вовсе не располагают к тому, чтобы сохранялось и активно жило накопленное, создаваемое веками искусство.

Поэтому при всем том, что писатели-демократы 60-х гг. дали прекрасные образцы традиционной крестьянской лирики, она в их произведениях занимает все же очень скромное место. Несравненно в большем количестве оказались «вмонтированными» в тексты их очерков «новые» песни.

Молодая женщина, страдающая от тоски и тишины в доме свекра — первого купца в небольшом уездном городишке, поет: «Возьми ты в руки пистолетик, прострели ты грудь мою!» (Левитов, I, 195). Героиня другого очерка Левитова, побывав в городе и прельстившись каким-то молодым человеком, пела в бреду:

А-ах! Кол-ль ты по-ння-ять бы мог то,
Сск-ко-олль тобой я пленена!

(Левитов, II, 209)

Барышня из рассказа Слепцова «Вечер» выводила «голосом, полным неведомой муки»:

Меня душит тоска и на сердце свинец.

(II, 169)

Новые песни привлекали даже лиц духовного сословия. В рассказе Н. Успенского «Крестины» подвыпивший пономарь несколько раз пытается запеть за столом «Я в пусты-ы-ы-ню у-у-удаля-я-яюсь» (108). По свидетельству Помяловского, бурсаки наряду с чисто народными песнями «Ах вы сени», «Вниз по матушке по Волге», «Как за реченькою, как за быстрою», «Полно, полно нам, ребята, чужо пиво пити», имеют в своем репертуаре и охотно исполняют чувствительные романсы, вроде «Стонет сизый голубочек», «Я бедная пастушка», «Уж солнце зашло, вверх горя» и т. п. («Очерки бурсы», II, 34—35).

Было бы несправедливо видеть в изобилии приводимых писателями примеров новой лирики отсутствие у них вкуса или желание опорочить народ. Зная их писательскую позицию и манеру излагать материал, можно утверждать, что и в данном случае — верно отраженная черта эпохи. «Наблюдения показывают, что пятидесятые-шестидесятые годы XIX века являются переломными в русском народном песнетворчестве. С этого времени заметно сокращают свое бытование, отходят на второй план песни, созданные в условиях феодально-крепостнического строя, и выступают на первый план, активно бытуют песни, возникшие в эпоху капитализма».[68]

Как видим, в очерках писателей-демократов шестого десятилетия прошлого века запечатлена судьба народной лирики в связи с изменениями общественно-бытового уклада жизни, с переменами в экономике. Демократический очерк буквально с точностью документа показывает, как изменялась народно-песенная культура, как вместо старых исторических, семейно-бытовых песен все чаще и сильнее слышалась разудалая трактирная песня, жестокий романс, частушка. Если принять во внимание, что подобные произведения обычно не записывались собирателями и очень редко попадали в сборники, то станет понятна несомненная ценность произведений беллетристов-шестидесятников как едва ли не единственных источников по первоначальной истории многих зарождающихся или по-новому развивающихся в эти годы жанров русского фольклора.

Решетников в очерке «Глухие места» приводит частушку, и Л. С. Шептаев считает, что это первая запись частушки в России.[69]

Едет чижик в лодочке
В адмиральском чине.
Не выпить ли водочки
По этой причине.

Задолго до того, как частушки стали предметом собирания, изучения учеными-фольклористами, плясовые приговорки в форме частушек в большом количестве проникли на страницы произведений Левитова, Слепцова, Н. Успенского:

Что ты, что ты говоришь,
Меня со смеху моришь?
Не трожь, не ворошь!
У меня муж не хорош.

(1858 г. Успенский, 149)

Шел из Питера штафет,
Присылал милой газет.
Я газетик полуцяла,
С издавольствием цитала.

(1863 г. Слепцов, II, 28)

Во второй половине XIX в. в фольклоре происходил очень интересный процесс художественной переориентации. При создании нового произведения за образец брались не старые, фольклорные формы, а профессионально-литературные. Этот процесс имел и другую сторону: в народную среду проникали и подвергались фольклорной обработке многие произведения профессионального искусства. Характерным признаком большинства таких «сочинений» являлся крайний мелодраматизм.

Муки творчества, которые испытывал «молодой, бравый подкучер» при составлении «нового стишка», долженствующего быть «как есть как в песеннике», изобразил Левитов в очерке «Верное средство от разорения», и здесь же он привел начало этого поэтического произведения, спетое «томным дискантом под тягучие звуки новой целковинной гармоники» (II, 88):

Еж-ж-жель ты, моя мил-л-лая,
Еф-ф-фтой ноч-ч-чью не придешь,
Я ф-фа тиши тибя л-ласкаю,
Биз тибя, как р-раз пом-м-решь...

(II, 93)

Новый этап в эволюции народного творчества, связанный с попыткой овладеть психологизмом, вылился на первых порах в особое внимание к сильным страстям, роковым ошибкам, выразился в сентиментальности и своеобразной экзотичности, которым оказались подвергнуты чуть ли не все жанры русского фольклора и массового искусства начиная с 60-х гг. Это и жестокие романсы, и баллады о неузнанных родственниках и кровавых событиях, это и лубочные «страшные» повести и рассказы, любовные авантюрные сказки и т. п.

Собиратели, исследователи народного творчества, как правило, проходили мимо и этого материала, считая его упадком, вырождением классического народного искусства, а писатели-демократы опять-таки оставили нам множество примеров этого переходного момента в развитии русского фольклора. Это касается не только песенных жанров, о которых говорилось выше, но самого широкого круга фольклорных и околофольклорных явлений.

Благодаря очеркистам 60-х гг. мы узнаем, например, о новой моде в среде провинциального купечества, мелкого мещанства — обмене любовными записками и даже имеем образцы подобных посланий: «...душанчик... ангел мой ⟨...⟩ Ежели бы вы знали,

как теперича у меня стремление к вам... от души всего сердца пылаю к вам девушка Аграфена... Сладострастию же моему ⟨...⟩ не имею границ, — ибо свидание наше в Гречихином переулке должно беспременно быть завтра в 9 часов ночи: всячески ожидаю вашего согласия...» (Н. Успенский, «Грушка», 158).

С изменением традиционного уклада жизни простолюдина менялся и тип его поведения, главным образом той прослойки, которая порывала с крестьянством (уход в город, перемещение в иную социальную группу — купечество, кулаки и пр.). Идеалом, образцом становился благородный герой дешевой лубочной литературы, и в подражание ему приказные «дарили дворовых баб, подкупая их снести управительским барышням записочку эдакую золотообрезную, на конверте которой самым тщательным почерком написано было:

Лети, лети, мой вздох,
Кто моему сердцу дорог.
Лети, лети туда,
Где примут его без труда.

Все эти поэтические шутки, выбранные целиком, с небольшими собственными добавлениями, из сладчайшей повести о битве русских с кабардинцами, глубоко потрясали все существо барышень. Они тоже, в свою очередь, брали какую-нибудь книжонку с синими крышками, выбирали оттуда на розовую бумажку, что послаще, и отсылали приказному с адресом такого зажигательного свойства:

Ачей маих свету
Миламу придмету».

(Левитов, I, 126—127)

Лубочные издания в виде картинок, уличных листков и книжек стали обязательной принадлежностью быта ремесленников, будочников, дворников, кучеров, лавочников, кухарок, горничных, лакеев, приказчиков, разносчиков, писарей, унтер-офицеров, солдат, мелких чиновников. Среди этой публики был довольно высок процент грамотных людей, в расчете на которых такие издания снабжались определенным текстом.

На лубочные картинки как особое явление народного искусства обратил внимание еще Н. В. Гоголь, давший в «Портрете» великолепное описание продавцов, покупателей, самих картинок и всей атмосферы Щукина двора — рынка в Петербурге, где обычно продавали эти «создания отечественной фантазии», как окрестил их Григорович, который в соответствии с задачами физиологического очерка не только подробнейшим образом перечислил названия и сюжеты лубочных картинок и брошюр, какими довольствовались петербургские шарманщики, но указал и причину популярности их. По мнению Григоровича, с которым трудно не согласиться, картинки отвечали присущему каждому русскому

простолюдину стремлению к «художеству»: они «резко выдаются красными, пунцовыми и желтыми пятнами на закопченных стенах», украшая лачуги своих владельцев и по-своему утешая их рассказами о другой, удивительной, интересной, счастливой и сытой жизни.[70]

Лубочными картинками часто украшались стены постоялых дворов. И мимо этой детали не прошли писатели-шестидесятники. «Опять же на перегородке, которая отделяет хозяйское логовище от общей избы, какие-то пестрые да уродливые картинки нарисованы. Просто глаз девать некуда, — потому убожество всякое прямо в глаза тебе льнет, и как это дурковато да несообразно представлены (хоть и в лицах представлены!) генералы нашинские на картинках тех. Без всякого вреда скачут будто они по штыкам ненашинской пехоты, одной рукой будто они с той бестии пехоты головы рубят, другой усы гладят — и такие длинные да курчавые усы эти, каких у настоящих-то людей никогда и не бывает. И черт тоже на особенной картине нарисован: рожа у него куриной представлена, туловище человечье, ноги с копытами конскими, а сам он с хвостом и рогами, и весь-то он унизан тыквами да картофелем»[71] (Левитов, I, 290—291).

Картинки в 60-е гг. все чаще проникали и в деревню, пристраивались «в крестьянской летней горенке на невысокой стеночке», о чем писал Н. А. Некрасов в «Кому на Руси жить хорошо». Поэт, дав подробную характеристику этому ходовому ярмарочному товару, сожалел о том, что народ по своей темноте и невежеству предпочитает покупать изображения «больших, осанистых, грудь с гору, глаз навыкате» генералов, «английского милорда» и т. п. Он мечтал о том времени,

Когда народ не Блюхера
И не милорда глупого,
Белинского и Гоголя
С базара понесет.

Беллетристы-народники, рисуя быт народа сразу после реформы, не задумывались в своих произведениях о столь далеком времени. Они добросовестно отмечали, что лубочные картинки стали непременной частью крестьянского интерьера, проникли даже в сундук бурсака («лубочная гравюра, вырезанная из Бовы и изображающая то, как сей богатырь побивает метлою рать несметную; далее картинка из священной истории, на которой вы можете видеть изгнание наших прародителей из рая, и тому подобные изображения» — Помяловский, «Очерки бурсы», II, с. 101). Популярность лубочных картинок используется очеркистами в художественных целях: например, Левитов сравнивает докторов с суздальскими картинками, где изображена мертвая голова («Один доктор», I, 685), и тем самым дает очень точную и яркую характеристику современных лекарей. Приведенное выше описание картинок на постоялом дворе в рассказе Левитова «Накануне Христова дня» служит своего рода фоном и завязкой действия. На одной из картинок, которая особенно привлекла

внимание хозяина, нарисована корчма, где спит проезжий офицер, а рядом с ним — чемодан и шкатулка, из другого угла крадется к спящему убийца с топором в руках, польстившийся на вещи остановившегося в корчме офицера. У Липата Семеныча — владельца постоялого двора — от частого рассматривания этой картинки созрел план убийства богатого торговца.

В 60-е и 70-е гг. очень остро встала проблема народной книги, литературы для народа. Передовые, демократически настроенные писатели стремились противопоставить существующим официальным лубочным изданиям действительно полезные, нужные и высокохудожественные произведения, доступные простому грамотному читателю и интересные для него. «Составителям народных книг, — писал А. Н. Пыпин в «Современнике» за 1865 г., — необходимо присмотреться именно в настоящий период к тем взглядам и потребностям, какие обнаруживаются в народной массе, вникнуть в окружающие обстоятельства и общественные влияния, чтоб их народная книга могла достигнуть настоящего интереса для своей публики и разрешала ей занимающие ее вопросы».[72]

Несомненно, при работе над своими очерками, сценами, рассказами Н. Успенский, Левитов, Слепцов имели в виду и эту цель. Многие, если не большинство их коротких произведений писались в расчете на читателя или слушателя из простонародья. Добавим — Слепцов, Успенский и Помяловский были прекрасными рассказчиками, особенно им удавались сцены из народного быта. В этом отношении они непосредственно следовали за Горбуновым, прославленным мастером — автором и исполнителем — короткого рассказа, сценки. К. И. Чуковский писал про Слепцова: «Петербургская публика очень ценила его именно как устного рассказчика. Крестьянскую речь он передавал виртуозно, так как, подобно Николаю Успенскому, имел изощреннейший слух к оттенкам живого простонародного говора».[73] Исследователям творчества этих писателей иной раз трудно сказать, как создавались их короткие очерки: были ли они написаны для чтения со сцены или возникли в форме устного рассказа, а затем уже заносились на бумагу. Так или иначе, несомненно одно: краткость, насыщенность диалогами, разговорный язык, занимательность вместе с обыденностью, типичностью ситуаций и сюжетов — все это способствовало хорошему восприятию произведений как при индивидуальном чтении, так и при исполнении с эстрады. Отсюда становится понятной и близость многих рассказов этих писателей к народному анекдоту. Естественно, наблюдается разница в подходе к анекдоту, в обработке его у Решетникова, Левитова, Слепцова и Н. Успенского.

«Решетников мастерски использует анекдот, берет его живые интонации и веселые ситуации, убирая издевку над героями, подчеркивая их простодушие и наивность».[74]

Левитов ничего не убирал из анекдотичных случаев, с которыми его сталкивала жизнь, но всегда придавал им трагическую

окраску. Даже самые смешные ситуации в изложении Левитова настраивают читателя более на слезы, чем на смех. Вспомним его очерки «Газета в селе», «Верное средство от разорения», «Сельское учение», «Московские уличные картинки» и др.

Слепцов, с его пристрастием к фактографичности, и в очерках, где в основу положен анекдот, «курьезный случай» («Ночлег», «Свиньи»), остается прежде всего обличителем и публицистом. Левитов заставляет читателя страдать, а Слепцов — негодовать и злиться.

Наиболее близки к фольклору очерки-анекдоты Н. Успенского.

Наряду с интересом к фольклору, отражающему современную жизнь и народное сознание, в 60-е гг. наблюдается в среде демократической интеллигенции повышенное внимание и к фольклору как одному из важных исторических источников, но не в тех аспектах, которые были характерны для господствовавших тогда академических направлений (мифологическая школа, теория заимствования). Начиная с исследований Д. Л. Мордовцева и Н. И. Костомарова, история страны начинает рассматриваться не как (или, вернее, не столько как) история царей, смена одного правителя другим, а как история массовых политических движений русского народа, где едва ли не первое место принадлежало крестьянству. Такой взгляд на историю России как гражданскую историю народа поддерживали «Отечественные записки» конца 60-х гг., предоставившие, в частности, свои страницы Мордовцеву, один из основных принципов метода исторического исследования которого был сформулирован им следующим образом: «...для уразумения истории русского народа историк, кроме официальных писаных источников, должен пользоваться источниками так сказать чисто народными, а без знания этих источников невозможно будет объяснить то или другое явление из жизни русского народа. Такими чисто народными историческими источниками могут быть названы не только материалы, свидетельствующие о том, как народ активно проявлялся в истории, как действовали на историческом поприще личности, выходившие из среды народа, но и устное свидетельство народа как о своем прошлом и важнейших событиях этого прошлого, так и воззрения народа на свою собственную историческую жизнь».[75]

Невозможность понять подлинную историю народа без привлечения фольклорных материалов хорошо видели и многие собиратели произведений народного творчества, авторы этнографических очерков, монографий. В работах П. И. Якушкина, С. В. Максимова и других постоянно встречаются предания, рассказы, легенды, песни, имеющие отношение к какому-либо событию старой или недавней истории. Прыжов даже готовился писать исследование «История крепостного права, преимущественно по свидетельству народа», для чего собирал произведения различных жанров фольклора, затрагивающие эту тему.

Однако если былины, предания, исторические песни и баллады в большом количестве и хорошей сохранности записывались на протяжении всей второй половины XIX и в начале XX в. и богато представлены в разнообразных изданиях того времени, то в художественных очерках демократов-шестидесятников они почти не встречаются.

Дело здесь в том, что жанры эти для тогдашней деревни — очевидная архаика, которую пока еще хорошо помнят и ценят, но которая уже не отражает требований сегодняшнего дня и часто уже не отвечает вкусам и запросам крестьянина и бедного горожанина шестого десятилетия XIX в.

Единственное, что по-прежнему остается популярным и потому попадает в произведения писателей-демократов, — это рассказы о разбойниках и антихристе.

Характерный пример истории родного края в представлении народа содержится в повести А. Левитова «Накануне Христова дня». Жителям посада Чернополье Черноземского уезда известно о своем местечке следующее: «как он (посад, — *А. Н.*) вырос на безлюдной степи, как валом высоким обкапывался, грудью облюбованную землю как широкою отстаивал. Потом, как по тихому Воронежу подплывал к нему на войлоках колдун и разбойник Наян, как он его полоном великим полонял, жен и детей убивал, а молодых к шайке своей безбожной привораживал, как после этого полона царь великий на фортецию с милостями своими царскими наехал и заново всю ее отстраивал» (I, 277—278).

Интересно, что в произведениях шестидесятников оказалось зафиксировано отрицательное отношение народа к Степану Разину. Песни, где вождь крестьянской войны рисуется героем, защитником бедных и угнетенных, которого пуля не берет, остаются вне интересов очеркистов, зато Разин преданий — разбойник и колдун — привлекает их внимание.

Левитов в одном из своих очерков, желая продемонстрировать невежество населения, приводит местное мнение о Стеньке Разине как о «страшном атаманище», флотилию которого «буря да пушки потопить могли (да лих-беда не топили!)». Из всех дел его помнят и рассказывают только одно: «как злодей-атаманище народ православный в реке Волге топил» (I, 272).

Прекрасные знатоки низшего сословия, очеркисты-шестидесятники видели, что у народа существует какая-то своя история, есть свои критерии прошедшего и происходящего, на основании которых одно закреплялось в памяти, другое изменялось, а третье забывалось. В литературном очерке мы не найдем объяснения этому явлению, но сам по себе факт сосуществования двух историй нашел отражение в творчестве писателей разночинцев 60-х гг.

Начиная свое повествование о типах и сценах сельской ярмарки, Левитов описывает место действия — село Дубовые

Липы: «В параллель с главною сельской улицей шел высокий земляной вал, видевший времена Годунова ⟨...⟩. Памятник былого, пощаженный временем, вал служит теперь источником разных рассказов, и часто блуждающие огоньки, появляясь на его вершинах, заставляют креститься суеверного мужика, которому в детстве старою бабкою сказано было, что это огни демона, стерегущего богатый клад, зарытый в старину каким-то разбойником» (I, 95).

Останавливая внимание читателя на этом историческом валу, Левитов не ограничивается только противопоставлением истории официальной и народной, для него важно показать, что забыто и чем оно заменилось. «Времена Годунова» (названные так для цензуры) — это прежде всего эпоха «смутного времени», годы небывалого подъема и активного проявления воли, духа, силы народа (народное ополчение во главе с Мининым и Пожарским, подвиг Ивана Сусанина, пушкинское «народ безмолвствует» при выборе нового царя и т. д.). И это — забыто. Существует — приуроченное к валу поверье о зарытом разбойничьем кладе. Чисто этнографический факт помогает Левитову не в лоб, но очень метко охарактеризовать теперешние времена: от героического прошлого не осталось и следа, вместо него — невежество, суеверия и погоня за богатством, мечта о наживе. Так, сопоставив мимоходом и как будто случайно историю Годунова с заветным кладом народного поверья, писатель настраивает своего читателя на дальнейший рассказ, где мотивы обогащения и невежества займут одно из центральных мест.

Итак, шестидесятники-демократы внесли в литературу о народе свой большой вклад. Они утвердили новое — научное — отношение к теме народа и народной жизни, расширили эту литературу географически (вошел Урал, конкретные города и села, Сибирь и пр.) и социологически (быт и нравы «свободных» крестьян, бурлаков, рабочих, городских низов, отставных солдат и т. п.). В связи с этим обращение к фольклору оказалось закономерным и необходимым. Народное творчество использовалось в очерках писателей-демократов 60-х гг. прошлого века исключительно широко, хотя почти никогда не оказывалось главным предметом их изображения. Оно было одним из первоисточников познания народной жизни и народного мировоззрения; средством полностью раскрыть народ, правдиво представить его перед образованным читателем и выявить причины его теперешнего положения. С помощью фольклора, используя его приемы, образы, очеркисты пытались донести свои идеи и мысли до простого народа.

[1] Современник, 1864, № 9, с. 64.

[2] *Горький М.* История русской литературы. М., 1939, с. 219

[3] *Плеханов Г. В.* Искусство и литература. М., 1947, с. 510.

[4] *Базанов В. Г.* Русские революционные демократы и народознание. Л., 1974, с. 81.

[5] Современник, 1865, N 8, с. 181.

[6] *Левитов А. И.* Соч. В 2-х т. М.; Л., т. 1, 1932, с. 710. (Далее ссылки на это издание даются в тексте: римская цифра — том, арабская — страница.)

[7] *Пыпин А.* Народничество. Статья первая. — Вестник Европы, 1884, № 1, с. 173.

[8] *Кропоткин П.* Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907, с. 249—250.

[9] *Базанов В.* От фольклора к народной книге. Л., 1973, с. 237.

[10] Там же, с. 234.

[11] *Базанов В. Г.* Русские революционные демократы и народознание, с. 5—6.

[12] Современник, 1864, № 11, с. 192.

[13] Там же.

[14] *Гусев В. Е.* Проблемы этнографии и народной поэзии в русских журналах 50—60-х годов XIX века (по материалам «Современника» и «Отечественных записок»). — В кн.: Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. М., 1956, с. 254.

[15] *Колесницкая И. М.* Вопросы изучения народной жизни и народного творчества в «Отечественных записках» Н. А. Некрасова (1868—1876). — В кн.: Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. М 1963, вып. II, с. 72.

[16] *Решетников Ф. М.* Полн. собр. соч. В 6-ти т. Свердловск, 1939, т. IV, с. 433.

[17] *Успенский Н. В.* Соч. В 2-х т. М.; Л., 1933, т. 1, с. 147—148. (Далее ссылки на это издание (второй том которого не выходил) даются в тексте: в скобках указывается страница).

[18] *Бялый Г. А.* Проза шестидесятых годов. — В кн.: История русской литературы. М.; Л., 1956, т. VIII, ч. 1, с. 279.

[19] Там же.

[20] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Полн. собр. соч. Л., 1936, т. XIII, с. 229.

[21] *Чернышевский Н. Г.* Избранные статьи. М., 1978, с. 229.

[22] Там же, с. 233—234.

[23] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Полн. собр. соч. М., 1937, т. VIII, с. 65.

[24] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1950, т. VII, с. 860.

[25] *Герцен А. И.* Полн. собр. соч. Пг., 1920, т. XV, с. 181.

[26] В числе лучших популяризаторов науки, обладающих к тому же прекрасным слогом, можно назвать таких крупнейших ученых, как И. М. Сеченов, А. Н. Бекетов, К. А. Тимирязев, А. Г. Столетов и др.

[27] Методы естественных наук привлекали писателей еще в 40-е гг., но тогда главным образом интересовали науки о человеке как особом живом существе, отсюда увлечение физиологией, антропологией, медициной, что сказалось, например, в названии серии очерков «Физиология Петербурга», издаваемых Некрасовым.

[28] *Пыпин А.* Народничество. Статья первая. — Вестник Европы, 1884, № 1, с. 156.

[29] *Базанов В.* Русские революционные демократы и народознание, с. 6.

[30] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1950, т. VII, с. 856.

[31] *Слепцов В. А.* Соч. В 2-х т. М.; Л., 1932, т. 1, с. 359. (Далее ссылки на это издание даются в тексте: римская цифра — том, арабская — страница.)

[32] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1950, т. VII, с. 886.

[33] См.: *Лотман А. М.* Н. Успенский. — В кн.: История русской литературы, т. VIII, ч. 1.

[34] *Семанова М. Л.* Творчество В. А. Слепцова. — В кн.: Проза писателей-демократов шестидесятых годов XIX века. М., 1962, с. 138. — Интересен пример использования в те же годы пословиц с агитационной целью: во 2-й книге журнала «Солдатская беседа» за 1863 г. была опубликована составленная В. И. Водовозовым «Правда в пословицах», носящая антиправительственный, революционный характер.

[35] *Слепцов В. А.* В вагоне III класса. — В кн.: Лит. насл., М., 1963, т. 71, с. 96. — Здесь же приведены и пословичные списки Слепцова.

[36] *Помяловский Н. Г.* Соч. В 2-х т. М.; Л., 1965, т. II, с. 145. (Далее ссылки на это издание даются в тексте: римская цифра — том, арабская — страница.)

[37] *Базанов В. Г.* Русские революционные демократы и народознание, гл. IV («Народные толки и крестьянское политическое красноречие»).

[38] *Гоголь Н. В.* Несколько слов о Пушкине. — В кн.: Гоголь Н. В. Собр. соч. В 6-ти т. М., 1953, т. 6, с. 34.

[39] Современник, 1861, № 4, с. 436.

[40] *Ямпольский И. Г.* Н. Г. Помяловский. — В кн.: *Помяловский Н. Г.* Соч. В 2-х т. М.; Л., 1965, т. 1, с. 32.

[41] *Горький М.* Беседы о ремесле. Полн. собр. соч. В 30-ти т. М., 1953, т. 25, с. 347.

[42] *Базанов В. Г.* Русские революционные демократы и народознание, с. 145.

[43] Там же, с. 147.

[44] Там же, с. 145.

[45] *Успенский Н. В.* Из прошлого. М., 1889, с. 54—55.

[46] Современник, 1859, № 7, с. 103.

[47] *Чернышевский Н. Г.* Не начало ли перемены? — Полн. собр. соч. М., 1950, т. 7, с. 860.

[48] Там же, с. 857.

[49] *Ямпольский И. Г.* Н. Г. Помяловский, с. 16.

[50] *Ежов И.* Творчество А. И. Левитова. — В кн.: Левитов А. И. Соч. В 2-х т. М.; Л., 1932, т. 1, с. 12.

[51] *Слепцов Василий.* Неизвестные страницы. — В кн.: Лит. насл. М., 1963, т. 71, с. 96.

[52] Ср. замечательную картину внешнего облика уездного города с его вывесками в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя: «Попадались почти смытые дождем вывески с кренделями и сапогами, кое-где с нарисованными синими брюками и подписью какого-то Аршавского портного, где магазин с картузами, фуражками и надписью: „Иностранец Василий Федоров"; где нарисован был бильярд с двумя игроками во фраках, в какие одеваются у нас на театрах гости, входящие в последнем акте на сцену. Игроки были изображены с прицелившимися киями, несколько вывороченными назад руками и косыми ногами, только что сделавшими на воздухе антраша. Под всем этим было написано: „И вот заведение". 〈...〉 Чаще же всего заметно было потемневших двуглавых государственных орлов, которые теперь уже заменены лаконическою надписью: „Питейный дом"» (*Гоголь Н. В.* Собр. соч. В 6-ти т. М., 1953, т. 5, с. 11).

[53] *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. Commedia dell' arte. М., 1962, с. 39, 43 и др.; *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 166—167 и др. — См. также статью П. Г. Богатырева «Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре» в его книге «Вопросы теории народного искусства» (М., 1971).

[54] Герой сравнивает себя с Петрушкой — главным персонажем популярной народной кукольной комедии. Будочник, доктор и цыган — постоянные действующие лица комедии, которых всегда побивает Петрушка.

[55] *Слепцов В. А.* Весенняя прогулка с детьми по санктпетербургским улицам. — В кн.: Слепцов В. А. Соч. В 2-х т. М., 1957, т. II, с. 331.

[56] *Прыжов И. Г.* Из-под Новинского, что в Москве. — В кн.: Прыжов И. Г. Очерки. Статьи. Письма. М., 1934, с. 236—237.

[57] *Чуковский К. И.* Литературная судьба Василия Слепцова. — В кн.: Лит. насл., т. 71, с. 9—10.

[58] *Лейферт А. В.* Балаганы. Пгр., 1922, с. 63.

[59] *Земцовский И. И.* Искатели песен. Л., 1967, с. 47.

[60] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. произведений. М.; Л., 1930, т. 13, с. 97.

[61] *Чуковский К.* Николай Успенский, его жизнь и творчество. — В кн.: Успенский Н. В. Соч. В 2-х т. М.; Л., 1933, т. 1, с. 9.

[62] *Чуковский К.* Судьба Николая Успенского. — В кн.: Успенский Н. В. Собр. соч. М.; Л., 1931, с. VIII, IX.

[63] Там же, с. IX.

[64] *Серегин И. Н.* Слепцов. — В кн.: История русской литературы. М.; Л., 1956, т. VIII, ч. I, с. 581.

[65] *Шептаев Л. С.* Народная песня в творчестве Решетникова. — В кн.: Литература и фольклор. Свердловск, 1976.

[66] Там же, с. 11.
[67] Там же, с. 8—9, 13—14.
[68] *Лазутин С. Г.* Русские народные песни. М., 1965, с. 164.
[69] *Шептаев Л. С.* Народная песня в творчестве Решетникова, с. 20.
[70] *Григорович Д. В.* Петербургские шарманщики. — Полн. собр. соч. В 12 т. СПб., 1896, т. 1, с. 17.
[71] При Петре I крестьян насильно заставляли сажать и употреблять в пищу картофель и тыкву. Незнакомые с этими овощами, крестьяне массами отравлялись (ели плоды, а не клубни), за что и прозвали картофель и тыкву чертовыми яблоками.
[72] Современник, 1865, № 5, с. 49.
[73] *Чуковский К.* Тайнопись Василия Слепцова в повести «Трудное время». — В кн.: В. А. Слепцов. Соч. В 2-х т. М.; Л., 1932, т. 1, с. 61.
[74] *Шептаев Л. С.* Творчество Д. М. Решетникова. — В кн.: Проза писателей демократов шестидесятых годов XIX века. М., 1962, с. 215.
[75] Отечественные записки, 1869, № 10, с. 430.

V. Г. И. УСПЕНСКИЙ

Уже на закате своей писательской жизни, 8 июня 1889 г., в письме к С. Г. Рыбакову Г. И. Успенский писал: «То, что мы, люди культурного строя, в нравственном, духовном отношении, *удовлетворяем* при помощи Шекспира, Пушкина, Гомера, — то удовлетворяется [в] образов[ании] тем[ного] *человека — самобытно, самостоятельно, собственным творчеством.* Народные сказки, легенды, былины, народные сказания *созданы народом самостоятельно, собственным творчеством, без участия Пушкина, Гомера, Шекспира.* Мотивы песен, былин — т. е. музыка, песни, былины — *созданы народом самостоятельно*, без участия Бетховена, Глинки. Напротив, начало поэтического, музыкального, технического твор[чества] исходило из народных масс, масс темных, и вырастало из этого корня. Бетховен, Пушкин, Глинка, Шекспир — получили силу именно в народном самобытном творчестве».[1]

Чтобы сказать это, надо было не только знать и любить фольклор — необходимо было проникнуть в самую суть народного мировоззрения, всесторонне изучить материальную и духовную жизнь народа и только тогда понять, чем является для народа его самобытное творчество и какую роль сыграло оно в становлении мировой культуры. Глеб Успенский был одним из немногих, кто достиг такой степени понимания народного искусства.

Народ, трудовая, обездоленная Россия, ее настоящее и будущее — вот вопросы, которые волновали писателя на протяжении его долгой, сложной писательской судьбы, ставшей большим явлением русской литературы, вопросы, которые определили тематику и направленность его произведений.

Объективное, полное представление о трудовом населении послереформенной России предполагало знание фольклора и этнографии. И характернейшей приметой творчества Г. Успенского явилась насыщенность произведений фольклорным и этнографическим материалом, глубокое осмысление и своеобразное использование его. Несомненен также вклад Г. Успенского в изучение отдельных жанров фольклора.

В русской литературе интерес к этнографии и фольклору особенно ярко проявился у писателей 40-х гг., обратившихся к жизни народа. Как известно, большинство из них были если не собирателями, то хорошими знатоками народной поэзии, народного искусства в целом. Интерес этот не ослабевал на протяжении десятилетий, но характер использования «народного материала», подход к нему менялись в зависимости от эпохи, от позиции писателя, от его индивидуальности и таланта.

У Г. Успенского за 30 лет писательского труда отношение к фольклору как к материалу для своих произведений не оставалось неизменным. Но постоянным было внимание к народному творчеству и его носителям, великолепное знание быта, нужд,

идеалов, духовной культуры трудового народа, прежде всего крестьянства.

Глеб Успенский свободно ориентировался в огромном море русского фольклора, знал его не по-любительски, а глубоко и всесторонне. Сам собирал, записывал произведения народного творчества, следил за всеми публикациями, нередко обращался к друзьям с просьбой прислать известные им или записать бытующие в их местности образцы интересующего его жанра. Сочинения Г. Успенского содержат ценные, подчас уникальные сведения по этнографии и фольклору. Это тем более важно, что мы можем быть абсолютно уверены в подлинности привлекаемого материала, в том, что он точно соответствует времени, социальному кругу, ситуации.

Помимо разбросанных в большом количестве по всем томам пословиц, поговорок, цитат из песен, былинных и сказочных образов, в произведениях писателя встречаем заговоры («Из деревенского дневника», гл. IX), целый свод земледельческих примет («Власть земли», гл. VI), свое истолкование былины о Святогоре и Микуле Селяниновиче («Власть земли», гл. IV), великолепные примеры народного красноречия. На страницах его «Писем с дороги» идет речь о том, что существует совершенно особый пласт «переселенческого фольклора» — легенды и рассказы о привольных и богатых землях, о справедливом обществе. Ранние очерки Г. Успенского рисуют яркую, подробнейшую картину народных гуляний с их песнями, играми, прибаутками офеней и т. п.

Г. Успенский умел улавливать все новое, что зарождалось в народной жизни или проникало в нее, а эпоха, в которой он работал, как мы знаем, не отличалась стабильностью; напротив, это было время перемен, появления нового, которое затрагивало и область народного творчества. Г. Успенскому удавалось не только видеть и выразительно характеризовать это новое, он всегда подходил к нему как исследователь, пытающийся определить значение, «удельный вес» и судьбу вновь возникающего явления, вскрыть причины его зарождения. Так оказались зафиксированными в произведениях писателя начавшие проникать в крестьянскую среду городские песни, завоевавший популярность в народе мещанский романс. Огромный интерес представляют его записи частушек и образцов рабочего фольклора, причем Г. Успенский оказался и первым исследователем их. Он одним из первых разграничил фольклор крестьян и рабочих.

Без досконального, всестороннего изучения русской деревни (в том числе и традиционного крестьянского творчества) Г. Успенский никогда не пришел бы к главному своему открытию — к объяснению мировоззрения мужика, его нравственной силы, эстетики, правовых и моральных устоев через стихийную «власть земли», которая определяет, формирует как весь жизненный уклад земледельца, так и его духовную культуру. В свою очередь, найденная писателем главная пружина деревенской

жизни заставила его по-новому взглянуть на произведения, созданные народом, дала ему возможность понять их изнутри, прочувствовать и пережить их с крестьянской точки зрения.

Народное творчество прочно вошло в жизнь Глеба Ивановича с детства. Как пишут его биографы, «одна из близких родственниц деда была, по свидетельству современника, замечательной сказочницей. Она, бывало, «целые дни занимала Глеба и его сверстника сказками о спящей царевне, о Кащее бессмертном, об Иване-царевиче, наконец, целою сериею сказок Шехерезады, а также рассказывала она по картинкам „Не любо не слушай, а врать не мешай"... Дети готовы были не спать целые ночи, лишь бы слушать эту приветливую улыбающуюся старушку-бабушку, с каждым словом которой открывались все новые, чудные картины».[2] Кроме того, в доме Успенских всегда находились какие-нибудь странники, богомолки, нищие, рассказы которых о виденном и пережитом, а чаще о небывалом и невероятном охотно слушал мальчик.

Детские впечатления оставили яркий след в сознании писателя, и он не раз заставлял своих автобиографических героев переживать то же самое, вкладывая в их уста воспоминания о сказках, вообще о народном живом слове как о самом светлом явлении детства, проходившего в непроглядной тьме «настоящих русских буден», «половина которых идет на сон, а другая — на просонки, толкование снов и еду» (II, 115). «Я знаю множество русских людей, — говорил Черемухин, исповедуясь перед Михаилом Иванычем, — которые, дожив до седых волос, не могут вспомнить ничего отрадного, кроме какого-нибудь рассказа няньки, — ничего лучшего не было во всю жизнь!» (II, 115). Вспоминая свое детство, ту действительность, которая «прямо и неотразимо вела ⟨...⟩ к полной атрофии сердца» (VI, 71), как самое яркое, целебное и спасающее видит Тяпушкин встречи с особого рода людьми из народа. «Тип этот, олимпийски-спокойный, сказочный парень-дурачок мелькает мне не только не забитым, не дурашным, не трусливым, но, напротив, спокойно охаивающим все и вся: и небо, и землю, и барина, и барыню, и попа, и попадью, словом, всякие человеческие отношения, связи, установившиеся мнения — все! Все нипочем для этого типа; он умеет все это так ужасно осрамить, так умеет разорвать на части одним юмористическим словом самое, по-видимому, непреложно важное, серьезное явление, понятие, верование, обычай... Я смутно помню, как этот тип перевертывал во мне все вверх дном двумя-тремя словами, скабрезной сказкой разгоняя мрачную действительность, расшвыривая ее, как прах по ветру, и возводя меня куда-то на высоту издевательства» (VI, 70—71).

Писатель был уверен, что в сердце ребенка, обреченного на «унылую, пустую, скучную и нищенски пеструю» (III, 55) жизнь городского обывателя, бедняка-пролетария, именно народная поэзия способна посеять «доброе семя», что благодаря ей он может вдохнуть «свежего», «играющего» воздуха (VI, 71).

Поэтому так понятен тот «крик души», которым кончается одна из главок очерка «Неплательщики»: «Распоясовец! Мужик! Дай ты этим ребятишкам, этим подрастающим неплательщикам, дай ты им своих сказочек, простых деревенских песенок! 〈...〉 Спаси их твоей простою правдой, дай дохнуть свежего здорового воздуха, услышать прямое слово, — ведь они будут глубоко несчастны и глубоко гадки без тебя, без твоего правдивого и горького опыта, без твоей искренней, забывающей худое, шутки» (III, 55).

Народное искусство, даже самое простое, безыскусное, по мысли Успенского, в состоянии оказать на человека очень сильное действие. Так случилось с его Тяпушкиным, которого «от атрофии сердца 〈...〉 спасло 〈...〉 нечто совершенно случайное, нечто, пожалуй, совершенно неожиданное 〈...〉. Это были просто-напросто гусли!» (VI, 71). Простенькие мелодии этого инструмента познакомили героя с чувством жалости, оно затем заставило обратить внимание на горе — всеобщее горе — и вселило уверенность в том, что жизнь надо переделывать, что «*для всех* 〈...〉 должно быть и лучше, и легче!» (VI, 72).

Проблемы народного творчества, его состояния и самые животрепещущие вопросы современности оказались связанными в творчестве Г. Успенского в крепкий узел. Неустроенность народной жизни, несправедливость и жестокость, темнота и бедность, царящие в ней, не давали покоя писателю. «Действительность, живая, неприглядная, корявая, рваная, забитая, глупая, плачущая и ругающаяся или в поте лица бьющаяся из-за куска хлеба, положительно терзала меня», — писал он в «Волей-неволей» (VI, 82). Она-то и сделала его человеком с «больной совестью», умевшим силой приведенных фактов и мощью своего таланта заразить «болезнью совести» читающую, думающую, стремящуюся к «делу» Россию.[3]

Народная жизнь требовала изучения и одновременно сама учила людей, стремящихся познать ее. Оценивая свой опыт, Г. Успенский писал: «...народная жизнь начинающему писателю может дать, во-первых, здоровый живой материал, а во-вторых, материал, необходимый для общества; начинающий писатель, знакомясь с народной средой 〈...〉 будет получать *настоящие*, не призрачные впечатления, и, стало быть, будет „делать дело“...».[4]

Время показало, что Г. Успенский в течение двух десятилетий «делал дело» огромного масштаба и значения. Его работа как литератора, публициста, ученого-социолога сослужила большую службу в деле правильной оценки экономического положения России, заострения внимания на материальном и культурном уровне крестьянства и мелкого ремесленничества, в плане выявления социальных изменений, происходивших в деревенской России.

* * *

Первые два рассказа писателя были опубликованы в 1862 г.: «Михалыч» — в толстовском журнале «Ясная Поляна», а «Отцы и дети» — в журнале «Зритель общественной жизни, литературы и спорта» (№ 46 от 10 ноября). Правда, настоящее начало своего литературного пути Г. Успенский связывал с рассказом «Старьевщик», появившимся на страницах «Библиотеки для чтения» в 1863 г. (№ 12). Рассказы эти мало напоминают зрелого Успенского, но уже здесь наметилось многое из того, что потом прочно войдет в творчество писателя. 60-е гг. были для него периодом накопления материала, знаний, выработки своих методов исследования, а также школой литературного мастерства, когда «наряду с углубляющимся пониманием действительности совершенствовались и приемы ее изображения».[5]

Вступив в литературу по горячим следам реформы 1861 г., Г. Успенский оказался крепко связанным с ней на всю писательскую жизнь. Реформа и ее влияние на различные слои трудящегося населения России, процессы, происходящие в городе и деревне в результате действия реформы, поиски путей создания справедливого общества счастливых людей — эти вопросы будут занимать писателя три десятка лет. В своем стремлении разрешить их Г. Успенский не был одинок. Все мыслящие люди (и прежде всего демократическое крыло русской литературы) пытались уяснить, что дала реформа русскому народу. По словам самого писателя, «после освобождения крестьян буквально все общество стало на новую дорогу. Народный вопрос сам собой стал перед всеми; решение его не может не волновать всякого, и буквально всякий думает о нем по-своему. Именно неизбежность, обязательность, неминучесть мысли об этом вопросе, настоятельность определения „народного дела“ дало последнему двадцатилетию ту, а не другую физиономию!» (IX, 107).

Решение этого вопроса было важно и для выработки правильного отношения к свершившемуся и происходящему, а главным образом — для осмысления будущего страны, судьба которого (в этом теперь уже никто не сомневался) почти целиком зависела от положения, состояния, мировоззрения и устремлений народа. Спустя много лет в статье, посвященной памяти Н. А. Демерта, Г. Успенский дал точную характеристику этому времени: «Освобождение крестьян, новая жизнь, новая эпоха русской жизни висела в воздухе, ждалась миллионами народа, измученного крепостным правом, ждавшего дня освобождения как пришествия мессии. Много ли в эти торжественные минуты было людей, которые, не выжив из ума, нашли бы в себе силы любоваться прошлым? Все, что было на Руси совестливое, — дышало полной грудью широким простором будущего, предвкушением „*совершенно новых*“ условий жизни, все раскаивалось в этом прошлом, а то, что не имело еще времени прегрешить им прямо,

на веки веков воспитывалось и закалялось в задачах будущего. Работать для этого бедного народа, служить ему

И сердцем, и (даже!) мечом,

а если нет меча, то „и умом" — вот была нянькина сказка, колыбельная песня всего, что носило в груди не кирпич, а сердце» (IX, 61).

Народ стал объектом внимания русской литературы задолго до 1861 года. К 1862 г. — времени появления в печати первых произведений Г. Успенского — литература о народе была уже достаточно обильной и разнообразной. Прошел «гуманный» период, когда доказывалось, что мужик — тоже человек, что он достоин сожаления; отошли в прошлое восторги романтиков перед «экзотикой» деревенской жизни в ее празднично-обрядовом проявлении; улеглось первое восхищение и удивление от народа — хранителя старины и исконного русского характера, создателя неоценимого богатства — произведений народного творчества. Недостаточным оказалось и то изучение народа, которое было предпринято представителями так называемой натуральной школы. Продолжателей «разночинного» направления русской литературы привлекало в очерках писателей-демократов 40-х гг. то, что они, говоря словами Белинского, обратились к «толпе», избрали ее «исключительно... своим героем», изучали ее «с глубоким вниманием».[6] Несомненной заслугой «натуральной» школы было широкое обращение к этнографии, фольклору, вообще к народному искусству, народной культуре. Именно благодаря писателям этого направления фольклор русского народа предстал во всем своем жанровом богатстве, впервые перед читателем открылся мир легенд, быличек, преданий, зазвучала городская песня, прибаутки, которыми увеселяли публику народные актеры, комики. Документализм и этнографизм «физиологий» 40—50-х гг. был оценен последующими поколениями бытописателей и перешел к шестидесятникам, а затем и к писателям-народникам. Однако их не удовлетворял сентиментальный, часто сугубо внешний подход к народу. Поэтому уже с середины пятого десятилетия «повесть о народе», как писал А. Пыпин, перешла «с идеально-эстетических высот в простую реальную жизнь и в действительном прикосновении к народу не стала скрывать от себя мрачных, некрасивых сторон его жизни, и тех, какие приносимы были тяжкими условиями его положения, и тех, какие вырастали в его собственной среде».[7]

Писатели-шестидесятники опирались на высказывания революционных демократов о народе и о задачах передовой интеллигенции по отношению к народу. Они не просто встали «лицом к лицу» с бедами и нуждами трудового люда, многим из них пришлось выстрадать и узнать особую «правду нищеты» (Г. Успенский), и изображенные ими «омуты бездонные» (Левитов) народного горя не наблюдались со стороны, а были пережиты ими на собственном опыте.

На первых порах Г. Успенский был тесно связан с писателями этого круга. Он хорошо знал Решетникова, Левитова, Помяловского; рассказ «Михалыч» напечатали благодаря рекомендации Н. Успенского — его двоюродного брата. Взявшись за перо, молодой Глеб Успенский опирался на опыт своих литературных отцов — представителей «натуральной» школы — и старших братьев — очеркистов-шестидесятников. У них он учился, им вначале подражал, следовал за ними,[8] от них отталкивался. Сделать это было тем легче, что судьба начинающего писателя была типичной судьбой писателя-разночинца.

В ранних своих произведениях Г. Успенский изобразил хорошо известные ему по собственной семье и тульским впечатлениям детства и юности быт и нравы мелких чиновников, мещан, низшего духовенства, а также жизнь городских низов Петербурга и Москвы, с которыми ему пришлось близко познакомиться в первые годы скитания по столицам в попытках получить образование и в поисках какого-либо заработка. Подобно своим «учителям», Г. Успенский обращается к различным представителям «темного незаметного люда, с утра до ночи трудящегося на пользу процветания и удобств столичной жизни».[9] Таковы дворники, извозчики, мастеровые, прачки, белошвейки и пр. Рисует он и «будничные типы столичной нищеты» (Пс, I, 329), уличных артистов, разносчиков, отставных солдат, попрошаек, нищих, проституток, старьевщиков и т. п., составляющих довольно большой процент населения Петербурга, но мало известных состоятельному, «благородному» жителю столицы.

Не одну страницу посвящает писатель и уличной жизни Москвы, причем дает подробнейший анализ состояния улиц в различное время суток, вскрывает особенности разных мест города и их «коренных, исконных обывателей» (Пс, I, 124). Его интересуют типичные случаи с типичными представителями московского дна, московских окраин. Поэтому так тщательно исследует и описывает молодой Г. Успенский «исконное пристанище всех зол» — Грачевку, типы Тверского бульвара, целую вереницу наводняющих Цветной бульвар несчастных жертв обманутой любви, «обезображенной нищетой и развратом» (Пс, I, 130).

Ранний Глеб Успенский предстает перед читателем мастером короткого рассказа, очерка. По большей части его первые произведения — не размышления, не исследования, как будет потом, а описания в духе «физиологий» 40—50-х гг. или очерков шестидесятников. «Мозаичность эпизодов, многоликость персонажей, пестрота характеров и быта, увлечение фольклоризмом, известная „клочковатость“ формы»[10] — все то, что характеризует очерк 60-х годов, присуще и произведениям Г. Успенского этого десятилетия, особенно первых его лет.

Вместе с другими представителями демократической литературы реформенного периода Успенский участвовал в деле, которое Салтыков-Щедрин считал «главным делом» литературы того

времени и которое заключалось в «подготовлении почвы, в собирании материала и в частной разработке его».[11]

В стиле бытовых жанровых зарисовок 60-х гг. Г. Успенский создает такие очерки, как «Гость», «У Троице Сергия», «Светлый день», «Ночь и увеселения».[12] Автор здесь часто выступает в роли стороннего наблюдателя, передающего все, что происходит у него перед глазами, и написанное им напоминает материал, схваченный скрытой камерой, фиксирующей все подряд, все, попавшее в ее поле зрения. Так, рассказ «Светлый день», по существу, весь соткан из хора голосов, сквозь который прорываются отдельные реплики, односложные ответы, обрывки разговоров, составляющие иногда маленькие сценки. Характерен для этих зарисовок и своеобразный стиль, встречающийся часто у Слепцова, Н. Успенского. Подобно им, Г. Успенский как бы ставит себя и читателя в центр толпы и, передвигаясь вместе с ней («Пойдем и мы в лавру» (I, 98)), показывает самое интересное, яркое, важное, комментирует услышанное и увиденное. Не случайно часть его ранних очерков носит названия, типичные для путешествующего и наблюдающего бытописателя-разночинца 60-х гг.: «По пути (Дорожные впечатления)», «Прогулка», «На постоялом дворе», «Наблюдения Михаила Ивановича», «Наблюдения одного лентяя» и др.

«Желание писать *справедливо*» (IX, 137) и прекрасное знание изображаемой среды давали возможность Г. Успенскому включать в свои произведения и фольклорный материал. В этом Г. Успенский начала шестого десятилетия являлся прямым продолжателем традиций писателей-шестидесятников. Надо отметить, что, будучи типичным представителем разночинного, «глубоко правдивого литературного направления»,[13] писатель тем не менее никогда не перенасыщал фольклором своих рассказов, очерков, как это было, например, у В. Даля. Песня, пословица, предание, прибаутка, рассказы о нечистой силе и пр. интересовали Г. Успенского только как компоненты, составляющие часть духовной жизни народа, раскрывающие его мировоззрение, характеризующие состояние героев, экономическое положение и т. п.

Исключительная наблюдательность и знание народной жизни позволили Г. Успенскому еще в 60-е гг. открыть, описать целые области народного творчества, которые полностью игнорировались академической фольклористикой и нашли отражение только в произведениях писателей-«бытовиков», опиравшихся на провозглашенную еще Белинским установку на документализм и фактографичность.

Такой областью были новые песни романсного типа, завоевавшие городские низы. В свое время на них обратили внимание писатели круга Н. Успенского, Слепцова, зафиксировав в очерках начальные строки, цитаты модного песенного репертуара мещан, мастеровых, прислуги, крестьян, побывавших в крупных городах. Г. Успенский продолжил эту традицию.

«Скромные обыватели переулков» Тулы поют у него под звуки гитары:

Н-не ад-дной ли мы природы
С ттабой, Фе-ня, раждены?
(I, 71)

Портной «Данилка, „урезавший“ сверхъестественную муху, шатался по пустынным и сонным улицам с какой-то крайне убогой женщиной под ручку и вместе с нею оглашал спящий город самыми удалыми песнями. В песнях главным образом преобладал элемент самого скорого отъезда из здешней грустной жизни — куда-то... „Мы найдем себе курьерских, развадчайных лошадей“, — пели гуляки темною ночью и шатались по темным улицам» (II, 339).

Отправляясь на гулянье, «посреди улицы едет, сидя верхом на калибере, мастеровой и поет, наигрывая на гармонике:

Али повара, лакея?
Али кучера Матвея?»
(Пс, I, 44)

Вероятно, не без влияния Слепцова и Левитова Г. Успенский в эти годы посещает многочисленные московские гулянья и подробнейшие описания их включает в ряд своих очерков. Вот этнографически точный рассказ (вернее назвать его современным словом «репортаж») о гулянии под Новинским — одном из самых популярных у московского простонародья.

«Наконец, вот она, непроходимая, волнующаяся толпа. Смех, крик, говор. Тоны изменяются до бесконечности. Вдруг справа из палатки с надписью Restoran слышится *Ивушка*. Издали доносятся отрывистые звуки кларнета, подыгрывающего неизвестно какой песне; только пробившись сквозь толпу и ближе подойдя, можно расслышать, что это *Куманечек*

Куманечек, побывай у меня,
Душа-радость, побывай у меня.
Я бы рад побывать у тебя...

— Да баю-у-сь, — вставляет тенор, прикладывая руку к щеке.

В толпе взрыв смеха.

— Куманечек, побывай у меня, — начинает хор опять, и тенор, опять изображая куму, прибавляет:

— Ничего, не бойся.

Песня все больше и больше оживляется; тенор схватывает бубен и ловко бьет по нем рукой. Маленький подголосок пускается в присядку.

— У-р-р-р-а! — кричит мальчуган-песенник, перевешиваясь через перила и растопыривая пальцы.

— У-р-р-р-а! — подхватывает толпа и вскоре трогается отсюда к другому балагану, где тоже что-то затевается» (Пс, I, 45).

Затем, как у шестидесятников, идет описание сценки, которую представляет на «раусе» паяц и юноша «в совершенно почерневшем от беспрерывного употребления трико» (Пс, I, 46); автор воспроизводит крики мороженников, пряничников; наконец, пересказывает и само представление, идущее внутри балагана, причем это один из редких случаев, когда описывается такое представление. Даже дотошные, не упускавшие мельчайших подробностей шестидесятники в основном ходили около балаганов, не заходя внутрь их, поскольку главное внимание они уделяли не работе актеров, а поведению зрителей. Здесь же, у Г. Успенского, читатель становится свидетелем того, что развертывается перед зрителем:

«Наконец занавес поднимается.

Действие, нужно полагать, происходит в каком-то турецком городе. На сцене какие-то чучела, должно быть, турки. Вдруг бьют тревогу. Вводят русского офицера с завязанными глазами. Потом уводят опять. Декорация переменяется. Представляется город; паша с какими-то бабами бегает по сцене. Приходит русский отряд; начинается сражение. Русские побеждают. Бенгальский огонь — до того, что решительно ничего не видать на сцене. Впоследствии можно разобрать, что русские солдаты стоят, вонзив штыки в турецких, офицеры в офицеров, генералы в генералов. Нестерпимо гремит барабан, и от каждого залпа пламя ярко вспыхивает на свечах. Занавес опускается.

Шум в ушах у зрителей прекращается не вдруг; только через несколько времени слух снова приучается различать слова» (Пс, I, 47).

А вот реакция зрителей:

«— Нет, брат, Гришка лучше всех строй знает!

— Который это?

— А вот угловой» (там же, с. 48).

Три коротеньких реплики чрезвычайно важны для Успенского с двух позиций: как образец темноты, неподготовленности народа к театральному зрелищу и как пример пустого, фальшивого представления, которым пытаются занять мужика, отвлечь и не допустить его до более серьезного и нужного ему репертуара. Через некоторое время вопрос о театре для народа встанет на повестку дня очень серьезно,[14] а пока такие вот очерки подготавливали его, настраивали умы и давали материал для размышления.

В раннем рассказе «Летний Сергий у Троицы» («Зритель», № 27, 1863) Г. Успенский живо, великолепно воссоздает звуковой образ торгового места:

«На базарной площади шум и гам.

— Холсты, холсты! Кому холстов!

— Земляника ягода! Земляника!

— Клубники, клубники!

— Р-репы! Л-луку! Л-луку! Р-репы! — неустанно кричит дородный мужик, сидя на возу.

— А вот пироги горячие! — поет пирожник.

— Патока с имбирем! Патока с имбирем! Тррах! уух! э-э-эх! ох, ох!

Варил дядя Симион
Патоку с имбирем,
Тетушка Немила
Кушала, хвалила:
— Что это за патока,
Сварена так сладко!

— Таррах! Уух! Э-э-эх! Ох, ох! — приплясывая и гримасничая, балагурит оборванный мужичок» (Пс, I, 592—593).

Напомним, что бродячие народные актеры и ярмарка с ее увеселениями, рекламой, народным острым словом впервые обратили на себя внимание писателей «натуральной» школы,[15] затем к этому материалу обращались Слепцов, Левитов, Прыжов, Лесков и другие.[16] Ученые же и «любители народной словесности» (за небольшим исключением) обходили эту область народного искусства стороной, вовсе не считая ее искусством. Что касается торговых выкриков, то они стали предметом исследования лишь в начале XX в.[17] и даже в «бытовую» литературу попадали крайне редко.

Несмотря на большую зависимость ранних произведений Г. Успенского от очерков предшественников-бытописателей, бросается в глаза и разница в обрисовке персонажей, в подходе к описываемым событиям, в объяснении действительности, — разница, заставляющая говорить о начинающем Г. Успенском как оригинальном авторе. Так, уже в «Старьевщике», с которого Г. Успенский и вел начало своей литературной биографии, проявилось стремление молодого писателя увидеть за обыденным типичное, за случайными и на первый взгляд незначительными фактами глубокие закономерности и вскрыть порождающие их причины. Поэтому он не просто рисует один из эпизодов жизни старьевщика, но рассказывает всю историю этого человека от ранней поры детства через «период голоданья и холоданья», период ученья у мастера до превращения в «чуйку» и потом уж в старьевщика.

В 1865—1866 гг. в «Будильнике» Г. Успенский печатает серию «Петербургских очерков», где пытается не ограничиваться только наблюдениями, но и вскрыть «механизм жизни» тружеников и отверженных столицы.

Со второй половины 60-х гг. у Г. Успенского намечается несколько иной подход к использованию фольклорного материала, хотя тема народной жизни по-прежнему занимает центральное место в его творчестве. Произошло это не без влияния «Отечественных записок», где тогда постоянно печатался Глеб Иванович. Специальные работы по фольклору и фольклористике журнал в эти годы мало публиковал,[18] хотя этнографические очерки, в которых в большей или меньшей степени обязательно присутствовал и фольклор, постоянно появлялись в номерах журнала. Но это был особый этнографический очерк, отличный от прежних описательных, часто поверхностных произведений,

заостряющих внимание лишь на внешней стороне явлений. Теперь он скорее напоминал научные специальные работы, привлекал данные статистического, экономического, юридического характера, ставя перед собой цель глубоко изучить, досконально представить какую-либо сторону народной жизни. В результате по статьям, очеркам, рассказам, помещаемым в «Отечественных записках»,[19] вырисовывалась страшная, но верная картина пореформенной России, бедственное положение деревни и мелкого городского ремесленничества.

Увлечение этнографией, экономикой народной жизни приобрело огромные размеры, оттеснив фольклор на второе место. Для многих теоретиков и практиков литературы и искусства в эти годы этнографизм был одним из важнейших признаков народности. Таким образом, получилось, что литература завладела этнографией, оставив фольклор узкому кругу ученых и собирателей. Разумеется, в реальной жизни, в творчестве отдельных писателей, в деятельности собирателей, в трудах ученых-филологов такое разграничение никогда не проводилось четко и безапелляционно. Речь идет о тенденции, об общем направлении в изучении народа посредством литературы.

Г. Успенский никогда не пользовался в такой степени стилизованным под фольклор языком, какой типичен, скажем, для Даля или Лескова, но к концу первого десятилетия своего литературного труда он отказывается и от насыщенности своих произведений даже фольклорными цитатами, предпочитает свой, авторский пересказ прямой речи героев из народа; большая часть собранных им фольклорных материалов остается в его бумагах, не попадает в очерки и рассказы. К примеру, очерк «Зарок не пить» в первоначальной редакции (1864 г.) включал в себя пространный рассказ отставного солдата Кузьмы о французе и венгерце, о том, как венгерец Кузьме «живот пропорол», а доктора зашили и не дали смерти «запороть» его. Рассказ написан хорошо, ведь Глеб Успенский с самого начала умел великолепно воспроизводить народную манеру рассказывания, народную речь. Однако во второй редакции, в 1866 г., при включении очерка в сборник, он дал этот разговор Кузьмы в косвенной речи, оставив в форме прямой речи солдата лишь его рассуждения о современной жизни, обозрение «самых последних событий», так как именно это — главное и для отставного солдата и для Успенского как автора очерка.

Опубликованный в 1865 г. в журнале «Северное сияние» очерк «В балагане (Ярмарочные сцены)» содержит, подобно первым рассказам Г. Успенского, подробнейшее описание ярмарочного увеселительного городка со всеми развлечениями, что служит фоном для разговора об одном из балаганов — главном объекте внимания Г. Успенского в данном очерке. Казалось бы, здесь-то и уместно дать описание разыгрывавшегося там представления, как это было в очерке 1863 г. «Светлый день. I. Ночь и увеселения», отрывок из которого приводился выше. Однако,

введя читателя вместе с толпой зрителей внутрь балагана, Г. Успенский после слов «Уселись все. Представление начинается» (Пс, I, 473) покидает зрительный зал и сцену и рассказывает про «голод и голь, приютившиеся под холщовыми стенами балагана» (с. 473), о событиях, развертывающихся здесь после представления, о страшной участи бедного балаганного артиста, брошенного коллегами и умирающего в убогом театре среди опустевшей ярмарочной площади. Такое двучастное построение очерка дает возможность резко противопоставить яркую, праздничную, веселую внешнюю сторону действительности ее жестокому истинному внутреннему содержанию. Получается и так, что читатель, приготовившийся к легкому, занимательному чтению, вдруг оказывается свидетелем того жизненного спектакля, который разыгрывается за сценой и который — единственный — и нуждается в пристальном внимании и сопереживании.

Несколько раз у Г. Успенского темой рассказа становилась свадьба, но он никогда специально не останавливался на этнографической стороне ее, на песнях, звучавших там. Обряд сам по себе ему не нужен, важна атмосфера, психология, экономика будущей семьи и социальные причины брака, выбора жениха и невесты, отношения между мужем и женой как примета времени и пр. (см. очерк «Из чиновничьего быта. Эскиз пятый»).

В архиве Успенского находится рукопись одного из его корреспондентов под названием «Деревенская посиделка». По словам Н. В. Алексеевой, она «является интересным памятником фольклора 80-х годов»,[20] в ней есть описание деревенских посиделок, тексты всех песен, звучащих там, — от протяжных, игровых песен до частушек. Материал этот остался не использованным Г. Успенским. Н. В. Алексеева считает, что случилось это по той причине, что рукопись «трудно читается, с одной стороны, из-за малограмотности собирателя, с другой стороны — потому что песни записаны как проза, и стихи никак не размечены».[21] Думается, не это остановило Успенского. Писателю не нужен был фольклор в чистом виде. А выводы, которые можно было сделать, — об атмосфере посиделок, о распространении частушек и проникновении городского романса — он, без сомнения, принял в расчет и использовал в ряде своих произведений.

То же произошло и с шахтерскими песнями, присланными Г. Успенскому С. А. Раппопортом и чрезвычайно заинтересовавшими писателя. Не однажды они включались в очерки («Письма с дороги», «Мед и деготь»), но при окончательной доработке текста снимались.[22] Пять из них Успенский привел в статье (не в очерке!) «Новые народные стишки», часть которой посвящена именно песням шахтеров и отраженному в них быту, условиям труда, отношению к работе.

Таким образом, с конца 60-х гг. в творчестве Г. Успенского намечается новое, углубленное использование фольклора, он не ограничивается только цитированием, а переходит к более

тонкому освоению этого материала. Как отмечал Ив. Франко, Г. Успенский от «Нравов Растеряевой улицы» до «Власти земли» проделал следующий путь: «Из автора бытовых сцен и фотографа моментов дня он стал рудокопом, который в залежах грязи, нищеты, деморализации и деспотизма докапывается до совести, ищет человека и человечность».[23]

Итоги первого периода литературной деятельности подведены Г. Успенским в его цикле «Разорение», где писатель наглядно показал «не только материальное и духовное „разоренье" старого крепостнического уклада, но также и невиданное разоренье, которое нес народным массам „новый порядок"» (т. II, с. 563). Глеб Успенский шагал в ногу со временем, чутко улавливал все перемены в жизни и стремился поделиться с читателем своими знаниями, наблюдениями и раздумьями над жизнью народа в современной ему России. Герой очерка «Из разговоров с приятелями», явно передавая мысли самого Успенского, говорил: «„Ты, — сказал покойный Некрасов, — и убогая, ты и обильная, ты и могучая, ты и бессильная..." Признаки верные, но чтоб эти признаки не были пустыми словами, надо же, наконец, хоть какой-нибудь определенный ответ; в чем именно могучая? в чем именно бессильная? в чем обильная и в чем убогая?» (V, 236). Для себя Г. Успенский задавал еще один вопрос: почему убогая при обилии и, будучи могучей, бессильная? — в чем причина этого парадокса? Ответить на все поставленные вопросы помогал утверждающийся в литературе пореформенной России проблемный очерк, одним из создателей которого был Г. Успенский.[24]

Оценивая этот этап в истории страны и объясняя переход Г. Успенского от изображения городской бедноты, мещанства к изучению крестьянского населения, Плеханов писал: «Все наши мирные и революционные, легальные и нелегальные общественные деятели понимали, что характер их деятельности должен определяться характером и складом народной жизни. Отсюда возникло естественное стремление изучить народ, выяснить его положение, мировоззрение и потребности. Началось всестороннее исследование народной жизни».[25] Под народом понималось прежде всего крестьянство, составляющее огромный процент населения России, главную ее производительную силу, и мужик стал, говоря словами Салтыкова-Щедрина, «всем необходим», стал героем современности.[26] Задолго до Плеханова, в 1863 г., рецензируя «Повести» Кохановской, Салтыков-Щедрин высказал чрезвычайно важную, плодотворную и революционную для того времени мысль: «Итак, источник сочувствия к народной жизни, с ее даже темными сторонами, заключается отнюдь не в признании ее абсолютной непогрешимости и нормативности (как это допускается славянофилами), а в том, что она составляет конечную цель истории, что в ней одной заключается все будущее благо, что она и в настоящем заключает в себе единственный базис, помимо которого никакая человеческая деятель-

ность немыслима».[27] К такому же выводу приходили и историки нового типа — Н. И. Костомаров и Д. Л. Мордовцев, работы которых печатались в «Отечественных записках».

Для Г. Успенского переход к теме крестьянства был вполне сознательным, логически вытекал из его устремлений, задач, которые он ставил перед собой как гражданин и писатель. Просто и точно объяснил он чрезвычайную заинтересованность образованного русского общества крестьянским вопросом: «Совершенно ясно стало в последние дни, что деревня начала играть значительную роль и что мой карман, мой ум, мой душевный мир — все это как будто находится в самой тесной связи с карманом, умом и душой деревни» (IV, 7).

В архиве Г. Успенского Н. Соколов обнаружил заметку, относящуюся, как он предполагает, к середине или второй половине 80-х гг. В ней писатель говорит о литературе, посвященной народной жизни, о том, как он сам относится к мужику и что ждет от литературы о нем. «Как для меня, так и для других из нас, — писал Г. Успенский, — „мужик" прежде всего был не одна этнографическая разновидность, а человек, и притом человек — массы, громадной массы, без уяснения отношений к которой немыслима полнота разумного существования личности. ⟨...⟩ для людей нашего поколения решение этой задачи являлось не результатом каких-либо теорий, а органическим, почти непроизвольно-роковым».[28]

Первым шагом в этом направлении, считал писатель, должно быть знакомство с деревней, твердое намерение «узнать, что в ней есть, чего она хочет, о чем думает и вообще, что она такое» (IV, 8). Интересно, что слова эти чуть ли не дословно совпадают с тем, что сказал в 1879 г. Салтыков-Щедрин, подводя итоги целому периоду в изучении крестьянства: «Надо же знать, что он (мужик, — *А. Н.*) такое ⟨...⟩. Работа исследования началась, работы произведено пропасть, а конца все-таки не видать».[29] Действительно, крестьянин продолжал оставаться задачей со многими неизвестными, решение которой было затруднено очень сильно тем, что между народом и образованным обществом существовала огромная пропасть непонимания из-за незнания друг друга. И перед «мыслящей интеллигенцией» встал еще один «роковой, ничем не отстранимый вопрос об органической связи» между ней и народом.[30]

Историческая обстановка 70-х гг. требовала практических действий, направленных на построение разумного настоящего и ближайшего будущего России, нахождения путей ее развития и определения роли народа («свободного»!) в этом движении. И тут-то оказалось: «...перед исследователями была почти пятидесятимиллионная масса народа, которая в образе своей жизни, в верованиях, в способе мышления и идеалах совершенно расходилась с образованными классами и которая в то же самое время была настолько неизвестна будущим вождям прогресса, как если бы эти миллионы говорили совершенно различным

языком и принадлежали к иной расе. Наши лучшие люди чувствовали, что все будущее развитие России пришло бы в застой, если бы продолжалось подобное незнание собственного народа, и литература сделала все возможное, чтобы ответить на те великие вопросы, которые осаждали мыслящего человека на каждом шагу его общественной и политической деятельности».[31]

Жажда сблизиться с народом, понять его, просветить и трудиться на благо его, которой была охвачена передовая молодежь 70-х гг., привела к мощному движению — массовому хождению в народ. И первое, с чем пришлось столкнуться народникам и что, собственно, и помешало осуществлению их программы, было то самое взаимное непонимание, о котором говорил П. Кропоткин в только что процитированном отрывке из книги «Идеалы и действительность в русской литературе». Через это испытание пришлось пройти и Г. Успенскому. И он в течение длительного времени не мог сблизиться с крестьянами, войти в их интересы, посмотреть на жизнь их глазами, и перед ним был, пользуясь словами тургеневского Нежданова, «овраг или ров, через который он никак не мог перескочить». Но если герой Тургенева так и остался по ту сторону рва, то Г. Успенскому удалось преодолеть это препятствие, встать на точку зрения мужика и понять самые сокровенные пружины его образа жизни и мысли.

Трудно переоценить все сделанное Г. Успенским для разрешения самых насущных, больных, роковых вопросов пореформенной России.

По многим пунктам революционно-демократической программы всестороннего изучения народа он ближе всех, быстрее всех и глубже подошел к истинным ответам. Недаром его очерками, статьями широко пользовались марксисты, в том числе и В. И. Ленин, для доказательства справедливости своих теоретических положений.

В произведениях Глеба Успенского в большом количестве содержится фольклорно-этнографический материал. Это вполне понятно. Встав «во главе ⟨...⟩ новой фазы народной беллетристики»,[32] стремившейся «к достижению основных начал народной жизни, к выводам и обобщениям, которые давали бы ключ к пониманию жизни народа в ее массовых проявлениях»,[33] Г. Успенский с конца 70-х гг. всерьез занимается крестьянством, его бытом и мировоззрением. Без изучения этнографии и фольклора достигнуть намеченной цели было немыслимо. Писатель, собственно, никогда специально не выделял фольклор. Он, как большинство шестидесятников, революционных демократов и народников, постигал народознание, в которое входили как равноправные и необходимые части этнография, фольклор, правовые отношения, краеведение, религия, диалект и т. п. Для усвоения этого материала использовались методы и приемы строго научные, с учетом современных достижений естественных наук, истории и статистики. Излагая свои мысли и наблюдения перед читателем, Г. Успенский не мог все перевести на язык художественной лите-

ратуры, ее рамки были для него явно тесны. Поэтому он выступал не только в качестве писателя, но и публициста, культуролога, статиста, социолога. Почти все свои произведения он не выдерживал строго в каком-либо одном жанре: его художественные очерки до предела насыщены цифрами, этнографическими данными, публицистическими вставками; его статьи написаны так, что читаются как прекрасная беллетристика. Эта особенность писательской манеры Г. Успенского была замечена давно. Пожалуй, точнее всего сказал об этом Кропоткин: Г. Успенский «представляет сам по себе отдельную литературную школу, и я не знаю ни одного писателя во всемирной литературе, с которым можно было бы его сравнить ⟨...⟩, в его позднейших произведениях, почти исключительно посвященных изображению деревенской жизни и написанных, когда его талант достиг полной зрелости, преобладает этнография, и они кажутся скорее этнографическими очерками, написанными талантливым беллетристом, чем повестями в собственном значении этого слова».[34]

Постижение народа, его миропонимания, основ жизненного уклада шло у Успенского через изучение быта и народного творчества крестьян различных мест России. За два десятилетия Г. Успенский изъездил практически всю страну: Новгородская губерния, Поволжье, центральные и южные районы, Северный Кавказ, Крым, Сибирь, Уфимская и Оренбургская губ. и пр. Поездки были необходимы, они питали ум, давали пищу для размышления, поставляли живой, «из первых рук» материал для очерков, рассказов, статей. Один из ранних биографов писателя отмечал как характерную черту его жизни бесконечные выезды в разные уголки огромной страны: «Едва ли кто-нибудь из русских писателей так много путешествовал по России, так много ездил, как Глеб Успенский», и в результате вся жизнь писателя — это, по сути дела, «длинный ряд дорожных встреч».[35] Об этом же писал и А. Скабичевский, подчеркивая, что все поездки «были вполне целесообразны, имели вид своего рода научных экскурсий. Россия была для него библиотекой, в которой он всю жизнь рылся, изучая народ».[36] Поездки по России чередовались с «оседлой» жизнью среди крестьян — весной 1877 г. Г. Успенский поселяется в с. Сопки Валдайского уезда Новгородской губ., в следующем году живет в с. Сколково Самарской губ., с 1880 г. надолго обосновывается в Новгородчине, сначала на мызе Лядно, затем снимает участок земли с домом в с. Сябринцы.

Благодаря всем этим путешествиям и жизни «среди самой настоящей русской народной жизни» (XIII, 163) Г. Успенский стал прекрасным знатоком народных обычаев, традиций, законов, по которым живет крестьянская община, ее семейных и бытовых укладов, устного творчества деревенской России. И только теперь он смог увидеть «действительно *одну подлинную важную черту в основах жизни русского народа* — именно, власть земли» (IX, 186).

Стоя на материалистических позициях, Гл. Успенский был убежден в том, что фольклор, как вообще народное искусство, как нравственность и мораль, объясняется в конечном счете условиями жизни носителей данной духовной культуры. Увлеченный своим открытием «власти земли», писатель подходил ко многим произведениям русского фольклора и этнографическим фактам как к продуктам сознания, определяемого властью земли.

В этом смысле чрезвычайно интересна глава «Земледельческий календарь», включенная Г. Успенским в цикл очерков «Власть земли». Во-первых, совершенно очевидно, что автор прекрасно знает, собирает и давно осмысливает народные приметы; во-вторых, становится ясно, что использует он их по-своему. Успенский не задается целью проверить правильность примет, установить их древность и связь с мифологией. Они ему нужны для другого — «определить значение в народной жизни и миросозерцании „земли“ и „земледельческого труда“», поскольку именно этот малый жанр и является, как пытается показать Успенский, прекрасным примером «земледельческой мысли» народа (V, 127). Писатель сравнивает календари «для господ» и народный: «без перерыва на целый год, вплоть до будущего крещения, — у господ идут: взятие, покорение, одоление и т. д., а у крестьян: „На Трифона звездно — весна поздняя“» и т. п. (с. 127). Такое своеобразие крестьянского календаря Г. Успенский объясняет тем, что земледельцу необходимо знать «мельчайшие подробности случайностей природы», ибо от них зависит «успех его труда и всего благосостояния» (с. 129). Раньше многих ученых Г. Успенский увидел, что христианство наложилось на более древнее мировоззрение, на многовековые наблюдения и опыт народа, поэтому «святые и чудотворцы также переведены на крестьянское положение: св. апостол Онисим переименован в Онисима-овчарника, Иов многострадальный — в Иова-горошника» и т. п. (с. 128).

Об особенностях творческого метода Г. Успенского можно судить и по главе из «Деревенского дневника», посвященной народным лечебникам — рукописным сборникам о целебных и магических свойствах трав. В качестве примера берется один из таких «Лечебников», который включает описание 82 трав и цветов, способы их употребления, приготовления, а также тексты заговоров, какими должно сопровождаться применение травы. К материалу этому Г. Успенский подходит не как медик или ботаник, не как фольклорист или историк языка, он остается социологом, экономистом и, рассматривая травник с этой точки зрения, убеждается, что в нем «раскрывается весь обиход жизни темного человека, с такою массою нужд буквально на каждом шагу, нужд, требующих именно самого широкого знания, заменяемого теперь корнями, приговорами, травами» (IV, 230).

Своеобразие использования Г. Успенским содержания «Лечебника» видно из того, какую информацию он добывает из типичных для подобных травников рассказов о свойствах трав. Там,

где фольклорист, этнограф, историк народных представлений нашел бы массу интереснейших сведений (следы древних языческих представлений о дне и ночи, о болезнях и воде и пр., отголоски старинных обрядов, примеры слияния язычества и христианства, остатки культа растений, слова и т. п.), Г. Успенский обнаруживает «собрание великого множества таких затруднений, страхов, мук и желаний» (IV, 233), которые веками гнетут народ и которые ни преодолеть, ни удовлетворить он сам не может.

Вопреки обычному подходу к народной медицине, Г. Успенский обратил внимание не на то, чем и как предлагает пользоваться «Лечебник», а на то, с чем крестьянин вынужден бороться. Поставив перед собой этот вопрос, писатель пришел к удивительным выводам. Русский мужик, судя по травнику, или вовсе не болеет физически (кроме немногих болезней в детском возрасте), или предоставляет самому организму справляться с этими недугами. Зато разнообразнейшие свойства всех 82 растений направлены на то, чтобы воздействовать на взаимоотношения людей, на общественные порядки, социальное зло, всевозможную несправедливость и неправду. Такого рода рекомендации и составляют основу «Лечебника», служа неопровержимым доказательством темноты и беспомощности крестьянской массы и одновременно являясь свидетельством неугасаемой тяги народа к знанию, непрекращающихся попыток справиться со всяким злом, найти ему противоядие.

К любому виду духовной деятельности народа Г. Успенский подходит как к источнику знаний о нем, как к произведению «народного ума», причем ума коллективного,[37] как к продукту народной философии, мировоззрения, экономического уклада. Это помогло ему сделать далеко идущие выводы о современном положении и нуждах крестьянства на основе даже такого, казалось бы, сугубо прикладного и чрезвычайно далекого от всякой экономики, политики материала, не содержащего ни разоблачающей злой сатиры, ни обобщений эпоса, каким является простой сборник сведений по народной медицине.

О темноте и беспомощности говорило множество фактов народной жизни, в том числе и фольклор, и прежде всего — рассказы богомолок, былички, разговоры о снах и предчувствиях, вообще густая сеть предрассудков, которой опутан быт крестьянской семьи. Великолепное знание природы, врожденный ум и наблюдательность, с одной стороны, и вера в нечистую силу, полное бессилие перед любым несчастьем, любой несправедливостью — с другой, мирно уживались в голове и душе крестьянина, требовали объяснения и затем уже правильных действий, чтобы закрепить и развить одно и избавиться от другого.

Почему с таким вниманием выслушивается рассказ старухи-богомолки о книге, «которую, ежели положишь ты за пазуху и по водам пойдешь, никогда ты с ней не потонешь: так и иди, ровно бы по мосту» (Пс, I, 96)? Что привлекает слушателей

в невероятных объяснениях старого солдата о том, что такое «гац» и откуда он берется, в его рассказе о дьяконе, откопавшем мешок с тараканами, которые «лежали в земле тысячу лет — и живы», в его сведениях про мост в Киеве длиной в 20 верст и т. п. (III, 312—313)? Где причина того, что всем этим россказням в народе верят, а над приключениями Джеймса Кука смеются (I, 142—145), что крестьянин одновременно верит и в черта и в бога, а молитва его больше напоминает заговор или кощунственную пародию: «„Верую во единого бога отца ⟨...⟩ и в небо и в землю. Видимо невидимо, слышимо неслышимо. Припонтистился еси, распилатился еси...“ А дальше уж бог знает что было. Кончалась „Верую“ так: „от лукавого. Аминь“» (V, 25)?

В поисках ответов на эти и подобные вопросы Г. Успенский приходит опять к исторически обусловленной власти земли над крестьянином и преднамеренной сознательной поддержке темноты и забитости со стороны тех, кто вершит судьбы России.

Показывая, что религиозное суеверие представляет собою естественный продукт отношения крестьянина к природе и особенностей земледельческого труда, писатель тем самым доказывал, что борьбу с «недоимкой» народного ума, развития, сознания надо начинать с уничтожения «недоимки» «деревенского житья-бытья» («Из деревенского дневника»). Кроме того, он приводил в своих произведениях массу примеров бессердечия, жестокости, преступлений, которые совершаются все из-за той же темноты и бесправия простого человека. Больше всего его тревожила и удивляла бездейственность народа, его страх перед будущим, который в среде обывателей, мелкого служилого люда и подвергнувшегося капитализации и процессу «раскрестьянивания» деревенского населения выливался в ожидание неизбежного ответа за зло, в огромном количестве заполонившее землю и проникшее всюду. Даже в самые «искренние минуты, — писал Г. Успенский в очерке «Волей-неволей», — ни мужики, ни бабы, ни отец, ни мать не задумывались о том, как бы выйти из этого положения, развязаться с ним, очистить совесть и развязать других. Напротив, в искренние-то минуты и начинались задушевные разговоры о том, „что кому будет за все это?“» (VI, 69). И чуть ниже добавлял: «Не знаю, как кому, но мне никогда не приходилось слышать, чтоб представления народа об рае, о награде на небесах были так же подробно и ясно выработаны, как представления об аде, о том, что кому и за что будет. В раю, сколько я знаю, никто никогда не указал мне никаких подробностей обстановки, никакого удовлетворения настрадавшейся на земле душе, кроме каких-то золотых яблочек да архангельского пения. Тогда как ад — это другое дело! Ад разработан народной фантазией до мельчайших подробностей; здесь все исследовано так подробно, точно исследователи имели в руках программу на этот счет от какого-нибудь статистического комитета» (VI, 69—70).

Нынешние времена, замечает Г. Успенский, как нельзя лучше способствуют всем этим рассуждениям и страхам. Реформа круто изменила жизнь, но не сделала ее лучше. Раньше было плохо, трудно, нестерпимо, но понятно. Теперь все говорит за то, что должно быть лучше, однако улучшения не чувствуется, лишь прежнее понятное зло заменилось новым — непонятным, поэтому закономерно, что крестьяне либо затаились и пережидают лихие времена, либо идут искать «спрятанную» от них правду в виде царской «бумаги», либо ждут страшного суда.

Разговоры о том, что сейчас плохо, а будет еще хуже, можно было услышать повсюду, от самых разных людей.

Злобный кляузник, холоп, худшее порождение крепостного права — волостной старшина Куприан Муравушкин, загнавший в гроб собственного сына, предсказывает: «А будет еще хуже, идут времена зловещие, народишко распустивши, не знает правилов, забыл бога и пользуется своим неуважением к начальникам!» (VI, 225). Жалуется на жизнь и купец, не сумевший приспособиться к новым условиям и разорившийся. Сетования на неправду сегодняшнего дня составляют основное содержание разговоров чиновников, обнищавших купцов, мещан: «Я говорю одно: иди и ложись в гроб! 〈...〉 Нонешнее время не по нас... Потому нонешний порядок требует контракту, а контракт тянет к нотариусу, а нотариус призывает к штрафу!.. Нам этого нельзя...» (II, 8). А среди крестьян (типичный признак «смутных времен»!) вновь распространяются мысли о конце света, о пришествии антихриста. Большой материал об этом содержат очерки писателей-шестидесятников. Г. Успенский тоже не мог пройти мимо этого факта. «Мысль об антихристе, о страшном суде мелькала не раз в недоумевающей крестьянской голове», — пишет он в очерке «„Пинжак“ и чорт» (VI, 266).

Однако гораздо больше, чем разговоры об антихристе, интересовали Г. Успенского слухи оптимистические, какую бы фантастическую форму они ни приобретали. В этом смысле он был последователем революционных демократов, которые призывали уделять особое внимание «крестьянским разговорам, толкам, сенсациям», «чтобы не оказаться во власти „отвлеченных теорий, не имеющих корня в стране“».[38] Часто писателю приходилось сталкиваться с тем, что слухи, распространявшиеся в среде крестьянства, так или иначе всегда были связаны с землей, с верой в то, что кто-то задерживает настоящее решение царя, что настоящую бумагу где-то держат и не допускают до народа. В одном из очерков цикла «Крестьянин и крестьянский труд» есть такой эпизод: Иван Ермолаич однажды задал автору вопрос, совсем для него непривычный, — «Чего нет ли в газетах хорошенького?». Оказалось, что вопрос этот взволновал его оттого, что распространился слух о чудовище, якобы свалившемся с неба. Крестьяне поняли это по-своему, и в устах Ивана Ермолаича слух звучал уже таким образом: «Сказывают 〈...〉, будто бы где-то свалилась с неба кобыла не кобыла 〈...〉, будто версты

на три длиннику протянулась, из пушек в нее палят, а изгнать не могут ⟨...⟩. Сказывают, вся спина у кобылы-то исписана ⟨...⟩. Сказывают — все на спине-то прописано... какие бедствия, и как что будет, и насчет земли, будто будет раздача...» (V, 16—17). Нелепая газетная, лубочная «утка» в голове мужика обросла всем самым главным для него: «бедствия», «раздача», «насчет земли», «изгоняют»; даже чудовище превратилось в желанную и столь необходимую в крестьянском хозяйстве кобылу.

Успенский сталкивался с тем, что и само «священное писание, если послушать деревенских толкователей его ⟨...⟩, кажется, только и написано для того, чтобы доказать крестьянам, что „приидет царь (такой-то) и даст землю". Непонятный, запутанный текст „Апокалипсиса", который с такой охотой читают деревенские грамотные люди, в толкованиях этих последних получает совершенно неожиданно самый ясный смысл, потому что все оказывается написанным насчет того, что земли будет вволю... Везде, где попадаются слова: „и соединиша", „и соединихом", „и соединих", — уж непременно дело идет насчет земли...» (V, 129—130).

Неустойчивость и страхи «перед настоящим и будущим заставляют мысль простого человека обращаться к прошлому, когда все было ясно, неизменно, устойчиво и понятно. Возникают в крестьянской среде и в среде «обглоданного разного люда» всяческие ретроспективные идиллии и утопии».[39] Эти крестьянские утопии чрезвычайно заинтересовали Г. Успенского, так как они выражались не только на словах, но с ними было связано (в очень большой степени) целое движение — массовое переселение крестьян в далекие земли, на край России: в Сибирь, на Алтай, в Зауралье. Г. Успенский в течение двух летних поездок (1888 и 1889 гг.) посетил места, куда ехали крестьяне, и познакомился с новым для себя типом — с переселенцем. В результате появился цикл очерков «Поездки к переселенцам». Основываясь на собственных наблюдениях, на известных ему цифрах и фактах, писатель сумел сказать читающей России много правдивого, нужного об этих людях, о причинах, толкавших их на столь далекие путешествия, об их судьбе и условиях, в которые они попадали. Он же обратил особое внимание и на целый слой мало или даже вовсе не известного фольклора переселенцев, в котором большую часть составляли рассказы и легенды о богатых далеких местах, о вольной жизни там. Подобные рассказы мало фиксировались и до последнего времени практически не изучались.[40] «Между тем их историческое и фольклористическое значение огромно»,[41] они «составляют своеобразную форму идеологии и художественного творчества, связанную с основными видами миграций феодального крестьянства — побегами, выходами, переселением и колонизацией, сыгравшими весьма важную роль в истории русского народа».[42]

В 1872 г. Н. Демерт писал в статье «Наши общественные дела», опубликованной в некрасовских «Отечественных записках»:

«Когда между крестьянами по деревням начинают распространяться бог знает откуда и почему темные, нелепые слухи о скором светопреставлении, о переселении куда-то, зачем-то, то это верный признак плохого их экономического положения».[43] Подобные слухи в 40-е гг. привели к массовым (в большинстве случаев трагическим) попыткам крестьян уйти на новые места, а в 80-е гг., когда «препятствий к переселениям стало значительно меньше, традиция „побегов" и „выходов" трансформируется в колонизационное движение, которое к концу XIX в. стало даже поощряться правительством, стремившимся придать ему организованные формы и разрешить при его посредстве некоторые экономические и социальные противоречия европейской части России».[44] Г. Успенский, хорошо знавший утопические рассказы, связанные с переселением, видел в них ту силу, которая заставляет вчерашнего мужика бросать насиженные места, отцовские могилы и, преодолевая все трудности, шагать по огромным просторам России в поисках обетованной земли. Это та самая сила, которая не раз на протяжении обозримой истории страны доставляла стоящим во главе нее «немало хлопот».

«А между тем самое появление на белый свет какого-то атамана, а главное, легенда о вольности, пущенная в публику при помощи газет, и эти неясные слухи и мечтания о каких-то самовольно образовавшихся общинах вольных русских людей, самостоятельно вступающих в политические связи с Абиссинией, самовольно воюющих с итальянцами, — все это полуфантастическое, недостоверное в деле, почти неосязаемое и неуловимое, тем не менее несомненно показывает, что в русском обществе еще жив дух „удалых добрых молодцев", еще не замерла мечта о лодочках с вольными людьми-разбойничками и что жажда пожить и погулять на свете вне стеснения какими бы то ни было формами общежития еще довольно сильна в обществе» (VII, 574), — писал Г. Успенский в очерке «Вольные казаки», созданном после поездки в 1887 г. по Волге и Дону.

К. В. Чистов, объясняя появление легенд о далеких землях, говорит, что эту «вспышку поэзии» породила «энергия отчаяния и энергия надежды».[45] В очерках и заметках о переселенцах Г. Успенский на первый план выдвигал «энергию надежды», так как его в этот период увлекала мысль об активности народа и о воздействующих на эту активность толках, слухах, мнениях. Напомним, что примерно тогда же о подобных разговорах в народе писал Мордовцев, указывая, что они сыграли большую роль в подготовке Пугачевского восстания.

Мы видели, что в поисках корней крестьянского мировоззрения, в поисках типа «истинного крестьянина» Г. Успенский неизбежно приходил к выводу о необходимости подробнейшим образом изучить жизнь деревни. Это и является причиной обилия в его произведениях точных, верных и тонких наблюдений и фактов, относящихся к области материальной и духовной культуры народа.

Программные произведения на тему крестьянской жизни — циклы очерков «Крестьянин и крестьянский труд» и «Власть земли» изобилуют такими материалами, как сведения по крестьянскому земледельческому календарю, народной медицине, как приметы, заговоры, пословицы, былички, слухи и толки, частично обряды календарные и семейные.

Однако кроме подобных фольклорных произведений, тесно связанных с трудом и бытом, Г. Успенский обращался и к «чистому» фольклору, уделяя ему немалое внимание, широко и оригинально используя его в своих работах.

«Среди многочисленных жанров народной поэзии, к которым обращается писатель, сказке, несомненно, отводится ведущее место», — читаем в специальной работе, посвященной отношению Г. Успенского к народной сказке и использованию им сказочных образов.[46]

Думается, автор преувеличивает значение сказки в творчестве писателя. Широко используются им не столько сами сказки, сколько сказочные формулы, приемы, стиль, в особенности при передаче речи женщин из народа, когда те рассказывают различные случаи, — например, рассказ старухи из очерка «Тяжкое обязательство», Гавриловны из «Зимнего вечера» и др. Отчасти на использовании сказочного приема — выделение одного признака, заострение одной черты, одной функции — построен знаменитый очерк «Будка». Только в сказке за внешним обычно стоит другое — противоположное и при этом подлинное, здесь же внешнее и внутреннее полностью совпадают.

Сказочную композицию можно увидеть и в очерке «Недосуг», где сюжет строится по типу сказки с повторением-нарастанием: одно непонятное событие накладывается на другое. Наконец, когда все совсем запуталось, дается первое событие, являющееся причиной всех последующих, и начинается раскручивание событий в обратную сторону с объяснением каждого через предыдущее, уже понятое.

Интересно введен сказочный стиль в раннем очерке «У Троице Сергия»: неторопливое плавное повествование соответствует медленному, усталому шагу двух нищенок-богомолок, их виду и обычному разговору-россказням. «Идут старухи незнамо куда, идут да и поспрашивают ⟨...⟩. Ковыляют старухи дальше и стоит прямо навстречу им город большущий, а в этом городе есть острог» (Пс, I, 95). Так читатель, завороженный языком сказки, вдруг попадает прямо из сказки в действительность, олицетворяемую острогом.

Прибегая к сравнению со сказочными образами (но не «заимствуя сказочные образы»),[47] Г. Успенский действительно в ряде очерков «создает обобщения большой социальной силы».[48] Прежде всего это относится к очерку «Книжка чеков», где купец-промышленник сравнивается со сказочным богатырем, но в отличие от последнего приносит людям не счастье, не помощь, а разоренье и нищету.

Уже говорилось о детских впечатлениях Г. Успенского, связанных со сказкой, о том, как высоко он ценил простые деревенские «сказочки», остроумные, «охаивающие всех и вся» сказки. Особняком стоит очерк «Наблюдения одного лентяя», где приводится рассказ о мальчике, который настолько близко принял к сердцу сказку, что сделался как бы помешанным и даже сбежал из дому. Речь идет о сказке «Конек-горбунок». А. И. Сальник считает, будто Г. Успенский хотел таким образом показать силу сказки: «Иногда влияние сказки на человека так сильно, что это кончается для него трагически».[49] Скорее, однако, на первый план здесь выдвигается не могущество сказки, а страшная обстановка, в которой живет герой рассказа. В затхлом, злом, однообразном быту мальчика сказка, усиленная его природным воображением, сыграла роль бомбы, она показала, что жить можно по-иному. И для мальчика единственной формой протеста, выхода из обыденности оказалась попытка (конечно, детская, наивная) реализовать сказку, проиграть ее на себе. В конце концов он уже через много лет добивается свободы, воспользовавшись, правда, не сказочной, а религиозной ситуацией: герой разыграл исцеление, сделался «чудом» — и заработал независимость.

Вполне вероятно, что этот эпизод с мальчиком, уверившим в сказку и получившим такую нелепую свободу, создан под влиянием тех споров, которые велись в 70-е гг. вокруг сказки, пригодности ее для детского чтения, значения сказочной фантастики. Если большинство исследователей, критиков, педагогов сходились во взгляде на сказку как на великолепный источник познания народа, то вопрос о сказке как детском чтении дискутировался широко и решался по-разному. «Отечественные записки» разделяли отрицательное отношение к фантазии и фантазированию, высказанное Чернышевским в работе «Эстетические отношения искусства к действительности», и хотя великий критик не говорил ничего о народных сказках, журнал переносил это отношение и на них.[50] В рецензиях «Отечественных записок» противопоставлялись «фантастическая сказка и литература полезных знаний, необходимых в практической жизни. Одна исключает другую. Первая парализует волю, уводит от жизни, вторая помогает растить деятельных граждан. Поэтому фантастическая сказка должна быть исключена из детского чтения, она не нужна».[51]

Можно предположить, что, обдумывая этот взгляд на сказку, Г. Успенский продемонстрировал, какой вред может принести она ребенку, наделенному богатым воображением, если он лишен всяких «реальных знаний» и здорового, природного крестьянского образа жизни.

О месте сказки в крестьянском быту Г. Успенский знал очень хорошо, он посвятил этому жанру не одну проникновенную страницу, но, пожалуй, ярче всего это прозвучало в очерке «Очень маленький человек»: «К нам в избу хаживал Андрюшка, —

знаете, вор известный был в наших местах; он хаживал к нам по осени либо зимой, когда вору плохо, и что же? За лето он всех обворует, целое лето за ним гоняются с дубинами, сторожат, — и попадись — убили бы, а зимой придет, и ничего, потому что он отлично сказки рассказывал... В избе темным-темно, скучно-скучно, а Андрюшка как начнет свою канитель, все так и притаятся... Глядишь, от соседа пришла за чем-нибудь баба, а стала слушать Андрюшку, так и сидит с горшком на коленях часа два... Целую зиму его и прокормят. К весне мужики начинают подумывать, как бы его связать да представить в тюрьму, но он всегда уйдет так, что не успеют опомниться...» (II, 490).

Рассказал об Андрюшке писателю один из его учеников — умный, пытливый крестьянский паренек. И вот ему-то, в отличие от мальчика из мещанской семьи, сказка пошла не во вред, а на пользу: его потянуло в школу, учиться грамоте, чтоб самому читать хотя бы дешевые лубочные издания с теми же сказками или про «битву с кабардинцами» и т. п.

Надо сказать, что Г. Успенский не разделял отношения «Отечественных записок» к фантазии и сказке. Вопреки господствующему среди революционно и демократически настроенной интеллигенции мнению, он писал в статье, посвященной памяти В. И. Гаршина: «Пристрастие к изложению своих мыслей в сказочной форме есть прямой признак необыкновенной чувствительности к жизненным впечатлениям» (IX, 148).

Высоко оценивая эту способность Гаршина, Г. Успенский сам в данном жанре не работал. Как правильно отмечают составители комментария к очерку «Не быль, да и не сказка», аллегорическая, сказочная форма не свойственна Успенскому. Черновики свидетельствуют о том, с каким трудом создавался этот очерк. Начатое как сказка, повествование постепенно теряет сказочный сюжет и принимает форму путевых заметок, где «воображаемый разговор автора с цветком объясняется усталым состоянием путешественника» (VII, 622).

Вообще в тех случаях, когда Г. Успенский обращался к сказке, он отдавал преимущество не волшебной сказке, а «жанрам реалистическим — анекдотам и сказкам бытовым».[52]

Можно спорить о термине «реалистический» по отношению к сказке. Но бытовые сказки и притчи (см., например, притчу «Про мужика да про волка» в очерке «Овца без стада»), действительно, чаще останавливали на себе внимание художника. Г. Успенский, обращаясь к сказкам (как, впрочем, и к другим жанрам фольклора), обычно переиначивал их, вкладывал в образы и ситуации свой смысл. Хорошо видно это на примере образа разбитого корыта из Пушкинской сказки: «Как старик в сказке о рыбаке и рыбке, когда золотая рыбка ушла в море, ничего старику не сказавши, „лишь хвостом по воде плеснула“, — так и я очутился теперь в недоумении пред какой-то безотрадной пустотой. Передо мной, как и перед стариком, исчезли все

сказочные чудеса, очутилась старая землянка, на пороге землянки не царица, а старуха,

А перед ней разбитое корыто!..

Тайна сказочного великолепия стала совершенно ясна. Была золотая рыбка — и великолепие было, а ушла рыбка в „глубокое море“ — и осталось от всего только землянка, да старуха, да корыто!..» (VII, 544). Иначе говоря, будет миллион, купон — будет и дело, и развлечение, все будет, а нет купона — и ничего нет.

О том, как Г. Успенский «творчески перерабатывает сказочные сюжеты применительно к своим целям и задачам»,[53] можно судить по аварским сказкам, использованным им в рассказе «Про счастливых людей», напечатанном в январском выпуске «Книжек недели» за 1885 г. Сравнивая подлинные аварские сказки, опубликованные в «Сборнике сведений о кавказских горцах» (вып. II, Тифлис, 1869), с пересказом писателя, легко заметить, что для него важным представляется обрамляющий эти сказки «разговор на злободневно-современные темы трех дорожных спутников — солдата, приказчика и лакея, акцентирующий в сказках те мотивы, которые необходимы писателю для освещения основной темы рассказа» (VII, 631 — комментарии).

Все три сказки подверглись Г. Успенским значительной переделке, главным образом в концовках, и, выйдя из-под его пера, доказывали, что счастье, за которое боролись герои сказок, будет настоящим, если оно основано не на удаче, не приобретено чужим умом, а добыто собственным трудом, головой, твердой волей.

В своем творчестве Г. Успенский охотно использовал и малые прозаические жанры фольклора — к примеру, анекдоты. Так, печальные случаи из жизни покровцев, описанные в очерке «Злые новости», внешне напоминают рассказы о пошехонцах. Собственно, это и есть пошехонцы, только не далекие, не фольклорные, а современные, которые не родились такими, а сделаны условиями своего существования. Вся история их и сводилась, показывает писатель, к тому, чтобы сделать из них дураков.

С помощью анекдота одна из героинь Г. Успенского, пожилая дама, остроумно характеризует нравственные настроения, пережитые «русским обществом за довольно значительный период времени» (VI, 249). Теперь «по внешности, никакого сравнения с прошлым ⟨...⟩. А все-таки чувствуешь, что нет во всем этом гаме, шуме и трескотне, и во всем обилии общественных толков и пересудов ничего „настоящего“... Чувствуешь, что во всем этом обильном говоре, среди массы всевозможных мнений о бесчисленном множестве всевозможных вопросов и дел есть что-то, напоминающее анекдот о том мужике, который, стоя у притолоки в то время, когда барин ел поросенка, в ответ на слова барина: „Какой отличный поросенок!“ сказал: „Нет, ветчина вот, так та много скусней!“ — „А ты ел ветчину-то?“ — спросил барин. —

„Сам-то я не ел, а мне приказчик знакомый сказывал, что видел он, как один офицер проезжающий ел“» (VI, 255).

Если сказку Г. Успенский почти никогда не цитировал, предпочитая по-своему пересказывать ее, то к анекдоту отношение было другое. Этот современный жанр, ярко отражающий смешные, нелепые, но правдивые в своей утрированности случаи, явно нравился писателю, и он охотно приводил его целиком, наслаждаясь и сюжетом, и языком услышанного анекдота, но больше всего ценя в нем злободневность. Еще в ранних произведениях, вслед за старшими товарищами по литературному труду, Г. Успенский нередко включал в ткань своего повествования анекдотические случаи из жизни крестьян, мастеровых, обывателей и т. п. Но уже тогда он подходил к этому жанру по-своему. Не становился в позу высмеивающего и только, как это делал Н. Успенский, не пускался в лирические авторские плачи по поводу услышанного, подобно Левитову, не выставлял это в качестве прикрытия для основного, тайного смысла, как у Слепцова. Характерен рассказ о старушке Митревне («Семениха»), которая ходила просить за сына, угнанного в солдаты, и, как оказалось, «все дела она вела и просьбы подавала швейцару в казенной палате, который изумил ее своим видом и золотой палкой, перебрал от нее множество денег и, наконец, уговорил идти в Питер». Старушка и отправилась в столицу «на самый на царицын луг... Потому, посередь самого лугу стоит Кутуз-Смаленскай, и все одно как прибежище какое... Как ему скажешь: так, мол... Он сичас платком махнет — и все тут, потому он из-под самого, из-под зеленого орла... во как!» (Пс, I, 161). Для Успенского это не столько смешной анекдот, сколько пример темноты и безжалостности нынешнего народа: и швейцара, так жестоко обманывающего старуху (своего-то брата — крестьянку!), и ее слушателей, которые покатывались со смеху. Пока что здесь нет публицистики, нет проникновения в источник, первопричину рассказанного. Но есть материал, который потом заставит задавать вопросы и поможет решать их.

С особым удовольствием писатель привел в «Письмах с дороги» два анекдота о забитости украинских крестьян при панах. Анекдоты эти — прекрасный образец народного остроумия, но для писателя они дороги и другим: их рассказывают сами крестьяне, уже освободившиеся от прежней зависимости, свободные и уверенные в своих силах, переселяющиеся в новые края и вспоминающие о прошлом со смехом, твердо зная, что оно не вернется, что нет над ними власти панов и теперь можно посмеяться над былой своей темнотой и бесправием.

Противоположные чувства вызывали у Гл. Успенского анекдоты иного типа — распространившиеся во время войны среди мещан и обывателей ура-патриотические бахвальства, построенные на сравнении русского солдата с иноземным, — конечно, всегда в пользу «наших».

В «Нравах Растеряевой улицы» есть целая подборка рассказов про политику и войну, ими наполняет уши пациентов горедоктор Хрипушин (I, 89). Все они — пример квасного патриотизма, глубокого невежества и элементарной неграмотности. Подобными «геройствами» изобиловали лубочные картинки и массовая дешевая «народная» литература, в огромном количестве наводнившая в этот период страну. Г. Успенский заинтересовался такого рода товаром книжного рынка и влиянием его на различные слои населения. То, что говорит о своем поведении герой второй главы «Наблюдений одного лентяя», современник войны 1853—1856 гг., относится и к самому Г. Успенскому эпохи русско-турецкой войны: «Я в это время целые дни проводил на улице: встречал и провожал войска, толкался на площадях, где по грязным заборам были развешаны бесчисленные картинки о победах, и слушал толки. Разнообразия было очень много» (II, 281). Москвичи рассказывали «о свече у Иверской, которую турки начинили порохом и поставили перед иконою ночью. Хорошо, что митрополиту приснился сон и он успел выхватить свечу, которую разорвало тут же на улице» (II, 278). Ни в одном, самом большом и скрупулезном собрании произведений народного творчества прошлого века нет такого материала. Об этом полезно напомнить еще раз, чтобы показать, как много можно почерпнуть фольклористу, этнографу, историку народной культуры из беллетристики и мемуаров ушедшего столетия.

Г. Успенский в самом деле хорошо изучил военные лубочные издания и на основе их создал пародию — рассказ мелкопоместного землевладельца Ивана Андреевича Поленникова о его подвигах в Польше. «Раз он нес раненого солдата на своих плечах верст двадцать. Нес он его в деревню, надеясь, что там можно будет пристроить его на попечение помещицы; помещица, однако, отказалась принять; тогда Иван Андреич взял больного солдата за ногу и хлопнул им барыню. Но это еще что: однажды полковник заметил ему, что у него худ сапог; Иван Андреич тотчас же отправился в лес, встретил повстанца и тотчас же с одного маху отрубил у него ногу, обутую в хороший сапог. Затем он снял с отрубленной ноги сапог, надел его и явился к начальству. Но и это еще что! Шли однажды навтречу Ивану Андреичу четыре человека повстанца. Что ж сделал он с ними! Он обнял их всех одной рукой, а другою вынул саблю и срезал им всем головы, словно у пучка моркови или редьки, и т. д.» (III, 355).

Г. Успенский правильно понял причину популярности такого рода «литературы» среди лакеев, мелких чиновников, купцов, обывателей: во время войны толпа встрепенулась, появилась видимость деятельности «на благо отечества», и каждый из кожи вон лез, чтобы показать и свое участие в этом деле. «После турка, — резюмирует автор, — у толпы ничего не осталось своего» (II, 283).

Гораздо больше волновал Г. Успенского вопрос об отношении народа к войне. Об этом он писал в «Наблюдениях одного лентяя», рисуя поведение зрителей и участников процедуры приема рекрутов (II, 281).

Поразительно емкий образ солдата Кудиныча создал Г. Успенский буквально на двух страницах одного из самых сильных своих очерков — «Больная совесть». Его солдат — жестокий, страшный упрек всему обществу и строю, которые способствуют превращению человека в тупое, на все готовое, послушное существо. Кудиныч по природе человек добрый, тихий, отнюдь не воинственный. Он не любит вспоминать о годах своего солдатства (III, 313), только изредка запевает песню, которую заучил, но в которой не понимает ни слова и не хочет понимать. Зато этот же самый Кудиныч с огромным удовольствием слушает и передает нелепейшие небылицы, в которых, по его словам, «одна премудрость» (III, 313).

Война — не его дело, тем более война непонятная, про которую он говорит: «Много мы их тогда перебили... народ все чистый, ладный народ, ничего!» (III, 312). Никакого хвастовства, никаких разговоров про подвиги, только нехотя о деле, которое не по душе, но которое приходилось выполнять. В этом неприятии войны, по глубокому убеждению Г. Успенского, сказывается стихийный, неосознанный протест крестьянина, ощущающего потребность лишь в созидающем труде. Эта исконная потребность настолько сильна, что сохраняется даже в таком вот Кудиныче, давным-давно оторванном от земли и от крестьянства.

Эту же мысль писатель подтверждает еще одним солдатом — персонажем «Умерла за направление». Он, подобно Кудинычу, — сочетание темноты и муштровки, но новые времена отразились и на нем: солдат начинает думать. Здоровая крестьянская закваска, если ее окончательно не заглушили, заявляет о себе сквозь толщу солдатской выучки и заставляет думать: зачем воевали, с кем, каковы будут последствия. Солдат начинает рассуждать вслух. Возникает чрезвычайно интересный фольклорный жанр — солдатская проза, точнее проза солдата-крестьянина, потому что все мысли, объяснения, желания выдают в этом герое типичного мужика. Успенский приводит удивительно своеобразное толкование Севастопольской кампании. Для солдата враг — олицетворение зла внутри России, поэтому, рассуждает он, если разбили врага, завладели «коренными золотыми местами», то должен наступить конец всем страданиям, притеснениям здесь, на родине. Солдат, «не теряя, по-видимому, последовательности в своих мыслях, вдруг перешел к самым последним событиям и объяснил их тоже с точки зрения того положения, которое он высказал раньше.

— Будет, будет баловаться-то!.. довольно вы людей-то, души христианские, на борзых собак меняли. Будет!.. Теперича Россия пошла на поправку, а вашего брата за это надо — вот как.

И он показал, как надо поступать с теми, кто, подобно иностранцам, отнимающим у нас деньги, хочет опять продавать людей и менять их на собак» (II, 532).

Вот в какой контекст попадают даже те рассказы солдат, где зримо присутствует «дух хвастовства» и чувствуется влияние жанра охотничьих рассказов-небылиц и патриотических листков. Кстати, Г. Успенский прекрасно рисует обстановку рассказа, поведение слушателей, их реакцию на рассуждения солдата — подробности, очень важные для тех, кто занимается народным творчеством, и, как известно, крайне редко отмечаемые современными Успенскому фольклористами.

Не одно поколение русских писателей до Г. Успенского включало пословицы, яркие и образные выражения народной речи в свои произведения, используя их весьма широко. Однако по-настоящему полно раскрыли богатство пословиц, их огромные возможности как одного из художественных приемов литературы представители натуральной школы. Достаточно вспомнить В. Даля — собирателя и писателя. Опыт этого направления был творчески воспринят шестидесятниками, которые, не перенасыщая свои произведения народной фразеологией, расширили сферу ее применения: не ограничивались использованием ее только как стилеобразующего фактора для характеристики героя из народа, для демонстрации богатства и яркости народного языка, но часто с помощью пословиц, образных оборотов речи, меткого слова, фольклорных штампов пытались обрисовать характер героя, его состояние, общественное положение, ситуацию, само событие, авторское отношение к рассказываемому и т. п.

Глеб Успенский никогда не увлекался пословицами как писатель, хотя и у него можно найти много случаев включения их в текст очерков, рассказов, писем, статей.

«Нужда, говорит русская пословица, научит кирпичи есть; та же нужда учит есть и калачи, она же и меня научила тому, что известно под выражением: рожь на обухе молотить и соринки не обронить» (IV, 511) — так доходчиво, образно и коротко представил свою судьбу Лиссабонский из очерка «Своекорыстный поступок». «Слова „темный богач“, — пишет Успенский в другом месте, — так же справедливы по отношению к старомодному купцу, как поговорка: „не обманешь — не продашь“ — справедлива относительно его деятельности» (III, 9).

Употребленное «к месту» меткое слово, пословица, поговорка вносили в «публицистически напряженную речь» писателя «живинку», помогали создавать «атмосферу доверительной беседы, эффект присутствия читателя при рождении и развитии авторской мысли».[54]

Будучи уже зрелым, сложившимся писателем, Г. Успенский и по отношению к пословицам придерживался своего метода — использовал их часто по-своему. Два примера. Известная пословица «лето работает на зиму, а зима на лето» берется им не как образец мудрости и наблюдательности народа, хотя именно так

она и могла быть использована в цикле «Крестьянин и крестьянский труд». Успенский видит в ней возможность объяснить самую суть жизни крестьянина, которая поначалу кажется ему непонятной, а оттого бессмысленной и безрадостной. «Крестьянская пословица говорит: „лето работает на зиму, а зима на лето". И точно: летом с утра до ночи без передышки бьются с косьбой, с жнивьем, а зимой скотина съест сено, а люди хлеб, весну и осень идут хлопоты приготовить пашню для людей и животных, летом соберут, что даст пашня, а зимой съедят. Труд постоянный, и никакого результата, кроме навоза, да и того не остается, ибо и он идет в землю, земля ест навоз, люди и скот едят, что дает земля. Сам бог, отец небесный, поминается только как участник в этой бесплодной по результатам деятельности лаборатории» (V, 18).

Своеобразную трактовку пословицы находим и в очерке «Шила в мешке не утаишь». Мало того, что пословица вынесена в название, на ней строится все повествование, она оказывается тем стержнем, вокруг которого развивается и действие, и мысль автора. Речь идет о современной России, где «все мало-мальски желающее „новых" порядков удалено со сцены жизни, на которой поэтому совершенно свободно действует „обыватель"» (III, 392). Но писателя радует, что новое проникает даже сюда: «...обывателю простор, раздолье, и можно бы положительно было потерять голову, если бы — по счастливой русской пословице „*шила в мешке не утаишь*" — то „новое", которое казалось совершенно удаленным со сцены в лице русской молодежи, — не прорывалось там и сям, как шило из мешка, в самых, по-видимому, неподходящих для этого „нового" людях и делах... Вот об этих-то проявлениях „нового", или шила, высовывающегося из корявого, скверного и дурно пахнущего провинциального мешка, я и намерен писать...» (III, 392). И далее не без радости и некоторой иронии Г. Успенский рассказывает, как таким «новым», «шилом» оказалось духовное лицо: «Шило вылезло — вон где! из-под поповской рясы, при всем честном народе! — Это ли не ново и не приятно?» (III, 393).

Несравненно чаще, чем пословицы и поговорки, писатель использовал великолепные, емкие слова, идивидуальные выражения и характеристики, подслушанные в народе или созданные по типу народных.

Такими яркими и многозначными стали не раз обыгранные им слова «растеряевщина», «перекобыльство». Наряду с хлесткими, сочными и меткими «терминами» и прозвищами Гоголя, Салтыкова-Щедрина они прочно вошли в наш язык и до сих пор употребляются как лучшее обозначение того явления, которое под ними разумеется.

Глеб Успенский любил вводить в свои произведения мастеров красного словца, тех, кто, подобно Ершу из очерка «Прохор Порфирыч» (первый очерк «Нравов Растеряевой улицы»), умеет «шутку шутить» и «разными словами сыпать» ловко и красиво

(I, 14). Напомним, с каким восхищением и благодарностью говорил Успенский об «олимпийски-спокойном» типе из народа, «охаивающем всех и вся», мастере рассказывать «скабрезные сказки» и расшвыривать с их помощью «мрачную действительность» (VI, 70—71). Тип этот постоянно привлекает внимание писателя. Он выводит его на страницах очерка «Больная совесть», передавая свое изумление от своеобразного таланта встреченного случайно мужика и от невозможного с точки зрения образованного человека сочетания в нем «безбожества» с религиозностью.[55] «Встретил я здесь пьяного мужика, возвращавшегося с бабой из соседнего села. Баба не давала ему денег на водку; он пристал ко мне и, чтобы угодить, прочитал мне апостол (очень искусно) собственного сочинения, смотря в ладони как в книгу, — но такого содержания, что баба ушла прочь, плюнув и обругав мужа „безбожником“ и проклятым. И действительно, мужик был безбожник, если только чтение (которого я привести не могу) — собственное его изобретение... Ему все трын-трава до такой степени, что я долгое время не мог опомниться и не замечал, что он уже давно ждет „награды“. „Станови, что ли, — говорил мужик. — Али не уважил? Хошь пива... Ей-ей, последние ноне отдал попу, нечем опохмелиться...“ — „Зачем попу?“ — „Да ведь надо молитву дать этому щенку (у бабы был на руках ребенок) — али нет? Кажется, мы хрещеные... Поставь, барин!.. будет тебе! Я тебе еще такую ли скажу!“» (III, 325).

Балагур несколько иного плана показан в одном из очерков «Деревенского дневника». Здесь наблюдается характерное для Г. Успенского стремление представить вытекающими друг из друга такие свойства человека, как умение складно, остроумно говорить, свобода мысли, свобода физическая, прекрасное владение своим мастерством, любовь к труду и умение доставлять людям радость. Но беда народных самородков и общества в целом в том, что условия, в какие поставлен простой человек, не дают в полную меру раскрыться таланту и более того — губят его. Так, кузнец Бертище появляется перед героями очерка, приговаривая на ходу: «Бертище ⟨...⟩ захотел винища, бежит в кабачище, во второй, братцы писари, рразище. Как это вам покажется?» (IV, 82). И эта «дурацкая» прибаутка совершает чудо: «...тьма и сон, и смерть огласились вдруг радостнейшим смехом. В голосе „Бертища“ было нечто до того смешное, комическое, что, кажется, самые обыкновенные слова, сказанные им, непременно бы возбудили веселое расположение духа и улыбку в самом скучном человеке. Слышалось в нем и беззаботность, и веселье, и насмешка, и симпатия, и почти юношеская веселость, хоть „Бертище“ был старик пятидесяти лет» (IV, 82—83). «Где бы он ни пристроился, — продолжает Г. Успенский характеристику этого человека, — тотчас начинался смех и живой, остроумный крестьянский разговор. Остроты, песенки, анекдоты у него были „все свои“, особенные, никем, нигде,

никогда не слыханные. И эти остроты и прибаутки сыпались градом в то время, когда маленькие жилистые руки Бертища проворно работали молотком. И работал-то он, точно комедию представлял. Раскалив конец железной полосы и выхватив его из горна, он, по дороге к наковальне, непременно испугает бабу, ткнув огнем по направлению к ней и прибавив, конечно, смешное, хотя и сальное словцо. Ожидая, пока разгораются в горне уголья, он попляшет и опять расскажет историю или подсмеется над кем-нибудь. Выдалась среди жаркой работы коротенькая минутка передышки, Бертище не упустит ее, чтобы не хлопнуть водки второпях, впопыхах, и все с разными гримасами, прибаутками, позами. Неистощимый родник юмора, веселости и наблюдательности таится в этом человеке; но случайность среды не дала ничему развиться как следует, и талантливый человек этот осужден на то, чтобы выделывать „коленца", пить и, разумеется, спиться с кругу» (IV, 83).

История интересовала Г. Успенского гораздо меньше современности, поэтому историческим жанрам фольклора почти не нашлось места в его очерках и статьях. Практически вне поля зрения писателя оставались былины, хотя во «Власти земли» он создал «подлинный гимн могучей, всепоглощающей „власти земли", обратившись именно к былинному герою — к Микуле Селяниновичу».[56] В другом месте, отступая от подлинных фольклорных текстов, Успенский создает свой образ Алеши Поповича:

«Воображаю, какие мучения должен был испытывать, например, наш славный предок, Алеша Попович, когда на него *вдруг* нагрянуло христианство, восемьсот лет разрабатывавшееся за тридевять земель ...Алеша Попович только было разгулялся, распьянствовался во стольном городе во Киеве, только было в нем заиграла кровь и сила богатырская ⟨...⟩ — хвать, как снег на голову нагрянули на него и пост, и молитва, и воздержание, и покаяние, и ад со всеми ужасами. ⟨...⟩ Что должен был перечувствовать и перенести нравственных мук бедный „добрый молодец". Ведь все это новое решительно ему не по вкусу, а ничего не поделаешь! В этом новом — правда, и Алеша запрягся в нее именно потому, что тут правда, что „совесть" его запрягла в этот хомут» (VI, 55—56).

Такое сравнение потребовалось Г. Успенскому для характеристики состояния современной интеллигенции, той драматической ситуации, в которой она очутилась и из которой, по мнению писателя, есть только два выхода: «жизнь и смерть; смерть может быть всякая, по выбору, а жизнь для нас только в одном — в действительном опыте переработки собственной личности практическим, свободным делом во имя общего, массового счастия» (VI, 56).

Стоя на позициях демократического народознания, Г. Успенский касался фольклора и осмыслял его в первую очередь исходя из проблем сегодняшнего дня, смотрел на него как на явление современности. Поэтому так много внимания уделял

он живой, активно бытующей народной песне, буквально с самых ранних рассказов. Очерк «Ночью (Мирные картины московской жизни)» появился в «Русском слове» в 1864 г., и песне отведено в нем солидное место, главным образом ее роли в досуге работного люда:

«В ином месте, в темном углу столичного двора, собравшийся кружок мастеровых, в почерневших посконных халатах, хором отхватывает *усы* и какой-то залихватский тенор, с целым стогом кудрей на голове, что есть мочи выделывает: *кисла! тесна!* и т. д.

Хороша ли уж песня или просто действует так называемое обаяние ночи, пробуждая в теле человеческом разные подскоки и взыграния, только в эту ночь, и во время этой песни, не может усидеть ни Дарья, горничная в номерах, ни Матрешка-белошвейка. Обе они 〈...〉 дружно вырываются на крылечко, и скоро к общему хору присоединяется визгливая бабья песня:

Да-а-ррю ка-ли-цо, ма-ло-о-одчик:
На-а-си, ни па-а-тиряй...».
(Пс, I, 601)

Потом затягивается другая песня. «...она теперь просто рассказывает или о том, как солдатик в Туретчине голоду и холоду «напримался», или как убежал арестант из острога...

Звонит звонок — насчет сбираться:
Ланцов из замку убежал...
— Прощай, бесчастная абвахта,
— Прощай, губерская калидор...
и т. д

Долго поются эти песни, и незаметно крадется время у сна, и без того достающегося урывками» (Пс, I, 602).

В произведениях 60-х гг. Г. Успенский рассказывает о том, какие песни поют в харчевне, которую облюбовали извозчики (I, 322), приводит плясовые песни, исполнявшиеся на гулянье (I, 368—369), в «Нравах Растеряевой улицы» говорит о шуточной солдатской песне и плясовой про вольника, рисуя мастерское исполнение ее (I, 80).

Своеобразно использован песенный материал в рассказе «Воскресенье в деревне». Начинается он с того, как едут мастеровые из Москвы в свою деревню Болотино. Г. Успенский подчеркивает: едут они в свой настоящий дом, к исконному, родному. Безотчетное понимание этого, противопоставление деревни городу не в пользу города заставляет их, приближаясь к родному пепелищу, «вблизи родителев и сродников и вдали от московских увеселений и кабаков» (Пс, I, 295) вновь ощутить себя крестьянами. Выливается это в песню — настоящую, русскую, печальную:

«Попила ли ты, моя головушка?
Попила ли, погуляла?

Набегающий с поля ветер слегка кропит мелким дождиком и своей ровной тягой усыпляет и убаюкивает натрудившийся народ ⟨...⟩. Ночной холод заставляет порой передернуть плечами, но вовсе не мешает петь прежнюю песню и легонько поигрывать на гармонике:

Уж и стали они меня, добра молодца,
Стали стричь и брить.
— Уж вы брейте мои кудерышки,
Брейте, не жалейте...

— пели тихие голоса, и еще темней становилось кругом» (Пс, I, 296).

Но утром, в деревне, эти же мастеровые — совсем другие люди: «высокомерный тон», картуз с блестящим на солнце козырьком, плисовые штаны, жилет, сапоги, ситцевая рубашка, расписанная райскими птицами — таков Коська Шильников. Он-то и знакомит односельчан с новыми московскими песнями:

«— У нас, брат, много песен. Тепереча вот пошла одна любопытная песня...

Никогда тебя я, шельму,
Так жестоко не любил...

⟨...⟩ — У нас, брат, песни страсть! Вот тоже еще песенка складная. ⟨...⟩ — Москвич откашлянулся и потихоньку спел:

В роще Марьиной гулянье:
Тут и самый есть Семик!
Накануне Семика
Убил повар мясника;
Он за то его убил,
Что он душу загубил:
На чумичке вошь убил.
Вошка банюшку топила,
Блошка парилася.
Не до пару: вошь упала,
На ушат ребром попала,
Ногу выломила,
Ребро вывихнула...
Слава богу, околела,
Всему миру надоела...
Поминайте рабу —
Серу вошку в гробу!..».

(Пс, I, 305)

В противовес этим новым песням Г. Успенский заканчивает рассказ песнями, которые звучали в хороводах. Он приводит две из них.

Первая:

Зеленое мое виноградье,
Лели, лели, виноградье!
Ах, хорош мой милый, ненаглядный,
Ах, с каким я, девушка, водилась!
Говорила батюшке родному:
Не давай ты меня, батюшка, рано замуж;
Ты не льстись, родной, на богатство:
Не с богачеством жить, — с человеком;
Не с высокими хоромы, а с советом,
Не с частыми переходы, — а с любовью...

И вторая:

Как братец к братцу в гости приходил (2),
Родимый мой братец, пожалуй коня (2)

Съездить до села, жена родила (2).
Родимый мой братец (2), бери неспросясь (2),
Ступай куда хочешь...
Родимый мой братец (2), нам нечего делить (2)
Промеж с тобой, родный (2), две лютых змеи —
То жены наши

(Пс, I, 307—308)

Заметим: обе песни подобраны специально. Они традиционные народные, в отличие от коськиных; жизненные, т. е. отражают серьезные заботы крестьянина (замужество, роды, отношения братьев), они мудрые, общечеловеческие. Кроме того, в рассказе они — как бы ответ на события дня, урок городским мужикам при сапогах и жилете, и призыв к единству: мастеровой и его деревенский приятель — оба, по сути, братья. Вторая песня и заканчивается, вернее, обрывается Успенским, когда переходит к другой теме — о женах.

Интересно песни поданы в тексте. Это — точные записи настоящего фольклориста, в которых отмечены междометия и, поразительно, в тексте художественного произведения (!) указаны повторяющиеся строки, отрывки.[57]

В свое время, рецензируя сборник А. Берга «Песни разных народов», Н. Г. Чернышевский говорил: «Народная песня отжила свой век и не может отвечать задачам нового времени», в ней нет «общественно-преобразующего, „практического" значения».[58]

Примерно ту же мысль высказывал и Н. А. Добролюбов.[59] Народная песня, по его мнению, не выражает практического отношения к действительности.

Глеб Успенский, во многом следовавший за великими революционерами-демократами, в данном вопросе расходился с ними. Прежде всего, он справедливо полагал, что деревня и песня неотделимы друг от друга, что «крестьянская семья *любит работу* и даже самые трудные, тяжкие дела умеет облегчать песнью» (VII, 521). Он приводил массу примеров особого, присущего крестьянству, выражения через песню своего настроения, состояния, отношения к чему-либо. В очерке «Злые новости» писатель приводит такой любопытный факт. Испугавшись впервые появившегося на речке парохода, деревенские женщины отреагировали на это... песнями. «Не понимая, что такое творится, эти простые люди испытывали в то же время ощущение чего-то удивительно страшного и вместе удивительно веселого... И вот, развиваясь с каждой минутой, это ощущение страшного и веселого разрешалось в какой-нибудь из зрительниц тем, что она, сама не зная почему, вдруг затягивала звонкую песню, начинала подплясывать и бить в ладоши... А за одной принимался петь, плясать и бить в ладоши весь расфранченный луг...» (III, 336).

Песня в крестьянском быту, замечает Г. Успенский, обычно сопровождает свободный труд на себя: вот крестьянка «едет на высоком возу сена и даже песню поет („Рябинушку"): это она помогала мужу сушить и сгребать сено» (VII, 541).

Песней в деревне отмечается урожай. «Когда между мною и стариком шел разговор, — читаем во «Власти земли», — (мы сидели на улице, дело было в конце лета), вдруг вдали на деревне грянул звонкий девичий хор; старик поднял голову и, слушая песню, сказал:

— Ишь горло-то дерут! Урожай ноне... Бог послал...

Хор зазвенел еще звончей и громче.

— Картофь, должно, господь уродил ноне, — прибавил старик в объяснение слишком звонкого пения» (V, 121—122).

Народная песня является и мерилом отношения крестьян к событиям жизни, причем если не содержанием, то самим фактом своего звучания или молчания. Чем больше урожай — тем громче песня. Эта прямая зависимость продемонстрирована Успенским, как мы видели, на страницах «Власти земли». Об этом же идет речь и в рассказе «Прогулка». Написанный в 1871 г., он посвящен разоблачению либерально-буржуазной интеллигенции, которая, несмотря на разговоры о демократизме, просвещении, любви к народу и пр., остается покорной рабой «порядка». Герой рассказа — вежливый, «передовой» интеллигент грабит мужика под видом наведения порядка, выслеживая его и применяя не очень гуманные и чистые средства (подпаивает солдата, заставляет его быть наводчиком и свидетелем того, что хозяин небольшого постоялого двора торгует водкой без разрешения). Ему противопоставлен молодой ритор и солдат. Особенно интересен солдат, весь пропитанный «порядком», что отчетливо выражается в песне, которую он запевает в ответ на «благосклонность» чиновника:

Мы с героем дети славы,
Дети белого царя,
Есть у нас своя семейка
Невеличка и добра;
С нею жизнь для нас копейка,
Сухарь, чарка и ура!!

(II, 418)

И даже в этом пьяном человеке, обработанном годами солдатской службы, заговаривает совесть, он страдает от «гнусности своего поступка» (II, 420).

Зато чиновник бесконечно доволен тем, что ему удалось поймать нарушителя порядка и призвать его к ответу. Поступок его оценивается писателем через недоумение ритора и через народную песню — чистая, идущая из души, она не может звучать рядом с подлостью. «Скоро женщины столпились в кучу, и раздалась песня; прогуливавшийся чиновник приблизился к певицам и некоторое время наслаждался молча; но так как неподалеку стоял староста, наблюдавший за бабами, то чиновник обратился к нему с вопросом насчет Гаврилы Кашина: может ли он уплатить штраф? — затем прилег на траву, похвалил целебные свойства полевого воздуха и развернул судебные уставы.

Песня упала...

— Пойте, пойте! — поощрял чиновник, перелистывая устав о наказаниях.

Но хор косился на него и слабел.

— Пойте, пожалуйста, — просил любитель природы.

Но несмотря на гуманнейшее обращение путешественника с поселянками, последние мало-помалу разбрелись, не докончив песни...

— Пора домой, — сказал, наконец, чиновник молчавшему ритору. — Я думаю, теперь получились газеты... С нетерпением жду.

Ритор молчал.

— Не сегодня-завтра, — шепотом прибавил чиновник, — во Франции должна вспыхнуть революция... вот штука-то будет... Давно пора!

Ритор все молчал, соображая, что все это значит? Как назвать, как определить эту гуманность, образованность, которая повсюду вносит с собою уныние и грусть?.. Вон с измученной совестью сидит на крыльце солдат... Вон вздыхает целая семья мещанина Кашина, видя пред собой голод... Бабы перестали петь... ушли...» (II, 426).

«Начало 80-х годов знаменуется в жизни Успенского большой творческой активностью, — пишет Н. Соколов, исследуя творчество писателя. — На протяжении ряда лет редкий номер „Отечественных записок“ обходился без его очерков, статей, рассказов ⟨...⟩. И можно с полным основанием сказать, что этот творческий подъем был обусловлен прежде всего тем, что писатель все теснее сближается с народной средой, все больше погружается в народную жизнь, в ее интересы, требования, запросы».[60]

Действительно, из добросовестного талантливого бытописателя Г. Успенский превратился в «автора-комментатора», как назвал его Иван Франко.[61] Он уже не довольствуется знанием народной песни, той роли, которую она играет в жизни народа, репертуаром различных социальных групп. Его интересуют причины бытования и появления той или иной песни, причины деформации старинной крестьянской лирики, популярность и широкое распространение мещанского романса, возникновение новых песенных жанров — частушек и песен рабочих. С этой целью Г. Успенский обращается к собственным записям фольклора, к собраниям, выходящим в свет. Например, к очерку «Дополнение к рассказу „Квитанция“» из цикла «Живые цифры» он дает следующую сноску:

«В числе песен, собранных С. М. Пономаревым в Приуралье, напечатанных в 11 и 12 №№ „Северного вестника“ 1887 года, есть одна, как нельзя лучше выясняющая взгляд народа, между прочим, и на женский *фабричный труд*. В песне рассказывается о бегстве казаков с Дона на Дунай-реку вследствие того, что на Дону получились такие приказания, которых не могла вынести казацкая душа.

Во кругу-то стоит, вот, раздушечка,
Вор-Игнашечка.
Он стоит-то улыбается,
Во руках держит указики,
Указики скорописные,
Необлыжные:
Как старых казаков —
Казнить-вешати!
Молодых ребят —
Во солдаты брать!
Молодых их жен —
На фабричный двор!
Малых детушек —
Под забор бросать! [62]

„Фабричный двор", как видите, то же, что для молодых ребят солдатчина; то же, что для стариков *казнь*... И как верно намечен неизбежный результат фабрики — необходимость под забор бросать детей!» (VII, 522).

Еще в 50-х гг. Д. В. Григорович с грустью писал, что под влиянием развития фабричного промысла «челнок, красная рубаха и гармония заметно сменяли соху, балалайку и лапти» и — что самое главное и непоправимое — «заметно также исчезал тип настоящего, коренного, первобытного пахаря».[63] Ап. Григорьев в статье 1854 г. «Русские народные песни» говорил, что народная поэзия портится под воздействием «фабричной цивилизации».[64]

Г. Успенский тоже жалел об уходящей крестьянской песне, которую хорошо знал и любил, но при этом он, в отличие от многих современников, не отмахивался от новой, живой народной поэзии; даже при отрицательном отношении к большинству образцов новых «чувствительных» песен он считал своим долгом зафиксировать их, установить место и среду бытования, степень популярности. И мы находим большое количество примеров подобной песенной продукции в ранних произведениях Г. Успенского, посвященных городу и «цивилизованной» деревне, — произведениях, долженствующих, по замыслу писателя, показать истинное, реальное лицо трудового города и затронутой городским влиянием деревни.

Так, в очерке «Птичка» из цикла «Бесприютные» он приводит два примера новомодного мещанского романса:

Но когда полюбя,
Ты обманешь меня,
То клянусь...
(Пс, I, 291)

Мой амурчик,
Мой агурчик...
(Пс, I, 281).

О сочинителях подобных песен и чувствительных стихов Успенский упоминает в очерке «Бойцы», вошедшем в цикл «Растеряевские типы и сцены» (I, 184).

Упоминавшийся уже очерк «Ночью» рисует судьбу деревенской девочки, которую привезли в Москву на ученье в мастерскую портнихи, что приютилась в Мертвом переулке. Название переулка — не случайная деталь: мертвыми душевно становятся здесь трудолюбивые, жизнерадостные, чистые деревенские девушки. Контраст между тем, чем была Паша — героиня очерка — и чем стала, создается писателем при помощи песен. Первое время город еще не поглотил девушку и она, оставаясь по праздникам одна, «немного тосковала, а в такие минуты поются песни. Садится она к вершковому окошку и своим звонким, свежим голосом затягивает деревенские мужичьи песни:

Отдал меня батюшка в немалую семью,
В немалую, в несогласливую...

или

Все бояре-господа нерассудливые:
На работу гонят рано,
С собой хлеба дают мало.
Мы приходим поутру,
Нам готово по кнуту...

Смело неслись из-под крыши ее песни, гуляли по пустынному двору» (Пс, I, 616). Останавливая внимание читателя на этих песнях и именно на приведенных строках, Гл. Успенский рассчитывал на двоякое их воздействие. С одной стороны, это подлинные деревенские песни, и они показывают крепкую еще связь Паши с родным домом, она поет их не ради содержания, а из-за того, что они свои, «домашние». С другой стороны, приведенные слова песен заставляют читателя по ассоциации воспринимать ту обстановку, в которую попала героиня, как своего рода большую «несогласливую» семью, которая неизбежно затянет в свои сети молодую жертву и переделает согласно своим законам или погубит физически. Так оно и происходит. Доказательством душевного падения Паши являются опять-таки песни, ибо перемена в ее судьбе сказалась и на ее песенном репертуаре. «В эту пору она поет уже не деревенские песни; она переняла у подруг: „Не уезжай, голубчик мой“, „Кубок янтарный“, „А, штош ты мне ни купил, чиво я просила?“ и проч.» (Пс, I, 617).

Писатель отчетливо видит, что в результате падения крепостного права в России произошли глубокие экономические, социальные и духовные сдвиги, что это отражается на всех сторонах жизни народа (и на его устной поэзии), что происходит смена вкусов, переоценка вековых ценностей. И все это Г. Успенский с точностью своей «больной» совести отражает в произведениях, а главное, пытается осмыслить и довести до сознания и сердца читателя.

В начале 70-х гг. Гл. Успенский совершает поездку к кустарям знаменитого нижегородского села Павлово, в приволжские селения и города и знакомится здесь с заметным влиянием капитализма, с новыми процессами, начало которых он видел в Туле и изобразил в «Нравах Растеряевой улицы». Вот каковы резуль-

таты происходящей капитализации в Павлове, как их воспринимает и понимает сам писатель: все естественное, человеческое, природное уничтожается, касается ли это человеческого типа, красот природы или творчества народа. Прекрасный вид на село с высокого берега Оки изображается в очерке для того, чтобы ярче подчеркнуть безобразие самого села: «ворочающее миллионами», оно «как будто нарочно собрало массу всякой грязи и нищеты на том превосходном месте, где раскинулось» (III, 331). Измельчали люди — единственной мечтой здорового молодого парня становится... пиджак, ради которого он работает с 8 лет и только к 19 годам наконец-то покупает его, чтоб надевать по праздникам (с. 333). Дикими становятся и песни. Г. Успенский говорит о том, что ему довелось услышать от павловских рабочих накануне духова дня. Это были песни «гнуснейшего содержания». «Я не могу привести здесь ни одной, хотя непосредственное участие в них принимали женщины, о чем свидетельствовали визгливые голоса, прорезавшие пьяные басы и крикливые звуки гармонии мастеровых» (с. 331).

С 1883 г. Успенский предпринимает ряд поездок по России и даже за ее пределы для изучения новых явлений действительности. Он едет в южные губернии, по Волге, на Кавказ, в Сибирь. И везде сталкивается с тем, что капитализм, власть денег, «пинжак» и новые песни неразлучны, появляются всегда вместе и захватывают огромную массу необразованного, темного народа, прежде всего молодежь — вчерашних крестьянских мальчишек.

Надвигающийся капитализм, «господин Купон» разрушают «власть земли» и связанное с ней крестьянское миросозерцание. Новая городская культура еще не сложилась, пока она впитывает в себя все, и далеко не самое лучшее; истинная физиономия города, как ее видел Успенский, — в дикой спутанности и несочетаемости разнородных элементов.[65]

Чтобы разобраться и в этом явлении, и в том, почему оно привлекает мужика, Г. Успенский, достаточно изучивший тип «настоящего» крестьянина, принимается за столь же дотошное исследование нового, современного типа — подгородного мужика, тронутого цивилизацией и приобщающегося к капитализму, уходящего от «власти земли» и попадающего под «власть денег». Четкое, продуманное доказательство того, почему этим типом мужика необходимо заняться, содержит очерк «Подгородный мужик», написанный в 1880 г. на основе наблюдений над жизнью крестьян Новгородской губернии.

В 1889 г. в газете «Русские ведомости» за 23 апреля была напечатана статья Г. Успенского «Новые народные песни».[66] И если бы это было единственное обращение писателя к народному творчеству, можно было бы говорить о значительном вкладе его в фольклористику. Статья неоднократно привлекала внимание исследователей творчества Г. Успенского и фольклористов. Не пересказывая содержания этой работы, остановимся на основ-

ных ее положениях и значении для современной Г. Успенскому и последующей науки о народе.

Начало статьи — это вдохновенный гимн народной песне. Услышанные в «светлое воскресенье» «девичьи хоры», исполнявшие традиционные крестьянские песни, произвели на писателя сильнейшее впечатление. Народная песня вдруг предстала с неожиданной стороны: Г. Успенский осознал глубинный смысл ее и открыл для себя тайну ее обаяния и долговечности. «Приятнейшая гармония», неизменность и воспевание «радости жить на свете» — вот те «три кита», которые, по мысли писателя, и составляют «вековечную» ценность песни. «Народная песня 〈...〉 вековечно-неизменная, и она говорит только о неугасимой, несокрушимой силе жизни, напоминает только эту радость жить, звучит никогда не стареющим, вечно и неизменно юным звуком», даже горе в ней «облечено в такую форму выражения, которая оживляет сердце ощущением радости „вечной жизни“» (VIII, 550—551).

Под впечатлением этих песен Г. Успенский и задумал, как он пишет, «пересмотреть разные тетрадки с новыми народными стишками, в разные времена доставленные» его приятелями или записанные по его просьбе «самими крестьянами, и извлечь из них все, что хоть мало-мальски может дать понятие, о чем *теперь* поет народ?» (551).

Вопрос вставал таким образом потому, что «в народной жизни, как и в жизни „общества“, переживается 〈...〉 время „переходное“» (с. 554), что ведет к изменениям в русском фольклоре, в частности к исчезновению, утрате традиционной крестьянской лирикой былого значения и популярности. Г. Успенский ясно видел, что названные им основные свойства (самые ценные!) народной песни составляют и главное ее слабое место, уязвимость: вечность и неизменность, завершенность и слитность с определенными условиями жизни не дают ей возможности перестроиться, «осовремениться», не нарушив качества, определяющие этот жанр.

Теснейшую связь классической крестьянской лирики с эпохой патриархальных отношений в деревне убедительно показал еще Н. Г. Чернышевский, доказав неизбежность ухода с исторической арены того и другого явления и бесполезность всяких сожалений по этому поводу.[87] Г. И. Успенский понимал это не менее ясно, он знал, что новой «земледельческой» песни, т. е. такой, «которая бы вышла непосредственно из земледельческой среды» и имела бы «законченную форму» (с. 551), нет и в настоящее время быть не может, ибо серьезно подорвана ее основа (патриархальный быт), то, на чем вырастала и чем была обусловлена прежняя песня. Через три десятилетия после Чернышевского Г. Успенский пошел дальше, утверждая, что хотя «творческая мысль народа» и поколеблена, все же «она живет непрестанно» и «в этом не может быть никакого сомнения» (с. 554). Справедливости ради надо сказать, что об изменениях в народной

поэзии говорили многие и также связывали их с новой формой общественной жизни. Заслугой Г. И. Успенского является то, что он оказался впереди своих современников в понимании исторической и художественной значимости, ценности новых явлений русского фольклора.

Писатель обращается к трем основным социальным группам трудового населения страны — к крестьянству, рабочим и тому слою неимущих горожан, который мы теперь причислили бы к сфере обслуживания, — и знакомит читателя с новыми жанрами, характерными для каждой группы: частушками, рабочими песнями и «стишками». На примере всех трех названных жанров он доказывает неизбежность ухода традиционного фольклора и появления нового, отражающего современную жизнь и современного по форме.

Советские исследователи, обращавшиеся к статье Г. Успенского, подчеркивали ее новаторский характер, обилие ценных наблюдений и насыщенность уникальным материалом. Именно здесь, в этой работе прозвучало первое письменное слово о частушке — двух- или четырехстрочных припевках, которые с завидной скоростью завоевывали популярность у трудящихся масс и которые уже обратили на себя внимание любителей русской словесности, но вызывали со стороны последних лишь возмущение.[68] Сам Глеб Иванович «услышал» частушку задолго до 1889 г. Еще в ранних очерках образцы куплетов частушечного типа распевались многими «городскими» или недавно приобщившимися к городу персонажами. Портной в рассказе «Бойцы» распевает в кабаке:

М-мы спокойствие имеем,
Все гуляем по горрамм...
В воскресенье мы говеем,
Не едим лишь по будням.

(I, 190)

Наряду с такой злой припевкой Успенский приводит и насмешливую, вторая часть которой до сих пор переходит из частушки в частушку:

Ванька мерина купил.
Сто целковых заплатил.
Вздумал ехать по дрова,
Лошадь ноги задрала.

(Пс, I, 80)

Упоминавшийся балагур Бертище тоже знаком с этим новым жанром и прибегает к его помощи достаточно часто (IV, 84).

Г. Успенский первым заговорил о частушке серьезно (он ввел в науку и сам термин «частушка»), поставив ее в прямую связь с современностью и вскрыв причины ее появления, а также объяснив специфическое содержание, форму и язык. В его статье говорится об условиях бытования частушки, о среде, где она наиболее популярна, о манере исполнения, как это представлялось

по имеющимся у него записям и собственным наблюдениям за новгородской частушкой в течение 1879—1889 гг.

В распоряжении писателя находилось около 200 частушек — «капля в море в том несметном количестве произведений народного сочинительства в этом роде, которое неведомым путем создается неведомыми поэтами чуть ли не каждый божий день и непременно в каждой деревне» (VIII, 555). Однако и на примере этого сравнительно небольшого количества Успенский сумел выявить основные темы частушек и раскрыть запечатленную в них «свежесть и молодость народной души» (с. 555).

Главка о частушках заканчивается следующей фразой: «Все „частушки", которые я привел в этой заметке, заимствованы мною почти исключительно из произведений женского ума; мужских „частушек" я почти не приводил здесь» (с. 561). Чем вызван такой отбор? Н. В. Алексеева объясняет это тем, что в мужских частушках нет «силы» и «свежести народной души», а напротив — преобладают мотивы денег, капитала, нехорошей любви. Другие исследователи просто не замечают этой детали. Между тем для Гл. Успенского выбор имел свой смысл. Говоря о молодости и свежести народной души, он имел в виду «истинного» крестьянина, с позиций которого и оценивал происходящие в стране и в народном искусстве перемены. Будущее России, считал он, зависит от состояния крестьянского хозяйства, от судьбы крестьянской общины, основу которой составляет семья, где центром является женщина. О роли женщины в крестьянском доме писатель говорил много, в разных очерках касаясь разных сторон этого вопроса.[69] Женская проблема волновала Г. Успенского на протяжении всей жизни. Положение женщины в стране определяло для него степень разумности и нормальности общества, поэтому, когда в 1888 г. в Петербурге вышла книга «К решению женского вопроса», Г. Успенский немедленно откликнулся на нее. «Книга эта, состоящая из переводных статей, написанных почти исключительно женщинами» (VII, 314), «есть только вопль, жалоба, даже крик измученного человека» (с. 315), за которым писателю видится «настоящая, неприкрашенная беда», заключающаяся в том, что «меркантильный, купонный строй жизни» одинаково калечит жизнь всякой женщины, ибо ни в высшем свете, ни в трущобах, ни в публичном доме, ни «в роскошной тюрьме старика миллионера — мужа» женщина не живет «всею полнотой своих сил и нравственных побуждений» (с. 315). Этот больной вопрос может быть решен, по мысли Успенского, лишь при одном условии: если будет достигнута «неразрывность личной нравственной и трудовой жизни в семье с нравственною и трудовою жизнью общества, мира, толпы, улицы, среди которой живешь и которой принадлежишь. Все эти требования мы находим положенными в самое основание всего строя жизни „по народному" типу, то есть в народной среде. В грубом и диком виде вы можете найти „в крестьянстве" образчики той жизни, о которой мечтает и вопиет

культурный человек, удрученный меркантильным, купонным строем общества» (VII, 316).

Таким образом, женские частушки с их утверждением равенства женщины, ее самостоятельности, свободы, попадая в общий контекст рассуждений писателя о современном обществе и путях его развития, лишний раз доказывали преимущество крестьянского, «истинно народного», т. е. разумного, естественного образа жизни, на который необходимо опираться в деле построения нового общества.

Последняя главка статьи посвящена песням донских шахтеров. И здесь Г. Успенский выступает как первооткрыватель и новатор.

Уже говорилось, что завершающий период творчества Г. И. Успенского (1883—1892 гг.) характеризуется повышенным интересом к все усиливавшейся капитализации страны, причем особое внимание уделялось раскрытию губительного влияния власти денег, капитала, машины на нравственность и мораль попавших под эту власть людей. Среди немногих писателей 70—80-х гг. Г. Успенский обратился к рабочему классу, «глубоко и серьезно знакомясь не только с народнической, но и марксистской литературой».[70] Учение К. Маркса писатель до конца не понимал, он критиковал капитализм «на уровне человеческой души и на уровне прекрасного»,[71] показывая его (капитализма) антигуманность. В 1886 г. Г. Успенский сформулировал для себя задачу, вставшую во весь рост перед обществом: «Необходимо знать, в чем именно заключается то центральное зло культурного строя жизни, при котором все блага науки и культуры, казалось бы прямо для счастия и радости жизни человеческой добытые, — не только не делают этой жизни светлее и легче, но напротив — как бы грозят в будущем все большим и большим мраком и тяготой» (VII, 202).

Как и в период познания крестьянства, Глеб Успенский вновь обращается к фольклору, на сей раз к фольклору рабочих. В статье он разбирает несколько песен шахтеров Дона, которые были присланы ему с юга из Екатеринославской губернии (VIII, 562). Материал этот заинтересовал писателя, видимо, потому, что давал представление о первоначальном этапе развития рабочей песни, так как шахтеры уже тогда были не разновидностью крестьянина на промыслах, а представителями нового класса — рабочих. Г. Успенский не дошел до понимания исторической роли рабочего класса, но его статьи, очерки, рассказы, посвященные российским рабочим (начиная с «Нравов Растеряевой улицы», особенно «Книжка чеков», «Петькина карьера», цикл «Грехи тяжкие», статья «Горький упрек»),[72] ставят писателя в один ряд с такими исследователями рабочего вопроса в России того времени, как В. В. Берви,[73] П. Н. Ткачев, А. К. Шеллер-Михайлов, В. А. Слепцов, А. П. Голицынский, Ф. Решетников, Н. А. Благовещенский и др.

Интересно, что С. А. Раппопорт, собиравший песни шахтеров и приславший их Успенскому, не мог так много «вычитать»

из них и был ошеломлен подходом писателя к этому материалу и теми выводами, к которым он приводил читателя.[74] До Г. Успенского не смогли дорасти даже некоторые исследователи нашего времени, в отличие от писателя прошлого века не считающиеся с исторически обусловленной природой поэтической культуры шахтера, с особыми свойствами его художественного сознания.[75]

Народному стихотворству Г. Успенский в рассматриваемой статье отвел немного места, однако эта сторона деятельности народа привлекала его внимание тем, что была связана, по его мнению, с такими вещами, как грамотность, пробуждение сознания, влияние цивилизации и «господина Купона» в народной среде.

Одним из главных признаков нового времени Г. Успенский назвал мысль, которая «тихими-тихими шагами, незаметными, почти непостижимыми путями пробирается ⟨...⟩ в самые мертвые углы русской земли, залегает в самые не приготовленные к ней души» и благодаря которой «по песчинке, по кровинке, медленно, неслышно перестраивается на новый лад запуганная, забитая и забывшая себя русская душа, — а главное — перестраивается во имя самой строгой правды» (очерк «Неизлечимый», III, 199).

Г. Успенский понимал: сознание, мысль, начавшие свою работу в голове какого-нибудь очередного представителя народной массы, требуют выхода и воплощаются нередко в письменных произведениях или в речи народных ораторов.[76] И то и другое интересовало писателя и нашло отражение в его работах, в его общественной деятельности. Как пишет Н. А. Алексеева, посвятившая специальную статью этому вопросу, «Успенский охотно выслушивал писателей-самоучек, переписывался с ними, материально помогал им, несмотря на собственную непрестанную нужду в деньгах, исправлял их рукописи и старался их как-то пристроить в печати».[77]

В письме к В. А. Гольцеву — фактическому редактору «Русской мысли» — Г. Успенский так объясняет эту сторону своей деятельности: «...оставлять эти *небывалые прежде голоса* из народной массы (бывали челобитные и прошения), которые излагаются в литерат⟨урной⟩ форме, — ни под каким видом нельзя. ⟨...⟩ Теперь, за 25 лет непосредственного наблюдения людей из народной массы, *пережившей* все реформенное время не по газетам ⟨...⟩ ⟨а⟩ на собственном опыте, — ⟨голоса⟩ начинают проникать из пров⟨инции⟩ и глухих мест в литературу, в редакции и прямо к писателям. Это *истинно голоса* из народа, много думавшего за эти 25 лет. Но все это изображено дико безграмотно, каракулями ⟨...⟩. Рукописей у меня и сейчас много» (сентябрь 1889 г.; IX, 590—591).

Работая над подобными рукописями, оказывая поддержку писателям, собирателям, корреспондентам из народа, Г. Успенский видел перед собой, с одной стороны, созданный им же образ поэта-самоучки Феди, о трагической участи которого

он поведал в рассказе «Голодная смерть», с другой — гениального Алексея Кольцова, справедливо названного им «поэтом земледельческого труда» и в этом смысле стоящего даже выше Пушкина. «*Никто*, не исключая и самого Пушкина, не трогал *таких* поэтических струн народной души, народного миросозерцания, воспитанного исключительно в условиях земледельческого труда, как это мы находим у поэта-прасола. Спрашиваем, что могло бы вдохновить хотя бы и Пушкина при виде пашущего пашню мужика, его клячи и сохи? Пушкин, как человек иного круга, мог бы только скорбеть, как это и было, об этом труженике, „влачащемся по браздам", об ярме, которое он несет, и т. д.». У Кольцова же «что ни слово, то тайна крестьянского миросозерцания: *раззудись, плечо... засверкай кругом* и т. п. — все это прелести, ни для кого, кроме крестьянина-земледельца, недоступные» (V, 34—35).

По глубокому убеждению Г. Успенского, в народе всегда существуют такие Кольцовы, только далеко не каждому из них удается пробиться, полностью проявить все свои возможности и таланты, и это наносит большой ущерб искусству, обществу. Писатель стремился хоть как-то исправить подобное положение. Он пишет статью, посвященную Ф. М. Решетникову, типичному выходцу из народа, где показывает, «как настойчиво Решетников ⟨...⟩ тянулся к знаниям, к литературе, проникнутый стремлением приносить пользу простым трудящимся людям, тяжелое положение которых он так хорошо представлял себе по собственному опыту» (IX, 653). Помогая талантам из народа, Г. Успенский имел в виду еще одно: именно эти люди могли достаточно полно и правдиво осветить неизвестные обычному литератору и, следовательно, подавляющему большинству читателей стороны народной жизни, вывернуть наизнанку и представить в истинном виде разных представителей трудовой, обездоленной России. Вот почему он так горячо поддержал молодого В. Гиляровского, оказав протекцию в издании очерка начинающего писателя о белильном заводе Сорокина в Ярославле (очерк благодаря Успенскому был напечатан в «Русских ведомостях»): «Ведь ты из глубины вышел, где никто не бывал, пиши, пиши очерки жизни! Пиши, что видел...», — настаивал он в памятный для Гиляровского день, решивший судьбу первого его крупного очерка.[78]

При работе над статьей «Трудами рук своих» («Русская мысль», 1884) Г. Успенский использовал рукопись крестьянина Т. М. Бондарева «Торжество земледельца или трудолюбие и тунеядство». «Развивая в своей статье мысль о том, что капиталистические формы жизни уродуют человека и потому „негодны, непривлекательны, не возбуждают аппетита", Успенский выступил против общественного разделения труда. Свою точку зрения он подкреплял ссылками на работы публициста (Н. Михайловского), художника слова (Л. Толстого) и простого крестьянина (Т. Бондарева)» (VI, 400—401).

Н. В. Алексеева в не раз уже цитированной статье знакомит нас и с другими «подшефными» из народа, с которыми приходилось иметь дело Г. Успенскому. Это Иван Кураев — крестьянин Череповецкого уезда, поэт-самоучка, автор поэмы «О себе», переписанной в тетрадь самим Глебом Ивановичем; Н. Н. Свешников — мещанин г. Углича, петербургский торговец книгами, широко известный как автор «Воспоминаний пропащего человека»; плотник Г. Н. Вологодский и И. А. Лаврешин — крестьяне из Чудова, которые по заказу Г. Успенского писали «сочинение» из крестьянского быта и собирали для писателя фольклор; С. А. Раппопорт, приславший Успенскому рукопись «Шахтерские песни» и ставший позднее при помощи того же Успенского известным писателем (С. Ан-ский).[79]

Благодаря знакомству с такого рода «мыслителями из народа» Г. Успенский создает в своих произведениях (главным образом, в 80-е гг.) целую галерею простых людей, которые получили, подобно Михаилу Ивановичу из «Разоренья», «просияние ума», наделены чувством человеческого достоинства и общественного самосознания, трезво смотрят на жизнь и выступают со своими требованиями и предложениями по переустройству мира на началах справедливости, добра и всеобщего обязательного труда.

Мыслить и говорить громко, вслух начинают в народе все чаще и больше. И Г. Успенский внимательно прислушивается, «о чем ⟨...⟩ и как разговаривают эти сотни тысяч чуек, армяков, лисьих шуб и т. д.» (II, 495). В рассказе «Разговоры в дороге» (1886 г.) писатель с удовольствием отмечает оживление в последние годы народной мысли и усиление дельных, содержательных разговоров в народе, у пассажиров «третьего класса».[80] «Успенский противопоставляет им молчаливость „первого и второго классов“, русской интеллигенции, ее общественный индифферентизм под угнетающим воздействием правительственной реакции середины 80-х годов» (VII, 621). «Разговоры в дороге» — сочетание, типичное для произведений Успенского и для описываемого им времени. Думающие персонажи произведений писателя и их жизненные прототипы действительно много говорили и много передвигались по стране в поисках настоящей правды, обетованной земли. «В русской жизни в настоящее время столько мечтаний и мечтателей о том, как жить свято, что истомившийся современный человек невольно влечется к ним, — писал Г. Успенский в «Письмах с дороги». — Не говорить поэтому о мечтаниях и мечтателях — положительно невозможно» (VII, 202).

Глеб Иванович и сам был одним из таких мечтателей. И хотя творчество его пришлось на те «первые десятилетия после реформы, когда уже с достаточной ясностью обозначились основы нового порядка, но когда еще далеко не для всех ясны были его ближайшие и тем более отдаленные перспективы»,[81] писатель верил в возможность устройства справедливого и разумного общества, причем верил, что это осуществится в России и не в та-

кое уж безнадежно далекое время. Реальные предпосылки этого он видел в народном образе жизни, где нет «разнородности в обществе» и «все живут в одних условиях труда», но при этом есть огромная «разнородность в личной жизни», ибо «крестьянин *сам удовлетворяет всем своим потребностям*» (IX, 576), как материальным, так и духовным, создавая свое великое искусство, у которого учились Глинка, Пушкин, Шекспир и которое продолжает питать живительными соками современную литературу, музыку, в котором раскрывается сам народ с его пониманием истории, с его идеалами и взглядом на будущее России.

[1] *Успенский Г. И.* Собр. соч. В 9 т. М., 1955, т. IX, с. 577. (В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте: римская цифра — том, арабская — страница.)

[2] *Друзин В., Соколов Н.* Г. И. Успенский. Критико-биографический очерк. — В кн.: Успенский Г. И. Собр. соч. В 9 т., т. 1, с. X.

[3] Не случайно в 70—80-е гг. революционно настроенная молодежь называла Г. Успенского самым любимым писателем. См.: *Фигнер В. Н.* Собр. соч. М., 1932, т. 5, с. 277.

[4] Цит. по: *Соколов Н.* Народная жизнь в творчестве Г. И. Успенского. (Заметки о крестьянских очерках). — В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.; Л., 1960, с. 320.

[5] *Никитина А. И.* Творчество Г. И. Успенского. — В кн.: Проза писателей-демократов шестидесятых годов XIX века. М., 1962, с. 300.

[6] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955, т. IX, с. 388.

[7] *Пыпин А.* Народничество. Статья первая. — Вестник Европы, 1884, т. 1, январь, с. 173.

[8] Можно привести большое количество примеров близости тем, языка первых произведений Г. Успенского прозе различных предшественников. См., например: *Горький М.* История русской литературы. М., 1959, с. 188; *Никитина А. И.* Творчество Г. И. Успенского, с. 295.

[9] *Успенский Г. И.* Полн. собр. соч. В 14-ти т. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: Пс, том, страница.)

[10] *Бельчиков Ю. А.* Г. Успенский. М., 1979, с. 56.

[11] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Полн. собр. соч. М., 1957, т. VIII, с. 68.

[12] См. об этом в работе А. И. Никитиной «Творчество Г. И. Успенского» (с. 298).

[13] *Плеханов Г. В.* Наши беллетристы-народники. Статья первая. Гл. И. Успенский. — В кн.: Плеханов Г. В. Литература и эстетика. М., 1958, т. 2, с. 226.

[14] См.: *Хайченко Г. А.* Русский народный театр конца XIX— начала XX века. М., 1975.

[15] См., например, рассказ Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики», написанный в 1843 г., сцены И. Ф. Горбунова «На ярмарке», очерки И. Т. Кокорева «Мелкая промышленность в Москве» и «Саввушка» и др.

[16] См. об этом в гл. IV данного издания.

[17] Впервые серьезно заинтересовались выкриками торговцев музыканты, опубликовавшие (слова и нотные расшифровки) довольно большое количество несложных распеваемых выкриков в двух выпусках «Трудов Музыкально-этнографической комиссии» (вып. I — 1906 г., вып. II — 1911 г.). Уникальное собрание всех видов «торговой поэзии» принадлежало В. Симакову, сделавшему свои записи в 20—30-е гг. нашего столетия. Публикация этих материалов — в сборнике «Из истории русской фольклористики» (Л., 1978).

[18] *Колесницкая И. М.* Вопросы изучения народной жизни и народного творчества в «Отечественных записках» Н. А. Некрасова (1868—1876). — В кн.: Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. М., 1963, вып. II, с. 82.

[19] Здесь печатались работы П. Якушкина, С. Максимова, Н. Ядринцева и других.

[20] *Алексеева Н. В.* Г. И. Успенский, русская народная песня и ее собиратели. — В кн.: Ученые записки ЛГУ, Серия филол. наук, 1949, № 122, вып. 16, с. 201.

[21] Там же.

[22] См. публикацию этих черновых рукописей в сборнике «Глеб Успенский. Материалы и исследования» (I. М.; Л., 1938).

[23] *Франко Ив.* Глеб Успенский. — В кн.: Франко И. Соч. В 10-ти т. М., 1959, т. 9, с. 431.

[24] «Интенсивная разработка проблемного очерка в этот период была обусловлена острой заинтересованностью передовой русской общественности в глубоком познании сущности экономических и социальных процессов, происходивших в пореформенной России, искренним стремлением выяснить до конца, „до тонкостей" обстоятельства и причины тяжелой жизни демократических „низов", прежде всего крестьянства, с целью поисков выхода для народа из создавшегося положения...» (*Бельчиков Ю. А.* Г. Успенский, с. 55).

[25] *Плеханов Г. В.* Наши беллетристы-народники..., с. 220.

[26] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Полн. собр. соч., т. XIII, с. 230.

[27] Там же, т. V, с. 323.

[28] *Соколов Н.* Народная жизнь в творчестве Г. Успенского, с. 321.

[29] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Полн. собр. соч., т. XIII, с. 230.

[30] Цит. по: *Соколов Н.* Народная жизнь в творчестве Г. И. Успенского. (Заметки о крестьянских очерках). — В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы, с. 321.

[31] *Кропоткин П.* Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907, с. 248—249.

[32] *Скабичевский А. М.* История новейшей русской литературы. 1848—1906. СПб., 1906, с. 261.

[33] Там же.

[34] *Кропоткин П.* Идеалы и действительность в русской литературе, с. 264.

[35] *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М., 1906, т. I, с. 168.

[36] *Скабичевский А.* Литературные воспоминания. М.; Л., 1928, с. 304.

[37] По поводу того же самого «Лечебника» Г. Успенский говорил: «...такая книга, как народный лечебник, не может не иметь значения для всех интересующихся народом, потому что это — коллективное создание народного ума, многие годы работавшего самостоятельно над известной областью знания» (IV, 228).

[38] *Базанов В. Г.* Русские революционные демократы и народознание. Л., 1974, с. 145.

[39] *Бялый Г. А.* Русский реализм конца XIX века. Л., 1973, с. 101.

[40] *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX веков. М., 1967.

[41] Там же, с. 314.

[42] Там же, с. 315.

[43] Отечественные записки, 1872, № 6, с. 259.

[44] *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды..., с. 314.

[45] Там же, с. 317.

[46] *Сальник А. И.* Сказки и сказочные образы в творчестве Г. И. Успенского. — В кн.: Сибирский фольклор. Томск, 1965, вып. I, с. 75.

[47] Там же, с. 77.

[48] Там же.

[49] Там же, с. 76.

[50] *Архангельская В. К.* Демократические журналы 70-х годов о сказочной фантастике. — В кн.: Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1974, вып. I.

[51] Там же, с. 7.

[52] *Сальник А. И.* Сказки и сказочные образы..., с. 77.

[53] Там же.

[54] *Бельчиков Ю. А.* Г. Успенский, с. 9, 11.

[55] См. об этом типичном сочетании в народном мировоззрении и культуре в исследовании М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (М., 1965), в книге Д. С. Лихачева и А. М. Пан-

ченко «„Смеховой мир“ Древней Руси» (Л., 1976), а также многочисленный фольклорный материал типа песни «Государь ты наш батюшка Сидор Карпович», пьесы «Маврух», образа ряженого попа при проводах масленицы и пр.

[56] *Бельчиков Ю. А.* Г. Успенский, с. 40.

[57] «Таким образом, — пишет Н. В. Алексеева, — уже в начале своего творчества внимательный наблюдатель народной жизни Успенский хорошо разбирался и в репертуаре песен различных слоев общества, и в смене тематики и песенных интонаций, в зависимости от социальной среды бытования песни» (*Алексеева Н. В.* Г. И. Успенский, русская народная песня и ее собиратели. Уч. зап. ЛГУ. Серия филол. наук, 1949, № 122, вып. 16, с. 186).

[58] Об отношении Чернышевского к песне подробнее см.: *Акимова Т. М.* Песня в жизни и творчестве Чернышевского. — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Межвузовский научный сборник. Саратов, 1978, вып. 8.

[59] *Добролюбов Н. А.* Собрание соч. В 3-х т. М., 1950, т. 1, с. 592.

[60] *Соколов Н.* Народная жизнь в творчестве Г. Успенского, с. 333.

[61] *Франко Ив.* Власть земли в современном романе. — В кн.: Франко Иван. Соч. В 10 т. М., 1959, т. 9, с. 419.

[62] См. подр.: *Ширяева П. Г.* Фольклорно-этнографическое собрание С. М. Пономарева. — В кн.: Известия всесоюзного Географического общества, 1962, т. 94, с. 343—347.

[63] *Григорович Д. В.* Полн. собр. соч. СПб., 1896, т. 7, с. 237.

[64] Москвитянин, 1854, т. 8, кн. I.

[65] Образная характеристика города как невероятного и непонятного смешения всего со всем дана Г. Успенским в начале цикла «Новые времена, новые заботы» (III, 35—37).

[66] В сборники и собрания сочинений эта статья включалась под названием «Новые народные стишки. (Из деревенских заметок)».

[67] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1949, т. 2, с. 294.

[68] Например, появившаяся два года спустя статья И. Львова «Новые времена, новые песни» демонстрировала, с одной стороны, понимание автором того, что возникшая коротенькая песня выражает «вкусы и взгляды 〈...〉 фабрично-заводского люда (настоящего производителя их)», что здесь «можно отыскать отражение современных взглядов народа на окружающее» (с. 20), и, с другой стороны, полное неприятие «трясогузки» (так он называет частушку), которая оценивается им не иначе как «омерзительнейшая», «развратная», «непотребная», как упадок творчества народа. Конец брошюры — призыв к интеллигенции бороться с такого рода новейшими образцами народного «искусства» (См.: *Львов И. Я.* Новое время, новые песни. В. Устюг, 1891). Подобный взгляд на частушку был характерен для конца XIX в. и поддерживался печатью. Голоса в защиту частушки раздавались редко и, как правило, из среды демократически настроенной интеллигенции, хорошо знакомой с жизнью простого народа (см. статью К. Кузьминского «О современной народной песне» в 4-м номере «Этнографического обозрения» за 1902 г.; статью народовольца В. Арефьева, напечатанную в «Саратовском дневнике». 1893 г. в № 285 и 286). О борьбе различных мнений вокруг частушки с момента ее появления см. в статье С. Г. Лазутина «Изучение частушки и вопросы историографии русской фольклористики» (в кн.: Русский фольклор. М : Л., 1962, вып. VII).

[69] См., к примеру, «„Пинжак“ и чорт», «После урожая», «На бабьем положении», «Письма с дороги», «Разговоры в дороге» и др.

[70] *Алексеева Н. В.* Г. И. Успенский, русская народная песня и ее собиратели, с. 216.

[71] *Бельчиков Ю. А.* Г. Успенский, с. 68.

[72] См. об этом в кн.: *Верховская М. М.* Русская литература и рабочий вопрос (из истории реализма XIX века). Рязань, 1973.

[73] Книга В. В. Берви (Н. Флеровского) «Положение рабочего класса в России» вышла в 1869 г. Большое значение ее для русской фольклористики показал В. Е. Гусев в книге «Марксизм и русская фольклористика конца XIX—начала XX века» (М.; Л., 1961).

[74] Подробнее см.: *Сальник А. И.* Г. И. Успенский о частушке. — В кн.: Вопросы фольклора. Томск, 1965, с. 116.

[75] См., например, рассуждения А. И. Ионова по поводу приведенных Успенским песен шахтеров в сборнике «Песни и сказы Донбасса» (Сталино; Донбасс, 1960, с. 52—53, 37—38).

[76] Проблеме народных толков, слухов, речей как актуальной политической проблеме 60-х гг. посвящена глава в книге В. Базанова «Русские революционные демократы и народознание» (Л., 1974).

[77] *Алексеева Н. В.* Г. И. Успенский, русская народная песня и ее собиратели, с. 194—195.

[78] *Гиляровский В. А.* Избранное. В 3-х т. М., 1961, т. 3, с. 458 (очерк «Сожженная книга»).

[79] См.: *Алексеева Н. В.* Г. И. Успенский, русская народная песня и ее собиратели.

[80] Исследователи творчества Г. Успенского всегда отмечают его мастерство в передаче народной речи, достоверность и фольклорность разговоров его героев, влияние народного языка и манеры рассказывания на стиль писателя. В качестве примера укажем на гл. 4 в книге Ю. А. Бельчикова «Г. Успенский» (М., 1979).

[81] *Бялый Г. А.* Русский реализм конца XIX века, с. 96.

ПОЭЗИЯ

I. Н. А. НЕКРАСОВ

Соприкосновением с народнопоэтическим творчеством отмечены уже самые ранние поэтические опыты молодого Некрасова, вошедшие в изданный им в 1840 г. сборничек «Мечты и звуки».

Фольклоризм ранних стихотворений Некрасова подтверждается и наличием в них дактилических рифм (стихотворения «Песня» и «Песня Замы»), и отрицательными сравнениями (баллады «Ворон» и «Рыцарь»), и присутствием народнопоэтических эпитетов («доля бесталанная»;[1] «тайна заветная», I, 260; «судьбина коварная», I, 278, и др.), и заимствованными из просторечия такими словечками, как «чу!» (I, 250), «сестра-душа» (I, 258), «трепачек» (I, 259), «касатка» (I, 269), «родимая» (I, 275) и т. п.

Общение литературы с народнопоэтическим творчеством было узаконено романтизмом, представители которого разработали ставшую расхожей номенклатуру фольклористических приемов. Таким образом, часть отмеченных выше элементов фольклора в «Мечтах и звуках» молодой поэт мог заимствовать из романтической литературы, что не исключает, однако, и непосредственной ориентации его на фольклорную поэтику. Непосредственно ориентируется молодой Некрасов, на наш взгляд, на народную напевность в «Песне Замы» (1839). У героя не случайно

Бровь соболиная, волосы черные,
Небо и пламень — глаза,
Речь сладкозвучная — волны подгорные,
Весь обольщенье, краса!

(I, 277)

Отметим, что поэтическая формула «бровь соболиная» останется также и в арсенале изобразительных средств зрелого Некрасова, мы ее встретим, в частности, в речи Матрены Корчагиной из поэмы «Кому на Руси жить хорошо» (глава «Крестьянка»).

Вполне осознанным было обращение Некрасова к народной поэтике также и в завершенных им в 1840 г. стихотворных сказках:

«Баба-Яга, Костяная нога» и «Сказка о том, как царь Елисей хотел женить сына на Луне». Обе сказки, написанные ради литературного заработка, на скорую руку, страдали растянутостью и стилистическими «огрехами». Тем не менее в них, особенно в сказке о царе Елисее, автор обнаруживал порою незаурядное мастерство сказителя.

Елисеево правленье,
Было всем на удивленье,
Силе вражеской на зло,
Царство крепло и цвело.

Наш Роман потупил очи
И заплакал, что есть мочи,
Так что сердце у царя
Сжалось в виде сухаря.

...Тут прислуга подскочила
И царевича спросила,
Кто он родом и отколь,
Не саратовская ль голь?

(I, 342, 343, 350)

Как в приведенных, так и в других местах этой сказки молодой автор выступил знатоком лукавого народного юмора, который впоследствии будет в полной мере использован им в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

В опубликованном в 1840 г. стихотворном фельетоне «Провинциальный подьячий в Петербурге» (журнал «Пантеон», № 2, 3, 7) Некрасов предпринимает попытку изображения типических явлений реальной действительности в форме повествования от имени главного героя — чиновника, вышедшего из городских низов и одержимого обывательской мечтой пробиться «в люди». В такой же форме в 1843—1844 гг. был написан поэтом «Говорун», получивший (как, впрочем, и «Провинциальный подьячий в Петербурге») одобрительную оценку Белинского. В этом жанре, к которому Некрасов обращался неоднократно и позднее, выразительно проявилась одна из существенных сторон его фольклоризма — стремление обогатить изобразительные средства поэзии формами народного сказа.

Возможно, что предрасположенность к фольклору молодой Некрасов вынес из непосредственного знакомства с крестьянским бытом. У одного из дореволюционных биографов поэта мы находим указание на то, что отец Некрасова, служивший одно время исправником, нередко «брал с собою сына в разъезды по делам службы. Благодаря этим разъездам мальчик 12—13 лет присутствовал при различных сценах народной жизни...».[2]

В течение ряда лет с момента приезда в Петербург (1838 г.) Некрасов вел образ жизни «умственного пролетария». Поэтому он превосходно знал жизнь социально неустроенного люда, его быт, духовную культуру и фольклор. По мнению некоторых исследователей, различные виды уличного фольклора («зазыванья-припевы», присказки продавцов, стихи ярмарочного театра-

балагана и т. п.) оставили заметный след в творчестве поэта.[3] Исследовательница, специально изучавшая воздействие на Некрасова зрелищного фольклора, пришла к выводу о том, что в его фельетонах и в стихотворной афише «Кабинет восковых фигур» ярко представлены ведущие выразительные средства фольклора этого типа: оксюморон, фамильярная речь, грамматическая однородность рифмующихся слов. «Сама композиция афиши, — пишет она, — несомненно, аналогична традиционной композиции „зазыва“ раешника. И в том и в другом случае повествование построено как ряд текстовых (речевых) пояснений к уже существующим изображениям ⟨...⟩ его организует только образ рассказчика».[4]

Унаследованные ранним Некрасовым от «площадного» городского фольклора приемы сохраняют свою силу и в последующем его творчестве. «Если в начале творческого пути Некрасов пользуется приемами народной зрелищной поэзии, чтобы овладеть вниманием публики, достигнуть взаимопонимания с низовым читателем, и его фольклоризм носит орнаментальный характер, то в 1870-е годы поэт создает на фольклорной основе стихотворения новой идейной и жанровой ориентации. Пример тому — песенное присловье-прокламация отставного солдата Овсянникова из поэмы „Кому на Руси жить хорошо“».[5]

Сколь бы значительны ни были познания молодого Некрасова в области фольклора, приобретенные и из естественных (первичных) его источников и путем книжного его изучения, осознанного отношения к нему до середины 40-х гг. у поэта, по-видимому, не было. В литературном развитии Некрасова этот этап было бы логично назвать этапом стихийного сближения с фольклором. Теоретическое осмысление поэтом этой проблемы было, несомненно, связано с появлением в печати четырех знаменитых статей Белинского о народной поэзии.

Оригинальная фольклористическая концепция Белинского далеко не сразу, разумеется, была освоена и принята на вооружение передовым литературным мнением. Что же касается консервативных литературных кругов, то с их стороны она была встречена с откровенной неприязнью. Далеко не сразу освоил довольно непростую, а отчасти и противоречивую фольклористическую концепцию Белинского и молодой Некрасов, но об одобрительном отношении его к ней есть прямое свидетельство. Направляя в 1848 г. Н. Х. Кетчеру «реестр» бумаг Белинского, оставшихся после его смерти (20 с лишним статей и рецензий), Некрасов специально выделил и охарактеризовал лишь немногие из них, а именно: статью о Кольцове, статьи о народной поэзии и примыкающие к последним статьи и наброски для «Критической истории русской литературы». И к этой части «реестра» поэт дал следующее примечание: «Таково обилие материалов, приготовленных Белинским для своей истории, которые, полагаю, ничего не потеряют от времени, какое проведут взаперти. Только через несколько лет и дорастет общество наше до положе-

ний их, как ни кажутся они, впрочем, общими и очевидными для малого круга читателей и теперь» (X, 123).

Фольклористическая концепция Белинского, изложенная в четырех статьях 1841 г., имела свою предысторию. В «Литературных мечтаниях» (1834), выступая убежденным сторонником Петровских реформ, критик тем не менее указывал также и на отрицательные их последствия для художественной культуры. Русскому народу, по мнению автора «Литературных мечтаний», «нужно было начать свое учение с азбуки, а не с философии, с училища, а не с академии» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954, с. 39. — Далее: Б., римская цифра — том, арабская — страница). Только равняясь на летописи, народную словесность, предания, постигая свойства языка русского (Б., I, 44), отечественная литература может выйти на дорогу полнокровного развития.

Приблизительно с 1836 г. фольклористические взгляды Белинского претерпевают некоторые изменения. По-прежнему признавая народную словесность хранительницей национального духа, он вступает в известное противоречие с «Литературными мечтаниями»; Белинский испытывает опасение, как бы литература, последовав за устной словесностью, по-своему прекрасной, но бедной мыслью, не снизила бы темпа своего развития. Согласно новому взгляду Белинского, подлинный художник и без равнения на народную поэзию сообщает своим творениям национальную сущность так как он сам является носителем последней; усилия писателя должны быть направлены прежде всего на соблюдение закона общечеловеческой значимости творчества.

Настороженность Белинского к безоглядному увлечению народной словесностью следует объяснить своеобразием общественно-политической обстановки и литературного движения второй половины 30-х и начала 40-х гг.: реакционной формулой «православие, самодержавие и народность», выдвинутой в начале 30-х гг. министром народного провещения С. С. Уваровым, и возникновением реакционного «Маяка» (1840) и славянофильского «Московитянина» (1841).

В четырех статьях о народной поэзии 1841 г. Белинский повторил несколько своих или явно ошибочных, или же полемически заостренных положений и формулировок, присоединив к ним и самый слабый свой тезис о том, что народная поэзия славянских народов — в отличие, например, от народной поэзии древних греков — общечеловеческими идеями не обладает и поэтому «бессильна возвыситься до степени художественной» (Б., V, 330), — тезис, восходивший к несостоятельному положению гегелевской философской системы о так называемых исторических и неисторических народах.

Цепляясь за уязвимые формулировки указанных статей Белинского и тенденциозно их интерпретируя, некоторые исследователи дореволюционной поры (С. А. Венгеров, А. С. Архангельский и др.) пытались изобразить великого критика в виде непримиримого противника народной поэзии, замалчивая при этом сильные стороны его фольклористической концепции, объективный смысл и значение которой было по достоинству оценено лишь в советскую эпоху — в работах М. К. Азадовского, А. П. Скафтымова, В. М. Потявина и других исследователей.

Объективности ради следует сказать о том, что никто из предшественников Белинского столь недвусмысленно не признавал за народной поэзией способности правдиво отображать духовную жизнь народных масс, национальный склад их мышления и миросозерцания, их умственные и художественные потенции. «В грезах народной фантазии, — писал критик, — сказываются идеалы народа, которые могут служить мерою его духа и достоинства» (Б., V, 427).

Попытки установить зависимость содержания и художественных особенностей русского фольклора от исторических судеб народа мы найдем у А. Н. Радищева, у А. С. Пушкина. Однако только у Белинского анализ этой зависимости находит свою неотразимо стройную и завершенную аргументацию (Б., V, 441).

Новым и необыкновенно смелым словом в истории русской фольклористики явилось истолкование критиком фольклора, отразившего мотивы социального протеста и борьбы, в частности казачьих и «разбойничьих» песен, которые были умышленно названы им «удалыми». Цитируя одну из этих песен, Белинский предусмотрительно заменил одиозное имя Степана Разина прилагательным

«Атамановы» («Мы не воры, — мы разбойнички, Атамановы мы работнички» — Б., V, 438). Защитившись дымовой завесой лояльных фраз и разъясняя неискушенному читателю историческое и художественное значение «удалых» песен, Белинский писал: «И наши удальцы того времени никогда не были ни казаками, ни разбойниками, а всегда тем и другим вместе: они били басурманов, крепко держались православия, оберегали границы и иногда, при стесненных обстоятельствах, грабили и посланников царских, и бояр, и кто попадется. Подвиги этих витязей такого рода не были запечатлены ни зверством, ни жестокостию; они были удальцы и молодцы, а не злодеи» (Б., V, 439).

Фольклористическая концепция великого критика была достаточно гибкой и не страдала западническим ригоризмом, как полагали славянофилы. К тому же ряд аспектов ее сам Белинский считал непроясненным. «И со всем тем, — заявлял, например, он, — в народной, или естественной поэзии есть нечто такое, чего не может заменить нам художественная поэзия. Никто не будет спорить, что реквием Моцарта или соната Бетховена неизмеримо выше всякой народной музыки ⟨...⟩ но тем не менее неоспоримо, что власть народной музыки бесконечна над чувством» (Б., V, 309).

Отдавая себе отчет в некоторой незавершенности своей фольклористической концепции, Белинский продолжал вносить в нее различного рода поправки и уточнения. Так, в зальцбруннском письме к Гоголю, характеризуя антицерковный фольклор, критик отдал должное наличию «мыслительных элементов» в последнем. Еще в 1846 г. Белинский пришел к признанию присутствия в национальной литературе общечеловеческих начал, и мы вправе распространять эту поправку также и на его фольклористическую концепцию. «Человеческое ⟨...⟩ приходит к народу не извне, а из него же самого, и всегда проявляется в нем национально» (Б., X, 29). Отзыв о повестях Казака Луганского (В. И. Даля), как и другие статьи и рецензии Белинского 1846—1848 гг., дают основание считать, что в планах борьбы за самобытность литературы критик шел навстречу «мужицкому демократизму» и склонен был придавать фольклору гораздо большее значение, чем в начале 40-х гг.

Некрасову фольклористическая концепция Белинского была известна во всей ее сложности и в ее развитии. Разделяя ее основные положения, поэт с удовлетворением воспринял и ясно обозначившийся в ней в последние годы жизни критика поворот — от опасений, что ничем не сдерживаемая близость к фольклору способна привести литературу к псевдонародности и провинциальной ограниченности, до признания за ним серьезной роли в деле демократизации литературного процесса.

Фольклоризм творчества Некрасова на протяжении многих лет (особенно в советскую эпоху) был предметом пристального внимания исследователей. Еще в 30-е гг. с работами, посвященными этой проблеме, выступили такие видные ученые, как Н. П. Андреев и Ю. М. Соколов. После Великой Отечественной войны солидные исследования на эту тему были написаны К. В. Чистовым, В. Т. Плахотишиной, В. Г. Базановым, Т. А. Бесединой, А. И. Груздевым, М. М. Гином и другими авторами. Изданная в 1962 г. книга К. И. Чуковского «Мастерство Некрасова» (глава «Работа над фольклором» занимает в ней около 250 страниц) как бы подвела итог почти полувековым исследованиям интересующей нас проблемы советским некрасововедением.

К. И. Чуковский устанавливает четыре разновидности «общения» Некрасова с фольклором, которые он настойчиво называет

«работой» над фольклором. 1. Писатель тщательно выискивал в фольклористических сборниках проявления народного недовольства и «концентрировал их в своей эпопее»; 2. Он полемизировал с фольклорными текстами, украшавшими действительность, «опровергая их фактами противоположного рода»; 3. Он видоизменял нейтралистские фольклорные образы так, «чтобы они могли послужить целям революционной борьбы»; 4. Поэт, «опираясь не на букву фольклора, а на его дух ⟨...⟩ сам создавал народные песни ⟨...⟩ звавшие к революционному действию».[6]

Суждение К. И. Чуковского о четырех типах связей Некрасова с фольклором — это результат вдумчивого исследования ученым творческого наследия великого поэта, суждение, с которым нельзя не считаться, хотя оно и нуждается в существенных коррективах. Несовершенство предложенной К. И. Чуковским классификации состоит прежде всего в том, что творчество Некрасова «в духе фольклора» (четвертый тип) отождествляется им с «работой над фольклором», под которой обычно подразумеваются различные виды обработки (адаптации) народнопоэтического творчества. Но творить в духе фольклора и обрабатывать фольклор — не одно и то же.

О работе Некрасова над фольклором в собственном смысле этого слова можно говорить лишь применительно к стилизациям или прямому использованию народных песен, к которым поэт прибегал преимущественно в своих поэмах из народной жизни. Однако и здесь его главной целью являлась не обработка фольклорных текстов, а стремление изобразить народную жизнь изнутри, голосами и языком самого народа. И в этом, заметим, Некрасов не был первопроходцем. Предшественники его (Державин, Пушкин и другие поэты), создавая произведения с широким охватом национальной жизни, включали в них фольклорные тексты. Достаточно будет указать на песню девушек в 3-й главе «Евгения Онегина». Что же касается произведений, посвященных крестьянскому быту, то присутствие в них народно-песенной или народно-обрядовой струи задолго до Некрасова стало их неотъемлемой принадлежностью.

Несовершенство схемы К. И. Чуковского состоит не только в ошибочном пояснении ее четвертого пункта, но и в том, что он поставлен на последнее место. Между тем, по нашему глубокому убеждению, именно творчество «в духе фольклора» образует главную особенность некрасовского фольклоризма. Можно назвать десятки стихотворений поэта, в которых нет ни малейших признаков авторской работы над фольклором (подразумевалась его обработка), но которые тем не менее теснейшим образом связаны с последним («Несжатая полоса», «Внимая ужасам войны», «В столицах шум, гремят витии...», «Тишина» и многие другие).

Именно стихотворения такого типа дают возможность постигнуть специфику некрасовского фольклоризма, и поэтому-то они и должны быть поставлены «во главу угла» исследования.

Нам могут возразить: уместно ли придавать первостепенное значение стихотворениям Некрасова, созданным «в духе фольклора», если поэт, разделяя эстетические воззрения Белинского, не раз вступал в спор с фольклором, от чего было свободно творчество А. Н. Майкова, А. А. Фета и А. К. Толстого? В данном случае подобного рода возражение теряет свою весомость. Следование традициям, которыми дорожат, нередко сопровождается критическим к ним отношением. Некрасов преклонялся перед Пушкиным, но в отдельных случаях и полемизировал с ним. Примерно то же можно сказать и об отношении автора «Кому на Руси жить хорошо» к «народной словесности». Эту «двойственность» Некрасова признавал и К. И. Чуковский, у которого, однако, творчеству поэта «в духе фольклора» отводилось четвертое место, а полемике с ним — второе. Этой перестановке наиболее результативного типа связей Некрасова с фольклором на первое место мы придаем принципиальное значение — как по причинам, о которых говорилось выше, так и потому, что эстетические воззрения поэта в 60—70-е гг. эволюционировали в сторону признания за фольклором, этим «хранилищем русской народности» (IX, 10), самых широких прав, в том числе и права на активное взаимодействие с литературой.

В дальнейшем сближении Некрасова с миром народнопоэтического творчества далеко не последнюю роль сыграло утверждение поэта на позициях «мужицкого демократизма».

В сборнике некрасовских стихотворений 1856 г. картинам крепостной деревни отведено немало места; с сочувствием и любовью вылеплены автором образы крестьян и крестьянок; изучая внутренний мир крепостных, поэт замечает в нем проблески зарождающегося социального сознания, симптомы протеста против помещичьего гнета и полицейского произвола (стихотворения «Огородник», «Отрывки из путевых записок графа Гаранского», «Псовая охота»). И вместе с тем, за редчайшими исключениями (стихотворение «Извозчик»), Некрасов еще не награждает своих мужиков той «истинной нежностью и деликатностью души», которые, по выражению Н. А. Добролюбова, скрыты в простом человеке под «грудой всякой дряни, нанесенной с разных сторон» (Д., VI, 277).

«Побоями в гроб жену свою вогнал» жестокосердный Влас из одноименного стихотворения. Тупой бесчувственностью отличаются и мужики из стихотворения «Так, служба!». Безжалостное отношение крестьян к животному миру поражает героиню некрасовской поэмы «Саша», наблюдавшую за выпавшими из гнезда галчатами.

Наскучил их крик —
И придавил их ногою мужик.

(I, 119)

Колоссальные сдвиги в экономической и политической жизни страны, произошедшие в результате реформы 1861 г., в прямой или опосредованной форме находили отражение во всех звеньях

русской общественной мысли и духовной культуры. Публицистика, литература, фольклористика, живопись 1860—1870 гг. испытала на себе особенно значительное воздействие революционно-демократических идей. В трудах Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, А. П. Щапова, И. Г. Прыжова, П. И. Якушкина была в полной мере оценена роль народных масс как коренной движущей силы истории и выявлен их неоценимый вклад в развитие русской культуры.

Некрасов был столь же великим пропагандистом революционно-демократических идей в России, хотя он и был готов рассматривать себя лишь как последователя и даже ученика вождей крестьянской демократии, «революционеров 61-го года» — Чернышевского и Добролюбова. В 60—70-е гг. Некрасов, как и прежде, обрушивал огонь своей сатиры на устои самодержавно-крепостнического строя, с удивительной настойчивостью разоблачая «рабства роковой недуг» (I, 144), проявления которого он замечал всюду, во всех классах общества, видя в нем едва ли не главную причину общественного неустройства. И вместе с тем в новых условиях Некрасов вслед за Добролюбовым стремился найти (и находил) в народной среде и народной психологии те здоровые явления и черты, которые не могли при всем желании истребить и исказить ни иноземные захватчики, ни крепостники за многовековое свое господство.

Тут жаворонка малого,
Застрявшего во льну,
Роман распутал бережно,
Поцеловал: «лети!»
И птичка ввысь помчалася,
За нею умиленные
Следили мужики...

(III, 237)

Не уступает Роману в его благоумилении и Савелий-богатырь, живую душу которого не могли умертвить ни бесчеловечная жестокость Фогелей и Шапошниковых, ни ужасы каторги.

Третьеводни прицелился
Я в белку: на суку
Качалась белка... Лапочкой
Как кошка, умывалася...
Не выпалил: живи!

(III, 278)

Поистине бесподобна деликатность души деда Мазая. Из-за жалостливости он не охотится на зайцев, но скрывает свою доброту от людей:

Я их не бью, ни зимою, ни летом,
Шкура плохая, — линяет косой.

(II, 325)

Утверждение Некрасова на позициях «мужицкого демократизма» не могло не отразиться и на фольклористических взглядах

поэта. Если в «Размышлениях у парадного подъезда» (1858) Некрасов уподобляет песни волжских бурлаков «стону» (II, 54), а в поэме «На Волге» (1860) — «вою» (II, 88), то в дальнейшем эти «тоску наводящие» напевы (II, 396), продолжая тревожить сознание поэта, не производят на него столь удручающего впечатления, как прежде; в русской народной песне Некрасов начинает улавливать и другие, жизнеутверждающие ноты. Песня камских бурлаков в поэме «Современники» (1875) воздействует на слушателей всей сложностью своих ингредиентов, производя на них неизъяснимое эстетическое впечатление.

Два-три подрядчика с дедушкой Саввой
В пение душу кладут;
Спой так певец — наградили бы славой!
За сердце звуки берут.

(III, 139)

Так же как в «Провинциальном подьячем» и «Говоруне», основным фольклористическим приемом в произведениях Некрасова 40—50-х гг. выступала речевая характеристика героя, взятого из народной среды. Начиная с середины 40-х гг. поэт берет таких героев в основном не из мира провинциального и столичного чиновничества, а из народной толщи. Примечательно в этом отношении стихотворение «В дороге» (1845).

Отказываясь от прямого посредничества между читателем и избранным героем, автор как бы поручает последнему, владеющему колоритным народным словом, рассказать о себе и оценить действительность его собственным умом-разумом.

Песню, что ли, приятель, запой
Про рекрутский набор и разлуку;
Небылицей какой посмеши,
Или что ты видал, расскажи...

(I, 12)

Рассказ ямщика о несложившейся семейной жизни мог бы, конечно, стать содержанием песни, но автор, творивший в то время в строгом соответствии с принципами натуральной школы, проявлял заинтересованность в таких подробностях крестьянского быта, которые были не подвластны поэтике народной песни, к тому же был важен не только сюжет и «мелодия» рассказа, но и то, что стояло за ними, — внутренний мир самого ямщика, отображаемый его речью.

По типу стихотворения «В дороге» строится целый ряд некрасовских стихотворений 40—50-х гг.: «Я за то глубоко презираю себя» (1845), «Огородник» (1846), «Вино» (1848), «Застенчивость» (1852). В структурном отношении приближаются к перечисленным и такие стихотворения, как «В деревне» (1853), «На псарне» (1860) и «Деревенские новости» (1860), но речь героев в них приобретает не повествовательную, а диалогическую форму. Стихотворение «В деревне», как и рассмотренное выше, тоже своеобразная исповедь — исповедь деревенской ста-

рухи, вызванная вопросом соседки, роль которой в стихотворении чисто выходная. Его правомерно рассматривать как зародышевую форму тех классических исповедей женщин-крестьянок, которые поэт напишет позднее, — в «Орине, матери солдатской» (1863) и в «Кому на Руси жить хорошо» (глава «Крестьянка»). Стихотворение «В деревне», несмотря на присутствующие в нем рудименты физиологического очерка (затянувшееся вступление, натуралистические подробности вроде указания на сумму, вырученную за продажу шкуры с убитого медведя, и проч.), не лишено народнопесенных элементов:

Ветер шатает избенку убогую,
    Весь развалился овин...
Словно шальная пошла я дорогою:
    Не попадется ли сын?
Взял бы топорик — беда поправимая, —
    Мать бы утешил свою...
Умер, Касьяновна, умер, родимая —
    Надо ль? Топор продаю.

(I, 87)

В стихотворении «Деревенские новости» также нетрудно обнаружить элементы как диалога, так и обращенных к автору исповедальных признаний, принадлежащих уже не одному и не двум, а нескольким персонажам. Уже здесь возникают ростки того многоголосья и того фольклоризма, которые получат свое полное выражение в «Кому на Руси жить хорошо».

Общение Некрасова с народнопоэтическим творчеством имело мало общего с фольклорностью творчества подавляющего большинства его современников. Для примера можно взять А. А. Фета: его стихотворения тех лет — «Змей», «Легенда» и многие другие были обращены к истории и народной демонологии и ассоциировались в читательском сознании с эстетическими увлечениями писателей-романтиков, в то время как фольклористическая мысль Некрасова была сосредоточена на проблематике социально-политической, в частности на изучении и художественном воспроизведении русского национального характера. Этим прежде всего объясняется повышенный интерес поэта к речевой характеристике героя из народной среды.

В отечественной профессиональной литературе было крайне мало произведений, отображающих национальные черты русского человека. Рисующая по преимуществу жизнь образованных слоев литература не могла передать национальный характер в его цельности и неповрежденности. За «образцами» русского национального характера писатели привыкли обращаться к фольклору и к самому народу — носителю национальных черт.

Познакомившись в 1855 г. с рассказом солдата Таторского о Крымской войне (рассказ был записан журналистом Сокольским), Некрасов писал об авторе-солдате: «человек с большим талантом — наблюдательность, юмор, меткость — и бездна русского. Я в восторге» (X, 250). Такого же восхищения со стороны

Некрасова был удостоен в 1860 г. и роман Г. Потанина «Старое старится, молодое растет», о котором поэт писал Добролюбову: «Пришел ко мне ⟨...⟩ человек по фамилии Потанин и принес роман — он его писал десять лет и еще не кончил, думаю, что вещь замечательная, талант большой и русский, народного элемента много (т. е. не то, чтобы действовали мужики, а по-русски дело ведется и рассказывается), столько еще не бывало в русском произведении (как дальше будет, а десять глав, мною прочитанные, мне очень понравились)» (X, 419).

Чувство любви к русскому народу и народной жизни выражено Некрасовым во многих произведениях (см., например: «Начало поэмы» — II, 208; «Деловой разговор» — I, 215; «Крестьянские дети» — II, 114). Это чувство большого художника и гражданина, охваченного сознанием ответственности и долга перед народом, чью жизнь и чаяния он был в силах и в праве правдиво отобразить, это чувство поэта-гражданина, безжалостно попираемое режимом самодержавия. И оно превосходно охарактеризовано Некрасовым в словах подписчика из стихотворения «Деловой разговор»:

Жизнь русская знакома
Так каждому из нас, так любим мы ее,
Что как ни даровит роман ваш переводный,
Мы слабую ему статейку предпочтем,
В которой нам дохнет картиною народной,
И русской грустию, и русским удальством,
Где развернется нам знакомая природа,
Знакомые черты знакомого народа.

(I, 215)

Тяготение Некрасова к поэзии национальной по содержанию и форме отражало в себе тенденцию всего русского передового искусства предреформенной поры. Касаясь состояния русской живописи после того, как Крымская война «отвалила плиту от гробницы, где лежала заживо похороненная Россия», В. В. Стасов писал: «Рядом с реализмом выросла у нас потребность национальности. До какой степени прежние русские художники были равнодушны в выборе своих тем и материалов, в такой же степени они сделались теперь горячи и исключительны, и можно было бы перечислить каждому из них сто сюжетов раньше, чем он нашел бы возможным остановиться на одном. И этот один был непременно — национальный. Всякий другой потерял теперь для них и интерес, привлекательность».[7]

Среди писателей, стремившихся в эту пору отразить самые существенные черты русской национальной жизни, не было недостатка. Но с уверенностью можно сказать, что в художественном отображении русской национальной жизни и русского национального характера, важнейшим критерием чего является создание галереи национальных типов, Некрасову, бесспорно, принадлежит первое место. И это истина, в признании которой объединились голоса как друзей, так и недругов поэта. «Редкий русский писатель имеет такую русскую жилку, как он», — вынужден был сказать о Некрасове его непримиримый противник Е. Л. Марков.[8] «Это

русский человек весь как на ладони, — говорил о Некрасове Г. И. Успенский, — и к тому же громадный и именно русский поэт. Его место ⟨...⟩ там ⟨...⟩ где залегает русская печаль, плач, скрежет зубов...».[9]

В каком же отношении находится «русскость» Некрасова-поэта к его фольклоризму? Конечно, не обязательно эти качества должны зависеть друг от друга, но в творчестве великого поэта они тесно переплетаются. И не прислушивайся поэт к идейно-эстетическому звучанию народной поэзии, его дарование не приобрело бы ни присущей ему национальной самобытности, ни силы воздействия на соотечественников.

Фольклоризм Некрасова, разумеется, не ограничивался указанным выше умением воспроизводить характерные особенности народного языка и мышления. Уже в 40—50-е гг. ряд его произведений был сориентирован на народную поэтику, прежде всего на поэтику народной песни. В стихотворении «Внимая ужасам войны» (1855) нет ни прямых заимствований из фольклора, ни «работы» над последним — оно строится по законам фольклорной символики и поэтики народной песни. Так же как и в фольклорном творчестве, слезы матери в некрасовском стихотворении даны в ореоле святости, а неизбывное ее горе подкреплено сравнением ее с плакучей ивой — сравнением для русского народнопоэтического творчества традиционным.

Им не забыть своих детей,
Погибших на кровавой ниве,
Как не поднять плакучей иве
Своих поникнувших ветвей.

(I, 148)

Фольклорность поэмы «Саша» (1855) — прежде всего в национальном пейзаже вступления, которое, несмотря на свою краткость (шесть строк), задает тон всему произведению.

Словно как мать над сыновней могилой,
Стонет кулик над равниной унылой,
Пахарь ли песню вдали запоет —
Долгая песня за сердце берет,
Лес ли начнется — сосна до осина...
Не весела ты, родная картина!

(I, 111)

«Мать над сыновней могилой» — типичнейший мотив русской народной песни; ассоциация образа птицы с матерью — это могло быть санкционировано только народной поэтикой. А выражение «песня за сердце берет» — образец русского просторечия. Все это свидетельствует о стилевой близости поэмы поэтике народной песни.

Связь с народнопоэтическим творчеством стихотворения «В столицах шум, гремят витии» (1857) состоит лишь в использовании автором одного-единственного фольклорного слова-образа — образа матери-земли, мудрое спокойствие которой про-

тивостоит суетному и призрачному блеску и шуму столиц, чуждых тревогам и потребностям глубинной России.

И выгибаются дугою,
Целуясь с матерью землею,
Колосья бесконечных нив.
(II, 40)

К фольклорным средствам изображения нередко прибегал поэт и в тех случаях, когда ему предстояло дать обобщающую картину национальной жизни, примером чему может служить его поэма «Тишина» (1857):

Уступчив, добродушно смирен,
Мужик торопится свернуть...

Опять пустынно-тих и мирен
Ты, русский путь, знакомый путь!
Прибитая к земле слезами
Рекрутских жен и матерей,
Пыль не стоит уже столбами
Над бедной родиной моей.

(II, 43)

Уступчивый крепостной мужик торопится свернуть с дороги, завидев едущего навстречу барина, — в этой сцене бездна социальной психологии. Образ рекрутских жен воскрешает в нашей памяти грандиозные и драматические события Севастопольской обороны. Было время, когда небезызвестный критик и поэт С. А. Андреевский, имея в виду цитированный отрывок, иронизировал: «Этот невообразимый дождь, освеживший большую дорогу — совершенно нестерпим».[10] Пониманию Андреевского оказалась совершенно недоступна национальная форма поэзии Некрасова. Некрасовскую гиперболу — пыль, прибитая слезами, — можно понять и оценить лишь в контексте таких освященных поэтикой русского фольклора выражений, как «слезы в три ручья лила», «лить слезы рекой» и т. п. Примечательно и то, что поэт не прибегает здесь к заимствованию определеннного фольклорного текста, но творит он в духе фольклора.

Как ни тепло чужое море,
Как ни красна чужая даль,
Не ей поправить наше горе,
Размыкать русскую печаль.
(II, 42)

Лексический состав и синтаксический строй стихотворения «Тишина» в целом могут служить примером равнения поэта на эстетические принципы народнопоэтического творчества.

Падение крепостного права толкало оппозиционно настроенную писательскую общественность на поиски сближения с народной массой, пробуждавшейся от векового сна. О сдвигах в эстетическом сознании поэта той поры можно судить даже по его субъективной лирике.

Что ты, сердце мое, расходилося?..
Постыдись! Уж про нас не впервой
Снежным комом прошла — прокатилася
Клевета по Руси по родной.
Не тужи! Пусть растет, прибавляется,
Не тужи! Как умрем,
Кто-нибудь и об нас проболтается
Добрым словцом.

(II, 79)

Это написанное в 1860 г. стихотворение без названия создано по законам народной поэтики, поскольку она, по мнению, сложившемуся у Некрасова к этому времени, заслуживает всеобщего признания. Симптоматично в этом отношении и стихотворение «20 ноября, 1861», посвященное смерти Добролюбова.

«20 ноября, 1861» — произведение фольклорного стиля. Это подтверждается как тем, что все его нечетные стихи обладают дактилической клаузулой, так и тем, — и это главное, — что оно написано безрифменным (белым) стихом. Народнопоэтическая лексика стихотворения («приютилася», «схоронен», «морозы трескучие» и т. п.) — дополнительное подтверждение фольклорного характера его.

Почему же Некрасов свой стихотворный отклик на смерть Добролюбова облекает в народнопоэтические формы? Ответить на этот вопрос нетрудно. Добролюбов в глазах Некрасова был неустрашимым защитником миллионных масс закрепощенного народа. В стихотворении «Памяти Добролюбова» (1864) Некрасов отобразил смерть критика с известной исторической дистанции, и это позволило ему с эпической обстоятельностью сказать о многом: о суровости характера Добролюбова, его бескомпромиссности («учил он умирать»), его значении для дела освободительной борьбы. В стихотворении «20 ноября, 1861» отображены чувства, а не думы автора. Потрясенный случившимся, поэт фиксирует свои зрительные впечатления, еще не обработанные его потрясенным сознанием. Автор бессилен объяснить смысл случившегося, и он прерывает свой не доведенный до логического конца набросок многозначительной паузой...

«20 ноября, 1861» — это плач Некрасова по Добролюбову. В нем есть, впрочем, нечто и от соборного плача, от скорбных настроений толпы, участвовавшей в траурной процессии. Неудивительно поэтому, что в плаче Некрасов воплощает некоторые черты народных погребальных причитаний.

Пребывающий в состоянии колоссального эмоционального напряжения и скорби поэт все же находит утешение в мысли, что прах его друга еще невредим, что на его лицо еще «проступить не успела вода» и что «морозы трескучие» и «поцелуи суровой зимы» предохраняют его от окончательного исчезновения в недрах матери-земли.

Ты лежишь, как сейчас похороненный,
Только словно длинней и белей
Пальцы рук, на груди твоей сложенных,
Да сквозь землю проникнувшим инеем

Убелил твои кудри мороз,
Да следы наложили чуть видные
Поцелуи суровой зимы
На уста твои плотно сомкнутые
И на впалые очи твои.

(I, 147)

О преодолении как своих собственных, так и бытовавших в писательской среде сомнений в жизнеутверждающей роли отечественного фольклора Некрасов произнесет весомые слова в 1864 г., в стихотворении «Возвращение». «Бессильная и вялая тоска» народной песни изображена здесь в качестве стимула нравственной и творческой энергии.

С той песней вновь в душе зашевелилось,
О чем давно я позабыл мечтать.
И проклял я то сердце, что смутилось
Перед борьбой — и отступило вспять!

(II, 207)

Еще с большей определенностью выскажется поэт на эту тему в 1865 г., отвечая на нападки реакционной печати на поэзию, пропитанную тоской и стонами. Некрасов объявляет себя убежденным сторонником последней, ибо в ней отражены мотивы народной музы.

Спокон веку работа народная
Под унылую песню кипит,
Вторит ей наша муза свободная,
Вторит ей — или честно молчит.

(II, 220—221)

Таким образом, обвинения в следовании народной песне, направленные в адрес поэта, он сам был склонен воспринимать как похвалу. Быть продолжателем лучших традиций народно-поэтического творчества Некрасов считал для себя большой честью.

Но как в дореформенную, так и в пореформенную пору поэт выступал против психологии долготерпения и смирения, отражавшейся в фольклоре. Примером может служить «Песня Еремушке», написанная в 1858 г., в преддверии первой революционной ситуации в России. Не исключено, что вдохновителем этого произведения был Добролюбов, лелеявший надежду на революционный взрыв в России в ближайшем будущем. Усилению *субъективного фактора* революционного движения и должно было послужить названное стихотворение Некрасова.

До сих пор среди специалистов не затихают споры о том, какую социальную группу в этом стихотворении представляют образы няни и Еремушки. Спор бесперспективный, так как у Некрасова, по-видимому предумышленно, эти образы лишены какой-либо социальной определенности и реалистической конкретности. Няня — не крестьянка и не горожанка, и само ее местонахождение (постоялый двор), очевидно, не случайно. Проповедь пресмыка-

тельства перед «вельможами» и идеал «праздной жизни» (II, 56) вряд ли составляли существенную особенность деревенской и даже мещанской няни. Однако автор при создании этого образа допускает предельное обобщение, пользуется методом сатирического преувеличения и заострения, направленным против обывательской морали, предписывающей повиновение существующему правопорядку. Разрушение этой морали, с точки зрения лидеров «Современника», накануне возникновения революционной ситуации приобретало исключительную актуальность.

Идеология русской революционной демократии излагается с полемическим преувеличением. Проезжий, выступающий от имени автора, произносит слово о том, что

...под кровлею отеческой
Не запало ни одно
Жизни чистой, человеческой
Плодотворное зерно.

(II, 57)

Поиски «плодотворного зерна» русской жизни, как известно, занимали Белинского, который, однако, еще в первой половине 40-х гг. сформулировал как вполне вероятный тезис о том, что «русское племя носит в себе плодотворное зерно субстанциональной жизни» (Б., V, 649). Еще в меньшей степени, чем Белинский, склонны были отрицать «плодотворное зерно» Чернышевский и Добролюбов. Таким образом, сатирическая заостренность «Песни Еремушке» не дает оснований рассматривать ее как эстетическую декларацию, направленную непосредственно против идейно-эстетического содержания народнопоэтического творчества.

Следует, однако, признать, что, резко осудив «холопское терпение» (II, 58) как недуг общенациональный, автор адресует свой упрек одновременно и общественным кругам, ощущающим известную суверенность по отношению к самодержавию, и трудовым массам города и деревни.

Выпады против собственно крестьянского «терпения безмерного», встречающиеся в творчестве Некрасова — в поэме «На Волге» (II, 89), в стихотворениях «Литература с трескучими фразами» (II, 150) и «В полном разгаре страда деревенская» (II, 153) и т. д., — свободны от того накала сатирического негодования, которым сопровождается осуждение «холопского терпения» в «Песне Еремушке».

Другой, не менее примечательный пример полемики Некрасова с фольклором был связан с публикацией (точнее, цитацией) Тертием Филипповым народной песни «Потерпи, сестрица, потерпи, родная!» («Русская беседа», 1857). Проникнутая «философией» покорности и долготерпения, песня получила восторженный отзыв публикатора-реакционера. Резко отрицательно оценив неблаговидный поступок Т. Филиппова, Некрасов написал стихотворение-песню «Катерина» (1866), прославляющее молодую крестьянку, протестующую против деспотизма

мужа. Полемика Некрасова была направлена против домостроевских нравственных норм, а заодно и против возвеличения последних реакционной прессой. Примечательно, однако, что с нравственными основами народной песни «Потерпи, сестрица, потерпи, родная!» поэт полемизировал средствами, заимствованными из фольклорных же источников.

Вянет, пропадает красота моя!
От лихого мужа нет в дому житья.
. . . . . .
Не того ждала я, как я шла к венцу!
К братцу я ходила, плакалась отцу...
(II, 257)

Как общая направленность стихотворения, так и отдельные стилистические формулы восходят в конечном счете к русским народным песням о женской доле. Поэтому в данном случае, как, вероятно, и в ряде других, уместно будет сказать, что поэт полемизировал с отдельным фольклорным произведением (или произведениями), а не с фольклором в целом.

Если в творческом наследии одного, даже гениального автора встречаются неудачные произведения, то в неисчислимом множестве произведений народной словесности, создававшихся многими «авторами» на протяжении столетий, безусловно, попадаются и слабые и даже ущербные. Эта истина, как следует полагать, была хорошо известна Некрасову. И поэтому его «полемика с фольклором» не помешала ему в 60—70-е гг., когда идеологическая борьба приобретала особенно ожесточенные формы, расширить творческое «общение» с художественным творчеством народных масс.

Среди некрасовских стихотворений 40—50-х гг. только «Огородника» можно отнести к произведениям, написанным в соответствии с поэтикой народной песни. Среди стихотворений поэта 60—70-х гг. резко возрастает удельный вес «народных» песен: «Ой, полна, полна коробушка» и «Хорошо было детинушке» из поэмы «Коробейники» (1861), «Зеленый шум» (1862), «Калистрат» (1863), «У людей-то в дому» (1866), «Катерина» (1866), «Молодые» (1866), «Сват и жених» (1866) и, наконец, шесть подобного рода песен в поэме «Кому на Руси жить хорошо» («Веселая», «Барщинная», «Крестьянский грех», «Голодная», «Солдатская» и «Соленая»).

Обилие «народных песен» у позднего Некрасова — не единственный показатель существенных изменений, совершавшихся в процессе освоения им фольклора. В 1861 г. появятся «Коробейники» — первая поэма Некрасова из народной жизни, за которой последуют и другие. Русская литература к 1861 г. существенного опыта в создании жанра народной поэмы накопить не успела, и Некрасову при работе над «Коробейниками» пришлось идти по непроторенному пути, если не считать народнопоэтического творчества, которое издревле в различных жанрах — в исторических песнях, былинах, легендах — воспевало народных героев.

Профессиональные литераторы, создававшие поэмы из народной жизни, что подтверждается опытом мировой литературы, всегда обращались к фольклорному наследию. Обращался к нему и Некрасов. К шести разделам поэмы поэт дал шесть эпиграфов, и не случайно каждый из них фольклорного происхождения. Это мелочь, но и она в данном случае симптоматична.

Все то, что делает из «Коробейников» поэму, лежит за пределами сюжетной канвы. И псовая охота помещика, наносящая непоправимый ущерб крестьянскому благополучию, и неограниченная власть над округой кабатчика, спаивающего народ, и продажное судоустройство, жертвой которого стал Титушка-ткач, и обессиленный от податей и рекрутских наборов народ («Весь народ повесил голову, стон стоит по деревням» — I, 127), и народные слухи о скором светопреставлении («Грянут, грянут гласы трубные» — I, 128) — все это проходит перед глазами коробейников, но с их жизнью не пересекается. Задумав написать злободневное «антиправительственное» произведение, Некрасов освободил его сюжетную основу от политики и тем самым сделал его неуязвимым в цензурном отношении. Стихия народного творчества господствует в поэме в сюжетной и во внесюжетной сферах изображаемой жизни. Язык действующих лиц искрится юмором, нередко перерастая в поговорку, пословицу или народную песню. Подобной трансформации подвержены, например, и раздумья Катеринушки, мечтающей об участи покорной жены

Не дворянка, не купчиха я,
Да и нравом-то смирна,
Буду я невестка тихая,
Работящая жена.
Ты не нудь себя работою,
Силы мне не занимать,
Я за милого с охотою
Буду пашенку пахать.

(I, 133)

Господству фольклорной стихии подчиняется и голос самого автора:

Часто в ночку одинокую
Девка часу не спала,
А как жала рожь высокую,
Слезы в три ручья лила!

(I, 132)

Или:

Не тростник высок колышется,
Не дубровушки шумят,
Молодецкий посвист слышится,
Под ногой сучки трещат.

(I, 135)

«Песня убогого странника», распространяемая в народе Тихонычем (она выдается за сочинение Титушки-ткача), — это

революционно-пропагандистское произведение, созданное в духе и стиле народных песен самим Некрасовым и аккумулирующее в себе главную мысль поэмы:

Я в деревню: мужик! ты тепло ли живешь?
Холодно, странничек, холодно,
Холодно, родименький, холодно!
Я в четверту: мужик! что в кабак ты идешь?
С голоду, странничек, с голоду,
С голоду, родименький, с голоду!
И. т. д.

(I, 140)

«Песня убогого странника» обладала огромной революционизирующей силой. Она рождала в сознании демократического читателя стремление изменить существующий социально-политический строй. Процитировав эту песню в журнале, Чернышевский так растолковывал иным недогадливым слушателям ее смысл: «Я живу голодно, голодно. — Да разве нельзя тебе жить сытно ⟨...⟩ чего же ты смотришь?» («Современник», 1861, № 11, с. 101).

Таким образом, Некрасов в поэме «Коробейники», опираясь на фольклор, создал удивительно проникновенную картину жизни русской деревни периода падения крепостного права. Но неразвитость политического сознания народных масс побуждала его дополнять народное творчество собственными песнями, народная форма которых сочеталась с большим общественно-политическим содержанием.

Поэма «Мороз, Красный нос» (1863) создавалась в период разгула правительственной реакции, и это заметно повлияло на некоторые особенности художественной структуры нового произведения Некрасова. И недаром же на вечере Литературного фонда в феврале 1864 г. он специально подчеркнул, что его поэма «не имеет никакой тенденции». Она действительно была свободна от прямых политических выпадов против существующего правопорядка, если не считать жалобы Дарьи на тяжесть рекрутчины и на сопутствующие ей злоупотребления властей предержащих («Парням недолго гулять на свободе» и т. д.). Почти на нет сведен и публицистический элемент в поэме (исключением является лишь «песня» автора о «трех долях», уродующих жизнь женщины-крестьянки). Не давая формальных поводов для придирок цензуры, Некрасов тем не менее довел бунтарский пафос «Мороза» до предельной силы. И кончину Прокла, и смерть Дарьи он изобразил как следствие враждебного людям труда общественного правопорядка.

В этой поэме фольклор использован автором прежде всего как средство изображения духовного и нравственного мира женщины-крестьянки. В своем первом сновидении Дарья перебирает в памяти прожитые годы, и каждый сколько-нибудь значимый факт жизни ассоциируется в ее сознании с той или иной народной песней, она как бы мыслит ими. В этом общенародном песенном мире

не растворяется, однако, индивидуальный облик «гордой славянки», так как поэт соответствующим образом корректирует фольклорные тексты.

Превосходное знание Некрасовым народных причитаний подтверждается текстом голошения по Проклу, включенным в поэму. Из девяти строф его достаточно остановиться лишь на одной центральной.

Сплесни, ненаглядный, руками,
Сокольим глазком посмотри,
Тряхни шелковыми кудрями,
Сахарны уста раствори!

(II, 175)

В этой строфе поэт воспроизвел наиболее архаический компонент причети, восходящий к верованиям еще дохристианской эпохи, — совершаемую родственниками «побудку» умершего.[11]

Связь поэмы «Мороз, Красный нос» с фольклором состоит, разумеется, и в том, что в сюжетном плане ее вторая часть (встреча Дарьи с Морозом) заимствована из народной сказки. Некрасов впервые в поэме «Мороз, Красный нос» обращается к средствам поэтической условности фольклорного типа. Он дает здесь свое собственное истолкование использованного сказочного сюжета.

Обращение к формам сказочной условности и фантастики расширяло творческие возможности Некрасова и знаменовало собой преодоление им выработанного в «натуральной школе» чрезмерно фактографического метода отображения жизни — *в формах самой жизни*.

Поэмой «Мороз, Красный нос» Некрасов впервые в истории русской литературы дал положительный ответ на вопрос, может ли человек из народа, лишенный преимуществ образованности, стать героем крупномасштабного поэтического произведения.

В магистральном произведении Некрасова — поэме-эпопее «Кому на Руси жить хорошо» мы найдем все ранее встречавшиеся у поэта разновидности художественного фольклоризма. Распространенное мнение о том, что своей поэмой-эпопеей поэт хотел создать книгу, предназначенную исключительно для народного чтения, вряд ли можно принять безоговорочно. Некрасов был воодушевлен идеей создания своеобразной энциклопедии русской национальной жизни, и, поскольку центральной проблемой последней была в то время проблема мужика, поэт посвятил свое творение судьбам русского пореформенного крестьянства, соотнесенным с судьбами русского народа в целом.

Бросающейся в глаза разновидностью фольклоризма «Кому на Руси жить хорошо» является сказочность произведения. Она сочетается с суровой реалистичностью, и тем не менее в поэме-эпопее сказочность не сконцентрирована в одном эпизоде, как в «Морозе, Красном носе» (сновидение Дарьи), а распространяется и на другие звенья структуры произведения, в частности на его стиль. В сказочной манере, с повторами, начинает свой рассказ

автор и неоднократно возвращается к ней в дальнейшем повествовании:

Поспоривши, повздорили,
Повздоривши, подралися,
Подравшися, задумали
Не расходиться врозь.
(III, 222)

Шли долго ли, коротко ли,
Шли близко ли, далеко ли,
Вот, наконец, и Клин.
(III, 238)

Объяснить эту стародавнюю манеру повествования стремлением автора усыпить бдительность цензуры, скрыть серьезное содержание под прикрытием невинной сказки было бы неверно. Создавая «энциклопедию народной жизни», Некрасов ощущал необходимость отобразить «материальную» и духовную жизнь народа не только в ее сиюминутном виде, но и в ее преемственных связях с прошлым.

Установкой на подобного рода *историзм* объясняется и то предпочтение, которое в своей поэме-эпопее Некрасов отдал белому стиху. В 1869 г. Ф. М. Достоевский советовал А. Н. Майкову, задумавшему поэму на русскую историческую тему: «Пишите рифмой, а не старым русским размером». Как видим, автор «Кому на Руси жить хорошо» придерживался иного взгляда, не боясь, что его станут упрекать в архаистичности. Уподобив Савелия Корчагина старорусскому богатырю, поэт желал тем самым подчеркнуть, что родословная его поротого и унижаемого героя восходит к сословию тех некогда свободных от крепостнических пут землепашцев, на которых держалось могущество русского государства.

Углубление в историю русского народа и его духовной культуры у Некрасова не имело ничего общего с той безоглядной идеализацией национальной старины, которую можно наблюдать у А. К. Толстого. Некрасов обращался к истории с тем, чтобы уяснить животрепещущие проблемы современной жизни и найти кратчайшие пути для достижения народного благоденствия. И основные фольклористические интересы поэта были сосредоточены на современном фольклоре, в особенности на фольклоре *творящемся* — народном красноречии, народных слухах и т. п.[12]

Тексты иных народных песен, особенно песен, отразивших народное свободолюбие, вошли в некрасовскую поэму в их первозданном виде. Другие поэт подвергал корректировке, но не произвольной, а учитывающей эволюцию народнопоэтического творчества. В отдельных же случаях Некрасов создавал собственные песни, которые по духу были истинно народными: они представляли собой как бы взятый в его имманентном развитии тип этого фольклорного жанра.

Такова, например, песня отставного солдата Овсянникова о недовольстве царящим в армии аракчеевским режимом. Еще более

прочную фольклорную основу имела некрасовская песня «О двух великих грешниках», в основу которой положены две народные легенды: о разбойнике Кудеяре и о грешнике, совершающем кровопролитие, затем раскаявшемся и получившем чудодейственное и полное прощение.

Парадоксальный смысл второй легенды состоит в том, что *великий грешник* получает освобождение от наложенной на него епитимьи в награду за то, что он убивает *грешника еще более великого,* грехи которого не подлежат прощению. Согласно этой апокрифической легенде, даже великий грешник, сознающий свой грех и раскаявшийся, заслуживает прощения. Но нет никакого прощения тому, кто не обладает ни каплей человечности. Именно таким грешником и делает Некрасов пана Глуховского. Тот начисто лишен человечности, и к тому же совершенные им преступления носят антинародный характер. Поэтому-то убивший помещика Глуховского Кудеяр-атаман и выступает у Некрасова в ореоле народного героя.[13]

Симптоматично, что изобразительные средства в творчестве поэта позднего периода (даже в произведениях на темы, далекие от народной жизни) приобретают фольклорную характерность. Это относится прежде всего к некрасовскому сравнению[14] и к гиперболе.[15]

Родственным фольклорной поэтике становится у позднего Некрасова также и метод создания портретных характеристик. Вот как изображается, например, в некрасовской поэме-эпопее «мужик с одышкою»:

Расслабленный, худой
(Нос вострый, как у мертвого,
Как грабли, руки тощие,
Как спицы, ноги длинные,
Не человек — комар).

(III, 203)

По законам народной поэтики строится также и портрет князя Утятина.

Худой! как зайцы зимние
. . . . . .
Нос клювом, как у ястреба,
Усы седые, длинные
И — разные глаза:
Один здоровый — светится,
А левый — мутный, пасмурный.
Как оловянный грош!

(III, 310)

По нашему мнению, удельный вес фольклорных элементов и, в частности, народно-песенного стиля в поэме «Кому на Руси жить хорошо» резко возрастает от начала к концу. Это позволяет нам не согласиться с К. И. Чуковским, писавшим: «В „Пире на весь мир“ народно-песенный стиль сказывается лишь в отдельных отрывках; в основном же повествовании поэт отклоняется от этого стиля, принятого в предыдущих частях, и переходит на нейтраль-

ную интеллигентскую речь, причем порою даже отдельные песни лишены фольклорного характера (напр., «В минуты унынья, о родина-мать») (III, 633).

Выходит, что в начальных частях поэмы Некрасов следовал народно-песенному стилю, а в последней части («Пир») отклонился в сторону «нейтральной интеллигентской речи», тогда как стиль предшествующих частей (трехстопный ямб с двумя безударными в конце стиха) — *народно-говорной,* а не песенный. Шесть «народных песен» «Пира» убеждают нас в обратном — в усилении народно-песенной струи в последней части произведения. Другое дело, что поэтика «новых песен», которыми Гриша Добросклонов стремился обогатить народно-песенный репертуар, не вполне отвечает требованиям народной поэтики, хотя и не противостоит ей. Пропагандистский характер созданных Гришей песен обусловил их «интеллигентскую» лексику и строй. Да и мог ли поэт заставить семинариста Гришу писать в строго народном стиле? Стремление же самого Некрасова всемерно приблизить (в структурном и лексическом отношении) интеллигентскую песню к народной со всей определенностью проявилось в упомянутом выше «рассказе» «О двух великих грешниках».

С неменьшей силой проявилась эта тенденция и в «Последних песнях» поэта. Умирающий Некрасов не случайно называет здесь свою Музу «сестрой народа» («Сестра народа — и моя!» — стихотворение «Муза»). Примеры нерасторжимого единства «книжной» и фольклорной образности дает стихотворение «Баюшки-баю», это поэтическое завещание Некрасова.

Где ты, о муза! Пой, как прежде!
«Нет больше песен, мрак в очах;
Сказать: — умрем! Конец надежде! —
Я прибрела на костылях».

(II, 425)

С полной непринужденностью входят фольклорные элементы также и в художественную ткань других стихотворений названного цикла:

Я взываю к русскому народу:
Коли можешь, выручай!
Окуни меня в живую воду
Если мертвой в меру дай.

(II, 427)

Борьба великого поэта за сближение литературного языка с языком народных масс имеет прямое отношение к некрасовскому фольклоризму. Эпигоны романтизма и «чистого искусства», по мнению Б. А. Ларина, превозносили в пушкинском языке лишь «одическую» и «анакреонтическую» грани, игнорируя главную, реалистическую и демократическую его тенденцию. И во второй половине XIX в. они выступали приверженцами обособленного, «высокого» поэтического языка. «Преодоление этой обособленности языка поэзии — главная заслуга Некрасова в истории русского литературного языка».[16]

[1] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1948, т. 1, с. 246. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте: римская цифра — том, арабская — страница.)

[2] *Голубев А.* Н. А. Некрасов. СПб., 1878, с. 4.

[3] См., например: *Грибушин.* К изучению темы «Некрасов и народное творчество». — В кн.: Некрасовский сборник. Калининград, 1972, с. 100—105.

[4] *Царькова Т. С.* Становление поэтики Н. А. Некрасова. Автореф. канд. дис. Л., 1978, с. 10.

[5] Там же, с. 12—13.

[6] См.: *Чуковский Корней.* Мастерство Некрасова. М., 1962, с. 446—447.

[7] *Стасов В. В.* Собр. соч. СПб., 1894, т. 1, с. 522—523.

[8] *Марков Е.* Критические беседы. (Поэзия Некрасова). — Голос, 1878, № 46, 15(27) февраля, с. 2.

[9] *Успенский Г. И.* Полн. собр. соч. М., 1953, т. VI, с. 187.

[10] *Андреевский С. А.* Литературные очерки. СПб., 1913, с. 158.

[11] См. об этом: *Прийма Ф. Я.* К характеристике фольклоризма Н. А. Некрасова. — Русская литература, 1981, № 3, с. 79—83.

[12] См.: *Базанов В. Г.* Поэма «Кому на Руси жить хорошо» и крестьянское политическое красноречие. — Русская литература, 1959, № 3.

[13] См.: *Гин М. М.* Спор о великом грешнике. — Русский фольклор. Материалы и исследования. М.; Л., 1962, вып. 7, с. 84—97.

[14] См.: *Беседина Т. А.* Художественное сравнение в поэме «Кому на Руси жить хорошо». — В кн.: Некрасовский сборник М.; Л., 1960, вып. 3, с. 120 и сл.

[15] См.: *Гин М. М.* Гипербола в поэзии Н. А. Некрасова. — Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Петрозаводск, 1968, т. IV, вып. IV, с. 98—122.

[16] *Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Избранные статьи. Л., 1974, с. 113.

II. АП. ГРИГОРЬЕВ.[1]

Духовное, интеллектуальное созревание Григорьева, творческая деятельность его как поэта и как критика протекали в условиях 40—50-х гг., когда явно усиливался научный, художественный и общественно-бытовой интерес к народу и народному творчеству. Со времен 1812 года и декабризма не ослаб, а усилился в различных социальных кругах интерес к национальным проблемам: по крайней мере до 1848 г. официальными сферами всюду внедрялась триединая формула «православие, самодержавие, народность», включавшая и фольклорно-этнографические аспекты (например, совершенно официально, как казенное учреждение, в 1846 г. было организовано Русское географическое общество, ставшее вскоре, вопреки замыслам правительства, прогрессивным центром, стимулирующим и объединяющим усилия этнографов и фольклористов всей страны); в сложных отталкиваниях от официозности и «западничества» развивалась славянофильская фольклористика, включавшая в себя разнообразные материалы от теоретических работ К. Аксакова и А. Хомякова до грандиозной собирательской деятельности П. В. Киреевского и его помощников; созданное в 1841 г. второе отделение Академии наук вскоре, благодаря инициативе академика И. И. Срезневского, приступило к систематической публикации различных фольклорных материалов. Фольклористическая деятельность (и в теоретическом, и в собирательско-публикаторском отношениях) еще более усилится после 1855 г.

Подобные обстоятельства не могли не повлиять на интерес Григорьева к народному творчеству, ибо при всех своих сложных идеологических зигзагах он всегда оставался глашатаем народности искусства. К тому же фольклорным познаниям и интересам поэта и критика способствовали благоприятные биографические условия.

Детство Григорьева прошло в Замоскворечье, на той окраине Москвы, где причудливо сплелись деревенские обычаи и предания с купеческо-мещанским и холопским городским бытом. Народ перед мальчиком представал в виде дворни, а совсем не в крестьянской первозданности. Впрочем, дворня не порвала связей с деревней: старая нянька Григорьева Прасковья Степановна знала много апокрифических легенд, да и мать будущего поэта, сама вышедшая из дворни (была дочерью крепостного кучера), хорошо пела народные песни. Тесное общение с дворовыми людьми давало Григорьеву чрезвычайно богатый, разнообразный фольклорный материал. Часто и подробно он писал об этом в «Моих литературных и нравственных скитальчествах»: «Когда наезжали родные из деревни, с ними прибывали некоторые члены тамошней обширной дворни и поддавали жара моему суеверному или, лучше сказать, фантастическому настройству новыми рассказами о таинственных козлах, бодающихся в полночь на мостике к селу

Малахову, о кладе в Кириковском лесу ⟨...⟩ рано также изучил я все тонкости крепкой русской речи и от кучера Василья наслушался сказок о батраках и их известных хозяевах ⟨...⟩. А много, все-таки много обязан я тебе в своем развитии, безобразная, распущенная, своекорыстная дворня... Нет или мало песен народа, мне чуждых: звучавшие детскому уху, они отдались, как старые знакомые в поздней молодости, они, на время забытые, пренебреженные, попранные даже, как старые книги деда, восстали потом душе во всей их непосредственной красоте... Во все народные игры игрывал я с нашею дворнею на широком дворе: и в бую, и в лапту, и даже в чехарду ⟨...⟩ все басни народного животного эпоса про лисицу и волка, про лисицу и петуха, про житье-бытье петуха, кота и лисицы в одном доме — переслушал я ⟨...⟩ от деревенской девочки Марины ⟨...⟩. Наезжали порою мужики из бабушкиной деревни. Вот тут-то еще больше наслушивался я диковинных рассказов — постоянно уже проводя все время с мужиками на кухне».[2]

С середины 40-х гг. начался «петербургский» период жизни Григорьева, наполненный масонскими и «западническими» увлечениями, которые отвлекли его внимание от народного творчества. В это время, как сам Григорьев справедливо заметил, он откровенно пренебрегал фольклором. В центральном его произведении той поры — в драме «Два эгоизма» (1845) народной песней интересуется лишь мелкий прожигатель жизни, сатирический персонаж Подкосилов.

Влияние фольклора на поэзию Григорьева тех лет ничтожно. Подобно Фету, автору «Лихорадки», он в стихотворении «Доброй ночи» (1843) использует легенду о девяти сестрах, лихоманках-лихорадках, которые ночными поцелуями приносят людям болезни, — да и то фольклорное ее происхождение под вопросом, она заимствована, как установлено Б. Я. Бухштабом в комментариях к фетовской лирике, из «Абевеги русских суеверий» М. Д. Чулкова.

В 5-м стихотворении из цикла Григорьева «Старые песни, старые сказки» (1846) как будто звучит намек на важность для мироощущения поэта некоей «старой песни». Она — о покорной преданности, о разлуке и умирании любящих:

Есть старая песня, печальная песня одна,
И под сводом небесным давно раздается она...

Но далее оказывается, что песня эта — «глупая», ей поэт как бы противопоставляет активное вмешательство человека в ход жизни:

И доколе та песня под сводом звучит голубым,
Благородной душе не склониться во прахе пред ним.
Но высоко поднявши чело, на вражду, на борьбу,
Видно, звать ей надменно всегда лиходейку-судьбу.

Для Григорьева-человека и для Григорьева-поэта всегда будет характерно «лезть на рожон», самому искать выхода из кризиса, испытывать судьбу, не дожидаясь ее акций... Такие мотивы весьма далеки от фольклорных.

Фольклорные ассоциации у Григорьева середины 40-х гг. возникают лишь в негативных примерах, наиболее яркий из них — известный отрывок из поэмы «Олимпий Радин» (1845):

...Русский быт,
Увы, совсем не так глядит, —
Хоть о семейности его
Славянофилы нам твердят [3]
Уже давно, но, виноват,
Я в нем не вижу ничего
Семейного... О старине
Рассказов много знаю я,
И память верная моя
Тьму песен сохранила мне,
Однообразных и простых,
Но страшно грустных... Слышен в них
То голос воли удалой,
Все злою долею женой,
Все подколодною змеей
Опутанный, то плач о том,
Что тускло зимним вечерком
Горит лучина, — хоть не спать
Бедняжке ночь, и друга ждать,
И тешить старую любовь,
Что ту лучину залила
Лихая старая свекровь...
О, верьте мне: невесела
Картина — русская семья...
Семья для нас всегда была
Лихая мачеха, не мать...

Григорьев на десятилетие предварил издевки оппонентов по поводу защитительных тирад Тертия Филиппова в связи с народными песнями о тяжелой женской доле (в 1856 г.).

Недаром Белинский, желая сгустить краски при изображении мещанской семейной обстановки в доме Кольцова, взял этот отрывок эпиграфом к статье «О жизни и сочинениях Кольцова»; впрочем, цензор А. В. Никитенко зачеркнул, не пропустил эпиграф в печать, как и другие места статьи, в мрачном виде рисующие быт семьи поэта.

В критической статье «Обозрение журнальных явлений за январь и февраль», когда он характеризует произведения Григоровича и Некрасова о крестьянах,[4] Григорьев пишет и об изображении в народных песнях тяжелого положения женщин.

В 1850 г. Григорьев, вернувшись из Петербурга в Москву, сблизился с кругом А. Н. Островского, с тем кругом, который благодаря именно Островскому и Григорьеву получил название «молодая редакция „Москвитянина“». Т. И. Филиппов, выдающийся исполнитель народных песен, приписывал себе главную роль в обращении Григорьева к данному кругу. Со слов Филиппова Н. П. Барсуков так излагает кульминационный момент «обращения»: «Однажды у Островского был громадный литературный вечер, на котором присутствовали представители всех литературных направлений того времени. Когда большая часть гостей разошлась и остались только близкие Островскому люди, Филиппова просили спеть. После одушевленно пропетой им песни, которая на всех произвела впечатление, Григорьев упал на колени и просил кружок усвоить его себе, так как в его направлении он видит правду, которой искал в других местах и не находил, а потому был бы счастлив, если бы ему позволили здесь бросить якорь».[5]

Исследователи справедливо упрекали Филиппова за хронологические ошибки, может быть сознательно допущенные ради преувеличения своей роли (в самом деле, он сообщал Барсукову, что ввел Григорьева в круг Островского в 1851 г., когда Григорьев поступил учителем законоведения в Первую гимназию, где Филиппов преподавал русскую словесность; между тем Григорьев начал активно сотрудничать в «Москвитянине» с конца 1850 г., за несколько месяцев до прихода в Первую гимназию), но сам факт бурного душевного переворота, происходившего с Григорьевым, вряд ли может быть подвергнут сомнению, и даже эксцентрическое его внешнее выражение также вполне вероятно (известен и такой случай: выкупленный генеральшей Бибиковой из долгового отделения, Григорьев упал на колени перед «спасительницей» прямо на улице...).

О том, что в кружке Островского, в «молодой редакции „Москвитянина“» господствовал культ народной песни, свидетельствуют многие мемуаристы: И. Ф. Горбунов, С. В. Максимов, Н. В. Берг. Особенно подробно рассказывает об этом Максимов, используя и материалы своих коллег: «Русские народные песни в компании молодых московских писателей очень долгое время пользовались особым почетом. Хороших безыскусных исполнителей, умевших передавать их голосом, без выкрутов и завитков, разыскивали всюду, не гнушаясь грязных, но шумливых и веселых трактиров и нисходя до погребков, где пристраивались добровольцы из мастеров пения и виртуозов игры на инструментах ⟨...⟩. Т. И. Филиппов в одном из последних своих писем к Горбунову вспоминает о подобном веселом заведении у Каменного моста:[6] „Николка рыжий — гитарист, Алексей с торбаном:[7] водку запивал квасом, потому что никакой закуски желудок уже не принимал. А был артист и «венгерку» на торбане играл так, что и до сих пор помню“. Будучи сам превосходным исполнителем народных песен и в то же время ученым исследователем и знатоком отечественной поэзии, он (Филиппов, — *Б. Е.*) придавал своим выразительным художественным исполнением высокую ценность всем этим перлам родного творчества, отыскивал и пел наиболее типичные или самые редкие, полузабытые или совсем исчезающие из народного обращения.

Вспоминая товарищеские сходки у Аполлона Григорьева, с неподдельным искренним увлечением, Горбунов записал про себя на память: „за душу захватывала русская песня в натуральном исполнении Т. И. Филиппова; ходнем ходила гитара в руках М. А. Стаховича“ ⟨...⟩.

Действительно, над всеми певцами изяществом и точностью исполнения главенствовал Тертий Иванович и был непобедим. Бесплодно силились соперничать с ним два земляка-друга: М. А. Стахович и П. И. Якушкин, приставшие с своими орловскими песнями, верно передаваемыми по говору и мотивам. Первый, впрочем, восполнял недостатки в пении искусною игрою на гитаре и был неподражаем в пляске, а Якушкин, зная огромное

количество песен, напевы их своим крикливым раскатистым голосом не умел передавать верно ⟨...⟩.

...выделялся разысканный в погребке на Тверской (угол Университетского переулка) приказчик, торговавший на отчете, — М. Е. Соболев, ярославец родом, владевший, что называется, серебряным голосом: высоким, звучным и чистым тенором, ловко и умело приноровленным к заунывным деревенским песням ⟨...⟩ в исполнении „Размолодчиков", „Не белых снегов во чистом поле" и „Вспомни, любезная, мою прежнюю любовь" — имел соперника только в одном Т. И. Филиппове. Слушать его сходились и такие мастера пения, как старик цыган, родной брат Матрены, восхищавшей Пушкина, — старик купеческой осанки, знавший много старинных былин (я со слов его записал нигде не напечатанную про Алешу Поповича прекрасную) ⟨...⟩ Видывали здесь и Ивана Васильева, известного и в Петербурге содержателя самого лучшего хора (в страхе, смирении и целомудрии), почтенного и всеми уважаемого человека, который и в компании Островского пользовался должным вниманием и любовью. Здесь же, в погребке, нередко заседал театральный певец Климовский, пением которого один любитель восхитился до того, что назначил ему ежегодную пенсию, и проч.

Во всяком случае этот погребок Зайцева ⟨...⟩ был своего рода клубом».[8]

Музыкально образованный Григорьев, с детства хорошо игравший на фортепиано, освоил гитару и стал сам исполнять народные песни. А. П. Милюков, посетивший критика позднее, в 1860 г., так описывает вечер в его квартире: «...хозяин в красной шелковой рубашке русского покроя, с гитарой в руках, пел русские песни. Голос у Аполлона Александровича был гибкий и мягкий, и ему придавали особую красоту какая-то задушевность в чувстве и тонкое понимание характера нашей народной поэзии. На гитаре он играл мастерски. Этот, почти совсем уже забытый в наше время инструмент в его руках прекрасно гармонировал с русскими мотивами».[9]

Частое, почти ежедневное прослушивание разных певцов, а также совершенствование собственного исполнения дали возможность Григорьеву глубоко изучить репертуар народной песни, словесный и музыкальный; различные творческие манеры стимулировали поиски новых мастеров и записи их произведений. Григорьев — возможно под влиянием активной собирательной деятельности М. А. Стаховича и П. И. Якушкина — в течение первой половины 50-х гг. (точнее — с начала десятилетия по 1857 г.) и сам записал немало народных песен, былин, духовных стихов.

В обширное собрание народных песен П. И. Якушкина, печатавшееся сначала в виде отдельных приложений к томам «Отечественных записок» за 1860 г., а затем выпущенное отдельной книгой,[10] Ап. Григорьев представил 25 произведений. Они — самых различных жанров: духовные стихи, исторические песни, солдат-

ские песни, лирические песни, свадебные и величальные песни. Якушкин в своем сборнике почти каждую публикацию старался сопровождать сведениями о месте ее записи и об авторе записи. Данные по поводу произведений из собрания Ап. Григорьева в этом отношении весьма ценные. У доброй половины из них стоит помета «Москва», на другой части место не обозначено, но, очевидно, они тоже записаны в Москве, ибо, как известно, Григорьев не ездил по деревням и тем более по другим губерниям вдали от столицы, подобно Стаховичу и Якушкину. Явно его собрание формировалось в городе. При некоторых произведениях — но, к сожалению, далеко не при всех — указаны и исполнители, например: «Пел цыган Антон Сергеев. Записано А. Григорьевым», «Записана А. Григорьевым от цыгана Антона Сергеева», «Записана А. Григорьевым у цыган»[11] (интересно, что все эти три песни — чисто исторические или балладные, не содержащие в себе ничего специфически «цыганского»: о взятии Казани, о ключнике — любовнике княгини и о казни стрелецкого атамана, не подчинившегося Петру Первому). Антон Сергеев(ич) — известный член кружка Островского—Григорьева, его упоминает в качестве завсегдатая в доме Григорьевых И. Ф. Горбунов: «...дикий сын степей, кровный цыган Антон Сергеевич, необыкновенный гитарист».[12]

Одна историческая песня об Александре I записана Григорьевым «от М. А. Стаховича»,[13] одна, свадебная («Что не ключики-то брякнули...»), содержит уникальную помету: «Записана А. А. Григорьевым от череповицкой жительницы».[14] Среди знакомых Григорьева совершенно не известны лица из Череповца. Конечно, возможно и случайное знакомство, но вполне допустимо, что речь идет о гражданской жене Григорьева Марии Федоровне Дубровской. Григорьев однажды в письме к Н. Н. Страхову (Оренбург, 20 марта 1862 г.) назвал ее «устюжской» барышней,[15] и эта обмолвка послужила нескольким поколениям комментаторов и биографов писателя знаком того, что Мария Федоровна родом из Великого Устюга. Но мало кто знает, что под Череповцом есть городок Устюжна (ныне принадлежит Вологодской области, а в XIX в. — уездный город Новгородской губернии, имевший тесные торговые связи с Петербургом). Эпитет «устюжский» к Устюжне подходит ничуть не меньше, чем к Великому Устюгу. Не исключено, что Мария Федоровна родом именно из Устюжны и какое-то время проживала в соседнем Череповце.

Собирательская деятельность, наряду с исполнительской, послужила поводом к созданию главной фольклористической статьи Григорьева, первоначально изданной в 1854 г.,[16] а в несколько переработанном виде — шесть лет спустя.[17]

В «Москвитянине» статья появилась как рецензия на ценное издание народных песен М. А. Стаховича,[18] тоже известного члена григорьевского московского кружка (характерны уважительность, товарищеский тон, которым написана статья о близком друге; кроме того, в статье как бы подчеркивался «кружковый» дух

«молодой редакции „Москвитянина“» — после заглавия следовала строка: «Посвящается А. Н. Островскому, П. С. Садовскому и Т. И. Филиппову»).

В «Отечественных записках» в качестве внешней причины появления статьи указывалось начало публикаций в том же журнале записей, собранных П. И. Якушкиным (подзаголовок статьи: «По поводу собрания П. И. Якушкина, напечатанного в 4-м нумере ⟨в № 5: «в 4-м и 5-м нумерах...»⟩ «Отечественных записок»),[19] но Григорьев и здесь опирается главным образом на свой анализ четырех тетрадей Стаховича.

Так как эти варианты статьи создавались, несмотря на не слишком большой интервал времени, в разные периоды деятельности и критического сознания автора, то они имеют отличия. Если же говорить о статье в целом, то общее ее значение в истории фольклористики хорошо охарактеризовал М. К. Азадовский: «Статья замечательна своим вдохновенным и подлинным преклонением перед народной поэзией, отдельными тонкими наблюдениями и замечаниями о ее художественной стороне, проникновенной интерпретацией отдельных образов; с этой стороны она является, пожалуй, единственной в русской литературе. Но, кроме того, в ней был высказан (в большинстве случаев впервые) ряд глубоких и верных теоретических положений, впоследствии прочно вошедших в науку о фольклоре. Он (Григорьев, — *Б. Е.*) первый подверг критике и проверке сборники Чулкова и Сахарова; он первый обратил внимание на неразделенность в песне словесного текста и мелодии, установив и новые приемы записи. Григорьев никогда не записывал текста только со слов, но предварительно несколько раз прослушивал его в пении и уже потом записывал со слов. Он выдвинул момент „исполнительства“ в качестве одного из органических моментов песни как художественного целого и утверждал, что именно в последнем находится ключ к ее целостному пониманию. Он же впервые дал характеристику различных типов исполнителей и установил значение варианта, поняв его не как искажение какого-то определенного древнего текста, а как самостоятельный тип. Наконец, он же пытался формулировать и объяснить значение и художественную сущность и цыганской песни, и цыганского пения, в которых он находил лучшее воплощение непосредственности».[20]

Новаторский и программный характер статьи, впервые появившейся в конце «мрачного семилетия», на закате николаевской эпохи, в период, когда чрезвычайно интенсивно развивались в литературе и критике проблемы нации, народа, народности искусства,[21] понимал сам Григорьев. Он начал второй вариант статьи (1860) с подчеркивания важности и своевременности появления ее первого варианта:

«Статья имела действительно свое значение: во-первых, она была некоторым образом если не делом целого кружка людей, довольно знакомых с народом и горячо любивших, да и доселе так же любящих, народ и все выражения его духовной и душевной

ские песни, лирические песни, свадебные и величальные песни. Якушкин в своем сборнике почти каждую публикацию старался сопровождать сведениями о месте ее записи и об авторе записи. Данные по поводу произведений из собрания Ап. Григорьева в этом отношении весьма ценные. У доброй половины из них стоит помета «Москва», на другой части место не обозначено, но, очевидно, они тоже записаны в Москве, ибо, как известно, Григорьев не ездил по деревням и тем более по другим губерниям вдали от столицы, подобно Стаховичу и Якушкину. Явно его собрание формировалось в городе. При некоторых произведениях — но, к сожалению, далеко не при всех — указаны и исполнители, например: «Пел цыган Антон Сергеев. Записано А. Григорьевым», «Записана А. Григорьевым от цыгана Антона Сергеева», «Записана А. Григорьевым у цыган»[11] (интересно, что все эти три песни — чисто исторические или балладные, не содержащие в себе ничего специфически «цыганского»: о взятии Казани, о ключнике — любовнике княгини и о казни стрелецкого атамана, не подчинившегося Петру Первому). Антон Сергеев(ич) — известный член кружка Островского—Григорьева, его упоминает в качестве завсегдатая в доме Григорьевых И. Ф. Горбунов: «...дикий сын степей, кровный цыган Антон Сергеевич, необыкновенный гитарист».[12]

Одна историческая песня об Александре I записана Григорьевым «от М. А. Стаховича»,[13] одна, свадебная («Что не ключики-то брякнули...»), содержит уникальную помету: «Записана А. А. Григорьевым от череповицкой жительницы».[14] Среди знакомых Григорьева совершенно не известны лица из Череповца. Конечно, возможно и случайное знакомство, но вполне допустимо, что речь идет о гражданской жене Григорьева Марии Федоровне Дубровской. Григорьев однажды в письме к Н. Н. Страхову (Оренбург, 20 марта 1862 г.) назвал ее «устюжской» барышней,[15] и эта обмолвка послужила нескольким поколениям комментаторов и биографов писателя знаком того, что Мария Федоровна родом из Великого Устюга. Но мало кто знает, что под Череповцом есть городок Устюжна (ныне принадлежит Вологодской области, а в XIX в. — уездный город Новгородской губернии, имевший тесные торговые связи с Петербургом). Эпитет «устюжский» к Устюжне подходит ничуть не меньше, чем к Великому Устюгу. Не исключено, что Мария Федоровна родом именно из Устюжны и какое-то время проживала в соседнем Череповце.

Собирательская деятельность, наряду с исполнительской, послужила поводом к созданию главной фольклористической статьи Григорьева, первоначально изданной в 1854 г.,[16] а в несколько переработанном виде — шесть лет спустя.[17]

В «Москвитянине» статья появилась как рецензия на ценное издание народных песен М. А. Стаховича,[18] тоже известного члена григорьевского московского кружка (характерны уважительность, товарищеский тон, которым написана статья о близком друге; кроме того, в статье как бы подчеркивался «кружковый» дух

«молодой редакции „Москвитянина“» — после заглавия следовала строка: «Посвящается А. Н. Островскому, П. С. Садовскому и Т. И. Филиппову»).

В «Отечественных записках» в качестве внешней причины появления статьи указывалось начало публикаций в том же журнале записей, собранных П. И. Якушкиным (подзаголовок статьи: «По поводу собрания П. И. Якушкина, напечатанного в 4-м нумере ⟨в № 5: «в 4-м и 5-м нумерах...»⟩ «Отечественных записок»),[19] но Григорьев и здесь опирается главным образом на свой анализ четырех тетрадей Стаховича.

Так как эти варианты статьи создавались, несмотря на не слишком большой интервал времени, в разные периоды деятельности и критического сознания автора, то они имеют отличия. Если же говорить о статье в целом, то общее ее значение в истории фольклористики хорошо охарактеризовал М. К. Азадовский: «Статья замечательна своим вдохновенным и подлинным преклонением перед народной поэзией, отдельными тонкими наблюдениями и замечаниями о ее художественной стороне, проникновенной интерпретацией отдельных образов; с этой стороны она является, пожалуй, единственной в русской литературе. Но, кроме того, в ней был высказан (в большинстве случаев впервые) ряд глубоких и верных теоретических положений, впоследствии прочно вошедших в науку о фольклоре. Он (Григорьев, — *Б. Е.*) первый подверг критике и проверке сборники Чулкова и Сахарова; он первый обратил внимание на неразделенность в песне словесного текста и мелодии, установив и новые приемы записи. Григорьев никогда не записывал текста только со слов, но предварительно несколько раз прослушивал его в пении и уже потом записывал со слов. Он выдвинул момент „исполнительства“ в качестве одного из органических моментов песни как художественного целого и утверждал, что именно в последнем находится ключ к ее целостному пониманию. Он же впервые дал характеристику различных типов исполнителей и установил значение варианта, поняв его не как искажение какого-то определенного древнего текста, а как самостоятельный тип. Наконец, он же пытался формулировать и объяснить значение и художественную сущность и цыганской песни, и цыганского пения, в которых он находил лучшее воплощение непосредственности».[20]

Новаторский и программный характер статьи, впервые появившейся в конце «мрачного семилетия», на закате николаевской эпохи, в период, когда чрезвычайно интенсивно развивались в литературе и критике проблемы нации, народа, народности искусства,[21] понимал сам Григорьев. Он начал второй вариант статьи (1860) с подчеркивания важности и своевременности появления ее первого варианта:

«Статья имела действительно свое значение: во-первых, она была некоторым образом если не делом целого кружка людей, довольно знакомых с народом и горячо любивших, да и доселе так же любящих, народ и все выражения его духовной и душевной

жизни, то по крайней мере выводом, и выводом до наивности верным, из воззрения и жизни целого такого кружка; во-вторых, ее писал не ученый специалист, а литературный критик и человек жизни ⟨...⟩ В-третьих, наконец, самое время, в которое статья появилась, немало содействовало к успеху. Оно совпадало с появлением одна за другою драм Островского, „Семейной хроники" С. Т. Аксакова, странствий отца Парфения[22] ⟨...⟩ Идея народности видимо начинала торжествовать в литературе» (От. зап., с. 446).

М. К. Азадовский в общем справедливо охарактеризовал основные заслуги Григорьева перед русской фольклористикой, однако один тезис нуждается в существенном уточнении: тезис о вариантах и об искажениях.

Григорьев в самом деле чрезвычайно внимателен к вариантам, он их тщательно собирает (и лично записывая, и используя записи товарищей, и внимательно штудируя многочисленные печатные сборники песен), анализирует, сопоставляет их, понимает, что могут быть вполне равноправные варианты песен. Но, во-первых, критик постоянно подчеркивает разницу между *вариантом* (вариацией) и *типом* и предостерегает от смешения «вариации с типом» (Моск., с. 118). А тип для Григорьева — нечто инвариантное, говоря современным языком, т. е. та основа песни, содержательная, смысловая, мелодическая, лексическая, которая присутствует в вариантах разных исполнителей, разных местностей, разных времен. Философское понятие типа у Григорьева предполагает не только характерность, показательность, представительность, но и — обязательно! — массовость, выработанность свойств, длительную, в течение многих эпох, укорененность, «кряжистость». И как были любы критику соответствующие литературные типы (прежде всего — купцы у Островского и патриархальные дворяне у Пушкина и С. Т. Аксакова), так ему дороги выделенные им типы песен. Ап. Григорьев как бы располагает их по шкале ценностей над вариантами, объединяя последние в типы.

Поэтому, во-вторых, в идеале Григорьев мыслит грандиозную и ответственную реконструкцию песенных типов на основе сличения всех возможных вариантов. В первопечатном тексте статьи 1854 г. было одно существенное замечание критика: «...г. Стахович не досказывает главного, что создать из различных вариантов одно целое, передать в песне ее общее типическое впечатление может только великое музыкальное дарование, воспитавшееся при том в народе, посреди, так сказать, этих мелодий. Покамест же, разумеется, нечего иного делать, как собирать варианты мелодий и текстов» (Моск., с. 140).

Поэтому же Григорьев прямо ставит проблему *искажения* фольклорных текстов. Как и славянофилы, как и его друг Стахович,[23] как и большинство тогдашних исследователей, он считал, что исконные патриархальные народные песни в современных условиях заметно ухудшаются: «Порча тут от цивилизации фабрик, с ее пристрастием к разным новым, столичным словам,

употребляемым без смысла и некстати, для одного только блеска; от цивилизации трактиров и погребков, с их гитаристами, торбанистами и чувствительными романсами» (Моск., с. 133—134).

Подобные искажения Григорьев усматривал не только у оригинальных сказителей, самостоятельно творящих песню, но и у более традиционных исполнителей, которые занимаются лишь отбором уже готовых форм. Он считал, что искажения бывают двух родов:

«а) или песня-тип заменяется вариантом сравнительно скуднейшим; у иного поющего плоха память на удержание богатых форм, и в целости остается только голое содержание песни;

б) или песня-тип смешивается с другой песнью-типом, так что с середины, с конца даже, идет приставка» (Моск., с. 112).

Далее критик подробно анализирует конкретные примеры таких искажений, опираясь на сравнение текстов из различных печатных источников и из своего собрания записей.

В то же время Григорьев свято верил в народное чутье на типическое, в интуитивное определение качества песни народным певцом: «Вообще можно положить за правило, что нет искажения, которое не наводило бы на тип. Вы скажете простому человеку несколько стихов из искажения, посреди которых попадается хоть один стих типический; „эта песня не так поется", — скажет он и по поводу одного типического стиха споет такую песню, которой вы и не слыхивали, которой вы совсем не ожидали» (Моск., с. 120).

С другой стороны, приводя пример «певца-самородка, но самородка развитого глубоким мышлением и наукою», т. е. явно имея в виду Т. И. Филиппова, Григорьев считает, видимо, синтез интуиции и знания наиболее благоприятным условием для творческого отбора и реконструкции «типических» народных песен: «...поэтическая и музыкальная натура руководит его выбором; различные оттенки мотива песни, оттенки личные или местные, у него как-то сами собой очищаются и сливаются в один тип, совершенно уже чистый, ибо он счел бы преступлением прибавить хоть одно искусственное украшение к чистоте мотива или исказить спокойную широту его чуждым, цыганским элементом страстности ⟨...⟩. Чисто типическое, даже археологическое пение едва ли найдет такого другого представителя» (Моск., с. 123).

Своеобразный культ типа связан, конечно, с общими мировоззренческими установками и пристрастиями Григорьева: он явно предпочитал вечное временному и общенациональное — сословному или профессионально-групповому.

Даже в самых конкретных оценках конкретных исторических событий Григорьев усматривал долговечные обстоятельства, сложившиеся народные мнения: в песнях об Иоанне Грозном он отмечал многовековую народную ненависть к боярам, а в анахронизмах почти современной песни о польском восстании 1831 г. — своеобразную память народа о Смутном времени: «Напрасно думают, что он не помнит старого; он, может быть, лучше ученых историков понимает его исторические законы,

потому что носит их в себе непосредственно и цельно!» (Моск., с. 138—139).

В отношении же сословных и профессиональных групп в тогдашней фольклористике уже выработалась довольно дробная рубрикация: песни солдатские, разбойничьи, ямщицкие и т. д. М. Стахович в рецензируемом сборнике тоже широко использует такую классификацию, и она-то и вызывает возражения Григорьева. По поводу ямщицкой песни «Не вечерняя заря спотухалася...» он пишет в статье: «Если разделять русские песни по классам людей, которыми они преимущественно поются, то бог знает, сколько отделов принуждены мы будем допустить. Во всяком случае, эта песня превосходна и по тексту, и по мотиву. Ее поют и наши цыгане, между прочим» (Моск., с. 135). Стахович печатно полемизировал с Григорьевым, приводя интересные аргументы ритмико-музыкального характера в защиту своей рубрикации: «Движения бурлаков при натягивании барок, плотников при втягивании бревен и при работе топором, солдат в марше, ямщиков на облучке вместе с криком и понуканием лошадей — составляют в песнях, ими особенно любимых и ими усвоенных, особые остановки, продолжения, *переходы* (фигуры) и *колена* (фразы), и потому значительно отличаются мотивом метра и тактом от своих вариантов, которые поются не-бурлаками, не-ямщиками и не-солдатами».[24] Однако во втором варианте статьи Григорьев оставил свой упрек без изменения, без добавочной аргументации и без полемики с М. Стаховичем — антикритиком: видимо, он считал свои «типовые», «вечные» идеалы достаточно веским доказательством в защиту возражения против дробных разделений песен на «классы».

Кстати сказать, Григорьев, при всем уважении к Стаховичу, сделал в своей статье немало конкретных замечаний по поводу рецензируемого собрания песен, особенно музыкального плана: о высоте голосов для пения, о бедности и сухости гармонической части аранжировок, более всего — применительно к гитаре (см.: Моск., с. 129, 135, 139). Главную причину всех недостатков обработки народных песен Григорьев усматривает в недостаточном музыкальном таланте Стаховича, который «далеко не в такой степени даровитый музыкант, в какой является он даровитым поэтом-лириком и вообще писателем: музыкальные труды его — дело одного знания ⟨...⟩ из всех этих трудностей г. Стахович выходил не путем вдохновения, а путем труда» (Моск., с. 129).

Стахович в своей «Антикритике» обстоятельно ответил Григорьеву по всем пунктам возражений, в каждом случае оправдываясь (и в некоторых случаях его объяснения весьма любопытны, особенно при классификации гармонических обработок на два разряда — классификации, выдержанной во всем собрании), — но, конечно, он не мог доказать своей талантливости при аранжировке.

Как уже говорилось, М. К. Азадовский несколько преувеличил «эстетические» интересы Григорьева, но суждения критика о форме

народных песен в самом деле очень важны. Наиболее ценными представляются замечания о хоре: «Хороводные песни едва ли не преимущественно выражают собою народное миросозерцание и принадлежат к роду эпическому, а не лирическому. Хор имеет значение, равное хору в греческих трагедиях, по смыслу истин, которые им высказываются, как и самые хороводные игры являются некоторым образом первыми попытками перевести эпическое в драматическое» (Моск., с. 140).

Григорьев, конечно, знал и из старых и из новых эстетик, что древнегреческий дифирамб, впервые столкнувший хоры в конфликте, явился предшественником драматических жанров в античной литературе. Но здесь он применительно к русским хороводам пытался соединить мысль о путях фольклорных произведений к драме с идеей об общенародном эпическом мировоззренческом фундаменте, заложенном в основе хороводных песен.

Интересно сравнить эту творческую, оригинальную мысль Григорьева с совершенно ему не известной записью в дневнике А. И. Герцена от 1 мая 1843 г.: «Музыка цыган, их пение не есть просто пение, а драма, в которой солист увлекает хор — безгранично и буйно».[25] Здесь нет и намека на эпическую основу. По Герцену, во взаимоотношении певца и хора активная роль принадлежит солисту. Причина, естественно, заключается не только в том, что Герцен несравненно больше Григорьева удален от славянофильских идей о сохранении эпических начал в народном сознании, но и в совсем другой, куда более современной — к середине XIX в. — художественной стадиальности цыганского хора по сравнению с патриархальным русским хороводом.

В москвитянинской статье Григорьева после приведенной выше цитаты о хороводах следовало обещание: «Предполагая развить яснее эту мысль в одной из следующих статей, мы не останавливаемся на ней» (Моск., с. 140). Увы, следующих статей не оказалось, а при публикации статьи в «Отечественных записках» обещание было вообще снято.

Между тем, проблемы хора и хоровой музыки, видимо, очень интересовали Григорьева. Одновременно с опубликованием второго варианта статьи о народных песнях он, будучи редактором журнала «Драматический сборник», в качестве приложения к майскому номеру за 1860 г. выпустил ценный сборник песен, привлекши к нему близкого к «покойному» уже «Москвитянину» композитора К. П. Вильбоа: «Русские народные песни, записанные под пение и аранжированные для одного голоса, с аккомпанементом фортепиано К. П. Вильбоа. Текст под редакциею Ап. Григорьева. Тетрадь I. СПб.». Сборник содержал десять обрядовых и лирических песен (четыре из них, как отмечалось, пелись в пьесах А. Н. Островского «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется»).

Но наибольший интерес в этом сборнике для понимания творческих интересов и замыслов Григорьева представляет предисловие, помещенное на обороте титульного листа. Приводим

этот текст полностью, — он не учтен ни в одной библиографии, ни в одном обзоре трудов Григорьева:

«Предпринимая издавать „Русские народные песни“, мы несомненно уверены в пользе и значении нашего издания, разумеется, в отношении к мысли его и намерениям, нас руководившим, — предоставляя критике и публике судить выполнение.

Сборники, доселе существовавшие: Рупини, Трутовского, Прача, Кашина — подводили народную песню под узкие условные формы и, положительно можно сказать, не дают о ней никакого понятия.

Покойный М. А. Стахович первый стал издавать песни в том виде, как поются они в народе, — но, в высокой степени замечательный литератор, он не был музыкантом по призванию и мог указать только верный путь музыкантам в этом деле.

Песни, издаваемые нами теперь, аранжированы только для одного голоса. Со временем, если обстоятельства позволят нам изучить особенные законы и свойства русского хора на местах, где можно изучать их, — мы представим и хоровые аранжировки.

Долгом считаем изъявить признательность нашу гг. А. Н. Островскому, Т. И. Филиппову и П. И. Якушкину, помогавшим нам в предприятии нашем и делом и советом.

Константин Вильбоа.
Май, 1860 года». Аполлон Григорьев.

Обещания были весьма заманчивые, но ни Григорьеву, ни Вильбоа, насколько нам известно, не удалось осуществить эти намерения. Но как часто идеи носятся в воздухе эпохи: именно на грани 50-х и 60-х гг. А. Н. Серов, известный композитор и будущий друг Григорьева, занимался записью и аранжировкой украинской хоровой музыки.

Как и в других сферах искусства и литературы, так и в фольклористической области Григорьевым были намечены многие интереснейшие идеи, которые лишь обозначены, как бы брошены в виде заявки, программы для потомков. Например, попытка найти «коренной закон народного лиризма» в песне — «эпитет рождает здесь образ, образ драматизируется и т. д.» (Моск., с. 133) — является поразительным конспектом будущих потебнианских исследований психологии народного творчества.

Григорьев чрезвычайно серьезно относился к своим разысканиям на фольклористические темы. Если в других областях у него часто хватало новых, свежих импульсов на несколько дней вдохновения, а затем наступал спад творческой активности, то здесь он буквально годами собирал и осмысливал произведения народной поэзии. Если для него было обычным делом перепечатывать почти без изменений целые статьи прошлых лет или большие куски из них, то как никогда тщательно он подготавливал публикацию второго варианта статьи в 1860 г.: многое сократил (некоторые подробности, длинноты, лирические отступления; проявились в сокращениях и сиюминутные пристрастия Григорьева:

почему-то почти всюду повычеркивал ссылки на любимого Островского!), многое добавил, в частности два раздела о цыганах (об этом речь ниже). А главное — коренным образом переставил части статьи, сделав ее более последовательно-логической, что, кстати сказать, тоже довольно редкое явление в журнальной практике Григорьева — обычна стихийность и несоразмерность частей и переходов.

Во втором варианте статья начинается не сразу с критики сборника И. П. Сахарова, а с теоретического вступления о народной песне вообще, затем следует анализ сборников (по контрасту: после Сахарова речь идет о Стаховиче), а затем снова располагаются разделы теоретико-обобщающего плана, хотя и с конкретными экскурсами; о народной песне, о типах исполнителей и о типах художественной восприимчивости, о цыганской песне; в конец статьи вынесен из середины раздел о вариантах и типах народной песни.

К сожалению, статья 1860 г. оказалась последней фольклористической работой Григорьева. В дальнейшем он будет откликаться на темы народного творчества лишь вскользь, при разработке других тем и проблем, да и будет в основном говорить о фольклоре лишь как о фоне, фундаменте, на котором создаются произведения великих современных писателей, больше подчеркивая, в духе идей «почвенничества», необходимость «приподымания», «дорастания» народного сознания до уровня современных вершин культуры и искусства, чем призывая интеллигентов изучать фольклорное наследие. Впрочем, применительно к украинской культуре, о которой в последние годы Григорьев писал неоднократно, он постоянно проводил мысль о тесной, прямой связи выдающихся современных писателей, особенно Т. Шевченко, с фольклором. В статье «Тарас Шевченко» он так характеризовал скончавшегося недавно поэта: «Тарас Шевченко был только заря, великий поэт только что начинающейся литературы, поэт исключительно народный, поэт, о котором трудно сказать — последний ли это из слепых кобзарей или первый из мастеров и художников».[26]

А в сложных условиях 1863 г., когда Григорьев в статье «Вопрос о национальностях» горячо отстаивал в споре с ретроградами право каждой нации на свой язык и литературу, он опирался, в частности, на существование самобытной культуры у украинцев: «Куда же вы денете великого Тараса Шевченку, куда вы денете столько совершенно народных и дорогих особенностей, проявившихся у других, также сильных, хотя, конечно, менее великих малороссийских талантов? Куда вы прежде всего песни-то народа подеваете, великую эпическую почву, столь явно полную богатых сил и огромных задатков?».[27]

Даже в самую крайне консервативную свою мировоззренческую пору «молодой редакции „Москвитянина“» Григорьев не доходил до славянофильской идеализации крестьянства. Понятие народа и народности он всегда расширял, включая сюда и город-

ские низы. Более того, скорее именно в городских низах, в мещанстве, в купечестве, в рабочем люде усматривал он сердцевину, сущность, наиболее яркое проявление черт русского народа. Очень точно он сформулировал свое отличие от славянофилов в программном письме (от имени всей «молодой редакции») к А. И. Кошелеву от 25 марта 1856 г.: «Убежденные, как вы же, что залог будущего России хранится только в классах народа, сохранившего веру, нравы, язык отцов, — в классах, не тронутых фальшью цивилизации, мы не берем таковым исключительно одно крестьянство: в классе среднем, промышленном, купеческом по преимуществу, видим старую, извечную Русь, с ее дурным и хорошим, с ее самобытностью и, пожалуй, с ее подражательностью, чертой, которою славян попрекали чуть что не до (с ? — *Б. Е.*) первых минут их исторического существования».[28]

Григорьев считал, что социально и экономически крестьяне (как, впрочем, и помещики) скованы самыми различными путами, поэтому они и духовно не слишком свободны, в то время как мещанство, рабочий люд, купечество, в общем городские низы, не порывая с традициями предков, с культурным наследием народа, оказываются самыми свободными и раскованными — и общественно-экономически, и духовно.

Но суть дела заключается не просто в создании идеала, образца народности, но и в том, что знакомство Григорьева с народом, как уже говорилось, происходило в городе. И фольклор-то он записывал городской, московский, и общался с городскими исполнителями народных произведений Как бы ни сетовал он на «порчу» исконных народных песен, но среди собственных его записей немало ценных образцов именно городского фольклора — баллада о ключнике, песня об уланах, ироническая обрядовая песня:

Стали воробушки рядами,
К нашим воротам передками.
Они думали-гадали:
Все-то воробьюшки женаты.
Как один-то воробейко
Он и холост, неженатый...

Я возьму себе невесту —
Черну ворону черноброву.
Та моя невеста не по мысли.
Часто она по полю летает.
Широко она рот разевает,
По целому воробьюшку глотает.[29]

И, конечно же, с городским фольклором следует связать глубокое, многолетнее увлечение Григорьева, с одной стороны, цыганским пением, а с другой — гитарой. В сознании человека XX столетия «цыганщина» и гитара почти неразрывны, между тем в середине XIX в., при жизни Ап. Григорьева, лишь начиналось слияние этих двух музыкальных факторов в истории русской культуры.

Гитара, особенно в семиструнном ее варианте, получила широчайшее распространение в России XIX в. благодаря ее простоте, доступности, дешевизне. М. Стахович, сам превосходный гитарист, ученик знаменитого педагога и виртуоза М. Т. Высотского, в первом исследовании по истории русской гитары подчеркивал именно демократический характер этого инструмента: «...с тех пор,

как существует семиструнная гитара, в России нет ни одного уездного города, где бы не нашлось нескольких десятков гитар, на которых по силе, по мочи — играют все».[30]

Григорьев очень увлекся гитарой, сменив пианино на переносной инструмент, с которым он ходил пешком к друзьям. А. А. Фет, товарищ студенческих лет Григорьева, вспоминал о своем друге: «Смолоду он учился музыке у Фильда и хорошо играл на фортепьяно, но став страстным цыганистом, променял рояль на гитару, под которую слабым и дрожащим голосом пел цыганские песни. К вечернему чаю ко мне нередко собирались два, три приятеля-энтузиаста, и у нас завязывалась оживленная беседа. Входил Аполлон с гитарой и садился за нескончаемый самовар. Несмотря на бедный голосок, он доставлял искренностию и мастерством своего пения действительное наслаждение. Он, собственно, не пел, а как бы пунктиром обозначал музыкальный контур пиесы» (Воспоминания, с. 331).

Показательно, что Фет причиной перехода Григорьева к гитаре называет увлечение цыганщиной. Действительно, уже в пушкинские времена цыганские хоры и солисты стали пользоваться гитарным аккомпанементом. Появившиеся в русском быту, как и гитара, в конце XVIII в. — сперва в вельможных и дворянских сферах, затем все более и более расширяя круги своих зрителей и слушателей, «спускаясь» в низшие слои городского населения, в трактиры и погребки, — цыганские ансамбли («таборы», как их тогда называли, хотя многие из них давно уже порвали с кочевым образом жизни) оказались важным элементом русской музыкальной культуры. Ведущий цыганский хор, основанный в Москве в XVIII в. еще при графе А. Г. Орлове, в 30—40-х гг. XIX в. возглавлял Илья Осипович Соколов (1777—1848), даровитейший организатор, композитор и исполнитель: «...он, семидесятилетний старик в 1847 г., еще плясал как 18-летний юноша и одушевлял своим голосом хор и публику ⟨...⟩ Илья Соколов управлял своим хором более сорока лет; он первый дал цыганским песням известные законы музыки; его песни „Хожу я по улице“, „Гей вы, улане“ или переделанная им русская песня „Слышишь ли, мой сердечный друг“ до сих пор живут и поются цыганами».[31] Ученик Соколова Иван Васильевич Васильев (1810—1870), возглавивший хор после смерти учителя, был другом Григорьева, о чем пойдет речь ниже.

Цыгане соколовского хора были связаны с известными гитаристами первой половины XIX в., брали у них уроки, выдвинули затем из своей среды замечательных исполнителей на этом инструменте. По воспоминаниям Стаховича, незадолго до смерти М. Т. Высотского (1837) его посетили Илья Соколов и Иван Васильев: «...он еще играл им свои последние сочинения и аккомпанировал их пению».[32]

Гитара все более прочно связывалась с цыганскими хорами и солистами, с середины XIX в. она стала неотъемлемой принадлежностью их концертов, и Григорьев и Фет уже, видимо, не

отделяли гитары от цыганской стихии. Но — именно с середины века. Поэтому Ф. Лист, вообще интересовавшийся цыганами, во время гастролей в России (1842, 1843, 1847 гг.) очень много внимания уделивший их пению, в своей известной книге о цыганах (в главе «Московские цыганки» и других разделах) подробно описывая манеры исполнения, инструменты оркестра и т. п., ничего не говорит о гитаре.[33]

Московская юность Григорьева, пай-мальчика из добропорядочной замоскворецкой чиновничьей семьи (лишь по названию дворянской, а по сути — мещанской), конечно же, прошла вне «цыганщины»: даже Григорьев-студент никуда не мог во внеурочное время без спросу отлучаться из дому, да и денег у него своих не было. Наверное, первое знакомство с цыганскими хорами произошло уже в Петербурге, куда молодой поэт и критик сбежал из родительского дома в 1844 г.

Первоначально в творчестве Григорьева цыганские образы и темы появляются как бы со стороны, с оттенком ироническим и бесстрастным. В драме «Два эгоизма» (1845), уже упоминавшейся выше, в «табор» зовет кутить приятеля светский шалопай Подкосилов: «Мы в табор хватим вмиг», «Поедем слушать Грушу» (действие 1-е). А в поэме «Встреча» (1846) Григорьев говорит от имени русского «степняка»:

Добрая хандра
За мною по пятам бежала,
Гнала, бывало, со двора
В цыганский табор, в степь родную
Иль в европейский Вавилон...

С подобным ироническим оттенком, но уже со значительно большей теплотою описывает Григорьев московский «табор» год спустя, перебравшись уже в Москву: «...вам хочется звуков, вам хочется выражения для этой неопределенной, непонятной, тоскливой хандры — и благо вам, бездомному и неспокойному варягу, если у вас есть две, три, четыре сотни рублей, которые вы можете кинуть задаром — о! тогда, уверяю вас честью порядочного зеваки — вы кинетесь к цыганам, броситесь в ураган этих диких, странных, томительно-страстных песен, и пусть отяготело на вас самое полное разочарование, я готов прозакладывать мою голову, если вас не будет подергивать (свойство русской натуры), когда Маша станет томить вашу душу странною песнею, или когда бешеный, неистовый хор подхватит последние звуки чистого, звонкого, серебряного Стешина: „Ах! ты слышишь ли, разумеешь ли?“».[34]

А затем наступила пора «молодой редакции „Москвитянина“», пора интенсивного до фанатизма изучения народных песен, сближения с цыганами, и об этом периоде Григорьев мог с полным правом сказать в автобиографическом рассказе «Великий трагик» (1858), характеризуя себя, рассуждающего о пении итальянок и цыганок, в третьем лице: «Для него, четверть жизни проведшего с цыганскими хорами, знавшего их все, от знаменитых хоров

Марьиной рощи и до диких таборов, кочующих иногда около Москвы за Серпуховскою заставою, нарочно выучившегося говорить по-цыгански до того, что он мог безопасно ходить в эти таборы и быть там принимаемым как истинный „романэ чаво" (цыганский парень, — *Б. Е.*) — для него это была одна из любимых тем разговоров». Григорьев с юмором рассказывает о себе, слушавшем флорентийские хоровые коллективы и постоянно вспоминавшем Москву: «...он доходил до того, что начинал уже звать труппу Перголы хором Ивана Васильева, труппу Пальяно хором Петра Соколова, а маленькую труппу Боргоньизанти ⟨...⟩ — одним из безвестных хоров Марьиной рощи, откуда вербуются часто контральто какой-либо Стеши или Маши-козлика» (Воспоминания, с. 282).

О Григорьеве-москвиче 50-х гг., о его тесной дружбе с Иваном Васильевым и с солистами его хора, особенно со Стешей, прекрасно рассказал Фет в очерке-воспоминаниях «Кактус» (в этом рассказе вообще содержатся ценные характеристики «таборного» быта и цыганского пения).

Уже в первом, москвитянинском варианте статьи о русских народных песнях Григорьев стал совсем серьезно говорить о цыганах: «...цыгане милы и даже необходимы русскому человеку, расшевеливая его несколько неподвижную натуру...». Лист «бывал от цыган в восторге, что известно всем, кто видел, как знаменитый виртуоз в цыганском концерте, встряхнувши по обычаю львиною гривою и пройдя сквозь толпу, подал руку цыганке и потом, в виду всех, не скрывал своего увлечения [35] ⟨...⟩. Кто не знает, что „жгучий метр и зыбкой колорит" [36] придает кочевое племя всякому пошленькому романсу, который попадает ему в руки, что слова до безобразия глупые или приторные теряют свою глупость и свое безобразие в цыганском пении» (Моск., с. 125).

В варианте статьи 1860 г. Григорьев еще более подробно говорил о цыганах. Он в самом деле изучал их язык, осмысливая его культурную историю («Самый язык их, сохранив явно санскритские коренные слова, принял в себя множество разных, преимущественно славянских элементов» От. зап., с. 249), размышляя над особенностями музыкального своеобразия цыганских напевов. Григорьев считал главной заслугой цыган, почти не сохранивших своего национального словесного фольклора, особую гармоническую инструментовку славянских мелодий: «Всякий мотив они особенным образом гармонизируют ⟨...⟩ это особенное движение, которое можно уподобить явно слышному биению пульса, то задержанному, то лихорадочно-тревожному, но всегда удивительно правильному в своей тревоге, составляют для многих обаяние цыганской *растительной* гармонии» (От. зап., с. 247—248).

Понятие «растительное» для Григорьева — символ естественности, природности, неразъединенности цивилизацией. Поэтому он оспаривает представления об аффектированности цыганского пения как о нарочитой театрализации, доказывая, что эти

особенности связаны именно с природной «знойностью» национального характера и, соответственно, исполнительской манеры. Григорьев записал отдельные сохранившиеся песни цыганского фольклора и воспроизвел их в своей статье, снабдив русским переводом.

Следует подчеркнуть, что неприкаянной и страстной натуре Григорьева были чрезвычайно близки психологически, душевно многие из цыганских национальных черт, отразившихся в их песнях и в манере исполнения. Григорьев сообщает по поводу своих записей цыганского фольклора, что в этих песнях «выражается вполне типичность племени, звучат родовые предания, отражается бродячая и горькая судьба цыган» (От. зап., с. 249). А выше Григорьев сравнивал варианты песни о сестрице в гостях у братца, во-первых, из сборника Н. И. Новикова и, во-вторых, из своей собственной записи в хоре Ивана Васильева и, отмечая значение новиковского варианта, все-таки предпочтение отдает последнему: «В редакции, записанной мною под цыганское пение, тон и краски гуще, темнее и трагичнее» (От. зап., с. 467).

Трагедийному состоянию души «последнего романтика», каким называл себя Григорьев, содержание и форма цыганских песен были весьма дороги.

Характеризуя особенности цыганских песен, Григорьев не говорит о том, что черты безысходности, драматической напряженности имеют истоки не только в историческом прошлом народа, в его, так сказать, «исконных», «вечных» свойствах, но и могут быть усилены условиями современности, социальной приниженностью прежде всего, ощущение которой все усиливалось благодаря росту культуры, музыкального образования, наконец — благодаря росту индивидуального сознания наиболее талантливых самородков из «табора».

Историки цыганских хоров в России отметили очень много выдающихся певцов и танцоров первой половины XIX в. Фет в «Кактусе» рассказал о довольно типичном, видимо, случае безнадежной любви замечательной певицы Стеши и гусара, у которого не было денег, чтобы «выкупить» любимую из «табора».

Григорьев лишь подходил к этой «личностной» теме ощупью, подчеркивая, например, индивидуальные манеры исполнителей русских народных песен. Сам он после 1855 г., после распада «Москвитянина» все больше и больше начинал заниматься проблемами личности — и в социальном, и в культурном, и в литературоведческом смыслах. Так, например, главным своим мировоззренческим отличием от славянофилов Григорьев стал считать именно внимание к индивидуальному началу: «Мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе есть именно *слабая* сторона славянофильства».[37]

Конечно же, со вниманием и любовью к цыганскому фольклору Григорьев подходил не как представитель «растительной», патриархальной массы, а как европейски образованный интеллигент, сложная, трагическая личность середины XIX в. И как это ни

парадоксально, но «массовые», «типические» подражания Григорьева цыганским песням как раз наименее интересны, они достаточно шаблонны, зато сугубо индивидуальная его «Цыганская венгерка», по-видимому, наиболее фольклорна.

Цыганские песни Григорьева были, наверное, быстро забыты; они не переиздавались, они мало известны даже специалистам; в библиографиях приводится лишь одна из двух, «Любовь цыганки» (в двух вариантах: с музыкой А. И. Дюбюка и Ф. В. Бюхнера),[38] а вторая, «Песня цыганки», видимо, вообще осталась исследователям не знакома.[39] Эти песни никогда не включались в собрания стихотворений Григорьева, поэтому приводим их полные тексты.

Любовь цыганки

Любовь цыганки,
Все нам твердят,
Самой смуглянке,
Самой цыганке
И рай и ад!
И рай и ад.

Знавали ль Хмару,
Найдете ль пару
В Москве еще таких очей;
Такой певуньи,
Такой плясуньи
Теперь уж нет нигде, ей-ей,
А пела, пела,
Что твой соловей.

Любовь цыганки (...).

Она молчала,
Когда бывало
Ее дивятся красоте;
А сердце билось,
Оно просилось
Сказать люблю,
Сказать люблю.
Все он наяву,
Все он наяву,
Наяву и в мечте.

Любовь цыганки (...).

В ней сердце ныло,
Она любила,
Он день и ночь
За ней следил,
Но лицемерно
Любил, неверный:
Она цыганка,
Он барин был,
Ее разлюбил,
Ее разлюбил,
Разлюбил и погубил.

Любовь цыганки (...).

Его венчали
И в пышной зале
Всю ночь был шумный пир потом;
Его венчали,
А в ночь с печали
Заснула Хмара покойным сном.
Она умерла,
Она умерла,
Умерла с тоски по нем.

Песня цыганки

Что ж, неугомонное
Сердце, ноешь ты?
Те же в ночь бессонную } 2 раза
Грезятся мечты.
Нет... нет... нет! }
Он меня не любит } 2 раза

Поцелуи жаркие
На устах горят,
Его очи яркие }
Что-то говорят. } 2 раза
Нет... нет (...).
Его ласки жгучие

В душу пламень льют...
Лишь очнусь — горючие
Слезы потекут!
Нет... нет (...).
Скоро ли тревожное
Сердце, стихнешь ты?
Разве невозможные
Сбудутся мечты?
Нет... нет (...).

Снова с ним при встрече я
Буду лишь молчать...
Ночью его речи я
Стану вспоминать.
Нет... нет (...).
Тайного участия
Буду в них искать
И безумной страстию
Мучаясь пылать...
Нет... нет (...).

Сюжет песни «Любовь цыганки» интересен как предвестье значительного раздела повести Н. С. Лескова «Очарованный странник», но в целом, как уже говорилось, цыганские романсы Григорьева не выходят за рамки массовой продукции «цыганщины», не содержат больших эстетических ценностей.

Зато «Цыганская венгерка» и предшествовавшее ей в цикле «Борьба» (1857) стихотворение «О говори хоть ты со мной...» стали воистину фольклорными. Создавались они не только в тяжелый личный период жизни Григорьева (мировоззренческий кризис, «смерть» «Москвитянина», а главное — безнадежная страстная любовь к Л. Я. Визард), но и в теснейшем общении с цыганами. М. И. Пыляев, со слов ветеранов цыганского хора, так описывает этот период: «В пятидесятых годах явился Иван Васильев, ученик Ильи Соколова; это был большой знаток своего дела, хороший музыкант и прекрасный человек, пользовавшийся дружбой многих московских литераторов, как, например, А. Н. Островского, Ап. Григорьева и др. У него за беседой последний написал свое стихотворение, положенное впоследствии на музыку Ив. Васильевым. Вот слова этого ненапечатанного романса:

Две гитары за стеной зазвенели, заныли,
О мотив любимый мой, старый друг мой, ты ли?
Это ты: я узнаю ход твой в ре миноре
И мелодию твою в частом переборе.
Чимбиряк, чимбиряк, чимбиряшечка,
С голубыми вы глазами, моя душечка!..» [40]

Пыляев в достаточно искаженном виде воспроизводит текст «Цыганской венгерки», якобы нигде не напечатанный (об этом еще будет речь ниже), но здесь важна общая характеристика связи Григорьева с хором Ивана Васильева, как важно и *единственное,* нигде не зафиксированное сведение об Иване Васильеве как авторе знаменитой мелодии.

Стихотворения «О говори хоть ты со мной...» и «Цыганская венгерка» («Две гитары, зазвенев...»), по словам Блока, «единственные в своем роде перлы русской лирики»,[41] являются кульминационной вершиной григорьевского цикла «Борьба», состоящего из 18 стихотворений (они — 13-е и 14-е по счету). В предшествующих стихотворениях цикла все сильнее и сильнее нагнеталось чувство трагической безысходности лирического героя из-за его всепоглощающей, но безответной любви: и прямыми

описаниями драматизма состояния героя, и перебивами ритма, которые иногда, как например в седьмом стихотворении («Доброй ночи!.. Пора!..»), даже контрастировали с внешне благополучным, чуть ли не идиллическим содержанием, но эта аритмия глубинно предвещала кульминационную лихорадку последующих стихотворений (так в симфониях часто происходит постепенное вторжение тревожных диссонансов в весьма лирическую мелодию, — вторжение, обещающее в дальнейшем бури и катастрофы).

В 13-м стихотворении («О говори хоть ты со мной...»), наоборот, ритмико-мелодический ход весьма плавный (стихотворение как бы само собой требует превращения в песню!), но содержание, лексика полны «мучительных» и «ядовитых» определений, значительно усиливающих романтические общие места, даже штампы, которые Григорьев не стеснялся использовать.[42] Композиция и расстановка образов также далеки от патриархально-фольклорной симметрии и гармонии: хотя символика (далекая звезда как символ недоступной для героя возлюбленной) внешне и имеет фольклорные аналогии, однако сложное включение гитары как «эрзаца», заменителя героини и хаотическое перемежение символических персонажей (ведь в каждом четверостишии-куплете взаимодействуют только два образа из трех: 1) «я» и гитара; 2) звезда и «я»; 3) и 4) «я» и звезда; 5) «я» и гитара; 6) гитара и звезда; 7) «я» и гитара) усиливают типично григорьевскую лихорадку чувств и предвещают самое напряженное, самое кульминационное стихотворение цикла — «Цыганскую венгерку», где дисгармонические переплетения наблюдаются и в содержании и в форме.

«Цыганская венгерка» уникально сочетает фольклорную стихию с совершенно индивидуальными переживаниями героя. В противовес чисто народным песням патриархальной поры, где, по справедливым наблюдениям и славянофилов (К. Аксаков) и самого Григорьева, в отдельном произведении отражалось массовое, типическое сознание народа, а с другой стороны, в противовес чисто личностным стихотворениям письменно-печатной словесности — в «Цыганской венгерке» мы наблюдаем два лексико-стилистических и даже мировоззренчески-психологических пласта: голос поэта-интеллигента, литературно и музыкально образованного, и голос народной массы, фольклорный голос. Иногда — впрочем, очень редко — они существуют отдельно, не смешиваясь; например:

Звуки шепотом журчат
    Сладострастной речи...
Обнаженные дрожат
    Груди, руки, плечи.
Звуки все напоены
    Негою лобзаний,
Звуки воплями полны
    Страстных содроганий...

Значит, просто все хоть брось...
Оченно уж скверно!
Доля ж, доля ты моя,
Ты лихая доля!..

Но в целом, почти по всему стихотворению, происходит смешение двух голосов, когда трудно их отделить один от другого, когда в совершенно фольклорный текст вмешивается музыкальный термин «квинта» или, наоборот, в интеллигентскую фразу — просторечье:

Что за дело? ты моя!
Разве любит он, как я?
Нет — уж это дудки!

Смешиваются и приемы: в духе параллелизма народной песни строится литературный голос героя, а романтический оксюморон («Ты слиянье грусти злой С сладострастьем баядерки») влияет на создание подобного же контраста в просторечьи — «Буйного похмелья, Горького веселья».

Следует учесть еще, что в стихотворении описывается пребывание героя в цыганском «таборе», поэтому в тексте содержатся и прямые цитаты из цыганской песни:

Чибиряк, чибиряк, чибиряшечка,
С голубыми ты глазами, моя душечка!

. . . . . .

Басан, басан, басана,
Басаната, басаната,[43]—

и фольклорный голос как бы в целом сливается с хоровым цыганским пением и вряд ли может быть строго выделен из него. А в какой-то степени, если учесть страстность и трагедийность как уже постоянные атрибуты цыганского исполнения, не так-то легко отделить от этой «цыганщины» и голос героя. В самом деле, если индивидуальная активность, напористость героя, готового даже классическую «долю» сломить, и может быть противопоставлена представлениям о судьбе-доле в русских лирических песнях, то в соотношении с напряженносью и действенностью персонажей цыганских песен и плясок эта активность не выглядит инородной. Да и вся гиперболически страстная, залихватская, трагически-пессимистическая стихия «Цыганской венгерки», вплоть до концовки «Чтобы сердце поскорей Лопнуло от муки!» — противостоит стыдливой скромности русских народных песен и зато вполне сочетается с содержанием и формой цыганских пения и пляски. А Григорьеву всегда был присущ именно «цыганский» утрированный максимализм чувств и желаний; как он точно заявил о себе в поэме «Venezia la bella» (1857):

Уж если пить — так выпить океан!
Кутить — так пир горой и хор цыган!

Нельзя, конечно, не учитывать и прямого, и косвенного влияния на «Цыганскую венгерку» и чисто русской народной песни. Обилие

фольклорных образов и эпитетов («завей веревочкой горе», «лихая доля», «лютая змея», «ретиво сердечко» и т. д.), оглядка на народное мнение («Станут люди толковать: Это не годится!»), идеализация героини — все это идет от хорошего знания Григорьевым и творческого усвоения фольклорного наследия.

Отдельные заимствования из русских народных песен (и по содержанию, и по форме) наблюдаются и в других произведениях Григорьева 50—60-х гг., даже в весьма индивидуализированной поэме «Вверх по Волге» (1862). Иногда фольклорные влияния на Григорьева-поэта можно обнаружить лишь косвенным путем. Есть у него замечательное стихотворение, написанное во Флоренции в 1858 г. и посвященное неизвестной нам женщине;[44] начинается оно четверостишьем:

Прощай и ты, последняя зорька,
Цветок моей родины милой,
Кого так сладко, кого так горько
Любил я последнею силой...

Но это стихотворение из девичьего альбома, донесшего до нас автограф, не самостоятельно: оно по ритму, по смыслу и по положению на страницах является как бы продолжением другого стихотворения, записанного Григорьевым выше и озаглавленного «Из Мицкевича» («Прости-прощай ты, страна родная!..»). Как установлено автором настоящеи главы, впервые опубликовавшим этот перевод,[45] подлинник — не оригинальное произведение Мицкевича, а перевод польского поэта из Байрона: Григорьев перевел начало стихотворения Мицкевича «Прощание Чайльд-Гарольда», в свою очередь являющегося переводом отрывка из байроновской поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда».

Таким образом, таинствен не только адресат любовного стихотворения, но и весь рукописный текст из альбома: почему Григорьев собственное стихотворение приписал к переводному? почему то, чужое, переведено не полностью? почему взят посредник, если Григорьев сам очень хорошо знал английский, сам переводил Байрона, в том числе (чуть позднее, в 1862 г.) — и «Паломничество Чайльд-Гарольда», и то именно место, которое здесь он взял из Мицкевича?

Наверное, окончательных ответов на эти вопросы мы никогда не получим, можно лишь предположительно, гипотетически реконструировать тогдашние творческие мотивы поэта. Очевидно, тяжелое душевное состояние тоскующего по родине Григорьева одновременно ассоциировалось им с настроениями и Байрона, и Мицкевича, знаменитых поэтов-романтиков, передававших в данном отрывке всю силу любви и тоски по отечеству; потому-то, возможно, Григорьев и выбрал только начало, что именно в нем содержится квинтэссенция любви и тоски, дальнейшие диалоги ему уже не нужны.

А Мицкевич выбран в качестве посредника, вероятно, на том основании, что он не просто поэт-патриот, но еще и изгнанник,

навсегда отлученный от родины, поэтому особенно тяжко по ней тоскующий (кстати, Байрон в позднейшем романтическом контексте воспринимался и в качестве автора «Чайльд-Гарольда» тоже как изгнанник из отечества). Кроме того, Мицкевич славянин, брат по племени, для Григорьева это тоже было чрезвычайно важно. И, конечно же, своеобразное переводное предисловие (или эпиграф?) нужно было поэту для передачи сложного сплава любви-тоски по родине и любви-тоски к женщине, отсюда явно фольклорные образы зорьки и цветка, с которых начинается стихотворение.

Вспомним то внимание, которое уделил Григорьев народной песне о заре из сборника Стаховича — «Не вечерняя заря спотухалася...». В своей главной статье критик приводит замечательный вариант из Владимирской губернии, песню «Ты заря ли, вечерняя зоренька...» (Моск., с. 135—136). Фольклорные образы, навеянные постоянными думами о России, не только усиливали художественную глубину стихотворения, но и хорошо его вписывали в общий контекст, в комплекс двух стихотворений, переводного и оригинального, полных тоски по родине.

В фольклорных и музыкальных занятиях Григорьева много еще неразгаданного. Специальных разысканий требует его участие в создании оперы А. Г. Рубинштейна «Дети степей, или Украинские цыгане». Композитор взял за основу рассказ немецко-венгерского поэта К. Бека «Янко», кое-что изменил, перенес действие на Украину, иными словами, сам явился автором либретто на немецком языке, а параллельный русский перевод текста оперы сделал Григорьев. Опера создавалась в 1859—1860 гг., но, когда Григорьев переводил немецкий текст и вообще — когда и как он познакомился с Рубинштейном, кто явился инициатором перевода, — мы не знаем. А опера еще ждет свих исследователей с музыкальной и литературной точки зрения.

Особый вопрос — что конкретно заимствовал Григорьев в «Цыганской венгерке» из «таборного» фольклора? Мелодии венгерских танцев, очевидно, были популярны в России задолго до Листа; Григорьев ведь начинает «Цыганскую венгерку» строкой «С детства памятный напев». Венгерские танцы в репертуаре цыганских трупп зафиксированы многими современниками и исследователями. М. И. Пыляев отметил: «...племянница Ильи Соколова Аннушка славилась как плясунья в венгерке»; [46] сам Григорьев в поэме «Venezia la bella» вспоминал московское прошлое:

И в такт один, я знаю, бьются наши
Сердца — под эту песню, что дрожит
Всей силой страсти, всем контральтом Маши...
Мятежную венгерки слыша дрожь!

Но уже здесь, в последнем примере, речь идет не только о танце, но и о пении: венгерка «пелась». «С детства памятный

напев» тоже может означать песню. Была ли это одна песня, или было несколько венгерок, установить не удалось. Сам Григорьев, а также Фет в «Кактусе» явно имели в виду одно произведение, вспоминая московскую жизнь середины 50-х гг. Григорьев говорил об этом в письме к Е. С. Протопоповой от 6 января 1858 г.: «...*ожесточенно* звенела венгерка, эта метеорская, кабацкая поэма звуков безвыходного страдания... Эх!

На горе ли ольха,
Под горою вишня...
Любил барин цыганочку,
Она замуж вышла!...

Когда вы прочтете это, подойдите к фортепьяно и возьмите заветные аккорды».[47]

А Фет в «Кактусе» писал следующее об исполнении Григорьевым цыганских песен: «Репертуар его был разнообразен, но любимою его песней была венгерка, перемежавшаяся припевом:

Чибиряк, чибиряк, чибиряшечка,
С голубыми ты глазами, моя душечка!

Понятно, почему эта песня пришлась ему по душе, в которой набегавшее скептическое веяние не могло загасить пламенной любви, красоты и правды. В этой венгерке сквозь комически-плясовую форму прорывался тоскливый разгул погибшего счастья. Особенно оттенял он куплет:

Под горой-то ольха,
На горе-то вишня;
Любил барин цыганочку, —
Она замуж вышла».

(Воспоминания, с. 331)

Так и не понять из этих воспоминаний, имеется в виду какая-то не григорьевская венгерка, популярная в его кругу и распевавшаяся им, или же речь идет о его собственном сочинении? Нам кажется, что по контексту, особенно фетовскому, скорее предполагается первое. В самом деле, четверостишие об ольхе и вишне не входит в известное нам стихотворение: правда, оно очень близко ему по духу и вполне могло входить в какой-то более ранний вариант.[48] Ведь есть — известный хотя бы по книге Пыляева — еще один куплет, тоже отсутствующий и в рукописи и в первопечатном тексте «Цыганской венгерки», но приписываемый Григорьеву:

Это ты: я узнаю
Ход твой в ре миноре
И мелодию твою
В частом переборе.

(Кстати сказать, популярный мотив григорьевской «Цыганской венгерки» создан в си миноре, а не в ре миноре: если даже приве-

денное апокрифическое четверостишие в самом деле принадлежит Григорьеву, то и здесь вспоминается какая-то другая венгерка)

Единственный только раз Григорьев упомянул в «Великом трагике» (1858) именно свою «Цыганскую венгерку»: «...широкая и хватающая за душу, стонущая, поющая и горько-юмористическая „Венгерка" Ивана Ивановича раздавалась в это время в моих ушах» (Воспоминания, с. 271). Точно *свою* потому, что Иван Иванович — автобиографический образ. Но эта фраза не снимает проблемы прототипических цыганских венгерок.

Можно с большей или меньшей степенью вероятности предположить, что существовала какая-то исполнявшаяся хором Ивана Васильевича цыганская венгерка,[49] куда входил и припев о чибиряке, и куплет об ольхе, и, возможно, что-нибудь вроде «Басан, басан...», а Григорьев написал совершенно оригинальное стихотворение, в котором лишь цитатно, весьма ограниченно использовал текст прежней венгерки и изобразил самое исполнение той венгерки цыганской труппой. Однако даже это предположение не во всем убедительно: зная, что у «виновницы» цикла «Борьба» Л. Я. Визард были голубые глаза, уместно и припев о чибиряке считать чисто григорьевским. Но все-таки в целом влияние на поэта предшествовавших цыганских венгерок несомненно.

В свою очередь, григорьевская «Цыганская венгерка» и 13-е стихотворение его цикла «Борьба» («О говори хоть ты со мной...») стали популярными песнями, вошли в репертуары хоров и ансамблей и, как часто бывает с истинно народными произведениями, потеряли имя автора и имя композитора.

В 1901 г. в критико-биографическом очерке «Иван Федорович Горбунов» А. Ф. Кони сообщил следующее: «В письме к С. И. И[шутиной] от 18 февраля 1855 г., он (Горбунов, — *Б. Е.*) приводит свои стихи для пения, „Гитара", посвященные ей. Вот их начало:

Говори хоть ты со мной,
Душка семиструнная...»

(*Горбунов И. Ф.* Соч., СПб., ⟨1901⟩, т. I, с. 107). Далее следовал изуродованный, переделанный вариант григорьевского текста. А. А. Блок привел его в примечаниях к циклу «Борьба» и заметил от себя: «Яркий образец того, как с малым трудом из полновесных и пламенных стихов можно состряпать спотыкающиеся стишки, приправленные пошлецой, вроде „семиструнной душки". Не желая оскорблять память И. Ф. Горбунова, мы склонны счесть его письмо простой мистификацией» (*Григорьев Ап.* Стихотворения. Собрал и примечаниями снабдил Александр Блок. М., 1916, с. 563).

Внук Ап. Григорьева, Владимир Александрович, год спустя (1902 г.) то ли в пику сообщению Кони, то ли вообще не зная о нем, опубликовал в «Ниве» под рубрикой «Неизданное стихотворение Аполлона Григорьева» странную смесь из двух кульминационных стихотворений цикла «Борьба», не зная в свою очередь, что дед напечатал этот цикл еще в 1857 г., в журнале «Сын отечества». Большую часть публикации внука составляет почти полный (без последнего четверостишия) текст стихотворения «О говори хоть ты со мной...».

Неизвестно, обратили ли внимание издатели сочинений Горбунова на то, что его «Гитара» фактически представляет собой опошленное искажение григорьевского стихотворения, но в следующем, уже «Полном собрании сочинений» Горбунова, вышедшем в том же издательстве А. Ф. Маркса, не только было

повторено сообщение Кони об авторстве Горбунова и о его письме от 18 февраля 1855 г., но и на последней странице 2-го тома был отдельно напечатан полный текст горбуновской «Гитары» (*Горбунов И. Ф.* Полн. собр. соч., СПб., 1904, т. 1, с. 99; т. 2, с. 405). Так что, видимо, «Гитара» — не мистификация, как думал Блок, а переделка Горбуновым известного ему еще в феврале 1855 г. стихотворения Григорьева. Поэтому по крайней мере это, 13-е стихотворение из цикла «Борьба» должно быть датировано «до 1855 г.», а не «1857 г.», как отмечалось до сих пор. И лишь в 1907 г. в наиболее полном, почти «академическом» собрании сочинений Горбунова, выходившем «под наблюдением комиссии при комитете состоящего под высочайшим государя императора покровительством императорского общества любителей древней письменности», хотя и была напечатана «Гитара», но ее публикация сопровождена следующим послесловием: «Стихотворение это есть близкое подражание Аполлону Григорьеву, что было указано в „Ниве", 1902, № 8, август, стр. 606. Ежемесячная литература. Приложения...». (*Горбунов И. Ф.* Соч. СПб., 1907, т. 3, ч. 4, с. 571). Хотя издание выходило под разными солидными наблюдениями, но следовало бы сказать не «Ежемесячная литература», а «Ежемесячные литературные приложения», не «стр.», а «столбцы», не 606, а 605—606. И никаких «указаний» на подражание в публикации внука не было. А затем приводится текст, опубликованный в «Ниве» внуком, и все эти данные заключаются подписью «Сообщил М. П.». В статье же Кони, повторенной и в этом издании, та фраза, которая утверждала авторство Горбунова, теперь была переделана следующим образом: «В письме к С. И. И. от 18 февраля 1855 г. он приводит свой перифраз стихов Григорьева для пения „Гитара", посвященный ей» (там же, ч. 1, с. 266). Это уже ближе к истине!

В публикации внука в «Ниве», как уже говорилось, содержался относительно полный текст 13-го стихотворения, но далее к нему без всяких оговорок были приставлены четыре четверостишия из «Цыганской венгерки»: подлинное начало (с измененной первой строкой: «Две гитары за стеной» вместо «...зазвенев»), затем «апокрифическое» четверостишие о ре миноре, впервые прозвучавшее в книге Пыляева, затем вторая строфа подлинника (с измененными третьей и четвертой строками), затем третья строфа подлинника с очень небольшим искажением. Этот контаминированный текст, перепечатанный потом в «Сочинениях» И. Ф. Горбунова, видимо, и лег в основу многих последующих нотно-эстрадных публикаций: почти все они соединяют по нескольку куплетов из обоих «гитарных» стихотворений Григорьева. Это продолжается до наших дней — в исполнении песни Григорьева ведущим актером театра «Ромэн» Н. А. Сличенко (под названием «Две гитары») тоже за основу взята публикация в «Ниве» с некоторыми изменениями: после третьего куплета от начала вставлено четверостишье «Басан, басан, басана...», изъяты четвертый и шестой куплеты, затем идет всего одно (первое) четверостишие из «Цыганской венгерки» — «Две гитары за стеной...», а после этого следует заключительный припев, уже совсем не григорьевский, — «Эх раз, еще раз, еще много-много раз...».

В статье Александра Шамаро «Останься навсегда той чистою звездою...» (Смена, 1977, № 24, с. 22—23), в основном посвященной именно «Цыганской венгерке», эта песня приведена почему-то совсем уже в измененном виде: из разных мест стихотворения Григорьева взяты девять четверостиший, иногда совершенно не связанных между собою, а в конце «пришит» куплет «О говори хоть ты со мной...», т. е. начало другого стихотворения...

Но рекорд вариативности побил предреволюционный (очевидно, относящийся к 1906—1916 гг.) безымянный печатный текст «Цыганской венгерки» (в сопровождении нот), хранящийся в фонограммархиве Института русской литературы АН СССР в Ленинграде. Вот этот курьезный романс:

Две гитары за стеной
Жалобно заныли.
С детства памятный мотив,
Милый, это ты ли?
Бида моя чавалы,
Бида моя ромалы!
С детства памятный мотив,
Милый, это ты ли? [50]

Это ты, я узнаю
Ход твой в си-миноре,[51]
И мелодию твою
В частом переборе.

Где болит, да кто болит?
Голова с похмелья!

Да мы пьем и все поем
Вот уже неделя!

Все мы любим кабачок,
Сладко в нем живется,

Тот наверно дурачок,
Кто в нем не напьется!

Ну и пусть же я дурак!
Прощай, «Мавританья»...
Еду с Женей к «Яру» так,
Выпить на прощанье!

Там цыганочки мою
Душу растерзают,
И венгерку мне споют,
Спляшут и сыграют.

Вряд ли Григорьев или его строгий почитатель и издатель Александр Блок одобрили бы такую переделку. Она — лишь свидетельство поразительной популярности Григорьева, возродившейся или, точнее, заново созданной в XX в.

Если в «массовой культуре», в эстрадном «ширпотребе» так широко распространены песни поэта, настолько широко, что забывается имя его, значит, поэт в самом деле народный.

А. Блок ко второму стихотворению григорьевского цикла «Импровизации странствующего романтика» (1858) написал интересное примечание: «Составителю этой книги еще этой зимой (1915 г.) привелось услышать в уличном театре „Миниатюр" в Петрограде, в оперетте „Цыганские песни в лицах" (либретто Куликова) слова:

Твои движенья гибкие,
Твои кошачьи ласки,
То гневом, то улыбкою
Сверкающие глазки...

Актер, певший эти слова, конечно, не подозревал о том, чьи они. Буйный Григорьев, всю жизнь друживший с цыганством, так и живет до сей поры без имени, на улице, в устах бедного работника маленькой сцены. Не лучше ли для поэта такая память, чем том критических статей и мраморный памятник?».[52]

Нельзя не согласиться с великим Блоком.

[1] Тема «Ап. Григорьев и фольклор» почти не была предметом специального исследования. Фактически на эту тему написано лишь несколько страниц в обобщающем двухтомном труде М. К. Азадовского (см.: История русской фольклористики. М., 1963, т. 2, с. 90—95), где говорится о фольклористической статье Ап. Григорьева «Русские народные песни» как об одном из самых замечательных памятников русской науки. Азадовский совершенно справедливо отделил Григорьева от славянофилов, но при этом, пожалуй, чрезмерно акцентировал внимание на его «художественно-артистическом взгляде» на литературу.

[2] *Григорьев Аполлон.* Воспоминания. Л., 1980, с. 15—19. (Все дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте.)

[3] В эти годы Григорьев мог весьма резко, весьма сатирически характеризовать славянофильское учение. В драме «Два эгоизма» славянофил Баскаков (прозрачный намек на Константина Аксакова) произносит следующую тираду:

Различие полов — славяне лишь одни
Уразуметь могли так тонко и глубоко...
Жена не res у них, не вещь, но нечто; воля
Не признается в ней, конечно, но она
Законами ограждена...
Муж может бить ее, но убивать не смеет...

[4] Московский городской листок, 1847, № 52, с. 207—208.

[5] *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1897, кн. 11, с. 88.

[6] Ап. Григорьев, вспоминая в письме к Е. С. Протопоповой от 26 января 1858 г. о времени увлечения народной песней, упоминает и этот трактир у Каменного моста, называвшийся «Волчья долина». См.: Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии. Пг., 1917, с. 218.

[7] Торбан — украинский струнный инструмент, тип бандуры.

[8] *Максимов С. В.* Александр Николаевич Островский. (По моим воспоминаниям.) — Русская мысль. 1897, № 1, с. 42—45.

[9] *Милюков А. П.* Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890, с. 252—253.

[10] Народные русские песни из собрания П. Якушкина. СПб., 1865.

[11] Там же, с. 69, 87, 90.

[12] *Горбунов И. Ф.* Полн. собр. соч. 3-е изд. СПб., 1904, т. 2, с. 381.

[13] Народные русские песни из собрания П. Якушкина, с. 95.

[14] Там же, с. 237.

[15] Аполлон Александрович Григорьев. Материалы..., с. 294.

[16] *Григорьев А.* Русские народные песни. Критический опыт. Статья первая. — «Москвитянин». 1854, № 15, отд. IV, с. 93—142. — Статьи второй не последовало (В дальнейшем ссылки на эту статью даются в тексте: указывается страница после пометы «Моск.».)

[17] *Григорьев А.* Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. — Отечественные записки, 1860, № 4, с. 445—478, № 5, с. 241—262. (В дальнейшем ссылки на эту статью даются в тексте: указывается страница после пометы «От. зап.».)

[18] Собрание русских народных песен. Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для фортепиано и семиструнной гитары Михаил Стахович. СПб., 1851; М., 1854. (Тетради 1—4.)

[19] В № 5 в связи с продолжением публикации записей П. И. Якушкина статья получила несколько измененное заглавие: По поводу собрания П. И. Якушкина, напечатанного в 4-м и 5-м нумерах «Отечественных записок».

[20] *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. М., 1963, т. 2, с. 93—94.

[21] Подробнее см. главы «Конец мрачного семилетия» и «Проблема народности литературы» в кн.: *Егоров Б. Ф.* Очерки по истории русской литературной критики середины XIX века. Л., 1973, с. 60—73, 100—108; см. также: *Егоров Б. Ф.* Аполлон Григорьев — критик. — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, 1961, вып. 104, с. 58—62.

[22] Григорьев имеет в виду известную книгу «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле инока Парфения» (М., 1855), оказавшую большое влияние на деятелей «молодой редакции „Москвитянина“», на славянофилов, на Достоевского.

[23] Стахович неоднократно сетовал «на подрыв, который сделали и гитаре и торбану и балалайке — гармоники», как продукт фабричной эпохи (*Стахович М. А.* Продолжение истории семиструнной гитары. — Москвитянин, 1855, № 15—16, с. 226). Между тем гитара в России появилась всего за 50—60 лет до той эпохи, и для Григорьева «гитаристы, торбанисты», при всей его симпатии к ним, тоже явление нового времени.

[24] *Стахович М.* Антикритика. Русские песни. Критический опыт А. Григорьева. — Москвитянин, 1855, № 6, с. 162.

[25] *Герцен А. И.* Собр. соч. В 30-ти т. М., 1954, т. 2. с. 279.

[26] Время, 1861, № 4, с. 637.

[27] Якорь, 1863, № 5, с. 81. — Статья анонимна, ее авторство атрибутировано: *Ануфриев Г. В.* Несколько замечаний к библиографии критического наследия А. А. Григорьева. — Научные труды Свердловского гос. пед. института, 1973, сб. 163, с. 113—116.

[28] Аполлон Александрович Григорьев. Материалы..., с. 151.

[29] Народные русские песни из собрания П. Якушкина, с. 279—280.

[30] *Стахович М.* Очерк истории семиструнной гитары. Сихра—Аксенов—Высотский. — Москвитянин, 1854, № 13, отд. V, с. 1. — Стахович утверждал, что семиструнная гитара — изобретение русского гитариста (чеха по происхождению) А. О. Сихры (1773—1850), который, будучи арфистом по музыкальному образованию, приделал к обычной, «испанской» гитаре лишнюю басовую струну и настроил в соль-мажорном ладе, и этот новый инструмент получил широкое распространение, но только в России, ибо в Европе продолжала господствовать шестиструнная гитара. Современный нам музыковед Б. Л. Вольман оспаривает утверждение Стаховича, опираясь на разыскания В. А. Русанова, дореволюционного историка гитары, и на свои собственные: получается, что семиструнная гитара зафиксирована в печатных источниках 1798—1803 гг., в то время как Сихра переехал в Москву, по данным Русанова, в 1805 г. (*Вольман Б.* Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства. Л., 1961, с. 12—14). Стахович же указывал, что Сихра именно в Москве изобрел новый инструмент. Однако и сам Б. Л. Вольман далее уточняет, что Сихра уже в 1802 г. издавал в Москве гитарный журнал, да и Стахович подчеркивал, что семиструнная гитара придумана Сихрой в конце XVIII в. Как бы там ни было (ведь когда идеи носятся в воздухе и находят практическую реализацию, то часто сразу несколько изобретателей оспаривают приоритет), но семиструнная гитара появилась и широко распространилась в России с конца XVIII в., так что к молодым годам Григорьева она была самым популярным музыкальным инструментом и для сольного исполнения (а также для дуэтного), и для аккомпанемента, успешно соперничая с фортепиано.

[31] *Пыляев М. И.* Старый Петербург. 3-е изд. СПб., 1903, с. 413.

[32] *Стахович М.* Очерк истории семиструнной гитары. — Москвитянин, 1854, № 13, с. 15.

[33] *Liszt F.* Des bohémiens et de leur musique en Hongre. Leipzig, 1859.

[34] *Трисмегистов А.* Москва и Петербург. Заметки зеваки. 1. Вечер и ночь кочующего варяга в Москве и Петербурге. — Московский городской листок, 1847, № 88, с. 352. — Трисмегистов — известный «масонский» псевдоним Григорьева.

[35] В варианте статьи 1860 г. Григорьев отметил еще «живую и замечательно даровитую книгу Листа» (От. зап., с. 247), имея в виду лейпцигское издание (1859) книги Листа на французском языке «О цыганах и их музыке в Венгрии», которую он, видимо, недавно прочитал.

[36] Цитата из стихотворения М. А. Стаховича о цыганском хоре «Веселья друг, разгульный и шумливый...», которое Григорьев привел выше.

[37] Аполлон Александрович Григорьев. Материалы..., с. 215 (письмо к А. Н. Майкову от 9(21) января 1858 г.).

[38] См.: Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года). Справочник. Вып. 1. Составитель Г. К. Иванов. М., 1966, с. 109.

[39] Текст ее включен в сборник «Песни и романсы Александра Дюбюка» (М., б. г.). Автор настоящей главы обнаружил его в нотном отделе Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина в Москве. Имя Григорьева прозрачно зашифровано А. А. Г. Так как в окружении Дюбюка не известно другое лицо с подобными инициалами и, наоборот, известны дружеские отношения между композитором и Григорьевым, то атрибуция песни Григорьеву вряд ли у кого вызовет сомнения.

[40] *Пыляев М. И.* Старый Петербург..., с. 414—415.

[41] *Блок А. А.* Собр. соч. В 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 5, с. 517. — О большом внимании Блока к Григорьеву и о цыганской теме в творчестве обоих поэтов см.: *Благой Д. Д.* Александр Блок и Аполлон Григорьев. — В кн.: Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней. М., 1972, т. I, с. 502—530; *Лотман Ю., Минц З.* «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока. — В кн.. Блоковский сборник. Тарту, 1964, с. 98—156; *Кудасова В. В.* Лирическое творчество Ап. Григорьева и поэзия Ал. Блока. Автореф. канд. дис. Л., 1977.

[42] Ср., например, строки.

Что к ней тоскою долгих дней
Вся жизнь моя прикована

с четверостишием из юношеского стихотворения Н. А. Некрасова «Признание» (сборник «Мечты и звуки»):

Я пленен, я очарован,
Ненаглядная, тобой,
Я навек к тебе прикован
Цепью страсти роковой.

[43] Это двустишье, однако, не представляется нам чистой цитатой из цыганской песни, оно, скорее всего, сочинено самим Григорьевым и имеет целый спектр значений. В основе, наверное, лежат реальные цыганские слова и припевы (в севернорусском цыганском диалекте *башана* — играют на инструменте, *башан, башанте* — играйте; *багана* — поют, *баган, баганте* — пойте; *басано* — басовый, басовитый), но Григорьев как поэт, тонко чувствующий звуковую игру и многозначность смыслов (ср. имя героини его стихотворения — Лавиния), наверное, имел в виду еще и басовую гитарную струну («проходка по баскам», «басок»), и народное слово «басота» — красота.

[44] Скорее всего она принадлежала к петербургскому дворянскому семейству Мельниковых, с которым Григорьев познакомился в Италии, находясь в качестве домашнего учителя у князей Трубецких. Любовные стихотворения Григорьева записаны в двух альбомах (ныне хранятся в ЦГАЛИ), один из которых принадлежал Ольге Александровне Мельниковой, будущей жене Д. Ф. Тютчева (сына поэта), второй — ей же или кому-то еще из молодых девушек семейства; в письме к Е. Н. Эдельсону от 13 декабря 1857 г. Григорьев говорит о своих «добрых приятельницах Мельниковых» (Аполлон Александрович Григорьев. Материалы..., с. 200).

[45] *Григорьев А.* Стихотворения и поэмы. М., 1978, с. 278—279.

[46] *Пыляев М. И.* Старый Петербург..., с. 413.

[47] Аполлон Александрович Григорьев. Материалы..., с. 209.

[48] Куплет настолько «григорьевский» по духу, что даже такой скрупулезный исследователь, как Б. С. Штейнпресс, не заметив текстологической сомнительности и, видимо, не сверив тексты, прямо заявлял о нем: «Эти строки А. Г[ригорьев] включил в свою „Цыганскую венгерку“» (*Штейнпресс Б.* К истории «цыганского пения» в России. М., 1934, с. 56).

[49] Возможно, это именно та цыганская венгерка, мелодия которой и ныне больше других распространена в эстрадном и танцевальном репертуаре (обработка С. Львовского, М. Герасимова, А. Цфасмана, В. Максименко и др.).

[50] Далее такие припевы следуют после каждого куплета, с повтором соответствующих третьей и четвертой строк куплета.

[51] Здесь строй приведен в соответствие с музыкой сопровождения!

[52] *Григорьев Ап.* Стихотворения. М., 1916, с. 564—565.

III. А. К. ТОЛСТОЙ

Фольклоризм А. К. Толстого — весьма заметное явление в истории русской литературы XIX—XX вв.[1] Не случайно столь разные писатели, как Достоевский, Горький, Брюсов, Есенин, единодушно высоко ценили его произведения, связанные с народным творчеством.

Интерес к фольклору писатель испытывал в течение всей своей жизни. Сохранившиеся письма говорят о том, что Толстой знал русский фольклор довольно основательно, был знаком едва ли не со всеми значительными сборниками народной поэзии, опубликованными в 50—70-е гг. XIX в., и многими фольклористическими исследованиями (в частности, характерно его внимание к дискуссии о происхождении русских былин). Книжное знание фольклора было для А. К. Толстого основным. Вместе с тем знакомство писателя по крайней мере с некоторыми фольклорными жанрами русского и украинского фольклора — песнями, преданиями и т. д. — в их устном бытовании убедительно подтверждается его высказываниями в письмах, статьях («Проект постановки на сцену трагедии „Смерть Иоанна Грозного“», «Проект постановки на сцену трагедии „Царь Федор Иоаннович“»), на страницах романа «Князь Серебряный».

Если рассматривать творчество писателя хронологически, можно заметить, что на каждом этапе эволюции А. К. Толстого преобладающим становился какой-либо один литературный жанр. Правда, конец 30-х—40-е гг. характеризуются работой писателя в различных жанрах — это время создания ранних романтических рассказов, баллад, лирических стихотворений. В 50-е гг. написана большая часть его лирики, в 1861 г. завершен роман «Князь Серебряный», а в последующие годы идет интенсивная работа над трагедиями — «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870). В 60—70-е гг. создано большинство баллад, в том числе и на былинные темы. На каждом из этих этапов Толстой обращается к специфическому кругу фольклорных источников.

В жизни А. К. Толстого, особенно в годы детства и юности, в становлении его как писателя немалую роль сыграл его дядя А. А. Перовский, известный прозаик 20—30-х гг. XIX в. (Антоний Погорельский), автор повестей «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828), волшебной сказки для детей «Черная курица, или Подземные жители» (1829), романа «Монастырка» (1830—1833).

Несомненно, произведения А. Погорельского, отличающиеся сочетанием фантастического с реальным описанием бытовой обстановки, повлияли на раннюю прозу А. К. Толстого. В отличие от немецких романтиков, фантастика в произведениях Погорельского стала «не проявлением не познаваемого разумом таинственного мира ⟨...⟩, а лишь средством художественного заострения,

гротеском».[2] И в рассказах Толстого, написанных на рубеже 30—40-х гг., — таких, как «Упырь» (положительно встреченный В. Г. Белинским),[3] «Семья вурдалака» и др., — фантастика переплетается с реальным описанием быта, обычаев, она легко объяснима, и сказочное незаметно переходит в житейское. Эти рассказы чрезвычайно насыщены поверьями, легендами, балладами,[4] однако в них «многое не соответствует народным верованиям».[5] Украинские и сербские поверья в них имеют условно-литературный и вторичный характер. (Таков, на наш взгляд, и характер «севильской легенды» в «Дон Жуане»).

Толстой обязан Перовскому тем, что он привил ему любовь к Украине и поэтическому творчеству украинского народа. Об этой любви пишет и Л. М. Жемчужников (двоюродный брат А. К. Толстого), подчеркивающий, что именно Толстой поощрял его стремление к собиранию украинского фольклора, а с целью лучшего знакомства с украинским языком, его красотами и богатством подарил ему сочинения Шевченко и роман Ивана Кузьмича «Зиновий Богдан Хмельницкий».[6]

40-е гг. занимают важное место в формировании Толстого-писателя: он пробует свои силы в прозе, пишет несколько баллад, около десятка лирических стихотворений. В некоторых стихотворениях поэта 40-х гг. можно обнаружить следы украинского фольклора: например, образ «слепого Грицько», поющего «о старине» («Ты знаешь край, где все обильем дышит...»); ритмика украинской думы определяет строй стихотворения «Ой стоги, стоги...». Однако в последующие годы воздействие украинской поэзии почти не ощущается в его творчестве. Не украинский, а русский фольклор станет важным звеном в творчестве писателя.

В 40-е гг., когда Толстой еще только формируется как лирический поэт, фольклор рассматривался им как некий экспериментальный материал, необходимый при разработке некоторых тем и образов. Уже в раннем, получившем широкую известность стихотворении А. К. Толстого «Колокольчики...» (его поэт считал «одной из ⟨...⟩ самых удачных вещей») [6a] можно обнаружить — хотя и сильно трансформированную устно-поэтическую лексику и образность. Каждая из двух редакций этого стихотворения имеет самостоятельный интерес и ценность, но наиболее богата содержанием и широко известна вторая редакция стихотворения, первые строфы которой обычно поются.[7] Если в первой редакции поэт только грустит «обо всем, что отцвело», и «о Новгороде», и «о казацкой воле», и «о московских боярах», то в центре последней редакции — идея объединения славянских народов под руководством России.[8]

Вторая редакция стихотворения приобрела другое идейное звучание благодаря новым образам, в частности — всадника на лихом коне. Этот образ не только выполняет связующую композиционную роль, но и имеет символическое значение. Он, очевидно, находится в кругу переходящих из одной эпохи в другую литературных ассоциаций (от Пушкина до Блока) и дан в условно-

лирической и условно-песенной интерпретации. И вместе с тем этот устойчивый символический образ русской поэзии, по-разному интерпретированный в творчестве непохожих поэтов, несет в себе скрытую реминисценцию с русским богатырем и сюжетом поиска пути-дороги.

Мажорная интонация, пронизывающая стихотворение Толстого, «бег неукротимый» коня с седоком созвучны мотиву удали, широкому размаху души русской, которые поэт ощущал и в народной поэзии, и в творчестве своих предшественников, особенно в «решительно мажорном» Пушкине (IV, 285).

И хотя в целом стихотворение не похоже на фольклорную песню (во второй редакции даже меньше, чем в первой: там было, — правда, тоже вторичное, доставшееся, вероятно, через Кольцова — четверостишие о казаке, умирающем в поле), стихотворение «Колокольчики...» вошло в целый ряд массовых изданий для народа.[9]

При всей литературной условности этого раннего стихотворения угадываются некоторые особенности поэтического дарования Толстого и его фольклористические устремления. В дальнейшем интерес писателя к истории будет сопрягаться с вниманием к фольклору. Характерно, что с самого начала в поэзии Толстой пытается слить воедино фольклорные мотивы с образами историческими, придать им исторический колорит. Этой тенденцией отмечены и некоторые баллады поэта 40-х гг.

Фольклорная стихия окрашивает такие баллады, как «Волки», «Князь Ростислав», «Курган». «Поэтическая живопись, включение в лирику внешнего мира — фольклорного или исторического» позволили А. Толстому «воскресить угасающий жанр, сохранить балладу от полного поглощения лирической стихией».[10]

50-е гг. XIX в. — годы расцвета лирического дарования А. К. Толстого. Напевность его лирики в какой-то степени обусловлена близостью к народной лирической песне, хотя в целом она тяготеет к русскому романсу.[11] И все же среди лирических стихотворений Толстого немало таких, художественные образы которых, лексика, ритмика и т. д. имеют своим источником устную народную поэзию, в первую очередь песню. Толстой и сам стремился услышать народную музыку, песню, предание.

Определенное влияние, особенно в 50-е гг., на А. К. Толстого оказали фольклористические занятия Л. М. Жемчужникова. Документальные разыскания, осуществленные Б. П. Кирданом, позволяют говорить о Л. М. Жемчужникове как о значительном фольклористе-любителе XIX в.[12] «Мой двоюродный брат, — писал Толстой С. А. Миллер 3 ноября 1853 г., — приехал из Малороссии и привез с собой такие великолепные национальные мотивы! Они мне перевернули сердце... Никакая национальная музыка не выразила свою народность с таким величием и силой, как малороссийская музыка, даже лучше великороссийской, которая так выразительна ⟨...⟩ Это резкие и неожиданные ощущения, которые иногда испытываешь и которые открывают перед нами

горизонт, о котором мы не подозревали или который мы совсем забыли...» (IV, 65—66).

Размышления поэта в этом письме могут служить отправной точкой в понимании фольклористических устремлений А. К. Толстого. Существенны здесь два момента: 1) в народной песне, в ее звучании Толстому приоткрываются очертания, лицо «народности» (Толстой имеет в виду не только отличительные национальные особенности, проявляющиеся в языке, но в первую очередь духовное развитие нации и ее культуру, которая находит свое выражение в народном творчестве); 2) Толстой считает, что фольклор отражает существенные явления исторического развития народа, а это позволяет заглянуть в глубь веков и по-новому оценить и явления современности.

В связи со сказанным интересен отрывок из письма Л. М. Жемчужникова от 29 января 1854 г., через три месяца после встречи с Алексеем Толстым: «Историю понять нельзя, не понявши песен (украинских, — *Т. И.*), т. к. их надо прочесть и напевы их выслушать; тогда только можно сказать себе, что я несколько понимаю народ. Песни без истории тоже много теряют».[13]

В своих произведениях песенного жанра А. К. Толстой выступает как продолжатель традиции И. И. Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, Мерзлякова, Дельвига и др. Но эти стихотворения Толстого отличаются тематической и жанровой широтой, разнообразием в использовании песенных источников; большую чуткость он проявил и в понимании поэтики русских народных песен. Писатель явно тяготеет к фольклору в связи с поисками в русле народности искусства.[14]

Крымская война 1853—1856 гг. вызвала подъем патриотических чувств А. К. Толстого. После того как не осуществились его попытки создать партизанский отряд для борьбы с англичанами (высадка их предполагалась в Прибалтике), Толстой в марте 1855 г. был зачислен в «стрелковый полк императорской фамилии», который должен был действовать в Крыму.

По свидетельству А. Лиронделя (французский исследователь пользовался неизвестно где теперь находящимися материалами), Толстой «стал поставщиком песен для батальона».[15] До нас дошли две «Стрелковые песни» («Слава на небе солнцу высокому!..» и «Уж как молодцы пируют...») — единственный случай в творчестве А. Толстого, когда литературный текст предназначался для пения. Сочиненные поэтом в 50-х гг. маршевые песни на «мотивы» распространенных народных свидетельствуют и о знании устной народной поэзии, и об осознанном освоении и переработке ее для собственных стихотворений.

Известные нам биографические материалы ничего не говорят об истории создания стихотворения «Колодники» (написано в первой половине 50-х гг.), но опубликовано впервые в «Вестнике Европы» за 1876 г. (№ 2, с. 710—711). Оно стоит как бы особняком в поэзии Толстого. Стихотворение получило широкое распространение в революционной среде. Очевидно, уже в 70—80-е гг.

к тексту «Колодников» был присоединен «кандальный» припев, что приблизило стихотворение к песне.[16] По своей тематике и идейному звучанию «Колодники» сближаются с разбойничьими песнями тюрьмы, каторги и ссылки. (Заметим, что разбойничьи песни были хорошо известны Толстому и широко использованы в романе «Князь Серебряный».) Именно содержание стихотворения («колодники с бритыми лбами», поющие «про Волги широкой раздолье», «про дикую волю») в соединении с напевной интонацией обусловило ему широкую популярность. Текст печатался в разных сборниках, причем в устном исполнении после каждой строфы появился припев.[17]

В середине 50-х гг. Толстой пробует писать стихи, имитирующие русские протяжные «семейные» песни. При сопоставлении стихотворения Толстого «Ты почто, злая кручинушка...» с близкими по тематике семейными песнями (повествующими о неравном браке, о жизни замужной женщины, отданной из бедной семьи в богатую), помимо сходства в содержании, обнаруживаются совпадения отдельных строк и выражений, общность эмоционального звучания с такими песнями, как «Ах, кабы на цветы да не морозы», «Ни в уме было, ни в разуме...», опубликованными в сборниках Чулкова, Новикова, Сахарова.[18]

Толстой лишает стихотворение «Ты почто, злая кручинушка...» традиционных повествовательных мотивов, свойственных семейным песням. Содержание заключено в диалогическую форму. Это даже не собственно диалог, а скорее монолог, в котором одно и то же лицо, героиня стихотворения, воспроизводит и упреки «милого братца» («Ты почто пошла за боярина? Напросилась в родню неровную? Отщепенница, переметчица, от своей родни отступница!»), и укоры мужа («Еще много ли за тобой приданого? Еще чем меня опоила ты, приговорщица, приворотница, меня с нашими разлучница?»). Подобный прием «диалога в монологе» мы встречаем, например, в народной песне «Ни в уме было, ни в разуме...», где героиня говорит и от своего имени, и от имени матери.[19] Использованная Толстым диалогическая форма, широко распространенная в народной протяжной песне,[20] позволяет поэту подчеркнуть драматизм ситуации, охарактеризовать причины «кручинушки», которая бедной женщине «разорвала лишь душу надвое» (I, 147). Оправдание героини перед мужем и братом выдержано Толстым в лирическом тоне, приближающемся к подлинной интонации народной песни:

И ты взял меня вольною волею,
А приданого за мной немного есть,
И всего-то сердце покорное,
Голова тебе, сударь, поклонная!

(I, 148)

Последние две строчки заставляют вспомнить текст песни «Ни в уме было, ни в разуме». Подобная формула встречается и в причитаниях, правда записанных несколько позднее:

Надо жить бедной горюшице умеюци,
По уличке ходить надо тихошенько,
Буйну голову носить надо низёшенько,
Над сердечушко держать мне-ка покорное.[21]

Таким образом, эти строчки представляются «общим местом» семейных песен и причитаний, выражают их главную мысль. У Толстого основная идея стихотворения тоже заключена в этой формуле. Характерна также стилистика этого стихотворения, она во многом сближается с народной песенной традицией: здесь и постоянные эпитеты («вольная воля», «злая кручинушка»), и наличие «общих мест», традиционных форм, и характерные словообразования.

Стихотворение «Кабы знала я, кабы ведала...» тоже как будто соотносится с женскими протяжными песнями; с ними сближается и его содержание, и образ лирической героини. Повторенная в начале каждой строфы строка «Кабы знала я, кабы ведала», сходная по структуре с народными пословицами типа «Кабы знал да ведал, всего бы отведал»,[22] фиксирует песенную композицию всего стихотворения. И вместе с тем стихотворно-поэтическая лексика здесь характерным образом уживается с книжной, отчего произведение в целом представляется лишь стилизацией.

Обращение к теме «женской доли» и соответствующим фольклорным источникам при всей своей кажущейся эпизодичности в творческом развитии А. К. Толстого помогло ему создать художественно цельные, проникновенные образцы лирики, в которых поэту удалось слить воедино народно-песенную символику и развиваемую им психологическую лирику особого склада, — например, «Острою секирой ранена береза...». Для творческих поисков Толстого этого времени характерно и то, что тему любви он пытается выразить поэтическими средствами, заимствованными из фольклора («Ты не спрашивай, не распытывай...», «Рассевается, расступается...»).

Природный поэтический талант А. К. Толстого соединял в себе, казалось бы, несоединимые грани — проникновенный лиризм и сатиру.[23] В процессе формирования сатирического дарования Толстого, славу которого составляют не только изречения Козьмы Пруткова и написанные от его имени стихи, но и такие вещи, как «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева», «Сон Попова» и др., определенное место занимают стихотворения, в которых можно обнаружить фольклорные мотивы и элементы.

50-е гг. — время напряженных нравственных и художественных исканий А. Толстого. Раздумья поэта об этических и философских проблемах — о правде, человеческой судьбе и жизненном призвании человека, о совершенном устройстве общества, где было бы возможным свободное проявление творческой личности; личные переживания поэта, осложненные стремлением освободиться от ненавистной службы при дворе и желанием обрести свободу,

чтобы целиком отдаться творчеству, — все это нередко находит свое выражение в стихотворениях, насыщенных фольклорными образами и мотивами.

Юмор, ирония, переходящая в сатиру, характерные для многих жанров устной народной поэзии, освоенные Толстым, позволили ему в 50-е гг. создать своеобразный цикл «фольклорных» сатирических стихотворений («Ходит Спесь надуваючись...», «Ой, каб Волга-матушка да вспять побежала...», «У приказных ворот собирался народ...» и некоторые другие). К числу таких стихотворений можно отнести «Богатырь» (1849 ?), «Ой, честь ли то молодцу лен прясти?..» (1857), «Рассевается, расступается...» (1858), «Хорошо, братцы, тому на свете жить» (1858), «Правда» (1858), «Исполать тебе жизнь — баба старая...» (1859) и др. Фольклоризм большинства этих стихотворений определяется не заимствованием тем, образов, мотивов конкретного источника, а общим восприятием фольклора как определенной стилистической сферы. И все же характер стихотворения «Коль любить, так без рассудку...» нельзя до конца понять, если отвлечься от того, что поэт исходил из пословичной формулы; элегии типа «Ты не спрашивай, не распытывай...», «Рассевается. расступается...» проникнуты народнопоэтической лексикой; «Вырастает дума, словно дерево...» сближается своим центральным образом с народными песнями о «думушке-думе»; первые строчки стихотворения «Хорошо, братцы, тому на свете жить...» перекликаются с зачином народной песни. Элементы русской фольклорной небылицы несомненны в стихотворении «Ой, честь ли то молодцу лен прясти...». Содержание и структура стихотворения «Ой, каб Волга-матушка да вспять побежала!» определяется и русской фольклорной небылицей и известными русскими пословицами, выделенными в сборнике В. И. Даля под рубрикой «Кабы...».[24] Это стихотворение приобрело широкую популярность в начале XX столетия и неоднократно перепечатывалось.[25]

В середине 50-х гг. славянофилы стараются привлечь Толстого к сотрудничеству в своем журнале «Русская беседа». Толстой сходится с К. С. Аксаковым, А. Хомяковым. В одном из писем к С. А. Миллер от 13 декабря 1856 г. он делает характерное признание: «Для „Беседы“ я берегу вещи более специально национальные; я, наконец, хочу, чтобы на меня обратили внимание, и хочу приобрести право гражданства» (IV, 94). А. К. Толстому импонировало стремление славянофилов обратиться к истокам русской культуры и собирание с этой целью народных песен, былин, преданий и т. д. Такое стихотворение Толстого, как «Ходит Спесь надуваючись...» (напечатанное впервые в «Современнике» за 1856 г. в № 2), вызвало восторженные отклики славянофилов, а Аксаков предлагал назвать «Спесь» «Русской песней», потому что «ее как будто народ спел», и добавлял: «...кажется, сам народ принял бы песню *Спесь* (выделено К. Аксаковым, — *Т. И.*) за свою».[26] Стихотворение вошло в несколько массовых изданий для народа.[27]

Однако сближение Толстого со славянофилами было кратковременным и имело чисто внешний характер, несмотря на дружеские отношения с некоторыми из них. Взгляды славянофилов и Толстого, прежде всего на историю развития России, значительно различались; Толстой это неоднократно подчеркивает в письмах.

Острие поэтической сатиры Толстого направлено против чиновничьего чванства и самодовольства, поповского лицемерия и обирания народа, «кривосудья» и лживости — пороков, пронизывающих жизнь современного ему общества. К сатире прибегает А. К. Толстой и тогда, когда, пытаясь вскрыть корни общественного зла, он пристально вглядывается в прошлое страны («Государь ты наш батюшка...»). Стихотворение было напечатано 11 ноября 1861 г. в славянофильской газете «День» (№ 5). Используя диалогическую структуру известной народной песни «Государь ты наш Сидор Карпович...», отвлекаясь от конкретного содержания песни, Толстой воссоздает «поучительный разговор России с царем Петром Алексеевичем».[28] Содержание стихотворения представляет собою как бы реализацию известной поговорки «заварить кашу». Стихотворение содержит выразительный намек на современный поэту (50—60-х гг. XIX в.) деспотизм, основы которого кроются, по мнению А. К. Толстого, в петровских реформах и преобразованиях; последние царь «изволил» достать «за морем» и проводил, не гнушаясь, «палкою».[29] А. К. Толстой, соприкасаясь в оценке петровских преобразований со славянофилами, вместе с тем не разделял их исторической концепции. Важно отметить и то, что еще в 1858—1861 гг. поэта интересуют проблемы не только «петровской», но и «московской» Руси (см., например, «Старицкий воевода»). Это приводит его в конце концов к отказу от стихотворения «Государь ты наш...». 12 ноября 1869 г. Толстой писал М. М. Стасюлевичу: «Мой добрый приятель и глубоко уважаемый друг, Аксаков, должно быть не подозревает, что Русь, которую он хотел бы воскресить, не имеет ничего общего с настоящей Русью. ⟨...⟩ Петр I, несмотря на его палку, был более русский, чем они, потому что он был ближе к дотатарскому периоду. ⟨...⟩ Гнусная палка Петра Алексеевича была найдена не им. Он получил ее в наследство, но употреблял ее, чтобы вогнать Россию в ее прежнюю, родную колею» (IV, 322).

Характер использования поэтом фольклора неоднороден. Толстой далек от простого переложения народной песни или причитания, он творчески переосмысляет их; контаминируя, используя ту или иную особенность устной поэзии, создает оригинальные произведения.

Широко разработанную в фольклоре, прежде всего в обрядовых песнях календарного цикла (Коляда, Масленица) и в свадебных причитаниях («Воля-волюшка», «Красота»), антропоморфную персонификацию Толстой использует при создании таких образов, как Спесь («Ходит Спесь надуваючись...») и Горе, наделяя эти абстрактные понятия человеческими свойствами. При этом особенно выделяются стихотворения, в которых в той или иной

мере трансформирован фольклорный образ Горя. Центральный для этого цикла образ Горя осмысляется Толстым в духе фольклорной традиции и предстает в весьма разнообразном качестве во многих стихотворениях. Тема Горя занимает поэта в течение длительного периода (1856—1871 гг.), при этом в годы 1856—1857 была особенно устойчивой в лирике А. К. Толстого.

Эти стихотворения Толстого неоднородны в идейно-художественном и стилистическом отношении: одни из них — «Уж ты мать-тоска, горе-гореваньице...» (1856), «Уж ты нива моя, нивушка...» (1856), «Ты неведомое, незнаемое...» (1857), «Не божиим громом горе ударило...» (1857) — насыщены лексикой устной поэзии; другие же — «Сижу да гляжу я все, братцы, вон в эту сторонку...» (1859), «Чужое горе» (1866), «Про подвиг слышал я Кротонского бойца...» (май 1871) — своеобразные вариации на названную тему, в стилистическом отношении довольно далекие от фольклорной традиции.

Ответ на вопрос, каковы истоки толстовских стихотворений о Горе, может быть высказан лишь предположительно: к концу 50-х гг. XIX в. народные песни о Горе были опубликованы в уже упоминавшихся сборниках М. Д. Чулкова, Н. И. Новикова, И. П. Сахарова, М. А. Стаховича.[30] Публикация «Повести о Горе-Злочастии» тоже могла послужить толчком к созданию называвшихся стихотворений.[31] К этому следует добавить, что в 1856 г., когда «Современник» напечатал «Повесть...»,[32] А. К. Толстой тоже сотрудничал в этом журнале;[33] в апрельском номере «Русского вестника» за 1856 г. появилось стихотворение Толстого «Уж ты, мать-тоска, горе-гореваньице», и в этом же органе несколько позднее напечатана статья Ф. И. Буслаева «Повесть о Горе-Злочастии».[34] Все это косвенно может служить подтверждением мысли о знакомстве А. К. Толстого с «Повестью...».

Народные песни о Горе делятся на лирические и лиро-эпические.[35] В стихотворении же «Уж ты мать-тоска, горе-гореваньице» обнаруживается общность в характеристике Горя одновременно с лиро-эпическими песнями, причитаниями и «Повестью...». Сразу отметим, что лиро-эпические песни о Горе[36] опубликованы позднее, чем стихотворение «Уж ты мать-тоска, горе-гореваньице». Следовательно, можно предположить, что лиро-эпические песни о Горе были известны А. К. Толстому в устных вариантах. Центральный персонаж предстает здесь в виде характерного антропоморфного образа; подробно разработан мотив преследования человека Горем.

Подобно тому как в лиро-эпических песнях, записанных гораздо позднее, причитаниях И. А. Федосовой и в «Повести...» горюшко оборачивается «черным вороном», «собакою», так и у А. К. Толстого читаем о «горе-гореваньице»:

Ты змеей ли ползешь подколодною?
Ты ль бьешь с неба бурым коршуном?
Серым волком ли рыщешь по полю?

(I, 93)

Здесь нет буквального совпадения, но сам принцип образной персонификации одинаков как в устной поэзии, так и у Толстого. Зооморфные превращения Горя, о которых Толстой говорит устами «добра молодца», воспринимаются как напоминание об уже известном в фольклорной традиции.

В лиро-эпических песнях исходным моментом всех бед молодца, преследования его горем служит приглашение «бабищи» «сырыжной» во царев кабак, где молодец и выпил «чарочку зелена вина» (Рыбников, I, 471—485).[37]

В стихотворении Толстого этот мотив не развернут и не приобретает повествовательного характера, он переведен в план лирический: вместо грубой и разбитной «бабищи» мы встречаем «красну девицу», в облике которой и выступает горе-гореваньице. Толстой стремится заменить поучение размышлением о том, сколь обманчив реальный облик Горя:

Я не волком бегу, не змеей ползу,
Я не коршуном бью из поднебесья,
Не с дружиною выезжаю я!
Выступаю-то я красной девицей...
(I, 93)

Заимствованный из народной поэзии образ Горя у Толстого теряет конкретность социального звучания, поэт переосмысляет его в плане общегуманистическом: перед нами лирическое размышление о том, как Горе сживает «люд божий со свету». Этот мотив сближает стихотворение А. К. Толстого с песней из собрания Рыбникова (она начинается с вопроса «Отчего ты, Горе, зародилося» и рассказывает, как «загребло Горе во могилушку ⟨...⟩ добра молодца» — Рыбников, I, 470—471). Герой лирического стихотворения Толстого не мыслится вне судьбы людской, отмеченной печатью Горя.

Другие лирические стихотворения этой подгруппы не привносят чего-либо нового в трактовку темы Горя. Интерес здесь представляет лишь внешний облик центрального образа, краски для которого поэт широко заимствует преимущественно из народных лирических песен. Например, в стихотворении «Уж ты нива, моя нивушка...» читаем: «Куда пала какая думушка, Там всходила люта печаль-трава, Вырастало горе-горючее!». Эти строки имеют близкие параллели в народной песне «Ах ты, сердце мое, сердце...». В ней молодец, получив известие о смерти близких поет: «Я заеду в чисто поле, Посмотрю на свое горе: Уродилось мое горе Полынь-горькою травою...» (Новиков, III, 177—178). Варианты песни можно найти и в этом же сборнике (Новиков, II, 159—160), и в сборниках И. П. Сахарова («Песни...», IV, 53—54; «Сказания...», т. I, кн. 3, с. 209—210). Горе сеет «мелким дождичком, мелким дождичком осенниим» («Не божиим громом горе ударило...» (I, 135). В народных песнях подобное сравнение не встретилось нам применительно к образу Горя, похожие сравнения можно найти в причитаниях:

По чисту полю горюшко катилося,
Стужей-инеем оно да там садилося,
Частым дождиком оно да рассыпалося.[38]

В стихотворении «Ты неведомое, незнаемое...» Горе выступает «без виду, без образа, без имени-прозвища», но силой оно обладает той же, поэтому-то у «добра молодца» «к полудню уже руки опущаются» (I, 137). Мотив преследования, как он дан у Толстого, сближается с народной песней и «Повестью...»:

Я пущуся ли в путь-дороженьку,
Ан оно повело просёлками,
На полпути корчмой выросло;
Я за дело примусь, ан оно мухою
Перед носом снует, извивается;
А потом тебе же насмехается...

А я от горя — в темны леса,
А горе прежде век зашел,
А я от горя — в почестной пир,
А горе зашел, впереди сидит;
А я от горя — на царев кабак,
А горе встречает, уж пива тащит,
Как я наг-то стал, насмеялся он...[39]

(I, 137)

Строчка «Как я наг-то стал, насмеялся он...» развернута поэтом в целую картину, для этого он использует (как указал И. Г. Ямпольский) народную песню «У дороднова добра молодца...». Эту песню исследователи относят к пародиям на русскую былину.[40] Грубоватый тон, издевательская насмешка не только подчеркивают всесильность Горя как человеческой судьбы, но и бессилие и пассивность «добра молодца» перед нею.

Мотив преследования человека Горем присутствует во всех названных сихотворениях. Горе «проняло насквозь добра молодца, проняло дрожью холодною, лихорадкою, лихоманкою» (I, 135). По традиционным народным представлениям, лихорадки (девять сестер) «одним мечтательным поцалуем причиняют трясовицу и обитают в одержимых лихорадкою».[41]

В цикле стихотворений о Горе перед нами использование фольклорного образа и связанной с ним стилистической традиции для создания стихотворений в первую очередь лирических. Антропоморфное Горе в поэтической системе этого цикла прежде всего — категория психологическая и эмоциональная, выражающая общее представление о человеческой судьбе вне какой-либо социальной определенности. Это не противоречило народной традиции, хотя и несколько обедняло ее. В фольклоре Горе, персонифицирующее неясную социальную силу, преследует не всех крестьян, а только героя песни или сказки. Одновременно это давало возможность использовать традиционный образ во вполне современной и психологически насыщенной лирике, не теряющей связи с песенной традицией.

В некоторых стихотворениях Толстого («Сижу да гляжу я все, братцы, вон в эту сторонку», «Про подвиг слышал я Кротонского бойца») образ Горя полностью утрачивает фольклорную стилистику, переводится А. К. Толстым в план субъективных переживаний и размышлений, используется для изображения судьбы единичной личности, подверженной историческим воздействиям.

Параллельно с этим предпринимается попытка насытить этот образ историческими ассоциациями. Так, в центре притчи «Чужое горе» — образ богатыря на коне, за плечи которого постепенно усаживаются и «Горе Ярослава» («княжие усобицы»), и «татарское Горе», и «Ивана Васильевича Горе». Толстой творит символ, олицетворяющий страну и народ, историческая судьба которых сложилась трагически тяжело. Образ горя в притче переосмыслен Толстым и отвлечен от фольклорного понимания горя как судьбы человеческой; поэт включает в него исторический опыт длинного ряда поколений.

Подобного рода эволюция была естественна и закономерна для А. К. Толстого, не принимавшего официальной России Александра II и видевшего в ней последствия «исторического» «Горя-Злочастия».[42]

Фольклоризм А. К. Толстого закладывается в условиях формирования психологической лирики поэта, насыщенной экспериментом. Поэт искал связи своей судьбы с судьбой народа и страны. Это был первоначальный период овладения фольклорной стилистикой, в частности, пора усвоения духа фольклорной лирики, которая станет одним из составных элементов фольклорно-исторических и фольклорно-«эпических» произведений А. К. Толстого — романа «Князь Серебряный», исторических драм, баллад на былинные темы и т. д.

* * *

В середине XIX в. русская литература интенсивно обсуждала современные ей социально-политические и этические проблемы. Своеобразие А. К. Толстого как художника заключается в том, что он обращался не непосредственно к ним, а стремился решить историко-философские проблемы на материале русской истории. Так, например, он пытался выяснить, откуда в России появился деспотизм, чуждый национальному духу страны и народа.

Особенное внимание писателя привлекли время Ивана Грозного и его личность. Эта тема, намеченная еще в его поэзии 40-х гг., вошла и в лирику, и в драматургию, и в прозу Толстого.

Пристальное изучение эпохи Ивана IV объясняется прежде всего ненавистью к деспотизму в любых его проявлениях и желанием изобличить «отатарившуюся», заразившуюся диким произволом власть.

В деятельности Ивана Грозного можно различить две стороны — прогрессивность завершающего этапа «собирания Руси», преодоления ее феодальной раздробленности и субъективную человеческую сторону этого процесса: ее нравственное содержание, деспотизм, в который этот процесс вылился. Для А. К. Толстого последнее заслоняло историческую прогрессивность «собирания».

Роман «Князь Серебряный» Толстой начал писать, вероятно, в 40-е гг., работал с большими перерывами и завершил в 1861 г. В предисловии к «Князю Серебряному» он так определял свои

творческие задачи: «...изображение общего характера целой эпохи и воспроизведение понятий, верований, нравов и степени образованности русского общества во вторую половину XVI столетия» (III, 161).[43]

Историзм Толстого характеризуется стремлением к воспроизведению существенных черт определенного времени (отсюда особого рода умышленные «анахронисмы») и постановкой острых нравственно-этических проблем.

Исторические хроники, переписка Грозного с А. Курбским. «История государства Российского» Н. М. Карамзина и т. д. воспринимались им как собрание документов, зарегистрировавших те или иные факты. Однако они не давали еще представления об эпохе в ее живом, эмоциональном выражении. Поэтому Толстой оценивает фольклор как материал не менее достоверный, чем исторические документы.

Русский фольклор для Толстого — одно из важнейших средств воссоздания личности и времени Ивана Грозного в «Князе Серебряном». Обращение к устному народному творчеству давало соответствующему замыслу не только образно-исторический материал, но (и это главное) чрезвычайно расширяло идейно-нравственный диапазон повествования, заостряло отрицательное отношение к существующему самодержавно-полицейскому режиму, вырабатывало своеобразное понятие народности. До романов П. И. Мельникова-Печерского в русской литературе, пожалуй, не было произведения большой прозы, столь насыщенного фольклором, как «Князь Серебряный».

Прямые указания на фольклорные источники, встречающиеся в письмах и статьях Толстого, сопоставление текста романа «Князь Серебряный» с материалами сборника Чулкова, Новикова, Сахарова, Снегирева, Кирши Данилова, Афанасьева, Бессонова, Рыбникова, Стаховича и других позволяют сделать вывод о широком и многогранном использовании писателем в романе исторических песен, преданий, былин, лирических песен, заговоров, пословиц.

Устная народная поэзия, в частности исторические песни, явились для Толстого важнейшим свидетельством «духа эпохи», характера исторических деятелей. Особенно широко и разнообразно он использует песню «Гнев Грозного на сына» для характеристики Грозного, Малюты, князя Серебряного. На основе ее писатель строит и отдельные эпизоды, делает свои выводы, наконец, цитирует ее в 14-й главе романа.[44]

Сопоставление текста А. К. Толстого с публикациями народных исторических песен позволяет предположить, что фольклорными источниками для него могли быть сборники Чулкова, Новикова, Сахарова.[45] Не исключено знакомство писателя с устной традицией, такая возможность как будто подтверждается высказываниями автора «Князя Серебряного» на страницах романа. Цитируя песню, Толстой не идет буквально вслед ни за одним из названных печатных изданий, сокращая песенное изложение со-

бытий в интересах сохранения общего «темпа» романного повествования. Только одно сокращение вносит существенное изменение в общее содержание песни. В народной песне после зачина сам царь похваляется, что «повывел измену». Толстой исключил строку «и тут ли царь похваляться стал» и только устами певца (от имени народа) повествует об искоренении измены в Новгороде и Пскове, об уничтожении ее в Москве как очередной задаче.

Композиция народной исторической песни «Гнев Грозного на сына» включает в себя две части: первая — рассказ о делах Грозного, клевета Малюты, приказ царя извести царевича; вторая — панихида по царевичу, раскаяние Грозного, спасение царевича Никитой Романовичем и награждение спасителя. В композиции «Князя Серебряного» Толстой подчеркивает двухчастное деление песни. Следуя общему замыслу, содержанию и характерам главных персонажей в народной песне, писатель «восстанавливает» в главе «Клевета» диалог между Грозным и Малютой, результатом которого и явилось решение умертвить царевича, и только потом цитирует первую часть исторической песни, как бы убеждая читателя в подлинности происходящего в романе. Вслед за этим Толстой развертывает несколько строк песни («садится на лошадь водовозную, скоро скачет на болото жидкое, что на ту ли лужу на поганую») в эпизод погони Никиты Романовича Серебряного за Малютой, спасение царевича.

В сцене погони легко угадываются строки русских былин («ах вы волчья сыть, травяные мешки»); сравнения Толстого тоже навеяны гиперболизированными сравнениями русского эпоса («силен был удар... раздалась пощечина, словно выстрел пищальный, загудел сыр-бор, посыпались листья, бросились звери со всех ног в чащу»), повторяемость вопросов и ответов придает, как и в русской былине, эпическую силу всей картине. В этом эпизоде совмещаются былинные и сказочные интонации, созвучные только что приведенной Толстым исторической песне.[46]

Чтобы показать, чем занимался царь в это время, когда Малюта и Хомяк везут царевича на Поганую Лужу, Толстой приводит вторую часть народной песни, цитируя ее как документ XVI в., выражающий народные представления о царе, а затем предлагает интересные соображения о расхождении правды «факта» и правды народных песен. «Песня эта, — пишет Толстой, — может быть и несходная с действительными событиями, согласна, однако, с духом того века. Не полно и не ясно доходили до народа известия о том, что случалось при царском дворе или в кругу царских приближенных, но в то время, когда сословия еще не были разъединены нравами и не жили врозь одно от другого, известия эти, даже искаженные, не выходили из границ правдоподобия и носили на себе печать общей жизни и общих понятий» (III, 255).

Народная песня многообразно использована Толстым как источник характеров исторических лиц.

В известных песнях образ Ивана Грозного сложен: царь способен без всякого расследования, по первому доносу, отдать приказ об убийстве сына; однако ярость сменяется раскаянием, желанием поправить непоправимое; песня отчетливо характеризует и исторические перемены деятельности Грозного: в прошлом — победы под Казанью и Астраханью, ныне — карательные экспедиции против русских городов Новгорода и Пскова, предстоящие расправы в Москве, так как подозрительный царь во всем готов видеть измену.

Толстой значительно сильнее, чем народная песня, проявляет открытую «тенденцию» (которую сам отрицал в искусстве), рисует Грозного только деспотом и тираном и в изображаемой конкретной ситуации делает Грозного ответственным за едва не свершившееся убийство

В песне «Гнев Грозного на сына» (равно как и в других песнях, преданиях, повествующих о событиях правления Ивана IV) четко выражено отрицательное отношение к одному из подручных царя — палачу Малюте Скуратову. Образ Малюты в романе А. К. Толстого закрепляет эти народные представления о царском любимце, совпадая с трактовкой исторической песни, цитируемой в «Князе Серебряном».

В связи с сопоставлением происходящего в романе и в песне естественно предположить, что не случаен выбор имени и отчества главного героя — князя Никиты Романовича Серебряного. В народных исторических песнях спасителем царевича почти всегда выступает его дядя, Никита Романович, царский шурин — фигура историческая (Никита Романович Захарьин-Юрьев). Лицо это, известное в фольклорных песнях XVI в. («Кострюк», «Гнев Грозного на сына»), окружено явным сочувствием масс.

Реально существовавший Никита Романович Захарьин переосмыслен Толстым в духе народной песни и становится идеальным персонажем не только романа «Князь Серебряный», но и трагедии «Смерть Иоанна Грозного», где олицетворяет силы (боярскую аристократию), с которыми Толстой связывал надежды на лучшее будущее России. Если в песне о гневе Грозного на сына Никита Романович «делает свое дело на глазах у народа и при полной его моральной поддержке»,[47] то в романе А. К. Толстого Никита Романович Серебряный спасает царевича благодаря помощи подоспевших удалых разбойников во главе с атаманом Ванюхой Перстнем, отчего демократическая и антидеспотическая тенденция произведения особенно усиливается. Историческая песня не только дает толчок творческому воображению писателя, — она дорога ему тем, что «выражает народные понятия того века» (III, 260).

Песня заканчивается торжеством добра над злом, и Толстой, конечно, не мог не заметить несоответствия ее действительным событиям: Малюту Скуратова отдают на расправу, тогда как он был в чести у Грозного еще долго и погиб в 1573 г. при взятии ливонской крепости Вейсенштейн (Пайды).[48] Значимость народных исторических песен для Толстого не в буквальном совпадении

их с событиями истории, а в их отражении народной поэзией, мнением народным. Идя в таких случаях за исторической песней, а не за историческими документами, А. К. Толстой решается на введение в роман «анахронизмов»: он включает песню «Гнев Грозного на сына» в события 1565 г. (начало опричнины), а не 1581 г. (убийство Иваном Грозным сына), вопреки общепринятому толкованию песни, словно предугадывая возможность ее трактовки, утвердившейся в русской фольклористике сто лет спустя. Романист уловил существенную тенденцию фольклора XVI в. (не только запечатлевать события, но и предсказывать их как типические ситуации), которая только в наши дни осознана теоретически.[49]

Использование народной исторической песни «Гнев Грозного на сына» в романе Толстого давало, во-первых, соответствующему замыслу образно-исторический материал (служило важнейшим средством в воссоздании «духа эпохи», исторических персонажей); во-вторых, играло важную композиционную роль как в структуре всего романа, так и в создании его отдельных эпизодов; в-третьих (и это главное), чрезвычайно расширяло идейно-нравственный диапазон повествования, заостряло отношение к существующей действительности.

Память о правлении Ивана Васильевича Грозного сохранилась не только в исторических песнях, но и в преданиях. А. К. Толстой включает в ткань романа этот своеобразный источник. Предание о царском сокольнике Трифоне было широко распространено в XIX в.[50] Писатель мог слышать его устный вариант, но мог познакомиться и с печатной публикацией. Сравнительный анализ сцены охоты в романе и записи предания, имеющейся в брошюре И. М. Снегирева «Праздник в Московской Трифоновской церкви» (1864) (более ранних записей предания обнаружить не удалось), показал, что на страницах «Князя Серебряного» запечатлены его важнейшие мотивы. Опираясь на них, Толстой создает сцену охоты [51] в романе, которая захватывает воображение живописным колоритом, зримостью исторических реалий. Читатель как бы присутствует при выезде царя XVI в. со свитой на «птичью потеху», слышит грозный приказ государя рядовому сокольнику Тришке «достать» любимую птицу — либо потерять голову. Явившийся во сне святой Трифон указывает место, где сидит кречет, и Тришка дает обет построить на этом месте церковь.

А. К. Толстой, так же как И. М. Снегирев, связывает основание церкви в селе Напрудном со временем Грозного. Об этом свидетельствует не только роман, но и его письмо к Александру II (август 1860 г.), проникнутое чувством любви к памятникам народной старины и страстным желанием защитить их от варварского разрушения, которое совершается «с благословения губернаторов и высшего духовенства» (IV, 122). В письме сообщается: «...я просто не узнал в Москве прелестную маленькую церковь Трифона Напрудного, с которой связано одно из преданий об охоте Ивана Васильевича Грозного. Ее облепили отвратительными

пристройками, заново отделали внутри и поручили какому-то богомазу переписать наружную фреску, изображающую святого Трифона на коне и с соколом в руке» (IV, 122). Об этих «переделках в псевдонародном вкусе» Трифоновской церкви Толстой упомянет и в авторском примечании к роману «Князь Серебряный» (III, 445).[52]

Заслугой Толстого-романиста и драматурга следует считать и то, что художественное изображение XVI в. в его произведениях достигалось реконструкцией исторических фактов в органическом сочетании с бытом и языком эпохи. Фольклорные и этнографические сборники, которыми пользовался А. К. Толстой, сыграли при этом важную роль. Хотя документальные сведения о работе писателя над романом почти не сохранились, косвенные источники, в частности «Проект постановки на сцену трагедии „Смерть Иоанна Грозного"» (1866), свидетельствуют о знании Толстым исследований Н. И. Костомарова, И. Е. Забелина, А. В. Висковатова, Ф. Г. Солнцева и других знатоков истории русского быта.

Используя материалы из этнографического сборника А. В. Терещенко, Толстой описывает пир в палатах Грозного, вводит обычай жалования блюдом или чашею с государева стола (ср.: гл. 8 романа — «Пир» и описание А. В. Терещенко царских обедов),[53] трансформированный им в трагическую сцену скоропостижной смерти родовитого боярина, выпившего цареву чашу с отравленным вином. Для Толстого подобные сцены (таков и эпизод рассказывания сказок в царской опочивальне) служат средством воспроизводства не только пышных обрядов русской старины, но и изощренного проявления деспотической натуры Ивана Грозного. Писатель разделял распространенное в литературе 40—60-х гг. XIX в. мнение о том, что царь постоянно «художественно» украшал даже самые жестокие свои злодеяния. По мысли художника, былые благородство, цельность героических характеров и их естественность сменились восточно-«татарской» тиранической жестокостью, которая в одном человеке — в Грозном — проявлялась в полной мере как чудовищное и непрерывное лицедейство.

Ко времени создания «Князя Серебряного» историками России, прежде всего Н. М. Карамзиным и С. М. Соловьевым, были высказаны противоположные взгляды на опричнину.

Толстого, как уже говорилось, интересует прежде всего нравственно-психологический облик Ивана Грозного, поэтому и опричнину он рассматривает не с точки зрения ее политической значимости, а оценивает лишь ее нравственную сторону, характеризующуюся кровавым разгулом, безнаказанностью, растлением души человека.

В народных исторических песнях осуждение опричнины выразилось через негативное отношение к одному из ее главных руководителей — Малюте Скуратову.[54] Создавая образ Малюты в «Князе Серебряном», автор идет вслед за устной народной поэзией. Однако образы других опричников в романе (и прежде всего

Афанасия Вяземского) воссозданы писателем в ином ключе и имеют немалую долю романтической стилизации в традициях русской исторической романистики 20—30-х гг. XIX в. Отсюда бесчисленные описания наговоров, приворотных трав и т. п., щедро заимствованных писателем из сборников А. В. Терещенко, И. П. Сахарова и др. Все это в целом и привело к тому, что образы опричников Афанасия Вяземского и Федора Басманова («царской Федоры») с его песенниками поражают в первую очередь своей внешней живописностью, а не принадлежностью к опричной рати.

В «Князе Серебряном» образы крестьян занимают немного места. Толстой мало пишет об их истинном положении в ту эпоху (такой задачи писатель перед собой и не ставил), лишь отдельные штрихи говорят о тяжелой подневольной жизни. При описании жизни патриархального крестьянства Толстого-романтика прежде всего привлекают обрядово-бытовые сцены: это и празднование в деревне Аграфены Купальницы (III, 165), веселые хороводы крестьянских девок и парней (III, 167), воспроизведенные на основе фольклорно-этнографических материалов из собраний А. В. Терещенко и И. П. Сахарова. Здесь, в первой главе романа, особенно явственно звучит мысль А. К. Толстого о возможности гармонических отношений между «высшими» и «низшими» сословиями; высказывается иллюзорное представление об отеческой опеке князем крестьян (Серебряный и его небольшой отряд тут же приходят на помощь жителям деревни, защищая людей от налета опричников).

Разумеется, толстовская «достоверность» была романтически условной и в какой-то степени нарочитой. Обилие фольклорных жанров, которые вводятся в роман легко и ненавязчиво, помогло Толстому создать произведение, близкое к народному мировосприятию.[55] Этим прежде всего и определяется широкая популярность романа, в том числе и среди простого народа.

На протяжении всего романа Толстой проводит мысль, что в XVI столетии сословия еще не были так разъединены, как в современной ему действительности, поэтому, например, в «Князе Серебряном» сказки рассказывают люди из народа и сам царь (III, 217), диалогу между «слепыми» сказочниками и Иваном Грозным (III, гл. 20, 21) присущ сказово-песенный тон; своеобразной параллелью к «разбойничьим» песням является разговор атамана Ванюхи Перстня и спасенного с его помощью царевича (III, 260).

Дворянская культура России XIX в. представлялась писателю слишком далекой и оторванной от национальной основы, следствием чего, как полагал Толстой, была ненавистная для него бездуховность жизни современного общества; единство культуры древней Руси, по мнению писателя, сменилось — в результате ее исторического развития — разобщенностью, которую необходимо преодолеть. Пристальное внимание романиста к истокам былой и единой культуры, запечатленным в устных памятниках народа,

в значительной степени определяется желанием преодолеть эту разобщенность. Важно отметить в связи с этим, что ряд образов романа (Никита Серебряный, боярыня Морозова, «удалые разбойники») при всей несхожести их социальной характеристики и жизненных ситуаций, в которых они изображены, объединен общей стилистической окраской — открытой или относительно скрытой связью с народной песенной традицией. Эта «песенность» и — шире — «фольклорность» образов достигается как непосредственным введением в ткань повествования народных песен («Ах, кабы на цветы да не морозы», «Пантелей-государь ходит по двору», «Не шуми, мати зеленая дубровушка»), так и использованием других фольклорных жанров (пословиц, реминисценций из былин, преданий и т. д.), подчиненных общей стилистической задаче.

Толстой воспринимал народную песню в единстве музыкально-напевной выразительности и словесного содержания. При этом писатель стремился воссоздать и обстановку исполнения и восприятия песен, изображая, как песня поется и как слушается. Таково, например, исполнение дворовыми девушками в боярских хоромах распространенной народной песни «Ах, кабы на цветы да не морозы» (III, 188). Характернейшая способность русских лирических песен «прилагаться к чувствам решительно каждого человека» [56] помогает показать извечную тяжесть женской судьбы, согласуется с замыслом писателя, изображающего жизнь женщины, вышедшей замуж не по любви.

В 50—60-е гг. XIX в. проблема исторических судеб русского народа и национального характера приобретает первостепенное значение. Эта проблема волновала и А. К. Толстого. Он стремится показать исконно русские начала нашей народности, определяя их в «Князе Серебряном» как чувство свободы личности, доброту, честность, беспредельную любовь к родине. Знаменательно, что воплощают в себе отличительные национальные черты в романе «Князь Серебряный» не только представители боярства — Никита Серебряный, Дружина Морозов, Елена Морозова, но и люди низкого сословия — удалые разбойники атаман Ванюха Перстень, дедушка Коршун, крестьянский парень Митька и его товарищи.

Уход крестьян в разбойники был своеобразным социальным протестом голытьбы против тирании: часть крестьян бежала на берега Волги и Дона (так формировалось казачество), другие — в разбойники.

В последней главе романа Толстой упоминает о народных песнях, в которых поют еще кое-где о славном атамане и покорителе Сибири Ермаке (III, 445). Прямой параллели с какой-либо из исторических песен, опубликованных к 1861 г. в собраниях Кирши Данилова, И. П. Сахарова и др.,[57] в «Князе Серебряном» нет. Тема столкновения Ермака и его товарищей с царской властью звучит приглушенно в романе. Все внимание А. К. Толстой сосредоточивает на главном подвиге Ермака — «покорении Си-

бири», совершенном «во славу государя Ивана Васильевича» и родной земли.

В. К. Соколова отмечала, что Ермак, начинающий собой в русском фольклоре «большую галерею образов народных мстителей — удалых разбойничьих атаманов, ⟨...⟩ связан с предшествующей эпической традицией, с образами богатырей».[58]

В преданиях, которые рассказывает разбойничий атаман Ванюха Перстень (напрашивается параллель с сподвижником исторического Ермака Иваном Кольцо) в кругу своих товарищей, Ермак и предстает таким богатырем, который не только обладает огромной силой и выступает против богатых, но любит волю, а сильнее всего родную землю (III, 249—250). Поэтому не случайно страницы романа, посвященные этому герою, послужили впоследствии источником «Старины про Ермака Тимофеевича» для сказительницы М. С. Крюковой.[59]

Восторженный пересказ Перстнем преданий и легенд о Ермаке делает разбойничьего атамана духовно близким народному герою-богатырю и оттеняет важнейшие черты самого Перстня, прежде всего патриотизм. Анализ фольклорных элементов в «Князе Серебряном» позволяет говорить и о весьма основательном знании писателем народных лирических песен, в том числе и «разбойничьих», стихия которых пронизывает всю тему разбойничества в романе. В уста Перстня и Коршуна писатель вкладывает песню, в которой говорилось «про разгульное бурлацкое житье», «про широкое раздолье степей», «про матушку Волгу» (III, 172).

Толстой органически усвоил сочувственное народное отношение к «удалым разбойникам» (что было в традициях русской и — шире — европейской литературы), и это помогло ему нарисовать благородные и яркие характеры. Так, например, облик Коршуна, соединившего в себе богатырское начало и мотив «Кудеярова греха» и его искупления, приобретает особую выразительность благодаря введению в ткань романа песни «Не шуми, мати сыра-дуброва».[60] (III, 317). Она служит писателю не как иллюстрация к происходящему (Коршун оказывается опознанным в опочивальне Грозного), а как средство показать полное единство персонажа романа (разбойника Коршуна) и лирического героя песни.

Для А. К. Толстого в народной песне важны в равной степени и слова ее, и напев — «голос», потому что содержание и чувства в такой песне, по его глубокому убеждению, объемлют и историю, и судьбу народа, и прошлое, и настоящее, и его будущее. Более того, весьма близко к интерпретации казачьих песен Белинским и русского фольклора Радищевым в романе трактовано следующее исполнение песни: «Грустно и весело в тихую летнюю ночь, среди безмолвного леса, слушать размашистую русскую песню. Тут и тоска бесконечная, безнадежная, тут и сила непобедимая, тут и роковая печать судьбы, железное предназначение, одно из основных начал нашей народности, которым можно объяснить

многое, что в русской жизни кажется непонятным» (III, 173). Новым, по сравнению с литературной традицией, было и то, что разбойники Толстого — не только люди чести, но и защитники страны, представители социального слоя, объединившего наиболее свободолюбивых, сильных и инициативных представителей низших сословий, не подчинившихся деспотизму.

Близость толстовской и народно-песенной трактовки «удалых разбойников», их нравственное и патриотическое единство с Никитой Серебряным — все это должно внести известные ограничения в традиционное и упрощенное толкование аристократизма Толстого.

Критикой 60-х гг. XIX в. роман «Князь Серебряный» в основном был воспринят как явление архаическое.[61] Убийственная рецензия принадлежала перу Салтыкова-Щедрина.[62]

Но читатели А. К. Толстого, вопреки оценке критики, горячо приняли и негативное отношение писателя к изображаемой эпохе, и общую антидеспотическую направленность произведения. И хотя сам Толстой неоднократно афишировал свое презрение ко всякой тенденции в произведениях литературы («Не моя вина, если из того, что я писал ради любви к искусству, явствует, что деспотизм никуда не годится. Тем хуже для деспотизма!» — IV, 246), полемически подменяя мысль об идейности искусства мыслью о «практической пользе» его (IV, 426), — читатели оказались более чуткими к духу его произведений.

Интерес к роману в России был огромный, он многократно переиздавался, инсценировался, на его сюжет создавались оперы.[63]

* * *

Драматическая трилогия А. К. Толстого — «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870) — стала продолжением исторической проблематики, которую пытался выразить писатель в форме трагедии уже в период работы над романом (первые наброски «Князя Серебряного» представляли собой драматические сцены).

Фольклорные элементы трилогии не столь многочисленны и значительны, как в романе, однако при обращении к народно-поэтическим материалам писатель продолжает развивать принципы, которые уже сложились в процессе работы над «Князем Серебряным». Народные исторические песни определяют характер таких персонажей, как Никита Романович Захарьин («Смерть Иоанна Грозного»), Иван Петрович Шуйский («Царь Федор Иоаннович»); предание об озере-провалище становится у Толстого компонентом нравственной характеристики царя Федора («Царь Федор Иоаннович»). Сопоставление художественного отражения в заключительной части трилогии легенды о царевиче Дмитрии с новейшими исследованиями народных социально-утопических

легенд о «возвращающемся царевиче-избавителе»[64] дает как будто основание утверждать, что писатель знал народные легенды. Народная социально-утопическая легенда о «возвращающемся царевиче» представлена в «Царе Борисе» не непосредственно, а как драматургическое отражение слуха о царевиче (о нем рассказывают действующие лица, и в их словах преломляется психология героев).

«Бой, в котором погибает мой герой, — писал Толстой Сайн-Витгенштейн 17 октября 1869 г., — это бой с призраком его преступления, воплощенным в таинственное существо, которое грозит ему издалека и разрушает все здание его жизни. Я думаю, что я достиг этим большего единства и вся моя драма, которая начинается венчанием Бориса на царство, не что иное, как гигантское падение, оканчивающееся смертью Бориса, происшедшей не от отравы, а от упадка сил виновного, который понимает, что его преступление было *ошибкой»* (IV, 313). Драматургическое воспроизведение одного из вариантов легенды о возвращающемся «царевиче-избавителе» определяет и композицию, и образную систему пьесы «Царь Борис».[65] Последнее свидетельствует об обогащении способов освоения фольклора, которыми пользовался А. К. Толстой до сих пор.

В 40—60-е гг. XIX в. в русской литературе и критике постоянно поднимались вопросы об исторической судьбе России, о законах ее общественного развития, о роли личности и народа в истории. К постижению и решению этих проблем А. К. Толстой подходит в первую очередь с нравственно-этических позиций. Время Ивана Грозного, запечатленное писателем в «Князе Серебряном» и в драматических произведениях, давало возможность Толстому подчеркнуто говорить об отрицательных, негативных сторонах «московского периода». В современной же действительности поэт не находил искомого идеала и взволнованно и горестно писал: «...когда я думаю о красоте нашего языка, когда я думаю о красоте нашей истории до проклятых монголов и до проклятой Москвы, еще более позорной, чем самые монголы, мне хочется броситься на землю и кататься в отчаянии от того, что мы сделали с *талантами,* данными нам богом!» (IV, 281). Поиски идеала привели Толстого к Руси Киевской и Новгородской, эпоха которой с такой мощью выразилась в русских былинах.

Исторические взгляды писателя сформировались к середине 60-х гг. в целостную историческую концепцию. Древняя Киевская Русь, особенно периода X—XII вв., была понята А. К. Толстым как истинно европейское высокоразвитое государство, дальнейшая судьба которого сложилась крайне неблагоприятно. Отсюда постоянное противопоставление Руси до монгольского нашествия (т. е. эпохи древнего Киева и Новгорода) «московскому периоду», пораженному «татарщиной», наиболее ярким эпизодом которого А. К. Толстому представлялась эпоха Ивана Грозного. «Не в Москве надо искать Россию, а в Новгороде и Киеве», — писал он в 1870 г. (IV, 356) Однако в таком противопоставлении «Киевская

Русь» и «Новгород», равно как и «Московское государство», были для него «скорее поэтическими (и вместе с тем политическими) символами, чем конкретными историческими явлениями».[66]

Изобразив в романе и драме эпоху Ивана Грозного как период разнузданного феодального деспотизма, в балладах конца 60-х—начала 70-х гг. А. К. Толстой дал воплощение своего идеала исторического бытия.

Среди баллад Толстого этого времени выделяются, с одной стороны, стихотворения, созданные на историческом материале, а с другой — стихотворения, написанные на основе русских былин.

В письме к Б. Маркевичу от 7 февраля 1869 г. Толстой признавался: «... я собираюсь написать несколько баллад из нашего европейского периода, *так туда сердце и тянет*» (IV, 259). В это время писатель работает над заключительной частью своей трилогии — трагедией «Царь Борис». Исторические разыскания давали ему огромное количество фактов, свидетельствующих о высоком уровне развития древнерусского государства, которое в X—XII вв. ни в чем не уступало Западной Европе.

Толстой не был последователем крайнего «норманизма». Писатель усматривал заслуги варягов не в том, что они создали какую-то более высокую и разумную форму государственности, до тех пор неведомую славянам (как об этом писали историки — последователи крайнего «норманизма»), а в том, что они сохранили на Руси исконные формы социального быта, уничтоженные впоследствии татарским нашествием и «московским» деспотизмом. «Норманский», «европейский» период так захватил воображение Толстого, что он в начале 1869 г. одну за другой создает «Песню о Гаральде и Ярославне», «Три побоища», «Песню о походе Владимира на Корсунь» (ее поэт называет «византийско-русской балладой»), а в 1870 г. — «Гакон Слепой», «Роман Галицкий», «Боривой», «Ругевит».[67]

Стремясь своими балладами передать «колорит той эпохи», поэт главную цель видит в том, чтобы «заявить нашу общность в то время с остальной Европой» (IV, 268).

Баллады, написанные в конце 60-х—70-е гг. на былинные темы («Змей Тугарин», «Поток-богатырь», «Илья Муромец», «Сватовство», «Алеша Попович», «Садко»), свидетельствуют о новых идеологических и стилевых поисках писателя и о решающем значении былин Киевского и Новгородского циклов в этом процессе.

Обращение А. К. Толстого к былинам было вызвано, кроме сказанного, разумеется, еще и тем, что 60-е гг. XIX в. отмечены повышенным интересом к устному народному творчеству, появлением значительных сборников, составляющих и поныне золотой фонд русской фольклористики, а также острейшей дискуссией, вызванной работой В. В. Стасова «Происхождение русских былин».[68] 13 января 1869 г. Толстой в письме М. Стасюлевичу, отдавая должное знаниям Стасова, оценивал «Происхождение русских былин» как вещь ошибочную в смысле основных выводов

ученого и удивлялся, что «не нашлось никого, чтобы вывести на чистую воду ложную ученость Стасова» (IV, 256). Работа В. В. Стасова вызвала вскоре острейшую полемику.[69] Одним из главных оппонентов критика стал О. Ф. Миллер, выступления которого А. К. Толстой в своих письмах оценивал как атаки, но «вовсе не с той стороны» (IV, 331). Письма Толстого этого времени говорят не только о внимательном отношении к русскому фольклору, но дают возможность понять взгляды Толстого на русскую былину.

В связи со сказанным возникают такие вопросы: какие сборники былин мог знать А. К. Толстой, известны ли ему устные варианты былин и далее — как он «читал» русские былины. Знание русских былин по книжным источникам (А. К. Толстой имел в своей библиотеке «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым») несомненно и подтверждается как письмами писателя (IV, № 145, 216, 219, 244, 257, 259), так и сопоставлениями баллад А. К. Толстого с народными былинами. Свидетельство о том, слышал ли поэт устное исполнение былин, до нас не дошло. Однако полностью исключать такую возможность нельзя. Писатель вообще внимательно вслушивался в народные песни, неоднократно записывал народные выражения и даже дарил их Вл. Далю для словаря (IV, 407, 421).

Русский героический эпос — былины — понимался им как художественный памятник, запечатлевший достоинство и благородство человека Киевской Руси.

Перечитывая былины в записях П. Н. Рыбникова, Толстой видел в них более поздние наслоения, связанные с нашествием татаро-монголов и образованием русского централизованного государства: «Самый язык рыбниковских песен, не говоря уже о выражениях, как, например, ружье, козак Илья Муромец, новгородские мужики и т. д., не говоря о нравах, очевидно, взятых из самой поздней московщины, указывают на их лакейскую или гостино-дворскую переделку», — писал он М. Стасюлевичу (IV, 334).

Толстой хорошо понимал, что русский былинный эпос, записи которого производились в основном в середине XIX в., несет «следы», наслоения позднейших эпох. «Очищение» эпического материала от подобных привнесений, по глубокому убеждению писателя, откроет подлинную былину, которая является прекрасным источником для понимания и постижения древней Руси. Он мечтал, что «найдется у нас археологический критик, который рассортирует и очистит весь ⟨...⟩ материал былин, достохвально собранный Рыбниковым, Афанасьевым, Сахаровым, Бессоновым и т. д.» (IV, 334).

Именно важнейшие для него «первобытные русские черты» Толстой стремился найти в былинах, чтобы их воспроизвести в своих балладах.

Взгляд А. К. Толстого на происхождение былин в целом связан не столько с осмыслением развития русского героического эпоса, сколько со взглядами самого поэта на историческое прошлое

страны. Сам поэт называл стихотворения «Змей Тугарин», «Поток-богатырь», «Илья Муромец», «Садко», «Алеша Попович», «Сватовство» то былинами, то балладами, то былинами-балладами, не делая резкой разницы в определении этих жанров, поэтому и далее они будут называться былинами-балладами. Среди них выделяются, с одной стороны, «Змей Тугарин» и «Поток-богатырь» — произведения с ярко выраженным сатирическим элементом, а с другой — стихотворения, при создании которых поэт также не связывает себя сюжетами былин и не стремится их воспроизвести, но в которых преобладает лирическое начало («Илья Муромец», «Сватовство», «Алеша Попович», «Садко»).

Фольклорным источником для Толстого в «Змее Тугарине» могли послужить прежде всего былины из собрания П. Н. Рыбникова. Однако при сравнении обнаруживается почти буквальное совпадение строф Толстого об Алеше Поповиче (I, 258) со строками из былины «Алеша Попович и Змей Тугарин», опубликованной во втором выпуске собрания П. В. Киреевского (перепечатка из «Сборника Кирши Данилова»).[70]

«Былинное» содержание «Змея Тугарина» условно. Оно сводится здесь к заимствованию имен былинных героев, воспроизведению условной сюжетной ситуации в экспозиции (пир у князя Владимира), отдельных деталей (например, «бумажные крылья» Змея) и, как он сам называл, «великорусского припева» «Ой ладо, ой ладушки-ладо».

Былины-баллады Толстого рассчитаны на читателя, знающего русский эпос, и ассоциативность его мышления. В ответ на жуткие пророчества певца, оказавшегося в числе пирующих, каждый из трех прославленных русских богатырей — Илья, Алеша, Добрыня — напоминает о смелых победах над врагом. Поэт своеобразно использует композиционный прием из русской сказки — троекратное повторение с постепенным нарастанием в описании богатырских подвигов. Это создает впечатление силы и мощи русского народа, который сумеет преодолеть на своем пути все преграды.

Смысл былины-баллады — в противопоставлении «русской Руси» «татарской Руси». Последующая русская история («татарщина» и «московщина») даны в «Змее Тугарине» опосредствованно — через восприятие (оценку) ее людьми Киевской Руси и героями былинного эпоса. Эпическая эпоха приобретает здесь подчеркнуто символическое и условное значение и противостоит всему последующему историческому времени, изображенному в мрачных предсказаниях певца, обернувшегося Змеем Тугариным.

Опоэтизированная Толстым картина жизни и быта Киевской Руси — гордость и величавость киевского князя и чувство нерасторжимости между князем как выразителем официальной власти и народом, наделенным огромными творческими возможностями, духовными силами, — вот характерные черты исторического идеала поэта, выраженного в названной и других былинах-балладах. Баллада Толстого запечатлела яркие особенности

авторской индивидуальности. Дело не только в четком выделении строф и рифмовке, не свойственных былинной традиции. Главное — в последовательно выраженной идейной концепции автора, решительно отрицающего «татарщину» и порожденный ею московский «деспотизм», в сочетании с верой в торжество исконного демократизма. Неповторимое своеобразие А. К. Толстого проявилось и в том, что его баллады на былинные темы (вопреки традиции данного жанра) неожиданно приобретают черты сатирической поэмы (таков не только «Змей Тугарин», но и «Поток-богатырь»).

Важным композиционным элементом толстовской баллады «Поток-богатырь» являются периодически повторяемые описания сна и пробуждения Потока. Мотив «сна» Потока Толстой позаимствовал из русских былин, очевидно, в записях П. Н. Рыбникова (перепечатанная из «Сборника Кирши Данилова» былина о Потоке в Собрании Киреевского (IV, 52—59) не содержит указанного мотива; в «Сказаниях» Сахарова былин о Потоке нет): в былине Поток принял из рук своей неверной жены «чару зелена вина», выпил, «тут и в сон заснул» (Рыбников, I, 232); у поэта этот мотив русской былины сильно трансформирован (мотив отравления устранен; Поток периодически засыпает и сам просыпается). Мотив сна подчинен автором не только композиционным, но и идейным задачам былины-баллады: сон Потока отделяет один этап истории русского государства от другого.

Уже в своей экспозиции — традиционное «пированье» у Владимира-Солнышко — баллада окрашена авторской иронией: «гуслей звон и кимвалов бряцанье», «молодицы» «под топот подошв и под песенный лад, изгибаясь, ходят красиво, молодцы выступают на диво» (I, 306). Эта ирония, комические нотки в характеристике Потока позволяют поэту избежать сусальности в изображении быта и нравов древнего Киева. Одновременно иронический тон не является чем-то инородным в этом тенденциозно-сатирическом стихотворении. По замыслу поэта пробуждающийся от сна Поток видит не только Киевскую Русь, но и Россию XVI и XIX в. — и не принимает нравственной сути ни той (безграничный деспотизм), ни другой.

Элемент негативный, присущий былине только при описании врагов, превращается под пером поэта в элемент сатирический (здесь сказался опыт «Козьмы Пруткова»). И, хотя такое отрицание в целом не присуще былине, оно под пером поэта становится былинным. Из былины поэт заимствует эпическую мощь, но направляет ее по другому руслу. Утверждающая сила героического идеала вызывает у Толстого равнодействующую силу отрицания.

Хотя в былине Поток не предстает народным героем, у Толстого традиционная неодолимость богатыря превращается в физическое бессмертие и неодолимость нравственного чувства. Поток, отрицающий насилие, подлость, раболепие и единственный в калейдоскопе жизни остающийся бессмертным, воплощает толстовский идеал и толстовский оптимизм одновременно; конец былины-

баллады заставляет читателя думать, догадываться и делать выводы.

Если в «Змее Тугарине» Русь, современная поэту, рисовалась как нечто отдаленное, хотя и неприемлемое с позиций его нравственности, то в «Потоке-богатыре» присутствует эта высказанная ранее оценка, а само время очерчено ясно и определенно — это 60-е гг. XIX в. с «мужицким вопросом», «общим делом», женской эмансипацией и т. д.

«Поток-богатырь» вызвал резкую оценку М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Мне особенно больно видеть, — писал Щедрин, — как люди, которых почитал честными, хотя и не особенно дальновидными, вооружаются на защиту обскурантизма, призывая себе на помощь искусственную народность».[71]

Толстой открыто полемизировал с «партией народа» в русской литературе, с передовым лагерем России в диалоге между Потоком и «патриотом» (не мог не почувствовать Щедрин и той иронии, какую вкладывал в слово «патриот» Толстой).

Представители демократического лагеря в 60-е гг. XIX в. понятие «народ» связывали с крепостными крестьянами.

Для Толстого такой взгляд был неприемлем, потому что в представлении поэта народ отождествлялся с понятием русской нации, а себя от нее Толстой не мог отделить:

«Феодал! — закричал на него патриот, —
Знай, что только в народе спасенье!»
Но Поток говорит: «Я ведь тоже народ,
Так за что ж для меня исключенье?»
Но к нему патриот: «Ты народ, да не тот!
Править Русью призван только черный народ!
То по старой системе всяк равен,
А по нашей лишь он полноправен!»

(I, 311—312)

Уловив внешнюю сторону революционно-демократического движения 60-х гг., Толстой не понимал его исторической обусловленности и прогрессивности. Для Салтыкова-Щедрина, борца за революционно-демократическое искусство, не могло быть двух мнений: Толстой своим «Потоком...» протягивал руку обскурантам.

Сатирические строфы в «Потоке» о жизни современной поэту России объясняются не только непониманием основ демократического учения, которые, видимо, известны были Толстому в их вульгаризированном и «расхожем» варианте, но они вызваны и желанием Толстого ответить своим противникам, обвинявшим его в ретроградстве. Об этом он писал в стихотворении начала 1873 г.:

Боюсь людей передовых,
Страшуся милых нигилистов;
Их суд правдив, их натиск лих,
Их гнев губительно неистов;
Но вместе с тем бывает мне
Приятно, в званье ретрограда,
Когда хлестнет их по спине
Моя былина иль баллада.

(I, 432)

Однако обвинения Толстого в обскурантизме представляются все-таки чрезмерными, продиктованными крайностями идейной полемики. В «Потоке-богатыре» можно усмотреть не столько стремление «играть сердцем во чреве обскурантов», сколько честную недальновидность поэта и порой даже верные упреки в адрес крайностей «нигилизма» за их отрицание искусства, вульгаризацию мира интимных чувств и т. д. Что же касается оценки крестьянина, Толстой ни секунды не колебался в признании здорового начала, присущего мужику — создателю жизненных благ; но он не проходил мимо теневых сторон облика порабощенного крестьянства.

Былины-баллады, написанные в 60—70-е гг., как указывал сам Толстой, далеки от «эпических версий». Подражательное следование таким версиям сделало бы поэтические произведения «ниже народных сказаний» (IV, 398), поэтому Толстой, обращаясь к русской былине, стремится преодолеть ее эпичность, переводит эпический тон повествования в лирику. Эпические герои толстовской баллады — не богатыри в полном смысле слова, а своеобразные романтизированные личности, богатыри духа, в которых соединилось то, что было присуще человеку в далеком прошлом, с тем, что должно быть, по мнению Толстого, в русском человеке: свободолюбие и жизнелюбие («Садко»), артистическая одаренность («Алеша Попович»), рыцарство, сознание собственного достоинства и чести, любовь к своей земле («Илья Муромец»).

В соответствии со своими историческими представлениями автор «очищает» былину от всего, что ему кажется привнесенным позднейшими эпохами или чуждым народному идеалу, как он его себе представляет. Свое право на подобное «очищение» он обосновывал в одном из писем, где упоминается сборник П. Н. Рыбникова (IV, 333—335). Следует отметить, что А. К. Толстой, показывая отношения князя Владимира с богатырями в духе своего исторического романтизированного идеала («Сватовство»),[72] не избегает изображения конфликтов. Для Толстого важно подчеркнуть свободные отношения богатыря с князем, осознание богатырем личного равенства с князем («Илья Муромец»).

Былина-баллада «Илья Муромец» написана Толстым, вероятно, к середине 1871 г. и представляет наибольшую удачу поэта. Недаром ее высоко оценили Н. С. Лесков, Ф. М. Достоевский, В. Я. Брюсов.[73]

В основе ее — не столько заимствованная из былины основная сюжетная ситуация,[74] сколько лирическое толкование образа богатыря, знаменитого и любимого народом представителя русского богатырства — Ильи Муромца.[75]

Первые же строфы стихотворения создают выразительную картину, в которой каждый элемент превращается в значащую деталь (броня «с простым набором», «хлеба кус», «богатырский конь»), помогающую зримо представить дюжую фигуру Ильи

Муромца на богатырском коне. Лирический пейзаж в «Илье Муромце» неразделимо слит с главным персонажем. Это удачно найденное Толстым соединение богатырской фигуры Ильи с простором «воли дикой» и темным бором, пахнущим «смолой и земляникой», могло повлиять на живопись В. М. Васнецова и, в частности, отразиться в его картине «Богатыри» (1881—1898).

Основная часть стихотворения посвящена конфликту, происшедшему между князем Владимиром и Ильей Муромцем, и соотносится с циклом былин, которые изображают бунт Ильи против князя Владимира. Знаменательно само обращение поэта к циклу этих былин; оно расширяет представление о Толстом как «певце» идеального Киева. И. Г. Ямпольский верно заметил, что в образе Ильи Муромца у Толстого «нашли свое отражение демократические тенденции народной былины».[76]

Если исходить из характерного мотива, определяющего причину ссоры князя и богатыря, то толстовская былина-баллада наиболее близка к записи Рыбникова (I, 90—95).

В былине-балладе Толстой значительно смягчил конфликт между богатырем и князем. Рассердившись, Илья уезжает из Киева, не поднявшись на бунт, показав этим свою независимость.[77]

Средневековое право служить или не служить сюзерену, уйти от него и т. д. очень ценилось А. Толстым, как некая аристократическая свобода. Очевидно, здесь в уста Ильи Муромца поэт вложил и свое неприятие царского двора, службы при дворе, которая в силу своего бездушия и бюрократизма была несовместима с призванием художника. Илья ворчит сердито и уезжает из Киева, чтобы вновь изведать «волюшку». Своим Ильей Муромцем, выступившим против князя, А. К. Толстой полемизировал и со славянофилами (К. Аксаков находил в Илье Муромце «высокий православный строй души и смирение христианина»).[78]

Толстому удалось передать некоторые характерные былинные черты Ильи Муромца. Но былинные элементы в структуре стихотворения выступают не как описательные; по сути дела они — напоминание, намек об известном. Превращаясь в систему, они становятся одним из поэтических принципов выражения малыми средствами наибольшего содержания.

Идя по этому пути, А. Толстой уже совершенно оригинальными способами старается достигнуть выразительности и содержательности былины. Свойственный былине элемент гиперболизации в какой-то мере находит выражение у Толстого в картинах природы, богатырском коне, слитом с могучим всадником. Наконец, присущий былине оптимизм и восхищенное отношение к богатырю находят весьма полнозвучное выражение в заключительных строфах стихотворения, где Илья обращается к государыне-пустыне, чувствует просветление в душе, потому что вырвался из душных палат князя Владимира. Нравственное и

физическое здоровье Ильи сливается в конце былины-баллады с чувством безграничного простора и обретенной свободы.[79]

Поэтому не случайно, что такой ценитель и знаток народного быта и жизни, как Н. С. Лесков, использует былину-балладу Толстого «Илья Муромец» в повести «Очарованный странник» (1873).

Толстой превращает своего богатыря в романтическую личность; богатырство из области политических, социальных отношений переносится в область бытовую, психологическую, нравственную. Если для сказителя эпическое прошлое отделено от настоящего необратимым временем и заключает в себе неповторимые идеалы, то Толстой-художник совмещает этот близкий народному певцу взгляд на эпическое былое с парадоксальным романтическим перенесением былого в будущее.

Вместе с тем исторический утопизм А. К. Толстого не столь уж пассивен. Сталкивая выхваченных из киевской поры героев (Поток, Алеша) с современной ему действительностью, А. К. Толстой создает своеобразные сатиры, в которых современность измеряется ее несоответствием былинным идеалам.

В формировании исторического романтизированного идеала А. К. Толстого, наряду с Киевом, существенную роль с конца 60-х гг. играл Новгород, который понимался им как «республика в высшей степени *аристократическая*» (IV, 336). В этом отличие концепции Толстого от поэтической идеализации новгородской вольности поэтами-декабристами, Пушкиным и Лермонтовым. Увлечение поэта Новгородом (вызванное также публикацией новгородских былин в собрании П. Н. Рыбникова) отразилось в стихотворении «Ушкуйник» (осень 1870 г.), былине-балладе «Садко» (ноябрь 1871 — март 1872 г.) и драме «Посадник» (осталась незаконченной).

Характерно, что, так же как и народными сказителями, киевские и новгородские былины воспринимались Толстым как общерусские. «По прочтении нескольких былин, — писал А. К. Толстой 22 декабря 1869 г., имея в виду именно выпуски «Песен, собранных П. Н. Рыбниковым», — впрочем давно мне известных, меня fert animus (душа влечет — *лат.*) разработать которую-нибудь из них дрматически, употребляя с большой осторожностью чудесное, только как приправу или арабески» (IV, 332).

В середине 1870 г. Толстой начал писать «новгородскую драму» «Посадник», но былины о Садко продолжали волновать воображение поэта и послужили основой для одноименной былины-баллады, над которой он работал в течение нескольких месяцев (ноябрь 1871 — март 1872 г.). О первоначальном замысле былины-баллады «Садко» (черновых вариантов не сохранилось) мы узнаем из письма к Б. М. Маркевичу (17(29) ноября 1871 г.): «Это лишь картина на сюжет с новгородским колоритом и с известной непринужденностью в выражениях, заключенных в строгую форму. Такой контраст мне нравится, и мне кажется, что получится хорошо, впрочем, не знаю» (IV, 286).

Как видно из последующих писем поэта к С. А. Толстой и А. М. Жемчужникову, написанное не удовлетворяет поэта. Он стремится избавиться в стихотворении от «эпической» «версии», которая вышла «гораздо ниже народного сказания» (IV, 398), и переделывает «Садко», основываясь на «лирико-драматической» версии. Новая редакция больше нравится Толстому, потому что «у нее нет претензии на рассказ, она только Situationsbild (сюжетная картина — *нем.*) — и передает только Stimmungstük (настроение — *нем.*)» (там же). И хотя поэту, по его собственному признанию, жаль выкидывать — «много строф с новгородским местным цветом», он переделывает «Садко», избавляясь «от рассказа» (IV, 401).

В основе былины-баллады А. К. Толстого «Садко» — типическая былинная ситуация: Садко в подводном царстве.

Толстой исходит из того, что читатель знает былинный материал: без знания его ситуация, с которой начинается былина-баллада, будет непонятна (Садко в подводном царстве спорит с морским царем и играет ему «трепака» на гуслях).

Поэт разрабатывает лишь некоторые былинные мотивы, содействующие выражению его замысла: с одной стороны, воспеть красоту земную, с другой — контрастно изобразить фантастический мир подводного царства как символ безжизненности.

В былине-балладе Толстого Садко не просто искусный гусляр, способный своей игрой вызвать даже у морского владыки «утробную радость»; перед нами человек, сила духа которого состоит в крепчайших связях со всем земным. Эта же идея присутствует и в былине, недаром и там Садко, несмотря на все искушения морского царя, оказывается в родном Новгороде. Но в былине это в первую очередь идея, сущность которой постигает слушатель только после завершения всех перипетий Садко в морском царстве, и предстает она как своеобразный вывод, итог конкретного содержания.

В былине-балладе Толстого красота земного бытия и ее значение для человека приобретает реальные очертания в ярких картинах земной жизни, которой так не хватает Садко на дне моря. Поэтизация жизни на земле помогает герою Толстого наиболее убедительно спорить с морским царем. «Уж очень к земле я привязан», — настойчиво доказывает Садко морскому владыке. Эта тоска героя подчеркнута в былине-балладе живописными деталями, приобретающими, по выражению В. Я. Брюсова, «земную пластичность».[80] Вместе с героем и поэтом читатель по-новому слышит и «крик перепелки во ржи», и «шорох соломы», и «скрып новгородской телеги»; ощущает, как «березой душистою пахнет», и «дым курного овина»; видит, как «синеет в лесу медуница».

Умение поэта соединить в органическое целое лирическое начало и иронию, превращающуюся порой в сатиру, проявилось в былине-балладе «Садко» в высшей степени.

В отличие от былины, Толстой превращает жуткую пляску морского царя в зримую картину бушующей стихии. От музыки Садко морской владыка «пустился навыверт пятами месить», и от его бешеной пляски страшно даже царице, пищат колючие, как ерши, царевны, а «бояре в испуге ползут окорачь» (былинное это выражение — «ползут окорачь», — кстати, присутствует и в цитировавшемся письме А. К. Толстого (IV, 333—335), поэт считал его невозможным для изображения древнерусского Киева; здесь же оно оказалось необходимым). Пляска превращается в бурю, которая ведет к гибели судов и людей, но тут Садко рвет струны, потому что « в нем сердце исполнилось жали».

Тонкий психолог, Толстой новыми средствами добивается иного результата, чем сказители былин: он возвеличивает нравственную красоту гусляра, поступки которого не зависят от «воли божьей».

Оригинальность «Садко» Толстого в том и состоит, что поэт сумел передать идею всепобеждающей любви человека к земле, сохранив сюжетные ситуации былин о Садко и одновременно переведя их в лирическую сферу.

Создавая свои былины-баллады, Толстой, как уже отмечалось, уходил от «бесполезного соревнования с былиной, которая всегда будет выше переделки» (IV, 401). Поэт стремится в своих произведениях избавиться от простого их пересказа, меняет тональность оригиналов, но остается верен «духу», общей идейной направленности устной народной былевой поэзии.

Творчество А. К. Толстого, его историко-художественная и эстетическая концепция в целом, как и его фольклоризм, занимают в истории русской литературы и в истории фольклоризма русской литературы весьма своеобразное место. Это своеобразие раскрывается прежде всего как одно из проявлений независимой от деспотического и бюрократического государства литературной мысли, как один из общедемократических вариантов борьбы с ним.

Если для революционно-демократического направления в русской литературе 40—70-х гг. XIX в. фольклор был главным образом средством постижения современного крестьянства (Белинский, особенно Герцен, Некрасов, Добролюбов, Салтыков-Щедрин, а вслед за ними прозаики-шестидесятники и народники), то для А. К. Толстого фольклор был преимущественно хранилищем национально-народного отношения к политической истории, ее этической оценки и одновременно хранилищем идеала человеческой личности, противостоящей деспотизму.

Творчество А. К. Толстого развивалось параллельно и одновременно со славянофильством. Но идеалы Толстого проецировались не в широко понимаемую допетровскую Русь, а, минуя деспотическую эпоху Ивана Грозного, во времена Киевской Руси и древнего Новгорода, которые для него сочетали в себе славянское начало с европеизмом. Историко-художественный романтизм А. К. Толстого, включавший в свою эстетическую систему фольклор как органическую составную часть, заставляет вспомнить декабристских поэтов, однако А. К. Толстой акцентирует

свое внимание на проблеме свободы человеческой личности как таковой. Современные социально-политические вопросы волнуют его в связи с ней и как производное названной проблемы.

Освоение фольклора А. К. Толстым привело к неоспоримо выдающимся результатам, продемонстрировав не только широкие возможности обогащения арсенала стилистических и жанровых средств литературы середины XIX в. за счет устной народной поэзии, но и глубокое воздействие фольклора на мировоззрение писателя.

[1] *Lirondelle A.* Le poète Alexis Tolstoi. L' homme et l'oeuvre. Paris, 1912. *Андреев Н. П.* Фольклор и литература. — Литературная учеба, 1936, № 2 с. 64—99; *Ямпольский И. Г.* А. К. Толстой. — В кн.: А. К. Толстой. Собр. соч. в 4-х т., М., 1963, т. 1, с. 5—52 (далее при ссылках на эту статью указывается только автор и страница); *Ямпольский И. Г.* Середина века. Л., 1974, с. 83—170; *Семакова М. Г.* Фольклор в русской поэзии 60-х годов XIX в. (Некрасов, А. Толстой, Мей). Рукопись канд. дис. Борисоглебск, 1945; *Зенченко О. Г.* Народная поэзия в песенной лирике А. К. Толстого. — В кн.: Писатели Брянского края. Брянск, 1963, с. 39—49; *Лотман Л. М.* Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов. — В кн.: История русской поэзии. Л., 1969, т. 2, с. 129—190; *Кузьмин В. Н.* Отношение А. К. Толстого к фольклору в свете его литературно-эстетических взглядов. — В кн.: Русская литература. Алма-Ата, 1976, вып 6, с. 57—64.

[2] *Степанов Н. Л.* Антоний Погорельский. — В кн.: Погорельский А. Двойник. Монастырка. М., 1960, с. 18.

[3] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 473—474

[4] *Амиров П. К.* Романтические рассказы А. К. Толстого. — Учен. зап. Азербайджанского гос. ун-та им. С. М. Кирова. Сер. обществ. наук, 1961, с. 89—97.

[5] *Токарев С. А.* Религиозные верования восточнославянских народов XIX—начала XX века. М.; Л., 1957, с. 40.

[6] *Жемчужников Л. М.* Мои воспоминания из прошлого. М., 1927, вып. 2 (издание М. и С. Сабашниковых, 1926—1927), с. 23, прим. («Я не мог до сего времени узнать: кто такой этот Иван Кузьмич. А. Толстому говорили, что он был лакей; если это так, то это замечательный человек»).

[6а] *Толстой А. К.* Собр. соч. В 4-х т. М., 1964, т. 4, с. 89. (Далее ссылки на это издание даются в тексте: римская цифра — том, арабская — страница; при ссылке на письма А. К. Толстого дана их редакторская нумерация.)

[7] *Гусев В. Е.* Комментарий. — В кн.: Песни и романсы русских поэтов. М.; Л., 1965 («Библиотека поэта». Большая серия), с. 1042.

[8] *Ямпольский И. Г.* Примечания. — В кн.: Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений. Л., 1937 («Библиотека поэта». Большая серия), с. 722.

[9] Полный русский песенник, содержащий в себе 700 русских, цыганских, военных песен, романсов, шансонеток и куплетов. М., 1879, с. 307; *Дольд Г. В., Фаминцын А. С.* Баян. 150 одноголосных и двухголосных песен для детей младшего и среднего возрастов с народными напевами. СПб., 1876, ч. II. 70 песен для двух голосов, с. 79—80; Полный песенник. Сборник новейших 1000 песен народных русских... М., 1880, ч. 1—2; Полный русский песенник. М., 1902, (тип. И. Д. Сытина), с. 98; Новейший сборник. Песни, романсы, дуэты и проч. М., 1906, с. 178; Тройка. Новый песенник. Сборник русских песен и стихотворений. М., 1910, с. 29—30; Тройка. Новый песенник. Сборник русских песен и стихотворений. М., 1911 (тип. И. Д. Сытина), с. 29—30.

[10] *Лобкова Н. А.* Русская баллада 40-х годов XIX века. — В кн.: Проблемы жанра в истории русской литературы. Л., 1969, с. 131.

[11] См.: *Иванов Г. К.* Русская поэзия в отечественной музыке. М., 1966, вып. 1, с. 339—349; М., 1969, вып 1, с 522.

[12] *Кирдан Б. П.* Собиратели народной поэзии (из истории украинской фольклористики XIX в.). М., 1974, с. 260—274.

[13] Цитируется по кн.: *Кирдан Б. П.* Собиратели народной поэзии (из истории украинской фольклористики XIX в.), с. 264.

[14] *Ямпольский И. Г.* А. К. Толстой, с. 30.

[15] Цитируется по кн.: *Толстой А. К.* Полное собрание стихотворений, с. 725—726 («Примечания» И. Г. Ямпольского).

[16] *Новикова А. М.* Стихотворения русских поэтов в устном народном творчестве. М., 1954, т. III, с. 1411—1412 (рукоп. докт. дис.).

[17] *Гусев В. Е.* Комментарии. — В кн.: Песни и романсы русских поэтов. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). М.; Л., 1965, с. 1042—1043.

[18] *Чулков М. Д.* Собрание разных песен. Ч. I—III (с прибавлениями). СПб., 1770—1773, ч. I, с. 179—180, 178—179; *Новиков Н. И.* Новое и полное собрание российских песен... М., 1780, ч. I, с. 162—163; *Сахаров И. П.* 1) Песни русского народа. СПб., 1838—1839, ч. I—V; СПб., 1839, ч. IV, с. 70—71; 2) Сказания русского народа. 3-е изд. СПб., 1841, т. I, кн. 3, с. 212. (Далее ссылки на эти издания даются в тексте: указывается автор, том или часть — римской цифрой, страница — арабской цифрой.)

[19] *Соболевский А. И.* Великорусские народные песни. 1897, СПб., т. III, с. 52.

[20] О композиционном значении диалога в народных лирических песнях см. В кн.: *Лазутин С. Г.* Русские народные песни. М., 1965, с. 36.

[21] *Барсов Е. В.* Причитания Северного края. М., 1872, ч. I, с. 21.

[22] *Даль В. И.* Пословицы русского народа. М., 1862, с. 946—947.

[23] Из шуточных писем А. К. Толстого Н. В. Адлербергу (1837—1838 гг.) видно, что поэт знал народную драму «Лодка» (см.: *Смирнов В. А.* Сатирические произведения А. К. Толстого и фольклор. — В кн.: Вопросы русской литературы. Львов, 1978, вып. 2 (32), с. 91—97).

[24] *Даль В. И.* Пословицы русского народа. М., 1862, с. 946—947.

[25] Новейший полный песенник, содержащий в себе: песни, романсы и стихотворения. 6-е изд. СПб., 1907, с. 183 (Изд. книжной торговли А. А. и Н. И. Холмушиных); Сборник около 500 новейших песен, романсов и куплетов. 6-е изд. СПб., 1908, с. 161—162 (Изд. книжной торговли А. А. и Н. И. Холмушиных); Около тысячи песен. Сборник новейших песен, романсов и куплетов. 10-е изд. СПб., 1911, с. 169; Вниз по матушке по Волге. Новый песенник. М., 1910, с. 10; Могила. Новый песенник. М., 1916, с. 34; Около тысячи песен, сборник Новейших песен, романсов и куплетов. 12-е изд. П, 1916, с. 167 (Изд. книжной торговли Н. И. Холмушина).

[26] *Аксаков К.* Обозрение современной литературы. — Русская беседа, 1857, т. 1, с. 12.

[27] *Вессель Н. Х.* и *Альбрехт Е. К.* Школьные песни. СПб., 1879, с. 50; Солнце всходит и заходит... Новый песенник. Сборник русских песен и стихотворений. М., 1911 (тип. И. Д. Сытина), с. 81 и др.

[28] *Писарев Д. И.* Образованная толпа. — В кн.: Писарев Д. И. Соч. в 4-х т. М., 1956, т. 4, с. 261.

[29] Об общественной реакции на стихотворение см.: примечания И. Г. Ямпольского в кн.: *Толстой А. К.* Полн. собр. стихотворений, с. 742—743; см. также: *Толстой А. К.* Собр. соч. В 4-х т., т. 1, с. 752—753.

[30] Документальных данных, подтверждающих знакомство А. К. Толстого со всеми этими собраниями, не сохранилось; но А. К. Толстой в своих письмах и статьях упоминает имена И. П. Сахарова (IV, 334) и М. А. Стаховича (III, 542) и отмечает их заслуги как собирателей народной поэзии.

[31] Мысль о влиянии «Повести...» высказана Н. А. Лобковой, см.: *Лобкова Н. А.* Баллады А. К. Толстого. Рукопись канд. дис. Л., 1970, с. 159.

[32] Современник, 1856, № 3, отд. I, с. 49—68.

[33] Там же, № 2, с. 272—276.

[34] См.: Русский вестник, 1856, № 4, кн. 1 и 2, с. 5—52, 279—322.

[35] *Пугилов Б. Н.* Комментарии. — В кн.: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.; Л., 1958, с. 630.

[36] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. М., 1861, т. I, с. 469—485. (Далее ссылки на это издание даются в тексте: указывается фамилия собирателя, том — римская цифра, страница — арабская цифра.)

[37] В отличие от песен в «Повести...» беды молодца начались после прихода по совету друга в кабак.

[38] *Барсов Е. В.* Причитания Северного края. М., 1872, ч. I, с. 291.

[39] Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым... М., 1818, с. 381—382.

[40] Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков. М.; Л., 1960, с. 214.

[41] *Чулков М. Д.* Абевега русских суеверий... М., 1786, с. 230—231.

[42] *Иванова Т. В.* Фольклорный образ Горя в лирике А. К. Толстого. — В кн.: Вопросы историзма и художественного мастерства. Л., 1976, с. 20—35.

[43] См. также *Ямпольский И. Г.* Неопубликованные письма А. К. Толстого. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. Л., 1980, с. 97—115.

[44] Ко времени работы Толстого над «Князем Серебряным» песня была опубликована во многих сборниках: Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1804, с. 281—293; *Чулков М. Д.* Песни... II, 167—170; [*Новиков Н. И.*] Песни.. II, 135—138; *Дмитриев И.* Карманный песенник или собрание лучших светских и простонародных песен. М., 1796, ч. III, с. 203—207; *Сахаров И. П.* 1) Песни..., IV, с. 329—335; 2) Сказания..., т. I, кн. 3, 252—253.

[45] Вопросы об источниках и характере использования Толстым текста «Песни...» рассматриваются в нашей статье «Народная историческая песня „Гнев Грозного на сына" и роман А. К. Толстого „Князь Серебряный"» (в кн.: Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974, с. 27—38).

[46] Это отмечено и в упоминавшейся диссертации Н. А. Лобковой «Баллады А. К. Толстого».

[47] *Пропп В. Я.* Песня о гневе Грозного на сына. — Вестн. Ленингр. ун-та. Серия истории, языка и литературы. Л., 1958, вып. 3, № 14, с. 93.

[48] А. К. Толстой мог знать о дате смерти Малюты из «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина (СПб., 1821, т. IX, с. 217—218).

[49] См., например: *Пропп В. Я.* Песня... Указ изд., с. 75—103; *Путилов Б. Н.* Песня о гневе Грозного на сына. — Русский фольклор. Материалы и исследования. М.; Л., 1959; т IV, с. 5—32; *Чистов К. В.* К вопросу о датировке фольклорных произведений. — Acta Ethnografica Academiae Scientiarm Hungaricae, Budapest, 1970, t. 19, p. 83—89.

[50] *И. С.* [*И. М. Снегирев*] Праздник в церкви св. Трифона. М., 1864, с. 9. (Автор раскрыт по изд.: *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов. М., 1958, т. III, с. 414); *Снегирев И. М.* Москва. Подробное историческое и археологическое описание города. М., 1864, т. I, с. 61; О Московской Трифоновской, что в Напрудной (слободе) церкви. (Исторические сведения). Настоятеля оной протоирея И. Приклонского. М., 1884; Московская Трифоновская церковь. М., 1895; Жизнь и страдания св. мученика Трифона (составил Леонид Денисов). М., 1912.

[51] А. К. Толстой сам был страстным охотником и даже в 1875 г. «начал набрасывать „Охотничьи воспоминания"», о чем сообщал в письме М. М. Стасюлевичу: «Туда войдет сверх настоящих охотничьих приключений, которыми я очень богат, множество анекдотов о живых и мертвых и вообще все, что взбредет в голову» (IV, 450). Текст «Охотничьих воспоминаний» до нас не дошел.

[52] Церковь Трифона в Напрудной (XVI в.) в Москве сохранилась до наших дней, а ее фреска с изображением Трифона на коне находится ныне в Государственной Третьяковской галерее. См.: *Мнева Н. Е.* Московская живопись XVI века. — В кн.: История русского искусства. М., 1955, т. III, с. 565.

[53] *Терещенко А. В.* Быт русского народа. СПб., 1848, ч. I, с. 1, 242—245, 250—252.

[54] *Путилов Б. Н.* Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI вв. М.; Л., 1960, с. 27.

[55] Роман много раз выходил в переработках для народного чтения. Д. К. Зеленину встретился сказочник, который «в кругу мужичков, внимательно слушавших *сказку*, точно и со всеми подробностями пересказывал „Князя Серебряного"» (*Зеленин Д. К.* Великорусские сказки Вятской губернии. Пг., 1915, с. XIV).

[56] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1949, т. 2, с. 306.

[57] См.: примечания Б. Н. Путилова в кн.: Исторические песни XIII—XVI веков. М.; Л., 1960, с. 681—682, 684—686.

[58] *Соколова В. К.* Русские исторические предания. М., 1970, с. 97.

[59] Былины М. С. Крюковой. М., 1941, т. II, с. 514—551.

[60] Варианты песни к моменту создания романа были опубликованы в сборниках: Чулков. I, 162; [Новиков], I, 147; Сахаров. 1) Песни..., IV, 164—166; 2) Сказа-

ния..., т. I, кн. 3, с. 227. — Как известно, «Не шуми, мати зеленая дубровушка» дважды использована А. С. Пушкиным: в «Дубровском» (гл. XIX) и в «Капитанской дочке» (гл. VIII), где она приведена целиком и где ее поет Пугачев со своими сподвижниками.

[61] См.: «Московские ведомости», 1862, 15 декабря, № 274, с. 2216—2217; «Голос», 1863, 26 февраля, № 48; Библиотека для чтения, 1863, № 11, с. 43—48; Время, 1862, № 12, с. 45—52; Русское слово, 1863, № 2, с. 20—46; Отечественные записки, 1863, № 2, с. 163—186.

[62] Современник, 1863, № 4, с. 295—306.

[63] В советское время, особенно с середины 50-х гг., роман Толстого переиздается почти ежегодно. Б. И. Корецкий, С. И. Кормилов, Г. Богуславский, В. Путинцев, В. И. Кулешов и другие авторы предисловия к переизданиям романа касаются некоторых сторон использования фольклора в «Князе Серебряном».

[64] *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М., 1967, с. 24—236.

[65] Приключения самозванца и легенда о Дмитрии стали одним из излюбленных сюжетов мировой литературы. — См.: *Frenzel E.* Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart, 1962, S. 122—123.

[66] *Ямпольский И. Г.* Середина века. Л., 1974, с. 100.

[67] См.: *Клюев В. С.* Образы древнерусской литературы в исторических балладах А. К. Толстого. — В кн.: Литература древней Руси. М., 1978, с. 114—123.

[68] *Стасов В. В.* Происхождение русских былин. — Вестник Европы, 1868, № 1—4, 6, 7.

[69] Книга В. В. Стасова вызвала серьезные возражения в русской науке. На нее откликнулись Ф. И. Буслаев, Ор. Миллер, П. А. Бессонов, А. Ф. Гильфердинг, А. Веселовский, Вс. Миллер и др.

[70] Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1861, ч. II, с. 77—80. (Далее ссылки на это издание даются в тексте: римская цифра — том, арабская — страница.)

[71] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Полн. собр. соч. М., 1937, т. 18, с. 245 (письмо М. Е. Салтыкова-Щедрина к А. М. Жемчужникову от 31 авг. 1871 г.).

[72] Под непосредственным влиянием «Сватовства» А. К. Толстого возникла и «былина» «Странники пришли к князю Владимиру» (Былины М. С. Крюковой. М., 1939, т. I, с. 614—622).

[73] *Лесков Н. С.* Собрание сочинений. В 11-ти т. М., 1957, т. 4, с. 387. — Ф. М. Достоевский в апреле 1880 г. на литературном вечере с большим подъемом прочитал это стихотворение (Русская старина, 1892, № 5, с. 321—322); *Брюсов В. Я.* Далекие и близкие. М., 1912, с. 97—98.

[74] *Ямпольский И. Г.* А. К. Толстой..., с. 34.

[75] *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. 2-е изд. М., 1953, с. 291.

[76] Там же, с. 28.

[77] Там же, с. 33—34.

[78] *Аксаков К.* Собр. соч. М., 1861, т. 1, с. 385.

[79] Примечательно, что записанная в 1939 г. от северной сказительницы А. М. Пашковой былина «Илья Муромец» заканчивается строфой из стихотворения А. К. Толстого (см. в кн.: Илья Муромец. Подготовка текстов, статья и комментарии А. М. Астаховой. М.; Л., 1958, с. 251; Примечания, с. 486).

[80] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. М., 1927, с. 75.

IV. И. С. НИКИТИН

И. С. Никитин начал свою литературную деятельность в последний период царствования Николая I, когда все прогрессивные силы общества находились под гнетом невиданного террора. В литературе это было время идейного размежевания и ожесточенной идеологической борьбы между теоретиками «чистого искусства» и революционными демократами. Эта борьба, в основе которой лежало разное понимание назначения поэта в обществе, самым непосредственным образом сказалась и на всем поэтическом творчестве И. С. Никитина. Либеральные друзья И. С. Никитина, прежде всего Ап. Майков и А. П. Нордштейн, стремились направить его музу по пути официальной народности. Они возлагали большие надежды на начинающего поэта, выходца из народа, поэта с достаточно необычной судьбой для необходимой сенсации, поэта, писавшего одновременно религиозно-патриотические стихи и «народные» песни. В самый ранний период своей литературной деятельности, в пору поисков и провалов, И. С. Никитин, вдохновляемый и поощряемый своими наставниками, почти было вступил на путь отрыва поэзии от жизни. У него не было, да и не могло быть еще в это время своей четкой литературной позиции, потому-то любое влияние со стороны еще с трудом оценивалось им критически и приобретало для него столь большое значение.

И. С. Никитин не получил ни должного воспитания, ни образования. Он учился только на примерах литературы, учеба же эта была бессистемной и, как правило, случайной, поэтому нет ничего удивительного в том, что в его собственных стихах знание жизни, восприятие и осмысление фольклора, на который он начинает ориентироваться с первых своих литературных шагов, находят свое выражение не непосредственно, а сквозь призму уже известного, читанного, пройденного в литературе. Горьким уроком для Никитина послужила резко отрицательная рецензия Н. Г. Чернышевского на его первую книгу стихов.[1] Равнодушно-созерцательное, никуда не зовущее творчество начинающего поэта не могло устроить революционных демократов, требовавших от искусства решения важнейших политических и социальных вопросов. Отзыв Н. Г. Чернышевского заставил И. С. Никитина по-новому взглянуть на свое литературное творчество, пересмотреть свою литературно-общественную позицию. Именно с этого времени И. С. Никитин безоговорочно примыкает к демократическому лагерю русской поэзии.

Творчество И. С. Никитина занимает в истории русской литературы промежуточное положение между А. В. Кольцовым и Н. А. Некрасовым. И. С. Никитин уступает А. В. Кольцову и, конечно, Н. А. Некрасову и в силе таланта, и в оригинальности творчества, но по сравнению с Кольцовым отличается более глубо-

ким проникновением в явления социальной жизни. Попытка к анализу этих явлений, стремление найти выход из существующей действительности роднит И. С. Никитина с демократической поэзией 60-х годов и с ее талантливейшим представителем — Некрасовым.

По своему отношению к народному творчеству И. С. Никитин ближе всего стоит к Кольцову. Не только сходство их личных судеб, но и общность интересов, близость способа восприятия действительности и образа мыслей, какой-то единый настрой души роднит Кольцова и Никитина. Этот душевный настрой был созвучен народной песне. В демократической песенной поэзии, и прежде всего в творчестве А. В. Кольцова, утвердился взгляд на народную песню как на непосредственный способ раскрытия эмоций и мыслей народа. «Пользуясь для создания своих песен народным творчеством, как плодотворным и живительным источником, — писал В. А. Тонков, — Кольцов тем самым освежил русскую поэзию, придал ей новое звучание, особую прелесть и красоту».[2]

В наследии И. С. Никитина песне не отводится то центральное место, какое она занимает в творчестве Кольцова. Песня — это тот жанр, с которого Никитин начал, имея перед собой великолепные образцы песен своего земляка. Не случайно поэтому ранние песни Никитина гораздо теснее связаны с традициями Кольцова, чем с русским песенным фольклором. Не только содержание, но и внешнюю форму (метрику, «белый стих») заимствует И. Никитин у Кольцова. Приемы кольцовской поэтики он широко использует в целом ряде своих песен, таких как например «Русь», «Тихо ночь ложится», «Тишина ночи», «Весна в степи» и многих других. Я. М. Гудошников в статье «Песенная поэзия И. С. Никитина» на совершенно конкретных примерах показал, что в ранних песнях поэта «герой обрисован менее четко не только по сравнению с песнями А. В. Кольцова, но и по сравнению со многими русскими песнями».[3] В этом он видит один из основных недостатков песенной поэзии Никитина раннего периода.

Несравненно более оригинальными, социально значительными, опирающимися в своих истоках не на литературную, а на фольклорную традицию становятся песни И. С. Никитина более позднего периода. Со второй половины 50-х гг. творчество И. С. Никитина входит в русло некрасовского направления. Именно с этого времени И. С. Никитин отказывается как от литературных, так и от прямых подражаний народным песням, имевших место в таких его ранних стихах, как «Подула непогодушка», «Уж не я ли тебя, милая, упрашивал», «Погуляла вода» и некоторых других. Песни позднего периода представляют собой не обработку определенных народно-песенных мотивов с сохранением их стилистического оформления, но являются своеобразными литературными произведениями, где народнопоэтический элемент присутствует лишь в силу ассоциации, возникшей в результате подлинного постижения народного сознания. Это ас-

социативное, а не подражательное мышление возможно только при органическом усвоении фольклора как особого мышления с его своеобразными формами выражения.

На ряде примеров попытаемся продемонстрировать особенности воплощения народно-песенного начала в «песнях» И. С. Никитина второй половины 50-х гг. Рассмотрим, в частности, как в песне «Тоска»[4] реальный мир преобразуется Никитиным в духе народно-песенной идеализации.

... Стон кукушки в лесу,
Чей-то плач за рекой...
Дать бы волю тоске —
Пролилась бы слезой.

А вдали облака
Охватило огнем:
Высоко поднялась
Колокольня с крестом.

Золотой городок
Вдоль по взморью стоит,
Из серебряных труб
Дым янтарный валит.

Пролетит на ночлег
Белый голубь в село.
В синеве — по заре
Загорится крыло.

Уж и где ж ты, трава,
Без покосу растешь —
Молодецкая жизнь
Без печали идешь?..

(II, 151)

Поэт не использует словесный образ народной песни, а воспроизводит способ народной песенной идеализации. Это говорит о глубоком проникновении в дух и поэтику народной песни.

Аналогичным примером может служить стихотворение «Музыка леса» (II, 53), написанное кольцовским размером, но не допускающим тем не менее мысли о заимствовании.

Лес стоит покрыт
Краской розовой,
Провожает день
Тихой музыкой.

Заходящее солнце освещает лес, и эта феерическая, сказочная красота переносит поэта в детство. Ребенок, засыпающий под пение матери, видит сквозь сон

Яркий блеск и свет
В темной горенке.

Тот же «блеск и свет» видится поэту в засыпающей природе:

Поднялись, растут
Горы медные,
На горах дворцы
Золоченые.

Между гор мосты
Перекинуты,
В серебро и сталь
Позакованы.

Картина освещенного солнцем леса рождает воспоминания детства. Детские грезы наполняются фольклорной идеальностью мира и заставляют забыть заботы «безотрадного дня».

В литературной песне И. С. Никитина образы фиксируются и воспроизводятся с тем же самым смыслом, какой народ вкладывает в них в своих традиционных протяжных песнях. Так,

в песне 1855 г. «Пошутила я — и другу слово молвила» (II, 9) И. С. Никитин воссоздает тот же иносказательный смысл образов, который заключен в народных песнях. Ключевым в «песне» Никитина оказывается образ «зеленого сада», без понимания символического значения которого непонятным, немотивированным окажется смысл всей песни. Героиня никитинского стихотворения шутливо предлагает милому не ходить в ее «зеленый сад». Герой литературной песни воспринимает это как знак охлаждения к нему девицы, т. е. совсем в духе протяжных песен. Поэтически неделимый образ русских народных песен «зеленый сад» встречается одновременно и в лирических и в свадебных песнях. Слово «сад» в народных песнях не выражает общепринятого понятия. Как неопределенно само словосочетание «зеленый сад», так неопределенно и общее значение этого образа. «Зеленый сад» — образ очень большой емкости, одно из значений этого образа и воспроизводится И. С. Никитиным в упомянутой выше песне.

Другой популярный образ народной лирики — раннее или безвременное расцветание, созревание (а также любое другое действие, произведенное заранее) — неизменно получает в песнях символическое значение беды, несчастья. Эта народно-песенная символика неоднократно воспроизводится И. С. Никитиным в его «песнях» (см., например: «Уж и как же ты моя жизнь прошла» (II, 111), «Ах ты, бедность горемычная» (II, 135) и некоторые другие). В последней из названных «песен» говорится о том, что у бедности все происходит не так, как положено:

У тебя весна без зелени,
А любовь твоя без радости,
Твоя радость безо времени,
Немочь с голодом при старости.

Образ «безвременной радости» в контексте литературного стихотворения на первый взгляд не дает основания видеть здесь элементы народно-песенного сознания. Но в общем тоне всей песни не столько образный строй, сколько ритмика и синтаксическая организация воспринимаются как отзвук народно-песенного способа мышления,[5] «безвременье» приобретает символическое звучание в никитинской песне о горе и бедности.

Очень характерная для народной лирики формула выражения невозможности свершить что-либо нашла свое отражение в песне И. С. Никитина «Ноет сердце мое от забот и кручин» (II, 249). Эта формула органично включается Никитиным в песню отнюдь не подражательную, более того — по тематике очень далекую от народной поэзии: об одиночестве человека в мире, о тоске по ушедшим из жизни друзьям. Безответны мертвые друзья, на свете живет одно горе. Одинокий, страдающий человек спрашивает: «Уж когда ж тебя, горе, погибель возьмет?». Для литературного стихотворения было бы более привычно, если бы этот вопрос остался риторическим. Однако И. С. Никитин отвечает на него формулой, близкой по духу песенному сознанию:

Подожди — как зимой соловей запоет,
Вот тогда-то на горе погибель придет...

(II, 249)

Эти заключительные строки стихотворения не воспроизводят точно народно-песенную формулу выражения невозможности, но она построена Никитиным по типу, принципу и внутреннему смыслу совершенно так, как того требуют законы поэтики народной песни. (Типичная формула песни: зацветет песок, посеянный на камне, — вернется домой молодец.)

Одна из последних песен И. С. Никитина «Вырыта заступом яма глубокая» (II, 226), написанная в 1860 г., была включена в «Дневник семинариста» и стала гимном умирающего Яблочкина. Эта песня кажется безнадежно далекой по содержанию от каких бы то ни было фольклорных мотивов. Тем не менее народно-песенные ассоциации возникают в последней строфе, где народная песня, как последний отдаленный звук, напоминающий о жизни, слышится умирающему:

Вот она — слышится песнь беззаботная —
Гостья погоста, певунья залетная,
В воздухе синем на воле купается;
Звонкая песнь серебром рассыпается...

(II, 226)

«Звонкая песнь серебром рассыпается» — этот образ в данном контексте (что очень важно!) имеет своим источником народно-песенные образы: перебор серебряный, игры серебряные,[6] где в образе сближаются одновременно зрительное и звуковое восприятие. «Перебор серебряный» передает более эмоциональную, нежели акустическую сторону звука. Никитин стремится передать впечатление от чистого, радующего звука песни, последнего звука, связывающего героя с жизнью.

Очень тонко мотивы народной песни включаются И. С. Никитиным и в последнее его стихотворение «Хозяин» (II, 227—233). Рассмотрим ту часть этого очень большого по объему стихотворения, где плачет мать об умирающем сыне. Воспоминание запоздалой любви, которая не нашла себе приюта там, где «труд и бедность» и «неволя», где одно только горе «вьет свои гнезда», — это воспоминание рождает более общую тему неразделенной, несостоявшейся любви, т. е. одну из основных тем протяжной лирической песни. Возникшая тема вызывает по ассоциации зримый народно-песенный образ сожженного или разбитого горем сердца:

Пора на отдых. Грудь разбита,
На сердце запеклася кровь —
И радость навек позабыта...

(II, 229)

«На сердце запеклася кровь» — образ, созданный в традиции народных песен. Сравним с аналогичными примерами, взятыми из народной лирики:

Без огня-то мое сердечушко изгорело,
Что без пламени ретивое изотлело.

(Соб., 3, № 210)

Он и налил мои ясны очи слезами,
Запечатал он уста мои кровью.

(Соб., 5, № 653)

Перед нами примеры глагольных метафор, основанных на ситуативной аналогии, где сближение представлений осуществляется по одному, всегда прямо названному действию, не разложимому на составные элементы, что вытекает из самой природы глагола.

На анализе ряда песен И. С. Никитина — таких, как «Пошутила я — и другу слово молвила», «Ах ты, бедность горемычная», «Ноет сердце мое от забот и кручин...», «Вырыта заступом яма глубокая», «Хозяин», — мы имели возможность проследить, как в собственно литературном стихотворении (и по теме и по стилистическому оформлению этой темы) поэт, мимолетно затрагивая образ или тему, характерную для народно-песенного сознания, тут же менял способ выражения мысли, сближая его с традициями народного творчества.

Его безупречное знание народной поэзии, преломленное сквозь призму индивидуального сознания, стало той основой, на которой выросла общая поэтическая система никитинской поэзии.

Попытаемся проследить, как тот или иной народнопоэтический прием, сохраняя и сюжетно и стилистически свой исконный смысл, включается И. С. Никитиным в литературное (и по своей основной идее и по способу ее выражения) стихотворение, образуя не смешение традиций, а органическое единство.

Прямое обращение к предмету (реликт анимистического мировоззрения) — прием, столь характерный для всей стилистической системы народной песни, возникший на основе древнего амебейного способа исполнения песни. Дву- и многоголосное исполнение со временем потеряло свою органичность и перешло в прием. Единоличный певец, усвоивший формы амебейного исполнения, начинает свободно пользоваться уже сложившимися приемами чередования вопросов и ответов. Исчез лишь прямой собеседник, диалог естественный сменился риторическими обращениями и ответами. Невидимый или безмолвный собеседник позволяет создать лишь иллюзию диалога — более естественную и удобную при единоличном способе исполнения.

Роща моя, роща, роща зеленая,
Роща зеленая, воля дорогая!
Отчего же ты, роща, завяла?
— Я завяла от красного солнца
и пр.

(Соб., VI, № 518)

И. С. Никитин широко пользуется в своих стихах этим утратившим свои истоки, но закрепившимся в народной поэзии приемом. В этой связи могут быть рассмотрены такие песни И. С. Никитина,

как «Соха» (II, 133), «Полно, степь моя, спать беспробудно...» (I, 198), «Лес» (I, 46), «Весна в степи» (I, 41), «Измена» (I, 132) и многие другие.

Раннее стихотворение «Весна в степи» все построено на развернутом обращении. Такое стилистически усложненное обращение всегда практически связано в народной поэзии с параллелизмом судеб — типа «ивушка, почто не зелена стоишь? — девица, почто не весело глядишь?». В рассматриваемом стихотворении Никитина еще нет подобного параллелизма, оно не имеет психологического подтекста. Прием, использованный в его первой части входит в рамки собственно литературного стихотворения, рисующего картину безлюдной, занесенной снегом степи:

Степь широкая,
Степь безлюдная,
Отчего ты так
Смотришь пасмурно?
(I, 41)

Риторическое обращение заканчивается призывом к степи пробудиться после долгой зимы и украситься новым нарядом.

В типично литературную форму — кольцевую композицию, совсем не характерную для русской народной песни,[7] И. С. Никитин вносит в качестве зачина и концовки народнопоэтический прием обращения к неживому предмету. Орнаментальным оформлением песни «Измена» служит строфа:

Ты взойди, взойди,
Заря ясная,
Из-за темных туч
Взойди, выгляни...
(I, 132)

В песне И. С. Никитина это кольцевое обрамление несет особое смысловое задание. Зачин, призывающий зарю осветить путь к милой, создает спокойное радостное настроение, рожденное ожиданием предстоящего свидания. Далее происходит резкая смена настроения, так как сюжет развертывается трагически: измена милой, убийство соперника, уход молодца в лес к разбойникам. И. С. Никитин использует близкие зачин и концовку, чтобы подчеркнуть внутреннее кольцевое, замкнутое движение темы, чтобы усилить контраст настроения и обстоятельств. В этом — чисто литературное построение «песни» Никитина, несмотря на близость зачина многим народным песням, где он несет иную смысловую нагрузку. Зачин содержит в себе символический образ, противоречащий общему тону песни, который как бы предупреждает о печальном исходе действия, об иллюзорности безмятежного начала.

Психологический параллелизм является одним из наиболее ярких, характерных приемов, на которых строится народная лирическая песня. Естественно, что все подражания или просто

литературные песни, написанные в духе народных, берут на вооружение именно этот прием. Широко использует его и И. С. Никитин в таких стихотворениях, как «Черемуха» (I, 232), «Песня» (II, 58), «Погуляла вода» (II, 16), «На пепелище» (II, 213) и многих других. В поздний период Никитин пользуется самыми разными типами психологического параллелизма — от внешне броского, утратившего свой исконный смысл, а стало быть формального, образного параллелизма судьбы до сложных типов композиционного параллелизма.

Принцип композиционного параллелизма положен в основу песни Никитина «Погуляла вода»: погуляла вода по земным лугам — погулял молодец по чужим сторонам; миновала весна, присмирела река — миновала молодость, одинок человек, грустна его старость. Обе параллели у Никитина развиты до размеров строфы. Можно привести множество аналогичных примеров. Протяжная песня не всегда делится на строфы, но внутренне (при данной композиции) она всегда распадается на две самостоятельные части. В обеих частях даются картины, в которых проводится аналогия жизни человека и окружающей его среды — в этом основная цель приема композиционного параллелизма.

И. С. Никитин усваивает внутренний смысл этого народно-поэтического приема, но усложняет его излюбленной им кольцевой композицией. В «Песне» (II, 58) Никитина объединяются две традиции: фольклорная, связанная с параллелизмом судьбы, и литературная, где с особым поэтическим заданием использован Никитиным принцип кольцевого обрамления темы.

Зачин:

Ковыль, моя травушка, ковыль бесприютная,
Росла ты под бурями, от зноя повысохла,
Идет зима с вьюгами, а все ты шатаешься.
Прошла почти молодость, — отрады нет молодцу.

Концовка:

Ковыль, моя травушка, ковыль бесприютная,
Росла ты под бурями, от зноя повысохла...
Когда же мы, бедные, с тобой красовалися?
Зачем с тобой, горькие, на свет показалися?

(II, 58)

Кольцевой принцип построения данной песни И. С. Никитина подчеркивает полную аналогичность, тождественность смысла основных частей, составляющих образный параллелизм, при отсутствии внешнего параллелизма.

Внутренний параллелизм в песнях Никитина, как, впрочем, и в народных песнях, может проявляться в виде оформленного сравнения. Речь идет не просто о сравнении, взятом поэтом из народно-песенного репертуара, а о самой форме, особой образной части сравнения, имеющей свою специфику и в фольклоре и в песнях Никитина.

Скажем, «Бесталанная доля» (II, 138) И. С. Никитина строится на развернутом сравнении: доля — злая (сварливая)

жена. Злая жена, жена-змея — символ зла, несчастья, очень популярный и в фольклоре, и в древней русской литературе. Это сравнение и положено в основу названной выше песни И. С. Никитина.

Доля бесталанная,
Что жена сварливая,
Не уморит с голода,
Не накормит досыта.

В итоге развертывания сравнения утверждается мысль, обратная первоначальной, — недоля хуже сварливой жены, т. е. основной смысл стихотворения переносится на первую часть сравнения. Центром песни становится социальный аспект, хотя внешне соблюдаются все правила поэтики народной песни.

Ах, жена сварливая
Пошумит — уходится,
С петухами поздними
Заснет — успокоится.

Доля бесталанная
Весь день потешается,
Растолкает сонного —
Всю ночь насмехается,

Грозит мукой, бедностью,
Сулит дни тяжелые,
Смотреть велит соколом,
Песни петь веселые.

(II, 138)

Социальный подтекст песни, доведенный часто до социального протеста, — таков итог многих поздних стихотворений и песен Никитина.

Неосознанный социальный протест нашел отражение уже в ранней песне Никитина «Мщение» (I, 98) — это кровавая месть мужика барину за оскорбление дочери. Мрачный пейзаж, картина разбушевавшейся непогоды как бы предваряет финал песни:

Ходят, плавают
Тучи по небу.
Ночь осенняя
Черней ворона.

Стихотворение «Мщение» написано Никитиным с формальным соблюдением правил поэтики народных песен. В приведенном выше отрывке из этой песни Никитин учел свойственную народной протяжной песне форму потенциального сопоставления. Само сравнение внутренне отрицается, и это отрицание усиливает основное сравнение. Сопоставим эту песню с аналогичным примером, взятым из народной песни:

Исповысушу жену
Суше травки конылька,
Суше желтого песка.

(Соб., 3, № 441)

Форма потенциального сравнения для Никитина не случайна, она еще дважды демонстрируется в тексте той же песни:

Эх, грустна была
Ты, весна моя,
Темней осени,
Хуже похорон.

Эмоциональная нагрузка таких сравнений очень велика, не случайно поэтому они использованы Никитиным именно в песне с остросоциальным, трагическим конфликтом.

Средством выражения интонации в народной лирике служит также анафора, проходящая через всю песню. Этот же прием с той же целью предельного усиления, нагнетения настроения дан Никитиным в стихотворениях «Погост» (I, 224), «Вырыта заступом яма глубокая» (II, 226) и некоторых других. Сквозная анафора создает основной тон, который сопровождает всю песню, она оказывается средоточием настроения, не нарастающего постоянно от стиха к стиху, а заранее данного в исходной теме.

Уже приведенные выше примеры из песен И. С. Никитина дают возможность сделать вывод об основной тематической направленности (при различном, как мы видели, способе оформления темы) никитинской поэзии, а именно о теме народного горя, нужды и страдания. Эта тема лирики И. С. Никитина практически неисчерпаема, как и в народной песне. Народная лирика знает две ведущие обобщенные темы — это горе и радость. И. С. Никитин второй темы не затрагивает, зато предельно варьирует, углубляет, социологизирует первую.

И. С. Никитин — певец народного горя, народного страдания. Эта тема, прошедшая сквозь все творчество поэта, получала на разных этапах его творческого пути различную интерпретацию: от песенно обобщенного образа горя до горя народного как явления социального. Фольклорно-мифологические представления о горе находят свое отражение в стихотворении И. С. Никитина «Нужда». Нужда, так же как и горе в народных песнях и в древнерусской «Повести о Горе-Злочастии», олицетворяется по всем правилам мифологического сознания.

В худой час, не спросясь,
Как полуночный вор,
Нужда тихо вошла
В старый дом к мужичку...

. . . . . .

Все, что долгим трудом
Было собрано в дом,
Злая гостья, нужда,
Как пожар, подняла.
Стало пусто везде...

(II, 98)

Действия «злой гостьи нужды», как можно видеть, реальны и полностью персонифицированы. Нужда заставляет мужика «мыкать свое горе» на чужой стороне и найти, в конечном итоге,

приют в сырой земле. Конец песни Никитина содержит в себе отзвуки многих казацких песен об одинокой смерти на чужбине. В никитинской песне в несколько более переосмысленном виде, чем это имеет место в народных песнях, нашел отражение анимистический принцип мышления, объективирующий абстрактные представления. Наиболее стойкие моменты мифического сознания, сохранившиеся далеко за пределами мифа, есть результат многовекового отставания формы выражения от содержания. Все это связано с особой спецификой языческого комплекса. Готовые, устойчивые поэтические формулы вновь осмысляются и присутствуют в народной поэзии, а как следствие — и в литературе, уже для выражения иных чувств, иных настроений. Примером тому и может служить приведенная выше песня И. С. Никитина и многие другие его стихотворения.

Тема нужды и горя получает совсем иное звучание, приближенное к современной Никитину действительности, в стихотворении «Филантроп».

Втихомолку гостьей нежданной,
Гостьей нежданной да незванной
К мужику нужда подкралася,
Подкралася, привязалася.

С сумой нищенской оставила,
Снимать шапку всем заставила!..

Барин, «сжалившись» над мужиком, говорит ему «слово ласково»: не ленись, мужик, работай, тогда и избавишься от нищеты.

Уж спасибо тебе за слово,
Что сказал красно да ласково!
Только в горе да при бедности
Не до сна и не до лености.
(II, 250)

Нужда, «подкравшаяся к мужику», не стала в данном стихотворении его основой. Центр стихотворения смещен, основной акцент сделан на взаимоотношениях мужика и барина. И если социальный подтекст в стихотворении «Нужда» был, так сказать, «вневременной», то в «Филантропе» он связан с конкретными событиями крестьянской реформы.

Эволюция образа горя (нужды) в творчестве И. С. Никитина шла от песенно-фольклорного его освещения до жизненно-реальной интерпретации этой темы — с сохранением, однако, иносказательного, символического смысла песенных образов, важнейших для каждого стихотворения.

Горе в стихотворениях этого типа неизменно сопровождается у Никитина эпитетом «горькое», что само по себе уже показывает связь с фольклором.[8]

Ох, много, мои матушки,
И слез я пролила,
И знала горя горького,
И нужд перенесла!

Тут бог послал безвременье —
Овин у нас сгорел,
Тут эдак через полгода,
Вдруг муж мой заболел...
. . . . . .
Осталась я с детишками
Одна я одиной...
Покрылся без хозяина
Широкий двор травой.
(«Рассказ крестьянки», I, 228)

Символичны в «Рассказе крестьянки» (и сохраняют то же значение, что и в народной лирике) образы безвременья и зарастания травою крестьянского двора — образы, сулящие несчастье. Усиленное звучание последний символ приобретает у Никитина в его стихотворении «Крестьянское горе» (I, 226). Здесь он — основа стихотворения. На особую значимость «зарастания поля полынью» также указывает возврат к этому образу в конце стихотворения.

Начало:

Уж зачем же ты, поле, травой поросло,
Уж за что же меня ты обидело, —
Вместо ржи лебеду да полынь принесло?
Моего ли труда ты не видело?
. . . . . .

Конец:

Для того ль тебя, поле, вспахал я один,
Чтобы ты надо мной насмеялося,
Чтобы, глядя теперь на густую полынь
С горя сердце мое разрывалося?
(I, 226)

Внутренний смысл глаголов «зарастать», «засорять», «одолевать» имеет реальную основу. Засорение сорными травами полей и огородов, зарастание колючими растениями дороги — это те реальные препятствия, которые возводятся песней в степень символа. Упоминание в песнях полыни также психологически оправдано. Горечь растения вошла в поговорку. Обращение же к «горькой полыни» для выражения горечи душевной может быть объяснено синкретизмом впечатлений.

Полынь, выросшая вместо ржи, принесла глубокое и, как говорится в стихотворении Никитина, «непокрытое горе» крестьянину-труженику. Само это «непокрытое горе» (т. е. всем видимое горе), ставшее в стихотворении Никитина лишь итогом раскрытия образа «зарастания поля полынью», приобретает символическое значение в народной лирике:

Из-за лесу идут тучи, тучи темные,
Как ко мне, молодешенькой, горе горькое,
Горе горькое, кручинушка непокрытая.
(Соб., 5, № 718)

Тот факт, что подобный песенный образ был подмечен и так или иначе использован И. С. Никитиным, говорит о его поистине прекрасном знании народной поэзии, поскольку образ этот при

всей его выразительности крайне редок и малоупотребителен в песенном фольклоре.

Образ «непокрытой беды» вводит И. С. Никитин и в свое более позднее стихотворение «Внезапное горе» (II, 60), где общая направленность на современность всего творчества Никитина этого периода сказалась и в разработке отдельных мотивов, в «пересмотре», реализации народно-песенных символов:

Не дозрела моя колосистая рожь,
Крупным градом до края побитая!
Уж когда же ты, радость, на двор мой взойдешь?
Ох, беда ты моя непокрытая!

Посидят, верно, детки без хлеба зимой,
Без одежды натерпятся холоду...
Привыкайте, родимые, к доле худой!
Закаляйтесь в кручинушке смолоду!

Всем не стать пировать... К горьким горе идет,
С ними всюду, как друг, уживается,
С ними сеет и жнет, с ними песни поет,
Когда грудь по частям разрывается!..

(II, 60)

В этом стихотворении переосмысляются, реализуются ранее отмеченные в поэзии И. С. Никитина песенные символы. Народно-песенный образ безвременья, раннего созревания в стихотворении «Внезапное горе» сводится к реальному действию мотивировкой: недозрелая рожь побита градом, и она становится горем оставшегося без хлеба мужика. Смысл «непокрытой» его беды уточняется во второй строфе: дети остаются без хлеба. Весьма часто употребляемый Никитиным эпитет «горькое» к слову «горе» переосмыслен в данном стихотворении и выведен тем самым из системы поэтических образов народной песни: горе не само по себе горькое, а оно идет к тем, кому горько, т. е. к бедным.

В стихотворении «Ах, у радости быстрые крылья» И. С. Никитин воспроизводит, сохраняя его исконный смысл, изысканный и редкий даже для народной песни (в памятниках древней русской литературы этот прием встречается значительно шире) случай метафоры типа «развею кручину по полю».

Уж и будь ты, кручинушка, пеплом —
Весь бы по полю в бурю развеял,
Пусть бы травушка в поле горела,
Да на сердце смола не кипела!

(II, 179)

Сравним этот отрывок из песни Никитина с народной песней:

Ты пойми, дружок, кручину
с меня молоденькой;
Завяжи тоску-кручину в
шелковый платочек;
Приплети тоску-кручину ⟨...⟩
к гриве.
Черный конь гуляет —
тоску рассевает.

(Соб., 5, № 636)

Связь представлений в глагольных метафорах типа «Я развею кручину», «я посею горе» возникает не из сходства явлений, не в результате образного замещения, а из аналогии ситуаций (развею кручину, как развею семя, пепел). Подразумеваемая аналогия действий и является внутренней формой этого «глагольного» или «предикатного» типа метафор. Что же касается частного случая, ситуативной аналогии в метафорах указанного выше типа, то она возникла в связи с мотивом избавления, достаточно широко представленным в народных песнях.

Арсенал народно-песенных образов, привлекаемых И. С. Никитиным в своих стихах, очень избирателен. Избирательность эта отличается не просто большим вкусом, но и глубоким знанием фольклора. И. С. Никитин берет из народной поэзии (переосмысляет и перерабатывает) не просто броское и очевидное, но подчас, как можно было видеть, и крайне редкое, синтезировав его в своих лучших образцах.

С самого начала своего творческого пути И. С. Никитин, помимо «русской песни», разрабатывает и сюжеты, связанные с эпическими жанрами народного творчества. Тема Родины, тема богатырства становится одной из важнейших уже в ранних стихах Никитина. Русь рождает и не может не рождать богатырей. Условия жизни формируют национальный характер — эту мысль художественно воплощает И. С. Никитин в стихотворении «Встреча зимы» (I, 218).

Да и нам ли, подчас,
Смерть не встретить шутя,
Если к бурям у нас
Привыкает дитя?

Когда мать в колыбель
На ночь сына кладет,
Под окном для него
Песни вьюга поет.

И разгул непогод
С ранних лет ему люб,
И растет богатырь,
Что под бурями дуб.

(I, 218)

Тема национального русского характер азвучит и в стихотворении «Уж как был молодец». Эпиграф к этому стихотворению, ставший его лейтмотивом, — «Воздадим хвалу Русской земле» — взят из древнерусского «Сказания о Мамаевом побоище». Былинный богатырь Илья Муромец становится здесь олицетворением русского народа, русского национального характера. Илья Муромец, просидевший сиднем тридцать лет, стронулся с места только тогда, когда опасность нависла над Русской землей.

Вот таков-то народ
Руси-матушки.
Он без нужды не вдруг
С места тронется.
(I, 222)

Народ-богатырь встает на защиту отечества, и тогда

...много могил
Наших недругов
Порастет на Руси
Травой дикою.
(I, 222)

Аналогичные мотивы звучат в стихотворениях Никитина «Русь» (I, 76) и «Встреча зимы» (I, 218).

Битва, которую ведет народ-богатырь за свою независимость, ассоциативно связывается Никитиным с бурей. В грохоте разразившейся грозы поэту

Мнится, что ожили богатыри старой
матушки-Руси,
С недругом в битве сошлись
и могучие меряют силы...
(«Буря», I, 200)

В стихотворениях более позднего периода, связанных с темой богатырства, И. С. Никитин отрывается от фольклорных истоков, образ богатыря переосмысляется, на первый план выдвигаются социальные мотивы. Никитин переходит тем самым от фольклорных обобщений к конкретной разработке темы народа-труженика. Прекрасным примером тому может служить стихотворение 1857 г. «Нищий» (II, 146). Нищий, просящий милостыню под окном, противопоставляется здесь другому нищему — обездоленному крестьянину, работающему днем и ночью. Образ крестьянина-труженика обобщается в пятой строфе стихотворения:

Спит в лачужке, на грязной соломе,
Богатырь в безысходной беде,
Крепче камня в несносной истоме,
Крепче меди в кровавой нужде.
(II, 146)

В стихотворении И. С. Никитина «Хозяин» (II, 227) подневольный народ олицетворен в образе прикованного к скале сокола. Вставная песня из стихотворения «Хозяин» получила в демократических кругах необычайную популярность.

На старом кургане, в широкой степи,
Прикованный сокол сидит на цепи.
Сидит он уж тысячу лет,
Все нет ему воли, все нет!..
(II, 127)

Протест против народного долготерпения, вера в силы народа-богатыря находит свое отражение в стихотворении «Пахарь» (II, 82):

Уж когда же ты, кормилец наш,
Возьмешь верх над долей горькою?
Из земли ты роешь золото,
Сам-то сыт сухою коркою.

(II, 82)

И совсем уже в некрасовском духе звучит этот протест в стихотворении «Падет презренное тиранство»:

Уж всходит солнце земледельца!..
Забитый, он на месть не скор;
Но знай: на своего владельца
Давно уж точит он топор...

(II, 248)

Опора на эпические жанры как фольклорный источник не ограничивается только темой богатырства, определенным образом эволюционирующей в лирике И. С. Никитина. Обращение к конкретным явлениям повседневной жизни расширило и тематику, и жанровую основу никитинской поэзии. Жизнь городской и сельской бедноты, купечества и мещанства, бурлаков и ямщиков — таков неполный перечень тем, существенно пополнивших общий круг тем творчества Никитина. Тема, как известно, диктует и способ ее раскрытия. Песенность сменяется сказовостью, отсюда неизбежно меняется и характер фольклорных источников, на которые Никитин так или иначе опирается. Жанрово-тематическое разнообразие лирики Никитина сказывается и в новой форме выражения — в лирике начинает преобладать строгая сюжетность, драматизация событий, судьбы и речи героев.

Нужно сказать, что этот поворот не был ни неожиданным, ни случайным. Его истоки опять-таки следует искать в самом раннем периоде творчества Никитина, уже тогда он начал пробовать свои силы в разных темах, жанрах, стилевых формах.

На примере стихотворения «Старик другоженец» (I, 110) попытаемся показать, что драматизированный сюжет, построенный по мотивам известной баллады «Как спасибо ли тебе, синему кувшину» (Соб., III, № 524—527), имел место уже на первом этапе творческого пути Никитина. Центром стихотворения Никитина оказывается жалоба старика, взявшего в дом молодую жену, которая стремится извести пасынков:

Погубил я детей, погубил свою кровь:
Доконает их мачеха злая!

(I, 110)

У Никитина, в отличие от баллады, дается бо́льшая психологическая разработка темы, «извод» в балладе драматизирован сильнее за счет реализации событий.

Балладная форма построения сюжета сохранена Никитиным и в сравнительно позднем стихотворении «Последнее свидание» (II, 45) (обманутая и покинутая с ребенком женщина, нежданный гость, его очередное бегство), но сюжет этот дается с оттен-

ком социальной приуроченности: обещание гостя выкупить отца девицы из крепостной неволи конкретизирует время и события.

Значительно более интересны стихотворения Никитина, где от внешней (сугубо фольклорной) драматизации сюжета он переходит к драматизму самой жизненной ситуации. Так рождается новый жанр в творчестве И. С. Никитина — новеллы о народе. «Жена ямщика», «Ночлег извозчиков», «Бурлак», «Рассказ моего знакомого», «Портной», «Поездка на хутор», «Хозяин» — все это стихи эпического склада, они «драматизированы и построены на устном народном сказе. Композиционно и стилистически они близки к этому фольклорному жанру. В основе каждой такой лирической новеллы лежит реальный факт, услышанный поэтом из уст того или иного народного рассказчика».[9]

Новаторство И. С. Никитина ярко проявилось именно в разработке особого жанра лирики — рассказа в стихах о трагических в своей будничности судьбах тружеников города и деревни.

Стихи эпического склада отличаются своеобразием поэтической формы, ритмическим богатством, широким использованием народно-разговорных интонаций. Новеллы о народе И. С. Никитина явились как бы практическим воплощением требований революционно-демократической интеллигенции 50—60-х гг. видеть в народно-разговорной речи основной источник обогащения литературного языка. Предельная насыщенность большинства из названных выше стихотворных рассказов разговорными интонациями создает полную иллюзию народного сказа. Вот тому подтверждение:

Позвольте-ко... Сысой... Сысой...
Не вспомню вот отечества...
Ах, боже мой! И брат-то свой —
Из нашего купечества.
(«Рассказ моего знакомого», II, 65)

В общем направлении лирики Никитина на повествовательность, эпичность меняется и роль такого внешне нейтрального элемента повествования, как пейзаж. Если в песенной лирике И. С. Никитина пейзаж был нередко, как мы видели, основной темой стихотворения, то в стихах-новеллах пейзаж, как и в фольклоре, является не самоцелью, а особым приемом композиции, помогающим раскрыть основную тему, связанную с событием, человеком, душевным переживанием.

Жалобно воет ветер, ноет в предчувствии беды сердце женщины в стихотворении «Жена ямщика»:

Мнится, будто стонет
Кто-то у крыльца,
Словно провожают
С плачем мертвеца...

Плачущий, завывающий за стенами избушки буран сопровождает сначала тревожное ожидание мужа, затем горе, связанное с вестью о его смерти.

Речь уже шла о том, что у И. С. Никитина в самом начале его творческого пути не было пристрастия к каким-то отдельным видам народного творчества, на которые бы он ориентировался. Две центральные области фольклора — эпос и лирика начинают разрабатываться им одновременно. Но если к народной песне как способу постижения народного сознания И. С. Никитин обращался в основном на первом этапе своего творчества, показывая при этом великолепные образцы «русской песни» и во второй половине 50-х гг., то эпос (привлекаемый им сначала как тема богатырства) очень скоро перестает интересовать И. С. Никитина в качестве источника. К этому времени расширяется тематика творчества Никитина, усиливается социальное звучание его произведений. В лирику начинают активно проникать черты эпики (сюжетность, драматизация действия, сказовость). Усиление этих моментов в лирике неизбежно приводит к тому, что рамки лирического стихотворения (даже его особой формы — новеллы о народе) очень скоро оказываются тесными, и автор органически переходит к более широким жанровым категориям — поэме, повести, способным вмещать в себя всю широту жизненных интересов.

Связь творчества И. С. Никитина с эпическими жанрами выходит за пределы собственно эпоса как области народной поэзии. Как только идейно-тематические границы его творчества раздвинулись, эпический жанр стал его основным жанром (в нем И. С. Никитин начинает работать с 1854—1855 гг.).

Вторая половина 50-х гг. — время, на которое падает наивысший расцвет творческой деятельности Никитина, — совпадает с общественным подъемом, наступившим после крымского поражения царизма, с периодом подготовки «крестьянской реформы». Именно в эти годы И. С. Никитин окончательно формируется как поэт демократического направления, его социально-политические взгляды развиваются и идут в едином русле со взглядами революционных демократов.[10] Все это самым непосредственным образом сказалось на особой идейной направленности и социальной заостренности его поэм «Тарас» и «Кулак» и в повести «Дневник семинариста».

Обе поэмы Никитина многократно подвергались переработке и авторской правке. Написанная «в плане демократического гуманизма» поэма «Тарас» представляет собой романтически приподнятую [11] историю жизни, «борьбы и скитаний крестьянина, отправившегося по свету в поисках лучшей доли. По времени написания „Тарас“ — первая в нашей литературе поэма о странствующих мужиках-правдоискателях».[12]

И, распростясь с родимыми полями,
Взяв только косу со двора,
Пошел Тарас с котомкой за плечами
Искать и счастья и добра.

(III, 158—159)

«Тарасу» предшествовали многократные опыты И. С. Никитина в лирике, посвященные теме бурлачества. Романтический ореол освещал для Никитина жизнь вольных людей. Причина же ухода крестьян в бурлаки была ему до конца не ясна. В стихотворении «Пряха» (II, 156) причина эта совсем не обоснована, в стихотворении «Ссора» (I, 128) мотивировка до крайности наивна: уход от неверной жены, усложненный безысходностью положения в связи с убийством посредника. Первые редакции поэмы «Тарас» повторяют версию семейной неурядицы как главной причины, по которой пополнялись ряды бурлаков. Однако уже современникам Никитина было ясно, что семейные трагедии не могли быть причиной отрыва крестьян от своего хозяйства. Н. А. Некрасов, анализируя стихотворение Никитина «Бурлак», писал об этом: «...не всякое происшествие хорошо для рассказа, а напротив, есть множество таких, которые, по своей исключительности, обыденности или безличности, решительно для рассказа негодны. Зажиточный крестьянин женится на расторопной и работящей бабе; баба, пожив с ним несколько лет, умирает; вскоре за нею умирает единственный их сын; потом в деревне сделался падеж на скот и неурожай на хлеб, — крестьянин обеднел и с горя пошел в бурлаки. Все это рассказано стихами, и по тону, и по самым подробностям не совсем принадлежащими г-ну Никитину, притом вялыми и бесцветными, и названо „Бурлак", как будто на Руси бурлаки идут на эту должность только вследствие подобных причин, в романтической надежде, что „разгуляют их тоску Волги-матушки синие волны"».[13]

В окончательной редакции поэмы «Тарас» И. С. Никитин убирает все семейные мотивы, по которым Тарас мог бы уйти в бурлаки. Жестокая действительность, где нет счастья мужику, где труд подневолен и безрадостен, — вот то основное, что движет помыслами Тараса.

А радости? Иль нет их в темной доле,
В суровой доле мужика?
Иль кем он проклят, проливая в поле
Кровавый пот из-за куста?..

(III, 162)

В этих строках, вычеркнутых в свое время цензурой, и заключен главный смысл — побудительная сила, толкнувшая героя-правдоискателя на поиски лучшей доли. Причиной того, что Тарас оказывается в среде бурлаков, в третьей редакции поэмы становится мечта, иллюзия вольной и счастливой жизни, которую он надеется найти вдали от дома.

Идейно-художественное своеобразие поэмы «Тарас» попытался раскрыть С. Г. Лазутин в статье «„Тарас" Никитина и русские народные песни».[14] Он предпринял попытку показать связь поэмы с русскими народными песнями в процессе самого создания поэмы: от первой редакции 1855 г. до окончательной 1860 г. «Фольклорные элементы поэмы, — писал С. Г. Лазутин, — нас интересуют не сами по себе, а как следствие воплощения

замысла, создания образа и рассматриваются в работе не изолированно, а в связи с другими идейно-художественными компонентами произведения».[15] С. Г. Лазутин раскрывает роль народной песни и в осуществлении идейного замысла поэмы: мечта о счастливой доле, перенесенная в условия жестокой действительности, оборачивается прозой жизни, разрушением мечты. Для создания психологической характеристики образа И. С. Никитин замыкает поэму в кольцевую рамку (композиция, которую в целях усиления контраста Никитин неоднократно использовал в своей лирике), подчеркивая тем самым, с одной стороны, несовместимость мечты и действительности, с другой — трагическую безысходность судьбы главного героя в определенных социальных условиях.

В поэме «Тарас» нет прямых заимствований из народной поэзии. Связь с народными песнями здесь более глубокая — это связь духовная, связь мировоззренческая. «Народные песни, — пишет С. Г. Лазутин, — были для поэта тем незаменимым материалом, который помог ему как в осмыслении самих жизненнех фактов, так и в их художественном воплощении. Народные песни глубоко творчески используются поэтом для создания реалистических, подлинно народных образов. Роль народных песен в поэме ⟨...⟩ от редакции к редакции все более и более повышалась. В итоге поэма „Тарас" стала подлинно народным произведением не только по содержанию, но и по художественной форме, по своим жанровым особенностям».[16]

Демократизм поэзии И. С. Никитина особенно ярко сказался в его лучшем произведении эпического склада — поэме «Кулак», над которой он работал в течение 1854—1857 гг. Главным героем поэмы явился рыночный торгаш-перекупщик Лукич. Его жизнь рисуется И. С. Никитиным на фоне общественного и семейно-бытового уклада одного из провинциальных городов России середины XIX в. И. С. Никитин подводит читателя к мысли о порочности самого уклада жизни. Эта идейная направленность поэмы была в свое время подмечена и оценена Н. А. Добролюбовым. «Жизнь сделала свое дело, — писал о Лукиче Н. А. Добролюбов, — она наложила на него тяжелую печать общей безнравственности той среды, в которой ему суждено было вырасти, и воля кулака обессилела к добру».[17] Униженный, забитый, фактически выброшенный за порог жизни, этот человек становится деспотом, зверем в подвластном ему мире семейной жизни. Здесь он вершитель и разрушитель судеб своих близких. И. С. Никитин в письме к А. Н. Майкову (3 марта 1858 г.) утверждал, что герой поэмы «Кулак» верен действительности: «...герой мой верен действительности, за это я ручаюсь, но умел ли я его опоэтизировать — это вопрос другой. Мало я излил желчи в моей поэме, мало, потому что читатель с отвращением бросил бы книгу, если бы я развернул домашнюю и промышленную жизнь кулака во всей ее страшной наготе» (IV, с. 207).

В третьей, окончательной редакции «Кулака» И. С. Никитин сумел с необычайной полнотой и силой показать власть нужды и бесправия, трагизм семейно-бытовых отношений в дореформенной России. По-своему верны действительности и женские образы поэмы. Симпатия автора к ним выражается не в прямых оценках и характеристиках, а в иной внутренней стихии сознания, несколько приподнимающей их над действительностью, в песенности, фольклорной идеализации как содержания образов, так и их интонационного оформления. Песенный стиль сменяет литературное повествование, как только речь заходит о жене или дочери Лукича:

. . . . . Бедная Арина!
Повысушили до поры
Нужда да тяжкая кручина
Тебя, как травушку жары;
Поникла голова, что колос,
И поседел твой русый волос;
Одна незлобная душа
Осталась в горе хороша.
(III, 8)

Сюжетная канва поэмы внешне чрезвычайно напоминает более раннее стихотворение И. С. Никитина «Упрямый отец», где тот же насильственный брак, трагическая судьба дочери. Некрасовская тема судьбы русской женщины дореформенной России разрабатывается И. С. Никитиным в том же демократическом направлении. Анализу темы женской доли в творчестве Никитина посвящена специальная статья П. А. Бороздиной. Рассматривая стихи Никитина разных лет, П. А. Бороздина приходит к выводу, что «в создании женского образа Никитин во многом идет от русской народной песни. Особенно это заметно в тех произведениях, где говорится о насильственном браке».[18] Действительно, с традициями русской народной лирики тесно связаны многие «песни» Никитина о семейной жизни. Так, в стихотворении «Не вини одинокую долю» (I, 116) рисуется типичная картина безрадостного замужества. Народно-песенная идеализация «девичьей» воли (красный родительский терем, где под пение «подруг светлооких» девица вышивала по бархату золотом, и пр.) сменяется прозой реальной жизни: грубый пьяный муж, злая свекровь, непосильная работа, болезнь и смерть. Близкие мотивы встречаются в таких стихотворениях Никитина, как «Подула непогодушка с родной моей сторонушки» (I, 204), «Над полями вечерняя зорька горит» (II, 35—36), и в упомянутом выше стихотворении «Упрямый отец» (I, 146), которое служит для автора «Кулака» как бы первой пробой пера на эту тему. Мотивы свадебных причитаний звучат в ответе девушки на угрозу отца обвенчать ее с тем, с кем он пожелает:

К старику она в ноги бросилась:
«Пожалей меня, милый батюшка,
Не сведи меня во гроб заживо!

Аль в избе твоей я уж лишняя,
У тебя в дому не работница?»

(I, 146)

В это строго сюжетное, эпическое по своей форме произведение И. С. Никитин, помимо свадебных причитаний, включает импровизированный плач, который не столько образным строем, сколько своей ритмической организацией заставляет вспомнить народные похоронные причитания. Это плач не по покойному (как всегда это бывает в фольклоре), а по своей собственной судьбе:

Не гони меня, сжалься, батюшка,
Ради горьких слез моей матушки!
Ведь она тебя богом, при смерти,
Умоляла быть мне защитою...
Не гони, родной,— я ведь кровь твоя.

(Там же)

Плач усиливает основную идею, он как бы предрешает судьбу героини («Что, по мертвому, что ль, расплакалась?») — она умирает через год после замужества.

Столь же трагична судьба дочери Лукича в поэме «Кулак». Лукич был непримирим в своем желании выдать Сашу по собственному усмотрению: «Хоть заживо ложись в могилу, — он не дрогнет» (III, 58), — жалуется Саша. Свадебный торг, внешне сглаженный свадебным ритуалом (со всей свойственной ему символикой и идеализацией), описан Никитиным предельно подробно и очень близок к народному источнику. Народный источник тем самым становится социальным подтекстом происходящего, автор вводит свою героиню в один ряд с многочисленными крестьянскими женщинами дореформенной России, чью трагическую судьбу она и разделяет.

Исследование важнейших социальных проблем — это основная художественная задача, которую И. С. Никитин ставит в единственном своем прозаическом произведении «Дневник семинариста». Обусловленность человеческих судеб средой — проблема, которая затрагивалась уже в поэме «Кулак» и которую И. С. Никитин вновь пытается разрешить в «Дневнике семинариста».

Повесть Никитина предшествует по времени написания «Очеркам бурсы» Г. Н. Помяловского. Обличительный пафос «Дневника семинариста» не столь непримирим, как это имеет место у Г. Н. Помяловского, но тем не менее «воспроизведение Никитиным сурового казарменного режима духовной школы, сатирические зарисовки ее преподавателей явились, несомненно, новым словом в литературе».[19] И. С. Никитин прекрасно понимал всю важность и ответственность темы, за которую он взялся. В марте 1861 г. он писал Н. А. Матвеевой: «Лишь бы позволили говорить о нашем духовенстве, — тогда литература сделает свое дело, точно так, как она сделала в вопросе об освобождении крестьян» (II, 344).

«Дневник семинариста» не связан с фольклором не только непосредственно, но даже и опосредствованно. Однако здесь Никитин подводит своеобразный итог тем двум темам, которых он уже не раз касался в лирических стихотворениях, рассказах в стихах и поэмах, т. е. теме социальной обусловленности характеров и теме богатырства. В повести нет действующих героев. «Отнеся время действия повести к самому началу сороковых годов, — писал Б. Т. Удодов, — Никитин в образах Белозерского и Яблочкина показал тот подготовительный этап в общественном и нравственном развитии демократической молодежи, который вплотную подвел ее в начале 60-х годов к проблеме общественного действия».[20]

История духовного развития Василия Белозерского, закончившаяся внутренним конфликтом героя с окружающей средой, представляет собой сюжетную основу повести. Никитин тонко и ненавязчиво раскрывает этапы пробуждающейся личности. Белозерского, сначала весьма довольного своим положением, постепенно начинает угнетать мертвящая атмосфера семинарии. Постепенно он научился критически воспринимать окружающий мир, людей, события, факты. Яблочкин стал для Белозерского тем светом, за которым он «подвигался вперед ⟨...⟩ по тяжелой и узкой тропе» (IV, 148). Песенный образ тропы здесь социально означен — это тот жизненный путь, который выбрал главный герой повести.

Обобщенный образ народа-богатыря, столь значительный в лирике Никитина, индивидуализируется в образе батрака Федула с его неуемной богатырской силой. Силы этого героя еще не направлены должным образом, но пробудившееся сознание (еще не социальное!) заставляет его критически относиться к фактам, для всех, казалось бы, безусловным, справедливо ставить под сомнение бесспорные для окружающих истины. Образ мыслящего богатыря как бы завершает тему богатырства в творчестве И. С. Никитина.

Н. А. Добролюбов в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» писал: «...чтобы стать поэтом истинно народным, надо ⟨...⟩ проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного ученья и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ...».[21] И. С. Никитин при отсутствии выдающегося таланта сумел овладеть тем подлинно народным мировоззрением, о котором говорил Н. А. Добролюбов, а потому он по праву может быть назван народным поэтом.

Один из учителей Н. Г. Чернышевского — педагог и публицист И. И. Введенский считал, что язык никитинских стихотворений — это «народный язык безыскусственных наших песен, которыми отличалась наша земля с самого начала своего поэтического существования».[22] И. Бунин называл И. С. Никитина «в числе тех великих, кем создан весь своеобразный склад русской литера-

туры, ее свежесть, ее великая в простоте художественность, ее сильный, простой язык, ее реализм в самом лучшем смысле этого слова».[23] Но, пожалуй, точнее всех народность И. С. Никитина определил Н. Камов: «...он действительно народный поэт уже потому, что народное горе было знакомо ему не по слухам, не потому, что оно составляло модную тему для песнопений, а потому, что он вырос в нем, пережил его на себе и чувствовал его в себе. Когда он говорит о нем, мы слышим не фальшивые ноты дилетанта, не рифмованную ложь человека, которому живется хорошо и привольно; нет, это искренние звуки наболевшего сердца, это то действительное горе, которое Никитин испытал на себе и видел его на окружающих людях. Никитин — русский народный поэт, народный не популярностью своего имени в массе, а по самому существу поэзии, по содержанию и языку».[24]

Существо поэзии И. С. Никитина было близко и понятно народу, об этом говорит, скажем, тот факт, что ряд его произведений — «Степь весною», «Пахарь», «Соха», «Ночлег в деревне», «Бесталанная доля», «Вырыта заступом яма глубокая» и многие другие — долгое время бытовали в народной среде как безавторские, наряду с другими фольклорными песнями.

Историческая заслуга И. С. Никитина как поэта заключается в том, что он безраздельно все свое творчество, всю силу своего таланта посвятил бедному, обездоленному народу, что сумел сказать правду о народной нужде, сумел увидеть в русском мужике не только широту и силу характера, но и независимость духа, и, наконец, в том, что попытался найти путь (пусть даже социально ограниченный) к его освобождению.

[1] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1947, т. 3, с. 496 и след.

[2] *Тонков В. А.* Никитин и народное творчество. Воронеж, 1941, с. 4.

[3] *Гудошников Я. И.* Песенная поэзия И. С. Никитина. — В кн.: И. С. Никитин. Статьи и материалы. Воронеж, 1962, с. 124.

[4] *Никитин И. С.* Соч. В 4-х т. М., 1960—1961. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: римская цифра — том, арабская — страница.)

[5] Ты плывешь — куда водой несет,
Стороной бредешь — где путь дадут,
Просишь солнышка — гроза идет,
Скажешь правду силой рот зажмут.

[6] См., например: *Соболевский А. И.* Великорусские народные песни. Т. 1—7. СПб., 1895—1902, т. 3, № 68. — Далее указывается том и порядковый номер песни.

[7] «Можно сказать, что в русской лирике песенного стиха кольцо играет ту же роль, как, например, припев в стихотворениях немецких романтиков, написанных под влиянием народной песни. 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. Кольцо, по своему историческому происхождению, восходит, однако, по всей вероятности, тоже к песенной форме — романса; и это композиционное влияние романса как бы заменяет в русской лирике песенного типа отсутствие влияния со стороны народной песни» (*Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975, с. 502).

[8] В народной поэзии эпитет «горькое», как и другие эпитеты, усиливая звучание определяемого, может характеризовать оттенки основного понятия — горя; ср.: «вышивала она горе горькое со слезами»; «Ох, ты, горе мое, горе серое» (Соб., I, № 443); «И вся жизнь прошла черным горюшком» (ИРЛИ, кол. 216, п. 3, № 225).

[9] *Сидельников В.* Писатель и народ. Очерки. М., 1962, с. 171.

[10] «Демократ по своей социальной природе, Никитин не мог стоять в стороне от тех общественных вопросов, которые волновали передовых людей его времени. Отсюда и повышенный интерес поэта к нелегальным произведениям, обличающим самодержавно-крепостническую действительность. Отсюда и известная созвучность некоторых его стихотворений с теми стихами, которые печатались в издававшейся А. И. Герценом и Н. П. Огаревым „Полярной звезде" и других нелегальных журналах тех лет» (*Тонков В. А.* И. С. Никитин и нелегальная литература. — В кн.: И. С. Никитин, с. 44).

[11] «Реализм данной поэмы специфический. Поэме и особенно ее главному герою, Тарасу, присущ романтизм, истоки которого следует искать в фольклоре и прежде всего в русских народных песнях. Именно в них изображение суровой действительности неизменно сочетается с помыслами о лучшей счастливой доле, с романтическими картинами вольной жизни» (*Тонков В. А.* И. С. Никитин и нелегальная литература. — В кн.: И. С. Никитин, с. 83).

[12] *Малкин В. А.* И. С. Никитин — поэт некрасовского направления. — В кн.: И. С. Никитин, с. 25.

[13] *Некрасов А. Н.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1950, т. IX, с. 294.

[14] *Лазутин С. Г.* «Тарас» Никитина и русские народные песни. — В кн.: И. С. Никитин, с. 102—129.

[15] Там же.

[16] Там же, с. 118.

[17] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. В 3-х т. М., 1950, т. 1, с. 529.

[18] *Бороздина П. А.* Женские образы в поэзии И. С. Никитина. — В кн.: И. С. Никитин, с. 150.

[19] *Тонков В. А.* И. С. Никитин. М., 1968, с. 85.

[20] *Удодов Б. Т.* Об идейно-художественном содержании «Дневника семинариста». — В кн.: И. С. Никитин, с. 152.

[21] *Добролюбов Н. А.* О степени участия народности в развитии русской литературы. — Собр. соч. В 3-х т. М., 1950, т. 1, с. 314.

[22] *Введенский И. И.* Письма. — Архив Пушкинского дома АН СССР, ф. 569, с. 710.

[23] *Бунин И.* Собр. соч. М., 1967, т. IX, с. 505—506.

[24] *Камов Н.* И. С. Никитин, его жизнь и сочинения. М., 1910, с. 72—73.

V. КРЕСТЬЯНСКИЕ ПИСАТЕЛИ

«Ни одна страна Европы не дает такого количества писателей-самоучек, как Россия»,[1] — писал М. Горький. Отметив специфический русский характер этого явлений, Горький первый рассмотрел творчество писателей-самоучек не только как факт литературной жизни, но и как общественное явление, вызванное особыми историческими условиями, сложившимися в России, и указал, что здесь «главную роль играет историческая и политическая юность русского народа, русского пролетариата».[2] Внимание Горького привлекло творчество «потревоженного русского человека» в пролетарский период освободительного движения. Но массовое выдвижение «самоучек» происходило еще в 60—70-е гг. XIX в., и первое поколение их представляют И. Суриков, М. Козырев, С. Дерунов, А. Разоренов, И. Родионов, И. Тарусин и другие писатели, вышедшие из крестьянской среды, образовавшие первое товарищество писателей, авторы коллективного сборника «Рассвет» (М., 1872) — суриковцы, как стали называть их позднее.[3]

В советской науке утвердился в основном историко-литературный аспект изучения крестьянских писателей. Между тем их творчество, в том числе и особенности фольклоризма, могут быть поняты лишь как явление историко-литературное и историко-фольклорное одновременно. Во встречном движении середины XIX в., с одной стороны, литературы к фольклору, с другой — фольклора к литературе творчество крестьянских писателей лежит на их стыке, точнее — крестьянские писатели вошли в литературу на гребне фольклорной традиции. Сам факт выдвижения в пореформенную эпоху из гущи крестьянства целой плеяды писателей характеризует определенный этап эволюционного развития коллективного народного искусства. Писатели-самоучки появлялись в русской литературе и ранее (И. Суханов, Ф. Слепушкин, Е. Алипанов, А. Кольцов, И. Никитин и др.), но приход в литературу поэта-крестьянина до середины XIX в. оставался фактом исключительным.

В послереформенный период в России «сочинительство» в среде крестьянства и мелкого городского люда стало явлением распространенным. Уже в начале 60-х гг. на страницах популярных «народных» изданий («Воскресный досуг», «Развлечение», «Грамотей», «Иллюстрированная газета» и др.) стали мелькать стихи, авторы которых сознательно подчеркивали свою крестьянскую принадлежность, подписываясь: «крестьянин С. Дерунов», «крестьянин И. Суриков», «крестьянин И. Тарусин» и т. п. Первый сборник писателей-самоучек, подготовленный в 1872 г. стараниями И. Сурикова, собрал 11 авторов, но он не включил всех «самоучек», печатавшихся или просто писавших в это время. Так, в нем не участвовал близкий по характеру творчества авторам «Рассвета» Ф. С. Гурин. Из писем Сурикова известно,

что в начале 70-х гг. рассказы писали «самоучки» И. Г. Воронин и Г. Г. Урусов.[4] Чуть позже появились в печати сочинения крестьянина А. Ливанова.[5] М. Козырев, один из участников «Рассвета», рассказывал в «Воспоминаниях», что после публикации Суриковым объявления о готовящемся сборнике «самоучек» «корреспонденции полетели со всех концов России. Материала получалась масса».[6]

Творчество крестьянских писателей 60—70-х гг. порождено своеобразными условиями русской действительности после отмены крепостного права. Падение крепостного права разрушило патриархальный уклад крестьянского быта, устойчивого и неподвижного в течение многих веков. Как писал В. И. Ленин, падение крепостничества «встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна»,[7] вызвало «подъем чувства личности».[8] «Подъем чувства личности» как социально-мировоззренческий фактор повлек за собой коренные изменения в типе художественного мышления масс крестьянства.

Историки фольклора отмечают, что именно в пореформенную эпоху в фольклоре, коллективно-массовом искусстве, наблюдается усиление роли личного начала. Исследователь традиционной народной песни пишет: «Что касается народного песнетворческого процесса эпохи капитализма, то в нем, если говорить о самих методах создания произведений, постоянно все более и более усиливается начало индивидуальное и ослабевает начало коллективное».[9] В 70—80-е гг. в русском фольклоре происходит формирование нового жанра — частушки, которая «по своей форме, по самой индивидуальности выраженного чувства, переживания означает принципиально новое поэтическое качество фольклора, где грань между фольклором и литературной поэзией становится подвижной, а то и совсем исчезает».[10] Явлением того же типа, знаменующим разложение традиционного коллективного художественного мышления крестьянства, стало выдвижение из крестьянской массы писателей, стремящихся воплотить свой творческий потенциал в рамках индивидуального, личного искусства.

Уже первые публикации крестьянских писателей[11] выявили эстетические их ориентиры: с одной стороны, фольклор, народная поэзия непосредственно, с другой — творчество поэтов, писавших о народе и по поэтической манере близких народной поэзии (Кольцова, Никитина, Некрасова). В стихах 60-х гг. выявились существенные отличия фольклоризма крестьянских поэтов и их литературных предшественников. Как известно, Кольцов и Никитин шли к фольклору от литературы. Хотя оба были хорошо знакомы с фольклором, в своей поэзии к усвоению традиций народного творчества они пришли не сразу. Раннее творчество того и другого развивалось целиком в рамках литературы.[12]

В первом сборнике «у Никитина еще не было непосредственного ощущения народности бытия и народного творчества, их эстети-

ческой значимости».[13] Крестьянские же поэты 60-х гг. шли в литературу от фольклора.

Нам недостаточно известен круг фольклорных знаний большинства писателей-самоучек, не до конца ясны источники, из которых они черпали свои познания в области фольклора, но иногда можно говорить о широкой фольклорной их эрудиции: таково творчество крестьянина С. Дерунова, который был не только поэтом и прозаиком, но и собирателем фольклора, публиковавшим материалы в местных и столичных изданиях. Фольклорно-этнографические записи Дерунова, сделанные в Пошехонском уезде Ярославской губ., на фоне крупных собраний, появившихся в 60—70-е гг. (сб. Киреевского, Рыбникова, Барсова, Шейна, Даля и др.), сравнительно немногочисленны, но исключительно разнообразны. Дерунов описал поверья, обычаи, обряды и сопровождавший их фольклор (песни, причитания, заговоры, приговоры, пословицы, загадки и т. п.), связанные со всем кругом хозяйственной и семейной жизни пошехонского крестьянина. Им описан почти весь годовой цикл календарных обрядов и обычаев, в том числе особенно подробно святочные беседки, игры, песни, гадания, маски ряженых, жатвенные обряды, мифологические представления о духах поля; описаны поверья и обычаи, связанные со строительством нового дома, покупкой скота, рыбной ловлей, посадкой овощей, обереги и заговоры при повальном падеже скота, представления, связанные с градом и громом, свадебные и похоронные обряды; записаны детские заклички, игровые и «долевые беседные» песни, сказки, пословицы, приметы; он наблюдал разыгрывание народной драмы «Лодка».

В собрании Дерунова преобладает обрядовый фольклор. И так же, как в литературном творчестве Дерунов был бытописателем, бытописателем оставался он и в области собирательства. Фольклор привлекал его не столько эстетической стороной, сколько своей неотторжимостью от интересовавшего его народного быта.

Фольклорно-этнографические очерки Дерунова «Поэтические и суеверные воззрения народа в Пошехонском уезде» [14] (вероятно, название возникло под влиянием труда Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу») вызвали резко отрицательный отклик на страницах «Отечественных записок». Не подвергая сомнению важность подобного рода материалов, Михайловский критиковал автора за неквалифицированные рассуждения по поводу материалов; он считал, что они «сильно отдают писарем, хватившим цивилизации».[15] Действительно, крестьянин-самоучка не мог подняться до научного осмысления собранных им материалов. Но сами материалы имели и сохраняют до сих пор научную ценность. Справедливую оценку труды Дерунова получили в советской фольклористике. М. К. Азадовский относил их к числу местных изданий 60—70-х гг., имеющих «совершенно первоклассное значение».[16]

Восстановить круг фольклорных знаний И. Сурикова сложнее. Предположение Н. И. Неженец о том, что писатель был знаком с крупнейшими фольклорными изданиями,[17] ничем не документируется. Можно утверждать лишь, что Суриков знал «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», так как к тексту сказителя А. П. Сорокина из этого сборника восходит его былина «Садко в Новегороде».[18] Суриковская былина «Богатырская жена» является пересказом былины о Даниле Ловчанине, опубликованной в «Песнях, собранных П. В. Киреевским» (вып. 3). Кроме того, в одной из самых первых статей о Сурикове[19] в кругу его беспорядочного чтения в пору юности упомянуты «Новейшие полные песенники» и лубочные издания: «Еруслан Лазаревич», «Бова-королевич», «Елисеюшка-дурачок».

Формировали фольклоризм суриковцев прежде всего не книжные источники, а впечатления от самой жизни. Все писатели-самоучки, вышедшие из крестьянской среды, выросшие в атмосфере народной поэтической культуры, впитывали ее «с молоком матери». Не случайно в своих произведениях о детях и детстве, как правило, проникнутых высокой поэтичностью, они рисуют ребенка в окружении образов народной фантазии («В ночном», «Дед Клим», «Клад» Сурикова, «Сказка» М. Козырева[20]) и упоминают сказки среди самых светлых впечатлений дества:

И начну у бабки
Сказки я просить;
И начнет мне бабка
Сказку говорить,
Как Иван-царевич
Птицу-жар поймал,
Как ему невесту
Серый волк достал
И во сне мне снятся
Чудные края
И Иван-царе
Это будто я

(Суриков. «Детство»)[21]

Говоря об истоках фольклоризма крестьянских писателей, надо учитывать и то обстоятельство, что все они рано покинули деревню и только С. Дерунов после недолгих скитаний по Москве снова вернулся на родину и прочно осел на земле. Суриков, Разоренов, Родионов, Козырев и др. провели в городе почти всю сознательную жизнь. Ставшее обычным определение суриковцев как крестьянских писателей условно и не совсем точно. Они — представители деревни пореформенной, тронувшейся с места, деревни эпохи «раскрестьянивания».[22]

В их творчестве крестьянская тема занимает ведущее место, но героем их поэзии является и городской бедняк, вчерашний крестьянин, осевший в городе, — причем даже в «деревенских» стихах суриковцев преобладает мироощущение скорее горожанина, чем крестьянина, по крайней мере человека, оторванного от земли. Не случайно в творчестве крестьянских поэтов, в отличие от Кольцова, почти нет картин радостного сельского труда. Такие картины появляются у них лишь в стихах, навеянных поэзией Кольцова («Косарь», «Косари», «Летом» Сурикова). В большинстве пейзажных зарисовок Сурикова («Утро»,

«Занялася заря», «Солнце утомилось», «День вечереет», «Засветилась вдали, загорелась заря», «Заря занимается» и др.) природа схвачена взглядом не деревенского жителя-земледельца, а человеком, который может сказать о себе:

Наконец-то я на воле!
Душный город далеко;
Мне отрадно в чистом поле,
Дышит грудь моя легко.
Наконец-то птицей вольной
Стал я, житель городской,
. . . . . .
Я иду искать свободы,
Мира в сельской тишине...
. . . . . .
Я желаю надышаться
Свежим воздухом полей.

(Суриков. «За городом», с. 198, 199)

В деревенской лирике поэтов преобладает чувство одиночества, бесприютности, «сиротства», свойственное психологии крестьянина, влившегося в среду городского люда, оторванного от родной почвы, родной деревни, «мира».

Эта двойственность социальной психологии поэтов-суриковцев отразилась и на характере фольклоризма: с одной стороны, их творчество опирается на крестьянский фольклор и они пишут «песни» в традиционном поэтическом стиле («То не туча плывет по небу»,[23] «Хороша наша деревня»,[24] «Как идет беда по лугам, полям»[25] С. Григорьева, «То не в поле туман затуманился»,[26] «Ты брани-жури, сударь-батюшка»[27] Дерунова, «Сирота»[28] Тарусина, «Молодец хоть куда»[29] Козырева и др.). С другой стороны, все их творчество, включая и «песни», проникнуто духом городского романса.

Городской фольклорный и полуфольклорный романс середины XIX в. еще нельзя считать ни изученным, ни даже собранным,[30] поэтому трудно говорить, где романс влиял на поэзию суриковцев и где она формировала поэтику городского романса. В творчестве суриковцев представлена интимная любовная лирика типа «жестокого», или мещанского, романса: «Разошлись мы с тобой не по воле своей»,[31] «Любушка»[32] С. Григорьева, «Не корите меня, не браните» и «Я за песни его полюбила»,[33] «Греза»[34] Родионова, «Не брани меня, родная» Разоренова, «Когда с тобою встретясь снова», «Умирающая швейка» Сурикова и др. Но чаще поэты создавали сюжетную стихотворную новеллу, жанровую зарисовку из жизни городской и сельской бедноты, которую можно определить как бытовой или социально-бытовой романс, — таковы «Бедняк»[35] Дерунова, «Воровка»[36] Родионова, «Что ты, парень, разгулялся»[37] и «Горемычная»[38] Разоренова, «У могилы матери», «Сиротой я росла», «Покойница», «Тихо тощая лошадка» и др. Сурикова. В бытовом романсе суриковцы следовали традициям Никитина и Некрасова. Никитинскую эпическую новеллу они обогатили лиризмом. Возможно, под влиянием городского романса лирическое чувство приобретает в их произведениях надрывный, мелодраматический характер, а изображение страстей в любовном романсе носит часто гипертрофированный, а потому и поверхностный характер.

Поэзия суриковцев, ориентированная как на традиционные крестьянские песни, так и на песни романсового типа, близка

фольклору прежде всего своей формой. Крестьянские поэты широко использовали приемы народно-песенного стиля: различного рода повторы, отрицательный параллелизм, лирическое обращение к природе, судьбе-доле, антропонимическое изображение доли и горя, парные синонимические словосочетания и другие особенности фольклорной лексики. В этом плане поэзия Сурикова детально рассмотрена в книге Н. И. Неженец.[39] Но исследование на стилевом и сюжетно-композиционном уровне не раскрывает специфики фольклоризма крестьянских поэтов.

Следование формальным особенностям фольклора составляет характерную черту жанра литературной «русской песни».[40] В традициях «русской песни» рассматривает творчество суриковцев Л. М. Лотман.[41] Действительно, в их поэзии стилизации занимают значительное место. Создавая свои вариации на типично фольклорные темы, они иногда отталкиваются от конкретного текста («Хороша наша деревня» [42] С. Григорьева), но чаще свободно пользуются всем арсеналом народно-песенных приемов. Стихотворение Разоренова «Что не тученька, туча черная» — типичный пример стилизации. Вероятно, у стихотворения не было конкретного фольклорного источника, хотя тематически оно близко ряду народных песен и особенно часто перекликается с широко распространенной игровой песней «Голова болит, худо можется».[43] Основную часть народной песни составляет монолог, как и в «песне» Разоренова, — героиня рассказывает, как встречает ее с гулянья муж:

Мой постылый муж
Подымается,
За шелкову плеть
Принимается.

Но у Разоренова монолог дается в совсем иной тональности. В народных песнях «грусть... не мешает ни иронии, ни сарказму, ни буйному веселью»: [44] не случайно песни о расправе старого мужа над молодой женой часто бывают игровыми или даже плясовыми. У Разоренова все сосредоточено на выражении чувства трагической безысходности, чувство приобретает некоторую надрывность, не характерную для народной традиционной песни, но присущую городскому романсу:

Бей же, бей меня,
Нелюбимый муж,
Коротай мою
Жизнь постылую.

Литературная обработка фольклорного мотива, стилизация особенно ощущается в лексике и фразеологии стиха. Первая строфа вполне выдержана в народно-песенном стиле:

Что не тученька,
Туча черная
Через темный лес
Поднимается.

Но уже в следующей строфе появляются вкрапления другого поэтического стиля: скорее литературное, чем фольклорное,

выражение «грозный муж» и романсовое — «злодей». Романсна и интонация:

Нет, то грозный муж,
Горький пьяница,
Бить меня, злодей,
Собирается.

Стилизации Сурикова и в ранний период (см., например, стихи 60-х—начала 70-х гг. — «Что, удалый молодец», «Эх, брат Ваня, Ваня...», «Головушка», «Что не жгучая крапивушка...», «Что не реченька...» и др.), и в более поздний период творчества поэта (вторая половина 70-х гг. — см. «Кручинушку», «Преступницу», «Ах, ты молодость...», «Песню-быль», «Ты шуми, шуми, дубровушка...» в составе поэмы «В остроге») по-настоящему искусны, органичны. В стихах-стилизациях проявилась своеобразная литературная позиция крестьянских писателей: они «сознательно стремились к наивной непосредственности поэтического языка, к простоте выражения, которая отражала не только уровень развития авторов стихов, но и их принципиальную позицию».[45] И примечательно, что Суриков, как и другие крестьянские поэты, одновременно с «песнями» пишет стихи в совершенно иной стилистической манере («Ты, как утро весны, хороша и светла», «Пройдет и ночь, пройдет и день...» и т. п.).

«Песни» крестьянских поэтов, ориентированные на традиционную народную лирику, приобрели широкую известность в середине XIX в., поскольку были созвучны движению эстетических представлений самого крестьянства. Недаром суриковская песня «В степи» — впрочем, это своего рода вершина в рассматриваемом течении литературной поэзии — стала неотъемлемой частью русского национально-народного репертуара.

Подлинный фольклоризм крестьянских поэтов кроется в своеобразии художественного мышления, в специфически фольклорном видении мира, где преобладает укрупненность, крупномасштабность, концентрация внимания на «всеобщем», обобщение, типизация над индивидуализацией.[46] Это касается отбора тем, сюжетов, разработки образов, поэтических средств. Индивидуальный взгляд художника на мир в этом отношении зорче, пристальней. Психологии коллективного художественного творчества в значительно большей степени, чем творчеству индивидуальному, свойственна ориентация на традицию.

Современники нередко упрекали суриковцев в узости тематики. «Бедность крестьянина, выдача замуж за нелюбимого, притеснения мачехи или мужниной родни, тоскливое недовольство своей долей, мучительные, но бесплодные порывы развернуть свои силы и найти „где лучше“, жалобы на подневольное житье батрака — вот почти все, что встречается в песнях этих поэтов»,[47] — писал рецензент второго издания стихотворений Сурикова. Сам поэт видел причины некоей унисонности своей тематики в специфических условиях жизни: «Некоторые критики упрекали меня за однообразие мотивов, приписывая это узости

моего взгляда. Это — величайшая ошибка. Разнообразие мотивов зависит от разнообразия жизни, а не от широты взгляда. Нужно знать те условия, при которых я жил и развивался. Я жил и развивался при крайне однообразных условиях, при крайне однообразной обстановке. Область моих наблюдений была крайне ограничена, нужда и определенный труд приковывали меня к одной и той же местности и не давали мне возможности набраться новых впечатлений».[48] Однако проще всего было бы назвать это ограниченностью художественного диапазона суриковцев, между тем как это было перенесением в литературу специфического, едва ли не тождественного фольклорному, взгляда на окружающий мир. Суриковцы по существу не выходили за круг исконно фольклорных тем и образов, даже когда суровая жизнь давала новые впечатления.

Так, летом 1878 и 1879 гг. Суриков выезжал лечиться на кумыс в Самарские степи, а в сентябре—декабре 1879 г. жил и лечился в Крыму. Однообразное течение жизни было нарушено. Но в большинстве стихов, навеянных поездкой, поэт развивает темы, уже определившиеся в его творчестве, а новые впечатления вкладывает в традиционные мотивы и образы («Из украинских мотивов», «В Украйне», «Прощание» и др.). Так, например, живые наблюдения отразились в стихотворении «Песня-быль» лишь в пейзажной зарисовке, введенной в произведение по композиционным принципам народной песни:

Ох, сторонка ты, сторонка,
Сторона степная!
Едешь, едешь — хоть бы хата...
В небе ночь глухая.

. . . . . .

По степным оврагам волки
Бродят, завывая.

Суриков ориентируется на сюжетную схему, традиционную для популярных песен литературного происхождения: «Вот мчится тройка почтовая» Ф. Глинки, «Тройка» Анордиста и др. Есть у Сурикова созвучие и со стихотворением Некрасова «В дороге». Но если герой Некрасова — это «крестьянин со своей частной судьбой, со своим индивидуальным несчастьем, ⟨...⟩ и общие судьбы народа ⟨...⟩ выражены в частном варианте, в его личной судьбе»,[49] то у Сурикова, как и в фольклорной песне, — «общенародное чувство, целиком поглощающее индивида».[50] Вставная песня ямщика («Ах ты, молодость...») является стилизацией, стихотворение в целом — яркое проявление фольклорного типа мышления, причем образы ямщицкой тройки, степных просторов и т. п. появились в поэзии Сурикова задолго до его путешествия по степи («Могила», 1864; «В дороге», 1865; «В степи», 1865; «Степь», 1871, и др.), т. е. создавались они под сильнейшим влиянием традиции. Получившее всеобщую известность и подвергшееся фольклоризации стихотворение «В степи» (в фольклорном бытовании — по первому стиху: «Степь

да степь кругом...») родилось как авторская вариация по мотивам народной ямщицкой песни «Степь Моздокская».

Стихи крестьянских поэтов часто имеют определенный художественный текст-«прототип», и помимо русского фольклора эти прототипы нередко давала родственная славянская поэзия. В частности, Суриков охотно обращался к украинским народным песням («Прощание», «Жница», «Три девицы», «Я ли в поле да не травушка была», «День я хлеба не пекла» и др.).[51] Прототипом стихов Сурикова бывали и конкретные литературные произведения Кольцова, Никитина, Некрасова и др.[52] Литературные первоисточники легко обнаруживаются и во многих стихах других крестьянских поэтов: никитинская «Песня бобыля» — в одноименном стихотворении Григорьева,[53] «Крестьянская пирушка» Кольцова — в «Княжем столе» Дерунова и т. д.

Ср.: Гости пьют и едят,
Речи гуторят
Про хлеба, про покос,
Про скотинушку.
. . . . . .
Гости пьют и едят,
Забавляются.[54]

Гости пьяные
Меж собой ведут
Речи вольные
О златой казне.
О хлебах в клети,
Пьют, едят, шумят
Забавляются.[55]

Особенно часто в качестве прототипа крестьянские поэты выбирали стихи близкого им по характеру творчества великого украинского поэта Т. Г. Шевченко, обычно указывая в таком случае: «из Т. Шевченко», «по мотивам Т. Шевченко». И это, как верно указывает Неженец,[56] были не вольные переводы, а именно авторские вариации. Кроме Сурикова по мотивам Шевченко писал Козырев («Калина»,[57] «Дума»[58] и др.), Родионов («Полно, полно мне шататься», «Умер старый батюшко»). Иногда крестьянские поэты перепевали друг друга или варьировали один и тот же сюжет в стихах и прозе: стихотворную новеллу «Домовой» пишет Дерунов,[59] позднее одноименное стихотворение — Козырев,[60] затем он тот же сюжет излагает в рассказе («Домовой»).[61]

Критики видели в текстуальных, образных, ритмических совпадениях крестьянских поэтов не просто «школу», но ученические подражания. К примеру, Михайловский в рецензии на сборник «Рассвет» отмечал: заимствования «свидетельствуют о слишком уж пристальном изучении „техники“ Некрасова, Шевченко, Кольцова, Гл. Успенского».[62] Стихи суриковцев действительно часто были подражательны, но причина этого кроется, на наш взгляд, опять-таки в принадлежности их к особой стилистической волне, в ориентации на принципы фольклора. Придя в литературу, крестьянские поэты творили во многом по законам коллективного искусства. Те же законы творчества, кстати сказать, проявились и в нарождавшейся массовой рабочей песне: песня эта создавалась в значительной части как песня-«переделка», песня «на мотив» и т. п. Индивидуальное, личное начало в творчестве поэтов-суриковцев было выражено, конечно, ярче, но по сути творчества явления эти однотипны.

Фольклорная «установка» крестьянских писателей присутствует и в их романсовой лирике, — там, где они, отказавшись от условной поэтической формы традиционной народной песни, следуют эстетическим канонам литературной реалистической поэзии и стремятся отразить явления действительности в их конкретности. В романсовой лирике суриковцы сделали предметом поэзии те стороны действительности, которые находились вне эстетики традиционного крестьянского фольклора, показали деревенского и городского бедняка в сфере тяжелого, изнурительного каждодневного труда, но этот показ народной жизни изобилует своеобразными «loci communes», близкими вариациями:

Истомленный работой дневной,
Пахарь тянется с поля к ночлегу...
(Григорьев, «Вечер») [63]

Я, весь измученный тяжелою работой,
Сижу в ночной тиши, окончив труд дневной.
(Суриков, с. 126)

Раньше зорюшки, света белого,
Встанешь, по дому чтоб управиться,
Корм скоту задать, всех обмыть, обшить.
(Дерунов, «Ты брани-жури, сударь-батюшка») [64]

В подходе к изображению труда у суриковцев ощущается следование за Некрасовым. В то же время зарисовки труда артельных и фабричных рабочих в стихах Сурикова («Горе», «Дубинушка», «Работники», «Смерть») по образности, отбору деталей, стилистике близки рабочим песням середины XIX в. Ср.:

...Он в больнице
В Питере лежит.
И едва ли скоро выйдет,
Боль-то не легка;
У него по самый локоть
Отнята рука.
Раздавило на работе
Руку шестерней.
У машины я стоял,
У рук пальцы оторвал...
Провались ты, Коновалов,
Со всей фабрикой новой,
Со машиной паровой.[65]
(Суриков, «Горе»)

Еще ближе к рабочей песне, особенно по характеру протеста, сцена в очерке Григорьева «На праздниках (Сцена с натуры)» — мастеровой шлет проклятия машине, а заодно и хозяину: «...ошпарила, будь она проклята, руку-то мне... Чтоб ей ни дна, ни покрышки с хозяином-то вместе!».[66] Есть сведения, что стихотворение Сурикова «Работники» использовалось позднее в рабочих кружках и воспринималось как правдивое изображение жизни рабочих.[67]

В романсовой лирике нашел отражение богатый жизненный опыт крестьянских писателей. Драматические коллизии в них, хотя и были заострены в духе фольклорного городского романса, отражали поистине трагические условия существования городской и деревенской бедноты. В романсах, стремясь к жизнен-

ной правде, поэты широко пользовались художественной деталью, совершенно не характерной для традиционной народной песни:

У твоей сырой могилы
Сын бедняк стоит.
В старом рваном сюртучишке,
В ветхих сапогах.

Я с тринадцати лет
По людям ходила:
Где качала детей,
Где коров доила.

(Суриков, «У могилы матери»)

Особенно богата выразительными деталями «Доля бедняка» Сурикова. Социально-бытовые романсы дышали жизненной правдой, и оттого в целом более, нежели «песни» суриковцев, находили отклик в массах: «У могилы матери», «Доля бедняка», «Сиротой я росла» Сурикова и др.

Итак, в романсовой лирике суриковцы стремились к конкретности. Но в силу фольклорного типа мышления и в романсах вырабатывались свои каноны: постоянство тематики и ситуаций, устойчивость описаний, фразеологическая стереотипность.

Излюбленным образом романсовой лирики суриковцев, как и в фольклорном романсе, был образ сироты. Этот образ помогал поэтам передать чувство беспризорности, одиночества, отчужденности. Образ мог выступать в своем конкретном наполнении («У могилы матери», «Покойница» Сурикова, «Горемычная» Разоренова,[68] «Сирота» Тарусина [69]), мог приобретать символическое значение. Но здесь поэтов-суриковцев подстерегала опасность упрощения, и им не удалось ее избежать, — образ не всегда разрабатывался и углублялся, а чаще использовался как готовое клише, пригодное для перемещения из произведения в произведение:

Грустно, сиротинка,
Я стою качаясь.

(Суриков, «Рябина»)

Гнется, гнется сиротинка,
Нет для ней подпоры.

(Суриков, «Верба»)

Среди степи глухой
Есть могила одна,
Меж кустов сиротой
Затерялась одна.

(Суриков, «Могила»)

Не твоя ль это могила
Смотрит сиротой?

(Суриков, «Доля бедняка»)

Это были очевидные противоречия творческого метода.

Штампом в бытовом романсе суриковцев стало изображение смерти как избавления от житейских бед («Нужда», «У могилы друга», «Мертвое дитя» и другие стихи Сурикова), а также сцена рыданий матери над голодными детьми:

И в тоске малюток
Обоймешь руками,
Детские головки
Оросишь слезами.
Жарко их целуешь,
Плачешь и рыдаешь.

(Суриков, «Покойница»)

Как в твоей квартире бедной
Ждет тебя твоя жена
И, обвив детей голодных,
Плачет бедная она.

(Разоренов, «Песня») [70]

В любовном романсе суриковцев обычно используется условный портрет, характерный для традиционной народной песни («...по плечам разбилась русая коса...» — Родионов, «Греза»); в социально-бытовом вырабатывается иной тип портрета, но тоже вполне условный:

Забита нуждой и заботой,
Как остов, худа и бледна...
(Разоренов, «Горемычная»)

Вот лежит в постели,
Бледная, худая...
(Суриков, с. 89)

Подчинен той же закономерности в романсовой лирике крестьянских поэтов и пейзаж.

Минорная тональность определяет выбор картин природы. Обычно это — тоскливый день:

С неба дождик льет осенний,
Холодом знобит,
У твоей сырой могилы
Сын-бедняк стоит.
(Суриков, «У могилы матери»)

Композиционная структура пейзажа заимствуется из традиционной народной лирики. Он возникает в зачине и, соответствуя настроению героя, вводится согласно структурно-композиционному приему психологического параллелизма:

Тяжело и грустно,
Сердце так и ноет.
За окошком ветер
И шумит и воет.

И стучат в окошко
Капли дождевые,
Лезут в душу думы,
Черные и злые.
(Суриков, с. 88—89)

Любовная романсовая лирика суриковцев, близкая фольклорным «жестоким» романсам, получила широкое распространение: она отвечает вкусам масс («Не брани меня, родная» Разоренова, «Не корите меня, не браните» и «Я за песни его полюбила» Родионова).

Особое место в творчестве крестьянских поэтов занимают стихотворные переложения эпических фольклорных произведений: «Садко», «Немочь», «Богатырская жена» Сурикова, «Богатырь Илья» Разоренова. В «былинах» поэты менее всего близки прототипам из фольклора. Создавая «былины», они следовали литературной моде своего времени.[71] Из больших эпических произведений заслуженный успех выпал на долю поэмы Сурикова «Казнь Стеньки Разина», где автором передан дух разинского фольклора. К сожалению, не известны источники, которыми пользовался поэт в работе над поэмой. Произведение в сокращенном виде вошло в народный репертуар, воспринималось как революционная песня и сохраняет популярность до сих пор.

Творчество большинства суриковцев-поэтов не претерпело со временем значительных изменений. Можно говорить с достаточным основанием лишь о литературной эволюции Сурикова, творческий путь которого совместил следование традициям коллек-

тивного искусства и выработку индивидуального поэтического голоса. Перелом в его поэзии намечается в середине 70-х гг. Расширяется проблематика творчества, все большее место начинают занимать стихи о поэте, поэзии, назначении человека («Наши песни», «Я рад бы веселые песни запеть», «Честь ли вам, поэты-братья» и др.). Суриков включается в литературную борьбу, обращается к жанру послания («Трудящемуся брату», «И. И. Барышеву» и др.) — т. е. его поэзия становится более «литературной». Усвоение фольклорной традиции Суриковым во второй половине 70-х гг. усложняется. Однако принципиально оно не меняется («Песня-быль», «Кручинушка» и др.), как бы достигнув своего апогея.

Крестьянские писатели известны в основном как поэты. Между тем некоторые из них пробовали свои силы и в прозе. Сборник «Рассвет», который был своего рода программным выступлением «самоучек», представлявшим творчество их во всем разнообразии («песни», стихотворные новеллы романсового типа, «былины», этнографические работы) включал также рассказы и очерки Сурикова, Дерунова, Григорьева, Козырева. Прозаические опыты Сурикова оказались случайными в его творчестве, и после «Рассвета» он к прозе больше не возвращался. Козырев, наоборот, позднее в основном перешел на прозу.[72] Систематически, начиная с 60-х гг., публиковал рассказы, очерки и повести Дерунов.

Если поэзия крестьянских писателей по характеру фольклоризма была в русской литературе явлением своеобразным, то проза развивалась в общем русле демократической литературы 60—70-х гг., была близка творчеству писателей-шестидесятников, позднее народников, принципиально от них не отличалась, — впрочем, уступая ей в силе критического начала, глубине социального анализа и, конечно, в художественном совершенстве.

В прозе «самодеятельный» характер творчества писателей-самоучек ощущается особенно. Если в поэзии школой мастерства для них был фольклор, то в прозе, где опереться на фольклорную традицию они не сумели, явно сказывался недостаток профессионального мастерства, слабое владение литературной техникой. Рассказы Дерунова часто рыхлы по композиции, чрезмерно растянуты. Михайловский, рецензируя «Рассвет», справедливо упрекал Григорьева за резонерство, которое проявилось у него в прозе. Авторский дидактизм свойствен и ряду произведений Дерунова.

И все же далеко не совершенная по форме, порой наивная по мысли художественная проза крестьянских писателей содержит богатство жизненных наблюдений, верна и точна в изображении жизни, что далось писателям не в результате специального изучения крестьянства, а было отражением их собственного бытия. Это в первую очередь относится к Дерунову, проведшему почти всю свою жизнь в с. Космодемьянском Пошехонского у. Ярославской губ., принимавшему участие в земском

движении и по долгу земской службы много ездившему по губернии. К творчеству Дерунова вполне приложима оценка, которую позже дал Л. Толстой произведениям С. Семенова, писателя-самоучки из крестьян, по проблематике, творческой манере, особенностям стиля и даже характеру фольклоризма очень близкого своим предшественникам — крестьянским писателям 60—70-х гг. В предисловии к книге Семенова Л. Толстой писал: «Искренность — главное достоинство Семенова. Но кроме нее у него и содержание всегда значительно: значительно и потому, что оно касается самого значительного сословия России — крестьянства, которое Семенов знает, как может знать его только крестьянин, живущий сам деревенской тягловой жизнью...».[73]

Не обладая глубиной исторического мышления, крестьянские писатели вслед за шестидесятниками и одновременно с народниками сумели запечатлеть процесс капитализации деревни, классовое расслоение крестьянства, образование деревенского пролетариата, «раскрестьянивание» деревни, причем если в поэзии Сурикова и прекрасно знавшего деревню Дерунова иногда проскальзывала некоторая идеализация сельского быта, то в прозе, особенно у Дерунова, пореформенная деревня показана во всей ее суровой реальности. Появление из среды крестьянства кулаков (очерк Дерунова «Заборин»,[74] его же повесть «Зазорный» [75]), распад патриархальной семьи, выделение и обнищание сыновей, вражда братьев из-за имущества, доводящая до убийства и тюрьмы («Зазорный» Дерунова), спаивание крестьян кабатчиками («Мирской приговор» [76] Дерунова, «Молодая»,[77] «Борьба»,[78] рассказы Козырева «Нечистая сила», «Строитель», вошедшие в сборник «Из народного житья-бытья») — вот характерные черты деревенского быта в изображении крестьянских писателей. В отличие от народников, они не идеализировали и сельскую общину. Дерунов неоднократно показывал, что «мир» бывает несправедлив, что на сходке дела вершат подкупленные богатеями «горланы» («Мирской приговор», «Зазорный»).

Основными жанрами прозы крестьянских писателей, как и у беллетристов-шестидесятников, были очерк и рассказ — небольшая бытовая зарисовка, «картина с натуры», «сцена из народной жизни», как обычно указывал Дерунов в подзаголовке (например, «На дороге»,[79] «На базаре»,[80] «В избе у старосты»,[81] «В трактире»,[82] «На берегу Шексны»,[83] «На плоту»,[84] «У хоровода» [85] и т. п.).

Как всей демократической беллетристике 60-х гг., прозе крестьянских писателей присущ этнографизм. В рассказах и очерках Дерунова, Козырева, Григорьева и других деревня изображается всегда в конкретной временной и географической приуроченности. Особые местные черты подчеркиваются в пейзаже, говоре, одежде героев. «Говорил 〈...〉 (староста, — *К. К.*) не иначе как на Вы, что, впрочем, не редкость у подмосковного мужика». «Внутренность избы 〈...〉 освещалась лампой

⟨...⟩ Хотя это роскошь для деревни, но как для деревни подмосковной — роскошь возможная»,[86] — читаем в рассказе Козырева «Домовой». Дерунов, описывая ярославскую деревню, где еще до реформы широко распространилось отходничество, обычно в рассказах и повестях уделяет большое внимание изображению конкретного труда отходника, его психологии, причинам, заставившим крестьянина идти на сторону. «Экономические условия жизни вызвали жителей искать себе заработок в других сторонах. Поэтому почти все обитатели деревень, окружающих село Грязево и монастырь, от которого и вся местность получила название Монастырщины, избрали своею промышленностью портняжничество и пошли на чужую сторону»,[87] — начинает повесть «Деревенские портные» Дерунов и далее говорит о неписаных законах портняжьей артели, заработках портных и т. п. Как бы не довольствуясь кратким описанием этнографического материала в художественном произведении, Дерунов почти одновременно пишет этнографические очерки («На берегу Шексны. Сцены» и «Коноводческий промысел на Шексне. Этнографический очерк» [88]) или, наоборот, материал, подробно изложенный в этнографическом очерке, использует потом в рассказе, повести (ср., например, очерк «Пошехонские портные» [89] и повесть «Деревенские портные»).

Этнографизм прозы крестьянских писателей обусловил и широкое использование ими фольклорных материалов. Фольклор для крестьянских писателей — это часть народного быта, поэтому в их произведениях можно встретить лишь те жанры фольклора, которые были живыми и активно бытовали в 60—70-е гг. Так, в прозе суриковцев редко встречается сказка, хотя в стихах упоминания о ней часты, особенно там, где воспроизводятся картины детства. Поэтому можно предполагать, что в середине XIX в. в ярославской деревне, описанной Деруновым, сказка перешла уже в основном в детскую среду.

Писатели-самоучки, овладевшие знаниями, культурой ценой огромных личных усилий, были страстными поборниками просвещения народа и особые надежды возлагали на школу. Они много писали о школе, Дерунов способствовал просвещению у себя на родине своей общественной деятельностью. Поэтому в рассказах и повестях крестьянские писатели постоянно обращаются к теме суеверий как проявления темноты и невежества народа.

Они показали широкий круг мифологических представлений русского крестьянина. Ярославский мужик верит в существование водяного. В сцене Дерунова «Борьба» мужик рассказывает, как его дедушка мельник взял в кумовья «водяника», в результате «что, бывало, дедушка захочет, ему куманек и даст. И почет был дедушке их какой!».[90] Рассказ о «водянике» — типичная быличка. У Дерунова отражена и форма бытования ее. Рассказывается она по случаю: мужики вспоминают деда как знаменитого борца, говорят, что давала ему силу одолень-трава, врезанная в руку.

Молодые парни не очень верят, и тогда в качестве доказательства внук рассказывает о чудесном помощнике деда. Образ «водяника» настолько для мужика реален, что в сознании плотогона с ним ассоциируется паровое судно, плывущее по Шексне: «Ишь его, точно водяник пыхтит, эх, полощется!» (Дерунов, «На плоту»). Деревенского парнишку, которому «лес по нутру был», в деревне считают порченым: «Задумчивость такая была, что на селе говорили: Гришка Ухов попорчен, с лесовиком знается, лесовик к себе Гришку тянет» (Дерунов, «Негодный человек»). Водяным, лесовиком и покойником деревенские старухи пугают ребятишек (Дерунов, «Молодая»).

В рассказах Дерунова, Григорьева, Козырева нашли отражение крестьянские поверья о домовом, который бережет скотину, иногда «шалит», первый чует смерть хозяина, предчувствует беду в доме, зовет хозяина на новое место, не любит пьяных и т. п. (Суриков, «В захолустье»; Козырев, «Домовой»). Представлены поверья о кладах, положенных с зароком (Суриков, «Клад»),[91] о 12 лихоманках (Григорьев, «Лихоманка»), ходячем покойнике (Князев, «Колдунья»), «нечистом» (Козырев, «Нечистая сила», «Строитель»), об особой лечебной силе спорной воды с трех перекрестков или с громовой стрелы (Дерунов, «Болезнь крестьянина» [92]), волках-оборотнях и т. п.

Крестьянские писатели не поэтизируют архаические верования, сохранившиеся в мировоззрении крестьянина, они разоблачают их, борются с ними. Вслед за Писемским («Леший»), Н. Успенским («Змей») Козырев показывает своеобразную эксплуатацию народных суеверий: коновал берется выгнать нечистого со двора («Нечистый в виде зайца»)[93], кабатчик за 200 рублей изгоняет нечистого из дома («Нечистая сила»). Но в отличие от Писемского в рассказах Козырева на эту тему снят или ослаблен социальный конфликт. Если у Писемского суеверием мужиков пользуется барский управляющий и конфликт приобретает трагический характер, то у Козырева одураченным оказывается богатый мужик, разбогатевший лавочник. Ситуация дана в юмористическом плане и близка фольклорной традиции: бытовым сказкам о ловких людях, анекдотам типа «Любовник в виде черта». Особенно близки народным сказкам рассказы, в которых мужик принимает за домового любовника жены или дочери (рассказ и стихотворная новелла Козырева «Домовой»).

Крестьянские писатели пытались показать, каким образом на почве суеверий рождаются фантастические рассказы — «бывальщины», как называет их, пользуясь народной терминологией, Григорьев («Лихоманка» Григорьева, «Колдунья» Козырева). Они создают образ человека, активно борющегося с суевериями. В рассказе Дерунова «Молодая» грамотная женщина, выданная замуж за деревенского мужика, пытается противостоять влиянию на детей свекрови, внушающей им страх перед окружающим миром: «Эх, старая, охота тебе ребят пугать ⟨...⟩ Покойники из земли никогда не встают ⟨...⟩ А о домовых и думать не следует,

это пустые сказки».[94] В рассказе Козырева «Строитель» герой, услышав суеверный рассказ о том, как нечистый довел мужика, задумавшего построить церковь, до петли, старается разубедить рассказчика силой логических доводов.

Если народные суеверия привлекали внимание всех крестьянских писателей, то песни, припевки, обрядовый фольклор встречается в основном в рассказах Дерунова, лучше других знавшего деревню. Песня у него обычно дается в массовых сценах и раскрывает настроение коллектива, психологию определенной социальной группы крестьян. Деревенские парни-рекрута напевают под гармонь лихую «Комаринскую», потом затягивают солдатскую песню. Дерунов передает обстановку, в которой поется песня. «Рекрута, надев шапку на бок, выходят из трактира, ухватываются на улице под руку и поют:

Запоем-ко-те, ребята, песню новую,
Мы которую певали на синем море,
Об том ли о сержанте об ученом,
О другом ли кавалере чернобровом».[95]

Мужики, возвращающиеся из города с обозом, поют близкую им по настроению песню:

У Дуняши-сироты
Много горя-сухоты,
Печаль-горе у Дуняши:
Он гуляет от нее,
Он гуляет, отъезжает
Жить во дальни города.[96]

Обычно Дерунов включает в рассказ песню, не подвергая ее правке. В данном случае он добавляет от себя в текст две строчки: «Печаль-горе у Дуняши: Он гуляет от нее». Слов этих нет в варианте, опубликованном им в этнографическом очерке.[97] В измененном виде песня как бы предвосхищает дальнейшие события в рассказе.

Часто встречающиеся в прозе крестьянских писателей пословицы и поговорки используются ими, как и песни, не для индивидуальной характеристики, а раскрывают психологию, мораль определенной социальной группы. В рассказе Дерунова «На берегу Шексны» крестьянам-отходникам, добывающим деньги коноводством и плотогонством, противопоставлен подрядчик. Хищническую мораль эксплуататора он прикрывает пословицами: «На то и щука в море, чтоб карась не зевал», «Не любо — не бери, да хулы не клади» и т. п. В пословице дается характеристика работы отходников («Коноводство — не домоводство» — «На берегу Шексны»), самих крестьян-отходников, поработавших в городе: «Нас семь питерцев на семи лошадях не объедут», — говорят бойкие деревенские парни.

Дерунов, как и другие крестьянские писатели, редко углубляется в индивидуальную психологию героя. Герои его психологически однoплановы. Способ раскрытия душевной жизни близок фольклорно-песенному. И сами сюжеты любовных историй напоминают вариации на темы народных песен о горькой доле

женщины, выданной замуж за нелюбимого, о молодце, сгубившем свою жизнь женитьбой по воле родителей, о свекрови, оклеветавшей сноху, и т. п. Иногда песня предшествует рассказу. В сцене «На берегу Шексны» герой сам говорит, что жизнь его сложилась, как в песне:

Без меня меня женили:
Прихожу вчера домой — меня потчуют женой,
Меня потчуют женой.

Фольклорны и портреты героев. Они всегда условны и кочуют из произведения в произведение: «...красивое и румяное лицо ее рдело здоровьем; темно-русая коса толстым ужом с алой лентой спускалась на спину» (Дерунов, «Зазорный»); «...молодой парень в тулупе, из-под картуза вились русые кудри, лицо горело здоровьем» (Дерунов, «Самоходка»;[98] «...вошел парень в кумачовой рубахе, светло-русые волоса вились» (Дерунов, «Зазорный»).

В повести «Зазорный» одна из сцен напоминает излюбленную фольклорную ситуацию («муж на свадьбе своей жены»): герой возвращается в свою деревню из тюрьмы, куда несправедливо засадил его брат, на перевозе через реку прикидывается чужим, выведывает, что брат домогается любви его жены, и неожиданно застает его в своем доме.

70-е гг. — время формирования в фольклоре частушки. Термина «частушка» или одного из его синонимов в прозе крестьянских писателей нет, но есть у них короткие припевки, исполняющиеся под пляску, бытующую как в городе, так и в деревне. Это одни из ранних частушек или их ближайшие предшественники.[99] Так, в рассказе С. Григорьева «На праздниках» один из мастеровых механического завода поет:

Захотелося морковки —
На базаре не видать,
Есть морковка на Сосновке,
Да не знаю, как достать.

В рассказе Дерунова «В трактире» парни пляшут под гармонь, приговаривая:

Трух, трух, трухану
Про Ерему и Фому!

Потом просят гармониста играть «Спирю» и снова припевают:

Спирюшка, Спиридонушка!
Спиря в Питере живал,
Спиря девушек видал,
Спирюшка!

«Спиря», вероятно, тип плясового наигрыша, сопровождающегося определенными припевками.

Широко используется в прозе Дерунова обрядовый фольклор. В сценах «Борьба», «У хоровода», в драме «Лишняя сила сгубила» упоминается о хороводах, которые водят девушки в день

сельской ярмарки или зимой в избе «на беседе». В изображении Дерунова хоровод — заурядный элемент народного быта. Вокруг него нет всеобщего праздничного веселья: мужики горячо обсуждают последний сход, на котором было объявлено разрешение выкупать у казны землю. Крестьян волнуют острые вопросы современности: может ли земля быть в собственности каждого или должна она быть общей, может ли владеть ею тот, кто на ней не работает, и т. п. И хоровод рядом с толпой, спорящей и думающей о социальных проблемах, воспринимается как осколок прошлого (та же ситуация повторяется в рассказе Дерунова «Борьба»).

Дерунов хорошо знал свадебный обряд Ярославской губ. и связанный с ним фольклор. Опубликованные им записи отличаются полнотой, богатством этнографического и фольклорного материала.[100] Элементы свадебного обряда, вкрапленные в его художественные произведения, так же точны и этнографически достоверны. В рассказе «Агаша» ямщик говорит об обычаях его деревни: «У нас перед сватаньем такие порядки: собирается вся родня ближняя и держат совет, к кому свататься и кого свахой засылать».[101] В другом произведении Дерунов этнографически документально описывает, как до прихода сватов сваха пытается разузнать о «выводке», который запросят с жениха родители невесты («Лишняя сила сгубила»). В повести «Зазорный» приводятся народные суеверия, связанные со свадьбой: во время рукобитья кто-то из посторонних входит в избу, это плохая примета, нужно сказать «отслань-отговорки», и сваха Вахрамеевна «что-то стала нашептывать, дуть на руки, на порог...». Здесь же приводятся приговоры свахи при богомолье («Отрекитесь от лести и зависти, от хитрости и лихости, от призора и разора, от ведуна и колдуна, помолитесь во святой час на житье-бытье счастливое жениху и невесте»).[102] В фольклористике свадебные приговоры стали записываться сравнительно поздно, привлекали внимание в основном приговоры дружки, который вступал в роль и начинал произносить приговоры в день венчания или накануне. Между тем рифмованные приговоры, вероятно, звучали на протяжении всего обряда и произносились разными участниками свадьбы. Дерунов один из первых, по крайней мере среди литераторов, обратил на это внимание.

Элементы свадебного обряда в прозе Дерунова включены всегда в сюжет и составляют определенную сюжетную ситуацию. Описание девичьих «бесед» более иллюстративно. Драма «Лишняя сила сгубила» начинается сценой святочной беседы: девушки ходят по кругу под песню, поют величания парням и т. п.[103] Приводятся почти полностью тексты нескольких песен. Сцена затянута, декоративна. Но песня о голубе, у которого убили голубку, открывающая пьесу, несет важную эстетическую нагрузку в общей структуре драмы: она предваряет развитие одной из сюжетных линий, служит символическим вступлением. Дерунов явно строит драму по фольклорно-песенной композиционной

схеме: «символическая + реальная часть». Тот же композиционный принцип использован им, как уже отмечалось, в прозе («Агаша», «На берегу Шексны»). Рассказ о судьбе конкретного человека служит иллюстрацией к мысли, ситуации, которые в общей форме уже выражены в народной песне. Таким образом, и в прозе, хотя и в меньшей степени, чем в поэзии, у крестьянских писателей проявляется близкий фольклорному творческий метод.

[1] *Горький М.* Собр. соч. В 30-ти т. М., 1953, т. 24, с. 169.

[2] Там же.

[3] К ним мы не относим С. Дрожжина, который вступил в литературу в 70-е гг.; его творчество продолжалось до 1930-х гг., по своим литературным связям Дрожжин был ближе к следующему поколению суриковцев.

[4] См.: *Яцимирский А. И.* Первый кружок писателей «из народа». — Исторический вестник, 1910, № 4, с. 187.

[5] См.: Грамотей, 1875, № 3, с. 32.

[6] *Козырев М. А.* Воспоминания об И. З. Сурикове. — Исторический вестник, 1903, № 9, с. 865.

[7] *Ленин В. И.* Полн собр. соч., т. 20, с. 141.

[8] Там же, т. 1, с. 433.

[9] *Лазутин С. Г.* Русские народные песни. М., 1965, с. 165.

[10] Частушки в записях советского времени/Изд. подг. З. И. Власова и А. А. Горелов. М., 1965, с. 5.

[11] Требуют уточнения сведения о начале литературной деятельности одного из суриковцев — С. Григорьева. Первые произведения его появились в печати не в начале 70-х гг., как предполагал Е. С. Калмановский (см.: И. З. Суриков и поэты-суриковцы/Вступит. статья, биогр. справки, подгот. текста и примеч. Е. С. Калмановского. М.; Л., 1966, с. 320), а еще в середине 60-х (см.: Воскресный досуг, 1865, № 127, 206; 1867, № 213, и др.).

[12] Русская литература и фольклор (первая половина XIX века). Л., 1976, с. 296.

[13] *Скатов Н.* Некрасов. Современники и продолжатели. Очерки. Л., 1973, с. 33.

[14] Ярославские губ. ведомости, 1870, № 21, 35, 42, 43; Рассвет. М., 1872, с. 147—154.

[15] Отечественные записки, 1873, № 1, отд. 2, с. 14.

[16] *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. М., 1963, т. II, с. 214.

[17] *Неженец Н. И.* Поэзия И. З. Сурикова. М., 1979, с. 43.

[18] Только в варианте Сорокина, как и у Сурикова, Садко показан профессиональным гусляром. Вполне вероятно, что в основе поэмы Сурикова «Немочь» также лежит текст из сборника Рыбникова, а не из сборника Кирши Данилова, как утверждает Е. С. Калмановский (см.: Суриков и поэты-суриковцы, с. 486).

[19] *З—ий И.* И. З. Суриков. — Иллюстрированная газета, 1871, № 17, с. 262.

[20] Грамотей, 1874, № 11, с. 20—22.

[21] И. З. Суриков и поэты-суриковцы. М.; Л., 1966, с. 91, 92. (Далее страницы этого издания указываются в тексте; при первом упоминании произведения, не вошедшего в данное издание и сборник «Рассвет», приводится ссылка на публикацию.)

[22] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. I, с. 238.

[23] Воскресный досуг, 1865, № 127, с. 30.

[24] Иллюстрированная газета, 1869, № 1, с. 4.

[25] Грамотей, 1873, № 10, с. 31—32.

[26] Воскресный досуг, 1869, № 342, с. 270, 271.

[27] Там же, 1870, № 16, с. 255.

[28] Там же, 1867, № 211, с. 175.

[29] Там же, 1872, № 43, с. 288.

[30] Фольклорный романс не вошел, например, в книгу: Песни и романсы русских поэтов/Вступит. статья, подгот. текста и примеч. В. Е. Гусева. М.; Л., 1963.

[31] Воскресный досуг, 1867, № 206, с. 94.
[32] Там же, № 213, с. 203.
[33] Иллюстрированная неделя, 1875, № 34, с. 544.
[34] Там же, № 17, с. 271.
[35] Воскресный досуг, 1864, № 90, с. 238.
[36] Иллюстрированная неделя, 1874, № 19, с. 304.
[37] Воскресный досуг, 1869, № 339, с. 215, 218.
[38] Иллюстрированная газета, 1871, № 32, с. 510.
[39] *Неженец Н. И.* Поэзия И. З. Сурикова. М., 1979.
[40] Песни и романсы русских поэтов, с. 20—27.
[41] История русской поэзии. В 2-х т. Л., 1969, т. 2, с. 96—106.
[42] Иллюстрированная неделя, 1874, № 33, с. 519.
[43] Великорусские народные песни, изд. А. И. Соболевским. СПб., 1896, т. 2, № 524—536.
[44] *Белинский В. Г.* Собр. соч. М., 1955, т. 6, с. 477.
[45] История русской поэзии, т. 2, с. 96.
[46] Ср.: Суриков и поэты-суриковцы, с. 9, 10.
[47] Дело, 1875, № 8, с. 300.
[48] *Суриков И. З.* Стихотворения. 4-е изд. М., 1884, с. 61.
[49] *Скатов Н.* Некрасов. Современники и продолжатели. Очерки. Л., 1973, с. 13.
[50] *Гегель.* Соч. М., 1958, т. XIV, с. 301.
[51] См. об этом: *Грабовский П. А.* Произведения Ивана Сурикова. — В кн.: Суриков И. З. Избранное М., 1952, с. 346; *Неженец Н. И.* Поэзия Сурикова, с. 58.
[52] Суриков и поэты-суриковцы, с. 26.
[53] Иллюстрированная неделя, 1874, № 33, с. 519.
[54] *Кольцов А. В.* Собр. соч. В 2-х т. М., 1961, т. 1, с. 126.
[55] Воскресный досуг, 1863, № 42, с. 267.
[56] *Неженец Н. И.* Поэзия И. З. Сурикова, с. 84—87.
[57] Грамотей, 1871, № 12, с. 73—74.
[58] Иллюстрированная неделя, 1875, № 44, с. 703.
[59] Воскресный досуг, 1867, № 237, с. 190, 191.
[60] Иллюстрированная неделя, 1875, № 7, с. 111; № 9, с. 143, 144.
[61] Там же, 1877, № 35, с. 273; № 36, с. 281—282.
[62] Отечественные записки, 1873, № 1, с. 143.
[63] Воскресный досуг, 1867, № 206, с. 94.
[64] Там же, 1870, № 16, с. 255.
[65] Песни русских рабочих (XVIII—нач. XX века)/ Вступит. статья, подгот. текста и примеч. А. И. Нутрихина. М.; Л., 1962, с. 58.
[66] Иллюстрированная газета, 1871, № 16, с. 250.
[67] Так оно упомянуто в протоколе осмотра вещей, отобранных в 1896 г. при аресте членов революционного кружка на Сормовском заводе. Стихотворение было написано без указания автора на обложке сб. А. Н. Плещеева (гос. архив Горьковской обл., ф. 918, оп. 1, ед. хр. 23, л. 472).
[68] Воскресный досуг, 1871, № 4, с. 51.
[69] Там же, 1867, № 211, с. 175.
[70] Там же, 1869, № 339, с. 215, 218.
[71] См. об этом: *Архангельская В. К.* Очерки народнической фольклористики. Саратов, 1976, с. 89.
[72] См. его очерки: «Из народного житья-бытья» (во втором издании очерк имеет другое заглавие — «Днем и ночью») (М., 1896), «Типы Замоскворечья. Очерки и рассказы из купеческого быта» (М., 1878). Некоторые рассказы и повести выходили отдельными изданиями, например «Старшина» (М., 1875), «Школа» (М., 1911).
[73] *Семенов С. Т.* Крестьянские рассказы/ С предисл. Л. Н. Толстого. М., 1894, с. 5.
[74] Воскресный досуг, 1867, № 249, с. 374—378.
[75] Иллюстрированная неделя, 1875, № 29, с. 450—452; № 30, с. 466—468.
[76] Грамотей, 1876, № 7, с. 58—71.
[77] Воскресный досуг, 1866, Прибавление к № 194, с. 81—84.
[78] Там же, № 161, с. 166—170.
[79] Там же, 1871, № 13, с. 202, 203; № 14, с. 214, 215.

[80] Там же, 1866, № 177, с. 22—23, 26, 27.
[81] Рассвет. М., 1872, с. 87—103.
[82] Воскресный досуг, 1865, № 108, с. 118—119.
[83] Там же, 1868, № 293, с. 279—282.
[84] Там же, № 340.
[85] Там же, 1867, № 233, с. 126.
[86] Иллюстрированная неделя, 1877, № 35, с. 274.
[87] Воскресный досуг, 1872, № 15—19, с. 225.
[88] Грамотей, 1872, № 3, с. 53—66.
[89] Ярославские губ. вед., 1870, № 5.
[90] Воскресный досуг, 1866, № 161, с. 166—170.
[91] Там же, 1872, № 23, с. 353—355.
[92] Иллюстрированная газета, 1868, № 7, 8.
[93] Воскресный досуг, 1872, № 26, с. 15—16.
[94] Там же, 1866, Прибавление к № 194, с. 81—84.
[95] *Дерунов С.* В трактире. — Воскресный досуг, 1865, № 108, с. 118—119.
[96] *Дерунов С.* На дороге. — Там же, 1871, № 13, с. 202.
[97] Сказки, песни, заговоры и пословицы в Пошехонском уезде. — Воскресный досуг, 1871, № 20, с. 314.
[98] Иллюстрированная газета, 1867, № 36, с. 166—167; № 37, с. 182—183.
[99] Подобное явление отмечено в творчестве П. В. Засодимского. См. об этом: *Архангельская В. К.* Очерки народнической фольклористики, с. 102.
[100] См.: Труды Ярославского статист. комитета. Ярославль, 1868, вып. 5.
[101] Воскресный досуг, 1872, № 5, с. 71.
[102] Иллюстрированная неделя, 1875, № 29, 30.
[103] Подробное описание бесед и хороводов Дерунов дает в этнографических очерках: Девичьи беседы в Пошехонском у. — Воскресный досуг, 1871, № 23; Хороводные гулянья в Пошехонском у. — Ярославские губ. ведомости, 1870, № 23.

ДРАМАТУРГИЯ

I. А. Н. ОСТРОВСКИЙ

Фольклоризм Островского — проблема сложная и недостаточно исследованная. Драматург был одним из тонких знатоков фольклора и его собирателем.[1]

К тому же, как известно, в раннюю пору творчества он испытал влияние «молодой редакции» «Москвитянина». А. Григорьев, С. Максимов, Л. Мей, А. Писемский, А. Потехин, П. И. Мельников (А. Печерский) и другие литераторы, а также артисты, певцы (из них лучшими знатоками фольклора были Никулина-Косицкая и Тертий Филиппов) не только разделяли его симпатии к народному творчеству, но и возбуждали, усиливали их. Островский вошел в литературу, когда революционно-демократическая мысль в лице Чернышевского утверждала, что народная поэзия уже не в состоянии удовлетворить потребности современного цивилизованного общества, но тем не менее она «прекрасна». Притом «она до сих пор остается единственною поэзиею массы народонаселения ⟨...⟩ важность ее неизмеримо велика, и посвящать свою жизнь собиранию народных песен — прекрасный подвиг».[2]

Рассмотрение фольклоризма произведений Островского уместно начать с критического контекста его творчества — с оценки его прежде всего писателями-демократами: Чернышевским, Добролюбовым, Щедриным, Герценом, наиболее объективным из них Некрасовым, наименее терпимым по отношению к патриархальной старине Писаревым и др. Это тем более важно, что драматург принимал многие из крайних — и даже резких — суждений и, значит, есть все основания полагать, что он осознавал их законность.

Разбирая комедии «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется», Чернышевский подчеркнул, что автор стремился указать путь к восстановлению гармонии человеческих отношений, якобы исходящей из патриархального мира, создать своеобразую идиллию, «апофеозу старинного быта». «Москвитянинские» пьесы пропитаны «поэзией масс», которая, как писал критик, «интересна и мила для всякого, кто любит свой народ».[3] Однако недаром в рецензии

на сборник Н. Берга «Песни разных народов» Чернышевский объявил некоторые пьесы Потехина, Красовского, а также Островского «подражательными». По его словам, в них нет и тени того, что составляло достоинство «Своих людей», а есть утрировка достоинств пьесы «Свои люди — сочтемся» (языка — прежде всего) «до совершенного искажения».

Разливанная фольклорная стихия пьесы «Бедность не порок», по мнению критика, вызвана ложной тенденцией идеализации патриархальных отношений: «Все эти сцены с плясками, играми, песнями решительно лишние и не связаны с пьесою ничем, кроме воли автора».[4] В этой тенденциозности, по мнению критика, и заключается «воля автора».

Оценка пьесы «Бедность не порок» была односторонней (Добролюбов внес в нее необходимые коррективы),[5] но мимо статьи Чернышевского — глубоко принципиальной и целенаправленной, указывавшей на реальную слабость позиции писателя, — драматург пройти не мог.

Фольклор пришел в раннее творчество Островского вместе с изображаемой жизнью, семейным бытом, став одной из особенностей его реализма. С появлением Островского в русской литературе упрочивается тема семейных отношений, обусловившая и рождение новых драматургических жанров. Эта тема доминирует в первой одноактной комедии с ироническим названием «Картина семейного счастья», созданной в духе натуральной школы 40-х годов.

Денежный воротила старик Ширялов в доме Пузатовых, отдающих за него девушку, обращается к хозяину с такой репликой: «Вот мы, брат, здесь пить-то начали, так пойдем ко мне допивать. У меня, брат, просторнее, баб-то нет, да фабричных песенку петь заставим».[6] Незначительная, на первый взгляд, деталь в речи персонажа является своеобразной приметой времени.

В живой, подвижной речевой стихии находили непосредственную интерпретацию не только устойчивые формы быта, но и социальные сдвиги, общественные коллизии, как бы освещенные народной мудростью в традиционных формах фольклора. Например: «А уж ты, Матрена Савишна, как ни крахмалься, а все-таки не барыня... тех же щей, да пожиже влей» (I, 13).[7]

Именно то, что воззрения широких слоев общества ярко и полно выразились в разговорной речи, в устном поэтическом творчестве, с самого начала определило обращение драматурга к фольклору. В этом смысле Островский продолжал традиции великих предшественников и отвечал потребностям своего времени. Драматург достаточно независимо, творчески рассматривал проблему отношения литературы к фольклору — и как писатель и как теоретик.

Точки соприкосновения во взглядах Островского и демократов 60-х гг. на народ и его творчество, несомненно, существовали. Имели место и принципиальные различия. Следует признать,

что в начале 50-х гг. в интерпретацию произведений устного народного творчества драматург вносил нечто свойственное славянофилам, почвенникам. Последнее не было тенденциозной идеализацией семейно-бытового домостроя. Для всего этого Островский был слишком мудр и велик как художник. Народно-поэтическое начало в его драматургии всегда исходило из самой жизни, но интерпретация его зависела от идейной направленности того или иного произведения.

В одноактной «Картине семейного счастья» пословица усиливает и оттеняет основную мысль комедии, стиль которой вполне отвечает требованиям реализма 40-х гг.: и критическому пафосу гоголевского направления, и объективной манере повествования «натуральной школы». За взглядами изображаемого лица угадывается позиция автора, иронический подтекст. Изречения типа «Не он первый, не он последний», «У всякого плута свой расчет» и т. п. цементируют речевой поток, останавливают внимание на основном, главном в плане раскрытия идейного содержания произведения:

«*Степанида Трофимовна.* А если обманет кого, так что за беда! не он первый, не он последний; человек коммерческий. Тем, Антипушка, и торговля-то держится. Не помимо пословица-то говорится: „Не обмануть — не продать“» (I, 17).

На первом этапе своего творчества Островский последовательно развивал традиции гоголевской сатиры. Вскоре взгляд его существенно изменился. Чтобы критиковать народ, полагал он, надо знать и показывать то хорошее, что в нем есть. Однако не случайно в пьесах «Семейная картина» и «Свои люди — сочтемся» драматург изображал действительность преимущественно критически, а в «москвитянинских» пьесах он решал проблему идеала и положительного героя в духе славянофильства. Хорошее, при условии, что оно есть «правда», обнаружить было много трудней, чем пошлое, столь обнаженно резко представшее уже в произведениях Гоголя.

Фольклорное влияние не чуждо знаменитой комедии «Свои люди — сочтемся», но функция народнопоэтических элементов в ней, как правило, обличительная. В комедиях начала 50-х гг. поэтизируются более всего внешние стороны быта; отсюда — «святочный вечер на сцене» стихия фольклоризованной речи в «Бедность не порок».

Речь Мити, Любы, Любима Торцова, Пелагеи Егоровны, Арины, Гуслина, отчасти и отрицательных персонажей комедии поэтична, напевна, образна. Она стилизована в том смысле, что образ создается отдельными деталями, определяющими общий колорит речи, насыщается песенными, сказовыми и другими фольклорными элементами. В ранних пьесах это тоже имело место, однако в них все-таки преобладают разговорно-бытовые интонации.

В кульминации пьесы «Бедность не порок» робкий Митя с присущей герою народной песни молодецкой удалью предла-

гает выход из создавшегося положения: «Вот моя речь какая: соберите-ка вы ее, да оденьте потеплее ужотко. Пусть выйдет потихоньку: посажу я ее в саночки-самокаточки, да и был таков! Не видать тогда ее старому, как ушей своих...» (д. 3., явл. 6) (I, 307).

Но и «злой старик» выражает свои чувства не грубо и примитивно, а ярко и образно. В его лексиконе — красочные выражения (пословицы, поговорки, присловья), его интонации — песенные: «Люби не люби, да почаще взглядывай... На меня грех пожаловаться: кого я полюблю — тому хорошо жить на свете; а уж вас-то я буду на руках носить (*припевает*), в люлечке качать, приговаривать...» (д. 3, явл. 7) (I, 310).

Разные тенденции отражены и в названиях различных произведений в форме пословиц. В первой сатирической комедии («Свои люди — сочтемся») цель достигается в результате переосмысливания народного изречения; в «москвитянинских» пьесах авторская идея и притча нерасторжимы.

Функция пословиц и поговорок внутри текста комедии «Свои люди — сочтемся» также обличительно-сатирическая («Стыд не дым — глаза не выест»; «Мое детище: хочу с кашей ем, хочу масло пахтаю»; «Гусь свинье не товарищ»; «Гром-то гремит не из тучи, а из навозной кучи» и т. д.). Совершенно иные по своему содержанию пословицы использует Островский в комедиях «Не в свои сани не садись» и «Не так живи, как хочется» («Не бойся смерти, а бойся греха»; «Человек предполагает, а бог располагает»; «Тише едешь, дальше будешь»; «Добрая слава лежит, а худая бежит»; «Что будет, то будет, а что будет, то бог даст»). Это уже моральные сентенции, поучения. Таковы они и в названиях и в концовках этих комедий.[8]

Еще более примечательно то, что драматург по-разному интерпретирует элементы свадебной обрядности в комедиях «Бедность не порок» и «Свои люди — сочтемся».

В монологе Аграфены Кондратьевны («Свои люди...») сильно влияние народной свадебной песни-причитания: «Вот выживем тебя из дому, словно ворога из города, а там схватимся, да спохватимся, да и негде взять. Посудите, люди добрые, каково жить в чужой — дальней стороне, чужим куском давишься, кулаком слезы утираючи! Да, помилуй бог, неровнюшка выйдется, неровен дурак навяжется, аль дурак какой — дурацкий сын!» (I, 68).

В сборнике Н. В. Шейна содержится песня, близкая приведенному выше причитанию: «Неровен злодей навяжется... Либо пьяница — дурак; с дураком дурак знается, дураками забавляется» (589).[9] Однако дело не в сходстве, а в различном восприятии приведенных отрывков. В контексте пьесы Островского причитание подчинено цели разоблачения патриархально-купеческого общества. Аграфена Кондратьевна еще может вызвать сочувствие, как образ жертвы, но выведенный в этом лице тип является все же комическим. Приведем идущие за причетом реплики (д. 3, явл. 2):

«*Липочка.* Вот вы вдруг и расплакались! Право, как не стыдно, маменька! Что там за дурак?

Аграфена Кондратьевна (плача). Да уж это так говорится, — к слову пришлось.

Большов. А об чем ты это, слышно, разрюмилась? Вот спросить тебя, так сама не знаешь.

Аграфена Кондратьевна. Не знаю, батюшка, ох, не знаю: такой стих нашел» (I, 68).

В пьесе «Бедность не порок», кроме святочного, на сцене представлен чуть не весь свадебный ритуал, который находится в полной гармонии со вкусами, образом жизни заведомо положительных лиц — Пелагеи Егоровны, Любы, Мити и др. Обрядовые сцены овеяны лиризмом, симпатией автора к старинным обычаям. Пелагея Егоровна говорит, что любит песни «на старинный лад». В то же время муж ее, Гордей Карпыч, попавший под влияние «цивилизации» и фабриканта Коршунова, хочет прогнать ряженых. Правда, сам Коршунов останавливает его, говоря: «Кто же девушек гонит?» — для того чтобы его «величали» и пели свадебную. «Я почет люблю», — признается он. Однако народное, нравственное в итоге торжествует, и в этом — пафос комедии. Образ столичного дельца в структуре комедии занимает особое место, как сатирический, как антитеза по отношению к нарисованной идиллической картине. Народная мораль («бедность — не порок!»), проповедуемая положительными героями, и смирение побеждают зло, самодурство. Препятствие в лице злодея Коршунова устраняется с мотивировкой, близкой к уровню мотивированности счастливых финалов волшебных сказок.

Однако степень идеализации жизни в этой пьесе не следует преувеличивать. Не все здесь светло и радостно, несмотря на стремление автора создать «купеческую идиллию», о чем свидетельствует тот же свадебный обряд. Надрывающий душу причет в сцене сватовства, когда отдают «против сердца» «за немилого», звучит не как устойчивая, механически усвоенная формула, а как естественное выражение сокровенных чувств. Самый яркий пример — монолог няньки Арины: «Не ждали-то, матушки, не чаяли! Налетел ястребом, как снег на голову, вырвал нашу лебедушку из стада лебединого, от батюшки, от матушки, от родных, от подружек. Не успели и опомниться!.. Уж и что это на белом свете деется! Люди-то нынче пошли злы-обманчивы, лукавы-подходчивы» и т. д. (д. 3, явл. 1) (I, 303).

Следует отметить, что и название произведения в форме пословицы объясняется не столько славянофильским влиянием, сколько тем стихийным демократизмом, который был присущ драматургу на всех этапах его жизни. Мысль о том, что бедность — «не порок», многими современниками автора воспринималась как смелая и прогрессивная. Фольклоризм Островского начала 50-х гг. был наиболее сложным и противоречивым явлением на фоне всего многогранного творчества писателя.

Раскрывая основные особенности фольклоризма драматурга, нельзя, конечно, ограничиваться констатацией факта, что, скажем, во многих произведениях имеется некая общность, определяемая ориентацией автора на фольклор, что тот или иной сказочный или песенный мотив оказывает влияние на характер героя и на сюжет, является как бы аккомпанементом к развертывающемуся действию и т. п. Герои индивидуальны, и к тому же методы типизации на разных этапах творчества различны. Принципы обобщения в пьесах «Гроза» и «Свои люди — сочтемся», при всем своеобразии приемов создания характеров самодуров, сходны, и закономерно их отличие от способов типизации в «Бедность не порок». В какой-то мере это связано с первоначальным замыслом и творческой историей произведений: в «Свои люди...» и в пьесе «Гроза» Островский идет в основном от жизни, а в «Бедность не порок» в более сильной степени сказывается тенденция идеализации общественных отношений, от чего зависит и отбор фольклорного материала, и его интерпретация.

Нельзя, однако, останавливаться на подобных, слишком общих выводах, они могут привести к упрощению, к искажению образа. Необходимо рассматривать каждый конкретный случай, имея в виду связь деталей с целым — с образной системой того или иного произведения, а также с учетом всего наследия Островского в его последовательном развитии.

Если, например, автор привлекает пословицу «Черт Ваньку не обманет, Ванька сам слово знает» («В чужом пиру похмелье»), то пословица не может быть, с нашей точки зрения, заменена народными выражениями типа «Есть и на черта гром» или «Не с ветра говорится, что черт ладана боится»: эти афоризмы не вполне вязались бы с образом героя-купца.

В комедии «В чужом пиру похмелье», написанной в момент отхода Островского от «москвитянинцев», на сцену выведен наиболее яркий и законченный характер самодура — Тит Титыч Брусков, в уста которого и вложена эта пословица.

Самодур Брусков — буян, «самый наглый», «готовый на все». Согласно сюжету комедии, Кит Китыч (это прозвище купца Брускова) врывается в чужой дом и, уверенный в том, что «обманет» живущего в нем квартиранта, учителя Иванова, говорит в ответ на протест хозяйки: «За безобразие заплатим»; причина же его крайней разнузданности, гарантия безнаказанности — его огромный капитал.

Пословичная форма, таким образом, оказывается непосредственно связана с конфликтной ситуацией и социальными характерами. Просветитель, бедняк-разночинец Иван Ксенофонтыч Иванов — антипод Кита Китыча Брускова. Учитель в этой комедии Островского наделен гордым, непреклонным характером, чувством человеческого достоинства и, главное, нетерпимостью по отношению к несправедливости, наглому невежеству. Буян, «сорви голова», Тит Титыч чувствует его моральную силу, но, привыкший к коммерческим сделкам, рассчитывает на свой капи-

тал («Черт Ваньку не обманет»). Образное выражение «...Ванька сам слово знает» в контексте комедии соответствует репликам: «за безобразие заплатим», «мы тоже волки-то травленые».

В финале, однако, показано, что самодур осознает свое бессилие, свое «поражение» при виде моральной стойкости учителя. Он замышляет одержать победу, «взять верх» над Ивановыми путем насилия. Вопреки их воле он вдруг решает женить своего сына на бесприданнице Лизе. Нет оснований усматривать в этом повороте сюжета влияние на автора славянофильства или почвенничества — доминантой кульминационной сцены (д. 2, явл. 9) является утверждение: «Мое слово — закон». То, что конфликт неразрешим, отразилось и на других фольклорных элементах пьесы, на языке персонажей. «Живете, как бобыль — ни кола, ни двора»; «Ни кругом, ни около все нет ничего, бедность непокрытая», — говорит квартирная хозяйка. На ее уговоры отдать дочь за богатого Иванов отвечает решительным отказом: «Я беден, да честен, честным и останусь». «Чужой-то хлеб горек!» — отвечает и его дочь. О том, что не видать ему счастья, свидетельствует и поговорка в устах Андрея Брускова «Унеси ты мое горе на гороховое поле», близкая по смыслу заключительной, «под занавес», реплике: «Уж знаю, что толку ничего не будет, одна мука». (Тит Титыч постоянно меняет свои решения, выбирая невесту для сына по своему усмотрению.)

Показательны также авторская интерпретация, ироническая оценка некоторых изречений, имеющих место в этой комедии Островского. Афоризмы патриархального купеческого семейства в силу их функциональности — как бы суть порождение страшного быта темного царства: «Что ты, умней отца с матерью хочешь быть! Выше лба глаза не растут, яйцы курицы не учат» (д. 2, явл. 4) (II, 28). В устах той же Настасьи Панкратьевны, поучающей сына и требующей повиновения родительской воле, по-домостроевски фаталистично звучит пословица: «Уж от своей судьбы не уйдешь». Примечателен ответ на это банально-ходячее выражение с трезвых житейских позиций: «Да почем же вы, маменька, знаете, что мне суждено жениться на дуре неотесанной?» (д. 2, явл. 4) (II, 28).

* * *

В комедии «В чужом пиру похмелье», как и в следующих двух произведениях — «Доходное место», «Воспитанница», — по сравнению с «москвитянинскими» пьесами фольклорных элементов значительно меньше; однако функция каждой использованной пословичной или песенной формы здесь возрастает. На новом этапе творчества, в эпоху общественного подъема демократизм драматурга исключал элементы поэтизации патриархальной старины. Это особенно заметно в обращении Островского к теме усадебного дворянства в «Воспитаннице». Новые темы — дво-

рянства, чиновничества, разночинной интеллигенции — требовали иных изобразительных средств.

Образ Юсова в «Доходном месте» современниками Островского был признан наиболее удачным. «Это лицо восхитительно», — писал Л. Толстой.[10] С особой силой в этом образе сказалось мастерство речевой характеристики.

Пословицы и поговорки, употребленные в речи Юсова, общеизвестны, иногда сами по себе и непоэтичны, и маловыразительны. В контексте, однако, они приобретают сатирическую окраску, всякий раз выражая глубокий идейный смысл. Слова «живи по закону» придают популярной пословице — «Чтобы и волки были сыты и овцы целы» — политическую остроту. То же самое можно сказать об иной по содержанию пословице — «Гора с горой не сходится, а человек с человеком сходится», данной в сочетании со словами: «неужели деньги платить?». «Умеренность и аккуратность» — неотъемлемые черты типичного чиновника среднего класса, поэтому по-особому звучат пословицы в речи Юсова, свидетельствующие об осмотрительности, приспособляемости, о живучести данного типа: «Высоко летает, да где-то сядет», «Курочка по зернышку клюет» и т. д.

Ряд пословиц в комедии «Доходное место» отражает общественные антагонизмы, произносится героями в моменты напряженных конфликтных ситуаций. Так, в споре с Жадовым, подводя итог своим высказываниям, Вышневский говорит: «Вот тебе общественное мнение: не пойман — не вор». Полина, воспринявшая мещанскую мораль, проповедуемую маменькой, во время ссоры с мужем с присущей ей наивностью заявляет: «Рыба ищет, где глубже, а человек — где лучше». Мыкин, упрекая Жадова в том, что тот, бедняк, позволил себе непозволительную «роскошь» — женитьбу, также использует пословичную формулу: «Знаешь пословицу: „Одна голова не бедна, а хоть и бедна, так одна“». Трагизм столкновения героя с неумолимо жестокими обстоятельствами жизни подчеркнут афоризмом: «Что, брат, видно, укатали сивку крутые горки?». Идейно-композиционное значение пословичных форм в комедиях второй половины 50-х гг. исключительно велико; в структуре каждой пьесы народные афоризмы занимают особое место, как бы подводя итог или замыкая события на том или ином этапе развития действия, усиливая общую динамику произведения.

Как принадлежность разговорной речи пословица органичней связана с высказываниями персонажей, чем, скажем, песня. Последняя, в особенности лирическая, продиктована соответствующим положительным характером, хотя нередко песенные образы соотносятся и с отрицательными персонажами. Выявление функции песни в тексте пьесы затруднительно. На это обстоятельство исследователи давно обратили внимание.

Н. П. Кашин в статье «Символика Островского» поставил вопрос о семантике различных художественных деталей, о функциональном значении популярной авторской песни «Матушка,

голубушка...» в устах Полины в 4-м действии комедии «Доходное место». Исследователь писал: «Могут найти очень легкое объяснение, что эта песня бытовала в данном кругу общества, но это объяснение все-таки не дает никакого ответа на поставленный вопрос, потому что там бытовало немало песен, не одна только эта, почему же драматург выбрал именно ее. Мало того, он заставляет Полину снова запеть ее в конце своего монолога в первом явлении, далее она напевает ее по уходе сестры Юленьки, привезшей ей новую шляпку; даже надевая эту самую шляпку перед тем, как уйти от мужа, Полина поет ту же песню, которая преследует ее точно какая-то навязчивая идея. Почему это?».[11] Стремясь к заострению поставленного вопроса, Н. П. Кашин привлекает текст монолога Полины, указывая тем самым на неотъемлемую его деталь: «...запев, она тотчас же засмеялась, удивилась: „Какая песня в голову пришла!“ и задумывается, заставляя вместе с тем и нас задуматься над вопросом, почему драматург заставил Полину запеть именно эту песню».[12]

Исследователь, несомненно, прав, говоря о «символическом» значении многих художественных деталей и фольклорных образов, о том, что «символика эта тесно связана с бытом, изображаемым в пьесе, можно сказать, выросла из него». Верно, что такого рода детали обусловлены приемами предварения событий, параллелизма и т. п. Взаимодействуя с текстом произведения, песня может выражать совершенно противоположный, не свойственный ее содержанию смысл, как это имеет место в монологе Полины. Последняя удивлена, что ей вспомнилась такая песня — обращение к «матушке» с просьбой «пожалеть», так как с детства она не знала этой жалости. Именно жалость, которую выражает Кукушкина при виде бедной обстановки, окружающей ее дочь после замужества, и особенно все ее советы, как исправить положение, — по мысли драматурга, губительны.

Песня «Матушка, голубушка», конечно, не является прямым обращением к матери — как в устах Полины («Доходное место»), так и Ларисы («Бесприданница»), поющей ту же песню. Ее функции в произведениях, столь различных и отдаленных друг от друга двадцатилетием, близки. Песня в том и другом конкретном случае способствует эмоциональной выразительности рисуемого характера и создает на сцене атмосферу «тупика», безвыходности положения человека, нуждающегося в понимании, сочувствии. Но в «Доходном месте» популярная песня помогает ощутить и ту пропасть, которая легла между матерью и дочерью, и взаимное непонимание героев — ограниченной, мечтающей о комфорте, но живущей в бедности Полины и умного, образованного, далекого от жизни Жадова.

Образу Жадова также не чужда фольклорная стихия. Презирая блага, добытые нечестным путем, тяжело переживая крушение своей мечты о тихом семейном счастье, Жадов воспринимает как близкую его душе признанную в демократической среде «Лучинушку». Он напевает: «Лучина, лучинушка, березовая...».

Эта народная элегия воспринимается по контрасту с не менее известной «По улице мостовой», под которую пляшет Юсов по просьбе его преданного ученика, взяточника Белогубова, празднующего свою удачу. Конфликтные ситуации как бы оттенены контрастными песенными мотивами.

Жанр следующей пьесы — «Воспитанница» — определен самим автором как «сцены из деревенской жизни», и, казалось бы, здесь с наибольшей полнотой должна обнаружиться фольклорная стихия. Однако в этой драме еще меньше фольклорных элементов, чем в «Доходном месте». Одна песня, две пословицы — вот и все, что мы в ней находим. Но то, что в ней содержится в плане использования фольклорного материала, заслуживает самого пристального внимания.

Народные лирические мотивы в этой пьесе отсутствуют не случайно. Не только в характерах дворян, но и дворовых нет дыхания народной жизни. На всем лежит печать бессмысленного деспотизма, порока, зла. Тяжела, безотрадна судьба воспитанниц в усадьбе помещицы. Воспитание девушек «низкого звания» — прихоть самодура в юбке, по народной пословице: «Кошке игрушки, а мышке слезки».

История написания «Воспитанницы», длившаяся более трех лет, несколько необычна для Островского, создававшего свои пьесы в более короткие сроки. Начатая в середине 50-х гг., еще до комедии «В чужом пиру...», «Воспитанница» была закончена после литературно-этнографической экспедиции, имевшей огромное значение для всего дальнейшего его творчества. К первоначальному замыслу драматург обратился в 1859 г., дав «Воспитаннице» новое название: «Кошке игрушки, а мышке слезки».

Нет сомнения в том, что пословица во втором варианте названия была ориентирована на основной конфликт драмы — взаимоотношения помещицы и воспитанницы. Но почему тогда драматург отказался от пословичного варианта? Ведь в каноническом тексте пословица несколько ослабляет внимание, прикованное к образу властной помещицы, обращает его к любовной интриге. Идейное значение использованного в финале драмы образного сравнения снижается в результате отнесения его к воспитаннице Наде и пустому, но доброму, заступившемуся за беззащитную жертву сыну Уланбековой — Леониду.

Дело, очевидно, в следующем. Островский не мог не предвидеть тот прием, какой был оказан его «Воспитаннице» театральным комитетом, цензурой. В надежде увидеть пьесу на сцене драматург, по всей вероятности, преднамеренно отказался от пословичного названия пьесы, прямо указывавшего на центральное действующее лицо — на сатирический образ знатной провинциальной дворянки. Пьеса вызвала нападки реакционных журналов при единодушном одобрении ее передовой критикой: трижды включался в полемику по поводу опубликования «Воспитанницы» Добролюбов, в защиту автора выступили также Щедрин и Писа-

рев. На сцену эта драма, как большинство обличительных пьес драматурга, однако, не допускалась.

Идейно-художественное значение сцен заключалось не только в разоблачении дворянства перед отменой крепостного права, но также в ярком изображении жертвы помещичьего произвола. Впервые в творчестве драматурга появился свободолюбивый женский характер. «Волка бояться, так в лес не ходить», — говорит воспитанница (сц. III, явл. I) (II, 191). В самый напряженный момент развития действия народная пословица служит одним из способов раскрытия внутреннего мира героини, выражению вспыхнувшего сложного чувства — гнева, любви и протеста.

«*Лиза*. ...Я ведь думала, что ты шутя к барину-то вышла.

Надя. Какие шутки! Не могу я обиды переносить! не могу!» (II, 192).

Песня дворовой девушки, пропетая где-то вдали, «за решеткой», волнующая своей наивной непосредственностью, является предварением событий, аккомпанементом к фабуле, символом печальной жизни существ, воспитанных в неволе, в окружении тупых и деспотичных надзирателей.

Никак невозможно без печали жить!
Любить друга можно, нельзя не тужить.

(II, 172).

Песня в «Воспитаннице», подобно пословице, звучит камерно, имеет, на первый взгляд, личный характер, в ней нет тех свойств, которые могут придать изображаемому эпическую широту, размах. Песня и скупо звучащие в этой пьесе народные афоризмы не оказывают существенного влияния на стиль произведения в целом, хотя их функция, как мы видим, значительна. Несколько иначе будут использованы драматургом фольклорные образы в пьесах волжского цикла, созданных после совершенного им восьмимесячного путешествия по России.

* * *

Значение этнографических исследований на Волге, которыми Островский был занят в течение нескольких месяцев (с начала 1856 г.), трудно переоценить. Сама по себе «литературная экспедиция», организованная в момент усиления освободительного движения, была мероприятием официальным, неожиданным и едва ли не случайным. С другой стороны, говоря о том, что определило живейшее участие в ней ряда писателей, и прежде всего Островского, нельзя не отметить, что она явилась следствием развития демократических тенденций, резкого повышения интереса к народному быту, этнографии и фольклору. Ведомственную «подорожную», своего рода командировочное удостоверение с заданием Морского министерства, драматург получил после того, как выяснилось, что рекомендованный министром

драматург Потехин не справляется с обследованием местности вдоль течения Волги. Островскому был предоставлен район от верховья реки до Нижнего Новгорода.

Никто из писателей — участников экспедиции, охватившей чуть не всю европейскую часть России, не смог почерпнуть такое богатство фактов и сведений, как Островский, не говоря уже о гениальном использовании собранного материала в художественном творчестве. Результаты фольклорно-этнографических исследований драматурга обнаруживаются в его пьесах примерно с конца 50-х гг., с периода создания «Воспитанницы» и «Грозы».

Историки литературы и театра не раз вспоминали метафору С. А. Юрьева: «„Грозу" Волга написала». Она точна в том смысле, что без волжских впечатлений, без тщательного изучения жизни и быта во время экспедиции «Гроза» не могла быть написана. Хотя фольклорные мотивы звучат в ней словно дополняющие действие элементы народной лирики и эпоса, тем не менее они не нарушают специфики сценической речи, всецело подчиняются реалистической драматургической системе.

Осуждая Островского за пристрастие к архаике в «москвитянинских» пьесах, созданных после пьесы «Свои люди — сочтемся», Н. А. Некрасов так писал об особенностях «дарования» автора знаменитой комедии: «Бесспорно первому драматическому писателю», по его словам, «не для чего гоняться за точностью народного языка; ему менее, чем кому-либо, следует бояться выпасть из русского тона: тон этот в нем самом, в свойствах его ума».[13] С особой силой эти особенности таланта драматурга — самобытный аналитический ум, свобода художественного мышления, «русский склад и в жизни, и в речи» — дали знать о себе в «Грозе».

Сам Островский говорил, что «в каждой его пьесе особый „тон" и склад речи». В «Грозе» просторечье и разнообразные фольклорные формы использованы с исключительным чувством меры. Скупо поданы пословицы и поговорки; их нет в этой пьесе, если не считать заявления Дикого «Захочу — помилую, захочу — раздавлю» (д. 4, явл. 2) и реплики Кабановой «Чужая душа — потемки» (д. 4, явл. 4). Язык «Грозы» тем не менее поэтичен во всех эпизодах и сценах. Характер этой образности определяется художественным мышлением автора, демократической позицией, сложившимися накануне реформы, в эпоху нараставшей революционной ситуации в России. Художественная деталь в образной системе «Грозы» становится по-особому значимой, приобретает функцию реального символа.

О влиянии сказочных образов на поэтику «Грозы» можно говорить лишь с натяжками, весьма условно. От жанра сказки в этой пьесе нет почти ничего — как в сюжете, так и во всей воссозданной атмосфере «темного царства». В целом это не сказочное царство. Город Калинов — вымышленный город, однако это не дает основания для вывода, что действие «Грозы» якобы вне рамок реальности. Каждая символическая деталь (грозовая туча, «геенна огненная» и т. п.) свидетельствует об историзме,

о предельной достоверности быта и всего строя жизни, изображенных в драме Островского. Опыт комментария к «Грозе» Н. И. Коробицына[14] в этом отношении чрезвычайно показателен, хотя, конечно, не следует забывать, что драма была написана чуть раньше, до обсуждения дела Клыковых, начатого после самоубийства молодой женщины из купеческого семейства в городе Костроме.

В «Грозе» ощутимо влияние другого жанра фольклора — сказовой эпики, но еще более — песни, и не только во второй сцене третьего акта. Песенные мотивы звучат во всех пяти действиях; и, главное, образ героини трагедии близок песенному.

Образ вольной птицы — символ свободы человека, выражение протеста против гнетущей действительности, намек на силу или слабость, незащищенность страдающей личности. Все это — распространенные мотивы и сюжеты народной лирики, нашедшие свое отражение в большой русской драматургии — от «Русалки» Пушкина до «Чайки» Чехова. Наиболее характерны они для Островского. Фраза «Отчего люди не летают?» в устах Катерины естественна, служит выражением мечты о воле; желание «лететь» — от ее глубокой неудовлетворенности жизнью. В конце драмы свою невыразимую душевную муку героиня также стремится высказать на языке фольклорных образов: «Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску!».

Одной из тем народных лирических песен является тема горькой доли в чужой семье, под властью свекрови. Островский сам собирал такие песни, тщательно записывал их с «музыкой», как он свидетельствовал, рассказывая о своей работе в экспедиции.[15] В самой жизни драматург наблюдал, что наиболее тяжелым является положение замужней женщины, в то время как девушке предоставляется относительная свобода; это отразилось в его творчестве, определило сюжетную основу «Грозы» и других его пьес.[16]

Одухотворенность, свойственная Катерине («Гроза»), Параше («Горячее сердце»), Ларисе («Бесприданница»), чужда всей калиновско-бряхимовской действительности, законам «темного царства». Молодая Кабанова со своими мечтами и тоской по идеалу, иному существованию противостоит ханжеской морали купеческого семейства и мещанским нравам города Калинова.

Жизненная основа сюжета «Грозы», связанная с семейной и общественно-бытовой темами, не только не противоречит мотивам народной лирики, но срастается с ними в единой образной системе. Как уже отмечалось, народные песни о женской доле перекликаются с основным содержанием драмы; образ Катерины можно назвать песенным. Характеру Варвары тоже соответствуют фольклорные образы и мотивы использованных автором трех песен: «За рекою, за быстрою, мой Ваня гуляет...»; «Все домой, все домой, а я домой не хочу...»; «Гуляй, млада, до поры, До вечерней до зари... А я млада до поры, до утренней до зари...». Все они имеют отношение к сюжету второго плана, связанному

с образом Варвары, и главным исполнителем этих песен, естественно, является возлюбленный Варвары — Кудряш.

Среди песен Кудряша особое место занимает пропетая перед выходом на сцену Бориса и Катерины казачья песня «Как донской-то казак думу думает...». Событийная сторона песни, на первый взгляд, не имеет никакого отношения к героям и действию драмы Островского, в которой нет ни жестокого казака, ни безответной жены, ни «малых детушек»: герой «думу думает, как будет жену губить», а жена называет его «мил сердечный друг»; она обращается к тирану-мужу с такой просьбой, сверхгуманной, если можно так выразиться:

Ты не бей, не губи ты меня со вечера!
Ты убей, загуби меня со полуночи!
Дай уснуть моим малым детушкам,
Малым детушкам, всем ближним соседушкам.

(II, 243)

Сама по себе эта песня — трагедия, еще более страшная, чем все то, что совершается непосредственно в драме Островского. В «Грозе» изображаются другие жизненные обстоятельства, иные отношения и мотивы поведения героев, хотя в один из моментов любовного объяснения Катерина говорит Борису, что он по сравнению с ней, обреченной на смерть, — «вольный казак».

На функцию песни Кудряша в свое время стремился указать в упомянутой выше статье Н. П. Кашин: «...возникает вопрос, почему драматург заставил веселого Кудряша, вышедшего на свидание с своей возлюбленной, запеть такую грустную песню». Исследователь обратил внимание на то, что в речи героев во второй сцене третьего действия (в овраге), сразу же после песни о казаке и его жене, неоднократно повторяется глагол «губить», «загубить». «Ведь это значит, вы ее совсем загубить хотите, Борис Григорьевич!» — говорит последнему Кудряш, еще не зная, о ком идет речь, а узнав, прибавляет: «...себе хлопот не наделайте, да и ее в беду не введите. Положим, хоть у нее муж и дурак, да свекровь-то больно люта».[17]

Изображая трагедийную ситуацию, драматург, таким образом, указывает на среду и окружение, на прямых и опосредованных виновников гибели Катерины, к числу которых, конечно, относится и Борис, хотя он желает ей только добра и в ответ на слова Кудряша со всей присущей ему искренностью произносит: «Сохрани, господи! Сохрани меня, господи! Нет, Кудряш, как можно. Захочу ли я ее погубить!». Но в следующем явлении, с выходом на сцену Катерины, производные от слова «губить», обращенные к мягкому, незлобивому Борису, являются как бы выражением какой-то «навязчивой идеи». Страстная речь героини пьесы звучит подчеркнуто драматично, как песня о жертве жестокого казака, как дума о фатальной судьбе русской женщины:

«*Катерина*. Зачем ты пришел? Зачем ты пришел, погубитель мой? Ведь я замужем, ведь мне с мужем жить до гробовой доски...

Борис. Вы сами велели мне притти...

Катерина. Да пойми ты меня, враг ты мой: ведь до гробовой доски!» (II, 247).

И далее все реплики со словами «загубил», «погибель» повторяются, как трагический рефрен, до конца явления, сливаются с сюжетным мотивом песни, которая таким образом способствует созданию крайне мрачной атмосферы на сцене, картины фатальной обреченности личности.

Сценическая атмосфера «Грозы» образуется на основе внутренних связей, единого композиционного целого и микроэлементов структуры пьесы (пословицы, песни и т. п.). Пейзаж в «Грозе», который воспринимается по контрасту с картиной быта, также способствует созданию соответствующей сценической атмосферы. Жизнь людей в семье Кабановых или Диких — страшное подполье, «застенок». В это темное царство жутко попасть в светлый день, когда сама природа сулит человеку радость. Однако и «ноктюрны», и тема «грозы» — лирическая тема пьесы в целом (народные песни, волжская природа и т. п.) сопутствуют образу Катерины, оттеняют трагизм положения и силу, народность характера героини. Песня о казаке и его жертве, на первый взгляд не связанная с действием пьесы, выполняет в основном ту же идейно-композиционную функцию.

Стихотворно-песенные элементы «Грозы» имеют два источника (книжной и народной лирики), связанных с двумя во многом близкими и во многом полярными образами. Материализм Кулигина и религиозная экзальтация Катерины — отражение двух различных граней народного миросозерцания, крайней противоречивости изображенного драматургом мира. То, что народный, прямой и трезвый взгляд на природу и современное общество находил точку опоры в философско-материалистической поэзии прошедшего века, столь же типично для патриархального Калинова, как и суеверия, религиозность, совершенно различные по своей сущности: мечты Катерины, с одной стороны, и многие из небылиц Феклуши — с другой, связаны с житийной литературой, иконописью, а также с легендами, преданиями, духовными стихами.[18]

* * *

Последователь реалистической традиции Пушкина, Островский стремился к объективному показу характера народа — склада его ума, его тревог и надежд; в исторических хрониках он отразил как свободолюбие масс, так и стихийно развивавшиеся в народной среде утопические идеалы и стремления. Произведения на религиозные, библейские темы, различные жанры житийной литературы и фольклора характеризовали определенный

уровень сознания народной массы. Содержание этих произведений отвечало наивной вере в божественное предопределение, а также социальным явлениям, имевшим широкое распространение, — таким, как раскол, религиозное подвижничество. «По нижегородскому заволжью, — отмечает Даль, — половина населения числится православным, само себя называет церковниками, но раскольничает, по обычаю, в своих обрядах».[19] Закономерно то, что драматург широко использовал обрядовые песни, легенды, предания, сказания в стихах о вере и чтимых ею святых (стих о Лазаре, о Иосифе прекрасном, «Стих о голубиной книге» и т. п.).

Духовный стих в драмах Островского, отнесенных им самим к волжскому циклу, занимает значительное место и выполняет функции, отнюдь не связанные с пропагандой консервативных идей или религии. В литературе об Островском уже отмечалась близость «Грозы» и «Минина», образов верующих Катерины, Марфы Борисовны и др. Вера в том и другом случае является выражением народного чувства протеста против несправедливости.[20] Особенно ярко сказывается это противоречивое единство стремления к религиозно-нравственному идеалу в образах Катерины («Гроза»), Минина и Марфы Борисовны («Козьма Захарьич Минин-Сухорук»), Дубровина («Воевода»), Калачника («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»).

Вера в сознании героев Островского — это главная сила в борьбе за правду против зла, насилия, иностранной интервенции. Когда новгородские власти начала XVII в. стремятся внушить всем мысль, что сопротивление — «грех», что нужно покориться, Минин берет инициативу в свои руки, возглавляет народное ополчение. «Глас народа — глас божий», — утверждает он. Осуществляя план организации войска с целью освобождения Руси от польских захватчиков, Козьма Минин заявляет: «Мне бог велел идти». Он говорит, что во сне ему «явился муж в одежде схимника... И рек: „Кузьма! Иди спасать Москву! Буди уснувших!“». Марфа Борисовна, читающая духовные стихи, житийную литературу, является одним из сподвижников Минина. В ее доме собираются на сходку предводители восстания на Волге — Иван Кувшинников, Григорий Лапша и др. Не случайно столь значительны в драме «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» мотивы стрелецких песен («Нам на Волге жить, все ворами слыть...» и т. д.).

Не менее сложна связь народных религиозных настроений с идеей противления социальному злу в пьесе «Воевода». Герой драмы Дубровин, ставший разбойником Худояром, приходит к проповедующему христианское смирение Пустыннику как к своему союзнику в борьбе за справедливость. Он призывает его защитить обездоленных посадских людей, пострадавших от произвола воеводы. При этом он обещает построить монастырь (возможно, что Островский использовал легенды о местных монастырях, которыми он интересовался в экспедиции). Старец-

отшельник в конце концов склоняется на сторону разбойника: «Ну, бог тебя благослови! Смотри же, я буду ждать». Этому диалогу предшествует духовный стих, «пропетый нищими у обители „святого“: „Отчего начался у нас белый свет?..“».

Следующая сцена (в стане разбойников) завершается двумя песнями: стихом о правде и кривде («⟨...⟩ Кривда правду переспорила...») и песней Щербака («Я на камушке сижу, я топор в руках держу...»).

В сложной образной системе «Воеводы» поставленные рядом реплики Дубровина о кривосудии («неправый суд царит на белом свете...») и стих о кривде («Пошла кривда по сырой земле, по народу православному, оттого суды неправые...») также идейно связаны с основными проблемами произведения: произвол властей, нищета и страдания народа, борьба масс за освобождение от рабства и насилия.

Внутренняя тема «Воеводы» с наибольшей ясностью и полнотой раскрывается благодаря привлечению и иных фольклорных средств. Особое функциональное значение в композиции пьесы имеют структурные компоненты народной драмы «Лодка». Обращение к драматическому жанру устного творчества обусловлено необходимостью прибегнуть к приемам эзоповской речи, а также популярностью в народной среде и социальной заостренностью конфликтной ситуации «Лодки». Примечательно, что в упомянутой выше сцене встречи с Пустынником Дубровин с Резвым и Бастрюковым подъезжают к пещере отшельника на лодке, что напоминает действие народной драмы.

Дубровин

Тавань! Я вылезу, а вы плывите,
Да в тальнике и схоронитесь с лодкой.
На клик иди.

В сцене сна воеводы появляются восставшие посадские во главе со своим атаманом. В уста одного из них — того же Бастрюкова (д. 4, явл. 3) драматург вкладывает реплики, близкие словам есаула и атамана народной «Лодки».[21]

В воде-то черти, в берегу-то черви,
В лесах коренья, пенья да сучки,
По городам подьячие крючки...

В драме-игре «Лодка» ненависть народа к боярам, помещикам, воеводам выражается с помощью намеков, например: «*Атаман* (кричит). Зри верней, сказывай скорей!

Есаул. Смотрю, гляжу и вижу!

Атаман. Сказывай, что видишь?

Есаул. Вижу на воде колода!

Атаман (как бы не расслышав). Какой там черт — воевода!». Аналогично Степан Бастрюков в «Воеводе» Островского произносит: «Что мне колода, сам я воевода!» (IV, 130).

Перед появлением на сцене главного героя — Дубровина посадские говорят о нем как об удалом атамане (в форме шутки-небылицы):

Сидел в тюрьме, достал из печки уголь
И написал он лодку середь полу —
Углем и сел, забрал с собой сидельцев,
Плеснул воды, да в Волгу и уехал.[22]

Атмосфера «разбойничьей вольницы» создается драматургом, как мы видим, в результате широкого использования фольклорных образов. Наибольший интерес для автора «Воеводы» представляла народная драма: «игра» совершается в кульминации действия (когда воевода покидает на время свой дом, похожий на крепость, а бунтующие посадские освобождают сидящих в нем пленных). Однако в структуру пьесы входят почти все фольклорные жанры: сказка, пословицы и поговорки, разнообразные формы народной лирики и т. д.

Образы волшебной сказки, эпизод с Домовым и другие элементы фантастического в драме «Воевода» не противоречат нарисованной реалистической картине быта и нравов; они служат объективному отражению взглядов и настроений людей XVII в. Правдивая картина домостроевского уклада жизни наиболее выразительна именно в «Воеводе». В экспозиции пьесы на сцену выведена старая нянька-сказочница. Своими былями и небылицами она старается прогнать томительную скуку, но девушек не занимает волшебная сказка: «Уж надоело про змеев-то слушать». В сцене перед развязкой действия пьесы появляется Домовой, он усыпляет няньку Недвигу и ее слушательницу; на ухо Марье Власьевне Домовой шепчет слова о воле и любимом:

За сердечным другом
То ли не житье,
А у нас по дому
Горе да вытье.

Скрасишь скучный терем
На короткий час,
Да и пуст покинешь
И бежишь от нас.

Фантастика и «пророческие» сны в драме Островского вполне оправданы. Однако сцена с Домовым, а также эпизоды сна Шалыгина-воеводы, который «видит» своих врагов-посадских в качестве исполнителей народной драмы «Лодка», получили резко отрицательную оценку современных драматургу критиков и, что следует особо отметить, Д. И. Писарева.[23]

Материалист, непримиримый враг идеалистических взглядов, в каких бы формах они ни выступали — в форме религии или народных суеверий, в статье «Прогулка по садам русской словесности» заключал не без юмора: «Если г. Островский верит во всякую чертовщину, то что же смотрит редакция „Современника"?». Критик, разумеется, понимал, что не писатель верит в домовых, а его герои, однако фантастике он предпочитал правдоподобные реалистические формы в искусстве и отстаивал

свое мнение с большой настойчивостью. Поэтическую сторону, а также идейное значение фольклорных образов критик-просветитель явно недооценивал.

Более справедливой в оценке «Грозы», исторических пьес и других произведений Островского оказалась редакция не «Русского слова», а именно «Современника», напечатавшая насыщенную фольклорной образностью драму «Воевода». Сцену третьего акта высоко оценил И. С. Тургенев: «Какая местами пахучая, как наша русская роща летом, поэзия, — писал он о «Воеводе». —Хотя бы в удивительной сцене „Домового"! Ах, мастер, мастер...».[24] Сценическая история пьесы тоже свидетельствует в пользу ее идейно-художественных достоинств. Достаточно указать на образ старухи-крестьянки, в роли которой всегда потрясала зрителей О. О. Садовская. Приведем одно из воспоминаний, из которого видно, что фольклор помогал драматургу и артисту решать актуальную в жизни и в искусстве проблему народа.

«Садовская только сидела, качала колыбель и пела, пела старушечьим увядшим голосом, но в ее голосе, в хватающем за душу покорном напеве ее песни было что-то до того трагическое и вместе с тем простое, несомненно правдивое, что, казалось, в этой люльке лежит не „мил внучоночек", „крестьянский сын", а вся Русь крепостная, крестьянская, сермяжная, и это над ней надрывается от непосильного горя, поет колыбельную песню старая многострадальная крестьянская мать».[25] Садовская, как большой вдумчивый художник, постигла демократический дух фольклорных образов и пьесы Островского в целом. Воплощенный ею на сцене трагический образ старухи-крестьянки выражает скорбь народа, живущего в неволе: «Беду нажили, как изжить будет?». Горькое раздумье ощущается за внешне оптимистическим концом колыбельной песни:

Изживем беду, пронесет грозу,
Пронесет грозу, горе минется,
Поколь бог простит, царь сжалится.

Вся песня, с ее заключительными строками, звучала злободневно, так как положение русского народа и после реформы оставалось по-прежнему невыносимо тяжелым. Правительственный манифест о «свободе» раскрыл глаза народу на лицемерную политику царя. Вера в царя была утрачена: «Поколь бог простит, царь сжалится». Как нам представляется, эти слова употреблены драматургом в ироническом смысле. За что было прощать народ, обиженный властями, ни в чем неповинный? Мысль песни такая: ни бог, ни царь народу не помогут. Актуальностью звучания текста песни объясняется то, что Мусоргский написал музыку на слова колыбельной, ставшей одним из популярных музыкальных произведений 60-х гг. Текст песни представляет собой вольную стилизацию. Островский использовал один из вариантов лирического мотива о неволе — песню о «татарском

полоне»,[26] отнес его к эпохе закрепощения народа, выражая таким образом народный протест против рабства.

* * *

Для драматурга-историка фольклор являлся источником и материалом, наряду с летописями и памятниками древнерусской письменности. Автор «Царской невесты» и «Псковитянки» Л. А. Мей писал: «...в наших летописях одни голые факты ⟨...⟩ и очень мало о внутренней жизни народа ⟨...⟩ остается воссоздать былую жизнь по аналогии с нынешней жизнью народа, остается еще изустная, переходящая из рода в род летопись: пословицы и песни».[27] В исторических пьесах Островского, кроме пословиц и песен, велико идейно-художественное значение почти всех жанров фольклора.

Для Островского фольклор — не только зеркало «внутренней жизни народа», но и свидетельство его политической активности, его общественной роли в истории.

В сюжете хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» наиболее значительна функция легенды о царевиче Дмитрии, ставшая «знаменем одного из самых замечательных народных движений в русской истории», которая рассматривается исследователями как социально-утопическая легенда фольклорного происхождения. Она «возникла естественным путем, была вымышлена коллективным сознанием крестьянских, казачьих и посадских масс в совершенно определенных условиях и по совершенно определенным законам».[28] Известно большое число легендарных сюжетов об убийстве малолетнего царевича Дмитрия Борисом Годуновым, о таинственном спасении его, о подмене царевича сыном попа, о Григории Отрепьеве и т. п.

В драме Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» значение народных легенд о спасенном или убитом Годуновым царевиче подчеркивается с большой настойчивостью; непосредственно показано, как та или иная версия обсуждается в народной среде. Крестьяне, мелкие торговцы, новгородские и московские купцы, подьячие, странники, юродивый и т. д. являются носителями «молвы» о царевиче (в первых экспозиционных сценах, занимающих целый акт, и далее — на протяжении всего действия). Когда, например, «купец московский» воздает хвалу воцарившемуся на престоле Дмитрию, Юродивый возражает: «В могилке Дмитрий». Контрастность реплик служит средством выражения противоборствующих тенденций, борьбы взглядов и мнений. Наряду с упомянутыми социально-утопическими легендами драматург привлекает и миф об Антихристе, еще бытовавший в XIX в.[29]

Подьячий.

Идет народ веселыми стопами
в предшествии хоругвий и икон...

Конев (тихо)
Антихриста встречать!
(IV, 253).

Слухи о том, что действия Лжедмитрия — происки Антихриста, усиленно распространялись Шуйским, что также нашло отражение в драме. На вопрос Осипова, кто же сидит на русском престоле, Василий Шуйский отвечает: «Антихрист он или его предтеча».

В развернутой экспозиции драмы Островского происходит подспудная, осуществляемая в целях раскрытия идейного замысла «перекличка» реплик, на первый взгляд малозначительных, постоянно перебиваемых высказываниями по поводу появления Дмитрия — перебиваемых именно в тот момент, когда в народе стремительно нарастает сомнение в его «подлинности», т. е. когда происходит переосмысливание народной легенды: Самозванец — Антихрист, а не царевич Дмитрий.

В одной из кульминационных сцен хроники Островского, перед самой развязкой, дается полное опровержение легенды о таинственном спасении царевича (легенда об убийстве царевича Борисом Годуновым бытовала еще во время путешествия Островского).[30] Образ старца столетнего — свидетеля смерти царевича возник под непосредственным влиянием легенд и преданий, которые писатель услышал на Волге. По ходу развития действия пьесы обнаруживается, что предводители мятежа, учитывая силу и значение «мнения народа», используют то одну легенду о царевиче, то другую.

Действие хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» начинается в сенях боярского дома, переполненных народом. Сам хозяин чаще, чем кто-либо из присутствующих, прибегает к народным изречениям, стремясь подчеркнуть свою близость к простолюдинам. «Повеселей гляди, на прибаутки не поскупись», — советует он народному вожаку Калачнику, который, выйдя из среды городской бедноты, и без помощи Шуйского находит общий с ней язык. Афоризмы в устах Шуйского и других бояр в хронике Островского многофункциональны, отвечают идейному содержанию, рисуемым характерам и конфликтным ситуациям. Наиболее значительны именно реплики Шуйского. Приведем пример из наиболее ярких и выразительных: «Я не брезглив, мне всякий друг, кто нужен. И сволочь хороша. Не плюй в колодезь! Велика сила шлющийся народ!» (IV, 319). В контексте всего высказывания поговорка «Не плюй в колодец» имеет совершенно определенный смысл и вместе с тем многозначна: указывает на роль народа в развертывающихся событиях, на истинные преследуемые Шуйским цели и на такие черты его характера, как хитрость, спесь, лицемерие.

Интересно проследить, как пословица оттеняет каждый из нарисованных в хронике образов. Шуйский говорит о своей дипломатической тактике: «Две выгоды: дешевле и без драки; и волки сыты, да и овцы целы» (IV, 326). В интерпретации

Пушкина и Островского Шуйский — не только «лукавый царедворец», в борьбе за власть он необычайно смел и настойчив. Как писал о нем Пушкин в письме к Раевскому, «Шуйский, чуть было не попавший под топор и плаху ⟨...⟩ спешит создать новый заговор, успевает в этом...».[31] Чувство страха не свойственно Василию Шуйскому. «Пословица такая есть, — иронически замечает он, — „У страха глаза велики“». У Дмитрия Шуйского другой характер. Последний хочет устраниться от борьбы, говоря: «Да не до жиру, брат, а быть бы живу!» — на что Василий Шуйский отвечает: «Нет выбора другого: или плаха, иль золотая шапка Мономаха!». Осмотрительный дипломат Мстиславский, услышав рассказ о неуважительном отношении Самозванца к патриархально настроенным боярам, выражаясь уклончиво, вспоминает такую пословицу: «Ученье свет, а неученье тьма». Татищева он предупреждает: «Гулять тебе за Вологду иль Вятку, куда Макар телят не загонял» (характерна следующая за этими словами ремарка: «Татищев уходит, махнув рукой»). В уста Татищева вложена пословица: «Язык мой — враг мой». Басманов дипломатичен, как и Мстиславский; кроме того, он предприимчив во всех своих действиях. В его уста вложены пословицы: «Не бойся злой собаки, бойся смирной», «Сбирайся на день, а про запас бери на всю неделю» и др. Из приведенных примеров видно, насколько тщательно отобрана и продумана в связи с конкретным образом каждая пословичная форма, каждая деталь в речевой характеристике персонажа.

Пословица как средство индивидуализации характера наиболее широко используется именно в хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Патриархальное сознание и тактика борьбы боярской знати, опирающейся на старые традиции в быту и общественных отношениях, здесь противопоставлены мировоззрению и образу жизни польских магнатов, определявших политику Самозванца на русском престоле. Василию Шуйскому принадлежит следующее примечательное высказывание:

Забвения отеческих преданий,
Кощунства иноземцев над святыней,
На грозном троне шутовских забав
Народ не любит.

По словам Шуйского, народ простил Ивану Грозному его злодеяния «за сановитость царскую, за строгость его лица и поступи, за чинность и набожность». Уверенный, что ему удастся захватить престол, опираясь на патриархальность, Шуйский решает: «По-старому мы царствовать начнем». С учетом сложившихся обычаев, нравов, особенностей языка разрабатывается и характер крамольного боярина, и его речь, насыщенная простонародными пословицами и поговорками. Но драматург — в полном соответствии с исторической правдой — показывает, что заговор Василия Шуйского носил антинародный характер. Весь образ «царедворца» далек от подлинного демократизма. Народ, по мысли Шуйского, —

это «сволочь», «негодяи», «воришки», «дрянной люд». Скоморох в его устах — бранное слово, согласно пословицам: «Бог создал попа, а черт скомороха», «Скоморох попу не товарищ» и т. п. Таким образом, пословица в хронике Островского служит не только индивидуализации персонажей, но и раскрытию антагонизмов во взглядах людей XVII в., социальных противоречий эпохи «смуты» и польской интервенции.

Пословицы в пьесах Островского, как правило, многофункциональны, однако можно привести примеры, когда они имеют одно основное значение. Так, в драме «Грех да беда на кого не живет», написанной незадолго до хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», ряд из них употребляется с целью воссоздать патриархальный мир ханжеского обывательского существования, который ведет к гибели человеческой личности и преступлению.

Носителями и пропагандистами косной морали в пьесе «Грех да беда на кого не живет» являются Курицыны, купеческая чета. Реплики, принадлежащие главе семейства и обезличенной его супруге, мотивируют трагические события драмы. В результате интриги и наушничества, подстрекаемый родней, молодой, страстно любящий свою жену Лев Краснов совершает убийство: в конечном счете он оказывается под влиянием домостроевской морали, взявшей на вооружение образные формы пословиц, поговорок и притч. Поначалу он пытается противостоять этому влиянию, отстоять свою независимость и право на гуманное отношение к жене. «Балуешь ты свою жену, — говорит ему Курицын, — воля и добрую жену портит... Спроси вот, как я твою сестру школил, небу жарко было». «Недаром говорится: жену бей, так и щи вкусней», — отвечает в унисон своему мужу, «варвару» и «кровопийцу», Курицына (III, 266). Традиционное слово «недаром», употребленное как бы механически, по привычке, в контексте воспринимается в полном соответствии с законами «темного царства». Эта реплика, наряду с другими аналогичными, будучи вложена в уста самой жертвы домостроя, придает всему высказыванию иронический смысл и является выражением авторской позиции. Ту же функцию отрицания патриархальных устоев выполняют пословицы «Мужик да собака на дворе, а баба да кошка дома», «Бей шубу — будет теплее, а жену — будет умнее» и др.

Собственно с сюжетной линией (интригой проезжего дворянина Бабаева и сводни Жмигулиной) связан второй ряд пословиц этой драмы. Заставив Таню обманывать мужа, Жмигулина подводит итог своим ухищрениям: «А где бы ей придумать, кабы не я... Всему-то ее научи... А теперь что хочешь делай; все шито да крыто будет». На реплику — «не было бы беды» — сводня отвечает: «Волка бояться, в лес не ходить» (III, 294). Выше отмечалось, что в пьесе «Воспитанница» эта пословица имеет иные функции, соответствует осознанному протесту героини пьесы, ее глубоко нравственному, свободолюбивому характеру, показанному в столкновении с самодуром-помещицей. То, что одна и та же пословица

способствует созданию абсолютно разных характеров и ситуаций, типично для Островского.

Позиция автора исторических хроник и пьес на современную тему, написанных в первой половине 60-х гг. («Грех да беда...», «Тяжелые дни», «Пучина» и др.),[32] не претерпела существенных изменений. Преодолев тенденцию идеализации патриархальных отношений и широко взглянув на мир, драматург не возвращается к славянофильству. Об этом свидетельствует художественная система его пьес в целом и характер использования фольклора и фольклорных образов, принципиально иной, чем в комедиях начала 50-х гг.

Писатель объективный, глубоко народный, Островский закономерно приблизился к той интерпретации произведений устного народного творчества, которая наиболее близка некрасовской. Драматург ясно осознавал, в чем состояла его близость автору «Мороза...», которому он писал: «Ведь мы с Вами только двое настоящие народные поэты, мы только двое знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды без кабинетного западничества и без детского славянофильства. Славянофилы наделали себе деревянных мужичков да и утешаются ими. С куклами можно делать всякие эксперименты, они есть не просят».[33] Думается, что Некрасов принял и правильно интерпретировал это признание Островского. Никто из писателей прошлого столетия не умел постичь дух народа, его страдание, терпение, надежды и отразить их в такой яркой и понятной народу форме, как Некрасов в поэзии и Островский в драматургии.

Упомянутое письмо было адресовано Некрасову в 1869 г., в момент сближения Островского с «Отечественными записками», когда во главе их редакции, кроме Некрасова, стоял Щедрин. Влияние сатирика на Островского ощутимо в пьесах конца 60-х гг., хотя сатирическая линия в творчестве драматурга идет от комедии «Свои люди — сочтемся», непосредственно связанной с гоголевской школой. Сатирическая тенденция обусловила иронический смысл названия произведения.

Ироничны по смысловой интонации и названия частей бальзаминовской трилогии, законченной в начале 60-х гг., — «Праздничный сон до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «За чем пойдешь, то и найдешь», — подчеркивающие остроту комедийных ситуаций, положенных в основу трех сюжетов, а также сатирических пьес: «Не все коту масленица», «Правда хорошо, а счастье лучше», «На всякого мудреца довольно простоты» и др. В самой иронии автора имеются градации, смысловые оттенки. Но в общем — и в указанных выше и в нижеследующих примерах — пословицы привлекаются и интерпретируются по одному принципу, связанному с сатирическим, нередко гротескным изображением уродливых явлений действительности.

* * *

Следует отметить, что сами по себе фольклорные образы как отражение миросозерцания народа в пьесах конца 60-х гг. на темы современности либо незначительны, либо совершенно отсутствуют, так как народная жизнь в них непосредственно не изображается, нет здесь и характеров, связанных с народной почвой. Исключение составляет сатирическая комедия «Горячее сердце», напечатанная в 1869 г., в которой драматург отразил характер народа, склад его ума, его надежды на освобождение от гнета и стихийно развивавшийся протест.

Резкие сатирические краски в стиле «Горячего сердца» взаимодействуют с фольклорной образной системой, органически входящей в художественную ткань произведения, так как автор пьесы смотрит на окружающий мир глазами народа. Следует указать, далее, на элементы народной сатирической сказки, использованные в сюжете комедии (злая мачеха обманывает глупого мужа, измывается над падчерицей, но в конце концов терпит крах). Образ падчерицы Параши неразрывно связан с линией положительных героев — людей из народа.

Речь Параши по-фольклорному образна; свои переживания по поводу ареста жениха она выражает на языке лирической поэзии, плачей и причитаний:

Провожу-то ли я дружка далёкохонько,
Я до города то до Владимира,
Я до матушки-то его, каменной Москвы...
(V, 222)

Большое значение имеет интерпретация Станиславским, в частности, фольклорных элементов этой комедии. Режиссер «ставил перед собой и перед театром задачу органического соединения ярко выраженной Островским в „Горячем сердце“ социальной сатиры „ревизорского плана“ с лирико-драматической линией положительных героев пьесы».[34] «Если мы не сумеем с вами, — указывал он, — органически перейти от прозы к песне и придется, быть может, на спектакле не пользоваться этим приемом, подсказанным нам Островским, то на репетиции будем пропевать хотя бы как внутренний монолог эту песню Параши. Я сказал, что эта песня причитание. Так определяют ее фольклористы. Но Параша не „причитает“ ею. В ее душе она звучит протестом, вызовом обществу: смотрите, я не откажусь от своего милого...».[35] Испытываемое героиней Островского чувство гордости, не убитое тяжелыми испытаниями (о чем говорил Станиславский), ощущается в основном в связи с изображенными жизненными ситуациями, оно соответствует словам песни о добром молодце, которого красна девица провожает до самой «каменной Москвы»:

Середи-то Москвы мы становилися.
Господа-то купцы на нас дивовалися.
(V, 222)

Влияние сказки, а также свадебной песни заметно в речи падчерицы, обращенной к мачехе: «За что ты надо мной тиранствуешь? У зверя лесного, и у того чувство есть. Много ль у нас воли-то в нашей жизни в девичьей!.. Молода — так отцу с матерью работница, а выросла да замуж отдали, так мужнина, мужнина раба беспрекословная» (V, 192) и т. п.

Стиль комедии «Горячее сердце» близок фольклорному не только в эпизодах, тяготеющих к внешнему конфликту и к сюжету-интриге, но и в сценах, непосредственно связанных с внутренней, социально-общественной линией действия пьесы-сатиры. Иносказательные формы, приемы эзоповской речи, комического воодушевления, использования образов рыб, животных в комедиях «Горячее сердце», «Волки и овцы» более свойственны стилю Щедрина — автора сказок, Лескова («Смех и горе»). В пьесах Островского они почти всегда сочетаются с бытовой достоверностью. В уста народного умельца Аристарха драматург вкладывает, например, такую реплику: «Отчего я люблю щуку ловить? Оттого, что она обидчица, рыба зубастая, так и хватает. Бьется, бьется бедная мелкая рыба, никак перед щукой оправдаться не может». В контексте каждое слово звучит по-щедрински: определения «бедная», «мелкая» к слову «рыба», повторение «бьется, бьется» и особенно метафорическое словосочетание «перед щукой оправдаться не может». Идею народного протеста против хищничества господствующих классов выражает также диалог купца и механика-самоучки после приведенной реплики, содержащий явный намек на социальную несправедливость («*Курослепов*. Отчего так она бедная? *Аристарх*. Оттого, что большая ее обижает. *Курослепов*. То-то рыбка. А ежели ты бунтовать, так...») (V, 223).

О непосредственном влиянии поэтики Щедрина на «Горячее сердце» не может быть и речи. Комедия Островского написана раньше цикла щедринских сказок. Вместе с тем нельзя не учитывать тот факт, что «прием уподобления человеческого животному становится с 1868 года настолько обычным для Щедрина, что мы встречаемся с ним в каждом сатирическом цикле последующих лет».[36] Использование приема зоологических уподоблений в сказках Щедрина и пьесах Островского («Горячее сердце», «Волки и овцы») по времени совпадает. Наступившая со второй половины 60-х гг. эпоха реакции обусловила обращение писателя к традиционным народным приемам иносказания.

Искусно завуалированная мысль драматурга о том, что градоначальники, благородные дворяне, купцы и пр. — это грабители, истинные «разбойники», варьируется в «Горячем сердце» в различных формах, как например в пародийной форме перелицованной («купеческой») «Лодки». Свой рассказ о безобразнике Хлынове и его компании Вася Шустрый заключает так: «Они теперь эту самую игру-лодку всю по-своему переделали...». Пародирование народной драмы «Лодка» в «Горячем сердце» служит созданию реалистической картины современной Остров-

скому действительности, сатиры на современное общество (сцены с богатым барином, сцены рабочего с прохожим, девушкой, сцены потасовок и др.). В сцене с «прохожим» — пьяным приказчиком Наркисом, принявшим ряженых за настоящих разбойников, политически остро звучит реплика: «Наш народ простой, смирный, терпеливый народ, я тебе скажу, его можно грабить». Приемы намека, иносказания способствуют восприятию образов самодуров как носителей социального зла — эксплуататоров, подлинных преступников, которые не могут существовать без того, чтобы не «грабить» народ — «бедных да беззащитных обижать». В отличие от «Воеводы» функция введения в комедию «Горячее сердце» сцен игры в «Лодку» — сугубо обличительная; следует подчеркнуть, что вся пьеса пронизана сатирическим подтекстом. Это один из самых интересных примеров использования драматургом фольклора в сатире.

* * *

В сатирической комедии «Волки и овцы» (1875) традиционные басенно-сказочные эпитеты подвергнуты идейному переосмыслению в соответствии с проблематикой пьесы. И «волки» и «овцы» — представители господствующих классов: и предприниматели послереформенного периода, одерживающие верх в борьбе за место в жизни, и покорно подчас склоняющие перед ними голову менее приспособленные к жизни дворяне. «Овцы» — это не только Лыняев, Купавина, но и Чугунов, Мурзавецкая, вынужденная отказаться от противозаконного присвоения чужого имения, уступить дорогу более молодому и сильному хищнику Беркутову.

Персонажам комедии знаком мир сказки, басни, притчи, и фольклорные образы проецируются на явления действительной жизни, вплетаются в их анализ. Мурзавецкая говорит Лыняеву: «Тебе все волки мерещатся, — пуганая ворона куста боится. А меня ты куда ж? Да нет, уж лучше в волки запиши; я хоть и женщина, а овцой с тобой в одном стаде быть не хочу» (VII, 189). Претендуя на роль волка, которую она хочет играть в жизни, Мурзавецкая смиряется и лицемерно покровительствует своему сопернику в его общественных делах (советует ему баллотироваться на выборах, обещая свою поддержку) и в его женитьбе на Купавиной, владеющей богатством — лесом, цены которому та и не знает. Последней Мурзавецкая говорит, выступая в роли свахи — покровительницы жениха: «Я умею с ним обращаться, вот посмотри! Только уж помни русскую пословицу: давши слово, держись, а не давши, крепись!» (VII, 258). Слова эти звучат как угроза.

Показав всем ходом комедийного действия такое общество, в котором человек человеку — волк, Островский в заключение акцентирует свою мысль финальной репликой пьесы: «... вот сейчас

перед нашими глазами, и невесту вашу, да и с приданым, и Михаила Борисыча с его имением волки съели, да и мы с вашей тетенькой чуть живы остались!». Обращение старого судейского мошенника Чугунова к потерявшему человеческий облик пьянице Апполону Мурзавецкому подводит итог развитию двух сюжетных линий: это последний резкий штрих целостного сатирического полотна, находящийся в полном соответствии со всем стилем комедии.

Образы «овец», нежизнеспособные, наивные характеры, ярко раскрываются в одном из диалогов Купавиной и Лыняева в сцене с притчей о цыгане, рассказанной по поводу подписания «чистой бумаги» — бланка, «векселя», на котором «ничего-то нет». Лыняев предупреждает Купавину, что с нее могут взыскать «сто тысяч», однако обнаруживается полнейшая наивность собеседницы, абсолютное незнание жизни и людей: «Да Чугунов со слезами благодарил меня за доверие. Он плакал, говорю я вам». Лыняев пытается вразумить Купавину: «И крокодилы плачут, а все-таки по целому теленку глотают».

«*Купавина.* Так с меня непременно взыщут сто тысяч?

Лыняев. Хоть не сто тысяч, а что-нибудь взыщут непременно.

Купавина. Да почем вы знаете?

Лыняев. На это я вам отвечу русской сказкой: „Влез цыган на дерево и рубит сук, на котором сидит. Идет мимо русский и говорит: «Цыган, ты упадешь!» — «А почем ты знаешь, — спрашивает цыган, — разве ты пророк?»“

Купавина. Это глупо, Михайло Борисыч. Кто ж станет рубить тот сук, на котором сидит?

Лыняев. Нет, очень умно. Я на каждом шагу вижу людей, которые точно то же делают, что и этот цыган. И уж сколько раз мне приходилось быть таким пророком» (VII, 199).

Комизм положения помещика Лыняева состоит в том, что, обнаруживая вокруг себя «волков», «лисиц», «крокодилов», стремясь всячески обезопасить себя, он сам оказывается жертвой «волка в овечьей шкуре», очаровательной «лисички» Глафиры, племянницы Мурзавецкой, которая говорит о нем: «... видали мы и таких, что своей охотой к бабам в лакеи идут». Две пословицы в устах Мурзавецкой — «Пуганая ворона куста боится» и «Давши слово, держись...» — также подчинены основной обличительной тенденции одной из последних комедий-сатир Островского.

Завершающий период творчества великого драматурга ознаменовался разработкой и созданием жанра социально-психологической драмы. Изображение психологии жертв буржуазно-дворянского произвола и хищничества в «Бесприданнице», «Талантах и поклонниках», «Без вины виноватых» и других пьесах Островского обусловило новое в стиле и направлении его искусства.

Интересно отметить, что на последнем этапе своего труда, при минимальном использовании фольклорного материала, драматург неоднократно возвращается к одной и той же пословице — «Сердце не камень». Это народное изречение встречается в его

пьесах 70—80-х гг., а также является заглавием одной из них. В комедии «Правда хорошо, а счастье лучше», об ироническом названии которой упоминалось выше, слова «сердце не камень» произносит добрая нянька Фелицата (д. 4, явл. 6), в «Последней жертве» — старая ключница Михевна (д. 1, явл. 1), в «Талантах и поклонниках» — мать героини Домна Пантелевна (д. 3, явл. 4). Афоризм «сердце не камень» постоянно оттеняет какой-то напряженный момент во взаимоотношениях между героями и служит решению конкретной морально-этической проблемы, как например в «Снегурочке».

Островский — социальный писатель верен себе. Всякий раз в его пьесах искреннее чувство сталкивается с ложью, жестокостью или предательством, обусловленными материальной силой и господством одних людей над другими. Наиболее отчетливо эта мысль о фатальной несовместимости материальной независимости и свободы личности выражена в комедии «Сердце не камень», хотя сюжет пьесы и завершается на первый взгляд благополучной развязкой.

Привлекает внимание то, что в словаре Даля афоризм «сердце не камень» стоит в последнем ряду, имеющем логическую последовательность: «Нужда камень долбит», «Сердце не камень», «Деньга и камень долбит». Порядок чередования афоризмов, установленный автором словаря, может быть, и случайно, сам по себе объективно свидетельствует об общественных противоречиях. Островский, собиравший материал для своего словаря в дополнение к словарю Даля, несомненно, изучал содержание последнего и находил в нем неисчерпаемый источник народной мудрости.

Слова «нужда», «деньга», указывая на основные признаки сословных антагонизмов, соотносятся со словом-символом «сердце», обозначающим духовную сферу человеческой личности, нравственное начало. Нечто подобное имеет место и в поздних пьесах Островского. Так, например, для Домны Пантелевны («Таланты и поклонники») деньги — это и «соблазн», и средство выбраться из нужды («Уж признаться сказать, надоело нищенствовать-то»). Логика ее мыслей такова: «Деньга и камень долбит», а «сердце не камень». «Вот соблазн-то, вот соблазн-то! Уж не дьявол ли он, прости господи, тут подвернулся? В самый-то вот раз... только что мы про свою нужду-то раздумывали» (IX, 60—61), — говорит она о покровительствующем актрисам Великатове, который, по мнению ее дочери, «кабы захотел, кажется, сразу мог бы увлечь женщину» (IX, 54).

«*Домна Пантелевна.* Ну, да что уж толковать! Да и не осудишь женщину-то. Как ее судить! Сердце-то не камень; а таких молодцов немного...» (IX, 54).

В прямом значении слов доминирует суждение «поискать такого красавца», а в подтексте — мысль о купле и продаже таланта, если не о «позоре» и «разврате». Для Саши Негиной деньги — это условие сохранения своего законного места на сцене, верности

призванию ценой измены самой себе, своему сердцу. Говоря устами персонажа «сердце не камень», писатель между тем показывает, как отступает человек от нравственных принципов, как искажается его природа под влиянием обстоятельств.

Образность сказок и песен, пословиц и поговорок не только активизировала художественное мышление драматурга, но и служила объектом изучения, эстетической оценки и перевоплощения на сцене. Как элемент народной культуры, духовной жизни широких масс, фольклор помогал писателю правдиво изображать современную действительность и русскую историю, создавать «„оригинальные пьесы", рисующие нравы и обычаи русских людей». «Наши бытовые пьесы, — утверждал сам драматург, — одной стороной принадлежат к изящной словесности, а другой — к этнографии».[37]

Все это не означает, что Островский шел путем драматурга — бытовика, этнографа или популяризатора фольклора. Даже в «москвитянинский» период он не пользовался методом простого цитирования фольклорных источников.

Произведения устной словесности служили целям познания и отражения в литературе народного духа, способов мышления простых людей, форм их взаимоотношений, их общения в быту. Одновременно в фольклоре драматург находил неисчерпаемый источник тем и сюжетов, свидетельствующий о «комической и драматической производительности» самого народа. «Нет почти ни одного явления в народной жизни, — писал он, — которое не было бы схвачено народным сознанием и очерчено бойким живым словом... Такой народ должен производить комиков, и писателей, и исполнителей».[38]

Приведенные слова свидетельствуют о многом, объясняя, например, пристрастие к пословицам (не только в названиях пьес), постоянное стремление драматурга указать на демократическую природу истинного таланта актера, убеждение, что он сам — «народный поэт» (вспомним прокомментированное выше письмо к Некрасову), и т. д. Пользуясь его собственным выражением, можно сказать, что фольклорная стихия для Островского была сама жизнь — «драматизированная жизнь». «Драматический писатель менее всего сочинитель, он не сочиняет, что было, — это дает жизнь, история, легенда...»,[39] — замечал он в своем рассуждении о специфике сюжета, придавая последнему определяющее значение в оригинальном [40] драматическом произведении.

Фольклорная стихия постепенно уходила из пьес Островского на современную тему, но его интерес к искусству народа не ослабевал. В изучении и собирании произведений устной народной словесности Островский был объективным ученым, в использовании фольклорных образов на сцене он всегда оставался творцом. Столь различные по содержанию и стилю произведения, как «Снегурочка», «Лес», «Волки и овцы», создавались в один и тот же период — в первой половине 70-х гг. Антитеза — сказочное Бе-

рендеево царство и действительная жизнь — в контексте всего творчества драматурга очевидна. Известным сказочным сюжетам драматург придавал новый смысл, иное идейное звучание.[41] То, что фантазию драматурга питали одни и те же фольклорные, бытовые, социальные явления, несомненно. Впечатления от народных празднеств в Ярилиной долине, расположенной близ Щелыкова, по-разному преломились в «Снегурочке» и в «Волках и овцах».[42] В этот период он написал «Комика XVII столетия», в котором сквозь призму прошлого русского театра стремился заглянуть в его будущее.

* * *

Ряд произведений Островского имеет особое назначение, представляет собой особенный «жанр». «„Комик XVII столетия" принадлежит к числу пьес, созданных драматургом специально для праздничной постановки в народном театре. Этот „жанр" пьесы определяет многие ее особенности — такие, как торжественная приподнятость общего настроения ⟨...⟩, обилие фольклорных игровых моментов, своеобразие обстановки действия, соединение в произведении острокомических эпизодов с поэтическими и драматическими».[42а] «Комик XVII столетия» — праздничная, условно говоря, «карнавальная» пьеса, как «Снегурочка», «Горячее сердце», «Не все коту масленица»,[42б] «Воевода», «Бедность не порок» и некоторые другие. В пьесах этого своеобразного «жанра» широко используются фольклорные элементы. Существенно уточнение, что Островский писал «Комика...» для юбилейного представления в честь 200-летия театра в России, выступая не как драматург, создающий пьесу на случай, а как «хозяин русской сцены», «с гордостью оглядывающийся на пройденный ею путь».

В «Комике XVII столетия» убедительно раскрыты народные и чисто фольклорные если не «истоки», то «притоки» русского профессионального театра. Яков Кочетов, герой комедии — выходец из той простой разночинной среды, которая, по мысли драматурга, «должна производить комиков, и писателей, и исполнителей».[43] В речи персонажей весьма заметна фольклорная струя. В комической сцене, предшествующей рядной (д. I, явл. 3), пародируются элементы свадебного обряда.

Анисья. Легко отцам...
Татьяна. А нам-то каково!
Анисья. Родили их...
Татьяна. Аль муки не видали?
Анисья. Растили их...
Татьяна. Как око соблюдали.
Кочетов. Да полно вам!
Татьяна. Пылинки обдували.
Анисья. Кормили их...
Татьяна. Куски недоедали.
Анисья. И выросли.
Татьяна. Как яблочки наливны.
Кочетов (*топнув ногой*). Да полно вам!
Анисья. Не каменны сердца.

(VI, 232—233)

После рукобитья Наталья с досадой замечает: «Торгуются, как лошадь продают» (вспоминается народная драматическая сценка о том, как цыган продавал лошадь). Вся речь Натальи, как

и других персонажей комедии, остра, народна, образна («Копейка гвоздем у нее прибита» и т. п.).

Речь персонажей «Комика», поданная в стиле народной драмы, индивидуализирована, и одним из приемов является фольклорный образ. Артамон Матвеев, главный организатор театра при дворе Алексея Михайловича, обнаруживает знание дела, тонкий подход к нему. На требование Грегори вернуть комика в театр силой Матвеев отвечает: «Палкой медведей лишь к плясанью понуждают, людей нельзя» (VI, 273). Перед этой репликой следует замечание Грегори, что ему нужен именно такой талант, какой он обнаружил в Якове: «Разве талант башмак, что можно их менять. Один долой, другой надел?» (VI, 272). «Ломаная» русская речь немца, в которой наблюдаются резкие отступления от правил, своеобразная для иностранца «лексика» рассчитаны на комический эффект в стиле народного фарса.

Проблема влияния устной драмы на официальный театр — в сфере внимания автора «Комика». Воздействие фольклора на русскую сцену осуществлялось исподволь, стихийно; практически оно сказывалось в жизни театра даже вопреки убеждениям и стремлениям его первых вдохновенных руководителей и тружеников. Об одном из них придворный Хитрово говорил: «Яган Готфрид за все дела берется: магистр, и поп, и лекарь, и аптекарь, и скоморох». Все эти наименования не столько характеризуют Грегори как личность, сколько указывают на неизбежность проникновения и на придворную сцену «скоморошьих потешных погудок», о чем говорит и Волынский:

Покажешь нам Есфирь, Юдифь, Товита,
А что ж потом? Одно ведь надоест,
И примешься неволей за скомрашьи
Потешные погудки.

(VI, 305)

Поставив задачу создать театр для простого народа, организаторы, при некотором присущем им демократизме, осознавая, что «надо свое писать», ориентировались в основном на классическое искусство «иноземцев». «Царей, вельмож, великих полководцев, философов дела и обхожденья» — вот что, по мнению Матвеева, достойно сцены. Но признавая при этом, что «народ» в комедии не «действо», а «правду» видит, «живую явь», Матвеев и Грегори демонстрируют перед русским зрителем популярную в народе драматическую сцену. В то время как для официального открытия театра готовится представление драмы «Есфирь», талант актеров, а также действие сцены на простого и придворного зрителя проверяется на образах Цыгана, Лекаря и Слуги из народной комедии «Цыган и лекарь».[44] Подьячий Клушин не может усидеть на месте — рвется на сцену под впечатлением увиденного, а придворный Лопухин замечает: «Смешить горазды!».

И. Забелин в исследовании «Домашний быт русских цариц...», которым пользовался Островский, писал о том, что в допетровское время «смешное и комическое было делом, одних только „дура-

ков“».[45] «Дурацкий смех» — это откровенные насмешки над знатью, вольность, допускавшаяся в обстановке постоянных придворных интриг, раздоров, сплетен. Смех «дураков», т. е. шутов, и смех скоморохов — близкие, хотя и не тождественные явления. В «Воеводе» была показана аналогичная роль челяди, среди которой выделяются колоритные фигуры шута Бессудного и мамки (няньки) Недвиги. Это, кстати, иллюстрирует мысль Ровинского, что в России, как и на Западе, шуты подразделяются на «придворных» и «народных».[46]

«Пора сменить шутих, шутов и дур, неистовства на действа комидийны», — говорит Матвеев (д. 2, явл. 3), выдвигая программу театрального дела и репертуара. Ему вторит Грегори:

В душе у человека,
В числе даров господних, есть один
Спасительный: порочное и злое
Смешным казать, давать на посмеянье.
Величия родной земли героев
Восхваливать и честно и похвально;
Но больше честь, достойно большей славы
Учить людей, изображая нравы.

(VI, 305—306)

Как полагал Островский, задачи русского театра прошлых эпох совпадали во многом с его задачами в середине XIX в. На ироническое замечание Волынского — «А кто же мне судьею будет?» — Грегори уверенно отвечает: «Комик» (VI, 305). В XIX в. проблему комического остро выдвинул прямой предшественник Островского — Гоголь: «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!». В своей пьесе Островский дал образец комедийного изображения нравов и пороков общества второй половины XVII в. с использованием приемов народного фарса. Упомянутая выше игра «в риторов», диалог пьяненьких подьячих — пример острой сатиры.

Кочетов

Вот мы заговорили,
Что милостив господь до нас. Вопрос:
А милостей достойны ль мы господних?

Клушин

Ответ: никак.

Кочетов

А почему? вопрос.

Клушин

Ответ: Зане греха и всякой скверны
Содетели; живем скотоподобно
И пьянственно; а грех лихоиманья,
Грабительства, прижимки, волокиты
И всякого томленья православных

Первейший в нас, и мы ничем не лучше
Разбойников, сидящих по оврагам,
В темных лесах, под ветхими мостами...

(д. 3, явл. 3) (VI, 281—282)

Из того же диалога зритель узнает, что «пьяна Москва от мала до велика. Бояре пьют с почетом у царя, промеж себя дворяне, духовенство и всякий чин придворный; а подьячий — где потчуют его» (VI, 284). Приведенные выше сатирические сцены заставляют вспомнить русских комедиографов от Капниста до Л. Толстого, автора бурлескной комедии «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил».

В заключение следует отметить, что в «Комике XVII столетия» Островский ярко отразил судьбу русских «комедиантов», скоморохов, являющихся в этой пьесе главным объектом внимания. Слово «скоморох» на Руси долгое время воспринималось как бранное, и Островский реалистически указал на драматизм самого появления актеров на русской сцене, намекая также на их положение в современном обществе — в России 70-х гг. XIX в. Подьячий Кочетов, повествуя о том, как он воспитывает сына, руководствуясь домостроевской моралью, заключает: «А наипаче учил его блюстися скоморохов, гудельников, сопельников, глумцов...» (VI, 279). Кочетов не верит своим ушам, когда узнает, что его сына хотят заставить играть на придворной сцене. Ему принадлежит такая реплика:

Облай его, как хочешь,
Грабителем казны, церковным татем,
Убийцею, коль бога не боишься,
Коль бес в тебя засел, а скоморохом
Не обзывай!

(д. 3, явл. 5) (VI, 289)

Между «Комиком XVII столетия» и «Снегурочкой» стоит «незавершенный замысел комедии „Скоморох“». «По замыслу Островского, пьеса „Скоморох“ являлась продолжением темы о скоморошестве, начатой в „Комике XVII столетия“ и косвенно мельком затронутой в „Снегурочке“. Островский, обращаясь в своей пьесе к истокам скоморошества, стремился подчеркнуть социальное значение народного театра».[47]

В 70-е гг. драматург обнаруживает устойчивый интерес и постоянное внимание к жанру литературной сказки. Еще в конце 60-х гг. он начал «Ивана-царевича», который не должен рассматриваться лишь как неудачный опыт создания произведения в сказочно-драматическом роде. Имеющиеся фрагменты говорят о том, что «Иван-царевич» был задуман как сказка-сатира, и, вероятно, драматург отказался от него по цензурным соображениям. Его интерес к жанру сказки не ослабевал и в 80-е гг., до конца жизни, о чем говорят все письма, адресованные нижегородской поэтессе А. Д. Мысовской, в которых драматург горячо поддерживал ее намерение создать либретто для оперы-сказки.

В одном из писем к Мысовской Островский писал: «Не угодно ли Вам будет обратить внимание на следующую мысль, которую я давно думал привести в исполнение, но за недосугом до сих пор откладывал». Автор письма указывает на существующие в Европе особого рода праздничные представления, в которых «и пение, и музыка, и балет, а главное много движения и остроумия». «Это нечто среднее между феериями и оперетками — сюжетом служат всегда общеизвестные сказки, — писал он, ⟨...⟩ подобное надо завести и у нас».[48] В середине апреля 1886 г., всего за полтора месяца до кончины, драматург сообщал Мысовской, что он «между делом» осуществил перевод феерии «Синяя борода». «Окончательную отделку этого труда желал бы поручить Вам»,[49] — заключает он.

В письмах Островского к Мысовской и другим лицам многократно возникал вопрос о «Снегурочке» — о либретто к ней, о музыке Чайковского, Римского-Корсакова и других композиторов. Очевидно, Островский соотносил «Снегурочку» с такого рода «феериями», хотя и отводил ей особое место.

* * *

«Снегурочка» соотносится со всем творчеством Островского, причем не формально, а идейно.

Как одна из его пьес, отвечающая «насущной потребности в родном репертуаре», она представляет собой глубоко национальное явление литературы, уникальное по содержанию и стилю. Как жанр литературной сказки «Снегурочка» создавалась на основе сказки народной, имеющей свою структуру, систему образов. Драматург ориентируется на фольклорную поэтику и тогда, когда он вполне отдается своей творческой фантазии, хотя следует оговориться, что он опирается и на богатую литературную основу — традицию авторов сказок (Жуковского, Пушкина, Ершова), воспринимает опыт создания романтической баллады (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Даля и др.).

Фольклор в «Снегурочке» — не просто сопутствующий элемент, что имело место в реалистических произведениях Островского. Для этой пьесы характерно органическое соединение литературного и фольклорного начал в монолитную образную систему. Фольклорно-жанровые элементы влились в литературную форму пьесы-сказки не в целостных образованиях, а в разнородных сплавах. С другой стороны, социально-бытовой, общественный фон «Снегурочки» тонет в потоке сказочной условности, обнаруживаясь лишь в деталях (продажность Бобыля из-за бедности, богатство Мизгиря и его торгашеская психология, мелкое мошенничество берендеев и дрязги, которым справедливый царь объявляет войну во имя всеобщего благоденствия). Фольклорный способ мышления допускал изображение и относительно гармонического, справедливого общества как антитезу реальной действи-

тельности. При этом сохранен глубоко скрытый юмор (основная интонация сказки), создающий иллюзию абсолютной объективности. Особенно интересны в этом отношении песни во славу царя Берендея,[50] хор гусляров, поющих в стиле древних былин и «Слова о полку Игореве», оттеняющие мысль о мирной политике в Берендеевом царстве, а также все указы и распоряжения, которые оглашаются в народе.

Берендей — политик, эконом, художник, сердцевед. Бездушию и холодному искусству он противопоставляет человечность, естественные краски природы, преисполненные истинной красоты и жизни формы. Прекрасное — это жизнь естественная и все то, что направляет движение ее: начало, продолжение, развитие. Во всем этом нашло отражение народное миросозерцание, и Островский выступает как выразитель его. С ним смыкается философская концепция автора, подобно тому как совпадает морально-этическая позиция, находящая отражение в лирических народных песнях и в жалобе Купавы, обращенной к царю Берендею.

Островский берет за основу фабульную линию народной сказки о Снегурочке с ее традиционным финалом. Вместе с тем он создает вполне оригинальный сюжет. Сюжет сказки Островского не воспринимается во всем его богатстве философского содержания без образов враждующих между собой Мороза и Весны, а также образа «бога Ярилы», неумолимого, как сама природа, требующего жертвы, но и несущего с собой радость, красоту мира, дарящего жизненные силы. Это уже не просто сказка о девочке, вылепленной из снега бездетными супругами, а семейная драма в гиперболизированном виде, можно сказать, «космическом» масштабе, и — что следует особо отметить — любовная коллизия дается как часть целостной картины жизни общественного организма.

Трагическим разрешением конфликта Мороза и Ярилы-Солнца является гибель Снегурочки. Трагичен и образ Мизгиря, гордыня и эгоизм которого вступили в противоречие с любовью. Можно было бы говорить о том общем между ними, что связано с психологической наполненностью образов, но это выходит за пределы темы. Здесь лишь следует подчеркнуть, что именно фольклорный образ Снегурочки помог драматургу выразить мысли об идеале, добре и зле, о непримиримых противоречиях и борьбе их в природе, о прекрасном и эгоистическом в натуре человека, о нравственных началах в среде народа — целую концепцию жизни.

Образ Мороза у Островского, как, кстати, и у Некрасова, дан вне традиционного фольклорного мотива. Царство Мороза-воеводы в поэме «Мороз, Красный нос» — царство смерти. Оно враждебно людям; владелец несметных богатств, доставляющих ему эстетическое наслаждение, лаская, убивает человека, а не избавляет от страданий, не обогащает из своей «сокровищницы», как это имеет место в народной сказке «Морозко». Мороз Островского тоже хвастлив, гордится своими богатствами («Влады-

чество мое в Сибири вечно, конца ему не будет...»), но этот образ очеловечен драматургом, приближен к быту, лишен ореола возвышенного и прекрасного. Мороз Некрасова дарует смерть как избавление от земных страданий. Мороз Островского просто зол и тщеславен, враждебен людям, но не так уж страшен; от его происков никто не пострадал, кроме его собственной любимой дочери, в гибели которой всего более повинна ее мать Весна. Драматург соединил Деда-Мороза и Красавицу Весну узами брака. Ничего подобного нет в народных сказках, хотя намеки на такой союз, может быть, имелись в отдельных сюжетах и вариантах. Из народной сказки Островский взял один мотив: девочка-Снегурочка должна растаять.

Определить идейно-художественное своеобразие «Снегурочки» и ее образов непросто. Вполне возможны и допустимы различные толкования образов Мороза, Весны, Снегурочки, Ярилы-Солнца, царя Берендея, как и характеров Леля и Мизгиря. «Островский дал в „Снегурочке" несравненный шедевр, — писал Луначарский, — один из крупнейших перлов русской сказочной поэзии, но как легко испортить эту очаровательную фантазию! Стоит только актерам играть „что есть силы", драматизировать всерьез страдания Мизгиря, Купавы, Снегурочки — все пропало!.. становится непонятным, зачем дают эту чуждую жизни фикцию».[51] Критик писал о том, как важно сохранять на сцене поэтически сказочную атмосферу, как опасна схематизация. Вместе с тем Луначарский не рассматривал «Снегурочку» как безделушку или безыдейную шутку, бессмысленную игру фантазии художника. Само стремление драматизировать «всерьез» вытекает из психологической наполненности образов, но, учитывая эти особенности произведения, он требовал сохранения специфики жанра, интонации сказки, поэтического вымысла во всей его целостности. «Жанрообразующими элементами произведения следует признать те, какие образуют их форму, причем форму в этом случае надлежит понимать не вообще как сумму формальных особенностей, а как *структуру* (выделено нами, — *Л. Ч.*), то есть в понятие формы следует включать лишь те элементы, из которых строится произведение».[52] Сказать о том, каков смысл образов, отвлекаясь от сказочной формы и всей структуры «Снегурочки», невозможно; главное в ней — гибель, исчезновение живого существа: «Свершился Правдивый суд! Мороза порожденье Холодная Снегурочка погибла», «Солнце знает, кого карать».

В образах Ярилы, Мороза и Весны предусмотрено рациональное начало, хотя на первый взгляд они символизируют лишь стихии жизни, борьбу добра и зла, независимую от воли людей. В конечном итоге так оно и есть. Ярила для берендеев — непререкаемый авторитет, они всячески стараются его задобрить и оправдаться перед ним. Царь Берендей говорит своему «ближнему боярину»: «Возвышенной тоски любовной нет... тщеславие, к чужим нарядам зависть и прочее... за стужу наших чувств и сердится на нас Ярило-Солнце и стужей мстит»; «Недоб-

рое сулит Ярилин гнев», — заключает он. «Издай указ, — отвечает Бермята, — чтоб жены были верны, мужья нежней на их красу глядели...» (VII, 64, 65).

Юмор сугубо литературной — не фольклорной — сказки заметней в следующем диалоге:[53]

Царь

Весьма нехитрый способ.
А пользы-то дождемся?

Бермята

Никакой.

Царь

К чему ж тогда указы?

Бермята

Перед Солнцем
Очистка нам: приказано, мол, было,
Не слушают, так их вина; нельзя же
По сторожу ко всякому приставить.

(VII, 65)

«Мольбами лишь смягчают гнев богов И жертвами ⟨...⟩ — решает Берендей. — Велим собрать, что есть в моем народе, Девиц-невест и парней женихов»... «Брачная торжественная песнь» — «Угодней нет Яриле жертвы!» (VII, 66). Но гнев «ревнивого» Солнца направлен против дочери Весны и Мороза. Торжественный гимн ярость божества не смиряет. Гибель Снегурочки, при полном отсутствии «вины» с ее стороны, неизбежна.

Основная функция фольклорного образа Снегурочки в сказке Островского, созданной во многом по типу «любовных» народных сказок, — в развитии сюжета. Кроме того, образ имеет самостоятельное значение. Он выдвинут на первый план, наделен живым человеческим характером. Снегурочке пятнадцать лет, она непосредственна, как дитя, и вместе с тем умна, серьезна. На глазах у зрителя она взрослеет. Невольно оказавшись в роли разлучницы, Снегурочка просит Купаву и Мизгиря удалиться из дома Бобыля: «Ни счастьем вы пред нами не хвалитесь, ни в зависти меня не упрекайте». На обращение Мизгиря — «дарами бесценными красу твою осыплю» — она отвечает: «Любви моей не купишь». Но Снегурочка — «послушное дитя» — уступает Бобылю и Бобылихе: «Не жалуйтесь, согласна я притворствовать для ваших барышей».[54]

«Бедная Снегурочка, дикарка» — так называет свою дочь Весна, давая согласие Морозу на жизнь ее «в семье бобыльской» («Лишь только бы на воле»). В свою очередь Снегурочка на все готова, только бы «с подружками по алую малину, по черную смородину ходить, аукаться; а зорькою вечерней круги водить под песни...». Сердце Снегурочки остается «младенчески невинным». Ее мечта — слушать песни Леля, красоваться среди подруг.

«⟨...⟩ Тебе одна забота, как глупому ребенку, любоваться на свой наряд, да забегать вперед», — говорит Купава, правота которой подтверждается такими словами Снегурочки:

Красавица Снегурочка иль нет?

Лель

Красавица.

Снегурочка

А ты берешь Купаву,
Ведешь к царю, целуешь. Разве лучше
Снегурочки Купава? Вот обида.
Какой забыть нельзя.

(VII, 91)

Не научившись еще любить, «завистливая» Снегурочка ревнует. Молодые берендеи из-за нее «перебранились, передрались». Но даже Лелю она отвечает: «Сердце Снегурочки, холодное для всех, и для тебя любовью не забьется». Холодность, неспособность отдаться чувству, даже невинное тщеславие в общем чужды берендеям. В итоге Снегурочка сама оценивает все это как недостаток: «Отец Мороз, обидел ты Снегурку». Однако Мороз недаром страшится Ярилы, предостерегает дочь, велит бежать от Леля. Основной мотив народной сказки, таким образом, прослеживается во всех деталях произведения Островского, в котором «бездна остроумия и поэзии», авторского поэтического вымысла.

Причина гибели Снегурочки — в несовместимости существования Мороза и солнечного тепла, как и в народном сюжете. Но здесь же последовательно развивается мотив любви Снегурочки. Образ Ярилы, власть которого безгранична, — вымысел Островского, однако поэтике народной волшебной сказки не чужд образ фантастического существа, подстерегающего свою жертву.

Мороз

Доколе ж
Младенчески чиста ее душа,
Не властен он вредить Снегурке.

(VII, 16)

В дальнейшем функция этого мотива сугубо психологическая. Весна вдохнула в душу дочери чувство, о котором та мечтала, но любовь девочки-Снегурочки *слепа*: «С первой встречи счастливца ты даришь любовью, кто бы ни встретился тебе». Встретился не Лель — Мизгирь, хотя замена Мизгиря Лелем мало что меняет: Лель также обязан вести свою подругу на праздник Солнца. И все же Лель не может погубить Снегурочку; он сердцевед, в отличие от Мизгиря — «сердцееда»; он не может и любить ее. Не случайно избранница его — Купава, разбитое сердце которой Лель воскрешает. «Снегурочка, подслушивай почаще горячие

Купавы речи! 〈...〉 — говорит он. — Учись у ней любить и знай, что Лелю не детская любовь нужна». Леля привлекает умудренная опытом душа, а Купава ценит в Леле не только страсть, но и великодушие, доброту, проницательность. Во всем этом сказывается разумное и гуманное начало, присущее людям в изображенном Островским Берендеевом царстве.

* * *

В пьесе несколько фабульных линий, связанных единым узлом сюжета, — и более простых (Снегурочка — Лель; Снегурочка — Мизгирь; Лель — Прекрасная Елена), и осложненных темой неверности, измены (Купава — Мизгирь — Снегурочка; Снегурочка — Лель — Мизгирь; Мизгирь — Купава — Лель; Лель — Прекрасная Елена — Бермята). Во всей группе персонажей — только два образа трагических, поэтому сказка Островского не представляет собой пьесы-трагедии в целом. Линию отношений Снегурочки и Мизгиря можно рассматривать как «маленькую трагедию» внутри жанра литературной волшебной сказки с благополучной развязкой (фабульная линия Купава — Мизгирь — Лель завершается счастливым финалом).

Мизгирь более других персонажей сказки Островского приближается к реалистическим образам хищных молодых людей (Вихорев, Дульчин, Паратов и др.). Но фольклорная основа, философская, этико-психологическая проблематика пьесы-сказки определяют особое место образа Мизгиря в галерее типов гордецов, рвущихся к своему «исключительному» счастью. Ни в одной из реалистических пьес такой герой не гибнет, а выступает как виновник страданий или как одна из причин гибели любимой женщины. Судьба же Мизгиря драматична: из-за своей эгоистической и вместе с тем возвышенной страсти он обречен если не на смерть, то на изгнание. С развитием сюжета образ становится более сказочным, менее «литературным». Именно сюжет и характер героини не позволяют при рассмотрении образов Мизгиря, Купавы, Бобыля и других отвлечься от народнопоэтической, фольклорной основы всей структуры произведения, элементами которой эти образы являются. Когда Снегурочка умоляет спасти ее, укрыть от пагубного для нее света Ярилы-Солнца, Мизгирь отвечает: «Дитя, спасать тебя? Любовь твоя — спасенье изгнаннику»; «...я не мальчик — и любить, и приказать умею: оставайся!» (VII, 109, 110). Здесь эгоизм, но и любовь. Как в психологической драме или трагедии, герой приходит к сознанию своей вины, раскаянию.

Не слушал я мольбы — и предо мною
Как вешний снег растаяла она.
(VII, 113)

Как и всюду в «Снегурочке», фантастика волшебной сказки неотторжима от правды психологического содержания. В конце пьесы герой восклицает:

Снегурочка, обманщица не ты:
Обманут я богами; это шутка
Жестокая судьбы. Но если боги
Обманщики — не стоит жить на свете!
(VII, 113)

Осознавая трагизм своей судьбы, герой обнаруживает могучую силу характера, перед которой отступили в свое время его соперники, простодушные берендеи, но которую не пощадил их царь. Для Берендея воля Ярилы превыше всего. Теперь воля Мизгиря натолкнулась на сопротивление самого божества, и он говорит о том, что виновники всего — боги, они же показали ему идеал и навсегда отняли. Герой оказывается перед дилеммой: поклонение богу-Солнцу, смирение перед ним — или бунт и смерть; и он выбирает последнее. Приблизившись к своему счастью, он как бы ощущает бездушную, цепенящую руку командора. Образ Мизгиря в отдельных моментах развития действия близок образу Дон Жуана в пушкинской интерпретации. «Снегурочка» — своеобразная «маленькая трагедия», если выделить одну сюжетно-фабульную линию: Мизгирь — Снегурочка (что уже отмечалось выше). При этом, конечно, не следует забывать, что отношение Островского к эгоизму Дон Жуана более суровое, чем отношение Пушкина. Недаром он дал своему герою имя Мизгирь, т. е. паук.[55]

Донжуановский тип гордеца, себялюбца и в жизни, и в своих реалистических пьесах Островский безоговорочно отрицает. В «Снегурочке» такой тип он противопоставляет народному характеру в образе скромного пастуха-поэта Леля. В поведении Мизгиря и Леля, в их отношении к женщине немало общего, если иметь в виду непостоянство, но Лель в конце перестает быть «Дон Жуаном», да и не является им вполне в силу своей особой доброты.

Радость

Души моей, Купава! Сиротинка
Свою гульбу-свободу отгулял.
Победная головка докачалась
До милых рук, долюбовались очи
До милых глаз, домаялось сердечко
До теплого приюта.
(VII, 102)

Самоотверженная любовь благодарной Купавы, по мысли автора, должна одержать победу: она не может не привязать Леля, — ведь ее отличил и оценил Мизгирь до встречи с несравненной красотой Снегурочки. В глазах Мизгиря — но не Леля — детская непосредственность и холодное равнодушие придают красоте Снегурочки особую привлекательность; таковы особенности чувства, отличающие эти мужские характеры друг от друга.

Лишь с помощью фольклорных элементов, содержащихся в структуре пьесы, можно решить давно возникший спор о том,

каков общий смысл образа Леля. Одна точка зрения сводилась к тому, что этот образ сугубо «мифологический» (Лель — жрец бога Ярилы); вторая: Лель — образ пастуха, пасущего стада берендеев, и ничего более. Оба взгляда, безусловно, односторонни. Пастух Лель — народный песнопевец, живущий в такой земле, где скоморохов не только не клянут, не гонят, но чтут, как первых из берендеев. Лель слагает гимн в честь Солнца, он поет также о весне, о ельнике, о ягодке и девушке, о любви — народные, лирические, игровые и шуточные песни. Он — носитель фольклора и сам поэт, словом — народный скоморох, стоящий неизмеримо выше придворных шутов, скоморохов Берендея. Почти все песни Леля представляют собой если не цитаты, то перефразировку подлинников фольклора.

Первая песня Леля — «Земляничка-ягодка» — встречается уже в песеннике 1780 г. Вторая песня — «Как по лесу лес шумит» — напечатана в песеннике Авдеевой (СПб., 1848). Третья песня Леля — «Туча со громом сговаривалась» — также, несомненно, народная, но сопоставление ее с различными вариантами, опубликованными в ряде сборников, приводит к выводу, что драматург пользовался собственной записью. В репертуаре Леля, разумеется, не три, а много песен, о чем говорят Снегурочка, Бермята, Берендей. Речь Леля пропитана мотивами народной лирики. В ряде случаев трудно определить, говорит Лель или поет, обращаясь к Снегурочке, Купаве, Прекрасной Елене.

Куда бегу? Смотри, вон села птичка
На деревце! Немножко попоет
И прочь летит; удержишь ли ее?
(VII, 39)

Или:

Летят и льнут к соте медовой мухи,
К воде цветок, к цветочку пчелка льнет —
К Купаве Лель...
(VII, 101)

Иначе воспринимается образное сравнение в речи Мизгиря. Построенное на параллелизме, оно тем не менее характерно не для народной поэзии, а для литературной речи; это язык романса, романтической поэмы или баллады:

Смотри туда, Купава! Видишь солнце
На западе, в лучах зари вечерней
В пурпуровом тумане утопает!
Воротится ль оно назад?

«Для солнца возврата нет», — отвечает Купава в тон Мизгирю (VII, 51), но в целом строй ее речи совершенно иной. Речь Купавы простая, разговорная, но когда чувство прорывается, она как бы сознательно берет готовую форму лирической песни, причитания или заклинания (заговора), и в этом сказывается

глубокое родство образов Купавы и Леля. Оба характера близки народной почве и естественной природе.

Не следует игнорировать ту функцию, которую выполняет образ Леля в любовном сюжете, хотя она неотделима от основной: Лель-поэт. «Лель — название старинного русского божка, сравниваемого с Купидоном, амуром», — указывает Даль и тут же добавляет: «в песенных припевах слышится еще: лель-лели, леля, лелюшки»[56] (такой «припев» Третьей песни Леля и в сказке Островского). От слова Лель — производные слова: «лелеять — нежить, ласкать».[57] Именно с этой стороны и характеризуется герой «Снегурочки» словами самого Леля и Прекрасной Елены, содержащимися в ответе на вопрос Берендея — кто более всех способен «увлечь любовью».

Прекрасная Елена

Из юношей цветущих, берендеев,
Известных мне, один лишь только может
Внушить любовь девице, сердце жен
Поколебать, хотя бы наша верность
Крепка была, как сталь, — и это Лель.

Царь

Какая честь тебе, пастух.

Лель

Не мне,
Великий царь, а Солнцу подобает
Такая честь. Лелеяло измлада
Оно меня, учило песни петь;
Его тепло в речах моих — и слушать
Охотятся девицы речи Леля.

(VII, 83)

Солнце «лелеяло» пастуха, оно светится «весенней сладкой негой» в его глазах, «теплится в лице румянцем смуглым». Все здесь говорит о единении с природой. Подстать Лелю его избранница Купава — одно из лучших воплощений берендеевской «породы». В ней все просто, естественно и прекрасно. Купава, или «купавка», — водяная лилия, цветочная почка, особенно белая, «пышная гордая красава».[58] «Языческий пантеизм» — так назвал Римский-Корсаков миросозерцание берендеев. Вспоминая, как он постепенно проникался любовью к сказке Островского, композитор писал: «Не было для меня лучшего сюжета... не было лучшего царства, как царство берендеев с их чудным царем, не было лучше миросозерцания и религии, как поклонение Яриле-Солнцу».[59]

Речь сказочных персонажей, созданных Островским, такова, что забывается их фантастическая основа; это речь живых людей. В речи героини сказки сравнительно мало песенных интонаций, но вся она эмоционально приподнятая. Хотя Снегурочка и говорит, что «без песен жизнь не в радость», и однажды запевает «Ах, цветочки-василечки», фольклорные образы в языке героини сказки

почти отсутствуют. Для Снегурочки наиболее характерны такие речевые обороты: «стыдлива я, смирна, а не сурова»; «моя беда, что ласки нет во мне»; «молчит мое сердечко»; «...завистливое чувство взамен любви в наследство уделили»; «...счастья найду иль нет, а поищу»; «но что со мной: блаженство или смерть? Какой восторг! Какая чувств истома!»; «прощайте, все подруженьки, прощай, жених! О, милый, последний взгляд Снегурочки тебе».

Речь большинства персонажей, в том числе сугубо фантастических, представляет собой синтез литературного языка и просторечья. Просторечные слова изредка встречаются в языке Снегурочки («Уж никого-то опричь тебя не полюблю»), Весны, Мороза.

Мороз

Знаю
Без бабы я, что зло Ярило мыслит.

Весна

Отдай мою Снегурочку!

Мороз

Не дам.
С чего взяла, чтоб я такой вертушке
Поверил дочь?

Весна

Да что ж ты, красноносый,
Ругаешься!

(VII, 17)

В приведенном диалоге сказочная основа произведения ощущается не в речи персонажей, а в изображаемой ситуации, и то лишь при учете, что муж — Мороз, а жена — Весна. Во всем остальном это снижение литературного языка до разговорного и просторечного подчинено задаче изображения характеров обыкновенных людей.

Можно сказать, что разговорно-литературный язык составляет основной фон в стиле «Снегурочки». На этом фоне слегка индивидуализированной и психологически мотивированной речи выступает фольклорная стихия: народная лирика в ее жанровых разновидностях, волшебно-сказочная фантастика, обрядовая поэзия, былина, плач, заговор, игровая и плясовая песни. Тонкий фольклорно-образный орнамент гармонически сливается с яркими человеческими характерами. Уже в начале пьесы хор птиц перекликается с хором берендеев, провожающих масленицу, выходящих из своих застуженных морозом жилищ навстречу теплу и солнцу. Поэтика песен-веснянок с картинами пробуждающейся природы отвечает всему поэтическому строю рассказа о Берендеевом царстве, обитателям которого более всего близок и понятен ее язык, религия которых — поклонение Яриле-Солнцу. Драматическая коллизия — спор Весны с Зимой

как самый существенный элемент масленичной обрядности — отраженным светом сквозит в драме людских отношений, выполняя композиционные, идейно-философские и психологические функции. Фольклор привлечен с целью утверждения основ народного миросозерцания и простого народного характера, для утверждения жизни на земле, мира, любви, красоты отношений среди людей, живущих в согласии друг с другом и с природой. Сказка Островского, эта «трагедия рока», написана во имя прославления жизни вполне земной, «мирской», нравственная, этическая сторона которой открывает простор развитию лучших природных свойств человека, творческой энергии масс, искусства (недаром ведь и пастух — поэт, а царь — художник).

Таков диапазон фольклоризма Островского.

[1] Стремясь установить источники использования драматургом фольклорных текстов, исследователи сделали немало открытий и уточнений. См. дополнения Чернышева к работе Синюхаева (*Синюхаев Г.* Островский и народная песня. — Известия отделения русского языка и словесности Российской Академии наук, 1923, т. 28, с. 9—70; *Чернышев В. И.* Русская песня у Островского. — Известия отделения русского языка и словесности АН СССР, 1929, т. II, кн. I, с. 294—319); см. также: *Луконин А. Ф.* Песня, ее источники и значение в творчестве А. Н. Островского. — Уч. зап. Куйбышевского пед. ин-та, 1958, вып. 19, с. 147—192.

[2] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1949, т. II, с. 308.

[3] Там же, с. 239.

[4] Там же.

[5] См.: *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. В 3-х т. М., 1952, т. II, с. 228.

[6] *Островский А. Н.* Полное собр. соч. [В 16 т.]. М., 1949—1953, т. I, с. 26. (Далее цитаты из пьес даются по этому изданию в тексте: римская цифра — том, арабская — страница.)

Кстати, в этом рассказе бойкой на язык Степаниды Трофимовны — зерно сюжета будущей комедии «Не в свои сани не садись»: «Вот Лопатиха за благородного отдала, не спросясь добрых-то людей. А я еще тогда самой-то говорила: „Эх, Максимовна, не садись, мол, не в свои сани, вспомнишь ты меня, да поздно будет“» (I, 16).

[8] В комедии «Не так живи, как хочется», кроме пословиц и поговорок, 10 песен, из которых, по наблюдению Синюхаева, может быть лишь одна не подлинно народная. В рецензии на эту пьесу («Заметки о журналах, 1856») Некрасов писал об «археологическом рвении» драматурга, сказавшемся в языке и во всем стиле рецензируемой пьесы (А. Н. Островский в русской критике. М., 1953, с. 320).

[9] Сам А. Н. Островский, будучи собирателем фольклора, передал П. В. Шейну ряд текстов, которые были помещены в сборнике «Русские народные песни, собранные П. В. Шейном» (М., 1870, ч. I).

[10] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1949, т. 60, с. 156.

[11] Жизнь, 1922, № 3, с. 8.

[12] Там же.

[13] А. Н. Островский в русской критике. М., 1953, с. 320.

[14] *Коробицын Н.* Опыт комментария к драме «Гроза» А. Н. Островского. — Костромская старина. Кострома, 1892, вып. 2.

[15] В результате совместной работы драматурга с композитором Вильбоа явились два сборника народных песен, изданных в 1860 г. под редакцией А. Григорьева. Наибольшая заслуга в составлении этих сборников принадлежит Островскому.

[16] Ю. В. Лебедев по-новому, интересно сопоставляет рассказ Катерины о своем счастливом детстве с сюжетами русских лирических песен («По утру раным-раненько я вставала...» и «Ах, да я у матушки жила, как цветок цвела...»)

(см.: *Лебедев Ю. В.* О народности «Грозы», «русской трагедии» А. Н. Островского. — Русская литература, 1981, № 1, с. 25, 26). Но автор, на наш взгляд, немного преувеличивает те различия, которые драматург отмечает в семейном укладе Кабановых, с одной стороны, и родителей Катерины — с другой. Все дело в том, как меняется положение замужней женщины по сравнению с девичеством, что и нашло отражение в произведениях народной лирики. Верно, что «в Катерине торжествует жизнелюбие русского народа, который искал в религии не отрицания жизни, а освещения и утверждения ее». И тем не менее не следует игнорировать своеобразие трагического характера любви свободолюбивой личности в условиях «темного царства».

[17] Жизнь, 1922, № 3, с. 10.

[18] См.: *Луконин А. Ф.* Сказка и предание у А. Н. Островского. — Уч. зап. Сызранского гос. пед. ин-та, 1956, вып. I, с. 85—88.

[19] *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955, т. IV, с. 60.

[20] Наибольшей силы выражения это чувство достигает в «Борисе Годунове» А. С. Пушкина в словах Юродивого: «⟨...⟩ нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [Л.], 1937, т. 7, с. 78).

[21] Сравним с текстом народной драмы, опубликованным в кн.: Русская народная драма XVII—XX вв./ Под ред. П. Н. Беркова. Л., 1953.

«*Есаул*: На море чернедь.
Атаман: Что за черви?
Это в горах черви,
В воде черти,
В лесу сучки,
В городах судейские крючки».

Интересный документ 17-го века, что-то вроде челобитной, в которой казаки жалуются, что им досаждают:

В Москве бояре, в Азове немцы,
В земле черви, в воде черти, — привел М. Аристов. (*Аристов М.* Об историческом значении русских разбойничьих песен. М., 1875, С7 56).

В тексте «Шлюпки» (вариант «Лодки») имеется соответствующая подробность (см.: Русская народная драма XVII—XX вв., с. 151):

«Атаман: Но меня, доброго молодца,
Не могли удержать за каменными стенами,
За железными замками.
Я на стене лодку написал и оттуда убежал».

[23] *Писарев Д. И.* Собр. соч. В 4-х т. М., 1956, т. 3, с. 271.

[24] Цит. по комментарию к изд.: *Островский А. Н.* Полн. собр. соч. М., 1949, т. 4, с. 413.

[25] *Дурылин С.* П. М. Садовский. М., 1950, с. 85.

[26] См.: *Синюхаев Г.* Островский и народная песня, с. 38.

[27] *Мей Л. А.* Полн. собр. соч. В 2-х т. СПб., 1911, т. 2, с. 308.

[28] *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVIII—XIX вв. М., 1967, с. 40—41.

[29] Миф об антихристе был также формой проявления общественной мысли, идеологической концепцией патриархального сознания народа. С одной стороны, этот миф использовался церковью в интересах эксплуататорских классов, как средство запугивания крестьян, а с другой — последние с образом антихриста связывали действия административных, правительственных органов: «Перепись народная от антихриста, для взимания дани с живых и мертвых»; «Печать на паспортах — клеймо антихриста»; «Прививная оспа — антиева печать» и т. п. (см.: *Даль Вл.* Толковый словарь... М., 1955, т. I, с. 18).

Максимов С. В. А. Н. Островский на Волге. — Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 218, оп. 5, д. 29, с. 138.

[31] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [Л.], 1941, т. XIV, с. 396.

[32] В комедии «Тяжелые дни» количество пословичных форм минимальное, а в драме «Пучина» фольклорные образы вообще не встречаются.

[33] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч. М., 1953, т. XIV, с. 18.
[34] *Горчаков Н.* Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М., 1951, с. 267.
[35] Там же, с. 282.
[36] *Бушмин А.* Сказки Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1960, с. 31.
[37] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч., т. XII, с. 148.
[38] Там же, с. 14.
[39] Там же, с. 195.
[40] «Оригинальным признается всегда такое драматическое произведение, в котором сценариум и характеры вполне оригинальны. Этого довольно, фабула 〈...〉 дело неважное...» (там же, с. 195). По мысли Островского, фабула может быть и «сочиненной», а сюжет определяется тем, что дают «жизнь, история, легенда» (там же, с. 195). Его признание — «у меня все сюжеты заимствованные» — можно объяснить так: заимствованы или взяты из жизни, истории, легенд (произведений устного народного творчества).
[41] Одну из сказок о царе Берендее в записи А. С. Пушкина обработал В. А. Жуковский. См.: *Чернышев В. И.* Сказки и легенды пушкинских мест. М.; Л., 1950, с. 282.
[42] См.: *Ревякин А. И.* А. Н. Островский в Щелыкове. Кострома, 1957, с. 155—170.
[42а] *Лотман Л. М.* — В кн.: Островский А. Н. Стихотворные драмы. Л., 1961, с. 45.
[42б] Комедия «Не все коту масленица» создавалась в течение месяца, с 10 марта по 9 апреля 1871 г. По-видимому, она была задумана во время масленичных праздников. Хотя фольклорный элемент не сопутствует ее литературному тексту, влияние народного творчества, особенно устной драмы, в ней весьма ощутимо (пословичное название, в котором на первом плане в качестве сравнения образ масленицы, гротеск в изображении типа самодура, буффонные сцены). Очевидно, эта особенность комедии учитывалась в наши дни Малым театром (режиссер-постановщик, исполнитель роли Ахова — В. И. Хохряков).
[43] Интересны конкретные наблюдения, содержащиеся в цитированной выше работе Л. М. Лотман. Кроме подлинной интермедии XVII в., исследователь обнаруживает и другие элементы структуры, родственные народным игрищам: рукобитенье и договор о приданом (рядная), превращенные в «сложный, драматический спектакль»; богословский спор, игра в риторов; импровизации самого героя — комика Якова, исполняемые в стиле народного фарса; комическая роль компрометирующей себя девушки, которую избирает героиня пьесы Наталья, не находящая другого пути для достижения своей заветной цели. На все вопросы докучливой матери и родителей жениха Наталья односложно отвечает трижды: «Не знаю, хмельна была» — и достигает желаемого; Татьяна, давая согласие выдать дочь за Якова, восклицает: «Зарезала меня... Возьмите с рук, избавьте от стыда!».
[44] В 1859 г., за тринадцать лет до создания «Комика...», Н. С. Тихонравовым в «Летописи русской литературы и древности» (кн. III) был приведен полный текст устной драмы на южнорусском языке, почти дословно совпадающий с текстом «Цыгана и лекаря» из пьесы Островского. На это совпадение впервые указал Н. П. Кашин. Известно, что незадолго до создания «Комика...» Островский получил от Н. С. Тихонравова материалы о русском театре XVII в.
[45] *Забелин Н.* Домашний быт русских цариц в XVI—XVII столетиях. М., 1869, с. 409.
[46] Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. СПб., 1881, т. 5, с. 257.
[47] *Ревякин А. И.* Незавершенный замысел (о комедии «Скоморох» А. Н. Островского). — Учен. зап. Моск. пединститута им. Потемкина, 1954, т. 34, с. 201, 202.
[48] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч. М., 1953, т. XVI, с. 172.
[49] Там же, с. 235.
[50] О книжных источниках этого имени в фольклоре см.: *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв., с. 20.
[51] *Луначарский А. В.* О театре и драматургии. М., 1958, т. I, с. 53—54.

[52] *Кравцов Н. В.* Сказка как фольклорный жанр. — В кн.: Специфика фольклорных жанров. М., 1973, с. 76.

[53] Иронию или юмор литературной сказки определяет прежде всего авторская позиция, а также многоплановость изображаемого, сложная система намеков — иносказание.

[54] Все, что говорит Бобыль Снегурочке, напоминает слова Мельника из драмы Пушкина «Русалка» («стыдливость-то к лицу богатенькой»; «краса твоя девичья то ж богатство» и т. п.).

[55] Мизгирь — «паук, муховор; земляной, злой паук, тарантул». Одна из пословиц к слову «Мизгирь»: «Мизгиря убьешь — сто сорок грехов сбудешь». См: *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка, т. II, с. 325.

[56] Там же, с. 247.

[57] Там же, с. 297.

[58] Там же, с. 219.

[59] А. Н. Островский и русские композиторы. М., 1937, с. 175.

II. А. В. СУХОВО-КОБЫЛИН

Существуют писатели, которые открыто заявляли о влиянии народного творчества на их произведения. Но наряду с ними мы можем назвать и других. Фольклорные образы, мотивы проникали в их произведения опосредованно, как бы подсознательно. Притом нигде и никогда они не писали о своем интересе к устному народному творчеству. Именно к таким художникам принадлежит Александр Васильевич Сухово-Кобылин (1817—1903).

Потомственный дворянин, утонченный аристократ (род его относится к старейшим ветвям русской знати), он всегда восторженно высказывался о западной культуре, особенно английской. Биограф писателя Н. В. Минин в своих «Материалах для библиографии...» приводит совершенно определенные мысли автора классической драматической трилогии («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина») о том, к какой школе он себя причислял. На премьере драмы В. Сарду «Термидор» в Малом театре Сухово-Кобылин воскликнул: «Вот мои учители!.. Я им обязан в своих сценических произведениях».[1] Неудивительно, что за Сухово-Кобылиным долгие годы сохранялась репутация космополита, чуждого русской демократической литературе.

Благодаря трудам советских ученых (К. Л. Рудницкого. И. М. Клейнера, Н. А. Милонова) необходимость в защите драматурга от последних обвинений отпала. Вопреки политическим и литературным декларациям самого Сухово-Кобылина, мы ощущаем его подлинно русским художником, более того — находим, что творчество его пронизано фольклорными мотивами, насыщено народными образами и народными выражениями.

В. С. Кривенко подчеркивал, что писатель значительную часть жизни прожил «в тесном общении с крестьянами, работавшими с ним плечо к плечу».[2]

Действительно, Сухово-Кобылин после 60-х гг. до отъезда за границу жил главным образом в своем тульском имении, однако говорить о тесном его общении с крестьянами было бы явным преувеличением.

Писатель, так же как и герой его будущих пьес, помещик Муромский, стремился быть для своих крестьян «барином-отцом», строгим и справедливым. В собственные именины, на Александра Невского, созывались крестьяне со всей округи. Перед помещичьим домом выставляли бочки вина, закалывали быка. Детишки одаривались пирогами, орехами и конфетами. В каждую свадьбу барин вручал молодым 2 червонца, чем, собственно, и оплачивал весь немудреный праздник. Сухово-Кобылин и особенно его приемная дочь помогали бедным, давая им иногда дрова, но в то же время рачительный хозяин без сожаления отдавал под суд тех, кто воровал его лес.

Драматург терпеть не мог показного славянофильства (он однажды высмеял К. Аксакова, пришедшего к нему на городскую

квартиру в поддевке); тем не менее, бывая в деревне, Сухово-Кобылин сам в белой рубахе, подпоясанный красным кушаком, ходил ежедневно в лес подрубливать пни, валить лес. Не брезговал физическим трудом: возил тачкой землю, любил столярное дело. В этом не было потребности сблизиться с образом жизни простого народа, как у Льва Толстого, не было у Сухово-Кобылина и ощущения неискупимой вины перед народом: просто крестьянский труд он считал полезным для здоровья.

Разумеется, многочисленные контакты Сухово-Кобылина с крестьянами, мастеровыми в процессе забот о поместье, о собственных промышленных предприятиях явились для писателя большой школой постижения народной речи. Интерес Сухово-Кобылина к фольклору не носил систематического характера, однако в памяти его с ранних лет откладывались фразы, услышанные в народе, факты народной жизни, выпадавшие из привычного общежитейского трафарета. Его влекло все необычное, в том числе манила область фантастики и народных суеверий.

Обратившись непосредственно к литературному творчеству писателя, мы отмечаем, что в первом же драматическом опыте[3] Сухово-Кобылин сумел показать себя редким знатоком русской речи, хотя существует мнение, основанное на анализе его писем, что из двух языков, которым автор трилогии пользуется в переписке, «более родным для него выступает французский».[4]

Можно предположить, что Сухово-Кобылин сознательно культивировал в себе народную манеру высказывания, учился «русскому красноречию».

1

При знакомстве с драматургией Сухово-Кобылина первое, что останавливает внимание читателя, — это своеобразие речи персонажей.

Известно, что в цензорском рапорте III отделения по поводу «Свадьбы Кречинского» было сказано: «Все сочинение несет на себе печать простонародности».[5] Цензор отметил важную особенность авторского стиля, но не совсем точно ее обозначил. Сухово-Кобылин не столько воспроизводит разговорный язык города, сколько конструирует театральную, художественную речь, полную метафорических выражений, сравнений, пословиц и поговорок. Явственно ощутима, особенно в первой части трилогии, радость художника, познавшего неизведанную область. Обнаруживая все новые и новые яркие словосочетания, он разбрасывает их подчас с избыточной щедростью по тексту пьесы. Элементы, из которых строится диалог, принадлежат самым различным разговорным стилям. В репликах Расплюева соединяются диалектизмы («качнуть» в значении «бить») и вульгаризмы («рыло есть вещь первая»), поговорки из обихода шулеров («пиковый король в дворяне пожаловал») и иностранные книжные заимствования

(«бокс»). Автора привлекает сочетание контрастных фраз, вызывающих смех, например «коман ву порте ву» и «Вам чаво?». Но все же в трилогии большее количество слов и выражений почерпнуто из московских, курских, тверских, вологодских народных говоров. Сухово-Кобылин выбирает из сокровищницы народного языка слова, богатые смысловыми оттенками, сравнения, связанные между собой цепочкой ассоциаций. Современники отмечали в повседневной речи драматурга умение «сказать — припечатать».[6]

В художественном творчестве Сухово-Кобылин пользуется народными выражениями, присловьями главным образом комического, сатирического плана. Как правило, образные сравнения характеризуют внутреннюю суть большинства персонажей.

Так, в отношении Расплюева неоднократно мелькает столь выразительное в народном языке слово «пень». А это и колода, и болван, и всякая тупая, торчком стоящая вещь; это и затычка (в псковских говорах). Притом слово является атрибутом излюбленных пословиц, сообщающих ему дополнительные ассоциации (ср.: «сидит, как черт на пеньке»; «через пень, через колоду»; «наряди пня — и пень будет хорош», — вспомним Расплюева во фраке и перчатках; «положил денежки на пенек, авось целы будут», — в связи с воровской натурой Расплюева это выражение приобретает особый смысл...).

Презирающий многие укоренившиеся общественные пороки, Сухово-Кобылин клеймит, например, болтунов, отыскивая для них в языке меткие уничижительные эпитеты и афористические формулы.

В первой же сцене «Свадьбы Кречинского» Муромский произносит обличительную речь в адрес светских «праздношатаек, побродяг всесветных, людей, которые как бухарцы какие слоняются день-деньской из дому в дом и таскают сор всякий, да не на сапогах, а на языке» (10).[7] Здесь вятское (урало-сибирское) старинное диалектное слово «бухарцы», обозначающее лукаво-лживых торгашей, усилено подтекстовой связью с перефразированными поговорками «таскать сор из избы» и «шкуру — на сапожки, язык — на подошву». И далее о пустых, ничтожных людях, обманщиках говорят рассеянные по всей комедии выражения: таранта-бестолковщина (Муромский) (опять же областное слово, употребляемое в вологодской, московской областях, означающее говорящего бойко, резко, торопливо); простоплет, колесо холостое (Кречинский о Расплюеве), пономарь пустой колокольни (Муромский о Тишке) (19), ни швец, ни жнец, ни в дуду игрец (Кречинский о Нелькине) (25), ты рад воду толочь (Кречинский о Расплюеве) (56), городская птица — перéд кармазинный, а зад крашенинный (Муромский) (25)...

В самом способе употребления афоризмов из народного обихода Сухово-Кобылиным можно усмотреть своеобразный смысловой параллелизм к традиционным пословицам. Например, в «Свадьбе Кречинского»: в истопленной печи дров не ищут

(Кречинский) (ср. в сборнике В. Даля «Пословицы русского народа»: «на прохожей дороге трава не растет»).

В других случаях автор трансформирует народную пословицу, меняя ее смысл: «Не родись умен, а родись счастлив», — говорит чиновник Омега. Его коллега с «физиономией корсиканского разбойника» переделывает ее таким образом: «Не родись умен, а родись подлец». Сказочная формула «под семью печатями и семью замками», полная таинственности, в контексте пьесы звучит с иронией, так как за семью печатями и замками хранится обыкновенная стекляшка — модель бриллиантовой булавки.

Использование диалектных слов, пословиц и поговорок позволяет говорить об определенной фольклорной ориентированности стиля писателя.

При этом следует отметить, что фольклорные интересы Сухово-Кобылина не были локализованы географически (например, фольклором Тульской области, где находилось имение писателя), он не ограничивается каким-либо одним фольклорным жанром: Сухово-Кобылин берет на вооружение и украинскую пословицу («обещал пан кожух дать, так и слово его тэпле»), и выражения, свойственные сибирским или волжским говорам; обращается и к пословице и сказке.

Записных книжек писателя с записями полюбившихся драматургу фраз, словечек не сохранилось. Поэтому источники и методы использования фольклора Сухово-Кобылиным мы можем только предполагать, анализируя созданные им произведения.

2

Слово писателя, пронизанное народным мироощущением, не существует само по себе, вне связи с характерами, идейным замыслом. Поэтому глубоко ошибочным представляется мнение первых критиков «Свадьбы Кречинского» о «французском складе ума» Сухово-Кобылина. Действительно, приемы построения интриги в «Свадьбе...» отчасти напоминают приемы Скриба, Сарду, Ожье. Однако Дюма-сыну комедия показалась специфически русской, непонятной французской публике. В первую очередь эта специфичность относится к характеристике главных действующих лиц, их «логике мотивов», не укладывающейся в рамки «хорошо сделанной пьесы». Не случайно для постановки в Париже (1902 г.) автору пришлось переделать финал «Свадьбы Кречинского» и сократить некоторые монологи. Для комедии интриги первая часть трилогии тяжеловата, слишком погружена в быт — быт, разумеется, русский. Сам Сухово-Кобылин выражал опасение по поводу приема пьесы парижской публикой: «Не поймут французы, вот чего я боюсь, — говорил А. В., — пьеса чисто русская, вероятно, не будет иметь успеха: у них теперь не то в моде».[8]

Человек светский, в молодости особенно дороживший мнением высшего общества, Сухово-Кобылин тем не менее в первом же

своем произведении выдвигает в качестве положительного начала патриархальную русскую семью.

Один из исследователей писал о Лариных, Гриневых, Калитиных, Ростовых: «Если здесь не совершался путь снизу вверх, гораздо более существенный, то здесь происходило обратное движение — тоже важное для художника, — спуск к почве, к бытовой простоте, к условиям жизни, издали аналогичным жизни народа». К этому типологическому ряду можно присоединить с полным основанием и Муромских, с их простотой и непосредственностью, со старанием главы семьи свести все разговоры к проблемам земледельческим («Когда с мужиком толкуешь, так или мне польза, или ему, а иное дело — обоим», — говорит Муромский).

То, что Муромские, вырванные из естественной среды, гибнут, лишь подчеркивает их неотъемлемую связь с патриархальной русской жизнью, как понимал ее сам автор. Характерно, что и Кречинский, рисуя перед Муромским заманчивые картины идиллического сельского бытия, обволакивает его словесами, свойственными стилистике народного поэтического творчества и выражающими народные идеалы: «И даль-то синяя, и та моя», «Везде дело, тихое, мирное дело»; «...хозяйка тихая, безгневная»; «Смотришь, вот и старик отец идет в комнату; седой, как лунь, костылем подпирается, жену благословляет; тут шалунишка внучек около него вьется — матери боится, а к дедушке льнет».

Лидочка, представляющая собой идеал любящей девушки, — характер также чисто русский. Издавна в народе воспевалась способность женщины к полному самоотречению, отказу от своего благополучия, даже жизни ради любви. Любовь Лидочки — «без меры, без ума», главное для нее — сердце. Расчетливый Кречинский, напротив, ум называет двигателем жизни.

Поступки Лидочки — совершенно в духе народной морали, отлившейся в пословице: «Ради милого и себя не жаль», «За милого и на себя поступлюсь», «Оттого терплю, что больше всех люблю».

Шуточная поговорка «Для милого дружка и сережку из ушка» реализуется в истории с бриллиантовым солитером, отданным девушкой для спасения жениха. Богатство для нее не имеет значения. Лидочка хочет остаться нищей, да честной, подобно героям пословиц: «Хоть с нуждой, а добился чести», «Не богат, да славен, — тот же барин».

Бессмысленность стараний Атуевой угодить высшему свету выявляется и с помощью образа слуги Тишки. Сцены с Тишкой лишний раз подчеркивают, насколько чужды ее претензии на аристократизм традиционному деревенскому укладу жизни семьи. После скандала с Кречинским он «спорол галуны ливрейские, изул штиблеты от ног своих и с внутренним сдержанным удовольствием возвратился к серому сюртуку и тихим холстинным панталонам» (89).

Разумеется, «спуск» Муромских «к почве» имеет свой предел: близость и взаимопонимание помещика с крестьянами, в частности с Иваном Сидоровым, остаются относительны даже при некоторой умиротворяющей односторонности восприятия писателем сельской жизни.

3

Среди действующих лиц трилогии на противоположном Муромским полюсе — Кречинский и Расплюев.

Современники писателя и некоторые исследователи (например, Л. Гроссман, Арк. Глаголев) видели в качестве прообразов действующих лиц пьесы героев французской так называемой «хорошо сделанной пьесы» Скриба, Сарду и западноевропейского шутовского романа. На самом же деле авантюрный герой — явление интернациональное и достаточно архаическое. М. А. Вавилова справедливо указывает, что генетические корни образа плута уходят в народное творчество. «Своеобразным аналогом темы авантюризма в литературе является тема „воровства“ в фольклоре»,[10] — пишет исследовательница.

Среди сказочных сюжетов мы найдем многочисленные вариации историй плута-ловкача и плута-недотепы. К этим типам персонажей можно отнести Кречинского и его неудачливого помощника Расплюева. Правда, последний представляет собой образ более самобытный и многогранный, чем Кречинский.

В той мере, в какой он проявляет свою неудачливость, «невпопадность», Расплюев может вызвать сочувствие, подобно сказочному Вострадамке, Дурню и другим аналогичным героям. Но дальнейшая эволюция этого действующего лица в «Деле», «Смерти Тарелкина» раскрывает иные стороны его характера. Фамилия, этимологически связанная с народными словами и оборотами («расплеваться», «раз плюнуть»), говорит о легкости, с которой Расплюев совершает любой, в том числе и неблаговидный поступок. Подобно балаганному Петрушке, он способен, не задумываясь, шутя, убить или избить и сохранить при этом самое благодушное настроение.[11]

Многое в отношениях между Расплюевым и Кречинским можно прокомментировать русскими поговорками о мошенниках: «Что ворам с рук сходит, за то воришек бьют», «Горюет, а сам ворует», «Вор слезлив — а плут богомолен», «Вор не бывает богат, а бывает горбат» (от побоев). Соответственно пословице «Вор не сколотит дома, а свой растрясет» постепенно нищает и опускается помещик Кречинский.

С помощью фигуры Кречинского и Расплюева в пьесу вводится мотив разбоя — один из наиболее существенных тематических мотивов трилогии, близких фольклору.

Кречинский, Расплюев, Федор олицетворяют собой шайку разбойников, орудующих в свете. Разбойником называет Расплюев

своего хозяина и Федора; разбойником именует Кречинского и ростовщик Бек; Кречинский, в свою очередь, ругает разбойником Расплюева, причем переносному значению ругательства, обращенного к «шайке» Кречинского, здесь как бы возвращен первоначальный смысл.

Не случайна в ряду «говорящих» фамилий, по-видимому, и фамилия Муромского. Она вызывает широкий круг ассоциаций, связанных с разбойничьей тематикой: с Муромским лесом, славившимся разбоями, с Ильей Муромцем, усмиряющим разбойничью шайку. Впрочем, в первой части трилогии Муромскому принадлежит пассивная роль, тогда как главные действующие лица в «Свадьбе Кречинского» — Кречинский и Расплюев.

Между этими персонажами есть пародийное сходство с персонажами народной драмы «Лодка» («Шлюпка»), где у атамана разбойников (впрочем, благородного героя) есть шут — приживал, бывший помещик Приклонский.

Кречинского недаром постоянно сравнивают с хищными птицами — орлом, ястребом, соколом, — которые, по народным верованиям, способны своим криком вызывать бурю. Притом сказочный орел алчен: «за один раз пожирает по целому быку, выпивает по полному ушату медовой браги сыты, или в день съедает по три печи хлеба, по три туши бараньи, по три туши бычачьи».[12] В пьесе Сухово-Кобылина знакомство с Кречинским вызвало отнюдь не метафорическую бурю в семействе Муромских. Хищная алчность Кречинского соединяется в нем с безоглядным мотовством: проматывая личное состояние, он не задумывается о неминуемой расплате.

Разбойничий мотив ненавязчиво, но внятно звучит в лексике, исподволь характеризующей Кречинского. Нелькин, говоря о нем и его компании, пользуется термином волжско-донского разбойничьего лексикона «дуван», включенным в выразительные картины быта «вольных молодцев»:

У камушка сидят — все разбойники,
Сидят-то они, дуван дуванят,
Делят совместно добытое.[13]

Подобные штрихи народного лексикона искусно сплетаются с арготизмами и лексикой, характеризующей преступные действия. Так, Кречинский, объясняя своему сообщнику ситуацию, пользуется эпитетом «резкое» («дело резкое»), однокоренным со словом «резовник» («лихоимец») и шулерским жаргонным словом «резка», означающим способ обыгрывать.

В трилогии показаны три градации разбоя: разбой Кречинского и его прислужников, разбой чиновников и, наконец, разбой полиции.

Завершая письмо к Муромскому, Кречинский подчеркивает разницу между своими авантюрами и чиновничьим разбоем: «...детей я не трогал, сонных не резал и девочек на удилище судопроизводства не ловил. Что делать? У всякого своя логика:

своей я не защищаю, но есть, как видите, и хуже!» (94). В народе говорят короче: «Таков, сяков, да лучше приказных дьяков».[14]

В этом же письме Кречинский проводит параллель между чиновниками и Соловьем-разбойником, пишет о дремучих лесах и волчьих ямах. Муромский кричит в сцене с князем: «Судейцы ваши ведут уже не торг — это были счастливые времена — а разбой!» (152); в финале повторяет: «Разбой... Муромские леса! — Разбой... тут все одна шайка...» (177).

Когда Муромский образно рассказывает о своем разорении: «Налетело воронье, набежали воры, запалили дом, растащили состояние — и сижу я на пепелище, хилый, да вот уголья перебираю» (104), — его слова перекликаются с текстом распространенной в народе песни «Не стая воронов слеталась» (варианты ее с упоминанием «тлеющих костров» входили в состав народной драмы о разбойниках «Шлюпка»).[15] Иван Сидоров называет чиновников «волками-сыромахами». И если волк сам по себе связывается в народном представлении с разбоем, хищничеством, то Сухово-Кобылин усиливает это сравнение, добавляя слово «сыромахи» (сыроядцы).[16]

4

Тема обличения чиновничества, его чудовищного могущества — одна из центральных для трилогии. Добиваясь ее максимальной выразительности, эмоционального воздействия, Сухово-Кобылин извлекает из фольклора целую цепочку страшных, демонических образов. Чиновник сравнивается с разбойником, оборотнем, вурдалаком, антихристом. В третьем действии гнет чиновников описывается как оккупация вражеских полчищ. Эпически, в стиле «Повести временных лет» звучат слова Ивана Сидорова: «Было на землю нашу три нашествия: набегали татары, находил француз, а теперь чиновники облегли...» (137).

Не менее существенны в «Деле» и образы зоологические. Чиновники — змеи, чиновники — гады, — так зачастую их именуют в пьесе. Нелькин оценивает Тарелкина следующим образом: «Это особого рода гадина, которая только в петербургском болоте и водится!» (99). Затем о змеях говорит Шило (опять-таки в адрес Тарелкина): «А вы заметили, в кунсткамере есть животные, у которых все тело — шея, вот их-то пресмыкающимися и зовут» (119). Сидоров цитирует библию, вновь сравнивая чиновников с гадами. Наконец, в заключительной сцене, когда Варравин, и Тарелкин, и Живец тянут каждый к себе пакет с деньгами, ремарка гласит: «голоса их шипят».

В литературе, посвященной творчеству писателя, еще встречается мнение, что в обрисовке чиновничества Сухово-Кобылин не был достаточно объективен и реалистичен.[17]

Действительно, в обрисовке Сухово-Кобылиным чиновничества очень много личной ненависти, однако ненависть его смыкается с позицией народа по отношению к судейским, приказным.

Так же как и в «Деле», взятка — главная тема пословиц, сценок, народных сказок о неправедном судействе.

Вспомним, как откровенно объясняет причины взяточничества Подьячий в сатирической интермедии «Подьячий, цыган и демон»: «Как же быть? Когда бы мы на совесть смотрели, ничего бы и в домишке отнюдь не имели».[18]

Почти за каждым эпизодом пьесы, связанным со взяткой и беззаконием, стоит народная оценка, выраженная в пословицах и поговорках, поистине энциклопедически освещающих социально-нравственные коллизии российской юстиц-практики.

Дворянин Муромский отправляется с взяткой к Варравину. К этой ситуации вполне подходит поговорка из собрания В. Даля: «Добр дворянин, что ездит не один» (173). Но у Муромского нет таких денег, каких требует правитель канцелярии: «Судейского кармана не наполнишь» (173). Варравину и его предшественникам удается из пустяка раздуть грандиозное дело: «Суд правый кривого дела не выправит, а кривой суд правое скривит» (171). В результате бесстыдного трюка Варравину удается прикарманить все деньги и лишить Тарелкина обещанного куша: «Наскочил плут на тройного плута» (164).

Диалоги пьесы также имеют смысловой параллелизм со многими пословицами.

«*Варравин*. С одной стороны, оно (дело, — *Е. С.*) является совершенно естественным и натуральным, а с другой — совершенно неестественным и ненатуральным» (128). В. Даль: «И твоя правда, и моя правда, и везде правда — а нигде ее нет» (169).

«*Варравин*. ...куда хочешь, туда его (дело, — *Е. С.*) и поворачивай!» (133). В народе об этом говорят: «Судья — что плотник, что захочет, то и вырубит» (171); или: «Закон — дышло; куда хочешь, туда и воротишь» (173).

Варравин. ...поговорят легонько, объяснятся нараспашку, да и устроят дело наголо!». Пословица: «Пошел в суд в кафтане, а вышел нагишом» (169).[19]

«*Варравин*. ...каково прибрал. Пилатова расправа ... иудейское судопроизводство, ..., а, иудейское... ну и заплати...». В сборнике Даля находим созвучную пословицу: «Поплатись за правду, поплатись и за неправду!» (173).

Слова «судейский крючок», «крючкотвор» в художественной литературе подразумевают чаще всего человека, цепляющегося за всяческие мелочи, буквоеда, формалиста. В народных поговорках «крючком» вытягивают взятки: «Каждый крючок ловит свой кусок»; «Какой бы то крюк, чтобы выпустил из рук?»; «Перо за ухом, так и пальцы в крюк» (169).[20]

Эта ироническая метафора переосмысливается Сухово-Кобылиным. У него речь идет уже не об отдельных «крюках», а о целой разбойничьей системе.

«*Муромский*: Крюком правосудия поддевают они отца за его сердце и тянут — и тянут — да потряхивают: дай, дай... и кровь-то так из него и сочится».

Включаемые самим писателем в «Свадьбу Кречинского» пословицы зачастую имеют самоценное значение, привлекают своей выразительностью, языковым комизмом. В «Деле» они редко вычленяются — и в то же время за логикой сюжета драматической сатиры угадывается их народная мудрость.

5

Принципы использования фольклора в различных частях трилогии не одинаковы. В первом своем произведении автор стремился расцветить реплики персонажей, обильно используя пословичный материал. Во втором Сухово-Кобылин более аскетичен, строг в выборе выразительных средств. Здесь подчас можно услышать отголоски былины, легенды, сказки. Блестящее остроумие бытовой комедии переходит в сатиру, сарказм, контрастирующие с идеализацией, поэтизацией положительных персонажей.

Так, в рассказе Ивана Сидорова о поездке к Антону Трофимычу Креку возникает образная ассоциация с былиной киевского цикла об Идолище Поганом: «Прихожу: — живет он в палатах великих; что крыльцо, что двери — боже мой! ⟨...⟩ А он сидит, как зверь какой, суровый да кряжистый; в разговор вошел, а очами-то так мне в пазуху и зазирает...» (107). «Ваалов идол», как называет Крека Сидоров, разговаривает также в манере, близкой былинному Идолищу или Кащею Бессмертному: «Как рявкнет он на меня: мужик, кричит, мужик!.. Что ты, мужик, делаешь? За кого меня принимаешь? — А?.. Да я те, говорит, туда спущу, где ворон и костей твоих не зазрит...» (107).

«Богатырь» чиновничьей Руси добился того, что «вся сила от нас отвалилась», однако победа оказывается мнимой; она досталась ценой унижения и огромной «контрибуции». Зато «Ваалов идол» покончил с делом, лишь «махнув рукой». Персонажи былины словно поменялись местами.

Аналогично дегероизации былины можно усмотреть переосмысление сказки там, где происходит замена добра молодца, спасителя девушки (в пьесе — Лидочки) немощным стариком, бывшим воином. Как бы следуя сказочной традиции, он трижды идет «рубить змея», однако у «гада-чиновника» каждый раз вырастают новые головы: к голове Варравина прибавляется голова Князя; в третий приход Муромского — голова экзекутора Живца и Важного лица. Подобные ассоциации не возникали бы, если бы словесная ткань пьес не была насыщена народными присловьями, диалектной лексикой и не сближалась с народной оценкой крупных явлений 2-й половины XIX в.

6

Пьеса «Смерть Тарелкина», представляя собой новый этап в творчестве писателя, стоит особняком во всей русской классической драматургии XIX в. Ее структура, сюжет, главным образом жанровая стилистика существенно отличаются от традиционной комедии. После комедии и драмы классического типа Сухово-Кобылин обратился к поэтике народного представления.

В письме к Н. В. Минину Сухово-Кобылин писал: «Комедия по своей грубости должна понравиться нынешней публике».[21]

Этим высказыванием он сам как бы отстранялся от своей новой манеры, в нем сквозит желание предварить возможные упреки в балаганности и в то же время некоторая неуверенность в избранном им жанре «гротескного фарса».

«Комедия-шутка» носит на себе следы знакомства автора с городскими демократическими зрелищами, поздними записями фольклорных сценок, т. е. явлениями народного театрального гротеска.

В «Деле» впервые появляются традиционные гротескные мотивы: маски, куклы, смешения человеческого и животного; лишь отдельные эпизоды и образы могут быть отнесены к гротеску (например, гиперболическая сцена, когда чиновники забрасывают Варравина бумагами). В «Смерти Тарелкина» сам сюжет обретает фантастическую окраску, композиция строится по принципу алогичности, единственным способом построения образа становится гротескный, основным способом обобщения — принцип масочности и, в меньшей степени, кукольности.

События пьесы находятся на грани сверхъестественного. Драматург балансирует между реальным и нереальным, натурализмом и фантастикой, призрачностью и четкой определенностью.

Фантастика все время соседствует с упоминанием о подлинных лицах и событиях: вымышленный двойник Варравина — Полутатаринов хвастается, что «Шамиля брал», а фантастическая идея всероссийского сыска вызывает у Расплюева воспоминания о полицейском грабеже во время исторических холерных бунтов. Вполне реальные, казалось бы, фигуры чиновника, полицейского, генерала приобретают черты вурдалаков, оборотней, чертей.[22]

Отсутствие в пьесе реальных мотивировок происходящего — вернее, их недостаточность — также предполагает наличие фантастического элемента. Мы не знаем, откуда Расплюеву известны «красочные» подробности вскрытия тела Копылова. «Помилуйте, — не только умер, а его еще взрезали, кишки выпустили, опять зашили, а там такую ему в брюхе смятку сделали, что он ее до второго пришествия не раскусит. Так это уже не смерть, а шабаш!» (232).

Где Тарелкин добыл документы Копылова, если похороны и соответствующие формальности выполняла сама полиция? Почему, закрывая гроб, полицейские не обнаружили подмены трупа куклой? Тарелкин — не Копылов, так как Копылов — маска, но он и не Тарелкин, так как это тоже маска (парик, вставные

зубы, воротник-тарантас). Тогда кто же он? Почему от этого не-Тарелкина и не-Копылова «воняет дохлым мясом»?

Но дело не только в Тарелкине-Копылове. Устами Расплюева автор ставит под сомнение жизнь всех остальных персонажей. Ведь масштабно мыслящий квартальный надзиратель предполагает по всей России проверить, «нет ли таких, которые живут, а собственно, уже умерли, или таких, которые умерли, а между тем в противность закону живут» (239).

Фантастические образы «Смерти Тарелкина», в частности оборотня, вурдалака, представляют собой метафоры вполне определенных социальных явлений. Фантастика помогает художнику показать действительность с неожиданной стороны, обнаружить суть привычного, придать еще более выразительности сатирическому обобщению. Обращаясь к материалу фольклора, а через него к народным верованиям, обряду, мы обнаруживаем древнейшие корни фантастики «Смерти Тарелкина».

Пьеса начинается с того, что Тарелкин подменяет себя в гробу куклой. Мотив куклы рассматривается в литературной науке как присущий романтическому гротеску, однако у Гофмана и близких ему писателей-романтиков речь идет о кукле-автомате, кукле-марионетке, не характерной для русского ярмарочного театра и вообще для русской национальной культуры. В то же время «куколки» как «болванки», муляжи встречаются в записях русских сказок А. Н. Афанасьева, А. М. Смирнова, И. В. Карнауховой. В. Я. Пропп, выявляя происхождение сюжетов с куколками, указывает на старинный обычай, согласно которому в память об умершем члене семьи делали куклу. «Кукла могла содержать или представлять душу умершего... Ее нужно кормить, и тогда умерший, инкарнированный в этой куколке, будет оказывать помощь».[23]

Тарелкин также делает куклу в связи со смертью Копылова, «кормит» ее тухлой рыбой, и кукла как бы помогает ему в задуманной интриге.

Тема смерти — важнейшая для проблематики трагикомедии. Представляется возможным установить ее связь с древним культом мертвых, с народными представлениями о переходе в царство мертвых.

Основная часть пьесы посвящена испытаниям Тарелкина, желающего утвердиться в новом, более высоком качестве. Еще в «Деле» Тарелкин мечтает о том, чтобы «с мертвого снять шкуру» (124): «Найму квартирку у Успенья на Могильцах, в Мертвом переулке, в доме купца Гробова, да так до второго пришествия и заночую» (171). В этих словах иносказательно говорится о смерти, о том, чтобы надеть на себя кожу мертвого.

Мотив временной смерти, стремление приобщиться к миру умерших, дающих магическую силу (в данном случае под магической силой подразумевается, несомненно, богатство, деньги), как раз и характерен для фольклора, сохранившего рудименты архаических обрядов.

Загадочный и натуралистический рассказ о вскрытии тела Копылова, затем «ожившего» в образе Тарелкина, проясняется благодаря обычаю, принятому у многих народов. В. Я. Пропп пишет в своей книге о том, что разрубание, разрезание, перебирание внутренностей есть непременное условие шаманства. «Будущему колдуну должны заменить внутренности, иногда в его тело вводят магический кристалл или маленькую змею, отчего он перестает быть обычным человеком, так как побывал в царстве мертвых. К этому же обряду приобщения к новой мудрости относится и принятие особой еды, назначенной для мертвецов (вспомним сказки о Бабе-яге, кормящей добра молодца перед путешествием к Кащею, в тридесятое царство)». Тарелкина в комедии пытают жаждой и насильно кормят селедкой. «Побоями ли, голодом ли, или болью, истязанием, или отравляющими наркотическими напитками, — объясняет В. Я. Пропп, — неофит ввергался в состояние бешеного безумия».[24] Сравним этот обряд с финальной сценой пытки, когда герой действительно оказывается в состоянии полного помрачения рассудка. В результате смертей Муромского, затем Копылова, а также пытки Тарелкин получает «умерший вид», т. е. как бы окончательно вселяется благодаря Варравину в шкуру покойного Копылова и получает при этом большую свободу. На свет появляется архиплут, прошедший «огонь, воду и медные трубы», а потому неуловимый и еще более страшный.

Разумеется, выявление обрядовых корней фантастических мотивов «Смерти Тарелкина» не означает, что все они были известны автору. Вероятнее всего, что он знакомился с фольклором только в поздних его модификациях, хотя в русском обществе интерес к народному творчеству, народным верованиям в 60-е гг. прошлого века (период создания «Дела» и «Смерти Тарелкина») очень велик. Нельзя также упускать из виду литературные произведения, привлекающие драматурга и опосредованно вводящие его в мир фольклора. Так, достаточно убедительна мысль о влиянии на фабулу «Смерти Тарелкина» комедии Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Мертвец-шалун», а в свою очередь сюжеты почти всех произведений украинского писателя «построены по фольклорным образцам» и опираются на «специфические законы народной поэзии».[25]

7

Существенную роль в оформлении поэтики позднего Сухово-Кобылина играет и то, что М. М. Бахтин называл «памятью жанра»,[26] сохраняющего архаичные элементы народных воззрений. Воспользовавшись приемами балаганного фарса, Сухово-Кобылин неминуемо воспринимал и определенную народную поэзию, народные представления о том или ином социальном явлении.

Интересен в этом отношении пример с образом Унмёглихкейта. Среди масок ярмарочного, в том числе петрушечного кукольного театра есть доктор-немец. Эпизод с Крестьяном Крестьянычем Унмёглихкейтом, верным служителем полиции, несомненно, восходит к этой балаганной фигуре. Драматург придавал ей большое значение и уже после опубликования «Картин прошедшего» (1869) продолжал работать над сценой. В поздней редакции он добавляет рассказ о том, как Унмёглихкейт лечил своего пациента от тифа: «У пасайента тиф!!!... Первый раз даваю ему хинин — трисать грамм. Карашо???!! Кладываю ему теело в лед... в шалудка лию ему, каналье, коньяк, гарчишник... Кравопусканий — клейстир поястоянна и я ему горячка прервал... Ну только он не выдержал! умер! Такоф дрян — натур б-рр».[27]

Вместо «чертова навоза» в варианте 1896 г. доктор прописывает Тарелкину смертельную дозу салицилового натра: «Карашо буль залициловый натр! Кароший! Крепкий... все уничтожай... Микробы кокка, микрококка, миасма, все!!!».

Из письма Сухово-Кобылина Н. В. Минину [28] мы узнаем, что автору очень нравился этот новый вариант. Сетуя на цензурные сокращения, он высказывал надежду, что новая сцена с врачом их отчасти компенсирует. Некоторые исследователи указывают на гоголевского Гибнера как на предшественника сухово-кобылинского персонажа, однако философское равнодушие врача из «Ревизора» («умрет, так и так умрет, выживет, так и так выживет») далеко от человеконенавистничества Унмёглихкейта. Если в каноническом тексте 1869 г. есть еще какой-то оттенок жалости к доктору как к лицу подчиненному, то в позднейшей редакции он — маньяк и убийца, который вместе с микробами уничтожает все живое. С его помощью в этом варианте убивают Тарелкина. В ремарках, относящихся к Унмёглихкейту, подчеркивается, что говорит он «зло». Если его пациенты умирают, доктор ругает их за то, что они не соответствуют его системе. Очевидно, что герой Сухово-Кобылина близок фольклорному немцу из комедии «Петрушка, он же Ванька-рататуй». В ней Доктор произносит следующий монолог: «Иногда вместо хины мышьяка всучу. Ко мне людей ведут на ногах, а от меня везут на дрогах».[29]

Естественно предположить, что именно традиция гротескного ярмарочного театра «диктовала» автору определенную характеристику лекаря-иноземца, так как сам Сухово-Кобылин положительно относился к немецкой нации вообще и к немцам, живущим в России, в частности. В его переписке можно найти такие, например, строки: «Какая разница с милыми немцами, этими добрыми натурами, довольствовавшимися столь немногим и способными чувствовать хорошо и так глубоко».[30] Сухово-Кобылин был убежденный западник, отмечает исследователь его писем Е. Коншина. «Каждый из народов Запада имел в его глазах свои плюсы, — он наслаждался веселостью и приветливостью францу-

зов, умилялся на доброту, честность и чистоплотность немцев...».[31] Хотя в своей деятельности промышленника писатель выбирал в качестве сотрудников только иностранцев, причем главным образом немцев, это не помешало ему в последней части трилогии отразить русское народное отношение к немцам.

Связь «Смерти Тарелкина» с петрушечной комедией прослеживается и в других буффонных эпизодах пьесы, составляющих особенность гротескного фарса. Таковы сцены с палкой, которой бьют своих партнеров то Варравин, то Расплюев, то Ох, демонстрируя, как вурдалак впивается в темя жертвы.

В записи уже цитированной интермедии о Петрушке мы находим следующий фрагмент:

«Входит Немец и ударяет Петрушку палкой. Тот хватается за голову.

Петрушка. Ой, ой, ой! Что это такое?

Музыкант. Это тебя комар укусил.

Петрушка. Какой черт комар укусил. Это вроде оглоблей залепил».[32]

Комар в литературной комедии заменяется вурдалаком, также сосущим кровь. Палку, как и в балагане, именуют иносказательно «барышней».

Параллель со сценой «складчины», когда чиновники с помощью воровства собирают деньги на похороны бедного сослуживца, мы обнаруживаем в интермедии «Паяц».

«Паяц»	«Смерть Тарелкина»
Товарищ. Слушай мою команду! *Паяц.* Щупать твои карманы? Сейчас? [33]	*Варравин.* Ведь на доброе дело вы охотно возьмете деньги у другого, то есть в чужом кармане? *Чиновники.* В чужом кармане? Охотно, очень охотно. *Варравин.* Теперь возьмите каждый у другого бумажник... (201)

В эпизоде складчины использованы также некоторые приемы балаганных раусов. В сценах клоунов и речах балаганного деда традиционно подобное иносказательное изображение воровства.

Думается, не чужд интересам писателя и народный лубок. Об этом говорит одна из важнейших в пьесе буффонная сцена обжорства Расплюева:

«*Расплюев.* ...приказал, сударь, я подать по-нашему, по-русски: аржанова хлеба коврижину, три сельдины — по полену каждая, да квасу жбан — перекрестился — восчувствовал этак, съел; ну, будто и завязало. Так у меня тут (хлопает себя по брюху) огнь неугасимый и червь неутолимый» (с. 214).

Этот эпизод из второго действия является в определенном смысле сценическим воплощением старинной лубочной картинки

«Славной объедала и веселый подпивала» с подписью, напоминающей монолог Расплюева: «А именно объявляю: в один раз четверть выпиваю, пудовым хлебом заедаю, быка почитаю за теленка, козла за ягненка, цыплят, кур, утят, гусей и поросят употребляю для потехи».[34]

Особое значение приобретает чудовищное обжорство Полицейского в связи с тем, что ад в народном кукольном театре «бывает представлен в виде чудовищной пасти — глотала, хорошо известного средневековой мистериальной сцене и вертепу».[35]

Примеры текстовых параллелей между «Смертью Тарелкина» и фольклорной драматургией показательны, однако отличие комедии от литературных произведений этого жанра состоит в том, что у Сухово-Кобылина начинают играть значительную роль внесловесные формы игры, характерные для народно-смехового театрального гротеска: переодевания, комические погони, избиение палками, бычьими пузырями и т. д. К таким моментам в «Смерти Тарелкина» относятся трансформация Тарелкина в I действии, эпизод поимки «вурдалака», «расплюевская механика». Именно над эпизодами буффонного плана продолжает работать автор, добиваясь большей действенности, сценичности произведения. В новом варианте 1896—1903 гг. пьеса начинается динамичнее. Сокращен экспозиционный монолог Тарелкина, так как надо торопиться — вот-вот придут чиновники во главе с Варравиным. Уточнялся и способ трансформации. Вместо вставной челюсти Тарелкин здесь меняет свое лицо с помощью седых усов. Копылов оказывается сгорбленным (пальто с горбом) плешивым стариком за шестьдесят лет.

Разумеется, влияние народного балагана нельзя воспринимать однозначно. Так, в начале XX в. многие русские писатели, художники и режиссеры обращались к мотивам балагана, цирка. В одних случаях это обращение выливалось в стилизацию, в других — само понятие балагана, цирка теряло определенные очертания. Сухово-Кобылин, как и другие деятели литературы и искусства того времени, видел недостатки русских балаганов, однако умел помимо псевдонародных представлений, которыми справедливо возмущались современники, увидеть подлинно демократическую основу этих зрелищ. Он ценил особого рода условность, им присущую, отточенное мастерство ярмарочных артистов. За масками площадного театра угадывал их древнюю природу.

Возникнув в первобытнообщинном строе из обрядовых плясок и пантомимы, народно-смеховой гротеск постепенно утрачивал свою роль изображения сверхъестественных и страшных существ (умерших предков, духов, демонов и т. д.). Уже в период разложения родового строя существовали «образы духов, представляющих в смешном виде тех или иных людей, действительно враждебных данному коллективу...».[36] Вольно или невольно Сухово-Кобылин в третьей части трилогии совместил реалистическую сатиру с поэтикой архаического народного гротеска.

Природу нового синтетического жанра тонко почувствовал В. Э. Мейерхольд, работая над «Смертью Тарелкина» в 1922 г. По воспоминаниям В. Г. Сахновского, «буффонность и эксцентризм должны были не только в игре, но и во внешности спектакля иметь какую-то трагическую подоплеку. Внешне балаган, а по существу боль и скорбь — задача была интереснейшая: жуткий цирк. Народное представление».[37]

Некоторым критикам (например, В. Соболеву) казалось, что балаганность противоречит словесно выраженному действию. На самом же деле противоречия не было. Большие монологи Тарелкина или Расплюева восходят не к литературной драме, а к раешнику, где реплики рассчитаны на особую манеру произнесения. Здесь каждая фраза не только обрисовывает характер, но и приобретает самостоятельную ударность. Поэтому здесь естественно при исполнении текста выкрикивание, выделение чуть ли не каждого слова, акцентировка ритма.

8

«Смерть Тарелкина» — не единственный эксперимент Сухово-Кобылина в области освоения поэтики народного театра. Сознательное движение его позднего творчества в этом направлении подтверждает последнее произведение писателя, написанное в 1892 г., — сцена «Торжественное соглашение батюшки с миром, или Тариф на раздробительную продажу даров духа святого». Тема обличения русского духовенства, его продажности и лицемерия выбрана драматургом не случайно. Н. В. Минин в «Материалах для биографии...» за 22 июля 1895 г. помещает сообщение о подготовке Сухово-Кобылиным ряда статей, критикующих православную церковь.

В «Торжественном соглашении» действие происходит в деревне, писатель впервые выводит в качестве действующих лиц народ и духовенство. Представители церкви изображены в соответствии с фольклорными традициями. В сказке, кукольном представлении, пословице попы описываются хитрыми и жадными, далекими от подлинной религиозности, как говорит пословица: «Близко церкви, да далеко от бога».[38] Народ все более переставал видеть в церкви какую бы то ни было социальную защиту. Напротив, духовенство — еще одна жадная пасть, требующая денег и хлеба. В этом смысле Сухово-Кобылин четко прослеживал в своем творчестве цепочку болезненных явлений русской жизни, приводивших народ к разорению. «От вора отобьюсь, от приказного откуплюсь, от попа не отмолюсь».[39]

В сценке «Торжественное соглашение...» — так же, как в образе доктора-иноземца, пользуясь поэтикой фольклорного гротескного алогизма, — драматург передает чисто народную позицию в отношении к институту церкви. Взгляды Сухово-Кобылина на религию были достаточно противоречивыми. Драматург, осуждая,

как и Лев Толстой, фальшь и бессмыслицу современной ему церкви, мечтал о религии нового типа.

Герцен именует чиновничество «гражданским духовенством».[40] Не менее справедливо его современники Лесков и Толстой характеризовали духовенство как церковное чиновничество, самое слово «чиновничество» Сухово-Кобылин трактовал достаточно широко, оттого античиновничьи и антицерковные темы его творчества сливались. Когда в памфлете «Квартет» драматург создавал мрачную картину гибели России — «Рак чиновничества, разъевший в одну сплошную рану великое тело России, едет на ней верхом и высоко держит знамя прогресса...»,[41] — он имел в виду не только самих по себе чиновников, но и дворянство, «разъеденное» той же чиновничьей болезнью, церковников, опутывающих ложью, поборами трудовой народ.

Проблема чиновничества, бюрократизма воспринималась Сухово-Кобылиным не только в политическом, но и в социально-нравственном аспекте. Чиновник — это определенный комплекс качеств, обладающий опасной способностью распространяться на личную жизнь, искусство, язык. Чиновник отмечен печатью стертости, сглаженности. Именно потому он неуловим и неуязвим, может перелиться в любую форму. И одновременно чиновник пуст, внутренне мертв.

Одной из величайших трагедий эпохи Сухово-Кобылина называли «трагедию духоугашения».[42] Первый этап этого процесса показал Сухово-Кобылин, изобразивший бездуховную жизнь — смерть. Второй акт «трагедии духоугашения» запечатлел в своих книгах М. Е. Салтыков-Щедрин.

С каждой пьесой трилогии увеличивался масштаб изображаемых явлений: от позорного разложения дворянского сословия до гибели всей России под гнетом чиновничества и полицейщины, неправосудия и произвола.

Думая о судьбе России, Сухово-Кобылин не мог не размышлять о судьбе ее народа. В результате этих размышлений, с одной стороны, появлялись такие его философские труды, как «Трактат о бедности»; с другой — возникало главнейшее: драматургические сцены, в которых художник пытался использовать в качестве оружия социального обличения язык народа, его творчество.

[1] РО ИРЛИ. Архив Н. В. Минина, ф. 186, ед. хр. 1.

[2] *Кривенко В. С.* В артистической среде (рукопись мемуаров). — ЦГАЛИ, ф. 785, оп. I, ед. хр. 1, л. 38.

[3] Восстановить сегодня процесс литературной учебы Сухово-Кобылина не представляется возможным из-за отсутствия материалов. По словам самого драматурга, в ранней молодости он написал некую романтическую повесть, до нас не дошедшую, и ряд стихотворений на немецком языке, вслед за ними — как будто без всякого перехода — начинающий литератор создал комедию, удивляющую зрелым реалистическим мастерством.

[4] *Коншина Е.* Вступительные замечания к публикации «Письма А. В. Сухово-Кобылина к родным». — В кн.: Труды Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. М., 1934, вып. 3, с. 215.

[5] ЛЦГЛА. Архив драматической цензуры, ф. 280, оп. 32.

[6] *Переселенков С. А.* А. В. Сухово-Кобылин. Ежегодник петроградских государственных театров. Сезон 1919/20 г. 1922, с. 141.

[7] *Сухово-Кобылин А. В.* Трилогия. М., 1955, с. 10. (Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте.)

[8] *Сухонин С.* Встречи. I. А. В. Сухово-Кобылин. — Всемирный вестн., 1903 № 6—7, с. 293.

[9] *Берковский Н. Я.* О мировом значении русской литературы. Л., 1975, с. 95. См. также: *Гречина О. Н.* О фольклоризме «Евгения Онегина». — В кн.: Русский фольклор. Л., 1978, т. XVIII, с. 20—26.

[10] *Вавилова М. А.* К вопросу о типологической близости авантюрного героя в русском фольклоре и литературе. — В кн.: Современные проблемы фольклора. Вологда, 1971, с. 95.

[11] Следует оговориться, что в системе народных представлений эти избиения и убийства не воспринимаются как жестокость. Речь идет о Петрушке, увиденном с позиций современного человека.

[12] *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865, т. I, с. 486.

[13] *Соболевский А. И.* Великорусские народные песни. СПб., 1901, т. 6, с. 289.

[14] *Даль В.* Пословицы русского народа. М., 1957, с. 169.

[15] Русская народная драма XVII—XX вв. М., 1953, с. 150.

[16] См. также тверское (возможно, родственное) слово «сыромяжник» (плут, обманщик): Дополнение к «Опыту областного великорусского словаря». СПб., 1858, с. 263.

[17] И. Клейнер пишет: «Метод изображения им чиновников в ряде случаев принципиально отличен от того, что осуществляла русская прогрессивная литература» (*Клейнер И. М.* Драматургия Сухово-Кобылина. М., 1961, с. 161). Под последней он подразумевает прежде всего гоголевскую «Шинель», произведения Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Некрасова. Исследователю представляется, что автор трилогии отходит от гуманистического изображения маленького человека и не пытается подойти к этому явлению так аналитично, как Щедрин. Подобный упрек вряд ли можно считать справедливым, так как Гоголь и Достоевский создали образы не только Башмачкина и Макара Девушкина. «Кувшинное рыло» Варравина позаимствовано из «Мертвых душ», а Тарелкин появился не без влияния Голядкина, господина Прохарчина и героя «Записок из подполья». Что же касается Салтыкова-Щедрина, то он, характеризуя суть расплюевщины, еще более жесток, чем создатель трилогии.

[18] Русская народная драма XVII—XX вв., с. 86—88.

[19] *Даль В.* Пословицы русского народа. М., 1957, с. 164—173.

[20] Там же, с. 169—173.

[21] РО ИРЛИ, ф. 186, ед. хр. 31.

[22] Подробнее об этом см.: *Соколинский Е. К.* «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина и русская народная комедия, русская демонология. — В кн.: Русский фольклор. Л., 1978, т. XVIII, с. 42—60.

[23] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, с. 181.

[24] Там же, с. 75.

[25] *Гончар А. И.* Роль фольклора в формировании творческого метода Г. Ф. Квитки-Основьяненко. Автореф. канд. дис. Киев, 1971, с. 24.

[26] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979, с. 122.

[27] Цит. по тексту: *Сухово-Кобылин.* Расплюевские веселые дни. Машинопись 1892 г. Авторская правка 1896 г. — РО ИРЛИ. Архив Н. В. Минина, ф. 186, ед. хр. 19.

[28] РО ИРЛИ, ф. 186, ед. хр. 31.

[29] Русская народная драма XVII—XX вв., с. 17.

[30] Цит. по кн.: Труды Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. 1934, вып. 3, с. 227.

[31] Там же, с. 212.

[32] Русская народная драма XVII—XX вв., с. 119.
[33] Там же, с. 110.
[34] *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. СПб., 1900. т. I, стб. 49—50.
[35] *Цехновицер О., Еремин И.* Театр Петрушки. Л., 1927, с. 128.
[36] *Авдеев А. Л.* Происхождение театра. Л.; М., 1959, с. 145.
[37] *Сахновский В.* Мейерхольд. Временник РТО. М., 1924, вып. 1, с. 235, 237.
[38] *Даль В.* Пословицы русского народа. М., 1957, с. 49.
[39] Там же, с. XVIII.
[40] *Герцен А. И.* Собр. соч. М., 1956, т. VIII, с. 252.
[41] Цит. по кн.: *Рудницкий К.* Новые материалы о Сухово-Кобылине. — Ежегодник Ин-та истории искусств. Л., 1955, с. 291.
[42] *Чаговец А.* Три лекции. Л. Толстой. А. В. Сухово-Кобылин. А. С. Грибоедов. Киев, 1907, с. 16.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Авдеев А. Л. 436
Авдеева Е. И. 410
Агаджанов Ю. Г. 11
Агафонов Н. Я. 129
Адлерберг Н. В. 319
Азадовский М. К. 69, 71, 261, 262, 264, 282, 283, 349, 366
Айхенвальд Ю. И. 228
Акимова Т. М. 229
Аксаков К. С. 75, 255, 275, 282, 292, 314, 319, 321, 417
Аксаков С. Т. 262
Александр I 96, 260
Александр II 297, 301
Алексеева Н. В. 190, 222, 224, 226, 228, 229, 230
Алексей Михайлович 103, 400
Алипанов Е. И. 347
Альбрехт Е. К. 319
Альтман М. С. 74
Амиров П. К. 318
Амфитеатров А. В. 124
Андреев Н. П. 42, 43, 59, 69, 71, 72, 74, 92, 235, 318
Андреевский С. А. 243, 254
Аникин В. П. 92
Анненков П. В. 70
Анордист Н. 354
Ануфриев Г. Ф. 69
Анфимов Н. 130
Анцупова Е. А. 125
Арефьев В. С. 229
Аристов М. 414
Аристов Н. Я. 128
Архангельская В. К. 11, 228, 367, 368
Астахова А. М. 321
Афанасьев А. Н. 8, 26, 27, 71—74, 110, 120, 121, 134, 298, 309, 349, 428, 435

Базанов В. Г. 11, 92, 131, 134, 135, 139, 143, 174—176, 230, 235, 254
Байрон Дж. Н. Г. 277, 278
Балакирев М. 132
Баранов С. Ф. 92
Барсов Е. В. 70, 73, 134, 319, 320, 349
Барсуков Н. П. 257, 283
Барышев И. И. 359
Бахтин М. М. 155, 176, 228, 429, 435
Бек К. 278
Бекетов А. Н. 175
Белинский В. Г. 15, 16, 66, 69, 70, 96, 132, 170, 183, 185, 227, 232, 234, 237, 246, 257, 287, 317, 318, 367
Беляев И. Д. 126
Бельчиков Б. А. 227, 228, 229, 230
Бем А. Л. 72
Берви В. В. (П. Флерковский) 223, 229
Берг А. И. 99, 214
Берг Н. В. 258, 370
Берг Н. Ф. 126
Берков П. Н. 414
Берковский Н. Я. 435
Беседина Т. А. 235
Бессонов П. А. 298, 309, 321
Бестужев-Рюмин К. Н. 124
Бетховен Людвиг, ван 178
Бибикова, генеральша 257
Благовещенский Н. А. 223
Благой Д. Д. 284
Блок А. А. 38, 274, 282, 284, 287, 389
Богатырев П. Г. 176
Богданович А. И. 94, 125
Богуславский Г. 321
Бодянский О. М. 117
Бокль Г. Т. 140
Бондарев Т. М. 225
Борис Годунов 100, 174, 306—308, 389, 414
Боровиковский А. Л. 74
Бороздина П. А. 342, 346
Броницын Б. 26, 71
Брюсов В. Я. 286, 313, 316, 321
Будде Е. 130
Булгаков В. И. 125
Булгарин Ф. В. 106, 107
Бунин И. А. 344, 346

Буслаев О. И. 321
Буслаев Ф. И. 67, 80, 294
Бутлеров А. М. 139
Бухштаб Б. Я. 256
Бушмин А. С. 92, 93, 415
Бюхнер Ф. В. 273
Бялый Г. А. 175, 228, 230

Вавилова М. А. 422, 435
Валуев П. А. 107, 157
Васильев И. В. 259, 269. 271, 272, 274, 280
Васильев Н. 130
Васнецов В. М. 314
Варламов Л. Е. 80
Введенский И. И. 344, 346
Вербицкий В. 127
Верховская М. М. 229
Вессель Н. Х. 319
Ветловская В. Е. 74
Визард Л. Я. 274, 280
Виктория, королева 158
Вильбоа К. П. 265, 266, 413
Виноградов В. В. 70, 72
Виноградов Б. С. 11
Виноградов Г. С. 71, 94, 95, 120, 125, 127, 129
Висковатов А. В. 302
Владимир, киевский князь 99, 308, 310, 311, 313, 314, 321
Владимир Александрович (внук Ап. Григорьева) 389
Власова З. И. 366
Водовозов В. И. 175
Вологодский Г. Н. 226
Володина В. А. 125, 127
Вольман Б. Л. 284,
Вольтер Ф. М. 25
Волынский А. Л. 400
Воронин И. Г. 348
Вострышев И. В. 92
Высотский М. Т. 268, 269, 284

Гаршин В. И. 203
Гацисский А. С. 100
Гегель Г. В. Ф. 367
Герасимов М. 285
Герцен А. И. 132, 175, 265, 283, 317, 346, 369, 436
Гете И. В. 45
Гиляровский В. А. 225, 230
Гильфердинг А. Ф. 8, 321
Гин М. М. 235, 254
Глаголев Арк. 422
Глинка М. И. 178, 227
Глинка Ф. Н. 354
Гоголь Н. В. 13, 15, 16, 70, 72. 74, 81, 96, 125, 132, 147, 152, 169, 170, 176, 371, 401, 403, 435
Голицынский А. П. 223
Голубев А. 254
Гольцев В. А. 224
Гончар А. И. 435
Горбунов И. Ф. 152, 171, 227, 258, 260, 283, 389
Горелов А. А. 366
Горчаков Н. 415
Горький А. М. 5, 6, 11, 94, 124, 130, 131, 158, 174, 176, 227, 286, 347, 366
Гофман Э. Т. А. 16, 70, 428
Грабовский П. А. 367
Гречина О. Н. 435
Грибоедов А. С. 436
Грибушин И. И. 254
Григорович Д. В. 137, 138, 153, 169, 177, 217, 227, 229
Григорьев Ап. А 217, 255, 256, 258, 259—280, 282, 283—285, 369. 389—390
Григорьев А. Д.8, 413
Григорьев С. Т. 351, 352, 355, 356, 359, 360, 362, 366
Гроссман Л. П. 422
Груздев А. И. 235
Гудошников Я. И. 345
Гудошников Я. М. 323
Гурин Ф. С. 347
Гусев В. Е. 92, 175, 229, 318, 319, 366

Даль В. И. 8, 15, 16, 70—74, 92, 94, 102, 103, 114, 117, 119, 127—130, 134, 142, 144, 159, 185, 189, 208, 292, 309, 319, 349, 384, 397, 403, 414, 416, 425, 420, 435—436
Данилов Кирша 298, 34, 310, 311, 319, 320, 366
Дарвин Ч. 138
Дельвиг А. А. 289
Демерт Н А. 182, 199
Державин Г. Р. 236
Дерунов С. Я. 347, 349, 350, 351, 355, 359, 360—363, 368
Дживелегов А. К. 155, 176
Дивеев Дм. 101, 127
Дмитриев И. И. 289, 320
Дмитрий Самозванец 384, 388, 390
Дмитрий, царевич 306, 321, 388, 389
Добролюбов Н. А. 94, 125, 131, 214, 229, 237, 238, 241, 244—246, 317, 341, 344, 346, 369, 370, 378, 413
Достоевский Ф. М. 3, 5, 11, 12—18, 21, 26, 27, 41, 43, 46, 52, 53, 56, 63—69, 70—75, 81, 158, 176, 251, 283, 286, 313, 321, 435
Дольд Г. В. 318
Дрожжин С. Д. 366
Друзин В. 227
Дубровская М. Ф. 260
Дурново Н. Н. 44, 73
Дурылин С. 414
Дюбюк А. И. 273, 284
Дюма А. 420

Евнин Ф. И. 72
Егоров Б. Ф. 283
Ежов И. С. 94, 125, 176
Елеонский С. Ф. 92
Емельянов Л. И. 69
Еремин И. 436
Еремин М. П. 95, 125, 126, 128
Ермак Тимофеевич 304, 305
Ершов П. П. 403
Есенин С. А. 286
Ефимов А. И. 92

Жемчужников А. М. 316, 321
Жемчужников Л. М. 287, 288, 289, 318
Жирмунский В. М. 345
Жуковский В. А. 70, 403, 415

Забелин И. Е. 302, 400
Забелин Н. 415
Зайцев 259
Заметаев (Запрометов И. П.) 100, 127
Засодимский П. В. 368
Захарьин Н. Р. (Юрьев) 300, 306
Зеленин Д. К. 320
Зеленин Д. Н. 8
Земцовский И. И. 176
Зенченко О. Г. 318
Зморович А. И. 123, 130

Иван Грозный 96—98, 126, 263, 286, 297—308, 317, 320, 390
Иванов Г. К. 284, 318
Иванова Т. В. 320
Измайлов А. А. 125
Иловайский Д. Н. 125
Ильинский Л. К. 125
Ионов А. И. 230
И[шутина] С. И. 389

Калмановский Е. С. 366
Каминский В. А. 125
Камов Н. 345, 346
Кантемир А. Д. 284
Капнист В. В. 402
Катков М. Н. 107
Карамзин Н. М. 127, 298, 302, 320
Карл Великий 99
Карнаухова И. В. 428
Касьянов И. А., сказитель 100
Кашин Д. Н. 266
Кашин Н. П. 376, 377, 382, 415
Квитка-Основьяненко Г. Ф. 429, 435
Кетчер Н. Х. 233
Кирдан Б. П. 288, 318, 319
Киреевский П. В. 8, 11, 96, 99, 101, 117, 129, 134, 255, 310, 311, 321, 349, 350
Клейнер И. М. 417, 435
Климовский, певец 259
Клыковы 381
Клюев В. С. 321
Князев В. В. 362
Козьма Прутков 291, 311
Козырев М. А. 347, 348, 350, 351, 355, 359—363, 366
Кокорев И. Т. 153, 227
Колесницкая И. М. 125, 126, 175, 227
Кольцов А. В. 225, 233, 257, 288, 322, 323, 347, 348, 350, 355, 367
Кони А. Ф. 389
Коншина Е. 430, 435
Корепова К. Е. 125, 128
Корецкий Б. И. 321
Кормилов С. И. 321
Коробицын Н. И. 381, 413
Короленко В. Г. 6, 11, 122, 130
Костомаров Н. И. 172, 192, 302
Кохановская Н. С. 191
Кошелев А. И. 268
Краевский А. А. 99, 100
Кравцов Н. В. 416
Крамаренко М. 74
Крамской И. Н. 132
Красовский В. И. 370
Кривенко В. С. 417, 434
Кривенко С. Н. 89
Кропоткин П. А. 133, 175, 193, 194, 228
Крылов И. А. 50
Крюкова М. С., сказительница 305, 320, 321
Кудасова В. В. 284
Кузьмин В. Н. 318
Кузьминский К. 229
Кук Джеймс 197
Кулешов В. И. 321
Куликов Н. И. 282
Кунцевич Г. З. 126
Купреянова Е. Н. 11
Кураев Иван 226
Курбский А. 298
Кутайсов, граф 100

Лаврешин И. А. 226
Лазутин С. Г. 177, 229, 319, 340, 341, 346, 366
Ларин Б. А. 253, 254
Лебедев Ю. В. 413, 414
Лебедев Я. 92
Левитов А. И. 131, 132, 134, 136, 139, 141, 142, 145, 147—149, 151—155, 157, 159, 161, 162, 166—176, 183, 184, 186, 188, 205
Лейферт А. В. 176
Ленин В. И. 3—5, 11, 78, 79, 91, 92, 93, 193, 348, 366
Леопольдов А. Ф. 100, 127
Лермонтов М. Ю. 132, 315, 403
Лесков Н. С. 3, 7, 94, 124, 129, 188, 189, 274, 313, 315, 321, 394, 434

Ливанов А. 347
Липатов В. А. 125, 129
Лирондель А. 289
Лист Ф. 270, 271, 278, 284
Лихачев Д. С. 74, 228
Лобкова Н. А. 318—320
Лозанова А. Н. 127
Лотман А. М. 140, 175
Лотман Л. М. 95, 125, 318, 352, 415
Лотман Ю. М. 284
Луконин А. Ф. 413, 414
Луначарский А. В. 405, 415
Львов И. Я. 127, 229
Львовский С. 285

Майков А. Н. 237, 251, 284, 322, 341
Майков В. Н. 72
Майков Л. Н. 75, 117
Макашин С. А. 92
Макогоненко Г. П. 11
Максименко В. 285
Максимов С. В. 9, 117, 134, 136, 172, 228, 258, 283, 369, 414
Малкин В. А. 346
Малюта Скуратов 298, 299, 300, 320
Мамин-Сибиряк Д. Н. 5—7, 9, 11
Маракин Ф. И. 130
Маркевич Б. М. 308, 315
Марков А. В. 100, 127
Марков Д. В. 130
Марков Е. Л. 241, 254
Маркс А. Ф. 389
Маркс К. 223
Марлинский (Бестужев А. А.) 16, 70
Масанов И. Ф. 320
Матвеева Н. А. 343
Медриш Д. Н. 73
Мей Л. А. 318, 369, 388, 414
Мейерхольд В. Э. 433, 436
Мельников А. П. 102, 104, 106
Мельников-Печерский П. И. 94, 95—98, 99—124, 125—130, 298, 366
Мельникова О. А. 285
Мельниковы 285
Менделеев Д. И. 139
Мерзляков А. Ф. 289
Метлина Н. А. 92
Мещеряков В. П. 125
Миллер В. Ф. 126, 321
Миллер С. А. 288, 292
Миллер О. Ф. 125, 309, 321
Милонов Н. А. 417
Милькович, землемер 101, 127
Милюков А. П. 125, 259, 283
Минин Козьма 174, 384
Минин Н. В. 417, 427, 430, 433—435
Минц З. 284
Миролюбов Н. К. 101, 126, 127
Михайлов Спиридон 105
Михайловский Н. К. 225, 349, 355, 359
Мицкевич А. 277, 278
Мнева Н. Е. 320
Мономах, 390
Мордовцев Д. Г. 127
Мордовцев Д. Л. 172, 192, 200
Морозова, боярыня 304
Мусоргский М. П. 387
Мысовская А. Д. 402, 403

Наполеон Бонапарт 149
Наумов И. 153
Неженец Н И. 350, 352, 366, 367
Некрасов И. В. 126, 130
Некрасов Н. А. 5, 92, 94, 105, 125, 128, 134, 135, 144, 170, 175, 191, 227, 231—254, 257, 285, 317, 318, 322, 346, 348, 351, 354—356, 366, 367, 369, 380, 392, 398, 404, 405, 413, 435
Нелединский-Мелецкий Ю. А. 289
Никитенко А. В. 257
Никитин И. С. 322—349, 351, 355
Никитина А. И. 227
Николай I 105, 322
Никулина-Косицкая, исполнительница 369
Новиков Н. И. 272, 290, 294, 295, 298, 319, 320
Новикова А. М. 319
Нордштейн А. П. 322
Нутрихин А. И. 367

Огарев Н. П. 346
Ончуков Н. Е. 8
Орлов А. Г. 269
Орлов Василий, дьякон 101
Орлов В. Н. 127
Орнатская Т. И. 11
Осипов Н. Е. 72, 73
Островский А. Н. 257—262, 265—267, 274, 283, 369—376, 378—409, 411, 413—416
Отрепьев Григорий 388
Отто Н. К. 134
Ожье Э. 420

Пальмерстон, лорд 158
Панченко А. М. 74, 228
Переселенков С. А. 435
Перов В. Г. 132
Перовский А. А. (Антоний Погорельский) 286, 287
Перцов П. П. 321
Петр I 58, 96, 128, 149, 177, 260, 293
Пиксанов Н. К. 69
Писарев Д. И. 319, 369, 378, 386, 414
Писемский А. Ф. 362, 369
Пискарев П. 101, 118, 127, 130
Плахотишина В. Т. 235

Плеханов Г. В. 131, 174, 191, 227, 228
Плещеев А. Н. 367
Погодин М. П. 96, 97, 99, 101, 102, 127, 128, 283
Пожарский Д. М. 174
Покровский Ф. И. 126, 130
Покусаев Е. И. 92, 93
Полевой П. Н. 125
Померанцева Э. В. 43, 73, 74
Помяловский Н. Г. 131, 135, 141—143, 145—147, 150, 151, 156, 157, 159, 160, 167, 170, 171, 175, 176, 184, 343
Пономарев С. М. 216, 229
Посадский А. П. 125, 128
Потанин Г. 241
Потехин А. 369, 370, 380
Потявин В. М. 125
Прасковья Степановна, няня Ап. Григорьева 255
Прач Иван 266
Прийма Ф. Я. 254
Приклонский В. С. 100
Пропп В. Я. 25, 53, 69, 70—74, 320, 321, 428, 429, 435
Протопопова Е. С. 279, 283
Пруцков Н. И. 11
Прыжов И. Г. 134, 153, 156, 157, 172, 176, 188, 238
Пугачев Емельян 100, 106, 127, 321
Пуле М. Ф. де 105
Пупарев А. Г. 127
Путилов Б. Н. 11, 319, 320
Путинцев В. 321
Пушкин А. С. 15, 17, 65, 96, 132, 176, 178, 225, 227, 236, 237, 259, 262, 287, 288, 315, 321, 381, 383, 390, 403, 414—416
Пыляев М. И. 274, 276, 279, 284, 285, 389
Пыпин А. Н. 125, 133, 135, 139, 171, 175, 183, 227

Рабле Ф. 176, 228
Разин Степан Тимофеевич 100, 116, 174, 358
Разоренов А. Е. 347, 350—352, 357, 358
Раппопорт С. А. 190, 223, 226
Ревякин А. И. 415
Рейсер С. А. 11
Ремизов А. М. 124
Решетников Ф. М. 9, 131, 136, 147, 151, 157, 159, 164, 167, 171, 175—177, 184, 223, 225
Римский-Корсаков Н. А. 132, 403, 411
Ровинский Д. А. 70, 415, 436
Родионов И. Д. 347, 350, 351, 355, 358
Рубинштейн А. Г. 278
Рудницкий К. Л. 417, 436
Рупинц 266
Русанов В. А. 284
Рыбаков С. Г. 178
Рыбников П. Н. 8, 134, 295, 298, 309, 310, 311, 313, 315, 319, 349, 350, 366
Рыбникова М. А. 92

Сабашниковы М. и С. 318
Садовников Д. Н. 8
Садовская О. О. 387
Садовский П. С. 261
Сайн-Витгенштейн 307
Салтыков-Щедрин М. Е. 3, 76—79, 81—89, 92—94, 105, 107, 125, 128, 137, 138, 144, 175, 184, 191, 192, 209, 227, 228, 306, 312, 317, 321, 369, 378, 392, 394, 415, 434, 435
Сальник А. И. 202, 228, 229
Сахаров И. П. 92, 120, 267, 290, 294, 295, 298, 303, 304, 309, 311, 319, 320
Сахновский В. Г. 433, 436
Свешников Н. Н. 226
Семакова М. Г. 318
Семанова М. Л. 175
Семенов С. Т. 360, 367
Сементковский Г. П. 106
Серегин И. Н. 176
Сергеев Антон, исполнитель 260
Серебряный Н. Р., князь 286, 298
Серов А. Н. 266
Сеченов И. М. 138, 175
Сидельников В. 346
Симаков В. 227
Синюхаев Г. 413, 414
Сихра А. О. 284
Скабический А. М. 93, 94, 125, 194, 228
Скальковский А. А. 105, 128
Скатов Н. Н. 366, 367
Скриб Э. 420, 422
Слепцов В. А. 9, 131, 133, 134, 135, 139, 140, 142—144, 146, 147, 151—157, 159, 166, 167, 171, 172, 175—177, 185, 186, 188, 205, 223
Слепушкин Ф. Н. 347
Сличенко Н. А. 389
Смирнов В. А. 319
Смирнова А. М. 428
Снегирев И. М. 298, 301, 320
Соболев В. 433
Соболев М. Е. 259
Соболевский А. И. 8, 11, 129, 319, 345, 367, 435
Соколинский Е. К. 435
Соколов Б. С. 8
Соколов Н. И. 192, 216, 227—229
Соколов И. О. 269, 274
Соколов Петр, владелец хора 271
Соколов Ю. М. 235
Соколов Ю. С. 8, 92
Соколова В. К. 305, 320
Соколова В. Ф. 125
Сокольский, журналист 240
Солнцев Ф. Г. 302

Соловьев С. М. 302
Соломаткин Л. И. 132
Сорокин А. П. 350, 366
Сорокин, заводчик 225
Срезневский И. И. 255
Станиславский К. С. 393, 415
Стасов В. В. 132, 241, 254, 308, 309, 321
Стасюлевич М. М. 293, 308, 309, 320
Стахович М. А. 258, 259—262, 264, 266—269, 278, 283, 284, 294, 298, 319
Степанов Н. Л. 318
Стешин, исполнитель 270
Столетов А. Г. 175
Страхов Н. Н. 260
Суворов 36
Сусанин Иван 174
Суриков И. З. 347, 348, 350, 351, 353—360, 362, 366, 367
Суханов И. 347
Сухово-Кобылин А. В. 417—420, 423—427, 429, 430, 432—436
Сухонин С. 435
Сытин И. Д. 318, 319
Сарду В. 420, 422

Тарусин И. Е. 347, 351, 357
Таторский, солдат 240
Терещенко А. В. 120, 302, 303, 320
Тимирязев К. А. 175
Титов А. А 126, 127, 130
Тихонравов Н. С. 415
Тихонравов К. Н. 100
Ткачев П. Н. 136, 223
Токарев С. А. 318
Толстая С. А. 316
Толстой А. К. 237, 251, 286—290, 291—321
Толстой Л. Н. 3—5, 7, 8, 11, 81, 94, 225, 360, 367, 376, 402, 413, 418, 434, 436
Томашевский Б. В. 69, 75
Тонков В. А. 323, 345, 346
Топоров В. Н. 68, 75
Трисмегистов А. (псевд. Ап. Григорьева) 284
Трубецкие 285
Трубицын Н. 128
Трутовский 266
Тургенев И. С. 81, 105, 138, 161, 193, 387
Тютчев Д. Ф. 285

Удодов Б. Т. 344, 346
Урусов Г. Г. 348
Усов П. С. 102, 107, 128, 129
Успенский Г. И. 3, 5, 9, 153, 178—230, 242, 254, 355
Успенский Н. В. 131, 136, 138—142, 144—151, 157, 159, 161, 163, 164, 167, 169, 171, 172, 175, 176, 184, 185, 205, 362
Ухов П. Д. 101

Фаминцын А. С. 318
Федор Иоаннович 286, 306
Федосова И. А., исполнительница 125, 294
Фет А. А. 237, 240, 256, 269, 271, 272, 279
Фигнер В. Н. 227
Филиппов В. С. 92
Филиппов Третий, исполнитель 106, 107, 246, 257—259, 261, 263, 266, 369
Фильд 269
Франко Иван 191, 216, 228, 229

Хайченко Г. А. 227
Халабаев К. 69, 75
Хитрово, придворный 400
Хмельницкий З. Б. 287
Холмушины А. А. и Н. И. 319
Хомяков А. С. 255, 292
Хохряков В. И. 415
Худяков И А. 134

Царькова Т. С. 254
Цехновицер О. 436
Цфасман А. 285

Чернышевский Н. Г. 9, 11, 67, 69, 92, 94, 105, 125, 131, 138, 139, 140, 150, 175, 176, 202, 214, 220, 229, 238, 246, 249, 320, 322, 344, 345, 369, 370, 413
Чехов А. П. 381
Чаговец А. 436
Чайковский П. И. 403
Чернухин А. П. 128
Чернышев В. И. 130, 413, 415
Чистов К. В. 125, 200, 228, 235, 320, 321, 414, 415
Чуковский К. И. 92, 157, 158, 171, 176, 177, 235, 236, 237, 252, 254
Чулков М. Д. 127, 256, 290, 294, 298, 319, 320

Шаверский, священник 101
Шамаро А. 389
Шевченко Т. Г. 267, 287, 355
Шевырев С. П. 75
Шейн П. В. 117, 134, 349, 372, 413
Шекспир В. (У.) 178, 227
Шептаев Л. С. 164, 167, 176, 177
Шеллер-Михайлов А К 223
Шереметьев С. В. 106
Ширяева П. Г. 229
Шишков А. С. 126
Шишков В. Я. 124
Штейнпресс Б. С. 285
Шуйский Василий 384, 388, 390
Шуйский И. П. 306

Щапов А. П. 238

Эдельсон Е. Н. 285

Юдин Ю. И. 69
Южаков 134
Юрьев С. А. 380

Ядринцев Н. 228
Яковлев Антон, сказитель 99
Якушкин П. И. 9, 117, 133, 134, 136, 157, 172, 228, 238, 258, 259, 260, 261, 266, 283, 284
Ямпольский И. Г. 176, 296, 314, 318—321
Янчук Н. Я. 94, 125
Яцимирский А. И. 366

Frenzel 321
Gibian G. 74
Lirondelle A. 318
Liszt F. 284

ОГЛАВЛЕНИЕ Стр.

Введение (*А. А. Горелов*) 3

ПРОЗА

I. Ф. М. Достоевский (*В. Е. Ветловская*) 12
II. М. Е. Салтыков-Щедрин (*В. В. Прозоров*) 76
III. П. И. Мельников-Печерский (*З. И. Власова*) 94
IV. Очеркисты-шестидесятники (*А. Ф. Некрылова*) 131
V. Г. И. Успенский (*А. Ф. Некрылова*) 178

ПОЭЗИЯ

I. Н. А. Некрасов (*Ф. Я. Прийма*) 231
II. Ап. Григорьев (*Б. Ф. Егоров*) 255
III. А. К. Толстой (*Т. В. Иванова*) 286
IV. И. С. Никитин (*В. И. Еремина*) 322
V. Крестьянские писатели (*К. Е. Корепова*) 347

ДРАМАТУРГИЯ

I. А. Н. Островский (*Л. В. Черных*) 369
II. А. В. Сухово-Кобылин (*Е. К. Соколинский*) 417
Именной указатель 437

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР

Вторая половина XIX в.

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) АН СССР

Редакторы издательства
В. Н. Немнонова, Л. А. Карпова

Художник
М. И. Разулевич

Технический редактор
Н. А. Кругликова

Корректоры
Э. Н. Липпа, З. Н. Петрова,
Э. Г. Рябинович и А. М. Стрепетова

ИБ № 20203

Сдано в набор 30.07.82. Подписано к печати 03.12.82. М-41243. Формат $60 \times 90^1/_{16}$. Бумага офсетная № 1. Гарнитура литературная. Фотонабор. Печать офсетная. Печ. л. 28 = 28 усл. печ. л. Усл. кр.-отт. 28.06. Уч.-изд. л. 31.87. Тираж 11 450. Изд. № 8100. Тип. зак. 1644. Цена 2 р. 40 к.

Издательство «Наука». Ленинградское отделение
199164, Ленинград, В-164,
Менделеевская линия, 1.

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ КНИГА

Собрание народных песен П. В. Киреевского. Записки П. И. Якушкина. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. — Л.: Наука, 1983 (III кв.). — 30 л. — (Сер. Памятники русского фольклора). — В пер.: 2 р. 30 к. 10 000 экз. 4702010100

Книга продолжает публикацию материалов из Собрания народных песен П. В. Киреевского (Л., 1977). Впервые печатаются все материалы П. И. Якушкина, сохранившиеся в архиве П. В. Киреевского: путевые дневники 1843—1847 годов с записями песен, сказок, легенд, народных эпических стихов, анекдотов, загадок. Книга содержит указатели: жанровый, алфавитный (для песенных жанров), имен и географических названий, словарь архаизмов и малоупотребительных выражений, а также иллюстративный материал.

Издание адресовано фольклористам, этнографам, литературоведам, а также всем интересующимся русским народным творчеством.

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»
МОЖНО ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ЗАКАЗАТЬ
В МАГАЗИНАХ КОНТОРЫ «АКАДЕМКНИГА»

Для получения книг почтой
заказы просим направлять по адресу:

117192 Москва, В-192, Мичуринский пр., 12.
Магазин «Книга—почтой» Центральной конторы «Академкнига»;

197345 Ленинград, П-345, Петрозаводская ул., 7.
Магазин «Книга—почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига»,
или в ближайший магазин «Академкнига»,
имеющий отдел «Книга—почтой»:

480091 Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97 («Книга—почтой»);
370005 Баку, ул. Джапаридзе, 13;
320093 Днепропетровск, пр. Гагарина, 24 («Книга—почтой»);
734001 Душанбе, пр. Ленина, 95 («Книга—почтой»);
375002 Ереван, ул. Туманяна, 31;
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289,
252030 Киев, ул. Ленина, 42;
252030 Киев, ул. Пирогова, 2;
252142 Киев, пр. Вернадского, 79;
252030 Киев, ул. Пирогова, 4 («Книга—почтой»);
277012 Кишинев, пр. Ленина, 148 («Книга—почтой»);
343900 Краматорск Донецкой обл., ул. Марата, 1;
660049 Красноярск, пр. Мира, 84;
443002 Куйбышев, пр. Ленина, 2 («Книга—почтой»);
191104 Ленинград, Литейный пр., 57;
199164 Ленинград, Таможенный пер., 2;

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»
МОЖНО ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ЗАКАЗАТЬ
В МАГАЗИНАХ КОНТОРЫ «АКАДЕМКНИГА»

Для получения книг почтой
заказы просим направлять по адресу:

117192 Москва, В-192, Мичуринский пр., 12.
Магазин «Книга—почтой» Центральной конторы «Академкнига»;

197345 Ленинград, П-345, Петрозаводская ул., 7.
Магазин «Книга—почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига»,
или в ближайший магазин «Академкнига»,
имеющий отдел «Книга—почтой»:

199034 Ленинград, 9 линия, 16;
220012 Минск, Ленинский пр., 72 («Книга—почтой»);
103009 Москва, ул. Горького, 8;
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7;
630076 Новосибирск, Красный пр., 51;
630090 Новосибирск, Академгородок, Морской пр., 22 («Книга—почтой»);
142292 Пущино Московской обл., МР «В», 1;
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга—почтой»);
700029 Ташкент, ул. Ленина, 73;
700100 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43;
700187 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6 («Книга—почтой»);
634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18;
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 («Книга—почтой»);
450025 Уфа. Коммунистическая ул., 49;
720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42 («Книга—почтой»);
310078 Харьков, ул. Чернышевского, 87 («Книга—почтой»).