

КАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

СЛАВЯНСКИЕ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
И ФОЛЬКЛОР

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР

XVIII



ЛЕНИНГРАД  
«НАУКА»  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
1978

Ответственный редактор

**А. А. ГОРЕЛОВ**

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОР

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР, XVIII

*Утверждено к печати*

*Институтом русской литературы (Пушкинский Дом)  
АН СССР*

Редактор издательства *К. Н. Феноменов*

Технический редактор *И. М. Кашеварова*

Корректоры *Н. П. Кизим, Н. З. Петрова и Г. И. Суворова*

ИБ № 8397

Сдано в набор 30.01.78 Подписано к печати 10 07.78 М-31876. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типограф-  
ская № 2. Гарнитура обыкновенная Печать высокая Печ. л. 14=19.60 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 21.48.  
Тираж 3900. Изд. № 6711. Тип. зак 93. Цена 2 р. 30 к.

Издательство «Наука», Ленинградское отделение  
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1

Ордена Трудового Красного Знамени  
первая типография издательства «Наука»  
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

---

---

# I. СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

С. Н. АЗБЕЛЕВ

## О ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОСВЯЗЯХ РУССКОГО И УКРАИНСКОГО ЭПОСА

(ПО ДАННЫМ ФОЛЬКЛОРА И ПИСЬМЕННОСТИ)

Названная в заглавии проблема имеет два основных аспекта: а) генетические взаимоотношения эпического материала, засвидетельствованного собирателями, т. е. былин и дум, какими их застала фольклористика XIX—XX вв.;<sup>1</sup> б) следы единого древнерусского эпоса в русской и украинской устной традиции. Здесь мы коснемся второго аспекта, причем преимущественное внимание будет уделено материалу украинскому. Восхождение русских былин к достаточно архаичной эпической традиции Древней Руси — факт вполне очевидный и никем серьезно не оспариваемый. Спор может идти лишь о том, в каких своих частях и в какой степени зафиксированный собирателями былинный эпос передает это древнее наследие. Иначе обстоит дело с эпосом украинским: современные исследователи дум согласны в том, что появление их следует относить приблизительно к XV столетию.<sup>2</sup> В связи с этим давно уже ставился вопрос, насколько результативны могут быть поиски следов древнерусского эпоса в украинском обрядовом фольклоре. Особый интерес представляют в данной связи колядные песни: одно из отличий их от русских песен аналогичного бытового назначения как раз и состоит в присутствии значительных элементов эпики и историзма, проявляющегося порой в реалиях, которые могут быть возведены к временам довольно далеким. Украинский материал подобного рода имеет подчас явные параллели в фольклоре южнославянском и западнославянском. Это требует привлечения данных достаточно широкого ареала.

Хотя обычай колядования приурочен к христианскому празднику, не приходится сомневаться, что сама традиция новогодних заклинательно-величальных песен гораздо древнее христианизации славянских народов. Общее миропонимание, совокупность этических норм, обычаев и обрядов, слагавшиеся тысячелетиями в условиях язычества и укоренившиеся в коллективном сознании многовековой общественной практикой, не могли быть разрушены или даже серьезно поколеблены в своих основах за какие-нибудь три-четыре столетия ни официальной проповедью, ни даже принуждением со стороны государственной власти. Воспринималось и усваивалось в первую очередь то, что можно было как-то согласовать с давно устоявшимися представлениями и обычаями. Перелицовывалось,

---

<sup>1</sup> Этот аспект рассматривался специально впервые О. Ф. Миллером (см.: Миллер О. Ф. Великорусские былины и малорусские думы. — Труды третьего археологического съезда в России, т. II. Киев, 1878).

<sup>2</sup> См., например: Кирдан Б. П. Украинские народные думы. М., 1962.

так сказать, «внешне оформление» обрядовой традиции, но не ломалась сама традиция в ее существовании.

В. И. Чичеров, анализируя данные русских средневековых текстов, отмечал, что «некоторые из них начинают первый период года с зимы, указывая как на начало ее святочное (т. е. новогоднее) время», и видел в этом отзвук народной системы нового года.<sup>3</sup> Между тем официальные системы до XVIII в. начинали год с 1 марта или с 1 сентября. Б. А. Рыбаков замечал в аналогичной связи, что «рождество и крещение падали на древние языческие новогодние святки, начинавшиеся в ночь на 25 декабря» и включавшие «заклинательные обряды на весь будущий год».<sup>4</sup> По поводу некоторых материалов древнерусской литературы В. И. Чичеров писал: «Указание на рождество Христово как на начальную дату при обязательном в русском средневековье общем счете времени от сотворения мира может быть понято единственно как отзвук дохристианских празднеств дней непобедимого солнца, сохранившихся в народном быту».<sup>5</sup> Произошло «наложение» христианских празднеств на языческие.<sup>6</sup> Это заставляет обратиться прежде всего к некоторым данным о древнеславянской обрядовой традиции — не только календарной, уделяя преимущественное внимание присутствию в обрядовой поэзии элементов эпики.

## 1

Было бы вполне естественно полагать, что еще в глубокой древности, задолго до введения христианства, исполнение эпических или лиро-эпических произведений, особенно посвященных прославлению тех, в чью честь то или иное празднество совершалось, сопутствовало пирам, военным состязаниям и иным элементам дружинных обычаев и обрядов. Но, к сожалению, сведения письменных источников о славянах, относящиеся к дохристианской эпохе, вообще сравнительно небогаты. Характеризуя же обычаи славян, источники эти, естественно, говорят почти исключительно о том, что привлекало внимание особенно резкими отличиями от обычаев, свойственных народам, к которым принадлежали сами авторы дошедших до нас исторических свидетельств.

Есть, однако, некоторые косвенные данные по непосредственно интересующему нас вопросу. Специально писавший о славянах в VI в. н. э. Прокопий Кесарийский так заканчивал свою характеристику: «... по существу они неплохие и совсем не злобные, но во всей чистоте сохраняют гуннские нравы».<sup>7</sup> Здесь не говорится, какие именно обычаи славян были тождественны обычаям гуннов. Но сведения Прокопия помогают в истолковании не раз привлекавшего внимание виднейших славистов описания Иорданом похорон предводителя гуннов Атиллы. Пересказывая здесь не дошедшее до нас сочинение Приска (современника владычества

<sup>3</sup> Чичеров В. И. Зимний период русского земледельческого календаря. (Очерки по истории народных верований). М., 1957, с. 67 (в главе «Новый год крестьянского календаря»).

<sup>4</sup> Рыбаков Б. Языческое мировоззрение русского средневековья. — Вопросы истории, 1974, № 1, с. 26.

<sup>5</sup> Чичеров В. И. Зимний период..., с. 67.

<sup>6</sup> Данное обстоятельство хорошо понимали и христианские авторы: «...назначая 25 декабря для воспоминания рождества Христова, — писал один из них, — церковь хотела противопоставить языческим празднествам в честь бога солнца, управлявшимся иногда 25 декабря, свой христианский праздник (П. Э-н. О времени празднования рождества Христова. Руководство для сельских пастырей. — Журнал, издаваемый при Киевской духовной семинарии. Киев, 1878, т. I, № 2, с. 55).

<sup>7</sup> Цитирую в переводе С. П. Кондратьева (см.: Прокопий из Кесарии. Война с готами. М., 1950, с. 297).



гуннов в центральной Европе, лично знавшего Аттилу), Иордан пишет, что «то место, где был он положен» (до предания тела земле), объезжали «отборнейшие всадники», которые «поминали его подвиги» в «погребальных песнопениях». Можно было бы не связывать именно этот гуннский обычай со славянским, если бы не дальнейший текст Иордана: «После того как был он оплакан такими стенаниями, они справляют на его кургане „страву“ (так называют это они сами), сопровождая ее громадным пиршеством».<sup>8</sup>

Уже И. И. Срезневский справедливо замечал, что «слово „страва“ до сих пор известно в этом смысле многим славянам».<sup>9</sup> Обстоятельно изучивший вопрос А. А. Котляревский доказал исконно славянское происхождение термина «страва», который сохранился в живом употреблении ряда славянских народов.<sup>10</sup> Напомнив, что не только по лингвистическим, но и по историческим данным славяне входили в состав войск Аттилы, А. А. Котляревский усматривал «довольно прочные залогов если не славянского происхождения погребального обряда гуннов, то по крайней мере его родственной близости к славянам».<sup>11</sup> В данной связи Л. Нидерле справедливо писал, что «подданные Аттилы в средней Венгрии должны были быть славянами».<sup>12</sup> Таким образом, существование у славян еще в V в. н. э. обычая повествовать о деяниях военного предводителя в погребальных песнях подкреплено достаточно вескими косвенными данными.

Более определенное свидетельство сообщает, что в VI в. у славян был обычай исполнять хвалебные песни по случаю одержанной победы. В Хронике Феофана под 592 г. н. э. повествуется, что после того как славяне взяли город, эпидемия в один день погубила среди них множество людей, включая семерых детей их предводителя. Поэтому, сообщает Феофан, «вместо победоносного торжества, пеоанов и песней варвар проливал слезы и терзался неутопленной печалью».<sup>13</sup>

Каково могло быть содержание и какова жанровая природа песен, исполнявшихся именно древними славянами по случаю победы, на похоронах удачливого военного предводителя и в других подобного рода обрядовых или близких к обрядовым ситуациях? Трудно думать, что это было что-нибудь совершенно непохожее на песни, исполнявшиеся по такого же рода поводам у других народов на той же приблизительно стадии исторического развития.

Разбор вопроса на весьма широком международном материале был выполнен А. Н. Веселовским.<sup>14</sup> Приводимые им примеры достаточно убедительно аргументируют центральную мысль: непосредственные выражения радости и печали, сопровождаемые сначала краткими, отрывочными повествованиями, подчиненными общему настроению, выражаемому при

<sup>8</sup> Цитирую в переводе Е. Ч. Скржинской (см.: Иордан. О происхождении и деяниях гетов. М., 1960, с. 417).

<sup>9</sup> Срезневский И. И. Исследования о языческом богослужении древних славян. СПб., 1848, с. 92.

<sup>10</sup> Этот вывод А. А. Котляревского стал прочным достоянием науки. См., например: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка, т. III. М., 1971, с. 770.

<sup>11</sup> Котляревский А. А. О погребальных обычаях языческих славян. М., 1868, с. 41. — Сводка данных по поводу слова «страва», которое в чешских и польских источниках XIV и XV вв. означало погребальный пир, приведена в фундаментальном труде Л. Нидерле (где разбираются и другие несомненно славянские слова, употреблявшиеся древними авторами при описаниях обычаев гуннов). См.: Níedele L. Slované starožitnosti, d. II, sv. 1. Praha, 1906, s. 136—137.

<sup>12</sup> Нидерле Л. Славянские древности. М., 1956, с. 213.

<sup>13</sup> Цитирую перевод, приведенный в подборке А. В. Мишулина «Древние славяне в отрывках греко-римских и византийских писателей по VII в. н. э.» (Вестник древней истории, 1941, № 1, с. 274).

<sup>14</sup> См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 235—271.

такого рода обстоятельствах, представляют первичную стадию процесса, приводящего постепенно к появлению того, что можно уже с полным на то основанием относить к эпосу. Было бы, конечно, неосмотрительно полагать, будто такой путь появления эпической песни — единственно возможный в тот период. Но нет реального материала, который позволял бы аргументированно оспорить тезис о весьма существенной роли именно этого момента в генезисе эпоса героического в узком смысле слова.

Несколько ранее А. Н. Веселовского и именно на славянском материале данный вопрос рассматривался И. Н. Ждановым. Он напоминал такой, например, факт, что в Ипатьевской летописи под 1251 г. после описания победы Даниила и Василько Галицких над ятвягами говорится: «... многи крестьяны от пленения избависта, и песнь славну пояху има».<sup>15</sup> Он сопоставлял материал русских былин и украинских дум, которые во многих случаях оканчиваются провозглашением славы главному персонажу, приводя достаточно бесспорные примеры, которые могли бы быть умножены и вряд ли нуждаются теперь в том, чтобы цитировать их в статье, адресованной фольклористам.<sup>16</sup> Такие концовки произведений устного героического эпоса славянских народов И. Н. Жданов интерпретировал как «выражение традиционного взгляда на былевую песню. И в „Слове о полку Игореве“, — писал он, — и в современной песне замечается один и тот же прием. Былевая песня должна оканчиваться провозглашением славы, должна соединяться с народным величаньем». И. Н. Жданов при этом не игнорировал реальную многовековую историю эпоса: «В позднейших былевых песнях, — писал он далее, — припевка „слава“ повторяется, конечно, только по привычке по установившемуся обычаю. Но позволительно думать, что обычай этот имел древнейшее бытовое обоснование».<sup>17</sup> «С древнейших времен, — делает вывод в другой работе И. Н. Жданов, — были песни исторического содержания. Эти песни носили характер величаний, поэтому их можно назвать лиро-эпическими, а не просто эпическими».<sup>18</sup>

Бытовое обоснование эпической песни отмечалось и южнославянскими исследователями применительно к эпосу южнославянскому, например, для тех случаев, когда исходным был не обряд прославления, а обряд оплакивания. Приведем недавние высказывания, принадлежащие видному собирателю и исследователю южнославянских народных плачей Н. Шауличу, который использовал свои полевые наблюдения над еще живой народной традицией. Напомнив, что следы восьмисложных стихов в описании Косовского боя являются следами плачей, Н. Шаулич пишет: «К гуслиам, пока длится первый траур, не обращаются, дабы не вызвать желания петь, ибо пение связано с победой, но не с поражением. < . . . > Во вре-

<sup>15</sup> Летопись по Ипатскому списку. СПб., 1871, с. 540.

<sup>16</sup> Однако целесообразно привести суммарные данные, например, по собранию былин А. Ф. Гильфердинга (которым как раз и пользовался в данной связи И. Н. Жданов). Прямым провозглашением славы здесь оканчиваются 23 записей. Из них только в двух случаях оно имеет иронический оттенок (в былине «Добрыня и Алеша» — № 23 и 118) и только в четырех случаях относится к убитым противникам (№ 51, 74, 193, 218). Как правило же, слава провозглашается здравствующему герою былины прямо (№ 4, 6, 46, 58, 114, 116, 124, 127, 232) либо косвенно (например: «тому да всему славу поют» — № 70; разноречия к вариантам Рыбникова, № 4, № 75, 79, 128, 129) и значительно реже — герою погибшему (№ 54, 81, 102, 119, 125, 259, 262). Кроме того, в концовках 16 записей само слово «старина» употреблено в значении тождественном или близком упоминанию «славы» (№ 148—153, 155, 157, 158, 162, 220, 224, 228—231): во всех случаях, кроме двух, это относится к здравствующему герою былины.

<sup>17</sup> Жданов И. Н. Сочинения, т. I. СПб., 1904, с. 352—353 (впервые эта работа была напечатана в 1879 г.).

<sup>18</sup> Жданов И. Н. История русской словесности (литогр. курс). СПб., 1893, с. 53—54.

мя траура плакальщицы вдохновляют гуляров свежими эмоциональными излияниями, а через рассказы выявляется развитие событий и отдельные их эпизоды; приведением и разработкой событий эмоциональный элемент оттесняется на второй план, сильнее становится эпическая часть песни, чему способствует описание личности или среды, в то время как психологические коллизии вносят в них драматическую динамику». Как замечает Н. Шаулич, «песни гуляров не сразу стали обладать всеми качествами эпоса. Первые эпические песни о косовском поражении сохраняют характер плачей. <...> Когда речь идет о поражении, гулярь самой подготовкой к игре, ударами пальцев по струнам, интонацией и припевами в начале песен и в тех местах, где говорится о гибели героев, переходит и голосом и аккомпанементом на плачевую мелодию».<sup>19</sup>

И обряд оплакивания, и обряд прославления победителей, несомненно, восходят к языческой эпохе; живое бытование первого вплоть до современности и ясные указания письменных источников на существование второго у славян вплоть до позднего средневековья не дают нам никаких коррективов относительно языческой по существу природы как первого, так и второго обряда. В дошедшем до нас славянском эпосе общий удельный вес произведений, достаточно явно сохранивших следы происхождения от таких обрядов, относительно невелик. Но почти все записи этого эпоса произведены приблизительно через тысячу лет после официального введения христианства, т. е. спустя десять веков неумолимой деятельности церкви (часто поддерживавшейся в этом и государственным принуждением) по искоренению языческой обрядности. В этой связи невольно вспоминаются слова В. Ягича: «Сколько погибло народных обычаев, а с ними и песен, певшихся в этих случаях, — кто в состоянии определить!»<sup>20</sup> Можно, однако, определить, что не только обрядовая поэзия славян влияла на эпическую, но и сами обряды послужили в отдельных случаях сохранению исторического эпоса ушедшего из живой собственно эпической традиции. Мы имеем в виду именно колядные песни.

Было бы неосновательно исходить из умозрительных представлений о жанровой стабильности материала на протяжении многих веков, об отсутствии существенных и органичных междужанровых взаимодействий. Бесспорные факты свидетельствуют, что в функции величальных, в частности колядных, песен исполнялись произведения героического эпоса. Весьма обильные примеры этому дает южнославянский материал. Достаточно обратиться к классическим собраниям болгарских народных песен, которые тщательно опубликовали Васил Стоин и продолжатели его работы. Они вполне определенно и точно указывают на довольно многочисленные примеры исполнения исторических, юнацких и гайдуцких песен в качестве песен колядных.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Шаулич Н. К вопросу о происхождении сербских героических песен косовского цикла. — Русский фольклор, VIII. М.—Л., 1963, с. 175—176.

<sup>20</sup> Jagić V. Gradja za sloviniku narodnu poeziju. — Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, knj. 37. Zagreb, 1876, s. 52.

<sup>21</sup> См.: Народни песни от Тимок до Вита. Редактира В. Стоин. София, 1928. — Здесь помещены записанные в качестве колядных исторические песни (№ 82—84, 148, 150, 160), юнацкие и гайдуцкие (№ 39—50, 90, 92, 111—114, 138); Народни песни от средна и северна България. Редактира В. Стоин. София, 1931. — В качестве колядных записаны исторические песни (№ 154—158, 162, 254, 255), юнацкие и гайдуцкие (№ 307—309, 312, 317, 322—324, 327, 334); Родопски песни. Нотирани и записани от В. Стоин. Сборник за народни умотворения и народопис, кн. 39. София, 1934. — В качестве колядной записана историческая песня № 24. См. также: Народни песни от североизточна България, т. I. Составители Р. Кацарова, И. Качулев, Е. Стоин. София, 1962. — В качестве колядных записаны исторические песни (№ 167, 175—200, 222), юнацкие и гайдуцкие (№ 50, 109—115, 160—

Такого же рода данные дает материал восточнославянский, чему был в свое время посвящен специальный очерк В. Ф. Миллера «Былины и исторические песни в качестве обрядовых».<sup>22</sup> Исполнение былины в качестве колядной песни отмечалось в Вологодской, в Вятской губерниях и в Сибири, а в ином обрядовом применении былина была зафиксирована, и у гребенских казаков. Отмечено и исполнение в качестве коляды исторической песни. Уже В. Ф. Миллер обратил внимание на то обстоятельство, что при обрядовом исполнении наблюдается явная тенденция к сокращению и искажению текста, который сближается с колядой не только введением припева, но и обычной для колядных песен концовки. Собиратели высказывали по поводу своих материалов даже такую мысль: «При ближайшем ознакомлении с этими колядами нужно прийти к заключению, что они, лишь некоторыми чертами своего содержания напоминая былину, составляют, однако, совершенно особый род великорусских песнопений».<sup>23</sup>

Совершенно ясно, что перед нами случаи трансформации эпической песни в песню колядную. Нет оснований полагать, что явления подобного рода не происходили и в прошлом.

Некоторые конкретные сопоставления румынского и украинского материала были выполнены еще А. Н. Веселовским в его очерке «Балладные, эпические мотивы колядок». А. Н. Веселовский пришел к заключению, что «таких древних отголосков древней народной лирики и эпоса следует искать именно в обрядовой песне, свадебной или колядной, открывавших, в известных своих отделах, доступ подобным влияниям и простиравших на приставшие к ним песенные мотивы охранительную руку консервативного обряда». Заметив, что следует, конечно, избегать натяжек при изучении воздействия эпоса на обрядовые песни, А. Н. Веселовский писал: «Этим путем могла вторгнуться в них действительно историческая песня, песня-предание», но он полагал, что «из общих упоминаний Царьграда и турецкого царя в колядках малорусских едва ли можно извлечь что-либо, кроме общего места».<sup>24</sup>

Надо заметить, что специально колядными песнями украинцев, содержащими именно эти упоминания, А. Н. Веселовский не занимался. Между тем обнаружилось, что в украинском материале вполне достаточно данных, которые свидетельствуют, что как раз упоминания турецкого царя содержатся в колядках, настолько историчных, что они даже иссле-

162, 164); т. II. Составитель и редактор И. Качулев. София, 1973. — В качестве колядных записаны исторические песни (№ 96, 207, 217—228), юнацкие и гайдуцкие (№ 136—139, 141, 167—171, 174, 175, 195—201, 206, 208, 283).

<sup>22</sup> См.: Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности, т. III. М.—Л., 1924, с. 344—351 (впервые напечатано в 1912 г.).

<sup>23</sup> Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 г. Записали Ф. М. Истомина, С. М. Ляпунов. СПб., 1899, с. XIII. — Характерный пример позднейшей эволюции эпической песни об историческом событии в песню обрядовую засвидетельствован среди русских старожилов Нижней Колымы. В 90-х годах XIX в. В. Г. Богораз записал здесь историческую песню о Скопине, которая исполнялась при колядовании (Богораз В. Г. Областной словарь колымского русского наречия. СПб., 1901, с. 280—282). В 1961 г. Т. А. Селюкова в тех же местах записала эту песню в сокращенном и искаженном виде, но уже с припевом «да винограде красно-зеленое да» после каждой строки (Селюкова Т. А. Новые записи произведений устного народного творчества русского нижнеколымского населения (по следам В. Г. Богораз). — Записки Чукотского краеведческого музея, вып. IV. Магадан, 1967, с. 67). В 1977 г. С. Н. Азбелев, Ю. Н. Дьяконова и Г. В. Матвеев записали это «винограде» там же — с таким же припевом и с еще большим искажением и сокращением исходного текста исторической песни (РО ИРЛИ, разр. V, колл. 268, п. 1, № 2).

<sup>24</sup> Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха, VI—X. — Записки имп. Академии наук, т. 45. СПб., 1883. Приложение, с. 290—291.

дователю, не склонному видеть «доказательную силу» в реалиях доказательного быта, дали основание прийти к выводу, что украинская коляда — это одновременно «и величание и в известной мере песня исторического содержания».<sup>25</sup> Однако здесь речь идет все же о взаимодействиях между эпическими и колядными песнями в период не ранее XV столетия. Впрочем, привлекавший этот украинский материал в связи с материалами румынскими и молдавскими В. М. Гацак оговаривался, что его «сомнения по поводу „дотатарской“ древности дошедшей до нас коляды об отражении набега нераспространяемы на жанр в целом: он, конечно, один из самых древних в восточнославянском фольклоре».<sup>26</sup>

Мнение о глубокой древности славянских новогодних величаний давно разделяется исследователями. Исключение составил Б. Н. Путилов, который писал, что «архаизация колядок исследователями ни на чем не основана, а «мотивы и образы, которые могут быть как-то соотнесены с определенными историческими периодами, не уходят в историю далее конца XV столетия» и что «исторический элемент в колядках не только поздний, он явно вторичного происхождения».<sup>27</sup> Имеет под собой некоторые основания только самое последнее из этих утверждений, однако «вторичность» исторического содержания колядных песен состоит не в позднем его происхождении, а в том, что содержание это, по-видимому, принадлежало сначала произведениям, не относившимся к традиционным новогодним величаниям.

Проблема соотношения колядных песен и древнего исторического эпоса славян требует специального исследования, которое опиралось бы на совокупность имеющихся материалов. В рамках этой статьи могут быть высказаны только некоторые соображения, представляющиеся ее автору существенными для изучения проблемы в целом.

## 2

Прежде всего необходимо напомнить давно известные результаты исследований филологов и музыковедов относительно формы эпических и обрядовых песен славян. Не так давно эти результаты были суммированы В. Л. Гошовским. Он пишет, что «еще до создания календарно-обрядовых песен и весенне-новогодней обрядовости у предков нынешних украинцев и у некоторых других славянских племен существовали колядковые структуры и типы, применяемые в различных в те отдаленные времена бытовавших жанрах». Произведенный анализ, по словам автора, «подтвердил также гипотезу, отстаиваемую Срезневским, Потебней и главным образом Колессой, что русский «эпический» (то есть былинный) стих и стих украинских колядок развились из общей основы — 10-сложного стиха с цезурой посередине (5+5) — и что украинские колядки исторического содержания и русские былины были в равной мере продуктом древнерусского дружинного эпоса домонгольского периода».<sup>28</sup> Названный здесь Ф. М. Колесса писал, что признаки глубокой древности видны не только из стихотворной формы колядных песен и их

<sup>25</sup> Гацак В. М. Эпос и героические коляды. — В кн.: Специфика фольклорных жанров. Отв. ред. Б. П. Кирдан. М., 1973, с. 49, 50.

<sup>26</sup> Там же, с. 49.

<sup>27</sup> Путилов Б. Н. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. М.—Л., 1960, с. 50—51.

<sup>28</sup> Гошовский В. У истоков народной музыки славян. М., 1971, с. 119; ср.: Срезневский И. Мысли об истории русского языка. СПб., 1850, с. 105—106; Потебня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. II. Колядки и щедровки. Варшава, 1887, с. 5.

поэтического стиля, но и из содержания. В данной связи он приводил перечень древнейших сюжетов украинских колядных песен.<sup>29</sup> Здесь имеет смысл коротко остановиться на одном из этих сюжетов, который наиболее широко представлен в украинском фольклоре, но свойствен также колядам белорусским, польским и болгарским.

В самом обобщенном виде содержание этих песен сводится к следующему: герой угрожает городу военной силой; жители пытаются откупиться, поднося своему противнику дары, но они его, однако, не удовлетворяют; тогда выводят девушку, которая является достойной невестой для героя песни; он благодарит и прекращает свои военные действия.

В. Б. Антонович и М. П. Драгоманов предприняли первую попытку сопроводить публикацию записей этой коляды (как и ряда других) обстоятельным историческим комментарием. Напечатав 7 украинских вариантов песни, среди которых были такие, где город именовался «Царивград» и говорилось, что угроза этому городу озадачила самого царя и заставила собрать «раду», после чего последовали дары, В. Б. Антонович и М. П. Драгоманов писали: «Основной сюжет приведенных колядок, быть может, происхождения мифологического, но он принял на себя явную окраску героического века. <...> Нельзя не признать весьма близкого сродства текста колядок с рассказом летописи о походе на греков князя Святослава Игоревича и о посылке ему различных подарков греческим царем и его боярами».<sup>30</sup> Далее авторы приводили для сравнения текст Повести временных лет, сообщающий о том, как Святославу, который подходил с войском к Царьграду, обескураженный византийский цесарь, посоветовавшись со своими боярами, послал в подарок «злато и паволокы», которые Святослав принял так же небрежно, как принимает герой колядной песни посланные ему «злато» и «коня в наряді». Параллель не раз обращала на себя внимание исследователей. Недавно к ней обратился Б. А. Рыбаков, который писал: «Этот единственный пример совпадения устной и книжной традиции для „предвладиминова“ времени может быть объяснен тем, что в сказании о Святославе прославлялось то редкое у князей качество, которое так ценил народ, — шренебрежение к золоту, к материальным ценностям».<sup>31</sup>

Первым откликом на издание В. Б. Антоновича и М. П. Драгоманова была рецензия Н. И. Костомарова, где он писал по поводу упомянутой коляды, что «этот старопесенный мотив <...> виден в наших летописных рассказах: о Святославе, воюющем с греками, а особенно о Владимире, добывающем Херсонес, и напоследок примиряющемся с греками на условии брака с греческой царевной».<sup>32</sup> Были, впрочем, и другие толкования. Еще в 1839 г. Ж. Паули, опубликовавший вариант, в котором молодец угрожает Львову, а главный дар, состоящий из оседланного коня, сабли «в серебре» и панны «в карете», выносят «паны и гетманы», высказывал мнение, что это отзвук осады Львова в 1648 г. Богданом Хмельницким, который снял осаду, взяв выкуп в 80 000 талеров.<sup>33</sup>

А. А. Потебня, посвятивший этому сюжету одну из глав своего ис-

<sup>29</sup> См.: Колесса Ф. Українські народні думи у відношенню до пісень, віршів і похоронних голосинь. — Записки Наукового товариства ім Шевченка, т. 132, Львів, 1922, с. 54—56.

<sup>30</sup> Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова, т. I. Киев, 1874, с. 21.

<sup>31</sup> Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. М., 1963, с. 51.

<sup>32</sup> Костомаров Н. Историческая поэзия и ее новые материалы. — Вестник Европы, 1874, т. 6, с. 580.

<sup>33</sup> Piésni ludu ruskiego w Galicyi. Zebrał Z. Pauli. T. I. Lwów, 1839, s. 139—140.

следования, принял объяснения В. Б. Антоновича, М. П. Драгоманова и Н. И. Костомарова, заметив, что «это, равно как и поход Олега, могло бы объяснить ту, во всяком случае не новую черту, что в нескольких из приведенных песен есть Царів-город, Царь-город». А. А. Потебня писал: «Не вижу оснований сомневаться в том, что мы имеем дело с мотивом не исключительно малорусским, в южной Руси — доказавшим. Несмотря на упоминание в числе городов Львова в вар[иантах] не только галицких, но и сегобочних, отношения колядок к выкупу, взятому со Львова Хмельницким в 1648 г., не видно».<sup>34</sup>

Таким образом, древность сюжета в его колядном оформлении для А. А. Потебни была совершенно ясна, а историческая основа усматривалась им в трех событиях X столетия — походах Олега и Святослава к Константинополю, добывании Владимиром невесты — сестры константинопольских императоров.<sup>35</sup>

А. М. Лобода, детально исследовавший отражения последнего из этих событий в восточнославянском эпосе, согласился с мнением А. А. Потебни относительно связи колядного сюжета с деяниями исторического Владимира. «Это не значит еще, — справедливо писал А. М. Лобода, — что рассмотренные песни целиком пошли от известного исторического события», тем более что «мотив этот известен не одним русским. Но особенная, исключительная популярность его на Руси, некоторые характерные детали, вроде Царя-города, все же наводят на мысль, что он получил у нас какое-то особенное значение». При всей осторожности своих выводов вообще А. М. Лобода заключал, что «сближение сватовства Владимира с добыванием девицы в колядках и других подобных песнях имеет свое основание».<sup>36</sup>

Надо сказать, что накопившийся с тех пор материал позволяет решать вопрос с гораздо большей определенностью. Достаточно очевидно, например, что упоминание Царьграда здесь отнюдь не общее место, а вполне конкретная реалья, которая выступает особенно рельефно, если обратить внимание на другие исторические соответствия в некоторых украинских вариантах.

<sup>34</sup> Потебня А. А. Объяснения... с. 658—659. — А. А. Потебня оговаривался, что «возможные применения этого мотива к историческим лицам и событиям не устраниют возможности его мифологических оснований», при этом автор ссылался на соответствующую оговорку В. Б. Антоновича и М. П. Драгоманова, но замечал, что эти основания, «однако, не могут быть доказаны тем, что в некоторых вар[иантах] при изображении битвы употреблены сравнения, составляющие общее место». (Дело в том, что А. А. Потебня выявил в текстах этой колядной песни ряд частных, но бесспорных параллелей к былинам, доказывающих общность некоторых поэтических приемов).

<sup>35</sup> Н. И. Коробка, подвергший сравнительному разбору работы А. Н. Веселовского и А. А. Потебни, призвал большую убедительность построения последнего в том отношении, что христианское колядование, пришедшее из Рима и Византии, лишь внешне переформировало в некоторых отношениях материал местного языческого происхождения и песни, относившиеся к этому местному материалу. «Таким образом, — заключал автор, — обычай колядования только сохранил эти песни, которые древнее его. Каковы бы ни были позднейшие наслоения в этих песнях, в них до сих пор хранятся остатки глубокой старины» (Коробка Н. И. К изучению малорусских колядок. — Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук, т. VII, кн. 3. СПб., 1902, с. 276).

<sup>36</sup> Лобода А. М. Русские былины о сватовстве. Киев, 1904, с. 256. — Сходную точку зрения высказывал А. А. Шахматов, который, однако, думал, что в летописи отразилась «былина», которая «приурочила к Владимиру известный мотив», «исходя из факта взятия Владимиром греческого города Корсуня, после чего в силу мирного договора состоялась женитьба его на греческой царевне» (Шахматов А. А. Корсунская легенда о крещении Владимира. — Сборник статей, посвященных <...> В. И. Ламанскому по случаю 50-летия его ученой деятельности, ч. 2. СПб., 1908, с. 1148—1149; курсив мой, — С. А.).

## 3

Охарактеризуем весь материал, оказавшийся доступным автору этой статьи.

Особняком стоят болгарские варианты, дающие почти во всех случаях одно и то же название города, которому угрожает юнак, — Гюргювград (с некоторыми вариациями этого названия), в одном случае — Будинград. Юнак или просто «лудо младо» стремится «запалить» (или зажигает) город с помощью своего огнедышащего коня. Жители предлагают ему золото, жито, иногда вино или другие дары, но юнак прекращает свои попытки (или гасит город, если он уже загорелся) только после того, как ему выводят или обещают молодую девушку.<sup>37</sup> В одном случае угроза зажечь город исходит от облака, из которого затем показывается юнак.<sup>38</sup> Эта группа вариантов, пожалуй, в целом далее всех других отстоит от предполагававшейся исследователями исторической основы.

Несколько ближе ей в отдельных деталях польские варианты. Общая их особенность — несомненно поздняя — состоит в том, что молодец, который иногда в записях не назван, но почти везде устойчиво именуется Ясем, последовательно получает от горожан в виде подарков различные предметы одежды (число их разновидностей может быть велико, но перечень в целом довольно однообразен), после чего следуют иногда дары, традиционные для вариантов украинских — золото, конь, — а затем выводят девушку. Польские варианты этой колядной песни (как и другие польские коляды для парней) претерпели такую трансформацию под влиянием чрезвычайно распространенных в Польше колядных песен для девушек, содержащих подробнейшее перечисление предметов девичьего наряда.<sup>39</sup> Но в польских вариантах нет сказочно-мифологического огнедышащего коня, а говорится о попытке Яся силой оружия захватить город. Как правило, это Львов,<sup>40</sup> иногда — Краков.<sup>41</sup>

В белорусских вариантах речь идет, собственно, не об осаде города, а просто о военных действиях молодца,<sup>42</sup> но в качестве его противника назван в одном случае «белый царь»,<sup>43</sup> в другом — «царь Турко» (в этом варианте подразумевается осада города, хотя о нем прямо не говорится).<sup>44</sup> Половина же белорусских вариантов, которые могли бы быть отнесены к этому сюжету, никаких намеков на военные действия не содержат.<sup>45</sup> Сам герой, как и в вариантах украинских, имеет разные имена.

<sup>37</sup> См.: *Блѣсков*, с. 56, № 1; *Бончев*, с. 154, № 119; *СБНУ*, кн. 8, с. 14, № 11; *СБНУ*, кн. 25 (7), с. 40—41, № 2; *Върбански*, с. 54—55, № 52; *СБНУ*, кн. 35, с. 72, № 37; *Кацарова—Качулев—Стоин*, с. 43, № 70; *Качулев*, с. 81, № 145; с. 82, № 146; с. 82—83, № 147 (текст, по-видимому, не окончен).

<sup>38</sup> См.: *Кацарова—Качулев—Стоин*, с. 42, № 69.

<sup>39</sup> См.: *Виноградова Л. Н.* Композиционный анализ польских колядных обрядовых песен. — В кн.: *Славянский и балканский фольклор*. М., 1971, с. 130—131.

<sup>40</sup> См.: *Копорка*, с. 90, N 4 (*Kolberg*, t. 5, s. 232, N 35); *Kozlowski*, s. 188—190, N 12 (*Kolberg*, t. 24, s. 107, N 39); *ZWAK*, t. 10, s. 118, N 9; t. 14, s. 44, N 6; *Gloger*, s. 54, N 100; *Swetek*, s. 80, N 11; *MAAE*, s. 143—144.

<sup>41</sup> См.: *Копорка*, с. 90—91, № 5; *Kolberg*, t. 5, s. 232, № 36; *Gloger*, s. 54, № 101.

<sup>42</sup> См.: *Бессонов*, с. 13, № 15; *Шейн 1887*, с. 63—64, № 46; *Васильева*, с. 74—75 (в последнем случае нет речи о военных действиях, но есть некоторые основания предполагать их).

<sup>43</sup> См.: *Шейн 1873*, с. 386—389, № 149 (волошебная песня).

<sup>44</sup> См.: *Булгаковский*, с. 36—37, № 12.

<sup>45</sup> См.: *Романов*, вып. I—II, с. 446—447, № 3; *Дембовецкий*, с. 505; *Янчук*, с. 91, № 54; *Радченко*, с. 113, № 7; *Романов*, вып. VIII, с. 118.



Украинские варианты многочисленны и разнообразны. Именно здесь в ряде случаев герой осаждает Царьград.<sup>46</sup> В большинстве же случаев это Львов,<sup>47</sup> иногда — Галич,<sup>48</sup> реже — Вышгород,<sup>49</sup> Хотин;<sup>50</sup> в отдельных случаях упомянуто три разных города, с каждого из которых герой получает дар (с последнего — панну);<sup>51</sup> есть несколько записей со случайными, иногда — испорченными названиями;<sup>52</sup> есть варианты, где город вообще не назван.<sup>53</sup> Наконец, есть несколько вариантов, где сам сюжет подвергся существенной контаминации с другими сюжетами колядок или с песнями свадебными.<sup>54</sup>

Не приходится удивляться такому разнообразию в указании центральной географической реалии. Естественно, что перед нами следствия многочисленных новаций, вносившихся не только как бессознательный порой отзвук той или иной осады города, памятной исполнителям данного региона, но и просто для замены малознакомого названия названием, которое всем известно.

Самые древние реальные события, соотносимые к тому же в наибольшей степени, чем какие-либо иные, с сюжетом колядной песни, относятся именно к Царьграду (обычное у славян с глубокой древности название Константинополя). Проверить делавшиеся еще столетие назад предположения на этот счет как раз и позволяют иные реалии вариантов, в большинстве своем прежним исследователям еще не известных.

Наиболее любопытные детали относятся к тому, как охарактеризованы персонажи, являющиеся, так сказать, объектами действий героя колядной песни. В варианте *Кравченко*, с 25—26, № 62, где говорится об осаде именно Царьграда, сказано, что именно царь удивлен смелостью героя и что получает он в конце концов царскую дочь. Аналогичен по существу вариант *Антонович—Драгоманов*, с. 14—15, № 4-А, где наряду с Царьградом фигурирует «панна в корони», которую получает герой песни. В вариантах *Дей*, с. 208 и *Дей*, с. 211—212 он получает «царську дочку», а в первом из них объектом его военных действий являются «цари», что соответствует реальному правлению двух императоров во

<sup>46</sup> См.: *Антонович—Драгоманов*, с. 14—15, № 4-А; *Kolberg*, t. 29, s. 104—105, № 10; *Кравченко*, с. 25—26, № 62; *Гнатюк*, с. 51—52, № 185-М.

<sup>47</sup> См.: *Рауль*, s. 140—141, № 4 (*Антонович—Драгоманов*, с. 15—16, № 4-Б); *Мета*, с. 165—166, № 2; *Головацкий*, ч. II, с. 63—64, № 15; с. 64, № 16; с. 162—164, № 16; ч. III, с. 22—23, № 29; с. 53—55, № 29; с. 56—57, № 31; с. 57—58, № 32; с. 114—115, № 1; с. 115, № 2; с. 129—130, № 3; *Kolberg*, t. 29, s. 114—115, № 19; *Колесса*, с. 3, 4; *Шухевич*, с. 90—91, № 6; с. 91—92, № 7; с. 92—93, № 8; *Гнатюк*, с. 41—42, № 185-А (*Дей*, с. 203—204); с. 42, № 185-Б; с. 43—44, № 185-В; с. 44—45, № 185-Г; с. 45—47, № 185-Д (*Дей*, с. 201—203); с. 47, № 185-Е; с. 49—50, № 185-И; с. 56, № 185-Р; *Дей*, с. 207—208, с. 210—211, с. 211—212.

<sup>48</sup> См.: *Головацкий*, ч. II, с. 62—63, № 14; ч. III, с. 46—48, № 20; *Гнатюк*, с. 48, № 185-Ж (вариант не окончен); с. 48—49, № 185-З.

<sup>49</sup> См.: *Метлинский*, с. 334 (*Антонович—Драгоманов*, с. 18—19, № 4-Е); с. 335 (*Чубинский*, с. 276—277, № 5; *Антонович—Драгоманов*, с. 19—20, № 4-Ж); *Чубинский*, с. 296—297, № 32-В (*Антонович—Драгоманов*, с. 18, № 4-Д).

<sup>50</sup> См.: *Головацкий*, ч. III, с. 50—51, № 24; *Гнатюк*, с. 50—51, № 185-К.

<sup>51</sup> См.: *Чубинский*, с. 295—296, № 32-А (*Антонович—Драгоманов*, с. 17—18, № 4-Г); *Гнатюк*, с. 51, № 185-Л; с. 57—58, № 185-Т (здесь герой высуживает эти города, а не осаждает их); *Дей*, с. 209.

<sup>52</sup> См.: *Чубинский*, с. 281, № 14; с. 296, № 32-Б; *Головацкий*, ч. II, с. 54—55, № 4; *Малинка*, с. 93—94, № 138 (*Дей*, с. 206—207); *Шухевич*, с. 93—94, № 9 (*Дей*, с. 213—214); *Гнатюк*, с. 52—53, № 185-Н; *Дей*, с. 205.

<sup>53</sup> См.: *Сем. библ.*, с. 18—19; *Чубинский*, с. 282, № 16; *Антонович—Драгоманов*, с. 16—17, № 4-В; *Головацкий*, ч. II, с. 64—65, № 17; *Гнатюк*, с. 53—54, № 185-О; *Дей*, с. 208; с. 209—210.

<sup>54</sup> См.: *Правда*, с. 563, № 2; *Коробка*, с. 291; *Малинка*, с. 95, № 139 (*Дей*, с. 205—206); *Гнатюк*, с. 54—55, № 185-П; с. 56—57, № 185-С; *Дей*, с. 213.

время «военного сватовства» исторического Владимира.<sup>55</sup> Наконец, вариант *Дей*, с. 209—210 начинается словами: «Що князь Володимир коника сїдлає», действия его направлены «на царів», которые после попыток откупиться дарами, не удивившими Владимира, «вивели йому панночку-царівну».

Приведем для сопоставления отрывки из Повести временных лет. О сватовстве Владимира: «<...> и посла Володимер ко царема, Василью и Костянтину, глаголя сице: „Се град ваю славный взях; слышу же се, яко сестру имата девою, да аще ее не вдаста за мя, створю граду вашему, якоже и сему створих“. <...>И послушаста царя и посласта сестру свою».<sup>56</sup> О дарах Святославу: «И поиде Святослав ко граду, воюя <...>. И созва царь боляре своя в полату и рече им: „Што створим, яко не можем противу ему стати?“ <...> И посла к нему злато и паволоки <...>. И рече Святослав, кроме зря, отроком своим: „Схороните“. <...> И посла царь, глаголя сице: „Не ходи к граду, возми дань, еже хочещи“; за малом бо бе не дошел Царяграда».<sup>57</sup> Об осаде Царяграда Олегом: «И прииде к Царюграду; <...> и воевати нача <...>. И видевше греци и убояшася, и реша выславше ко Олгови: „Не погубляй града, имем ся по дань, яко же хочещи“».<sup>58</sup> Как видим, не только существо фактов, зафиксированных летописью, соответствует основным мотивам колядной песни. Некоторые из исторических деталей уникальны. Нет возможности объяснить случайным совпадением присутствие этих же деталей в вариантах коляды.

Странно было бы предполагать, что наиболее громкие эпизоды борьбы славянских народов против стремления Византийской империи установить свою гегемонию и либо поработить эти народы, либо поставить их в политическую и экономическую зависимость не получали широкого общественного резонанса. Безусловно, к наиболее впечатляющим из этих событий относились как раз те, о которых только что шла речь. Невозможно представить себе, чтобы такие крупные военные предприятия, в каждое из которых было вовлечено несколько славянских племен, не сопровождались непосредственной реакцией в их устном репертуаре и чтобы устные произведения об этих исторических фактах не существовали какое-то время в эпической традиции (песенной или прозаической). Вероятно, подобного рода произведения исполнялись и в подходящих им обрядовых ситуациях. Естественно, что происходило взаимодействие этих произведений, эмоциональный настрой которых определяло величание, основанное на описании деяний, уже совершенных, с величальными произведениями, адресуемыми тем, для кого описание такого рода деяний могло бы служить уместным пожеланием на будущее.

Что же касается именно событий, связанных с женитьбой Владимира, то влияние их на колядную песню гораздо более осязаемо, чем влияние тех же событий на былинку о Дунае, специально рассмотренное в упомянутом исследовании А. М. Лободы. Следует согласиться с М. Г. Халанским, который писал, что «не с великорусскими былинами в руках, а с летописью надо отыскивать следы древней истории в современной малорусской песенности».<sup>59</sup>

Однако было бы, разумеется, несерьезно считать этот колядный сюжет исконно украинским. Сложение великорусской, украинской и бело-

<sup>55</sup> Варианты Антонович—Драгоманов, с. 16—17, № 4-В и *Дей*, с. 205 сообщают, что герой отправился «до царя на двір», «на королів двір».

<sup>56</sup> Повесть временных лет, ч. I. М.—Л., 1950, с. 76.

<sup>57</sup> Там же, с. 50—51.

<sup>58</sup> Там же, с. 24.

<sup>59</sup> Халанский М. Великорусские былины киевского цикла. — Русский филологический вестник, 1885, № 3, с. 151.

русской народностей относится к XIV—XV вв.<sup>60</sup> Географическое распределение тех записей, которые ближе других к историческим реалиям десятого столетия, в целом соответствует местам древнего расселения славянских племен, которые, согласно летописным данным, непосредственно в событиях участвовали. Большинство этих племен относилось к единой тогда древнерусской народности.

Если мы вспомним научно зарегистрированные несомненные факты перехода эпических песен в песни колядные, перехода, сопровождаемого трансформацией, упрощением эпического текста и усвоением традиционных элементов песен колядных, то нетрудно представить себе эволюцию рассмотренного нами сюжета колядной песни. Распространенная, вероятно, задолго до того обрядовая песнь, сущность которой сводилась к пожеланию добыть достойную невесту, вступила во взаимодействие с эпическими произведениями о добыче Владимиром сестры царьградских цесарей в результате успешной осады принадлежавшего им города, о дерзком походе Олега, получившего богатый выкуп с осажденного им Царьграда, о Святославе, который, угрожая Царьграду, с пренебрежением отнесся к дарам, посланным ему византийским цесарем.

Как справедливо замечал еще А. Н. Веселовский, «колядка — не летописный памятник, от которого можно ожидать раздельной памяти о событиях, сплывающихся, по неизвестным нам законам творчества, в синтезе народной песни».<sup>61</sup> Раздельная память о событиях десятого столетия содержалась, вероятно, в не дошедших до нас, непосредственно на эти события откликнувшихся лиро-эпических величаниях, подобных тем, о которых писал в свое время И. Н. Жданов. Календарное величание синтезировало — очевидно, через посредство не дошедшего до нас и целиком еще языческого во всех отношениях эпоса — то, что представлялось достойным примером, согласно языческому мировосприятию, и соответствовавшим ему этическим нормам.<sup>62</sup>

Многообразные связи героического эпоса с обрядовыми традициями прошлого требуют, конечно, дальнейшего исследования. Тот материал, который был здесь привлечен, свидетельствует, как нам представляется, о следующем. В ряде случаев эпическое произведение, возникая на основе величания определенного лица в связи с фактически совершенными им деяниями, впоследствии трансформировалось в традиционное величание любого лица определенной социальной категории — в связи с деяниями, которые такое лицо могло бы «в идеале» совершить. Конечно, это только один из путей генезиса и позднейшей трансформации произведений героического эпоса языческой древности. По-видимому, далеко не каждое из них появлялось подобным образом, и, вероятно, только немногие претерпевали затем подобное перевоплощение. Однако обстоятельства эти свидетельствуют о методической правомерности поисков в обрядовых песнях остатков произведений эпических.

<sup>60</sup> См., например: Очерки истории СССР. Период феодализма IX—XV вв., ч. II (XIV—XV вв.), Изд-во АН СССР. М., 1953, с. 556—561.

<sup>61</sup> Веселовский А. Н. Разыскания... с. 288.

<sup>62</sup> И. М. Шептунов справедливо призывает «обратиться к рассмотрению календарно-обрядовой устной народной поэзии в широком сопоставительном плане, рассматривая ее расширительно, как поэзию не только отвечающую обряду или обычаю, а как социокультурное явление, поэтически осмыслявшее моральные, этические и правовые нормы своего времени» (Шептунов И. М. «Юрьев день» в фольклоре балканских народов. — Македонски фолклор, год. VI, број 12. Скопје, 1973, с. 96).

## ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ В ОБОЗНАЧЕНИЯХ ВАРИАНТОВ

- Антонович—Драгоманов* — Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова, т. I. Киев, 1874.
- Бессонов* — Белорусские песни с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта, издал П. Бессонов. М., 1871.
- Блѣсков* — Съвременни книжки за прочитание на секиго. Кн. II. Теменуга. С приложение на стари българ. обичаи, песни, гатавки и прч. Събрани от източ. страна на княжеството. Урежда Ил. Р. Блѣсков. Варна, 1881.
- Бончев* — Сборник от български народни песни. Събрал Н. Бончев. Варна, 1884.
- Булгаковский* — Пинчуки. Этнографический сборник. Собрал в Пинском уезде Минской губернии Д. Г. Булгаковский. СПб., 1890.
- Васильева* — А. Я. Васильева. Рождественские святки у крестьян Мозырского уезда. — Минские губернские ведомости, 1878, № 5 (цит. по переизданию в кн.: Зімовыя песні. Калядкі і пшчадрўкі. Укладанне, сістэматызацыя тэкстаў, уступны артыкул і каментарыі А. І. Гурскага. Мінск, 1975).
- Върбански* — Песните на бердянските българи. Събрал и наредил А. В. Върбански. Ногайск, 1910.
- Гнатюк* — Колядки і щедрівки, т. II. Зібрав В. Гнатюк. — Етнографічний збірник. Вiдав Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка, т. 36. Львів, 1914.
- Головацкий* — Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким, ч. II и ч. III. М., 1878.
- Деј* — Колядки та щедрівки. Упорядкування, предмова і примітки О. І. Дея. Київ, 1965.
- Дембовецкий* — Опыт описания Могилевской губернии <...> по программе и под редакцией <...> А. С. Дембовецкого, кн. I. Могилев, 1882.
- Кацарова—Качулев—Стоин* — Народни песни от Североизточна България, т. I. Съставили Р. Кацарова, И. Качулев, Е. Стоин. София, 1962.
- Качулев* — Народни песни от Североизточна България, т. II. Съставител и редактор И. Качулев. София, 1973.
- Колесса* — Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Зібрав у селі Ходовичах І. Колесса. — Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Шевченка, т. XI. Львів, 1902.
- Коробка* — Колядки и щедровки, записанные в Волынском Полесье. Записал Н. И. Коробка. — Живая старина, год 11, вып. 2. СПб., 1901.
- Кравченко* — Этнографические материалы, собранные В. Г. Кравченко в Волынской и соседних с ней губерниях. — Труды Общества исследователей Волыни, т. V. Житомир, 1911.
- Малинка* — Сборник материалов по малорусскому фольклору. Собрал А. Н. Малинка. Чернигов, 1902.
- Мета* — «Мета». Львів, 1863, № 2.
- Метлинский* — Народные южнорусские песни. Издание А. Метлинского. Киев, 1854.
- Правда* — «Правда». Писмо наукове и литературне. Львів, 1868, ч. 47.
- Радченко* — Гомельские народные песни (белорусские и малорусские). Записаны <...> З. Радченко. СПб., 1888. (Записки Русского географического общества по Отделению этнографии, т. XIII, вып. 2).
- Романов* — Е. Р. Романов. Белорусский сборник, вып. I—II, Киев, 1886; вып. VIII, Вильна, 1912.
- СБНУ* — Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. София, кн. 8, 1892; кн. 25 (7), 1909; Сборник за народни умотворения и народопис. кн. 35, 1923.
- Сем. библ. Чубинский* — «Семейная библиотека», год I. Львов, 1885, кн. I.
- Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским, т. III. СПб., 1872.

- Шейн 1873* — Белорусские песни, собранные П. В. Шейном. — Записки Русского географического общества по Отделению этнографии, т. V. СПб., 1873.
- Шейн 1887* — Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном, т. I, ч. I. СПб., 1887.
- Шухевич* — В. Шухевич. Гуцульщина, ч. IV. — Материяли до українсько-руської етнології, т. VII. Львів, 1904.
- Янчук* — Н. Янчук. По Минской губернии. (Заметки из поездки в 1886 г.). — Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 61. М., 1889. Труды Этнографического отдела, кн. IX, вып. I.
- Gloger* — Pieśni ludu. Zebrał Z. Gloger (w latach 1861—1891). Kraków, 1892.
- Kolberg* — O. Kolberg. Dzieła wszystkie. Wrocław—Poznań, t. 5, 1962; t. 24, 1963; t. 29, 1962.
- Konopka* — Pieśni ludu krakowskiego. Zebrał J. K[onopka]. Kraków, 1840.
- Kozłowski* — Lud. Pieśni, podania, baśnie, zwyczaje i przesady ludu z Mazowsza Czerskiego, wraz z tańcami i melodiami, zebrał K. Kozłowski. Warszawa, 1869.
- МААЕ* — Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne, t. II. Kraków, 1910.
- Pauli* — Pieśni ludu ruskiego w Galicyi. Zebrał Z. Pauli. T. I. Lwów, 1839.
- Świętek* — I. Świętek. Lud Nadrabski. (Od Gdowa po Bochnie). Obraz etnograficzny. Kraków, 1893.
- ZWAK* — Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. Kraków, t. 10, 1886; t. 14, 1890.



---

---

О. Н. ГРЕЧИНА

## О ФОЛЬКЛОРИЗМЕ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Почти полтора века прошло со дня выхода в свет романа Пушкина «Евгений Онегин», но до сих пор не прекращаются споры о нем. Количество исследований о романе растет и растет, но в работах последних лет конкретный анализ текста все больше отходит на задний план, уступая место различного рода теориям. Между тем смело можно сказать, что текст «Евгения Онегина» до конца еще не освоен исследователями. Это прежде всего относится к проблемам фольклоризма романа. «Деревенские» главы «Онегина» писались в Михайловском, когда Пушкин задумывался над понятием народности литературы.

Глубокое знание Пушкиным народных сказок, песен, обрядов, этики и эстетики народного быта, — все это было не только результатом «ума холодных наблюдений», но и сердечных впечатлений от простонародного быта Михайловского. Углубленное внимание поэта к традициям народной культуры нашло отражение и в драме «Борис Годунов», где народ понят Пушкиным как решающая сила истории и стихия мятежей, и в романе «Евгений Онегин», где народ осмыслен им как носитель национальной культуры и высокой морали.

Задача настоящей работы, еще раз прочитав роман, показать, насколько органично входит фольклор в его художественную ткань, начиная от глубинных пластов и кончая многими лежащими на поверхности деталями, которые без соответствующего этнографического комментария кажутся людям XX века всего лишь бытовыми подробностями пушкинской эпохи.

«Евгений Онегин» подготовлен всем предшествующим периодом творческого развития Пушкина.

В чем счастье человека? Как соотносится счастье и свобода? Возможно ли счастье, полученное ценой несчастья другого человека? Эти вопросы ставит Пушкин в романтических поэмах, где столкновение героя и героини есть прежде всего, по справедливому замечанию Б. В. Томашевского, «конфликт двух культур».<sup>1</sup>

Уже в романтических поэмах Пушкин пытается создать «портрет культуры» народов, населяющих окраины России, — татар, черкесов, цыган. В «Цыганах» впервые у Пушкина стилизованная народная песня уступает место подлинному фольклору.

Обращение Пушкина к подлинным источникам народного творчества было важнейшим завоеванием поэта в 20-е годы и связано с его пони-

---

<sup>1</sup> Томашевский Б. В. Пушкин и народность. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941, с. 288.

манием народности. Ю. М. Лотман пишет: «Народность воспринимается Пушкиным в этот период как определенный, исторически сложившийся в сознании народной массы психологический строй, определенное нравственное мирозерцание».<sup>2</sup>

Такое понимание народности вело и к расширению фольклорных интересов Пушкина. Кроме сказок и песен, в Михайловском в поле зрения Пушкина попадают народные обряды и обычаи. В знании обычаев, поверий и преданий русского народа Пушкин — этнограф и фольклорист — опередил свою эпоху. Первые труды по русским народным обрядам и праздникам Сахарова, Снегирева, Терещенко начали выходить в свет только после смерти Пушкина.

В 20-е годы у Пушкина происходит второе открытие родины. Он чувствует себя учеником в непознанной области «тьмы обычаев», и над Пушкиным-поэтом иногда властвует обаяние таинственности, как и над его героиней. Но Пушкин-ученый постоянно поднимается над мистикой обряда, находит все новые и новые факты, которые обогащают роман, делая его также энциклопедией русской этнографии и фольклора 20-х годов XIX века.

Об отношении Пушкина к народным обрядам очень мало говорилось в пушкиноведческой литературе, хотя это чрезвычайно важный момент в творческой биографии поэта, много проясняющий в его понимании народности. Наиболее полным в этом отношении является доклад проф. Н. П. Андреева в 1936 г. «Пушкин и народное творчество»,<sup>3</sup> где собраны все известные в то время факты обращения поэта к фольклору. К сожалению, автор очень мало касается непосредственно романа «Евгений Онегин».

«Идейное построение „Евгения Онегина“, — пишет Г. А. Гуковский, — основано на сопоставлении, а в первых главах и противопоставлении Онегина и Татьяны, то есть двух типов культуры и морально-психологического склада, обоснованных в свою очередь двумя видами среды, воспитания, культурных и бытовых воздействий и — еще глубже — двумя видами отношения к национально-народному началу в жизни и в культуре».<sup>4</sup>

С этих позиций и будет рассмотрен в работе вопрос о фольклоризме романа.

### «ПРОСТАЯ РУССКАЯ СЕМЬЯ»

Многие исследователи романа Пушкина воспринимали семейство Лариных лишь как контрастный фон для романтической мечтательности Татьяны. Среди них Г. Гуковский, А. Слонимский и другие склонны были считать Лариных чуждыми Татьяне, хотя Пушкин совершенно определенно говорит: «Она в семье своей родной казалась девочкой чужой» (II, 25).<sup>5</sup> Глаголы «быть и казаться» никогда не были для Пушкина синонимами.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960, с. 148.

<sup>3</sup> Уч. зап. ЛГПИ им. Герцена, т. 14, 1938, с. 39—85.

<sup>4</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 203—204.

<sup>5</sup> Все цитаты из «Евгения Онегина» (в том числе и из «Других редакций и вариантов») приводятся по VI тому Полного собрания сочинений А. С. Пушкина, Изд. АН СССР, М., 1949. Глава — римская цифра, строфа — арабская цифра в скобках. Цитаты из других произведений Пушкина — по тому же изданию, в скобках — том (римская цифра), страница — арабская.

Известны категорические заявления: «В Лариных нет поэзии русского национального быта, которая так дорога Татьяне».<sup>6</sup>

Вместе с тем существует в литературоведении и прямо противоположная точка зрения, которую лучше всего выразил Н. Берковский: «Наши писатели искали такого быта, таких отношений, где бы уже сохранилась, хотя бы в намеке, хотя бы фрагментом, целостность жизни. Поэтому появились у нас все эти запущенные дворянские дома, на землю присевшие „простые русские семейства“: Ларины, Гринева, Калитины, Ростовы. 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».<sup>7</sup>

Как нам кажется, Ларины в романе определяют некоторые «родовые черты» Татьяны, очень существенные для понимания народности ее характера.

Уже в самом начале романа (гл. I и II) раннему сиротству Евгения противопоставлена патриархальная семейственность Лариных. Отсутствие матери у Евгения символично, в этом одна из причин его последующей трагической безнациональности. Это «сиротство» — не есть особенность только Онегина, оно распространяется почти на всех дворянских детей (особенно в городе), которых с самых ранних лет передают на воспитание иностранцам, создающим вокруг них атмосферу чужой речи, лишшающую их родных сказок, песен, страшных рассказов «зимою в темноте ночей» — всего того, что дает человеку возможность с детства ощущать себя принадлежащим к определенному роду-племени.

В творчестве Пушкина сложилась модель и другого типа семьи — крепкой, доброй, патриархальной (Ларины, Гринева, Дубровские). Такая семья помогает человеку сформироваться, дает ему твердые нравственные устои на всю жизнь. И в каждой из этих семей, кроме родителей, есть воспитатель из народа (няни у Татьяны и Владимира Дубровского, Савельич у Гринева) — корень, прочно связывающий дворянского ребенка с крестьянством, источник родной речи, фольклора, народной этики.

Лишенный всего этого Евгений не случайно назван в черновиках романа «сиротка» (с. 214, 46). Слово «сиротка», отнесенное к Онегину, уже в самой своей форме содержит оттенок народной жалости к одинокому ребенку. В крестьянском обществе, построенном на прочных кровнородственных связях, сирота вызывал всегда наибольшее сочувствие, потому что он один оказывался вне этих связей.

Сиротство Евгения дополняется безликостью его отца, обладателя легковесной биографии типичного светского прожигателя жизни, человечески настолько незначительного, что он даже не назван в романе. Отсутствие отчества у главного героя обратило на себя внимание современников Пушкина. 9 мая 1825 года П. Катенин писал Пушкину: «...с отменным удовольствием прочитал г-на Евгения (как по отчеству?) Онегина».<sup>8</sup>

На первый взгляд образы родителей Татьяны также окрашены авторской иронией, а черновые варианты романа еще более углубляют впечатление недоброжелательного отношения автора к Лариным, давая неприглядную картину духовного убожества, проявлений грубого крепостничества (старушка Ларина «служанок секла» — с. 295, строфа 32, 10в), сомнительных знакомств семьи («Исправник, поп и попадья» —

<sup>6</sup> История русского романа, т. I. Л., 1962, с. 132.

<sup>7</sup> Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975, с. 95.

<sup>8</sup> Переписка А. С. Пушкина. Под ред. С. И. Сеитова, т. I. М., 1910, с. 211.



с. 296, строфа 34 — в черновиках, вместо: «соседей добрая семья»). Однако Пушкин отбрасывает один за другим все эти варианты. В основном тексте остается «простая русская семья», доброжелательная к людям, гостеприимная, верная народным традициям быта. Незаметно из всех этих многообразных качеств выкристаллизовываются два самых главных, которые обладают не только моральной, но и социальной ценностью: это простота и верность (переданная только Татьяне).

Простота поведения Лариных часто оборачивается простодушием: простодушна Ольга (II, 23), «рады простодушно» Ларины новому человеку (III, письмо Татьяны). «Ничем мы не блестим», — уточняет Татьяна, то есть нет в этой семье ничего наносного, внешнего, все предельно просто и искренне. В начале I главы и во II главе возникает противопоставление двух смертей: дяди Онегина, который «уважать себя заставил» (I, 1), заболев смертельно, и смерть его соседа по имени Дмитрия Ларина, который уходит из жизни «оплаканный своей семьей, детьми и верною женой, чистосердечней, чем иной» (II, 36). И в этом «чем иной» даже ощущается некий намек на соседа.

Интересно проследить, как эпитет «простой», появившись в романе сначала применительно к семье Лариных, незаметно переносится на Татьяну: сначала мы узнаем, что Ларин был «простой и добрый барин» (II, 36), затем дается характеристика всей семьи: «простая русская семья» (III, 1). Это говорит Онегин, знающий Лариных лишь по рассказам Ленского; затем это впечатление укрепляется у него после первого знакомства с ними: «Ларина проста, но очень милая старушка» (III, 4) (курсив мой, — О. Г.) Из этого «но» Онегина явствует, что простота для него не является достоинством. Далее эта оценка переносится автором на Татьяну, которая «в милой простоте... не ведает обмана» (III, 24) (то, что было у Онегина разделено, у автора соединяется). Получив письмо Татьяны, Онегин уже признает особую его прелесть в сочетании простоты с умом («когда с такою простотой, с таким умом ко мне писали» — IV, 15), и потом в сознании Онегина простота становится главной чертой облика Татьяны: в свете Петербурга «все тихо, просто было в ней» (VIII, 14); новую Татьяну Онегин все время сравнивает с прежней «девочкой несмелой, влюбленной, бедной и простой» (VIII, 27), и, наконец, при последнем свидании Евгений с радостью убеждается, что перед ним опять «простая дева» (VIII, 41).

Трижды повторяется в романе и эпитет «верная»: сначала это характеристика матери Татьяны — «верною женой» оплакан умерший Ларин (II, 36), и этот идеал уже живет в сознании Татьяны; она пишет Онегину, что «была бы верная супруга и добродетельная мать» (III, письмо). И в последней сцене идеал верной супруги реализуется в поведении самой Татьяны: «Но я другому отдана. Я буду век ему верна» (VIII, 47).

Подвиг одиннадцати жен декабристов показал, как бесконечно высока цена женской верности. Они уезжали вслед за мужьями в Сибирь, имея перед собою примеры поведения женщин из народа, для которых следовать на каторгу за мужьями было обычным делом.

«Следование за ссылаемыми мужьями в Сибирь существовало как вполне традиционная норма поведения в нравах русского простонародья», — пишет Ю. М. Лотман в статье «Декабрист в повседневной жизни».<sup>9</sup>

В дворянском обществе такие поступки были исключением, но в трагическом 1826 году и дворянское общество поняло социальную ценность верности, хотя она отнюдь не стала нормой поведения светских дам. В главе III «Онегина» Пушкин весьма иронически говорит о верности

<sup>9</sup> Литературное наследие декабристов, Л., 1975, с. 48.

«милого пола», который, «как пух, легок»: «...ваша верная подруга бывает вмиг увлечена: любовью шутит сатана» (IV, 21).

Вместе с тем в сознание Пушкина женская верность, утвержденная и народной традицией, и подвигом жен декабристов, входит как неотъемлемая черта идеального образа русской женщины, будь это Татьяна или царевна из «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях». Не случайно почти одинаково звучит ответ Татьяны Онегину:

«Я вас люблю (к чему лукавить?),  
Но я другому отдана  
Я буду век ему верна» (VIII, 47), —

и ответ царевны, когда семеро братьев просят ее выбрать себе одного из них в мужа:

Всех я вас люблю сердечно,  
Но другому я навечно  
Отдана... (т. III (1), с. 548).

Перенесение эпитетов «простая» и «верная» с семьи Лариных на Татьяну дает почувствовать «унаследованность» этих качеств у нее, их «родовой» характер.

Таким образом, связи Татьяны с семьей неоднозначны и гораздо более глубоки и опосредованны, чем это принято было считать. И в этом плане очень многое дает анализ фамилии «Ларины» и личных имен членов семьи. Как нам кажется, имена Лариных в многогранной и сложной структуре романа представляют собой определенную семантическую систему.

Исследователи романа считают почти аксиомой, что фамилия «Ларины» произведена от названия богов домашнего очага у древних римлян. Н. О. Лернер пытался искать эту фамилию среди реальных знакомых Пушкина.<sup>10</sup> Фамилия отставного гусара-кутилы Ивана Ларина, которого Пушкин знал в период южной ссылки, могла привлечь поэта и своим внутренним смыслом, если считать ее образованной от слова «ларь» — «большой деревянный ящик для хранения чего-либо».<sup>11</sup> Про Лариных говорится прежде всего, что «они хранили в жизни мирной привычки милой старины» (II, 35) и Татьяна в свете «хранит» безмолвно «заветный клад и слез и счастья» (VII, 47), а потом выступает хранительницей родной речи, как бы продолжая на более высоком уровне семейную традицию — «хранить».

Вряд ли Пушкин, так тонко чувствующий стилистическую окраску слова, мог образовать фамилию русских патриархальных помещиков от названия римских богов, совершенно чуждых русской мифологии. Это тем более невозможно, потому что Пушкин всегда замечал малейшие стилистические несоответствия у других писателей и резко критиковал их за это. Так, он осудил стихотворное послание Батюшкова «Мои пенаты» именно за то, что там «смешивались древние обычаи мифологии с обычаями жителя подмосковной деревни». Он писал: «... „норы“ и „келии“, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином суворовского солдата с двуструнной балалайкой. Это все друг другу очень уж противуречит» (т. XII, с. 273).

Выбор имени для главной героини романа зависел и от ее фамилии. Имя «Татьяна» является одним из самых значимых имен в системе романа, вызывая целый ряд разнообразных и важных в плане развития образа ассоциаций, придавая им характер литературной декларации: это

<sup>10</sup> Лернер Н. О. Пушкинологические этюды. — «Звенья», кн. V. М.—Л., 1935, с. 66—70.

<sup>11</sup> Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1970, с. 305.

имя вызывает «воспоминанье старины иль девичьей», хотя в то же время оно «приятно, звучно» (II, 24).

Пушкин подчеркивает этим простонародность имени Татьяна, выделяющего сразу же героиню романа из круга привычных женских литературных образов 20-х годов XIX века. Современные лингвисты установили, что «в конце XVIII—начале XIX века имя Татьяна встречалось на тысячу женщин в дворянской среде в три раза реже, чем среди крестьянок и купчих».<sup>12</sup>

С другой стороны, это имя вызывает «воспоминанье старины». Если обратиться к свидетельствам русских этнографов, бывших современниками Пушкина, мы узнаем, что день Татьяны Крещенской (12 января по старому стилю) был народным праздником в русской деревне, когда гадали, стараясь узнать, каким будет следующее лето и будущий урожай.<sup>13</sup>

Связь имени Татьяны с зимой, ее любимым временем года, и с гаданиями не только наполняет это имя особым смыслом, но и является знаком принадлежности ее к народной культуре. Как можно предположить, простонародный и старинный характер имени главной героини романа определил для Пушкина выбор личных имен и других членов семьи Лариных.

Имя младшей сестры Татьяны — Ольги, популярное в Киевской Руси, «было почти полностью забыто и воскрешено в начале XIX века на волне литературного романтизма».<sup>14</sup> Оно было связано и с одним из исторических преданий, бытовавших на Псковщине: «На берегу реки Великой в 12 верстах от Пскова есть погост Выбута (или Лыбута), считаемый родиной княгини Ольги... Существует легенда, что в том краю охотился некогда князь Игорь. Его перевозила через реку Великую Ольга, которая очень понравилась Игорю, и тот на ней женился».<sup>15</sup>

Таким образом, имя Ольга, с одной стороны, соответствует общему типу личных имен Лариных, то есть овеяно духом старины и народной легенды, с другой стороны, оно вполне подходит для романтической невесты Владимира Ленского. В свою очередь имя Ольга ассоциативно связано с именем Владимир: Владимир и Ольга — равноапостольные князь и княгиня, чьи именины были близки по времени (в июле), а в сюжете романа — жених и невеста, с детства предназначенные друг для друга родителями. В то же время «князь» и «княгиня» — названия жениха и невесты в свадебном обряде.

Образ Ольги в романе дан то в романтическом восприятии влюбленного Ленского («цвела, как ландыш потаенный...» — II, 21), то в близком к народной символике образе летящей птицы в сознании Татьяны («легче ласточки влетает...» — V, 21; «ее голубка молодая судьбою вдаль занесена...» — VII, 13).

В народной традиции ласточка — символ девушки, которая скоро выйдет замуж, улетит из дома. Например, в подблюдной песне, приведенной в книге А. В. Терещенко «Быт русского народа»:

Ласточка, ласточка!  
 Слава!  
 Не вей гнезда в высоком терему,  
 Слава!  
 Ведь не жить тебе здесь и не летывати.  
 Слава!<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Никонов В. А. Имя и общество. М., 1974, с. 234—235.

<sup>13</sup> Терещенко А. В. Быт русского народа, ч. VI. СПб., 1848, с. 19.

<sup>14</sup> Никонов В. А. Имя и общество, с. 251.

<sup>15</sup> Исполотов Е. Три псковские легенды. — В кн.: Познай свой край, вып. I. Псков, 1924, с. 47.

<sup>16</sup> Терещенко А. В. Быт русского народа, ч. VII, с. 155.

Гораздо труднее говорить об именах отца и матери Татьяны. Можно только предполагать, что из четырех имен, предназначенных для отца Татьяны: Савва, Сергей, Антоний (в черновиках) и Дмитрий, Пушкин останавливается на последнем, видимо потому, что день святого Дмитрия, так называемая Дмитриевская суббота (праздновалась в октябре), установленная Дмитрием Донским после Куликовской битвы в память павших в этом бою воинов, отличалась в русской деревне необыкновенным ритуальным обжорством.<sup>17</sup> Хлебосол и даже «обжора» (в черновиках), бывший бригадир, награжденный медалью за битву под Очаковым, Ларин и должен был носить имя, которое как бы вбирало в себя обе части его биографии — и военную, и мирную.

Имя матери Татьяны упоминается в романе всего один раз, да и то в уменьшительной галлицизированной форме — *Pachette*. Несмотря на это, Н. Л. Бродский считал, что эта уменьшительная форма от распространенного простонародного имени Прасковья. Очевидно, исследователь основывался не только на самой форме имени, но и на том, что так звали старинную приятельницу Пушкина, его соседку по имению Осипову-Вульф, которую с достаточным основанием считают возможным прототипом «старушки Лариной».

Если согласиться с тем, что имя матери Татьяны — Прасковья, то можно сказать, что это имя тоже связано с русским народным календарем. Во многих районах России Параскева Пятница почиталась даже больше, чем богородица. Она считалась покровительницей женщин и исцелительницей безнадежно больных. Как сообщает А. В. Терещенко, под образ святой Параскевы обычно клали листья и плоды, освященные в день ее праздника, а потом их отвар давали пить больным. Особый культ Параскевы Пятницы был и на Псковщине: церковь ее имени стояла недалеко от Святогорского монастыря, и около этой церкви «ежегодно в девятую пятницу после пасхи происходила большая ярмарка, имевшая особо важное значение в жизни местных крестьянок», — пишет псковский краевед Столяров (Ашевский). На этой ярмарке продавались товары женского крестьянского обихода: нитки, пряжа, холсты и т. д.<sup>18</sup>

Как и весь бытовой фон романа, многозначны картины быта Ларинных: в них открывается еще одна страница «энциклопедии русской жизни» и одновременно как бы почва для формирования сложной натуры Татьяны. Для уездной барышни «с французской книжкой в руках» невозможно увидеть сон, весь сотканный из образов и мотивов русского народного творчества. Это противоречие образа Татьяны во многом снимается тем, что между Татьяной-барышней, воспитанной на французских романах, и Татьяной, «русскою душой», «простой девой», есть связующая ткань — жизнь ее семьи, построенная на основе народной обрядности:

У них на масленице жирной  
Водились русские блины;  
Два раза в год они говели,  
Любили круглые качели,  
Подблюдны песни, хоровод.

Им квас как воздух был потребен  
И за столом у них гостей  
Носили блюда по чинам (II, 35).

<sup>17</sup> Снегирев И. М. Русские простонародные праздники, вып. III. М., 1838, с. 117; Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1965, с. 22.

<sup>18</sup> Столяров (Ашевский) М. Псковская губ. в поэзии Пушкина. — В кн.: Познай свой край, вып. I. Псков, 1924, с. 35.

В 1848 году в своей книге «Быт русского народа» А. В. Терещенко дает оглавление III части книги «Домоводство», которое как будто точно повторяет то, что мы узнали от Пушкина о жизни Лариных: «Древнейшая пища. Мед. Хлеб и квас... *Изобилие в счастных прозведениях...* Кушанье преимущественно рыбное, ботвинья, окрошка, блины и оладьи. *Соблюдение постов... Званые обеды... Порядок подаванья кушанья*» (курсив мой, — О. Г.).

И далее оглавление V части книги «Образ жизни», которое дает уже моральный портрет Лариных: «Похвальные свойства славян. *Хлебосолюство* (Ларин в черновиках назван «хлебосолом»). *Набожность* («Три раза в год они говели»)... *Удовольствие в пени* (в доме Лариных исполнялись подблюдные песни)... *Уединенная жизнь*. <...> *Супружеская верность*» (курсив мой, — О. Г.).<sup>19</sup>

Таким образом, патриархальный быт Лариных отражен Пушкиным в соответствии с представлениями его эпохи об идеальном патриархальном быте русских.

Точный во всем, Пушкин не случайно в разных местах романа перечисляет, что ели Ларины. Для него это так же важно, как описание кабинета Онегина. Мы узнаем, что они любили блины, квас, варенье, брусничную воду, к чаю подавались сливки, за праздничным обедом — жирный пирог и жаркое. Грибы на зиму солили сами, варили варенье. Перед нами точная экономическая картина весьма небогатого (в черновиках Ларины называются даже бедными) помещичьего хозяйства, почти натурального типа (из покупных продуктов названы только вино и чай). Все благополучие Лариных зависело от урожая, поэтому забота об его получении была одной из главных для старших Лариных. Неудивительно, что Ларины в романе выполняют древний народный обряд симильной магии (действие по подобию: слезы должны вызвать дождь), чтобы обеспечить хороший урожай и спасти свои поля от засухи:

В день Троицын, когда народ,  
Зевая, слушает молебен,  
Умильно на пучок зари  
Они роняли слезки три (II, 35).

В комментариях к роману Н. Л. Бродский утверждает, что «слезы Лариных были вызваны воспоминаниями об их умерших родителях».<sup>20</sup> Как нам кажется, такое толкование противоречит тексту: чистосердечные и искренние в проявлении чувств, Ларины выглядят лицемерными и бесчувственными при таком объяснении. Видимо, Н. Л. Бродского ввело здесь в заблуждение воспоминание И. Снегирева, которое он далее и приводит: «Этнограф и цензор, И. Снегирев записал в своем дневнике: „Был А. Пушкин, который привез мне, как цензору, свою пьесу «Онегин» ч. II... Сказывал мне, что здесь в некоторых местах обычай троюпкими цветами обметать гробы родителей, чтобы прочистить им глаза“».<sup>21</sup>

Воспоминание И. Снегирева относится ко второй части обряда, не описанной в романе: ритуальными цветами обметают могилы родителей. Для нас интересен здесь Пушкин, выступающий информатором Снегирева, будущего автора книги о народных праздниках. Приведенный Снегиревым рассказ Пушкина о троюпком обряде очень живо сохранил народный стиль речи, не оставляющий сомнения в том, что сам Пушкин

<sup>19</sup> Терещенко А. В. Быт русского народа, ч. I, с. 1—3 (оглавление).

<sup>20</sup> Бродский Н. Л. «Евгений Онегин» — роман Пушкина. М., 1957, с. 170.

<sup>21</sup> Там же.

получил сведения об этом обряде непосредственно из уст народа. Позже, в 1838 году, когда Пушкина уже не было в живых, Снегирев в своей книге «Русские простонародные праздники» пишет: «В Псковской губернии обметают пучками троичских цветков родительские могилы, что там называется „глаза у родителей прочищать“». <sup>22</sup> Хотя ссылки на Пушкина у Снегирева нет, но полное тождество двух фраз и кавычки не оставляют сомнений в том, что в книгу эти сведения попали на основании того разговора с Пушкиным, о котором Снегирев упоминает в своем дневнике.

Однако в романе речь идет не об этом, а об обычае ритуального плача над ветками березы или пучками цветущих трав, очень надолго сохранившемся в народной традиции. В начале 30-х годов XX века его зафиксировала этнограф А. Б. Зернова: «Во время троичного молебна девушки, стоящие слева от алтаря, должны уронить несколько слезинок на пучок мелких березовых веток. Этот пучок тщательно берегается после и считается залогом того, что в это лето не будет засухи». <sup>23</sup>

Через сто лет после создания «Онегина» В. И. Чернышев расскажет о том, какие обряды сохранились в пушкинских местах Псковщины, и мы узнаем, почему у Пушкина написано «пучок зари» (алых цветков), а не веток березы: «Сохранились еще древнейшие суеверные обычаи и обряды, связанные с праздниками и разными работами; немало здесь и других народных верований. *Верят здесь в чудодейственную силу трав*» (курсив мой, — О. Г.). <sup>24</sup>

Таким образом, Ларины — звено, связующее жизнь русских помещиков, которая на виду и известна, с глубинной народной жизнью, полной таинственных сил. Однако в семье Лариных только Татьяна видит и чувствует эту глубинную народность. Быт ее семьи неподвижен, устойчив и протекает в раз навсегда принятых формах, будь это народный обряд, праздник или правила старинного русского гостеприимства. Статичность жизни Лариных особенно подчеркивается несовершенным видом глаголов: «хранили», «любили», «водились», «говели», «роняли», «носили» и т. д. Мы ощущаем многократность, повторяемость этих действий, замыкающих жизнь в тесный круг, из которого нет выхода.

Именно в значении застывшей формы бытия встречается в романе этот образ и в главе VIII при описании жизни света:

Несносно видеть пред собою  
Одних обедов длинный ряд,  
Глядеть на жизнь, как на обряд,  
И вслед за чинною толпою  
Идти, не разделяя с ней  
Ни общих мыслей, ни страстей (VIII, 41).

В жизни света эти застывшие «обрядные» формы лишены какой бы то ни было поэтичности, превратились в скучную привычку.

### «ТАТЬЯНА, РУССКАЯ ДУШОЙ»

Татьяна — один из наиболее сложных образов в системе русского реализма. Спор об ее характере — почти неперемнная часть многих работ, посвященных роману «Евгений Онегин». В рамках данной статьи нет

<sup>22</sup> Снегирев И. М. Русские простонародные праздники, с. 135.

<sup>23</sup> Зернова А. Б. Материалы по сельскохозяйственной магии в Дмитровском крае. — Советская этнография, 1932, № 3, с. 30.

<sup>24</sup> Чернышев В. И. «Пушкинский уголок», его быт и предания. — Известия РГО, т. 60, вып. 2, 1928, с. 330.

возможности учесть все разнообразие существующих точек зрения, да это и не является целью автора.

По существу в современном пушкиноведении нет такой работы, где был бы дан глубокий анализ образа Татьяны с позиций новых достижений в науке. Не ставя своей целью восполнить этот пробел в должной мере, автор данной работы предлагает некоторые новые варианты прочтения текста Пушкина и пытается обнажить те скрытые пласты народности романа, которые позволяют расширить представление о характере Татьяны.

Как нам кажется, образ Татьяны создавался в ином ключе, чем образы других героев романа. Отличие заключается прежде всего в том, что все «точки зрения» в романе, которые должны в совокупности привести к раскрытию образа,<sup>25</sup> не приближают нас к истинному пониманию Татьяны, а уводят от него. В восприятии других героев романа Татьяна не понята в ее духовной сущности, впечатления о ней чисто внешние. Обратимся к тексту романа: няня считает, что Татьяна больна, когда та говорит ей о своей влюбленности, соседи и мать объясняют себе ее тревогу и тоску тем, что «замуж ей пора», московская родня находит Татьяну «что-то странной, провинциальной и жеманной» (VII, 46).

Даже Онегин, которому дано лучше других понимать Татьяну, Онегин, увидевший ее ум и сердце, когда она была «девчонкой», в VIII главе увлечен больше всего происшедшей в Татьяне метаморфозой и настойчиво пытается спровоцировать хоть какое-то проявление души прежней Татьяны (что и вызывает ее гнев).

Вторая особенность образа Татьяны в том, что образ этот нигде не снижается, его не касается тот «механизм иронического переключения» из «идеального мира» в «реальный план», о котором говорит С. Г. Бочаров применительно к другим героям романа.<sup>26</sup>

Автор декларативно заявляет о своей любви к героине: «...я так люблю Татьяну милую мою!» (IV, 24).

Таким образом, окружающие не понимают Татьяну, автор к ней страстен, и тем не менее мы воспринимаем Татьяну как цельный образ, в нашем сознании этот образ не распадается на «милый идеал», условно-романтическую героиню и реальный образ провинциальной девушки из патриархальной семьи. Все три ипостаси Татьяны слиты. Подробности реального существования Татьяны как бы накладываются на схему типа романтической героини, как его понимал Пушкин: Татьяна «дика», то есть ближе к природе, чем к людям, печальна и молчалива. Она не делает того, что должна была бы делать в силу реальных условий своего существования (строфы 25, 26, 27 второй главы, где почти все глаголы с отрицанием). Отказавшись от принятых форм жизни, Татьяна погружается в свободное состояние созерцания, обретает единство с окружающим ее миром природы и занимает позицию наблюдателя по отношению к окружающим ее людям. Так, Татьяна полностью выключена, например, из стихии еды, в которой постоянно пребывают Ларины. Живой голос героини почти не слышен: разговор с няней, прощание с деревней (внутренний голос Татьяны) и отповедь Онегину — вот и все примеры ее прямой речи в романе. Остается письмо, «где сердце говорит», и сон, в котором так полно раскрывается мир подсознательного Татьяны,

<sup>25</sup> Подробно об этом принципе разных «точек зрения» в реалистическом произведении см.: Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина». — Труды по русской и славянской филологии, IX. Тарту, 1966.

<sup>26</sup> Бочаров С. Г. Стилистический мир романа «Евгений Онегин». — В кн.: Поэтика Пушкина. М., 1974, с. 89.

что некоторые исследователи готовы были считать Пушкина предшественником Фрейда.<sup>27</sup>

Глубокое и полное «прочтение» образа Татьяны станет возможным, если обратить самое пристальное внимание на то, что и как она делает. Описание действий и поступков Татьяны воспринимается часто и исследователями, и особенно читателями романа как обычное бытовое поведение той эпохи, в то время как Пушкин, как бы компенсируя недостаток сведений о героине, насыщает каждый ее поступок и каждое действие очень глубоким смыслом, делает их многозначными. При этом почти все действия Татьяны обязательно соотношены с действиями Онегина чаще всего по принципу противопоставления.

У Татьяны совсем иная форма существования и в пространстве, и во времени, чем у Онегина. Если Онегин, по удачному выражению К. Кедрова, «влетает в роман на почтовых»<sup>28</sup> и стремительно летит, мчится, несется, замедляя свой безумный бег лишь к концу I главы, то Татьяна вначале неподвижна, статична.

Пушкин специально обращает внимание на любимую позу Татьяны — «и часто целый день одна сидела молча у окна» (II, 25). Когда Онегин спрашивает: «Которая Татьяна?», — в ответе Ленского точно повторяется то, что ранее было сказано «от автора»: «Да та, которая грустна («печальна» в гл. II, — *О. Г.*) и молчалива, как Светлана, вошла и села у окна» (III, 5).

Поза Татьяны — это характерная поза отрешенности и ожидания. Внутри своего домашнего круга Татьяна ничего не ищет, она замкнута и статична, а взгляд ее обращен в окно, во внешний мир — оттуда, извне, она ждет прихода своего счастья, своего избавителя, который выведет ее из состояния неподвижности, сообщит ей свое движение. Ждущая — это и традиционный литературный мотив, и фольклорный образ девушки, ожидающей у окна терема-тюрьмы своего «добра молодца».

Позже, в сказках, образ сидящей у окна закрепляется в творчестве Пушкина. Царица-мать в «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях», ожидая мужа, видит в окне, как и Татьяна, бесконечно удаляющуюся картину русской зимы, но взгляд на эту картину уже чисто фольклорный:

И царица у окна  
Села ждать его одна... (курсив мой, — *О. Г.*)  
.....  
Не видать милого друга!  
Только видит: вьется вьюга,  
Снег валится на поля,  
Вся белешенька земля (т. III (1), с. 541).

«Сидя у окна» поджидает с охоты «милых братьев» и ее дочь, молодая царевна.

Слова из письма Татьяны: «Твоей защиты умоляю... Я жду тебя...» усиливают ассоциативную связь Татьяны с героиней сказки, ждущей своего избавителя.

Появление Онегина и вспыхнувшая к нему любовь сообщают на время и Татьяне свойственное Онегину в романе стремительное движение: сначала она «с опасной книгой бродит» (III, 10), «тоска любви Татьяну гонит» (III, 16), на свидание к Онегину она «летит», не разбирая дороги (курсив мой, — *О. Г.*).

<sup>27</sup> Харазов Г. А. Сон Татьяны. Опыт толкования по Фрейду. — Журн. «ARS», № 1, Тифлис, 1919, с. 9—20.

<sup>28</sup> Кедров К. «Евгений Онегин» в системе образов мировой литературы. — В кн.: В мире Пушкина. М., 1974, с. 132.



После холодного ответа Онегина на ее письмо Татьяна снова возвращается к своей прежней неподвижности: в день именин «в окно увидела Татьяны» наступление зимы. Последний раз «садится Таня у окна» в доме московской родни (VI, 43; курсив мой, — О. Г.).

В начале романа Татьяна и Онегин существуют и в разных системах времени: она подчинена естественному ритму природы, он живет по «недремлющему брегету», который, однако, не мешает ему обращать «утро в полночь».<sup>29</sup> Любые изменения в окружающей природе — смена дня и ночи, времен года — все это привлекает внимание Татьяны, делается событием ее жизни. Неподвижная Татьяна в романе становится как бы центром, вокруг которого происходит движение небесных светил и сил природы. К. Кедров замечает: «Глазами Татьяны и автора создается космический фон романа, безгранично раздвигающий пределы повседневного быта».<sup>30</sup>

Обратимся теперь к анализу письма Татьяны. Письмо — «безумный сердца разговор» (III, 31). В. Виноградов замечает: «Ведь язык письма Татьяны, вопреки предварительным извинениям автора, — русский, непереводаемый. Он не предполагает стоящего за ним французского текста».<sup>31</sup>

Создав в Татьяне идеал русской женщины, Пушкин приписал ей и чуткость к строю русского языка. Прямая речь героини в разговоре с няней до и после письма показывает, как прост язык Татьяны. Первая часть письма — робкое обращение провинциальной девушки к человеку, которого она полюбила, но ощущает старше, взрослее себя. Отсюда это обращение на «вы». Лексика первой части письма Татьяны глубоко народна. Пушкин выбирает самые характерные для народного стиля речи слова — «воля» и «доля», заключающие в себе очень важные мировоззренческие понятия.

В сборнике В. И. Даля приводятся десятки пословиц о воле и доле: «И была бы доля, да нет воли», «Во всем доля, да воли ни в чем» (с. 828), «Там своя воля, а тут своя доля», «Ваша воля — наша доля» (с. 835) и т. д.<sup>32</sup> Во всех этих пословицах ощущается неразрывность, взаимосвязанность обоих понятий, потому что доля человека, его предназначение в жизни всегда оказывались в зависимости от чьей-нибудь воли. Слова «воля» и «свобода» не являются полными синонимами, потому что они имеют разное социальное наполнение в среде дворянства («свобода») и у народа («воля»).

В 1823 г. в «Цыганах» «свобода» Алеко противопоставлена «воле» цыган, но здесь еще нет понятия «доля», характерного для русской народной культуры.

В письме Татьяны «доля» и «воля» находятся в той же оппозиции: «доля» Татьяны зависит от «воли» Онегина.

Многое из того, что было открыто Пушкиным как народное в «Евгении Онегине», позже было закреплено в его сказках. В «Сказке о царе Салтане» находим эту же оппозицию:

Объявили царску волю:  
Ей и сыну злую долю... (т. III (1), с. 509).

На языке Онегина «доля» будет называться «рок», «жребий», «судьба».

Вторая часть письма Татьяны написана как бы другим человеком: она книжна и романтична. Слова о верности являются той внутренней

<sup>29</sup> В цит. статье С. Г. Бочарова дается интересный анализ двух сторон жизни Петербурга в гл. I, где соотносится «время Онегина» и время «купца и разносчика» (с. 31—32).

<sup>30</sup> Кедров К. «Евгений Онегин» в системе образов мировой литературы. — В кн.: В мире Пушкина. М., 1974, с. 134.

<sup>31</sup> Виноградов В. Язык Пушкина. М.—Л., «Academia», 1935, с. 223—230.

<sup>32</sup> Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1957, с. 826—844.

границей, которая отделяет в письме голос «простой девы» от голоса «ба-рышни с французской книжкой в руках».

Вторая часть — письмо из романа, в котором сила страсти заставляет героиню забыть обо всех преградах, и она называет возлюбленного на «ты». Вместо слова «доля» здесь слово дворянской культуры «судьба», а с «волей» соотносится «честь» Онегина.

Но и во второй части проявляет себя народная душа Татьяны. Мы видели выше, как связаны с любимой позой героини слова из второй части письма: «... Твоей защиты умоляю... Я жду тебя...» Это «перевод» на книжный язык народного понятия «избавитель». Онегин должен охранить и спасти. Его образ в письме идеализирован.

В статье «Художественная структура „Евгения Онегина“» Ю. М. Лотман утверждает, что в системе романтической героини Татьяны «Онегин может быть воспринят лишь в переводе на ее условный язык: он „милый герой“, „ангел-хранитель“ или „коварный искуситель“».<sup>33</sup>

Однако категорическое отнесение оппозиции «ангел—демон» только на счет романтизма не совсем верно: точно такое же противопоставление существовало и в народной традиции, так как в основе и литературного, и народного образа воплощения понятия «добро—зло» лежали общие религиозные представления. В традиции литературы страсть — это ценность, в народном представлении страстное чувство — не только грех, но почти болезнь, наведенная с целью погубить человека.

В. И. Даль пишет: «То, что мы называем любовью, простолюдин называет порчей, сухотой, которая <...> напущена».<sup>34</sup>

В народе считалось, что за душу человека идет постоянная борьба между ангелом-хранителем и дьяволом-искусителем. Чтобы вернее погубить женскую душу, дьявол часто принимает обличие мужчины и напускает на женщину страстную любовь, от которой единственным спасением могут быть такие же средства, связанные с обращением к тайным силам. Среди них наиболее популярны были заговоры от любви, один из которых приводит С. В. Максимов: «Ангел мой, хранитель мой! Сохрани мою душу, укрепи мое сердце, на всяк день, на всяк час, на всякую минуту. По утрам встаю, росой умываюсь, пеленой утираюсь Спасова пречиста образа. Враг-сатана, отшатнись от меня на сто верст, на тысячу, на мне есть крест господень!.. Пречистые замки ключами заперты, ныне и присно и во веки веков аминь!»<sup>35</sup>

Эта молитва-заговор была настолько характерна для района Пушкинских гор Псковской области, что сохранилась в народной памяти до 20-х годов XX века, когда ее записал В. И. Чернышев. Несколько видоизмененный по сравнению с вариантом Максимова текст этой «нецерковной молитвы» был опубликован В. И. Чернышевым в его работе «„Пушкинский уголок“, его быт и предания».<sup>36</sup>

Наиболее полно народность Татьяны раскрывается в V главе романа. «Преданья престоной старины» (V, 5) были ее историей (для Онегина история — «дней минувших анекдоты», I, 6). Татьяна погружена в таинственные, зыбкие и даже мистические начала народности: сны, гадания, предсказания луны помогали ей связать свое индивидуальное бытие с движением глубинных сил самой природы. Обряд для нее — не застывшая форма, а ключ, помогающий открыть доступ к тайным силам.

<sup>33</sup> Труды по русской и славянской филологии. IX. Литературоведение. Тарту, 1966, с. 13.

<sup>34</sup> Даль В. И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб., 1880, с. 44.

<sup>35</sup> Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903, с. 29.

<sup>36</sup> Известия РГО, т. 60, вып. 2, 1928, с. 360.

Гадание Татьяны связано у Пушкина, с одной стороны, с литературной традицией романтизма — умение находить «прелесть в тайном ужасе» (V, 7), как в балладах Жуковского, с другой стороны, в романе эти гадания — часть быта Лариных: «...по старине торжествовали в их доме эти вечера» (V, 4). Отсюда идет свойственная эстетике нового художественного метода, открываемого Пушкиным в романе «Евгений Онегин», предельная точность описания деталей и подлинность народных текстов.

В системе романтизма Жуковского «лирическая правда индивидуального переживания и есть высшая, даже единственная истина, а объективный, вне индивидуального переживания пребывающий мир — это лишь эфемерная видимость».<sup>37</sup> Вот почему и бытовые подробности гадания у Жуковского, по выражению А. Н. Веселовского, «декоративны и не подчеркивают впечатления народности».<sup>38</sup> Обратимся к конкретным примерам.

У Жуковского Светлана гадает в светлице, накрыв стол на два прибора. Татьяна у Пушкина «тихонько приказала *в бане* (курсив мой, — О. Г.) на два прибора стол накрыть» (V, 10). Это расхождение в описании места гадания отнюдь не случайно: Татьяна гадает «по совету няни», а няня знает, что ночные гадания могут производиться только «в нежилых помещениях, там где нет икон, витают бесы».<sup>39</sup>

Различно отношение Пушкина и Жуковского к проблеме подлинности текста народной песни.

Пушкин не только точно сохраняет текст подблюдной песни «Там мужички-то все богаты...», но в примечаниях к роману дает свое толкование этой песни, которое расходится с общепринятым. Пушкин замечает, что эта песня сулит утрату и горе, хотя во многих фольклорных сборниках считается, что серебро и золото песни предсказывают богатство (см., например, в сб. Шейна). Н. П. Андреев пишет: «Серебро — символ слез, лопата и „гребут лопатой“ — символ похорон. Таким образом, действительно „сулит утраты сей песни жалостный напев“».<sup>40</sup>

Жуковский не заботится о сохранности народного текста и добавляет свою строчку к подблюдной песне о кузнеце:

Мне венчаться тем венцом,  
Обручаться тем кольцом  
*Пред святым наложом*<sup>41</sup> (курсив мой, — О. Г.).

И наконец, описание различных видов гаданий в балладе Жуковского «Светлана» (бросание башмака за ворота, прополка снега, слушание под окном, кормление курицы зерном, гадание с пением подблюдных песен, накрывание стола на два прибора) не играет никакой роли в содержании баллады и призвано стать лишь романтической декорацией.

Гадание Татьяны мотивировано психологически: она пробует все более таинственные и страшные виды гаданий, пытаясь узнать, суждено ли ей счастье с Онегиным. Пушкин дает только три вида гаданий, но точен в каждой детали, все у него выверено народным опытом. Сначала у Татьяны «механическое гадание», по классификации В. Смирнова, с пением подблюдных песен в компании девушек, потом ночью, наедине

<sup>37</sup> Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М.—Л., 1965, с. 38.

<sup>38</sup> Веселовский А. Н. Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб., 1904, с. 512.

<sup>39</sup> Смирнов В. И. Народные гадания в Костромском крае. Кострома, 1927, с. 5.

<sup>40</sup> Андреев Н. П. Пушкин и народное творчество. — Уч. зап. ЛГПИ, т. 14. Кафедра русск. лит-ры. Л., 1938, с. 56.

<sup>41</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1952, с. 77 («Б-ка поэта». Малая серия).

с природой Татьяна пытается узнать свою судьбу по отражению в зеркале и случайной встрече, и, наконец, она решается на самое страшное гадание — вещими снами, дающее доступ к человеку нечистой силы.

Ни в чем не повторяя Жуковского (даже тексты подблюдных песен у него другие), Пушкин значительно обогащает представление читателя о типах народных гаданий: Татьяна «на месяц зеркало наводит», чтобы узнать, насколько увеличится ее семья. В. М. Смирнов пишет об этом типе гадания: «На месяц в зеркало смотрят. И начнут новые месяцы со стороны показываться... Сколь месяцев покажется, столько и семьи будет вместе с тобой».<sup>42</sup>

Чтобы узнать имя будущего мужа, обычно ходили «за ворота, преимущественно вечером под новый год и спрашивали первого человека, мимо идущего, как его зовут...»<sup>43</sup>

Последнее гадание Татьяны — гадание во сне, которое должно не просто раскрыть будущее, но и помочь ему осуществиться. В. Смирнов пишет: «Вещие сновидения вызываются искусственно мистическими заклинаниями...»<sup>44</sup> Среди наиболее популярных предметов, вызывающих зрительные образы, главным является зеркало.

Собираясь гадать во сне, Татьяна кладет под подушку зеркальце («под подушкой пуховой девичье зеркало лежит» — V, 10) и развязывает на себе «поясок шелковый». Может показаться, что упоминание о шелковом пояске в строфе 10 («Татьяна поясок шелковый сняла, разделась и в постель легла») является лишним, так как снятие пояска входит в понятие «разделась», но этнографический комментарий по-другому объясняет значение этой подробности. В. И. Смирнов замечает: «перед гаданием с зеркалом гадающая развязывает на себе узлы... Узел препятствует войти человеку в соприкосновение с силой, к которой обращается он во время гадания с просьбой помочь узнать судьбу».<sup>45</sup>

Нарастание напряжения в гадании Татьяны не только показывает ее страстное желание узнать будущее, но и подготавливает появление нечисти и ее «хозяйина» в сне Татьяны (развязанные узлы — открытый путь для нечистой силы).

Эпиграф к главе V — из баллады Жуковского («О, не знай сих страшных снов ты, моя Светлана!») — прямо указывает на то, что сон Татьяны — смысловой центр V главы. Вместе с тем это вершина всего романа, если считать, что по плану Пушкина роман должен был состоять из девяти глав. Пушкин в «Евгении Онегине» повторяет композицию «Цыган», где цыганская песня о старом муже стоит в центре поэмы не только как атрибут романтического «местного колорита», но прежде всего как народное воплощение характера вольной цыганки. Подлинно народная песня становится, по выражению Д. Благого, «геометрическим центром поэмы».<sup>46</sup>

Свойственный Пушкину во многих его произведениях принцип симметричной композиции, впервые намеченный в «Цыганах», получает полное воплощение в «Онегине». Сон Татьяны становится «геометрическим центром» «Онегина», потому что это наивысшая точка проявления народности Татьяны: здесь она героиня сказки. Три ступеньки — гадания — ведут ее к этой вершине и три другие «выводят» из мира народной культуры (об этом см. ниже, с. 37).

Вопрос об источниках сна Татьяны неоднократно ставился в пушкиноведении. Часть исследователей связывала сон Татьяны с народной песней

<sup>42</sup> Смирнов В. И. Народные гадания в Костромском крае, с. 46.

<sup>43</sup> Там же, с. 36.

<sup>44</sup> Там же, с. 9.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Благой Д. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 112—116.

(главным образом свадебной), другая часть — со сказкой и с балладой «Жених; третья группа исследователей видела в сне Татьяны аллегория (С. Судиенко), иногда даже политическую (Н. Фатов).

В своей обобщающей работе «Сны Пушкина» М. Гершензон выводит некую схему, по которой строятся сны героев Пушкина в пяти различных его произведениях. Сны отражают «бессознательные знания души», накопленные в опыте, и «из упорядоченной совокупности умозаключают вероятное в будущем».<sup>47</sup>

Вместе с тем автор отказывается от непосредственной расшифровки сна Татьяны: «... чтобы прочесть его, надо найти ключ шифра; другими словами, надо так полно уразуметь весь сон в целом, чтобы стала понятна каждая отдельная его подробность, как необходимая часть целого». «Я не берусь разгадать мысль Пушкина, может быть, это удастся кому-нибудь другому».<sup>48</sup>

В работе М. Гершензона намечен верный путь исследования сна Татьяны: его надо «уразуметь» как нечто целое.

Исследователи сна Татьяны обычно рассматривали его по частям, подбирая к ним параллели из народной песни или сказки. При этом пропадало ощущение целостности композиции сна, он распадался на ряд отдельных мотивов. Между тем сон Татьяны представляет собой единый сказочный сюжет, из тех, которые В. Я. Пропп называет сюжетом о лесном доме и рассматривает в своей работе «Исторические корни волшебной сказки». Один из вариантов этой сказки — девушка в доме разбойников — был использован Пушкиным в балладе «Жених», которая писалась в те же годы, что «Онегин», но ранее, чем была написана V глава романа.

Многолетний спор об источниках баллады «Жених» можно сейчас считать завершённым. В статье Р. В. Иезуитовой «Жених»<sup>49</sup> подводятся итоги этого спора и устанавливается, что Пушкин опирался на устную традицию русской сказки, а не на письменный иностранный источник, как считалось раньше.<sup>50</sup>

В сне Татьяны тот же сказочный сюжет, что и в балладе «Жених», предстает в обобщенном виде, схематизируется, потому что каждая деталь, каждый образ этого вещего сна должны выступать одновременно и в роли сюжетобразующего элемента сказки, и в роли символа. Реалистические подробности сразу же лишили бы образы сна символического значения.

Рассмотрим отдельные моменты сна Татьяны с точки зрения их соответствия схеме сказки о лесном доме. В первой части сна легко обнаружить два мотива:

- 1) переход через «поток, не скованный зимой» (V, 11—12);
- 2) медведь-проводник.

«Переправа в иное царство есть как бы ось сказки, — пишет В. Я. Пропп, — переправа есть подчеркнутый, выпуклый, чрезвычайно яркий момент пространственного передвижения героя». И далее: «Царство, в которое попадает герой, отделено от отцовского дома непроходимым лесом, морем, огненной рекой с мостом».<sup>51</sup> О роли в сказке медведя говорится: «Можно наблюдать, что охотничья функция помощников по-

<sup>47</sup> Сб. «Пушкин». I. М., 1924, с. 88—96.

<sup>48</sup> Там же, с. 88.

<sup>49</sup> Иезуитова Р. В. «Жених». — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974.

<sup>50</sup> Куклевич А. М., Лотман Л. М. Из творческой истории баллады Пушкина «Жених». — Временник Пушкинской комиссии, вып. 6. М.—Л., 1941, с. 72—91.

<sup>51</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Изд-во ЛГУ, 1946, с. 184.

степенно отходит на задний план, сменяясь... функцией посредничества между двумя мирами».<sup>52</sup>

Эти два мотива сна Татьяны, принадлежа к сказочному сюжету о лесном доме, в то же время имеют и свой символический смысл в песенной традиции русского фольклора. Переход через реку в народной песне — символ брака:

Дунай — речка широка,  
Моя ручка коротка.  
Положу я ламину (кладку, жердь, — О. Г.),  
Переведу я милую,  
Переведу любезную  
На свою я сторону...<sup>53</sup>

В других вариантах молодец предлагает:

Перейди, сударушка,  
На мою сторонушку!

А девица отвечает:

Я бы рада перешла,  
Переходу не наша...  
Жердочка тонка,  
Тонка, тонка гнется,  
Боюсь переломится.<sup>54</sup>

Описывая приготовления к гаданиям сновидениями, которые «почитаются тогда за предсказания», И. Снегирев пишет: «Собрав из прутьев мостик, кладут его под подушку. Девушка, ложась спать, приговаривает: „Кто мой суженой, кто мой ряженой, тот переведет меня через мост“. Суженый является во сне и переводит за руку через мост».<sup>55</sup>

Возможно, что именно такое гадание навеяло в сне Татьяны «две жердочки, склеены льдиной», которые С. Судиенко считал аллегорическим изображением двух встреч ее с Онегиным.<sup>56</sup>

Второй мотив — медведь, переводящий Татьяну через ручей. В русской песенной традиции медведь — жених (иногда невеста). «Видеть во сне медведя — к замужеству», — пишет В. Смирнов.<sup>57</sup>

Сочетание обоих мотивов сна — медведь-жених и переход через реку — мы находим в подблюдной песне № 73 из сборника М. Д. Чулкова «Собрание разных песен»:

Бредет медведь через реку,  
Пребредши, он распыхался,  
Распыхавшись, он разрыхался.<sup>58</sup>

Другой вариант этой же подблюдной песни находим в книге И. Сахарова «Сказания русского народа» (№ 31):

Медведь-пыхтун  
По реке пльвет.  
Кому пыхнет во двор,  
Тому зять во терем.<sup>59</sup>

<sup>52</sup> Там же, с. 172.

<sup>53</sup> Шейн П. В. Великорус в своих обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. I, вып. 1. СПб., 1898, с. 56.

<sup>54</sup> Там же, с. 138.

<sup>55</sup> Снегирев И. М. Русские простонародные праздники, вып. I—II. М., 1837, с. 52. — Это гадание было настолько популярным, что сохранилось в народной традиции более ста лет. В 1927 г. его зафиксировал В. И. Смирнов (Смирнов В. И. Народные гадания в Костромском крае, с. 11).

<sup>56</sup> Судиенко С. Тайна поэмы Пушкина «Евгений Онегин». Тверь, 1909.

<sup>57</sup> Смирнов В. И. Народные гадания в Костромском крае, с. 9.

<sup>58</sup> Чулков М. Д. Собрание русских песен, ч. III. М., 1783, с. 47.

<sup>59</sup> Сахаров И. Сказания русского народа, кн. III. СПб., 1841, с. 14—15.

Медведь в народной поэзии — устроитель брака, а чаще он символизирует жениха и невесту.

Потебня, объясняя этот мотив в песнях, вскользь замечает: «Пушкинской Татьяне снится, что медведь переводит ее через кладку, что предвещает выход замуж, хотя и за немиллого».<sup>60</sup>

Пушкин создает близкий к народному образ медведя-пыхтуна («Кряхтя валит медведь несносный»). Очень возможно, что фамилия гусара, который так неудачно сватался к Татьяне, — Пыхтин — ассоциативно связана с образом нежеланного жениха — медведя-пыхтуна из подблюдных песен. Пушкин, безусловно, прекрасно знал многие варианты подблюдных песен, о чем свидетельствует тот комментарий, который он сделал к текстам подблюдных песен, приведенных в романе. В личной библиотеке Пушкина был экземпляр сборника Чулкова — Пушкин им постоянно пользовался.

Как мы видим, первая часть сна Татьяны, связывая образ медведя и переход через реку с гаданиями и символикой народной песни, предвещает Татьяне нежеланный брак. В то же время оба эти мотива являются и частью общего сказочного сюжета в композиции сна.

Перейдя «поток, не скованный зимой», Татьяна оказывается в лесу («перед ними лес»). «Идя, „куда глаза глядят“, герой или героиня попадает в темный, дремучий лес... Именно здесь начинаются приключения. Этот лес никогда ближе не описывается. Он дремучий, темный, таинственный, несколько условный, не вполне правдоподобный».<sup>61</sup>

О лесном доме и его обитателях В. Я. Пропп сообщает следующее: «В сказке мужская коммуна часто живет еще другой профессией. Это — братья-разбойники. Это братство имеет очень примитивную организацию. Оно имеет старшего. Этот старший выбирается... Очевидно, выбирается наиболее ловкий и сильный, обладающий властью над природой».<sup>62</sup>

Онегин в сне Татьяны — старший в лесном доме. Он хозяин шайки чудовищ. Чудовища сна не нарушают условную схему сказки, так как «то царство» может быть и царством животных. Хозяина лесного дома в сказке Пропп называет «царем змей, волков, рыб, раков и т. д.».<sup>63</sup> И в этом Пушкин не отошел от традиционной схемы сказки, но контактировал два сказочных образа: чудовища сна по виду напоминают животных, а по типу поведения — разбойников. В этой части сна у Пушкина появляется аллегория: чудовища — это не просто персонажи сказки, враждебная героине среда, но и аллегорическое изображение окружающего Татьяну в реальной жизни человеческого общества. Пушкин не нарушает традицию сказки, когда изображает чудовищ уродливо слепленными из частей разных животных и птиц. Именно по такому принципу создаются образы «нечистых» в фольклоре: Баба-Яга с костяной ногой, русалки с рыбьими хвостами, черт с мордой собаки и рогами и т. д. Пушкинские чудовища — вполне сказочные образы:

Один в рогах с собачьей мордой,  
Другой с петушьей головой,  
Здесь ведьма с козьей бородой,  
Тут остов, чопорный и гордый,  
Там карла с хвостиком, а вот  
Полу-журавль и полу-кот» (V, 16).

<sup>60</sup> Потебня А. А. Объяснения малорусских и средних народных песен. Варшава, 1887, с. 148.

<sup>61</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки, с. 44.

<sup>62</sup> Там же, с. 105.

<sup>63</sup> Там же, с. 267.

Существуют и другие точки зрения на происхождение сказочных чудовищ в сне Татьяны.

В. Ф. Боцяновский в статье «Незамеченное у Пушкина» указал на связь этих образов с лубочной картинкой XVIII века «Бесы искушают святого Антония» и картиной художника XVI века Иеронима Босха «Искушение святого Антония», копия которой, как считают, висела у Пушкина в Михайловском.<sup>64</sup>

Н. Бродский в комментариях к роману указывает, что в одной из известных Пушкину «Русских сказок» Левшина (у Бродского ошибочно Чулкова) есть сцена, изображающая «дьяволов различного вида». Детали и тон этой сцены левшинской сказки напоминают 16-ю и 17-ю строфы V главы «Онегина».<sup>65</sup>

Все эти указания ученых на возможные источники образов чудовищ в сне Татьяны демонстрируют, какими богатыми и разнообразными могли быть жизненные впечатления поэта, слитые в один образ романа. Менее всего можно согласиться с точкой зрения Н. Фатова, увидевшего в образах чудовищ политическую аллгорию (декабристы и жандармы).<sup>66</sup>

Сходство сна Татьяны со сказочным сюжетом о лесном доме прослеживается и далее. «Динамика сказки, — как указывает В. Я. Пропп, — начинается с появления в этом братстве женщины... Можно усмотреть, что она принадлежит главарю шайки».<sup>67</sup>

*Мое!* — сказал Евгений грозно  
И шайка вся сокрылась вдруг... (V, 20).

Очень важную роль в сне Татьяны играет сцена убийства Ленского. В дальнейшем лишь один раз говорится о том, как отнеслась Татьяна к совершенному Онегиным убийству. Она «должна в нем ненавидеть убийцу брата своего» (VII, 14). Сама форма фразы показывает, что в действительности ненависти нет, что Татьяна и это простила, но в ее сне уже совершается «суд» над Онегиным: она ощущает Онегина способным на жестокое убийство. Романтический герой — «ангел» — превращается в демона и в атамана разбойников. Сон предупреждает Татьяну об опасности: даже шум в лесной хижине «как на больших похоронах» (V, 16) — нечисть как бы заранее справляет поминки.

Вместе с тем Онегин по-прежнему «мил и страшен» (V, 17) Татьяне. Сон открывает ей то, о чем она наяву не смеет и думать:

Онегин тихо увлекает  
Татьяну в угол и слагает  
Ее на шаткую скамью,  
И клонит голову свою  
К ней на плечо... (V, 20).

Близость Татьяны с Онегиным оказывается одной из тех неосуществленных возможностей в отношениях героев, которые часто только намечает Пушкин в романе.

Дальнейшее развитие сюжета (главы VI—VIII) ведет к постепенной реализации всех предсказаний сна. Стилистически это сделано очень тонко. Например, одинаковой конструкцией фразы в описании сна и действительности, в которой он реализуется: в сцене сна о внезапном появлении Ленского говорится — «вдруг Ольга входит, за нею Ленский»

<sup>64</sup> Вестник литературы, № 6, 1921, с. 2—4.

<sup>65</sup> Бродский Н. Л. «Евгений Онегин»... с. 241.

<sup>66</sup> Фатов Н. Недоговоренности и неясности в «Евгении Онегине». — Уч. зап. Черновицкого ун-та, т. 39. Серия филол. наук, вып. 10.

<sup>67</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки, с. 106.



(V, 20), потом, на именинах Татьяны, также «вдруг» появляются оба друга: «Вдруг Ленский входит и с ним Онегин» (V, 29).

Различные образы сна в главах VI и VII как бы «всплывают в памяти». Так, мельница, которая стремилась выделиться среди чудовищ сна своим активным движением — «вприсядку пляшет и крыльями трещит и машет» (V, 17) (в то время, как все другие «сидят»), оборачивается в VI главе местом роковой дуэли. Чудовище «с петушьей головой» вспоминается, когда среди гостей Лариных несколько раз мелькает Иван Петушков, который в главе VII выступает уже как один из трех претендентов на руку Татьяны.

Буянов сватался: отказ,  
Ивану Петушкову — тоже.  
Гусар Пыхтин гостил у нас:  
Уж как он Танею прельщался,  
Как мелким бесом рассыпался! (VII, 26).

Вообще эти три жениха Татьяны еще как бы из сказки-сна: их число, их фамилии (Петушков, Пыхтин) и даже фразеологизм «мелким бесом рассыпался» — всё ассоциируется со сном.

Мир сказки и даже более широкий мир народности становится узким для Татьяны после посещения дома Онегина: чтение его книг — это начало ухода Татьяны из мира народной культуры, переход ее на более высокий интеллектуальный уровень.

VII глава романа показывает процесс постепенного отключения Татьяны от привычного мира природы и стихии народного творчества, питающих ее фантазию. Три новые ступени ведут ее к будущему. Ей нужно отойти от привычных обрядов, расстаться с няней и окружавшими ее людьми, порвать связь с родной природой.

Эта троичность не случайна — она образует один из композиционных принципов романа и была заложена уже в самый план романа: три части, в каждой по три главы. В плане неосуществленной статьи Пушкина о народных песнях есть пункт — «лестница чувств» (XII, с. 209). Возможно, что так он назвал троичность, характерную и для песни, и для сказки. Каково происхождение троичности в «Онегине» — сказать трудно. Было бы неосмотрительно относить ее только за счет фольклорных влияний, потому что возможны и влияния литературные (например, «Божественная комедия» Данте) или какие-то психологические особенности личности Пушкина («любимое число»). Однако совершенно очевидно, что в V и VII главах, где Татьяна выступает как центральный персонаж, эта троичность ощущается как фольклорная (три гадания, три жениха и т. д.).

Рассмотрим, как в тексте VII главы выглядят три ступени ухода Татьяны «ото всего, что сердцу мило».

Первый шаг — отказ от исполнения привычных обрядов.

Наступает последняя зима Татьяны в деревне, она готовится к отъезду в Москву и уже:

Нейдет она зиму встречать,  
Морозной пылью подышать  
И первым снегом с кровли бани (курсив мой, — О. Г.)  
Умыть лицо, плеча и грудь... (VII, 30).

Эти строки воспринимаются современным читателем как обычная бытовая деталь, но у Пушкина каждое слово весомо. Уточнение «с кровли бани» может показаться и лишним, если считать эту сцену только бытовой. Выше уже говорилось, что баня, по народным поверьям, обладала целым рядом магических свойств (в ней не было икон). Видимо, поэтому считалось, что снег «с кровли бани» обладает особыми качествами.

У Даля читаем: «Чтобы быть белой, девушки моются первым снегом с кровли бани».<sup>68</sup>

Второй момент отхода Татьяны от привычного уклада жизни — прощание с людьми:

И вот в избе между слугами  
Поднялся шум, прощальный плач (VII, 31).

Этот «прощальный плач» кажется ритуальным и относится только к Татьяне, потому что в следующей строфе говорится: «Сбежалась челядь у ворот прощаться с барами» (VII, 32). Здесь о плаче уже не упоминается.

И вот Татьяна в Москве. Не восход солнца будит ее теперь, а звон московских колоколов. Как и в деревне, «садится Таня у окна», но перед нею не открывается уже привычная поэтическая и прекрасная картина русской зимы, как это было в деревне. Теперь мир природы отдален от нее, кругозор ее замкнут пределами двора барского московского дома:

... она  
Своих полей не различает:  
Пред нею незнакомый двор,  
Конюшня, кухня и забор (VII, 43).

Это третий этап ухода Татьяны из старого ее бытия — отрыв от природы. В этом обедненном мире, лишенном поэзии и природы, у Татьяны остается только «заветный клад и слез и счастья» — ее любовь к Онегину. Но вот настает и ее очередь заключить брак-делку. «Для бедной Тани все были жребии равны» (VIII, 47) — в новом своем мире Татьяна не употребляет больше слова «доля».

В VII главе, прощаясь с «мирными долинами», она говорит:

«Прости ж и ты, моя свобода!  
Куда, зачем стремлюся я?  
Что мне сулит судьба моя?» (VII, 28).

Тема женской судьбы дана в романе в трех вариантах: Прасковья Ларина, няня и сама Татьяна. Каждый раз это брак, где воля девушки не принимается в расчет при решении ее судьбы. Может показаться, что протест Лариной против брака с немилым выражен с наибольшей силой («рвалась и плакала сначала, с супругом чуть не развелась» — II, 31), но ирония снимает всякую мысль о серьезности этого сопротивления. Няня — «Филиппевна седая» — и «не слыхала про любовь». Татьяне неинтересен рассказ няни о ее замужестве. В этом случае они не находят общего языка. Непонимание любви очень обедняет образ няни, но Пушкин снимает с нее вину за это. В «Путешествии из Москвы в Петербург» он приводит следующий анекдот: «Спрашивали однажды у старой крестьянки, по страсти ли вышла замуж. — По страсти, отвечала старушка. — Я долго упрячилась, да приказчик пригрозился меня высечь. — Неволя браков давнсе зло» (т. XI, с. 225).

Для Пушкина приведенный анекдот важен тем, что выявляет другое значение слова «страсть»: для народа «страсть» — страх, в то время как в дворянской культуре «страсть» — это страстная любовь.

Из всех трех случаев женской доли только о Лариной говорится, что она «привыкла и довольна стала». Человек мыслящий не может заменить счастье привычкой. Онегин говорит Татьяне: «...привыкнув, разлюблю тотчас» (IV, 14). Татьяна не отреклась от сокровищ своего духовного

<sup>68</sup> Даль В. И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа, с. 116.

мира, не заменила счастье привычкой, как ее мать, но глубоко запрятала свою любовь и осталась ей верна. Верность Татьяны не следует понимать только как ее супружескую верность: она остается верной и супружескому долгу и своей любви к Онегину. «Учитесь властвовать собою, — наставлял ее когда-то Онегин, и Татьяна вполне восприняла этот урок. Изменилось и ее отношение к окружающей среде, к свету. Она научилась не просто отчуждаться, уходить от света, как уходила она от общества соседей-помещиков в деревне. Теперь Татьяна умеет влиять на окружающих:

Перед хозяйкой легкий вздор  
Сверкал без глупого жеманства,  
И прерывал его меж тем  
Разумный толк без пошлых тем (VIII, 23).

В черновиках к роману Пушкин еще подробнее останавливается на описании идеального салона Татьяны и особенно обращает внимание на то, что в ее доме говорят всегда по-русски: Татьяна выступает и как хранительница родной речи.

Татьяна окружена уважением света, который привык никого не щадить. Муж гордится ею, она «покойна и вольна».

Достижение этого идеала досталось Татьяне ценой трагических жертв: ей пришлось совершить насилие над собственной личностью, она «утешительного сана приемы скоро приняла» (VIII, 28), стала «равнодушной княгиней», упрятав свои чувства в самые дальние тайники души.

Трагический конфликт героев, неразрешенность их отношений связаны с тем, что Пушкин не видит возможности иного соединения двух основных типов русской культуры — национальной и народной — кроме пути творчества, по которому идет он сам. Но его герои — вне этого пути.

#### «ОНЕГИН, ДОБРЫЙ МОЙ ПРИЯТЕЛЬ»

«И Татьяна, и Онегин — это фигуры направления», — пишет Н. Берковский. — Татьяна дает направление к естественной народности, как Онегин дает его к национальной жизни в различных ее и осложненных формах. То, что между Татьяной и Онегиным, — это и есть вся пушкинская Россия. Для Пушкина нет поэтически полной жизни ни на одной стороне, ни на другой — обе нуждаются друг в друге».<sup>69</sup>

В нашей статье Онегин рассматривался главным образом как антагонист Татьяны в отношении к народной культуре. Обычно в работах о романе народность приписывается исключительно Татьяне. Это не совсем верно, потому что народность Онегина — еще одна нереализованная возможность в сюжете романа.

В конце I главы начинается подспудное и робкое движение Онегина к народности. Ночью, когда затихает шум города, Онегин вместе с автором стоят «над заснувшей Невой» и слушают «удалую песню».

Все было тихо, лишь ночные  
Перекликались часовые,  
Да дрожок отдаленный стук  
С Мильонной раздавался вдруг,  
Лишь лодка, веслами махая,  
Плыла по дремлющей реке:  
И нас пленяли вдалеке  
Рожок и песня удалая (I, 48).

<sup>69</sup> Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975.

Н. Л. Бродский считает, что «рожок и песня удалая» — «роговая музыка — оркестровая забава русского дворянства». <sup>70</sup> Формально это может быть и так, но в системе романа мотив удалой песни, звучащей сначала приглушенно, а в конце уже вполне определенно, — это музыкальный мотив Онегина, так же как звук пастушеского рожка — музыкальный мотив Татьяны.

«Удалая песня» — не просто народная песня, а песня разбойничья, в которой разбойник «ярко положительная фигура», <sup>71</sup> — пишет В. Я. Пропп.

Важно отметить, что это типично мужской жанр фольклора. Известно и особое внимание декабристов к разбойничьим песням. Таким образом, в мотиве удалой песни, звучащей как аккомпанемент образу Онегина в моменты кризисного состояния его души, заключено много различных ассоциаций. Удалая песня в конце I главы для Онегина еще соперничает с напевом «Торкватовых октав»:

Но слаще средь ночных забав  
Напев Торкватовых октав (I, 48).

Развернутое сравнение в конце 47-й строфы:

Как в лес зеленый из тюрьмы  
Перенесен колодник сонный,  
Так уносились мы мечтой  
К началу жизни молодой (I, 47) —

устанавливает ассоциативную связь Онегина с героем поэмы «Братья-разбойники». «Мне душно здесь... я в лес хочу», — говорит в бреду младший из братьев (т. IV, с. 147). Онегин в сне Татьяны — атаман разбойников и замахивается ножом на Ленского, опять напоминая этим старшего брата, бессмысленно и жестоко зарезавшего старика. После дуэли совесть мучает Евгения, он уезжает из деревни, «где окровавленная тень ему являлась каждый день» (VIII, 13).

Во время путешествия Онегина удалая песня бурлаков звучит для него уже в полный голос. В черновиках романа эта тема дана еще более определенно, чем в основном тексте. Онегин

Нашел купеческое судно,  
Поплыл он быстро вдоль реки.  
Струится Волга — бурлаки,  
Опершись на багры стальные,  
Унылым голосом поют  
Про тот разбойничий приют,  
Про те разъезды удалые,  
Как Стенька Разин в старину  
Кровавил волжскую волну.

(11)

Поют про тех гостей незваных,  
Что жгли да резали (V, 10, 11, с. 480).

Онегин движется к Татьяне через страдания, заблуждения, страшные ошибки. Принцип симметрии, характерный для композиции романа, часто ставит Онегина в ситуации, прежде характерные для Татьяны. Так, в VIII главе Евгений, возвратившись из путешествия, попадает на бал и «стоит безмолвный и туманный»; по существу это — синоним эпитетов «молчаливый» и «печальный», ранее отнесенных к Татьяне. И наконец, «для всех он кажется чужим» (VIII, 7), как казалась чужой Татьяна в своей семье.

<sup>70</sup> Бродский Н. Л. «Евгений Онегин»..., с. 115.

<sup>71</sup> Пропп В. Я. О русской народной лирической песне. — В кн.: Народные лирические песни. Изд. 2-е. Л., 1961 («Биб-ка поэта». Большая серия).

В VIII главе, как пишет Г. А. Гуковский, в сознании Онегина «впервые, еще смутно, возникают образы забытой некогда человечности, чистоты и более всего народности, фольклора — символа и основы того идеала человеческой душевной культуры, который в прежних главах романа был придан только Татьяне, а теперь появляется в духовном мире Онегина».<sup>72</sup> Однако, отмечая поворот Онегина к народной культуре, Гуковский не обращает внимания на то, что описание этого нового для Онегина состояния зеркально отражает описание духовного мира Татьяны. Пушкин сохраняет даже тот же порядок перечисления: преданья старины, сны, предсказанья:

Татьяна верила преданьям  
Простонародной старины,  
И снам, и карточным гаданьям,  
И предсказаниям луны (V, 5).

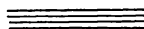
Онегин:

... меж печатными строками  
Читал духовными глазами  
Другие строки. В них-то он  
Был совершенно углублен.  
То были тайные преданья  
Сердечной, темной старины,  
Ни с чем не связанные сны,  
Угрозы, толки, предсказанья,  
Иль длинной сказки вздор живой,  
Иль письма девы молодой (VIII, 36).

Повторяя почти одно и то же о Татьяне и об Онегине, Пушкин во втором случае вводит оценки: то, что для Татьяны непреложно, не подвергается в ее сознании суду, представлено как факт ее веры, иначе оценивается критическим умом Онегина: преданья — тайные, еще не познанные, старина — «сердечная и темная», то есть Евгений готов полюбить эту старину, но не может ее понять, сны кажутся ему бессмысленными («ни с чем не связанные сны»), как и «сказки вздор живой».

Движение Онегина к народности остается в романе незавершенным еще и потому, что близость к природе и народной почве, присущая Татьяне, как нам кажется, воспринимается Пушкиным более в качестве женского начала в той общерусской культуре, к которой двигались герои, потому что фольклор, родной язык и народная этика — это то, что обычно человек получает от матери. Онегин вносит в эту культуру свободный ум, критическое отношение к действительности, переходящее в скепсис, блестящее остроумие. Встреча и сближение этих двух начал происходит в романе, но соединиться им не дано. Этот внутренний обобщенный смысл романа не следует воспринимать в качестве простой аллегории, он гораздо сложнее и тоньше выражен Пушкиным. Конфликт романа не разрешен, и в этой неразрешенности заключен вывод автора.

<sup>72</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 261.



---

---

Е. К. СОКОЛИНСКИЙ

**«СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА» А. В. СУХОВО-КОБЫЛИНА И  
РУССКАЯ НАРОДНАЯ КОМЕДИЯ, РУССКАЯ ДЕМОНОЛОГИЯ**

**1**

«Смерть Тарелкина» — наиболее яркая часть знаменитой трилогии Сухова-Кобылина и одно из своеобразнейших произведений русской литературы. И все же именно разбор «Смерти Тарелкина» в книгах, посвященных жизни и творчеству писателя, страдает наибольшей беглостью и не отражает в должной мере художественные особенности этой комедии.

Нам представляется, что основная причина недостаточного проникновения в образную структуру пьесы коренится в том, что исследователи не уделяют должного внимания ее народным истокам. Разумеется, связь «Смерти Тарелкина» с народной комедией, народной демонологией не является универсальным ключом ко всем проблемам поэтики этого сложного и необычного произведения. Но нам хотелось обратить особое внимание на данный вопрос, потому что при всей его важности он до сих пор остается почти неисследованным.

Прежде всего следует отметить интерес писателя к русской народной речи, к образцам русского фольклора. Из дневниковых записей 1861 г. мы знаем, что во время работы над «Смертью Тарелкина» Сухова-Кобылин записывал бытующие в народе анекдоты о подмене мертвого живым. «Вслушиваясь в рассказы своих работников, вольнонаемных и крестьян, мастеровых и чиновных людей, драматург то и дело использует фольклорный материал».<sup>1</sup>

Меньше фактических данных имеется о знакомстве писателя непосредственно с русской народной драматургией, но Сухова-Кобылину, вероятно, было известно такое произведение, как «Царь Максимилиан», впервые напечатанное в 1863 г., то есть в начальный период работы над «Смертью Тарелкина». Очевидно также, что автор трилогии был знаком и с народной петрушечной комедией, влияние которой сказывается в «Смерти Тарелкина» достаточно сильно.

**2**

Но обратимся непосредственно к тексту «Смерти Тарелкина».

Первое, что бросается в глаза, — это определенная тематическая связь между фольклорной обличительной драматургией и трилогией. В народ-

---

<sup>1</sup> Клейнер И. М. Драматургия Сухова-Кобылина. М., 1961, с. 297.

ном репертуаре мы найдем сатирические сценки, высмеивающие приказных, подьячих и других представителей царской бюрократии, непроходимое взяточничество, несправедливое судейство («Помещик, заводчик, судья и мужики», «Приказный и Черт», «Разговор двух министров, нижнего земского суда канцеляристов — Куракина и Волкова», «Дьячок и сыновья», «Херликин и судья», «Маркитант и ставленник» и др.). Тема беззакония выражена еще в народной поговорке: «Закон, что дышло: куда повернул, туда и вышло». Приказный из сценки «Разговор двух министров...» явно придерживается той же точки зрения: «Так-то и наше приказно дело: дери без оговорки со всякого смело. — Секретарь. Правда, и я на закон-то мало гляжу. Волокут со всех сторон, а я еще на постеле лежу».<sup>2</sup>

Естественно, что разоблачение чиновничества, взяточничества и несправедливости играло большую роль и в русской классической литературе. Эти же темы были отражены в творчестве В. В. Капниста, Д. И. Фонвизина, Н. В. Гоголя и других русских писателей. Но нельзя забывать, что истоки, например, «Ябеды» В. В. Капниста также находятся в фольклоре, в русской народной драме. Кроме того, нам важно сравнить, как разрабатываются эти темы у Сухово-Кобылина, в народной драме и в литературной драме. Очевидно, что автор «Смерти Тарелкина» ближе, чем любой из драматургов, к фольклорной интерпретации этих тем.

Если мы обратимся к образам комедии Сухово-Кобылина, то станет ясно, что Тарелкин, Варравин, Расплюев, фигуры помещика Чванкина, кушца Попугайчиков, доктора Унмеглихкейта очень близки образам, созданным народной фантазией.

Не случайно «Смерть Тарелкина» заканчивается репликой Варравина: «Я тебе говорю: ступай прямо в пекло; — там тебе не откажут — примут!..» (с. 258).<sup>3</sup> Тарелкин не отправляется в пекло, так как решил продолжать свою жизнь взяточника, казнокрада и кровопийцы с еще большим старанием, чем прежде. Аналогично этому финалу Черт из народной сценки «Приказный и Черт» собирается взять в ад приказного, но тот откупается, давая Черту расписку в том, что впредь «будет вдвое больше лгать и взятки брать».<sup>4</sup>

Что же касается Расплюева, то его беспашанная удаль, жестокость в соединении с добродушием и наивностью роднят его с Петрушкой или Ванькой-рататугем. (Конечно, имеется в виду Расплюев «Смерти Тарелкина», но не «Свадьбы Кречинского»). А эволюция героя от разорившегося помещика до шута-приживала при разбойнике (Кречинском, Варравине) показана в народной сцене «Семейная драма Приклонских», часто вводившейся в драму «Лодка», которая вполне могла быть известна Сухово-Кобылину по описанию А. С. Грибоедова.

Не менее интересен и образ помещика Чванкина, написанный явно в традициях русской народной комедии. Чванкин — это прежде всего ничтожество, трус и дурак. «Да знает ли он, кто я? а? Да я... я сам власть имею, а? — Я помещик Чванкин!! Да у меня в Саратовской губернии двести душ! — да у меня в Симбирской губернии двести душ! — Да у меня черт знает где черт знает сколько душ! Да я... Да он... (Ходит по комнате и колотит по столам)» (с. 244). Совершенно очевидно, что

<sup>2</sup> Русская народная драма XVII—XX вв. С предисл. П. Н. Беркова. М., 1953, с. 65.

<sup>3</sup> Здесь и далее текст «Смерти Тарелкина» цитируется по изданию: Сухово-Кобылин А. В. Трилогия. М., 1955.

<sup>4</sup> Русская народная драма XVII—XX вв., с. 61—62. — Еще в «Деле» есть намек на то, что Варравин — нечистая сила, антихрист (см. рассказ Ивана Сидорова — д. I, явл. 5).

Чванкин очень близок к фольклорному образу глупого или «голового» барина (интермедия «Мнимый барин» и др.).<sup>5</sup>

В равной степени на примере доктора Унмеглихкейта можно заметить, что драматург отражает именно народное отношение к немцам. Образ лекаря-немца мы найдем и в комедии о Петрушке, и в драме «Царь Максимилиан», и в народной пьесе «Как француз Москву брал», и в записях святочных сенок. Вот, например, речь доктора-иностранца из народной драмы «Царь Максимилиан»:

Я искусно лечу,  
Из мертвых кровь мечу.  
Ко мне приводят здравых,  
А от меня уводят слабых.  
Ко мне приводят на ногах,  
А от меня увозят на дрогах.  
Я зубы дергаю, глаза ковыряю,  
На тот свет отправляю.  
Нет ли здесь кого полечить-поправить,  
Живого к смерти представить.<sup>6</sup>

Очевидна связь Крестьян Крестьяныча Унмеглихкейта, как и гоголевского Гибнера, с этим персонажем народной драмы, но Сухово-Кобылин ближе к народному источнику.

Более сложен вопрос с такими персонажами, как дворник Пахомов, кухарка Мавруша и прачка Брандахлыстова. Сухово-Кобылин, пытаясь (нельзя утверждать, что это во всем ему удалось) отразить в «Смерти Тарелкина» народную точку зрения на некоторые социальные явления, присущие России того времени, вовсе не ставил перед собой задачу показать народ среди действующих лиц своей комедии.

Брандахлыстова — это шантажистка, живущая грязными делами.

Мавруша и Пахомов — мелкие городские мещане. Мавруша — пособница всех авантур своего барина. Как гоголевский Осип, как Федор в «Свадьбе Кречинского», она уже деклассировалась.

Пахомов — единственный персонаж комедии, нарисованный сравнительно мягкими красками, но было бы преувеличением считать его представителем трудового народа.

Впрочем, нужно иметь в виду, что многие герои народной комедии — Петрушка, Херликин, Иванушка-дурачок — тоже не являются в собственном смысле положительными героями. Они могут совершать глупости, иногда даже жестокости. Народ не боится посмеяться над самим собою. Глушоватость, неудачливость, «невропадность» — черты, свойственные многим народным комическим героям. Естественно, что связь между русской народной комедией и «Смертью Тарелкина» прослеживается не только в тематике и образах последней, но и прежде всего в жанре.

### 3

Проблема жанра является одной из важнейших проблем изучения этой пьесы. Но сложность «Смерти Тарелкина» заключается в том, что она не может быть отнесена к какому-нибудь одному жанру.

В разных работах ее называли: гротескной комедией, памфлетом, фарсом, драматической сатирой, сатирическим водевилем, трагикомедией —

<sup>5</sup> Можно отметить также, что образ «мнимого барина» оказал определенное влияние на Н. В. Гоголя при создании Хлестакова.

<sup>6</sup> Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. СПб., 1911, с. 23. Далее: Ончуков.



и, что самое интересное, называли не без оснований. Элементы всех этих жанров можно найти в пьесе. «Смерть Тарелкина» относится к некоему синтетическому жанру, которому трудно подобрать одно название.

Несомненно, что русская литература XVIII—XIX вв. не знала подобного жанрового образования. Ни в одном русском классическом произведении драматического рода мы не найдем такого сочетания жестоких сцен с буффонными, философской символики с клоунадой, такого кощунственного отношения к смерти и покойнику. Происхождение необычного жанра «Смерти Тарелкина» нужно искать в иной области — на наш взгляд, в народном творчестве.

Если русская классическая драматургия не знает сочетания фарса и трагедии в одном произведении, то в народном искусстве оно существует изначально. В том-то и состоит особенность народного театра, что он допускает тесное соединение трагических сцен с буффонными, что является чуждым для нашего традиционного восприятия.

Многие темы, которые кажутся изначально трагическими, драматическими, в народной смеховой культуре приобретают комическое звучание. Если для нашего сознания естественно уважение к покойнику, акту смерти, то совсем иное мы видим в народном театре. Вспомним хотя бы известную народную драму «Царь Максимилиан». В этой драме царь велит казнить своего сына Адольфа. «Вслед за трагической сценой казни следуют буффонные сцены с гробокопателями, которые *зритель никак не мог ожидать*. Гробокопатели измеряют тело Адольфа, оба падают, один старик попадает пальцем в рот Адольфу. Адольф слегка кусает палец старика, вскакивает и уходит. Старики тоже уходят».<sup>7</sup> Как мы видим, клоунада здесь сочетается со смертью, а покойник преспокойно оживает, не вызывая удивления окружающих.

В той же пьесе Аника-воин, встретив смерть, фамильярно спрашивает ее: «Ты что за баба, ты что за пьяница?»<sup>8</sup>

Не менее интересна с этой точки зрения и драма «Маврух», целиком посвященная разговору с покойником, причем нам непонятно, жив ли Маврух или умер.<sup>9</sup>

Конечно, тему смерти, развиваемую в трагикомическом плане, можно встретить и в классической литературе — сцена могильщиков в «Гамлете», например, но циничные остроты могильщиков все же не снимают общей трагичности понимания смерти, и комизм здесь носит философский, но отнюдь не балаганный характер.

Кроме трагикомического решения темы смерти, зрителей и некоторых исследователей всегда отталкивал «излишний реализм (читай — «натурализм», — Е. С.) некоторых сцен, напоминающих театры, специально приспособленные для любителей сильных ощущений».<sup>10</sup> Речь здесь, конечно, идет о реальном присутствии в течение всего первого акта гроба, об имитации трупа с помощью куклы и запаха тухлой рыбы, постоянных избиваниях, сцене пытки.

И опять-таки мы находим подобные эпизоды в народном театре. Довольно длинная сцена с гробом есть в кукольной комедии «Петрушка, или Ванька-рататуй»: «Чернички вносят гроб. Берут Немца и пачкают мерять. В длину он оказывается короток, а в ширину узок. Три раза при-

<sup>7</sup> Ончуков, с. 30.

<sup>8</sup> Ончуков, с. 33 (см. также: Гусев В. Е. От обряда к народному театру. Эволюция святочных игр в покойника. — В кн.: Фольклор и этнография. М., 1974, с. 49—59).

<sup>9</sup> Ончуков, с. 82.

<sup>10</sup> Переселенков С. А. А. В. Сухова-Кобылина — Ежегодник петроградских государственных театров. Сезон 1919/20 г. Пг., 1922, с. 144.

меряют. Потом задумываются. Потом схватывают Немца, складывают его, комкая, втрое и запикивают в гроб. Одна из монахинь-черничек погибает, чтобы посмотреть, удобно ли помещен усопший. Другая, по расseyанности, не замечает этого, прикрывает крышку гроба, причем заземляет голову своей товарки».<sup>11</sup>

Целое народное представление «Отпевание Умура» посвящено пародированию обряда похорон. Покойника (куклу) несут в гробу и всячески издеваются над ним и над самим обрядом.<sup>12</sup>

Избиение, причем довольно жестокое, также свойственно народному фарсу и в особенности кукольной комедии. «Является немец и снова бьет его (Петрушку, — Е. С.) по голове. Петрушка быстро оборачивается и бросается на немца. Начинается свалка. Петрушка побеждает. Опрокидывает немца на барьер и его же палкой водит ему по горлу, крича: „Зарежу!“ . Потом, поворотив его лицом вниз, ударяет его головой о барьер, приговаривая: „В зубы. . . в зубы. . . в зубы!“ . Потом садится на него верхом и толчется на нем. Немец не шевелится.»<sup>13</sup>

В народном искусстве, по замечанию М. М. Бахтина, «избиение носит веселый характер: оно и вводится и завершается смехом»<sup>14</sup>

Конечно, трудно говорить о каком-либо веселье, которое было изначально свойственно сценам с палочными ударами в народном театре, — в комедии «Смерть Тарелкина». Здесь мы встречаемся с тем случаем, когда смеховые мотивы лишаются своей смеховой функции, так как вызывают слишком тягостные ассоциации с реальной жизнью. Но палка, этот постоянный элемент фарса, появляется у Сухова-Кобылина не менее часто, чем в народной комедии. С помощью палки Варравин вбивает в голову Расплюева понятие о вурдалаке, с помощью палки пристав Ох приводит Расплюева в чувство и с ее же помощью тот мстит Оху. Палка мстит, уговаривает, объясняет, успокаивает, заставляет говорить и молчать — ее функция поистине универсальна. Палка у Сухова-Кобылина приобретает роль символа. В Российской империи палка становилась как бы рычагом государственного управления. Смешное превратилось у Сухова-Кобылина в страшное.

Но противоречия между комическим и трагическим, страшным и смешным — не единственные противоречия в «Смерти Тарелкина». Они включаются в целую систему разнообразнейших противоречий и алогизмов.

<sup>11</sup> Русская народная драма XVII—XX вв., с. 120.

<sup>12</sup> Исследователи творчества Сухова-Кобылина находят очень много авторов и произведений, которые могли оказать влияние на драматурга в период создания комедии. На наш взгляд, наиболее вероятно, что определенным толчком для создания «Смерти Тарелкина» была комедия Г. Ф. Квитко-Основьяненко «Мертвец-шалун» (см.: Квитко-Основьяненко Г. Ф. Драматические сочинения в 2-х томах, т. 2. СПб., 1862). В этой комедии, как и в «Смерти Тарелкина», все действие построено на мнимой смерти героя и его авантюрах, удавшихся благодаря принятой им на себя роли покойника. В пьесе есть немало натуралистических моментов (постоянные разговоры об анатомировании трупа и т. д.), а также мрачной фантастики, совершенно необъяснимой с точки зрения реальной жизни, изображенной в пьесе (покойник то вырастает под потолок, то съскакивает в карлика). Героя этой комедии, как и Тарелкина, называют вампиром и оборотнем. Найдем мы в ней и сцены с доктором-немцем и с гробовщиком.

Квитко-Основьяненко, так же как и Сухово-Кобылин, испытывал серьезное влияние фольклорных источников. Но интересно, насколько велика разница между двумя этими комедиями. Если Квитко-Основьяненко воспринял только некоторые формальные особенности народного изображения смерти, сведя свои довольно мрачные шутки к вполне традиционной светской комедии-водевилю, то Сухово-Кобылин использовал народные образы, сцены, сюжеты для создания большой социальной картины, наполненной глубоким философским смыслом.

<sup>13</sup> Русская народная драма XVII—XX вв., с. 119.

<sup>14</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 220.

Прежде всего перед нами разворачивается социально-политическая картина алогичного мира, алогичного государства, в котором полиция, должностная охраняет закон и неприкосновенность личности, сама преступает все законы, являясь крупнейшим и неподсудным преступником. Алогичная система рождает и алогичные понятия. При этих вывороченных наизнанку понятиях даже гуманная цель достигается низменными средствами. Например, чиновники собирают деньги на похороны бедного товарища с помощью символического воровства.

В этой балаганной сцене Варравин строит чиновников попарно, они симметрично берут друг друга за воротник, вытаскивают друг у друга деньги и по сигналу также автоматически кладут бумажники обратно. В сцене складчины в обобщенном виде нашло выражение повальное воровство, взяточничество и казнокрадство, царившие в Российской империи.

В плане социальном все герои пьесы — марионетки: логика у них полностью отключена, ее им «спускают» сверху. Здесь в остраничной форме выражен социальный индифферентизм героев, их легкая управляемость. Но Сухово-Кобылин показывает, как автоматизм из сферы социальной проникает в сферу чувств.

Варравин командует: «Я тронут — я плачу — плачьте и вы!». Ремарка: «Все плачут». «Обнимите друг друга!» — следует новая команда, и все обнимаются. Уходя, чиновники столь же автоматически хлопают Маврушу по плечу (с. 202). Самое страшное то, что чиновники искренне плачут и искренне обнимаются. Даже слезные железы, даже самые человеческие чувства «срабатывают» по приказу свыше.

Но кульминация полицейского автоматизма, конечно, в третьем действии комедии. Знаменитая «расплюевская механика» — это балаган в чистом виде, который должен был в ясной, доведенной чуть ли не до комической схемы форме продемонстрировать всю систему мордобоя, процветающую в управлении российским государством.

Изображение Сухово-Кобылиным этого ненормального, алогичного мира заставляет вспомнить изначальный мир, созданный народной фантазией. «„Иничное царство“... — это тоже вывернутый наизнанку, перевернутый мир зла и нереальностей. В этом изначальном мире перевертывается не одна какая-либо вещь, а все человеческие отношения.»<sup>15</sup>

Исследователи-фольклористы часто говорят, что народное смеховое искусство *всегда* оптимистично. Более того, утверждают, что мрачность, кошмарность пьесы Сухово-Кобылина сама по себе чужда народному мировосприятию, народному искусству. Мнение это, однако, представляется несколько односторонним. Нам известны убедительные доказательства иной точки зрения. Особый интерес в этом отношении представляет недавняя работа Э. В. Померанцевой,<sup>16</sup> в которой в основном анализируется материал малоисследованного жанра быличек.

Былички как раз и повествуют чаще всего о страшном, жутком. Былички — это «рассказы о столкновении человека с потусторонним миром, рассказы не только о чем-то необыкновенном, но необъяснимом и страшном... Они темны, мрачны и тягостны... Таинственность содержания и трагический финал былички, ее близость к кошмару, к сновидению опережают многие детали повествования, усугубляющие ее зловещий смысл...»<sup>17</sup> В этом фольклорном жанре сверхъестественное воспринимается как достоверное, и стремление убедить в достоверности происходя-

<sup>15</sup> Лихачев Д. С. Древнерусский смех. — В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 74.

<sup>16</sup> Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. Далее: Померанцева.

<sup>17</sup> Там же, с. 21—23.

щего приводит к введению многочисленных деталей, которые должны доказать материальность фантастического. Всё это черты, очень близкие поэтике «Смерти Тарелкина». Если же возвратиться к смеховым формам народного искусства, то и здесь мы видим, что с течением времени происходило сближение между смеховым изнаночным миром и действительностью.

С таким именно изнаночным миром и знакомит нас трагифарс Сухово-Кобылина. В этом мире утрачивается разница между фантастическим страшным и реальным страшным. Созданные народной фантазией образы вурдалаков, упырей и оборотней превращаются в жуткую реальность.

#### 4

Интерес писателя к народной демонологии несомненен. Помимо непосредственных записей народных рассказов, Сухово-Кобылин мог пользоваться различными этнографическими изданиями и изданиями по фольклору, которые в то время уделяли народной демонологии много внимания. Среди них могли быть статьи и книги как на русском, так и немецком или французском языках, которыми автор «Смерти Тарелкина» владел в совершенстве.<sup>18</sup>

Большое количество материалов не дает нам возможности категорически утверждать, из какого именно источника черпал Сухово-Кобылин сведения о народных поверьях про вурдалаков и оборотней, но нет сомнения, что «Смерть Тарелкина» написана на их основании.

Это предположение подтверждается при знакомстве с трудом А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», в третьем томе которого есть глава «Ведуны, ведьмы, упыри и оборотни».<sup>19</sup> И хотя этот том вышел в 1869 г., то есть в заключительный период работы над комедией, нельзя не учитывать, что Афанасьев, естественно, опирался на более ранние источники. В его книге дана наиболее полная картина мифологических воззрений славянских народов и в первую очередь русского. Именно эта работа позволяет сделать вывод, что образы, фантастические мотивы в пьесе Сухово-Кобылина в основном соответствуют народным взглядам на интересующие нас демонические существа. Все, что касается оборотней, вурдалаков, упырей, живых мертвецов, все, что при поверхностном знакомстве со «Смертью Тарелкина» воспринимается как произвольная фантастика, на самом деле имеет твердое мифологическое обоснование.

Вся образная система комедии имеет фольклорную, хотя, конечно, не только фольклорную, мотивировку. Возьмем хотя бы зоологические образы, которые часто употребляются в пьесе: жаба, лягушка, гады, змея, стая волков.

Почему так настойчиво повторяется Сухово-Кобылиным образ волков и змей?

Варравин (*о Тарелкине*). Самая омерзительная жаба ушла в свою нору; самая ядовитая и злоносная гадина оползла свой цыкл и на указанном судьбою месте преткнулась и околела!... (с. 204).

<sup>18</sup> Библиографический указатель Н. Ф. Сумцова «Колдуны, ведьмы и упыри» (Харьков, 1891) приводит несколько десятков источников, рассказывающих об упырях, оборотнях, вампирах, вурдалаках и других демонических существах. Причем среди этих источников есть большие монографии и крупные своды сказок, преданий, легенд, быличек.

<sup>19</sup> Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3-х томах. М., 1866—1869. Т. 3, с. 422—595. Далее: Афанасьев.

Тарелкин. Сердце-то у них какое, видели?

Расплюев. Видел. Волчье!

Тарелкин. Именно волчье (с. 209).

Расплюев. Я-а теперь такого мнения, что все наше отечество это целая стая волков, змей и зайцев, которые вдруг обратились в людей... (с. 239).

Варравин (*Тарелкину*). Теперь, змея, ты у меня в руках!..

Тарелкин (*с ужасом*). Варравин!!

Варравин (*шипит*). Я-я-а-а!! (с. 225).

Расплюев. Нет ли при них жал или ядов? (с. 239).

Расплюев. Был (Варравин, — *Е. С.*), говорит змею. Жало при себе имеет и яд жесточайшей силы (с. 239).

Тарелкин. ... да дадите ли вы мне воды — змеиные утробы... (с. 255).

Случаи обращения людей в животных считаются у народа вполне возможными и нередкими. «Лягушки повсюду признаются обращенными людьми. Всего же чаще люди обращаются в волков».<sup>20</sup> Кроме того, очень важно, что образы змей, жаб неразрывно связаны в представлении народа с дьяволом. В книге М. Н. Парунова, в рассказе о шабаше, празднике дьявола, говорится, что свиту дьявола, по преданиям, составляли люди в виде волков, козлов, змей и разных гадов.<sup>21</sup> Согласно другой легенде, дьявол утаил от бога воду и землю, держа их во рту. «Бог стал укорять его и сказал: „... а что у тебя во рту, из того пусть образуются змеи“. И поползли змеи у него изо рта и попали в преисподнюю; эти змеи и будут нас мучить».<sup>22</sup>

Очевидно, чиновники и в более широком смысле слова всякая царская бюрократия и представлялись драматургу гадами и змеями, посланными мучить людей. Наконец, образы змея, жабы или лягушки в фольклоре косвенным образом обозначают моральную деградацию человека.

Есть ли какая-нибудь связь между оборотнем и волком? Ведь Тарелкина постоянно называют тем и другим. Из книги А. Н. Афаньева мы узнаем, что связь между оборотнями и стаей волков самая непосредственная. «Одно из главнейших их (демонов, колдунов) превращений есть превращение в волка <...> Рядясь в волчьи шкуры, колдуны рыщут голодными и жадными волками и получают названия вовкулаков или волкодлак».<sup>23</sup>

Интересны для нас и легенды о Волчьем пастыре. «Народные приповедки рассказывают, как этот оборотень <...> превращается из зверя в старца, собирает вокруг себя волков, кормит их и каждому определяет его добычу: одному волку приказывает зарезать корову, другому заесть овцу, третьему растерзать человека и так далее. Кого назначит он в жертву волка, тот, несмотря на все предосторожности, уже не избегнет своей судьбы: в урочный час зверь настигнет и пожрет его».<sup>24</sup> По другой легенде, в услугах у Волчьего пастыря всегда состоят два волка.<sup>25</sup>

Разве не Волчий пастырь — Варравин, который дает указания, кого сожрать, кого ограбить двум своим «волкам» — помощникам: Тарелкину и Расплюеву. Близка социальному пессимизму автора «Смерти Тарелкина» и мысль о неотвратимости гибели от хищников, наметивших свою жертву.

<sup>20</sup> Иванецкий Н. Вера в превращения. — Этнографическое обозрение, 1891, вып. 3, с. 227.

<sup>21</sup> Парунов М. Н. Лешие, русалки, колдуны, ведьмы и оборотни. СПб., 1873, с. 22. Далее: Парунов.

<sup>22</sup> Померанцева, с. 130.

<sup>23</sup> Афанасьев, с. 527.

<sup>24</sup> Афанасьев, с. 529—536.

<sup>25</sup> Афанасьев, с. 529.

Конечно, какие-то моменты сходства между народными поверьями и пьесой Сухово-Кобылина могут быть и случайными, но совпадений настолько много, что случайность их всех представляется маловероятной. Знание этих народных поверий только поможет нам воспринять каждый образ, каждую метафору комедии более многомерно, так как за каждым словом драматурга встанет определенный круг представлений.

Может, например, показаться бессмысленным набором страшных образов то, как называют Тарелкина в пьесе: оборотень, вампир, упырь, мцырь, вуйдалак, вудкоглак, змея, волк, жаба. Но все эти образы взаимосвязаны в народном представлении.

Мы уже говорили о связи между оборотнями и волками. Также можно проследить общность между упырем и волком, лягушкой, змеей. «Упыри или вампиры состоят в ближайшем родстве с ведунами, ведьмами и оборотнями. Упыри — это мертвецы, бывшие при жизни своей колдунами, вовкулаками и вообще людьми отверженными, то есть опойцами, богоотступниками и проклятыми родителями. Упырь — это человек, обращающийся в волком. Упырь или вампир питается кровью и принимает различные образы, превращаясь, например, в жабу, лягушку».<sup>26</sup>

В другой легенде вампира сожгли, утроба его лопнула, и оттуда поползли змеи, черви и разные гады.<sup>27</sup>

Многие черты и поступки Тарелкина осмысляются полностью только в связи с мифологическими представлениями народа. Почему, например, Тарелкину так важно убедить Варравина и других чиновников в том, что его труп страшно смердит?

Тарелкин. ...Ступай, купи еще тухлой рыбы.

Мавруша. Еще! Что ж, мало?

Тарелкин. Да — не хватает — ступай! <...> эту рыбу (тухлую, — Е. С.) надо накласть в мою куклу в такой мере, чтобы их как поленом по лбу... (с. 197).

Варравин. Фу, черт возьми, какая вонь.

Чиновники. Фу, — фу, — нестерпимо.

Чибисов. Одной минуты пробыть нельзя!..

Варравин. Да отчего же такая провзительная вонь? (с. 199).

По сюжетно-бытовой логике эта имитация нужна для того, чтобы не подпускать их к гробу и не дать заметить подмену, чтобы, наконец, убедить их в своей безусловной смерти и необходимости немедленных похорон. И как будто герою это удается.

Варравин. Умер! Несомненно умер, ибо и протух!.. <...> как не вонять — по-моему, он мало воняет — надо бы больше (с. 203—204).

Но есть и другое обоснование. А. Н. Афанасьев говорит, что в русском народе удерживается суеверие, будто упыри, вампиры, умирая, не гниют.<sup>28</sup> Тарелкину, значит, нужно доказать, что он не упырь.

Эпизод с Брандахлыстовой в свете народных преданий тоже приобретает новый оттенок. Согласно легендам о вампирах, эти злые мертвецы нередко появляются «в образе варколака, бросаются на женщин и вступают с ними в блудную связь».<sup>29</sup> От этой связи рождаются новые вампиры, упыри, вурдолаки, варколаки. Так что слова Тарелкина, обращенные к его незаконным детям, «Прочь, бесенята!» воспринимаются уже не как ругательство, а как прямое обозначение их демонического происхож-

<sup>26</sup> Афанасьев, с. 557—559.

<sup>27</sup> Афанасьев, с. 575.

<sup>28</sup> Афанасьев, с. 565.

<sup>29</sup> Афанасьев, с. 559.

дения. Упырь рождает упырей, мертвец мертвецов. Страшная цепь продолжается Сухово-Кобылиным до бесконечности.

Почему же упырь, вурдалак Тарелкин является основным выразителем мотива смерти и бессмертия?

И на этот вопрос отвечает работа А. Н. Афанасьева: «Как производители неурожаев, голода и повальных болезней (а, по мнению Сухово-Кобылина, чиновничество — это напасть, которая косит людей хуже болезни, — Е. С.) упыри <...> отождествлялись с поедучей смертью».<sup>30</sup>

Рассказ о бессмертии оборотней мы встречаем в книге М. Н. Парунова.<sup>31</sup>

Оборотни лишены пристанища на том свете и осуждены блуждать по миру. Оборотень является предвестником какой-либо беды. Безусловно, появление оборотней вроде Тарелкина представлялось Сухово-Кобылину каким-то апокалиптическим предзнаменованием конца света. Особенно ясно эта мысль выражена в его памфлете «Квартет».

Естественно, что связь с народной демонологией обнаруживается не только у Тарелкина, но и у других персонажей пьесы, в особенности у Расплюева. Из трех главных персонажей пьесы он, пожалуй, самый таинственный, самый страшный. Только однажды в течение всей пьесы мы встречаем прямое обличение в его адрес: во время пытки жаждой Тарелкин сообщает, что главными зачинщиками среди шайки упырей и вурдалаков были Максим Варравин, экзекутор Живец, частный пристав Ох, *квартирный поручик Расплюев*.

И действительно, слова Тарелкина «Людей нет — все демоны» следует воспринимать как в плане ругательства, так и в фантастическом плане: его окружают оборотни, вурдалаки, упыри, то есть демоны.

Основной чертой характера Расплюева является чудовищное обжорство. И эта черта не случайна. Из «Поэтических воззрений славян на природу» мы узнаем, что упыри, отождествляемые с поедучей смертью, «наравне с этой злобною богиней и другими демоническими существами (змеями, чертями) являются в народных сказаниях пожирающими человеческое мясо».<sup>32</sup> Там же рассказывается и про оборотня-чудовище с большой пастью: «На Украине уверяют, будто упыри гоняются по ночам за путниками с громким возгласом: „...ой, мяса хочу, ой, мяса хочу!“. По свидетельству народных преданий, колдуны являются после смерти, в ночное время, бродят по деревне, морят и поедают живых людей. В одной сказке повествуется о мертвече, который пришел на свадьбу, умертвил жениха и невесту, сожрал все приготовленные яства вместе с посудой, ложками и ножами, а затем закричал: „Есть хочу! голоден!“».<sup>33</sup>

Как тут не вспомнить Расплюева: «Я вам про себя скажу. Отчего я человеком стал? Голод пронял. Доложу вам — желудок мой особой конструкции: не то что *волк*, а *волкан*, то есть три *волка* (вспомним волкодылака, — Е. С.). Он каши-то меру просит, а ему подают наперсток — вот я и взалкал. Да как взалкал, — до иступления. Хожу по улицам да зубами и щелкаю...» (опять волчий образ, — Е. С.) (с. 238).

И раньше:

Тарелкин. Что за пасть такая. Да это бездонная яма! Куда ж это у него проваливается? <...> может, у вас днице выперло, — так не проходит ли насквозь? (с. 213).

Расплюев. Так у меня <...> огонь неугасимый и червь неутолимый (с. 214).

<sup>30</sup> Афанасьев, с. 582.

<sup>31</sup> Парунов, с. 30.

<sup>32</sup> Афанасьев, с. 582.

<sup>33</sup> Афанасьев, с. 583.

Человек, знакомый с народными сказаниями, несомненно, должен был понять, что Расплюев тоже оборотень, упырь, волкодлак или вурдалак.

Если же говорить о народном театре, то можно вспомнить комедию о «Кедриле-говоре», который старается съесть как можно больше даже тогда, когда черти тащат его в ад. (Комедия описана Ф. М. Достоевским в «Записках из Мертвого дома», которые публиковались в 1861—1862 гг.). Описание этой народной пьесы также могло оказать определенное влияние на Сухово-Кобылина при создании образа Расплюева.

Очень важный для «Смерти Тарелкина» мотив двойничества, вопреки распространенному мнению, не является прерогативой исключительно романтической литературы. В разных вариациях мотив двойника встречается и в фольклоре. В некоторых быличках и легендах черт принимает облик двойника, и человек видит сам себя.<sup>34</sup> В другом случае «демон принимает образ знакомого, кума, чтобы вернее обольстить, а потом погубить человека, или нечистая сила вручает заклятые вещи, которые губят взявшего их».<sup>35</sup>

Все это очень близко двойникам Сухово-Кобылина.

Дьявольское происхождение двойника Тарелкина все время настойчиво подчеркивается и еще более усиливается в поздних редакциях пьесы.

Атмосфера чертовщины начинается уже с первой картины.

Мавруша. О-о-ох... Покойники, куклы, оборогни... Я умру (*хочет бежать*). Я умру.

Интересно, что в редакции пьесы 1896 г., хранящейся в рукописном отделе ИРЛИ,<sup>36</sup> сходство между Тарелкиным и Кобыловым настолько велико, что даже Мавруша, пособница Тарелкина во всех темных махинациях, принимает его за покойного Кобылова и в ужасе кричит: «А-а-ай! Оборотень!»

Далее она называет Тарелкина «беспутным чертом» и заявляет: «Так мне на этой нечистой квартире все черти и кажутся». Двусмысленно звучит и следующая ее фраза: «Вот он, покойничек, дает о себе знать».

Как бы подтверждает слова Мавруши Варравин: «Тут не чисто, дьявольщиной пахнет».

Расплюев обращается к Тарелкину: «Врешь, адская душа!»

Доктор Унмеглихкейт прописывает ему «чертов навоз» в качестве лекарства. (О х. Ну и чудесно. Если чертов, то ему по нутру придется).

В заключение Варравин отпускает Тарелкина со словами: «Ступай к черту, провались в ад...»

Как и во многих других случаях, простым ругательством, бытовым выражением возвращается в пьесе их прямой первоначальный смысл.

Варравин также косвенным образом называется сатаной. Еще в «Деле» Иван Сидоров рассказывает о том, что родился антихрист, уже в летах, солидный человек, «служит, и вот на днях произведен в действительные статские советники — и пряжку имеет за тридцатилетнюю беспорочную службу. Он-то самый и народил племя обильное и хищное — и все это большие и малые советники, и оное племя всю нашу христианскую сторону и обложило; и все скорби наши, труды и болезни от этого антихриста, действительного статского советника, и глады и моры наши от его отродия; и видите, сударь, светопредставление уже близко» (с. 108). Не случайно приметы антихриста совпадают с приметами Варравина.

<sup>34</sup> Демидович П. Из области верований и сказаний белоруссов. Гл. 1. — Этнографическое обозрение, 1896, № 1, с. 107.

<sup>35</sup> Добровольский В. Н. Народные сказания о самоубийцах. — Живая старина. 1894, вып. 2, с. 204.

<sup>36</sup> ИРЛИ РО. Архив Н. В. Минина, ф. 186, ед. хр. 19.



Здесь также уместно вспомнить и реплику Тарелкина из первого действия «Смерти Тарелкина»: «Это злейшие, ехиднейшие из всех дел варравинских, букет, который *самому сатане* можно поднести в знак любви и уважения» (с. 198).

Фантастика, связанная с демоническими существами, занимает значительное место в русском народном творчестве. А. Н. Афанасьев свидетельствует, что «народный эпос любит останавливаться на таинственной науке оборотничества».<sup>37</sup> Нет сомнения, что фантастика Сухова-Кобылина близка именно этой народной фантастике, а не романтической фантастике гофмановского типа, которая, конечно, оказала серьезное влияние на многих русских писателей.

Но образ, метафора у Сухова-Кобылина многозначны, они одновременно и фантастичны и реальны, однако прежде всего они несут в себе социально-политическую символику.

Обжорство Расплюева — это одновременно гиперболическая, фантастическая черта, указывающая на его принадлежность к оборотням и вурдалакам и в то же время символическая черта целого общественного слоя паразитов. Расплюевское обжорство показывает всю ненасытность этой породы людей, жрущих без разбора людей, деньги, целые состояния, и нет им покоя в жизни, так как «неутолимый червь» требует себе все новой и новой пищи.

Если о Тарелкине говорят, что его «по самые конечности рук покрывал ослизлый и злокачественный пот», то эта ослизлость, скользкость, с одной стороны, указывает на его принадлежность к жабам, змеям, гадам, а с другой — подчеркивает умение всего чиновничества извернуться и вывернуться, обернуться, выскользнуть из рук. Оборотень — и фантастический образ народной демонологии, и точный и емкий образ для обозначения приспособленчества, камелеонства, столь удобного и необходимого для обывателей Российской империи.

Основаваясь на народных представлениях, Сухова-Кобылин придаст известным образам народной демонологии глубокое социальное значение. Именно в этом большая сила драматургического письма автора «Смерти Тарелкина». И, анализируя пьесу, нельзя забывать ни о той, ни о другой стороне, так как они взаимодополняют и взаимообогащают друг друга.

## 5

Говоря о сходстве «Смерти Тарелкина» с русским народным театром, нельзя не сказать и о таких важных и необычных элементах драматургии Сухова-Кобылина, как использование масок, трансформаций, передеваний.

Отличие маски у автора трилогии от маски в гоголевских, например, произведениях состоит в том, что у Сухова-Кобылина мы имеем дело с маской открыто балаганной, театральной.

Прежде всего маска в комедии представлена как реальная вещь, как бутафория: парик, челюсть и бакенбарды Тарелкина; зеленые очки Полутатарина. Как известно, Тарелкин и Кобылов — один и тот же человек. Варравин и капитан Полутатарин тоже одно лицо. Тарелкин и Полутатарин — это две маски, откровенно демонстрируемые на сцене. Но это, видимо, не все. Что такое Варравин? Настоящее лицо или маска? Его настойчиво называют «кувшинным рылом». Но ведь «кувшинное рыло» представляется чем-то страшным, неподвижным и неживым, что

<sup>37</sup> Афанасьев, с. 537.

является одним из признаков маски. «Кувшинное рыло» — образ, найденный в гоголевских «Мертвых душах», становится у Сухова-Кобылина символическим обозначением чиновничества вообще.

Тарелкин — маска, и Копылов — маска. Но что скрывается под этими двумя масками, нам неизвестно. Полутатарин — маска Варравина. Но почему бы и Варравину не быть маской? Видимо, ему не впервые перевоплощаться — с ролью он справляется прекрасно.

О Брандахлыстовой сказано, что она «колоссальная баба». В примечаниях автор пишет, что эта роль может быть исполнена мужчиной. Конечно, для драматургии времен Сухова-Кобылина, исключая водевиль, это было непривычно, и драматург, сам пугаясь своей дерзости, приписывает «в случае нужды». Какой нужды? Известно, что хорошего актёра-мужчину найти было труднее, чем характерную актрису. Но, может быть, под маской Брандахлыстовой действительно скрывается мужчина? Может быть, в этом мире полицейских и доносчиков Брандахлыстова — лишь подставное лицо, нужное Варравину, чтобы добить Тарелкина? Ведь показания прачки и дворника служат главным свидетельством обвинения. Тогда сцена с Брандахлыстовой перестает быть вставным фарсовым номером и включается в цепь интриги; тогда понятно, почему женщина, сначала не узнавшая любовника, с которым прожила несколько лет, кинулась ему на шею, как только ей указали на Копылова. Становится мотивированным и ее быстрый уход в полицию — ведь разговор с мнимым Копыловым в этом случае превращается в пустую формальность для отвода глаз.

В то же время известно, что переодевание мужчины в женщину — один из самых популярных и действенных приемов народного театра.

Не меньшего внимания заслуживают кредиторы:

3-й кредитор — пиявкообразный человек.

4-й кредитор — ... с большими усами и крокодилообразным телом.

Еще кредиторы — ... все они одеты в самые фантастические пубы и шинели.

Перед нами явно какой-то маскарад, тем более подозрительный, что возглавляется он Варравиним в маске и костюме капитана Полутатарина.

Конечно, о многом можно лишь догадываться. Сухово-Кобылин ничего не говорит прямо, он намекает, он двусмыслен. С одной стороны, казалось бы, все присходящее имеет совершенно реальные мотивировки, а с другой — все зыбко, неустойчиво, подозрительно.

Интересно также отметить связь между маской, смертью и русским народным похоронным обрядом. В. Всеволодский-Гернгросс рассказывает о любопытном обычае маскирования покойника, зная несколько редакций: «Маску надевали на лицо в целях сохранения черт лица или в целях устрашения злых сил; в последнем случае маски делались страшного вида и ставились по углам могилы».<sup>38</sup>

Слово «маска» у многих народностей одновременно понимается как «смерть», «изображение мертвого».

Наконец, еще один, наиболее существенный момент сходства театра Сухова-Кобылина и народного театра — социальный характер маски.

Совершенно очевидно, что маска у Сухова-Кобылина несет определенных социальный смысл, но какой? Очень точно ответила на этот вопрос М. Злобина, по мнению которой Сухово-Кобылин впервые в русской ли-

<sup>38</sup> Всеволодский-Гернгросс В. История русского театра. В 2-х томах, т. 1. М.—Л., 1929, с. 151.

тературе с помощью маски осмысляет в философском и конкретно-социальном плане мотив лица и личины, сущности и видимости.<sup>39</sup>

Маска — обозначение приспособленчества Тарелкина и других персонажей комедии. Меняя маски, человек становится оборотнем. Лицо превращается в маску, растворяясь и исчезая в ней (собственно мысль о безличности персонажей появляется еще в «Свадьбе Кречинского», в финале которой Расплюев отвечает полицейскому чиновнику, что у него нет фамилии).

Итак, маска у Сухово-Кобылина выполняет ряд традиционных и нетрадиционных функций. С одной стороны, она демонстрирует метаморфозы персонажа, делает его неузнаваемым, пугает своей неподвижностью, с другой — символизирует важную общественно-психологическую черту — приспособленчество и полное обезличивание человека.

Следует отметить, что некоторым исследователям, в частности К. Л. Рудницкому, кажется, что маски, передевания делают «Смерть Тарелкина» схожей с водевилем, но по своей функции они ближе к народным маскам и ряженью, из которого, собственно, и вышел весь театр. Водевильные маски и передевания всегда легкомысленны и веселы. Передевания же в народном театре служат созданию *страшно-комического образа*. (Например, маска кирилловского Кудеса или персонаж чешского и словацкого народного театра Перехта).

## 6

Народная стихия пронизывает все элементы «Смерти Тарелкина». Некоторые исследователи уже отмечали народность языка комедии. И действительно, вся речь персонажей насквозь фольклорна. «Я видом не видала, слыхом не слыхала» — типично фольклорная формула. И таких формул в пьесе Сухово-Кобылина рассеяно множество. Очевидно пристрастие драматурга к старинным словам, выражениям, народной метафоре, просторечному говору. Отдельное слово у него не случайно. Лексика персонажей тщательно подобрана, несколько даже архаизирована. Брандахлыстова не скажет, что она прачка. Нет, она «по портомойству». Для слова вурдалак подобрано несколько синонимов: вуйдалак, вудкоглак, упырь, мцырь. Балаганность, кукольность, масочность пьесы требовали большого лаконизма, более выразительного, более «хлесткого» языка, чем литературная драма. Вспомним, например, сцену допроса Пахомова, где вопросно-ответная система доводится до полнейшего абсурда:

Расплюев. Ну, — ты свидетель?  
Пахомов. Я-то?  
Расплюев. Да, ты-то.  
Пахомов. Чаво-с?  
Расплюев. Свидетель ли ты? (с. 247).

Расплюев. Знал ли ты <...> Копылова?  
Пахомов. Чаво-с?  
Расплюев. ... не оборачивался ли он во что?  
Пахомов. Ась? — и т. д. (с. 247).

Другой вариант языковой гиперболы — подчеркивание орфоэпических ошибок персонажа. Так, основная характеристика доктора Унмеглихкейта, как мы уже отмечали, типично фольклорная. Традиционно для народной комедии и издевательство над неправильным немецким произношением русских слов.

<sup>39</sup> Злобина М. Страшные дни Расплюева. — Театр, 1967, № 2, с. 25.

Еще один любопытный факт: Н. Ф. Сумцов говорит о связи проклятий, ругательств с древнейшими ритуалами, о заклинательной функции проклятий.<sup>40</sup>

В связи с этим интересно вспомнить монолог Тарелкина: «Прощайте, рыкающие звери начальники, — прощайте, Иуды товарищи!.. Приятели мои, ямокопатели, предатели, — прощайте! Кредиторы мои, грабители, пиявки, крокодилы.. прощайте!» (с. 196). Звучит почти как стихи. Очень похоже на молитву или заклинание. Речь торжественная, характерны повторы, четкое вычленение оборотов. Аналогична и речь Варравина над гробом Тарелкина. Здесь драматург как бы возвращает ругательству его первоначальную функцию.

Но не только лексика и построение фразы сближают драматургию Сухова-Кобылина с языковыми формами народного искусства. Русская фольклорная стихия ощущается прежде всего в диалогах «Смерти Тарелкина». Вспомним хотя бы одиннадцатое явление первого действия — разговор Варравина и Мавруши.

В а р р а в и н. Поди сюда, глупая баба.  
 М а в р у ш а. Слушаю, батюшка.  
 В а р р а в и н. Знаешь ли, кто я?  
 М а в р у ш а. Не знаю, батюшка.  
 В а р р а в и н. Я генерал.  
 М а в р у ш а. Слушаю, батюшка, вашу милость.  
 В а р р а в и н. Знаешь ли ты, что такое генерал?  
 М а в р у ш а. Не знаю, батюшка, ваша милость.  
 В а р р а в и н. Генерал — значит, что я могу тебя взять и в ступе истолочь.  
 М а в р у ш а. Попадите, батюшка, ваше сиятельство.

Перед нами явно фольклорный диалог какого-нибудь разбойника с деревенской бабой. Диалог, в котором персонажи совершенно не понимают друг друга, так называемый «разговор глухих», которым так любит пользоваться Сухово-Кобылин, также берет свое начало в народном театре. Вот сцена из комедии «Мнимый барин»:

Б а р и н. Афонька, малый, поил ли ты моих коней?  
 А ф о н ь к а. Как же, барин, поил.  
 Б а р и н. Почему же верхняя губа суха?  
 А ф о н ь к а. Не могла достать.  
 Б а р и н. А ты бы *подрубил*.  
 А ф о н ь к а. Я и так по колени *отрубил*.  
 Б а р и н. Дурак, ты бы копытце *подрубил*.  
 А ф о н ь к а. Я и так все четыре ноги *отрубил*.<sup>41</sup>

У Сухова-Кобылина на каламбуре строится обвинение. Свидетель употребляет слово «оборотился» в одном смысле, а следователь придает ему другой, нужный для следствия.

О х. ... — Не видал ли ты — оборачивался ли Копылов в зверя или скота какого?  
 П а х о м о в. Нет, ваше высококордие, ей-богу нет; в скота он не оборачивался.  
 Р а с п л ю е в. Врешь.  
 П а х о м о в (с *убедительностью*). Ей-богу, не оборачивался; что хотите делайте, не оборачивался; — вот в стену — в стену точно что оборачивался.  
 Р а с п л ю е в (с *жаром*). А!.. Вот оно!..  
 О х. Каким образом?  
 П а х о м о в. А вот сойдет с лестницы — ну — иное дело — случится — в стену и обернется (с. 249).

<sup>40</sup> Сумцов Н. Ф. Пожелания и проклятия. Харьков, 1896.

<sup>41</sup> Овчуков, с. 67.

Использующийся Сухово-Кобылиным алогичный диалог также уходит корнями в народную драматургию:

Барин. А что будет приготовлено?

Мужик. Жаркое-с.

Барин. Именно какое?

Мужик. Комар с мухой, таракан с блохой, на 12 частей разрезанные, на 12 персон приготовленные.

Барин. Мария Ивановна! Какое жаркое чудесное-с!<sup>42</sup>

Если барин всерьез воспринимает чепуху, которую говорит мужик, то у Сухово-Кобылина на подобную абракадабру просто не реагируют. Диалог фактически разрушается и превращается в несвязанные между собою монологи. Действительно, что можно ответить на рассказ Расплюева о поимке вурдалака: «У нас в квартире жили двое. <...> Как следует жили, умерли и в землю зарыты. <...> Двое эти один! — и этот один жив?!» (с. 228).

В таких речах находит выражение патологическая глупость персонажей, и в то же время они отражают комически-страшный абсурд изображенной драматургом жизни.

## 7

Мы привели достаточно примеров, доказывающих, что истоки «Смерти Тарелкина» находятся в русской народной комедии и русском народном творчестве. Но почему же тогда сам автор в примечаниях к комедии ссылался на впечатления от французского трансформатора Левассера? Причина очень проста. Как писал Л. Гроссман, «авторитетом французской сцены и высоким мастерством Левассера Сухово-Кобылин пытался воздействовать на русских исполнителей своей последней комедии».<sup>43</sup>

Для автора было очень важно, чтобы его любимое детище поставили и сыграли в соответствии с его замыслами. Но тогдашний зритель гораздо лучше знал и гораздо больше ценил французский низовой театр, чем отечественный. Разумеется, низовой театр не полностью идентичен фольклорному, однако он в значительной мере вообрал в себя поэтику народного театра. Сухово-Кобылин мог полагаться на интернационализм народного театра, благодаря которому указание на любой народный театр (в том числе и на французский) уже вызывало представление об особом типе массового зрелища, включающего трагикомизм, сочетание смешного и страшного, преувеличенную гиперболизацию, буффонадные сценки, алогичный диалог, маски, переодевания, грубоватую, сдобренную соленым словом народную речь. В принципе кукольные комедии о Петрушке, французском Полишинеле, английском Панче, немецком Гансвурсте имеют много общего как в сюжетной схеме, так и в стилистике.

Кроме того, конечно, нельзя не согласиться с тем, что Сухово-Кобылин прекрасно знал не только русский, но и зарубежный театр. Философский балаган Сухово-Кобылина чрезвычайно сложен по своим формам и использует многие театральные традиции.

Сам по себе русский театр, как народный, так и профессиональный, при своем рождении испытывал достаточно серьезное влияние итальянского, немецкого, французского театров, представленных многочисленными заезжими труппами, что, разумеется, не помешало ему сохранить свои национальные корни. Так же и Сухово-Кобылин, оставаясь глубоко рус-

<sup>42</sup> Ончуков, с. 69.

<sup>43</sup> Гроссман Л., Преступление Сухово-Кобылина. Л., 1927, с. 67.

ским художником, старался в своих произведениях синтезировать лучшие достижения русского и зарубежного театра. В «Смерти Тарелкина» можно обнаружить следы влияния и французского театра, и итальянской комедии масок.

Между некоторыми масками комедии дель арте и масками Сухово-Кобылина существует вполне ощутимое сходство. Вот описание традиционной маски Бригеллы: «Хитер, умен, зол. Он никому ничего не простит и умеет ненавидеть. Он нелегко прощает палочные удары, которые достаются ему по его маленькому положению. А когда нужно спасти интригу, Бригелла тут как тут... Его голова богата на всякую выдумку... Он знает, как и с кем разговаривать. Язык у него подвешен отлично. Приспособляться к положению он великий мастер. Развязный с женщиной, наглый со стариком, храбрый с трусом, он готов наружно пресмыкаться перед всяким, чью силу чувствует».<sup>44</sup>

Как мы видим, всё это черты, присущие Тарелкину.

Варравин в свою очередь напоминает маску Капитана, в которой «соединились холодное высокомерие, жадность, жестокость, бахвальство, скрывающие трусость».<sup>45</sup> Заметим, кстати, что Варравин, по-видимому, не случайно надевает маску *капитана* Полутатарина.

Можно обнаружить много общего между Фонтеской и Маврушей, маской Доктора и Унмеглихкейтом.

Но это сходство вовсе не противоречит выдвинутому ранее положению о сходстве героев Сухово-Кобылина с персонажами русского фольклора. Здесь также сказывается интернационализм народного искусства, создающего во многом схожие социальные типы.

В свое время Л. Гроссман писал о Сухово-Кобылине: «... но, быть может, еще существеннее для него оказалось знакомство с уличными театрами Италии и Франции, где канатоходцы и жонглеры, акробаты и трансформаторы доносили до зрителя XIX века наивную сущность полнокровного народного зрелища...».<sup>46</sup>

Борьба с компаративистской школой, стремление доказать русские корни драматургии Сухово-Кобылина привели к тому, что мысль о влиянии французского народного театра на драматурга была полностью отменена, хотя это тоже глубоко неверно.

Такой существенный элемент театра Сухово-Кобылина, как актерская трансформация на глазах у публики, насколько нам известно, отсутствует в русском народном театре, но наличествует в театре французском. Кроме того, у нас нет оснований не доверять драматургу, когда он сам говорит о своем восхищении французским трансформатором Левассером.

Другим великим французским актером, который, вероятно, оказал серьезное влияние на Сухово-Кобылина, был Фредерик Леметр. Его гениальное создание — сатирический образ Робера Макэра — сродни сценическим маскам русского драматурга. Макэр — это французский оборотень, авантюрист, проходимец и лицемер, который любыми путями, ценой всякой подлости добывается денег и власти. Интересно, что комедия «Робер Макэр» начиналась со сцены похорон героя. «В глубине сцены пронесли гроб, сопровождаемый духовенством, крестьянами, жандармами... на сцене появлялся с зажженной свечой в руках Робер Макэр и произносил „философский“ монолог: «Мертв! основательно мертв! весьма мертв! Часы испорчены! Пружина сломана! (Весело.) Баста! Плевать я хотел на могилу! Что такое могила? Это верное убежище, где надежда... уходит в могилу... Что такое жизнь? Жизнь! Горькое и наркотическое растение!

<sup>44</sup> Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М., 1962, с. 118.

<sup>45</sup> Там же, с. 138.

<sup>46</sup> Гроссман Л. Театр Сухово-Кобылина. Л., 1940, с. 4.

падающая звезда! блуждающий огонек, который мечется по свету без определенного направления».<sup>47</sup>

Даже по интонации, по стилю этот монолог совпадает с первым монологом Тарелкина: «Что такое смерть? Конец страданиям; ну и моим страданиям конец!.. Что такое смерть? Конец всех счетов!..» (с. 195—196) и отчасти с монологом Варравина: «Умер! Несомненно умер, ибо и прогук!..» (с. 203).

Показательна также дневниковая запись драматурга от 17 августа 1856 г., посвященная въезду Александра II в Москву: «... черкесы, бухарцы, киргизы, калмыки, грузины, гурийцы и, наконец, знатное русское дворянство. Верхом. Рядом, за этими вольными народами, за этими крепкими натурами, энергическими лицами тащились беспшляпные, гадкорожие, жирные и худые, подловитые, изнеженно-гнилые русские дворяне и два *Робер-Макара* — Андрей Борисович Голицын и Владимир Сергеевич Голицын. Я закрыл лицо руками. Рядом с кольчугами, копьями, пишаками и красотой гурийского костюма ехал кварталньнообразный и подлобедный дворянский мундир».<sup>48</sup>

Из этой записи явственно видно, что драматург воспринимал Робера Макара как социально обобщенный тип, одинаково важный для разных сословий России и Франции.

Во времена Леметра французский бульварный театр был единственным проводником народного сознания в искусстве. Такие художники, как Леметр и Дебюро, придавали буффонаде, трансформации, маскам, гротеску глубокое политическое, а подчас и философское значение, делали их оружием социальной сатиры, средством серьезных обличений.

Разумеется, интернациональность определенных образов и мотивов не всегда дает нам возможность со всей категоричностью утверждать, каким именно источником пользовался художник. Это касается не только народного театра, но и других форм народного творчества.

Например, мотив живого мертвеца, столь существенный для «Смерти Тарелкина», по словам этнографа и фольклориста Н. Ф. Сумцова, открывает «характерные нити живого общения малорусского народа с западным миром... малорусские варианты воспроизводят западноевропейские, причем вариант украинский состоит в ближайшей связи с болгарским, а угорусский, по-видимому, с немецким». Впрочем, через несколько строк он оговаривается, что «место, время возникновения и пути распространения песни (о живом мертвеце, — *Е. С.*) вполне загадочны».<sup>49</sup>

В равной степени мы не можем утверждать что-нибудь безусловное относительно знакомства Сухова-Кобылина с фольклором. Очевидно одно: близость поэтики «Смерти Тарелкина» к русскому народному творчеству, практическое приближение сценических интерпретаторов пьесы к народному балагану.

В полную силу балаганность пьесы зазвучала у Вс. Э. Мейерхольда. Источником его постановки в 1922 г. критика единодушно называла балаган из-под Девичьего. Правда, говорилось это с осуждением, подразумевалось, что балаганная форма представления — очередной режиссерский изыск. «Режиссер хотел высмеять только что побежденный и отринутый мир смехом озорным, охальным, балаганным».<sup>50</sup>

Хотя критика и не оценила постановку Мейерхольда в должной мере, все же именно его трактовка оказала сильное влияние на А. Дикого, по-

<sup>47</sup> Цит. по кн.: Фянкельштейн Е. Л. Фредерик Леметр. М., 1968, с. 134.

<sup>48</sup> Цит. по кн.: Рудницкий К. Л. А. В. Сухова-Кобылин. Жизнь и творчество. М., 1958, с. 167.

<sup>49</sup> Сумцов Н. Ф. Песни и сказки о живом мертвеце. Киев, 1894, с. 12.

<sup>50</sup> Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 271.

ставившего «Смерть Тарелкина» в Малом театре в 1936 г. Он, бесспорно, исходил из формы, найденной, вернее открытой, в Сухово-Кобылине Мейерхольдом.

Режиссер хотел сделать представление «на стыке народного фарса, райка и фантазмагии». В задуманной им постановке «театр трансформируется в бубенцовый балаган, клоунада чередуется с... жуткой, смрадной правдой». «Мы искали, — пишет А. Дикий, — по-балаганному яркое проявление чувств».<sup>51</sup>

Как мы видим, происхождение комедии от народного театра, народного балагана уже давно признано и подтверждено театральной практикой, и только литературоведы не останавливали свое внимание на этом важном вопросе. Конечно, проблема не может считаться до конца решенной, поскольку нет никаких документов, доказывающих знакомство писателя с фольклорными источниками, хотя не исключено, что подобные материалы погибли при большом пожаре в имении писателя — Кобылинке. Мы не можем также со всей определенностью ответить на вопрос, почему Сухово-Кобылин, начав свою драматургическую деятельность с традиционной, в общих чертах, литературной комедии, пришел к народному фарсу.

Нам представляется, что дело здесь в том, что масштаб, сила обобщения в «Смерти Тарелкина» были слишком велики. Изображение всей России, всей ее государственной системы, всей русской жизни, заключенной в полицейский участок, «дальнобойность» пьесы, о которой писал сам драматург, требовали иной точки зрения, чем предыдущие части трилогии. Эта точка зрения могла быть только точкой зрения народа, имеющего право смеяться над своей горькой судьбой и над всеми другими российскими сословиями.

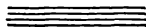
Отмеченное нами влияние русской народной комедии на творчество Сухово-Кобылина вовсе не исключает его связи с русской классической литературой. Традиции Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, общность с Салтыковым-Щедриным в трилогии совершенно очевидны. Более того, определенные фольклорные мотивы, элементы поэтики могли восприниматься им опосредованно, через творчество Гоголя.

Вообще своеобразие драматургической формы «Смерти Тарелкина» состоит именно в сочетании элементов классической драмы с элементами народного театра.

Конечно, было бы наивно считать народное мировоззрение и народные формы искусства полностью идентичными мировоззрению и драматургической форме пьесы Сухово-Кобылина. Каждый художник перерабатывает народное искусство, берет из его сокровищницы то, что ему наиболее близко, и трансформирует, обогащая его.

Сухово-Кобылин, бесспорно, обогатил многие элементы народного театра, наполнив их глубоким философским и социальным содержанием. Но освоение необычных для него, да и для всей русской драматургии, приемов не обошлось и без некоторых издержек. Кое-где чувствуется чрезмерность гиперболы, кое-где избранная форма борется с содержанием. Тем не менее нельзя не оценить огромный труд большого художника, который, обратившись к поэтике народного театра, пошел по этому пути значительно дальше, чем его предшественники.

<sup>51</sup> Д и к и й А. Статьи. Переписка. Воспоминания. М., 1967, с. 69.





---

---

Э. С. АФАНАСЬЕВ

## НАРОДНАЯ ЛЕГЕНДА И НАРОДНЫЕ РАССКАЗЫ Л. Н. ТОЛСТОГО

В народных рассказах Л. Н. Толстого в значительной мере использован фольклор, который, как неоднократно указывали исследователи, во многом и определяет идейно-художественное своеобразие этих рассказов. Однако, справедливо усматривая зависимость «нового стиля» Толстого, свойственного его народным рассказам, от фольклора, указывая на те или иные черты этого стиля,<sup>1</sup> исследователи не всегда дифференцируют в жанровом отношении фольклорный материал, составивший основу народных рассказов, не вполне четко представляют себе причины предпочтительного отношения Толстого к тем или иным фольклорным жанрам, сущность его творческой позиции, в конечном счете — место этих рассказов в творческом развитии писателя. Народные рассказы нередко осмысливаются как исключительное явление в творчестве Толстого; подчеркивается их дидактический характер.

Автор исследования «Эстетические проблемы народных рассказов Л. Н. Толстого» Г. Н. Ищук справедливо критикует ограниченность такой точки зрения, при которой «чаще всего их (народные рассказы, — Э. А.) рассматривали как сугубо «периферийную» область творчества великого писателя».<sup>2</sup> «Это своеобразное „изъятие“ народных рассказов из творческого наследия писателя мешало проследить его идейно-творческую эволюцию, эстетическое развитие, особенно на рубеже 70—80-х годов, обедняло и упрощало общую концепцию его творческого пути».<sup>3</sup>

Одну из задач своей работы Г. Н. Ищук видит в том, чтобы установить связь народных рассказов Толстого с его предшествующим творчеством, а также их влияние на «большую» прозу позднего Толстого. Однако решить эти актуальные вопросы, не выходя за пределы народных рассказов, оказывается не так-то просто. Можно говорить скорее о постановке этих вопросов, а не об их решении.

Рассматривая народные рассказы Толстого с точки зрения их места в творчестве писателя, Г. Н. Ищук видит их особенность в том, что они представляют собой значительный шаг вперед в реалистическом изображении Толстым народной жизни, хотя реализм здесь, уточняет исследо-

---

<sup>1</sup> См. разделы, посвященные народным рассказам Л. Н. Толстого, в монографиях: Бычков С. Л. Н. Толстой. М., 1954; Мышковская Л. М. Мастерство Л. Н. Толстого. М., 1958; Арденс Н. Н. Творческий путь Л. Н. Толстого. М., 1962; Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник. М., 1965; Жданов В. А. От «Анны Карениной» к «Воскресению». М., 1968.

<sup>2</sup> Ищук Г. Н. Эстетические проблемы народных рассказов Л. Н. Толстого. Ростов-на-Дону, 1966, с. 4.

<sup>3</sup> Там же.

ватель, и является одноплановым. «Особенности реализма народных рассказов определялись не только новизной тематики — изображением жизни народа, но и новым эстетическим решением народной темы»,<sup>4</sup> — пишет Г. Н. Ищук. «В народных рассказах изображение крестьянской жизни выступает как самодовлеющая задача»,<sup>5</sup> «обычная для писателя социально-философская и нравственно-этическая проблематика извлекается теперь из самой жизни народа, так что объектом изображения становится народная философия жизни и смерти, народные представления о моральных категориях».<sup>6</sup>

Тенденция к реалистическому осмыслению условностей жанров «народной литературы» в народных рассказах верно уловлена исследователем. Но можно ли сказать, что эти рассказы посвящены изображению крестьянской жизни, если во многих из них («Вражье лепко, а божье крепко», «Два брата и золото» и др.) речь идет не о крестьянской жизни, а о чем-то другом? И каким же образом «обычная для писателя социально-философская и нравственно-этическая проблематика извлекается ... из самой жизни народа», если эта жизнь не всегда в рассказах представлена?

Если же исследователь имеет в виду «народные представления о моральных категориях», которые становятся здесь объектом изображения, то было бы не лишним определить позицию автора этих рассказов. Ведь в том-то и дело, что «народная философия жизни и смерти» выступает в народных рассказах и как позиция самого автора (ср.: «... в народных рассказах писатель *впервые в своем творчестве последовательно... и сознательно* стремился остаться в пределах народного (хотя бы и патриархально-народного) восприятия жизни».<sup>7</sup>), и всецело определяет идейную сущность этих рассказов и, в частности, само изображение жизни простого народа.

Вероятно, Г. Н. Ищук основывает свои утверждения о реализме народных рассказов (как он уточняет, некоторых из них) на реалистическом изображении крестьянского быта. Но в этом случае и следовало бы говорить о бытовом реализме. В целом же, как отметила Е. Н. Купрянова, народные рассказы — «меньше всего повествование о народе, хотя их действие и происходит по большей части в реалистически выписанной крестьянской обстановке».<sup>8</sup>

Ошибки исследователя проистекают, на наш взгляд, из недооценки им сущности того фольклорного материала, которым воспользовался Толстой в своих народных рассказах. В самом деле, какую конструктивную идею можно вывести из утверждения противоборства «реализма с тенденциями правоучительной аллегории»,<sup>9</sup> которое, по мнению Г. Н. Ищука, имеет место в народных рассказах Толстого? Если писатель стремился к реалистическому изображению народной жизни, то с какой целью обратился он к правоучительной аллегории?

По-иному понимает сущность народных рассказов Толстого Е. Н. Купрянова. Исследовательница справедливо исходит из идеального характера той «нравственной правды», которая утверждается в художественных произведениях «народной литературы». В каких же отношениях нахо-

<sup>4</sup> Там же, с. 18.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Библиякис Я. С. О творчестве Л. Н. Толстого. Л., 1959, с. 388.

<sup>8</sup> Купрянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., 1966, с. 280.

<sup>9</sup> Ищук Г. Н. Эстетические проблемы народных рассказов Л. Н. Толстого, с. 23.

дится «правда» Толстого и «нравственная правда» народно-крестьянского сознания?

Е. Н. Купреянова утверждает, что «приняв „народную веру“, Толстой фактически не узнал и не понял ничего для себя нового, а только утвердил свое личное поэтически-избирательное и стихийно-демократическое восприятие жизни ... на правах абсолютной, общечеловеческой истины народного самосознания».<sup>10</sup> Поэтому использование сюжетов, тем, образов «народной литературы» являлось у Толстого средством «иносказательного, образного выражения» творческих идей писателя, поскольку он дорожил «метафорически-религиозным облачением своей новой „веры“, как исторически сложившейся и устойчивой формой народного сознания».<sup>11</sup>

Сущность народных рассказов Е. Н. Купреянова связывает с особым характером эстетического идеала писателя: «Не находя в действительной жизни объективного основания тому, что он теперь считал должным и приближающимся будущим, представляя себе это будущее в виде нравственного воскресения сначала русского народа, а потом и всего человечества в духе „истинного христианства“, Толстой и культивировал жанр притчи, жанр иносказательного утверждения правды должного. Совершенно очевидно, что такая „правда“ в ее утвердительном аспекте не поддавалась реалистической, психологической трактовке, не совмещалась с глубочайшей психологической правдой предшествующего творчества Толстого».<sup>12</sup>

На притчевый характер народных рассказов Толстого указывают и другие исследователи.<sup>13</sup> Притчами иногда называл свои рассказы и сам Толстой. Однако, на наш взгляд, понимание жанра народных рассказов Толстого как притчи хотя в чем-то и соответствует истине, является односторонним. В самом деле, среди народных рассказов Толстого, созданных им после 1880 г., имеются и такие, публицистическая сущность которых очевидна, например, «Три притчи», «Три сына», «Разрушение ада и восстановление его» и ряд им подобных. Чем же эти притчи отличаются от таких рассказов, как «Чем люди живы», «Три старца», «Крестник»?

На наш взгляд, в оценке народных рассказов надо исходить из их направленности социальному адресату. Собственно народные рассказы, то есть те, которые созданы писателем в период с 1881 по 1886 г., обращены прежде всего к простому народу, что отражало особенность социальной позиции Толстого в начале 80-х годов в отношении к искусству.<sup>14</sup>

Нельзя не заметить того обстоятельства, что народные рассказы, создававшиеся в начале 80-х годов, основывались на жанрах, имевших хождение среди религиозно настроенного патриархального крестьянства, главным образом на народных легендах. Всё в этих рассказах — и содержание и форма — ориентировано на уровень сознания простого народа. Народные легенды, как известно, воспринимались простым народом как невымышленные рассказы. Между тем еще в средневековье существовало различие между такими жанрами, как житие, сказание и т. п. и притчей, — притча воспринималась как вымышленный рассказ. Поэтому применение жанра притчи к народным рассказам Толстого 80-х годов затемняет их содержательную сущность, нивелирует их художественное

<sup>10</sup> Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого, с. 260.

<sup>11</sup> Там же, с. 276.

<sup>12</sup> Там же, с. 279.

<sup>13</sup> Гудзий Н. К. Лев Николаевич Толстой. М., 1956, с. 80.

<sup>14</sup> Ср.: «народные рассказы как цикл — явление именно восьмидесятых годов» (Кущенко Э. А. «Народные рассказы Л. Н. Толстого». Автореф. канд. дис. М., 1972).

своеобразии, главное, уводит исследователей в сторону от изучения тех тенденций творческого развития Толстого, которые тесно связаны с его народными рассказами.

Народные рассказы отражают особенность идейно-художественного развития Толстого после перелома его миросозерцания. Они — особая форма его художественного творчества. Определить то место, которое занимают в нем эти рассказы, — значит вскрыть причины обращения Толстого к жанрам фольклора, использованным в народных рассказах, указать на идейно-художественную сущность этих рассказов, отметить то новое, что вошло с ними в творчество великого писателя, что получило развитие в последующие периоды.<sup>15</sup>

Как писал В. И. Ленин, характеризуя позиции, свойственные великому русскому писателю после перелома всего его миросозерцания, «Толстой стоит на точке зрения патриархального, наивного крестьянина, Толстой переносит его психологию в свою критику, в свое учение».<sup>16</sup> Толстой усваивает и патриархально-крестьянские нравственные идеалы, тот смысл жизни, который придает ей крестьянство.

Толстой так говорит в «Исповеди» об источниках патриархально-крестьянского сознания: «Смысл этот (жизни, — Э. А.) народ черпает из всего вероучения, переданного и передаваемого ему пастырями и преданием, живущим в народе и выражающимся в легендах, пословицах, рассказах».<sup>17</sup> Показательно, что Толстого в 80-е годы интересуют те жанры «народной литературы», в которых отразились христианские нравственные представления в их применении к трудовой жизни народа.

Толстой игнорирует антирелигиозные настроения простого народа, о которых говорил В. Г. Белинский в знаменитом письме к Гоголю. Так же отсеивает Толстой от «истинного» вероучения и широко распространенное среди народа учение церкви. «Среди народа существует представление о том, — писал Толстой Ф. Желтову, — что есть две веры — одна неученая, глупая, мужицкая в то, что Христос смирялся, прощал, жалел людей и нам так велел... а другая вера попов, купчая, вера ученая по книгам», причем Толстой признавался, что «истинно христианская повесть между нашими крестьянами теперь труднее, чем если бы они никогда не слыхали про Христа» (64, 321—322). Только с такими оговорками можно принять мысль о том, что в народных рассказах Толстой ставил своей целью «воспроизвести нравственное мировоззрение народа».<sup>18</sup>

Тот факт, что жанры «народной литературы», отражающие патриархально-крестьянское сознание, являлись своеобразным нравственным кодексом этого лучшего, по выражению Толстого, класса России, приводил писателя к мысли о том, что нравственно-эстетические идеалы «народной литературы» не изжили себя и возможны в качестве общечеловеческих идеалов. Толстому было важно, что поведение патриархального крестьянства, основывающееся на «вечных» началах нравственности, подтверждало веру писателя в существование абсолютного нравственного закона, определяющего поведение всех людей. Эти идеалы, выраженные в «народной литературе», и усваивает Толстой в народных рассказах.

<sup>15</sup> Именно недоучет перспективы идейно-творческого развития Толстого в значительной степени обеднил цитированную выше работу Э. А. Куценко, не позволил исследователю правильно оценить народные рассказы как *этап* идейно-художественного развития писателя.

<sup>16</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 40.

<sup>17</sup> Толстой Л. Н. Полн. (Юбилейное) собр. соч. в 90 томах, т. 23, М., 1928—1958, с. 47. Далее ссылки на это издание — в тексте.

<sup>18</sup> Об этом писал Н. П. Гиляров-Посадов (см.: Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1881 по 1885 год. М., 1970, с. 98.

На наш взгляд, удачно творческую задачу Толстого в его народных рассказах определил Я. С. Билинкис: «...в течение какого-то времени в ходе „перелома“ привычные формы, в которых выражалось сознание патриархального крестьянства, важны были Толстому для окончательного и органического усвоения нового для него видения вещей, для построения новой по самому своему существу художественной системы».<sup>19</sup>

Действительно, народные рассказы — важный этап в построении Толстым в известной мере новой художественной системы. К сожалению, игнорирование художественной сущности народных рассказов, оценка их только как средства пропаганды «веры» писателя делают невозможным правильное представление об их месте в творчестве Толстого.

Древнерусская религиозная литература хотя и преследовала, как известно, служебные цели, была тем не менее одним из видов художественной литературы, отражавшей средневековое сознание. Именно так и воспринимал Толстой в 80-х годах эту литературу. Выражая народный взгляд на литературу, он писал: «...писание священное, жития святых, легенды, пословицы, былины — важное искусство; поэзия — романы, сказки, повести, стишки, песни — пустое» (30, 430). В жанрах «важного» искусства, по Толстому, речь идет не о поэтически вымышленных людях и событиях, а о том, что в представлении простого народа было на самом деле, что наставляет, открывает смысл жизни, ее высокие идеалы. И действительно, произведения религиозной литературы, в том числе и народные легенды, воспринимались народом как то, во что следует верить. Как указывает С. Н. Азбелев, среди исследователей фольклора до сих пор принято идущее от Гриммов определение жанра народной легенды как «рассказа, передающего содержание, которому верят».<sup>20</sup>

Эта «народная литература», воспринятая Толстым сквозь призму патриархально-крестьянского сознания, очищенная от церковной идеологии, становится актуальной для Толстого в начале 80-х годов.

Идейно-эстетической программой народных рассказов явилось написанное Толстым предисловие к сборнику рассказов, который вышел под заглавием, явно позаимствованным из древнерусской литературы, — «Цветник». В этом предисловии Толстой заявляет о необходимости знания художником перспективы развития человечества, того идеала, к которому оно движется: «Все словесные сочинения и хороши и нужны не тогда, когда они описывают, что было, а когда показывают, что должно быть» (26, 308). Правде существующих между людьми отношений Толстой противопоставляет правду отношений должных: «Чтобы была правда в том, что описываешь, надо писать не то, что есть, а правду царствия божия, которое близится к нам, но которого еще нет» (26, 308).

Мы согласны с Е. Н. Купреяновой, что выражение «царствие божие» в устах Толстого не более как метафора. «Царствие божие» — это братство всех людей на земле. «Мир всех людей между собою» — таков эстетический идеал Толстого, в котором, как в эстетическом идеале, нет ничего утопического и реакционного», — пишет Е. Н. Купреянова.<sup>21</sup>

Но далеко не одно и то же, если мир воцарится между подлинно земными людьми, или же он мыслится между людьми смирившимися, опростившимися, подавляющими плоть, — такой идеал столь же утопичен и

<sup>19</sup> Билинкис Я. С. О творчестве Л. Н. Толстого, с. 389.

<sup>20</sup> Азбелев С. Н. Проблемы международной систематизации преданий и легенд. — В кн.: Русский фольклор, Х. М.—Л., 1966, с. 138.

<sup>21</sup> Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого, с. 279.

реакционен, как и царствие божие в религиозном понимании. Именно таково содержание эстетического идеала позднего Толстого.

Предисловие к «Цветнику» проливает свет на некоторые особенности творческого метода позднего Толстого. Призыв писателя «писать не то, что есть, а то, что должны быть», дает основание для утверждения о нереалистических тенденциях в его позднем творчестве. Так, Е. Н. Купреянова, основываясь на предисловии к «Цветнику», говорит о «сдвигах, происшедших в эстетике писателя, о новом для него понимании художественной правды».<sup>22</sup> Как мы уже говорили, исследовательница в своем понимании жанра народного рассказа как притчи исходит из того, что «правда должного», как ее понимал Толстой, не поддавалась реалистической, психологической трактовке.

Можно, конечно, провести аналогию между способами утверждения идеала в «народной литературе» и в творчестве Толстого, в частности в его народных рассказах. Но не проводится ли тем самым аналогия и между формами восприятия правды в «народной литературе» и в творчестве писателя-реалиста?

В «народной литературе» — литературе древнерусской и фольклоре, утверждаемые нравственные нормы мыслятся как истинные, именно как правда, хотя ни фольклору, ни древнерусской литературе совершенно не свойственно ее психологическое, реалистическое обоснование. Но было бы совершенно непонятно, если бы Толстой, реалист XIX века, воспринял эту правду как древнерусский писатель. Очевидно, что Толстой должен был обосновывать жизненность «духовной правды» как писатель-реалист. Сложность проблемы, которая стояла перед Толстым в начале позднего периода его творчества, в том и заключалась, чтобы донести до читателя утверждаемую писателем правду в формах реалистического творчества. Обращая свои рассказы к народу, Толстой создает их в тех художественных формах, которые привычны народу, именно в формах нереалистических, принципиально сходных с народной легендой. Одновременно Толстой овладевает художественно-эстетической системой народных легенд — жанра, наиболее близкого патриархально-крестьянскому сознанию из всех жанров древнерусской религиозной литературы.

Как отмечает Н. Н. Арденс, «Толстой не „копировал“ записи А. Афанасьева, рассказы сказителей или апокрифические религиозные мотивы; он выбирал из этих источников то, что считал идейно близким себе и художественно сильным».<sup>23</sup> Выбирал и обрабатывал, и не только в художественном отношении, но также и в идейном.

Один из близких друзей Толстого — Л. Д. Урусов, характеризуя народные рассказы, писал: «...это общедоступная литература, в которой руководящая мысль будет указывать на нагорную проповедь, как магнитная стрелка на север» (63, 244). Действительно, эпиграфы и моралистические привязки указывают на источник выражаемых в рассказах нравственных истин — Евангелие. Однако под пером Толстого евангельская мораль получала злободневное, антицерковное, социальное звучание.

Покажем это на примере рассказа Толстого «Кающийся грешник».

«Сюжет Кающ[егося] Грешн[ика] мало известен, — писал Толстой. — Известен только, как католический (т. е. международный, — Э. А.) или в русском пересказе „Повесть о бражнике“» (63, 402). Очевидно, Толстой имеет в виду народную легенду «Повесть о бражнике» (в рассказе Толстого те же святые Петр, Давид, Иоанн, что и в народной легенде «По-

<sup>22</sup> Там же, с. 278.

<sup>23</sup> Арденс Н. Н. Творческий путь Л. Н. Толстого. М., 1962, с. 421.

весть о бражнике» в сборнике А. Н. Афанасьева), хотя существует древнерусское «Слово о бражнике, како вниде в рай». Сатирическое произведение древнерусской литературы, вероятно послужившее основой народной легенды, высмеивает святость апостолов, отцов церкви, чья жизнь была отнюдь не безгрешной. Бражник, войдя в рай, занимает в нем лучшее место, объясняя это тем, что святые отцы не умеют говорить даже с бражником. В народной легенде сатира несколько смягчена: бражник здесь такой же грешный человек, как и все люди, в том числе святые.

В рассказе Толстого бражник превращается просто в грешника, то есть в человека, живущего без понятия о нравственном долге. Почувствовав приближение смерти, грешник заплакал и сказал: «Господи! как разбойнику на кресте, прости мне! Только успел сказать — вышла душа. И возлюбила душа грешника бога и поверила в милость его». У Толстого в центре внимания грешник, а мысль о нравственном воскресении его — самая важная в данном рассказе. Душа грешника просит святых пожалеть ее и не в укоризну напоминает святым об их человеческих слабостях, но взывая к христианскому чувству всепрощения.

Желая выразить мысль о том, что искренне раскаявшийся человек поверил в учение Христа, то есть нравственно воскрес, Толстой в рассказе проводит параллель с эпизодом из Евангелия, в котором рассказывается, как разбойник перед смертью поверил в учение Христа. Христос простил его, обещав ему место в раю.

Об использовании Толстым в народных рассказах цитат из Евангелия речь пойдет ниже. Сейчас мы просто обращаем внимание на характерность этого приема для данного цикла рассказов.

Толстому была дорога мысль о духовном воскресении человека, хотя бы перед смертью. Характерно, что в реалистических произведениях позднего Толстого просветление человека, жившего только эгоистическими интересами, чаще всего наступает в его предсмертный час, ибо, по мысли писателя, смерть означает неизбежное возвращение человека к его высокой сущности, утраченной в условиях бесчеловечных отношений буржуазно-дворянского общества. Возможно, Толстой учитывал и широко распространенный среди патриархального крестьянства обычай предсмертного покаяния. Но нельзя не видеть в предсмертном просветлении человека у позднего Толстого и элемента учительности.

Существенная особенность эстетики позднего Толстого состоит в ее обусловленности этикой — как в религиозной литературе. В последней прекрасно то, что соответствует представлению ее авторов о должном поведении человека. У Толстого понимание должного не имеет догматического характера, поскольку проистекает из психологически осознанных писателем закономерностей духовной жизни людей. Нравоучения «народной литературы» или Евангелия Толстой осмысливал как закономерности нравственного поведения человека, основывающиеся на свойствах его души.

Комментируя поведение крестьянина Никиты из повести «Хозяин и работник», Толстой писал В. Г. Черткову: «Мне, главное, хотелось показать, что душа человеческая христианка и что христианство есть не что иное, как закон души человеческой» (87, 313). Человек-христианин — таков нравственно-эстетический идеал позднего Толстого. Поведение человека в соответствии с этой своей сущностью и находится в центре внимания писателя в его народных рассказах. Однако Толстой не религиозный писатель средневековья. Его нравственно-эстетический идеал обращен против бесчеловеческих отношений между людьми, существующих в современном ему обществе, и реально соответствует нормам поведения патриархального крестьянства.

Своего рода реалистическим аналогом рассказу «Кающийся грешник» является такое произведение позднего Толстого, как «Корней Васильев» и многие другие в этом роде. Реализм описания нравственного воскресения героя этого рассказа перед смертью обусловлен тем, что здесь писатель воспроизводит реальные формы крестьянско-патриархального сознания.

В соотносительности христианских нравственных истин, выражающихся в народных легендах, с патриархально-крестьянским сознанием и заключается одна из важнейших особенностей народных рассказов Л. Н. Толстого. На данном этапе, то есть в народных рассказах, Толстому было важно прежде всего осмысление положительных идеалов патриархального крестьянства, воспринятых писателем сквозь призму «народной литературы». Это был этап формирования нового нравственно-эстетического идеала Толстого. Психологическое, реалистическое выражение этого идеала здесь не только не всегда возможно, но и не обязательно. Хотя те или иные нравственные истины соотносятся с реальностью жизни, они выступают в качестве идеальных норм нравственности и как таковые не являются результатом художественно-реалистического осмысления жизни. Поэтому зачастую действие рассказов происходит в условной обстановке и герой оказывается также условным человеком. В жанре легенды все условно для Толстого, писатель не стеснен здесь необходимостью реалистического обоснования действительности нравственных истин, которые для него тем не менее вполне реальны.

Произведения религиозной литературы в той или иной степени отражали реалии той эпохи, той среды, в которой они создавались: жизнь ранних христиан, монашеский быт, нравы Византийской империи, феодальный строй Киевской Руси и т. д. Однако все эти реалии, осмысливаемые в категориях религиозной этики, не влияли на смысл правоучения, лежащего в основе учительных произведений.

Народная легенда, связанная с древнерусской учительской литературой, в еще большей мере насыщена жизненным содержанием. Как отмечал А. Н. Пыпин, действие в легендах разворачивается в кругу народной сельской жизни, в легендах рисуется крестьянский быт, обычаи, нравы. Святые и сам Христос ходят по деревням, заглядывают в избы мужиков, застают их среди крестьянского труда. Однако все эти реалии крестьянской жизни инертны по отношению к правоучению, выражаемому в народной легенде, можно говорить лишь о применении этих правоучений к крестьянской жизни. В отличие от реалистических произведений, идейный смысл которых предстает как результат исследования обстоятельств, понимаемых в самом широком их значении, в народной легенде выражается идеальное представление о нравственном поведении человека, и это представление раскрывается через чудесное, необычное. Чудесное в народной легенде — ее важнейший и обязательный атрибут, ибо устами ангела или бога, через чудо, выражается оценка поведения человека.

Но если в народной легенде чудесное мыслится как возможное в действительности, то в народных рассказах Толстого оно содержательного значения не имеет, выполняя функцию художественного приема. Чудесное в народных рассказах Толстого, тех из них, в основе которых лежит народная легенда, — обязательный и весьма важный атрибут. Лишенные чудесного, народные рассказы утратили бы всю свою специфику, присущий им обобщающий смысл. Напрасно некоторые исследователи недооценивают роль чудесного в народных рассказах Толстого, полагая, что



в них писатель идет от чудесного к реальному. Так, очевидно, ошибся один из комментаторов 25-го тома Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого В. И. Срезневский, увидев в рассказе «Три старца» тенденцию ото-двигать «от повествования чудесное», чтобы «придать жизненность» повествованию (25, 708). В. И. Срезневский полагает, что чудесное приближение старцев по морю к кораблю изображается у Толстого как сонное видение архиерея.

Мнение это ошибочно как в фактическом, так и в принципиальном отношении. В. И. Срезневский не обратил внимания на такие детали рассказа. «Улеглись богомольцы спать, и затихло все на палубе. Но *не хотелось спать архиерею*» (курсив мой, — Э. А.). Архиерей думает о старцах, которые молят бога о спасении, не зная ни одной молитвы, глядит в сторону их безвестного острова и, когда видит, как что-то белеет в море и быстро догоняет их корабль, не может сразу определить, что это такое. Такой момент, если бы речь шла о сне архиерея, был бы совершенно не нужен.

Когда бегущих по морю старцев увидел кормчий, он пришел в ужас. Проснулся весь народ, бросился к борту корабля, чтобы увидеть чудо. Наконец, когда старцы ушли, «до утра было видно сияние (лунное, — Э. А.) с той стороны, куда ушли старцы». Чудо происходит как бы на самом деле.

Каким образом реализовалось бы правоучение о том, что не в многословной молитве святость человека, а в его делах и помыслах, если бы чудо приснилось архиерею? Ведь для многих плывущих на корабле трое старцев не более как глупые люди. Как говорит «старший» на корабле, «...не стоит смотреть на них. Слышал я от людей, что совсем глупые старики эти живут, ничего не понимают и ничего и говорить не могут, как рыбы какие морские» (25, 102). Но архиерей, который гордился своей ученостью, понял смысл чуда: старцы угоднее богу, чем он сам. Когда старцы просят его напомнить им забытую молитву, архиерей отвечает: «Доходна до бога и ваша молитва, старцы божии. Не мне вас учить. Молитесь за нас, грешных!» (25, 105). Чудо наяву укрепляет и уверенность богомольцев в том, что старцы — «божьи люди».

Авторитет бога в религиозной литературе — высший критерий истины. Чудо, текст священного писания, ссылки на поведение святого — указание на этот авторитет; опираясь на него, утверждаемое правоучение предстает как несомненно истинное.

В представлении Толстого «духовная правда» в ее реальной сущности не имеет никакого отношения к богу, она — свойство души человека, реальность русской жизни. Однако в народных рассказах, последовательно ориентируясь на патриархально-крестьянское сознание, Толстой был вынужден сохранять в них чудесное. Вместе с тем Толстой вводит в народные рассказы евангельские тексты — прием, не свойственный народной легенде, но в духе поэтики древнерусской литературы. Здесь священное писание, подчеркивая идею рассказа, одновременно имеет значение непререкаемого авторитета, «вечность» истины. Отвергая идею божественного вмешательства в людские судьбы, но используя традиционные для «народной литературы» способы выражения «вечного» смысла жизни, Толстой в народных рассказах не мог избежать противоречия между сущностью «духовной правды» и приемами ее выражения, что и определило путь Толстого от народных рассказов к реалистическим произведениям, в которых утверждался тот же по существу, что и в народных рассказах, нравственно-эстетический идеал.

Итак, становится понятным, что в народных рассказах Толстой осваивал приемы выражения своего нового нравственно-эстетического иде-

ала. По вполне понятным причинам в последующем реалистическом творчестве Толстой отказывается от чудесного и вырабатывает целый ряд специфических приемов утверждения своего нового идеала.<sup>24</sup>

В народной легенде, как и вообще в религиозной литературе, художественная правда опирается на веру слушателей в возможность тех событий, которые в ней происходят. Однако здесь принимается в расчет и показ правдивости обстановки действия, поведения человека. Понятно, что Толстой, видевший сущность человека в его христианском поведении, основанном на закономерностях внутреннего мира человека, мира его души, должен был искать пути показа такого поведения.

В некоторых из народных рассказов Толстой в значительной мере преодолевает условность, свойственную персонажам народной легенды. Например, в рассказе «Три старца» Толстой изображает не только внешность спасающихся старцев, но и их характеры, хотя и в самом элементарном виде: «...один... всё улыбается и светлый, как ангел небесный. Другой... человек сильный: лодку... перевернул, как ушат... тоже радостный. А третий сумрачный» (25, 101).

В рассказе Толстого действуют люди, а не условные фигуры, и от этого возникает та атмосфера живых человеческих чувств, которая вполне свойственна только реалистическим произведениям. Эта атмосфера общения людей, находящихся на корабле и живо интересующихся необыкновенными старцами, способствует тому, что нравоучение, составляющее идейную основу рассказа, лишается дидактической однолинейности и раскрывается в конкретном плане отношений между людьми. И не святость старцев, а трогательность, возвышенность их духовного облика составляет главную силу эмоционального воздействия рассказа, усиленного пейзажным лейтмотивом: в той стороне, где остались на острове старцы, играет по волнам лунное свечение.

Подобное же очеловечивание «вечных» нравственных истин наблюдается и в таких рассказах, как «Чем люди живы», «Где любовь, там и бог», «Два старика». В этих рассказах, содержание которых сводится к утверждению любви к ближнему в качестве основы и сущности жизни людей, воспроизводится вполне конкретная обстановка действия, а поведение персонажей овеяно теплотой чувств рассказчика. Сквозь условности легенды проглядывает жизнь простого русского народа. Толстой конкретизирует обстановку действия, «проявляет» персонажи легенды до уровня живых человеческих образов. Однако степень реальности в изображении народной жизни и поведения человека имеет свой предел.

Толстой использует те возможности конкретного изображения действия и поведения персонажей, которые заложены в самой народной легенде. Поскольку «вечная» нравственная истина обращена ко всем людям и никак не обосновывается реалиями жизни, конкретный облик персонажей, подробности обстановки не имеют сколько-нибудь существенного значения, остаются невыявленными. В утверждении «вечных» нравственных истин Толстой стремится опереться на реальное поведение простого народа, которому присуще патриархальное сознание. Однако в народных рассказах соответствие этих истин реальному поведению и положению простого народа имеет лишь общий, принципиальный и в значительной степени избирательный характер. Не непосредственно от жизни, а от легенды идет писатель, и легенда определяет как аспект изображе-

<sup>24</sup> См. об этом: Афанасьев Э. С. О некоторых особенностях творческого метода Л. Н. Толстого позднего периода. — Русская литература, 1976, № 4, с. 159—166.

ния, так и сам способ изображения. Очевидно, что в народных рассказах писатель-реалист как бы «забывает» о присутствии ему в видении действительности и характерных для него принципах изображения людей и событий.

Для Толстого жизнь простого народа, его быт, его сознание принципиально неизменчивы. Поэтому Толстой художественно обрабатывает народную легенду таким образом, что ее события предстают как бы современными читателю. Те реалии жизни простого народа, которые в народной легенде выступают в неразвернутом виде, в народных рассказах представлены в их натуральную величину, но не в восприятии писателя-реалиста, а — патриархального крестьянина, сказителя легенд и поучительных историй.<sup>25</sup> Народная легенда, сознание патриархального крестьянина и служат Толстому в качестве своеобразного регулятора в художественном видении им жизни простого народа. В народных рассказах нередко изображаются вполне реальные события крестьянской жизни, увиденные, однако, глазами патриархального крестьянина. Об этом нередко забывают исследователи народных рассказов Толстого, обнаруживая в этих рассказах дальнейшее углубление реализма писателя в изображении жизни простого народа. Можно ли сказать, что в народных рассказах «основной идейный упор делает Толстой на реально-бытовую сторону повествования, в которой и заключены и моральные выводы автора»?<sup>26</sup>

Во-первых, Толстому заранее известны моральные выводы. Во-вторых, реально-бытовая сторона может и вообще отсутствовать в рассказе. Откуда же в этом случае извлекает автор «моральные выводы»? Разумеется, быт крестьянства, картины бедствий народных имеют место в этих рассказах. Но на этом ли писатель ставит акцент, это ли определяет их сущность?

Рассмотрим с этой точки зрения первый из народных рассказов Толстого «Чем люди живы».

При обработке легенды «Архангел», рассказанной, как известно, Толстому Щеголенком, Толстой ввел в нее евангельскую истину о том, что бог есть любовь человека к ближнему и этой любовью жив человек. Весь рассказ строится на основе народных легенд и евангельских мотивов, и все поведение персонажей по смыслу не выходит за пределы этих мотивов. Мотив о бедном мужике, который принимает чудесного странника, — один из распространенных мотивов народных легенд. В этом отношении достаточно указать на такие легенды в сборнике Афанасьева, как «Пиво и хлеб», «Бедная вдова». Поэтому нищета Семена не явилась в рассказе чем-то принципиально новым по сравнению с содержанием народных легенд. В рассказе Толстого, как и в народных легендах, бедность героя только подчеркивает его доброту, его готовность ничего не пожалеть для совершенно постороннего человека. Но в соответствии с выражаемой в рассказе евангельской истиной Толстой вводит в повествование мотив, в свете которого и оценивается поведение сапожника Семена и жены его Матрены. Пространные описания забот Семена о шубе призваны показать суетность его интересов, несущественность его забот, непонимание им главного в жизни. Первая мысль Семена, когда он видит голого человека, — пройти мимо. Семен думает о себе, о своих нуждах, о своем теле, а не о душе. Но есть в людях любовь, и писатель видит подтверждение этой евангельской истины в поведении людей из простого народа. В отличие от рассказа «Кающийся грешник», где соотносительность «веч-

<sup>25</sup> Ср.: «...возник перед Толстым новый путь творчества: романиста должен был сменить сказитель» (Жданов В. А. От «Анны Карениной» к «Воскресению»). М., 1968, с. 48.

<sup>26</sup> Арденс Н. Н. Творческий путь Л. Н. Толстого, с. 411.

ной» нравственной истины с действительностью не выражена, здесь ее реальность предстает в поведении Семена: «зазрела его совесть», любовь к человеку оказалась сильнее всех его забот. Основой применения этих истин являлись элементы патриархального сознания, свойственные людям той эпохи, простому народу прежде всего. Одевая голого человека, Семен поступает прямо по евангельской заповеди: и отдай голому последний кафтан. В одном из вариантов рассказа мотив этот совершенно обнажен. «Нагого одень, голодного накорми», — думает Семен при встрече с голым человеком (25, 547).

Точно так же вся в заботах о хлебе насущном и жена Семена — Матрена. Поэтому она так неприветливо встречает гостя: «Нет у меня про вас, пьяниц, ужина». Казалось бы, эта реплика женщины вполне мотивирована характером и социальным положением персонажа, самой ситуацией. Но и здесь нельзя не видеть того, что писатель воспользовался одним из мотивов народных легенд, согласно которому хозяйка неласково встречает святых или самого Христа, принимая их за обычных странников (ср. в легенде «Христос-странник» в сб. А. Н. Афанасьева: «Нет у меня для бродяг ни ужина, ни ночлега»).

В дальнейшем события в рассказе развиваются почти по сюжету легенды, рассказанной Щеголенком, с использованием присущих не только данной, но и многим другим легендам мотивов о работнике ангельского или дьявольского происхождения, который быстро всему учится («Кузнец и черт») и который видит то, чего не видят люди («Ангел»). Очевидно, что никакого иного морального вывода, кроме предусмотренного правоучением, здесь быть не могло.

Итак, даже в тех из народных рассказов, в которых отразилась жизнь простого народа, она воспринимается писателем сквозь призму народной легенды. В этих рассказах в поле зрения писателя не попадает вся сложность положения простого народа в современную Толстому эпоху. «Приметы» эпохи, отражаясь в народных рассказах, по сути дела не имеют прямого отношения к идее рассказа, служат в качестве повествовательной детали. Не суть важно, что Пахом («Много ли человеку земли нужно») страдает от безземелья, важно, что он жаждет до земли, что его охватила страсть приобретательства, которая и находится в центре рассказа. Совершенно не важно, в каком суде судятся поссорившиеся мужики («Упустишь огонь — не потушишь»), ибо главное в рассказе — захватившая их вражда.

Не реализм описания крестьянской жизни, не критические элементы составляют сущность народных рассказов Толстого, их злободневность. С этой точки зрения народные рассказы не идут ни в какое сравнение с написанной Толстым в те же 80-е годы драмой «Власть тьмы». Подлинная злободневность этих рассказов заключается в том, что в них утверждается нравственно-эстетический идеал Толстого, соотношенный с сознанием патриархального крестьянства, обнаруживший уже в народных рассказах свой демократический, социальный смысл, свою направленность против буржуазной, собственнической и церковной морали.

Народные легенды стали актуальными для Толстого именно потому, что в них выражался нравственный идеал трудящегося народа. Работа над народными рассказами стала процессом формирования нового нравственно-эстетического идеала писателя, его новой художественной системы. Это и означало в художественно-эстетическом плане переход Толстого на позиции патриархального крестьянства — и в этом состоит основное значение народных рассказов как этапа творческого развития Толстого.

---

---

Д. Н. МЕДРИШ

## СЮЖЕТНАЯ СИТУАЦИЯ В РУССКОЙ НАРОДНОЙ ЛИРИКЕ И В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. П. ЧЕХОВА

Сама постановка вопроса — Чехов и фольклор — может показаться неправомерной и не столько потому, что подобная задача почти не ставилась, сколько как раз в свете тех выводов, которые были получены в немногочисленных исследованиях на эту тему. Если свести проблему к учету упоминаний фольклорных жанров или сюжетов в произведениях писателя либо случаев цитирования им лирических песен и колыдок или использования пословиц и поговорок, то результаты окажутся более чем скромными. Между тем вопрос о фольклоризме Чехова ставился до сих пор именно в таком плане, о чем свидетельствуют уже названия статей: «Фольклорные мотивы в творчестве А. П. Чехова» (Б. А. Навроцкий, 1935 г.),<sup>1</sup> «Фольклорно-этнографические мотивы в творчестве А. П. Чехова» (С. Ф. Баранов, 1965 г.).<sup>2</sup> Творчество едва ли не любого русского писателя, не исключая и современников Чехова, дает при таком подходе материал и более обильный и более разнообразный.

Одна черта этих работ должна быть отмечена и осмыслена особо. Если перечислить все рассмотренные авторами произведения, то окажется, что подавляющее большинство из них относится к начальному периоду чеховского творчества (до 1888 г.). Между тем ни Б. А. Навроцкий, ни С. Ф. Баранов никаких оговорок насчет хронологических рамок своих исследований не делают, напротив, из заглавий их работ следует, что предметом изучения служит творчество Чехова в целом. Закономерный результат: фольклоризм Чехова, если понимать под этим термином прямое использование фольклора или явные отклики на него, прослеживается почти исключительно на раннем этапе его творчества. Когда на фольклоризм писателя смотрят с точки зрения того, как, «соответственно со своими общими принципами, Чехов приходит к формам скрытого обращения к народно-поэтической стихии» и «стремится как бы растворить принцип фольклора в своем повествовании — строгом, лаконичном, нейтральном»,<sup>3</sup> то указывают на одно из последних чеховских созданий — опубликованную в 1900 г. повесть «В овраге». М. Е. Роговская не первая обратила внимание на наличие в этой повести фольклорных мотивов, однако подход предшественников ее уже не удовлетворяет: «Мало указать на источники, так или иначе, иногда очень косвенно отразившиеся у Чехова. Более важно, очевидно, попытаться установить,

---

<sup>1</sup> В сб.: А. П. Чехов и наш край. Ростов-на-Дону, 1935, с. 90—114.

<sup>2</sup> В сб.: Вопросы фольклора. Томск, 1965, с. 70—82.

<sup>3</sup> Роговская М. Е. Чехов и фольклор. («В овраге»). — В кн.: В творческой лаборатории Чехова. М., «Наука», 1974, с. 335.

в чем своеобразии его использования фольклора, какова художественная функция фольклорного мотива в произведении».<sup>4</sup> Прослежено лирическое фольклорное начало в повести, показано, что Чехов, «как бы слегка оперевшись на фольклорную сказочную систему образов», преодолевает ее, противопоставив сказочной утопии суровую правду жизни. Методика исследования здесь такова: при помощи «верхнего слоя повествования», содержащего фольклорные упоминания или намеки, используя в качестве своеобразных указателей те места текста, где Чехов «как бы слегка опирается» на фольклорное произведение, исследователь стремится обнаружить «более определенные фольклорные пласты».<sup>5</sup> Например, постукивающие каблуки старика Григория выделены как своеобразный лейтмотив, фольклорный первоисточник которого указан в самом тексте повести: старик «постукивал каблуками, как свекор-батюшка в известной песне». Наблюдение справедливо, и во всех других подобных случаях такая методика себя оправдывает. Однако если с таких же позиций подойти к другим произведениям Чехова последних 10—15 лет его творчества, то вряд ли результат окажется столь же обнадеживающим. «В овраге» сам Чехов определял как «повесть... из народной жизни» (письмо к Г. И. Россолимо от 21 января 1900 г.), и вполне естественно, фольклорные вкрапления обнаруживаются здесь все же сравнительно легко (кстати, на эту повесть ссылаются и С. Ф. Баранов). Большинство произведений Чехова к этой категории (из народной, т. е. из крестьянской жизни) не относится и фольклорных ориентиров, подобных отмеченным М. Е. Роговской, не содержит. Здесь требуется иной подход.

Итак, на разных этапах творчества Чехова фольклоризм его приобретает различный характер, и приемы изучения, вполне надежные в применении к одному, более раннему периоду, «не улавливают» фольклоризма более поздних произведений. Кроме того, методику исследования приходится разнообразить, учитывая тематические, жанровые и другие особенности каждого произведения.

Очевидно, не в отдельных «случаях» заимствований следует искать проявления взаимосвязей литературы и фольклора, когда дело касается такого «нефольклористического» писателя, как Чехов. Уже после смерти Чехова Л. Н. Толстой заметил как-то: «Мы все учимся у народа... Ломоносов, Державин, Карамзин до Пушкина, Гоголя, — и даже о Чехове это можно сказать, да и я!».<sup>6</sup> Толстой замечает: «Даже о Чехове», допуская, что не всякий с этим согласится.

Современный исследователь Л. И. Емельянов говорит о трех группах авторов, располагая их по убывающей в зависимости от того, насколько наглядной и поддающейся прямому наблюдению оказывается связь писателя с фольклором. К первой группе причислен Кольцов, ко второй — Пушкин, к третьей — Чехов. Справедливо заметив, что вопрос «фольклор и литература» «есть и всегда будет одним из самых сложных и, хочется сказать, самых деликатных вопросов эстетического развития», Л. И. Емельянов высказывает особые опасения относительно художников третьей группы. В этом случае, по его убеждению, «проблема взаимоотношений фольклора и литературы может стоять лишь как проблема теоретическая (а у нее свои принципы, свои методы и свой материал)».<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Там же, с. 330.

<sup>5</sup> Там же, с. 335.

<sup>6</sup> Дневник Д. П. Маковицкого, 29 октября 1905 года. — Октябрь, 1937, № 1, с. 248.

<sup>7</sup> Емельянов Л. И. Изучение отношений литературы к фольклору. — В кн.: Вопросы методологии литературоведения. М.—Л., «Наука», 1966, с. 279.

Как именно «принципы» и «методы» будут выглядеть — этот вопрос Л. И. Емельянов оставляет открытым. Согласимся, что полезны уже его предостережения об опасностях, которые подстерегают исследователя на пути к ответу.

Нам представляется, что такое исследование поэтики будет иметь своим предметом не столько случаи прямого взаимодействия между определенными произведениями фольклора и литературы, сколько механизм воздействия на литературу черт, свойств и способов выражения и изображения, которые, до этого существуя в фольклоре, быть может, многие века сохраняясь в «скрытом состоянии» (*estado latente*, по терминологии Рамона М. Пидалья) и воздействуя на развитие художественного слова в виде неких катализаторов, воспринимаются писателем не в их непосредственно фольклорном виде, а как органическая часть эстетического народного сознания, подчас художественно неоформленного,<sup>8</sup> но нередко и воплощенного в виде живой и развивающейся литературной традиции.

## 1

Говоря о художественной заслуге Бунина, А. Т. Твардовский обратил внимание на развитие им «чисто русского и получившего всемирное признание жанра рассказа или небольшой повести той свободной и необычайно емкой композиции, которая избегает строгой оконтуренности сюжетом, возникает как бы непосредственно из наблюденного художником жизненного явления или характера и чаще всего не имеет „замкнутой“ концовки, ставящей точку за полным разрешением поднятого вопроса или проблемы». Отметив, что «в наиболее развитом виде эта русская форма связывается с именем Чехова», автор статьи о Бунине высказывает предположение: «Может быть, зарождение этого жанра прослеживается и из большей глубины по времени, но ближайшим классическим образцом его являются, конечно, „Записки охотника“».<sup>9</sup>

Определение отмеченной конструкции как «русской формы» в качестве ее жанровой характеристики встречается у многочисленных исследователей, как отечественных, так и зарубежных. К примеру, профессор английской литературы Колумбийского университета в Нью-Йорке Дороти Брюстер свидетельствует, что с 20-х годов «каждый рассказ без завязок и развязок в духе О'Генри и освобожденный от приманок в виде тайн и сюжетной напряженности назывался американскими критиками „русским“ или „чеховским“».<sup>10</sup> Что же касается предположения Твардовского о глубинных, в историческом плане, истоках чеховских открытий, то оно представляется перспективным и заслуживающим самого серьезного внимания.

Литература пользуется опытом фольклора в целом, во всех его разновидностях. И все же существует фольклорный жанр, который в становлении и обогащении поэтики реализма играет особую роль. Этот жанр — народная песня, применительно к русской литературе — так называемая традиционная народная лирическая песня. Именно с появлением лирической песни произошло переключение художественного вы-

<sup>8</sup> См.: Медриш Д. Сквозь миллионы глаз... — Вопросы литературы, 1961, № 11, с. 83—94.

<sup>9</sup> Твардовский А. О Бунине. — В кн.: Твардовский А. Статьи и заметки о литературе. Изд. 3-е, доп. М., «Сов. писатель», 1972, с. 68.

<sup>10</sup> Цит. по: Уварова М. В. Американские ученые о Чехове. — В кн.: Русская литература в оценке современной зарубежной критики. (Против ревизионизма и буржуазных концепций). Изд-во МГУ, 1973, с. 279.

мысла из сферы необычного в область повседневного человеческого бытия. Чрезвычайно ценным мы находим высказанное В. Я. Проппом предположение: «Если говорить, что в фольклоре нарастает реалистическое искусство, оно имеет свои корни не в эпике, а в лирике». Ученый убежден, что присущие народной лирике «изменчивость, широта и свобода обеспечивают песне ее долголетие». <sup>11</sup> Эти же свойства определяют роль народной лирики и в развитии литературы — и притом не только поэзии. <sup>12</sup>

Литературные повествовательные жанры, и прежде всего различные разновидности романа, современными исследователями возводятся одни к карнавальному, <sup>13</sup> другие — к сказочному, <sup>14</sup> третьи — к балладному <sup>15</sup> архетипу. В некоторых литературах (в адыгейской, например) родословная романа восходит, очевидно, к героическому эпосу. <sup>16</sup> В то же время наряду с романом как его своеобразное ответвление и развитие существует сравнительно молодая повествовательная форма (восходящая к Чехову и потому известная подчас как «русская форма»), типологически сопоставимая с народной лирической песней — при полном или почти полном отсутствии прямых контактов между ними.

Первое проявление «неоконтурной» чеховской композиции — это так называемая «нулевая» развязка (zero ending). Известно, как долго и упорно не принимали это чеховское нововведение современники. Они жаждали продолжения уже завершенных его вещей. Иному недалекому читателю развязка подчас представлялась и близкой, и простой, и он недоумевал, почему у Чехова она отсутствует. В архиве писателя сохранилось письмо по поводу его пьесы «Три сестры». «Что удерживает (сестер, — Д. М.) в провинции, — спрашивала учительница из Воронежа, — почему они не могут переехать в Москву?.. Мне кажется, что с их средствами, а главное с их образованием, они всегда могли бы хорошо устроиться в столице». <sup>17</sup> Можно было бы привести еще немало высказываний на этот счет, в том числе и курьезных, но тогда создалось бы превратное представление о существе вопроса. Чеховская «неоконтурная сюжетом» композиция показалась настолько неожиданной и необычайной, что одно время смущала даже Льва Толстого. «Степь» — прелесть, — говорил он А. Г. Русанову. — Описания природы прекрасны. Рассказ этот

<sup>11</sup> Пропп В. Я. Фольклор и действительность. — Русская литература, 1963. № 3, с. 80. — Ср.: «В народной песне нетрудно обнаружить как бы тяготение к реализму с одновременным постепенным отказом от традиционного метода фольклорного искусства. Но этот процесс не успел завершиться: старинная песня стала вытесняться литературной и творчеством по литературному образцу» (Акимова Т. М. Изображение психологического состояния в народной лирической песне. — В кн.: Современные проблемы фольклора. Вологда, 1974, с. 103).

<sup>12</sup> Когда речь идет о взаимосвязях фольклора и литературы, жанровую соотнесенность вообще не следует ограничивать рамками только одного рода — эпического или лирического.

<sup>13</sup> См.: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965.

<sup>14</sup> См.: Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. М., «Сов. писатель», 1970, с. 219—221; Смирнов И. П. От сказки к роману. — В кн.: ТОДРЛ, XVII. История жанров в русской литературе X—XVII вв. Л., «Наука», 1973, с. 284—320.

<sup>15</sup> См.: Гадак В. М. Роман и фольклор. Ион Друце. «Бремя нашей доброты». — В кн.: Роль фольклора в развитии литературы народов СССР. М., «Наука», 1975, с. 16—38; Нонна Колыстьянская. Наблюдения над стилем чешского романа-баллады. — В кн.: Poetyka i stylistyka słowiańska. Zredagowała i uwagami wstępnyimi opatrzyła Stefania Skwarczyńska. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, PАН, 1973, s. 275—284.

<sup>16</sup> См.: Бекизова Л. От богатырского эпоса к роману. Национальные художественные традиции и развитие повествовательных жанров адыгейских литератур. Черкесск, 1974.

<sup>17</sup> Архив Чехова. Описание писем к Чехову. М., Соцэкгиз, 1939, с. 86—87.



представляется мне началом большого биографического романа, и я дивлюсь, почему Чехов не напишет его...»<sup>18</sup>

Выявить закономерности «сюжетного мышления» Чехова — основная задача, которую поставил перед собой З. С. Паперный в статье «Рождение сюжета». Начав с сопоставления «Лешего» и «Дяди Вани», а затем расширив круг наблюдений, исследователь устанавливает наличие определенных, всякий раз повторяющихся этапов, которые проходит творческий процесс у Чехова: «... сначала автор намечает „действенный“ вариант, а затем, в процессе работы над ним, отказывается от непосредственного действия, поступка, образно говоря, „выстрела“; но не отказывается при этом от самого мотива — ему придается иная, скрытая, мучительно-замедленная действенность». В результате «возникает действенность как ожидание действия. Не заряженное ружье, которое должно обязательно выстрелить, но ружье, которое должно стрелять, — и не стреляет».<sup>19</sup> И далее: «Трагическое — не в смерти, а в жизни, которая медленно убивает человека, эта мысль по-разному преломляется в сознании Чехова... Вместо сюжета, повествующего о том, что происходит, рождается сюжет, построенный по принципу: должно произойти, но не происходит».<sup>20</sup> Вывод сделан на основе как драматических, так и прозаических произведений зрелого Чехова. Построена как бы модель чеховского сюжета (в годы «Вишневого сада» она дополняется еще одним компонентом, — но об этом ниже). И вот тут-то оказывается, что почти в том же плане подобного типа сюжет уже давно смоделирован.

Герой лирической песни хочет встретиться с милой и просит ее открыть окно.

«Уж я рада бы окошечко открыла,  
Лежит нелюб на правой моей ручке».  
— «Отвернись, моя милая, от нелюба,  
Я убью твою нелюба с туга лука»:

Однако там, где в балладе уместно было бы трагическое действие, в лирической песне следует ответ:

«Убить-то, мой сердечный друг, не убьешь,  
Хоша убьешь, ты каку корысть получишь?  
Только получишь ты напасти,  
От которых напастей нам пропасти!»

(Кир., ч. 2, № 2357)<sup>21</sup>

Если чеховский рассказ — это в определенном смысле несостоявшийся роман,<sup>22</sup> то русская лирическая песня — это несостоявшаяся сказка или неосуществившаяся баллада.

<sup>18</sup> Русанов А. Г. Воспоминания о Л. Н. Толстом. Воронеж, 1937, с. 166. — Тогда Толстой не догадывался, что продолжить «Степь» нельзя. Справедливости ради следует заметить, что этого не знал еще и сам Чехов. «Что касается Егорюшки, — писал он А. Н. Плещееву, — то продолжать его я буду, но не теперь» (Чехов А. П. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11. М., «Художественная литература», 1963, с. 186. В дальнейшем везде, где это специально не оговорено, цитаты по этому изданию). Не знал, хотя продолжать повесть уже не мог. Особенности композиции чеховских произведений находят своеобразную аналогию в их творческой истории: в процессе осуществления замысла событийные рамки у Чехова не расширяются, как у многих других писателей, а, наоборот, сужаются. Это хорошо показано и объяснено в работе Э. А. Полоцкой «„Три года“. От романа к повести» (В сб.: В творческой лаборатории Чехова, с. 13—14).

<sup>19</sup> Паперный З. С. Рождение сюжета. — В кн.: Чеховские чтения в Ялте. М., «Книга», 1973, с. 42.

<sup>20</sup> Там же, с. 46, 51.

<sup>21</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, ч. 1. М., 1918; ч. 2, М., 1929. Далее: Кир.

<sup>22</sup> Известно, что на рубеже 80—90-х годов Чехов писал роман, завершив по меньшей мере какие-то три его главы. Если собрать все предположения, догадки и

В лирической песне сказочные железные подошвы остаются несношенными, балладное ружье — не стреляет. Как раз тот элемент композиции, который в эпическом повествовании (в частности, в сказке) был наиболее весомым (развязка) и оттого регламентирован наиболее строго, в лирической песне становится компонентом факультативным, т. е. наиболее независимым от нормы. Если тем уровнем, на котором сказочная поэтика обнаруживает свою наибольшую устойчивость, является функция, то для лирической песни таким уровнем оказывается ситуация.

В повествовательных жанрах действовал закон цельности изображения, там все узлы развязывались, противоречия разрешались благодаря либо необычному герою, либо исключительным обстоятельствам, либо тому и другому вместе. Отказавшись от непереносимого разрешения конфликта, лирическая песня тем самым освободилась от необходимости предлагать решения во что бы то ни стало, а значит, и решения мнимые, нереальные; стремление к счастью и справедливости лирика уже не обязана направлять в иллюзорное русло (хотя иногда и делала это). Более того, можно даже утверждать, что лирика обратилась прежде всего как раз к тем коллизиям, разрешение которых представляется в действительности наименее вероятным, и к тем героям, осуществление воли которых наиболее затруднено. Отсюда, кстати, столь обычная для лирической песни прямая речь в конце ее — вещь, в волшебной сказке совершенно невозможная. Столь же маловероятна для дочеховской прозы концовка типа той, с которой мы встречаемся, например, в «Доме с мезонином»: «Миссусь, где ты?»

Пока предметом изображения могло быть только событие, а средством проявления персонажа только действие, до тех пор повседневное бытие обычного человека, обстоятельства жизни которого не давали простора для проявления эпической инициативы, не могло быть положено в основу художественного произведения. В этих условиях либо герой занимал в мире такое положение, которое открывало ему возможность реализовать свои стремления (монархи, полководцы, богатыри), либо мир, в котором ему приходилось действовать, оказывался заведомо нереальным, и тогда для того, чтобы любое желание в этом мире осуществилось, достаточно было его высказать (волшебная сказка).

Нереализованные стремления, не воплощенные в жизнь желания — как неосуществимые вообще, так и представленные на стадии, предшествующей такому осуществлению, модальность которого многозначна, — все это стало предметом художественного интереса только в лирике. Лирика в фольклоре появляется тогда, когда личность, вне зависимости от ее места на социальной лестнице, вызывает самостоятельный интерес и становится объектом изображения.<sup>23</sup>

## 2

Естественно, что в выборе обстоятельств и ситуаций лирическая песня также избегает всего незаурядного, исключительного. Если она и обращается к событиям неординарным, то все же к таким, которые хотя бы

домысли исследователей, то окажется, что едва ли не любое произведение Чехова этого периода попадало под подозрение: а не осколок ли это несостоявшегося романа?

<sup>23</sup> Демократизация героя — свойство лирики не только фольклорной. Утверждение лиризма в древнерусской литературе Д. С. Лихачев также связывает — и не без оснований — с демократизацией ее героя. «Для нового читателя, — отмечает он, — герой литературного произведения не вознесен над ним, а вполне с ним сопоставим. Отсюда отношение к нему автора становится все лиричнее» (Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., «Наука», 1973, с. 147).

однажды случаются в жизни каждого человека. Исключительное же поэтика лирической песни приравнивает к невозможному и использует как составную часть формулы невозможного. Таковы, например, упоминания о разливе Невы — о страшных наводнениях (см.: Соб., IV, № 339),<sup>24</sup> которые случаются примерно раз в столетие и одно из которых запечатлено Мипкевичем, Пушкиным и Одоевским. Если же какое-либо стихийное бедствие описывается в песне, то это не разлив Невы выше берегов, который случается увидеть далеко не каждому поколению, а пожары — явление, по тем временам, не столь уже необычное:

Сучинилася беда:  
Загорелась слобода,  
Собирались господа,  
Из Питера города,

Из гостиного ряда.  
Дивовались господа,  
Что не ясно горит,  
Что не вспыхивает...

(Кир., ч. 1, № 1291)

Таким образом, в природе лирической песни заложены возможности такого широкого охвата жизненного материала, какого другие жанры не знали.

Там, где в фольклорном произведении существует установка на исключительное, даже просто единичное, неповторимое, ощущается нужда в отмеченности начала и конца повествования, всего замкнутости в самом себе. В народном сознании песня занимает в этом плане место, прямо противоположное сказке: для демонстрации обычного годится любой отрезок жизни (отсюда — имитация «случайности» при отборе жизненного материала в лирической песне: в начале и в конце ее герой или героиня заняты каким-нибудь будничным делом — косят луг, вышивают рукава или ходят к реке по воду). Предложенному Б. В. Томашевским и поддержанному некоторыми другими литературоведами (например, Г. В. Красновым) пониманию ситуации как определенного взаимоотношения лиц в пределах времени между меняющимися это взаимоотношение событиями,<sup>25</sup> мы полагаем, недостает упоминания о существовании лирической ситуации.<sup>26</sup> Между тем в лирике события не обязательны, да и природа их иная: они обычно не изменяют ситуацию, они поглощаются ситуацией. Вымысел, который впервые утвердился в сказке как средство изображения нереальных событий, в лирике становится средством передачи мыслей и чувств человеческих. Тайное, непроявившееся, непретворившееся в событие, вероятное, ожидаемое, желаемое, возможное, порой недоступное человеческому взору и слуху — все это лирика делает предметом изображения, не прибегая к содействию чудесных помощников или к мертвой и живой воде.

Различия в характере соответствия слова и дела наблюдаются между сказочными жанрами, внутри же каждого из них взаимоотношение по-прежнему однозначно. В лирической песне многообразие отношений между речью и событием раскрывается как внутренняя возможность жанра. Из двух категорий — слово и дело — сказка допускает неопределенность характера высказывания, песня — действия.<sup>27</sup> Вполне есте-

<sup>24</sup> Соболевский А. И. Великорусские народные песни, т. IV. СПб., 1898; т. V, СПб., 1899. Далее: Соб.

<sup>25</sup> См.: Томашевский Б. В. Краткий курс поэтики. М.—Л., Госиздат, 1930, с. 101—102.

<sup>26</sup> Термин «лирическая ситуация» встречаем у Д. С. Лихачева (Поэтика древнерусской литературы. Л., «Наука», 1967, с. 225), Л. И. Тимофеева (КЛЭ, т. 4. М., «Сов. энциклопедия», 1967, стб. 209) и у ряда других литературоведов и фольклористов.

<sup>27</sup> См.: Медриш Д. Н. Слово и событие в русской волшебной сказке. — В кн.: Русский фольклор, XIV. Л., «Наука», 1974, с. 119—131.

ственные в песне пожелание или повеление — без осуществления, вопрос — без ответа, спор — без разрешения.

Отсутствие событийной развязки в лирической песне отнюдь не свидетельствует о ее смирении перед действительностью. Напротив, в этом проявляется стремление личности подняться над не удовлетворяющей ее реальностью. Отсутствие развязки — одна из причин того, что не только персонаж, но и исполнитель, и слушатель (часто они объединяются в одном лице) как бы сами оказываются перед решением, которое никто другой принять за них не может.

В этом и заключается специфика лирической ситуации. В нарративных жанрах фольклора оценка тем или иным явлениям дается единая; герою только остается приобщиться к общепризнанной ценностной шкале. Столь же устойчивая зависимость существует в эпическом фольклоре между поступком и его результатом. Из трех прыжков самый высокий оказывается решающим, последний и самый сильный удар станет самым опасным, услышан будет лишь самый громкий призыв. Соответственно определяется набор свойств, обязательных для героя, например громкий голос — примета богатыря.

В народной лирике абсолютная ценностная шкала начинает подвергаться сомнению. Оценка человека попадает в зависимость от его взаимоотношений с другими людьми, она может колебаться в соответствии с изменчивостью этих отношений, с переменой обстоятельств, состояния героя и т. п. Выбор больше не предопределяется извне — он определяется собственными чувствами героя или героини:

Вечор-вечор милый друг у девушек был,  
У девушек был, про меня забыл.  
Привел с собой он душечку лучше меня...  
(Соб., V, № 307)

Из этих слов отнюдь не следует, что «душечку», которую привел милый, девушка действительно признает лучше себя — лучше героини она может показаться только с точки зрения милого.

Изменяется соотношение между поступком и его последствием. Не динамической, а эмоциональной насыщенностью поступка, не акустической, а психологической напряженностью слова определяется в лирической песне его результат. Восприятие зависит от конкретного эмоционального фона, и тогда тихое слово, вздох могут оказаться неизмеримо действеннее самого громкого окрика:

... Другу милому кричала — он не слышит,  
Правой рученькой махала — друг не видит;  
Тяжелехонько вздохнула — друг оглянулся...  
(Соб., V, № 496)

Стремление лирической песни к большей, чем в эпосе, конкретизации несомненно. И все же средства, способные передать индивидуальное видение, остались на периферии песенной поэтики. Причина как их появления, так и совершенно незначительного развития заключается в конечном счете в том, что герой лирической песни уже личность, но еще не индивидуальность.

Казалось бы, лирика с ее пристрастием к неиндикативным категориям должна много потерять в изобразительности по сравнению с повествовательными жанрами фольклора, строго следующими за героем и его поступками. В действительности это не так. Изображаемое в песне существенно постольку, поскольку оно «имеет лирическое наполнение,

раскрывает внутренний мир героини»,<sup>28</sup> а потому самые обыденные предметы и явления приобретают право на изображение. Изобразительность становится важным средством усиления выразительности. При этом исподволь накапливается арсенал средств, которые способны — уже в ином контексте — выполнять и самостоятельную изобразительную функцию.

Один из источников «открытости» лирической песни для проникновения в нее изобразительных деталей — это возможность существования в песне элементов, непосредственно не связанных со сквозным действием и способных отключаться от фабульного хода событий. В этом плане чрезвычайно поучительны те перемены, которые претерпел такой вид композиции лирической песни, как описанное Б. Соколовым «ступенчатое сужение образа».<sup>29</sup> Едва появившись в ступенчатом ряду, названные в начале его предметы оказываются как бы за кадром, так и не приняв участия в действии.

Высказывание, освобожденное от необходимости следовать за действием, обращается — в интересах выразительности — и к таким предметам и явлениям, которые прямо с действием не связаны, «случайны». Опосредованный характер выражения фольклорного лиризма способствует созданию таких средств и приемов художественной изобразительности, которые найдут дальнейшее самостоятельное применение уже далеко за рамками фольклорной лирики. На периферии поэтики народной песни накапливаются (хотя в основном остаются неиспользованными) изобразительные средства, необходимые и для передачи индивидуального видения. Таким образом, как резервный фонд поэтики накапливается повседневное, зримое и прямо не связанное с событиями, о которых сложена песня. В перспективе весьма важен и сам факт использования «случайных» элементов. Чеховская поэтика без них немислима.

Дальнейшая реализация изобразительных возможностей, впервые открывшихся в народной песне, осуществлялась далеко за рамками не только лирики фольклорной, но и лирики вообще, не замыкаясь в границах одного только литературного рода.

### 3

Лирическое высказывание требует более гибкой, нежели в эпосе, речевой структуры. В повествовательных жанрах фольклора речевые отношения укладываются в событийные (фабульные) рамки; характер повествования определяется ходом действия, персонажи адресуются друг к другу, повествователь обращается к читателю — нечто наподобие двух систем связи, внешней и внутренней, не сообщающихся между собой. Речь в нарративном фольклоре знает только два вида сообщений — слово повествователя и слово персонажа, т. е. повествование и прямую речь, причем граница между ними всегда ясна и непроницаема. Обобщения относительно характера речи, сделанные на базе повествовательных жанров, нельзя, однако, распространять на фольклор в целом. В частности, они неприменимы к лирике: здесь иные закономерности и иные категории. Думается, в результате не совсем корректной экстраполяции терминов и возникло, а затем и утвердилось положение, согласно которому в русской лирической песне преобладает конструкция «повествование

<sup>28</sup> Акимова Т. М. Изображение психологического состояния в народной лирической песне, с. 113.

<sup>29</sup> См.: Соколов Б. Экскурсы в область поэтики русского фольклора. — Художественный фольклор, 1, М., 1926, с. 30—53.

(описание) + монолог (диалог)».<sup>30</sup> Иначе говоря, предполагается, что в начале песни речь ведет повествователь (3-е лицо), а затем появляется прямая речь (1-е лицо). В действительности же песня не знает такой определенности. То, что в начале песни может быть принято за «авторское» описание, к середине или к концу ее оказывается частью речи персонажа:

Разнесчастный Ваня родился,  
По неволюшке женился.  
Он взял-то жену некорыстну,  
Некорыстну, совсем не по мысли.  
А нанесла на него женечка худу славу,  
Худу славу на него, на молодца, пустые речи:  
Будто я-то, добрый молодец, вечер поздно хожу...

(Кир., ч. 2, № 1823)

Границы повествования и прямой речи размыты, местоимения первого и третьего лица взаимозаменяемы.

Такая подстановка проходит незаметно еще и потому, что лирическая песня в отличие от эпического повествования обычно обходится без «авторских» указаний на принадлежность и характер прямой речи, предваряющих речь персонажа, а тем самым маркирующих ее начало. «Народный певец не относился к речи персонажа как к чужой речи».<sup>31</sup> Русские публикаторы по твердо установившейся традиции отказываются от графических определений прямой речи, что представляется вполне разумным, иначе пришлось бы «на глаз» членить нерасчлененное. Быть может, именно это отсутствие кавычек и вводит в заблуждение: начало песни принимают за «авторское» описание — и только. Между тем существо дела в ином: принадлежность речи тому или иному лицу в народной лирике весьма неопределенна, и только при формально-грамматическом подходе можно говорить о том, что в лирической песне повествование (3-е лицо) сменяется монологом (1-м лицом). В действительности же смена личных форм не совпадает с границами видов высказывания, зачастую просто неуловимыми. Вот почему мы предпочитаем говорить не о смене личных форм, а о подстановке. В одних случаях песня начинается от первого лица, в других оно подставляется позднее. Однако лишь с большой натяжкой начало только первой песни можно охарактеризовать как монолог, а второй — уже как повествование. Песня вся по своей природе монологична, и появление личного местоимения первого лица везде потенциально возможно.<sup>32</sup> В то же время, избавившись от фабульной и жанровой регламентированности, каждая из личных форм еще не обретает в народной песне своей собственной, специфической нагрузки; их новое функ-

<sup>30</sup> См.: Лазутин С. Г. Русские народные песни. Пособие для вузов. М., «Просвещение», 1965, с. 36; Сидельников В. М. Поэтика русской народной лирики. М., Учпедгиз, 1959, с. 47.

<sup>31</sup> Kotarska Jadwiga. Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce. Gdańsk, 1970, s. 191.

<sup>32</sup> Это учитывает Н. И. Кравцов, когда пишет, что покоее лицо «как бы подставляет себя под образ персонажа песни даже в том случае, когда изложение идет не от первого лица» (Кравцов Н. И. Проблемы славянского фольклора. М., «Наука», 1972, с. 172). Это «как бы» подчеркивает всю зыбкость, неуловимость перехода. Ср.: «Повествование от одного лица может легко и без всякого указания переходить на рассказ от имени другого персонажа, так что бывает на первый взгляд непонятно, чьи слова поглощены рассказом другого и как бы им пересказаны» (Акимова Т. М. Изображение психологического состояния в народной лирике, с. 114). — «Певец может сперва петь как бы о другом, но потом он приводит речи этого другого, и становится ясным, что речь шла о нем самом. Певец при этом как бы забывает даже, о ком именно шла речь в начале песни» (Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л., «Художественная литература», 1971, с. 247).

циональное разграничение существует скорее как возможность, которая получит свое развитие уже в иной, литературной художественной системе: «Страшно, то, // что „он“ — это я...» (Маяковский. «Про это»).<sup>33</sup> Семантическая недифференцированность личных форм в народной лирике не от мнимого неумения фольклора выразить желаемое — напротив, она очень точно передает обобщенно-личную природу фольклорной лирики.

Снова мы встречаемся с нереализованной в фольклоре возможностью. Если бы за «я» повествователя стояла неповторимая личность, то переход от «он» к «я» был бы очень уместен как средство своеобразного укрупнения психологического плана повествования (как, скажем, в «Герое нашего времени» Лермонтова, где такое «укрупнение» составляет основу композиции романа). Однако появление той или иной личной формы в народной песне либо вообще не мотивировано, либо обусловлено побочными факторами (например, своеобразием лирического времени), а не специфическими качествами самих этих личных форм. Вполне объяснима возможность замены одной личной формы другою: она вызвана нерасчленимостью субъекта и объекта в лирике, но в каждом отдельном случае такая замена, в сущности, необязательна: ведь в той же позиции в одних вариантах песни она происходит, в других — нет. Но уже то примечательно, что повествование об одном и том же событии от лица различных персонажей стало в лирической песне не только возможным, но и естественным.

С теми же затруднениями при ответе на вопрос о том, кому принадлежит речь — повествователю или персонажу, сталкиваемся и при восприятии чеховской прозы. «Читателю, — замечает К. Чуковский о рассказе «Попрыгунья», — предоставляется догадываться, что только по внешнему виду рассказа ведется здесь от имени Чехова, а, в сущности, вся первая глава рассказа написана от имени Ольги Ивановны...»

Здесь тот же рискованный и сложный прием, что и в „Скрипке Ротшильда“: повествование, имеющее все признаки авторской речи, является на самом-то деле речью одного из персонажей рассказа.<sup>34</sup> Вся суть, однако, в том, что такое разграничение оказывается обязательным элементом читательского восприятия, причем, «от читателя требуется удесятеренная зоркость и чуткость, чтобы размежевать эти разные речи».<sup>35</sup> Различие существенное, но в обоих случаях — и в народной песне, и в чеховском повествовании — присутствует эффект соучастия повествователя, хотя мера совмещения позиций повествователя и героя в первом случае ясна и абсолютна, во втором — проблематична и изменчива.

Лирическая ситуация подчас оказывается у Чехова не только формой, но и как бы предметом изображения. Выше уже отмечено как характерное свойство народной лирики почти полное отсутствие в ней указаний типа «он подумал», «он сказал». В этом мы видим одно из проявлений неопределенной модальности: то ли сказал добрый молодец, то ли подумал, то ли послышалось девушке, что он сказал ей именно о том, о чем ей хотелось бы услышать. Чехов эту лирическую ситуацию делает основой сюжета — на ней построен рассказ «Шуточка». Показательно, что перерабатывая рассказ для собрания сочинений, Чехов отбросил имевшуюся в журнальном варианте (1886 г.) развязку.

<sup>33</sup> Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1957, с. 140.

<sup>34</sup> Чуковский Корней. О Чехове. М., «Художественная литература», 1967, с. 142.

<sup>35</sup> Там же, с. 141.

Близость столь общих «моделей» дает основание предположить, что именно включение лиризма как важнейшего компонента повествования способствовало становлению художественной формы, получившей наименование чеховской.<sup>36</sup>

## 4

Однако само по себе наличие лиризма в прозе еще не порождало новой повествовательной структуры (вспомним, что проникновение лиризма отмечено уже в древнерусской повести); да и не всякий лиризм вел к образованию «русской формы». Лиричной была проза современников Чехова — Гаршина и Короленко, чьи поиски шли, однако, в ином, чем у Чехова, направлении, и это явственно проявилось в природе их фольклоризма.

Еще С. М. Степняк-Кравчинский заметил, что Гаршин «был больше поэтом, чем прозаиком».<sup>37</sup> У Гаршина авторская пристрастность как бы накладывается на переживания героя, совпадая с ними и усиливая их, придавая дополнительный эмоциональный накал повествованию, нередко монологическому по форме. Жизненные явления, и без того уже пропущенные через сито авторской избирательности, — будничное «входит в поле зрения автора и его читателя только тогда, когда теряет свои будничные очертания и внезапно приобретает характер давящего кошмара»,<sup>38</sup> — доводятся до такой степени конденсации, что приобретают характер аллегории. (А для Чехова «ни одно явление жизни не было маленьким».)<sup>39</sup> И не песенная лирика, а притча, сказание и легенда могут рассматриваться как жанры фольклора, которые Гаршину-художнику близки не в меньшей мере, чем Пушкину — сказка, Достоевскому — быльщина, Чехову — лирическая песня.

Что же касается Короленко, то Н. К. Пиксанов недаром называет его одним из «самых лирических русских повествователей».<sup>40</sup> Однако по своему характеру его лиризм прямо противоположен чеховскому. Если у Чехова подчас там, где, казалось бы, говорит автор, на самом деле обнаруживается голос героя, неповторимого в своей сущности, то для Короленко более характерна обратная картина, и вот уже в рассказе «Сон Макара» не герой, а «его правозаступник, народолюбец Короленко прерывает бессвязную и темную речь подзащитного и сам вступает в судебное состязание. Этнографический момент угасает, и перед присяжными судьями — читателями вырастает глубокая проблема социальной неправды. И в волнении они уже не различали, кто говорит, Макар или его благородный адвокат, как и сам поэт в лирическом порыве незаметно для

<sup>36</sup> Некоторые из возможностей, едва намечившихся в традиционной песенной лирике, получили своеобразное развитие в частушке. На типологическую соотношение чеховского повествования с народной песней указал в свое время Ал. Горелов: «Когда литература и фольклор совершенствуют поэтику в одном направлении (лирический подтекст, эмоциональный фон как средство создания и передачи настроения; запечатление «контрапункта» мышления) и, отражая общую эволюцию национального художественного сознания, достигают несомненного сближения, — на одном полюсе мы видим Чехова, на другом... частушку. Парадоксальность этого явления — кажущаяся» (Горелов Ал. Русская частушка в записях советского времени. — В кн.: Частушки в записях советского времени. М.—Л., «Наука», 1965, с. 20).

<sup>37</sup> Степняк-Кравчинский С. М. Соч., т. 2. М., 1958, с. 525.

<sup>38</sup> Бялый Г. А. В. М. Гаршин. — В кн.: Гаршин В. М. Соч. Пегрозаводск, 1954, с. 10—11.

<sup>39</sup> Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове. — В кн.: Чехов в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат, 1954, с. 330.

<sup>40</sup> Пиксанов Н. К. Лиризм Короленко. — Жизнь, 1922, № 2, с. 15.



себя переступал грань реалистического правдоподобия». <sup>41</sup> Короленко, как кладоискатель, ищет целенаправленно, отбрасывая «лишнее», раз оно не соответствует его целям в поисках правды, красоты и добра — всего того, «что светит в душе, от чего сильнее бьется сердце» (повесть «С двух сторон»). Естественно, что его внимание привлекают прежде всего те жанры фольклора, где такой отбор материала уже произведен, — легенды, сказки, баллады, предания. Для него они прежде всего явления самой действительности, сохранившие дух вольнолюбия и протеста, будь то легенда о граде Китеже или прижившаяся в фольклоре, словно бы составляющая сюжетную основу одного из рассказов Короленко — «Соколинец» — песня-баллада «Славное море — священный Байкал». Более того, как установил Г. А. Бялый, Короленко «вносит романтическую трактовку образов в записанные им устные рассказы». <sup>42</sup> Дело не просто в том, что Короленко предпочитает фольклорные жанры, в той или иной мере связанные с фантастикой, а еще и в том, что при помощи романтического их переосмысления разрешаются конфликты и наступают развязки там, где в реальном плане они более чем проблематичны.

Сопоставление с фольклоризмом современников ярче подчеркивает тот факт, что у «русской формы» своя, во многом отличная от других повествовательных жанров соотносительность с лирикой. Б. О. Корман справедливо отмечает «близость субъективной структуры и соответствующего ей стилистического строя многих, но далеко не всех явлений романной литературы и лирической поэзии»; с Чеховым утверждается в литературе форма, в которой «выдвижение в высказывание субъективной функции парадоксальным образом ведет не к ослаблению, а к усилению и усложнению функции объектной: сама субъективность речи становится в реалистической литературе новым объектом». <sup>43</sup>

Опыт Чехова показывает, что вряд ли правомерны попытки лирическое начало повествовательной прозы безоговорочно вычленять из реализма. Прямо эти два понятия противопоставляют не так уже часто, однако лиризм при характеристике чеховского реализма нередко выносятся за скобки, обычно помещая его — целиком и полностью — под знаком романтизма. <sup>44</sup> Крайнее выражение такого понимания лиризма находим у японского ученого С. Сато, который по поводу «Дамы с собачкой» замечает: «В этом шедевре гармонически сочетаются реализм и лиризм Чехова». <sup>45</sup> Здесь лиризм рассматривается как нечто находящееся вне метода вообще и вне реализма — в частности. Между тем лиризм у Чехова является органическим элементом реалистической художественной структуры. Нам представляется, что именно русская народная лирика — с ее объективным лиризмом, с ее деликатностью в проявлении чувств, демократичностью, вниманием к обычному течению жизни и со сложившейся на этой основе поэтикой — при сопоставлении с произведениями Чехова — помогает с особой наглядностью представить природу чехов-

<sup>41</sup> Там же, с. 9. — В письме к Н. Д. Шеховской от 10 апреля 1913 г. Короленко дает обоснование этому авторскому вмешательству: «Мне, конечно, пришлось облечь в слова это ощущение, когда человек становится выше себя самого» (Короленко В. Г. Сибирские очерки и рассказы, ч. 1. М., Гослитиздат, 1946, с. 535).

<sup>42</sup> Бялый Г. А. В. Г. Короленко. М.—Л., 1949, с. 79—80.

<sup>43</sup> Корман Б. О. Чужое сознание в лирике и проблема субъективной организации реалистического произведения. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка», т. XXXII. М., «Наука», 1973, вып. 3, с. 211.

<sup>44</sup> См., например: Котова Т. М. А. П. Чехов. — В кн.: Русский романтизм. Под ред. проф. Н. А. Гуляева. М., «Высшая школа», 1974, с. 320—329.

<sup>45</sup> Сато С. Творчество Чехова. Токио, 1972. Цит. по: Реферативный журнал. Общественные науки за рубежом. Литературоведение. М., 1973, № 1, с. 129.

ского лиризма. Типологические соответствия между чеховским повествованием и народной лирической песней обнаруживаются на различных уровнях, не отменяя, а, напротив, оттеняя своеобразие каждой из двух поэтических систем, к которым относятся сопоставляемые явления.

Творческий потенциал фольклора как постоянного спутника литературного процесса и неисчерпаемого источника обогащения литературной поэтики не сводится к наиболее распространенным в устной традиции элементам. При всей своей традиционности фольклор и прежде всего лирическая песня на протяжении своего существования вырабатывает и накапливает и такие художественные средства, которым тесно в жестких рамках фольклорной поэтики. Заключенные в этих средствах возможности зачастую подобны крайним участкам светового спектра: обычно невидимые, они обнаруживаются, если взглянуть на них сквозь призму последующего литературного опыта. Так, многие скрытые возможности песенной поэтики дают о себе знать в процессе сопоставления народной лирической песни с таким литературным явлением, как так называемая русская, или чеховская, форма. Существует и обратная зависимость. Сопоставление чеховской композиции с построением народной лирической песни высвечивает лирическую природу впервые вводимых Чеховым в повествование структурных принципов. Такое «взаимпросвечивание» явлений фольклорного и литературного ряда может оказаться одним из средств при решении спорных вопросов как из области фольклористики, так и историко-литературного характера.

## 5

До сих пор мы ограничивались сопоставлением отдельных компонентов двух словесно-художественных структур. Если бы нам удалось найти лирическую народную песню и произведение А. П. Чехова, в основу которых положены сходные, — разумеется, по своим самым общим признакам — ситуации, и если бы в ходе сопоставления этих произведений при их «наложении» основные сюжетные узлы совместились бы, то наше предположение можно было бы считать справедливым.

С этой целью обратимся к рассказу Чехова «После театра» и попытаемся найти ему песенный аналог. Выбор именно этого рассказа продиктован рядом обстоятельств. Во-первых, его создание (на основе ранее написанного рассказа) относится к 1892 г., когда основные принципы чеховской поэтики уже сложились. Во-вторых, рассказ оказался в числе отобранных автором для собрания сочинений (т. II, 1899 г.), и, следовательно, самим Чеховым, и притом в последние годы его жизни, был отнесен к числу лучших. Наконец, в-третьих, среди других рассказов Чехова, обладающих теми же свойствами, «После театра» занимает особое место. Как нам удалось установить, рассказ этот связан с неосуществленным чеховским замыслом, судьба которого до последнего времени остается предметом дискуссий. Речь идет о задуманном Чеховым романе, который уже в ходе работы над ним (1887—1891 гг.) получил название «Рассказы из жизни моих друзей». Очевидно, наблюдения над поэтикой одного из «рассказов» (два других — «У Зелениных» и «Письмо») <sup>46</sup> могут ока-

<sup>46</sup> Подробнее об этом см.: Медриш Д. 1) Страницы ненаписанного романа. — Русская литература, 1965, № 2, с. 172—179; 2) История одной чеховской рукописи. — Вопросы русской литературы, вып. 2 (26). Львов, «Вища школа», 1975, с. 81—86. — Иная точка зрения: Лакшин В. Толстой и Чехов. Изд. 2-е, исправленное. М., «Сов. писатель», 1975, с. 74, 76.

заться полезными при решении спорных вопросов творческой истории чеховского замысла в целом.

Изложим кратко содержание рассказа Чехова «После театра».

Молодая девушка, оставшись вечером дома одна, вспоминает своих поклонников, не решаясь кому-либо из них отдать предпочтение. Никаких происшествий в произведении нет — есть размышление и настроение. Ясно, что героиня бескорыстна, что свою будущую жизнь она видит веселой и интересной, а поэтому появившуюся на мгновение мысль о монастыре она тут же отгоняет прочь. Так представляет она себе то, что может произойти, — на этом рассказ завершается.

Примерно такую же ситуацию находим в лирической народной песне, чрезвычайно распространенной (опубликовано свыше 20 вариантов):

Сидела Катенька поздно вечером одна,  
Горела у Катеньки воску ярова свеча,  
Кроила Катенька тонки белы рукава,  
Скроивши рукавички, пошла к батюшке казать:  
«Сударь ты мой батюшко, что думаешь обо мне?»  
— Дочь моя Катенька, припишемся в монастырь! —  
«Сударь ты мой батюшка, в монастырь я молода,  
Монастырских я монашек по городу разгону,  
С монастырского попика черны ризы оборву».  
Присватался к Катеньке петербургский дворянин,  
Рассказывал Катеньке про свое житье-бытье:  
«У меня есть, Катенька, полтораста душ крестьян».  
Думаю-подумаю — я за етова нейду!  
Присватался к Катеньке со сinya моря купец:  
«У меня есть, Катенька, полтораста кораблей».  
Думаю-подумаю — я за етова нейду!  
Присватался к Катеньке из деревни скоморох:  
«У меня есть, Катенька, есть скрипица и гудок,  
Есть скрипица и гудок, балалайка и рожок».  
Думала-подумала — за етова пойду!  
Сыта, пьяна ли я — завсегда я весела,  
Выйду на улицу — всяк тетушкой назовет:  
«Тетушка-лебедушка, скоморохова жена!»

(Кир., ч. 2, № 2376)

Известный испанский романс примерно того же, что и наша песня, содержания, не смог обойтись без событийной развязки: «Взяли за руки друг друга и ушли они вдвоем».<sup>47</sup>

Чем же объяснить, что тот мотив, который в русском фольклоре получил лирическое воплощение, в испанском приобрел лиро-эпический характер?<sup>48</sup> Дело, видимо, в условиях становления и развития испанского романса и русской лирической песни. При сравнительно-историческом изучении системы фольклорных жанров, развивавшихся в русле несходных национальных традиций, по меньшей мере два обстоятельства дают себя знать. Первое из них — различия во взаимоотношениях нескольких песенных жанров в рамках национального фольклора, второе — неодинаковый характер взаимосвязи определенного фольклорного жанра с произведениями литературы в рамках одной национальной культуры.

По сравнению, например, с испанским или сербским русский фольклор в силу обусловленных историческими обстоятельствами особенностей процесса жанрообразования в нем отличается сравнительно высокой опре-

<sup>47</sup> «Эта дама так прекрасна...» — В кн.: Романсеро. Составление, редакция переводов и послесловие Н. Томашевского. М., «Художественная литература», 1970, с. 217.

<sup>48</sup> Та же закономерность прослеживается и на других примерах. См.: Медриш Д. Н. О национальных фольклорных вариантах песенного сюжета. — В кн.: Писатель и время, вып. 1. Ульяновск, 1975, с. 239.

деленностью жанровой структуры и весьма четкой жанровой разграниченностью двух родовых начал — эпического и лирического. На это свойство русской народной поэзии указывал еще Белинский в последней из четырех статей о народном творчестве, опубликованных им в «Отечественных записках».<sup>49</sup> Подобное различие может быть объяснено, нам думается, тем, что в русском фольклоре эпические и лирические жанры формировались в разное время, тогда как и у испанцев, и у южных славян это происходило одновременно.

Русский эпос складывался в эпоху борьбы за национальную независимость, а песенная лирика создавалась уже после свержения двухсотлетнего ига; развитие испанской песни совпадает с эпохой Реконквисты, когда война вошла в быт. Воинские подвиги и любовь, эпос и лирика выражались в одной общей поэтической форме — в романсе (нечто подобное происходило в сербском песенном фольклоре).<sup>50</sup> Уже в самых ранних из дошедших до нас, так называемых пограничных романсах (*romances fronterizos*) «можно найти все, вплоть до трогательных любовных хроник и воспевания самых высоких воинских подвигов».<sup>51</sup> Отсюда — наличие эпического начала и в тех ситуациях, которые в русской песне складывались как «чисто» лирические.

По-разному сложились отношения испанского романса и русской лирической песни и с литературой. Воздействие письменной литературы на романс было весьма значительным, так что давно уже служит предметом дискуссий вопрос о степени его «литературности» на различных этапах развития; сам по себе факт «литературности» испанского романса сомнений не вызывает.

Таков путь испанского романса, и он может служить примером «открытого» жанрового развития.

История русской песни сложилась иначе. Русская литература средних веков практически не знала лирических жанров (хотя, конечно, не лишена была лиризма).<sup>52</sup> Не знала она и любовной темы.<sup>53</sup> Поэтому в течение длительного времени процесс был однонаправленным: русская народная любовная песня развивалась первоначально вне прямого литературного воздействия, а русская литература всякий раз имела дело с народ-

<sup>49</sup> См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., Изд. АН СССР, 1954, с. 441.

<sup>50</sup> Не по этой ли причине фольклористы, чьи теоретические положения строятся на южнославянском материале, — как, например, большой знаток болгарского фольклора Боян Ничев, — отрицают сам факт существования жанров в фольклоре, тогда как у исследователей русского фольклора он никакого сомнения не вызывает. См., например, текст выступления Б. Ничева и последовавшей за этим дискуссии на конференции Комиссии по славянской поэтике и стилистике Международного комитета славистов — Варшава, апрель 1972 г. (*Poetyka i stylistyka slowiańska*, s. 27—36); см. также: Лазутич С. Г. Жанровые особенности поэтики русского фольклора. — В кн.: Вопросы поэтики, литературы и фольклора. Изд. Воронежского ун-та, 1974, с. 3—18.

<sup>51</sup> То м а ш е в с к и й Н. Из истории испанского романса. — В кн.: Романсеро, с. 393.

<sup>52</sup> См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили, с. 46.

<sup>53</sup> Весьма убедительное (хотя, по признанию самого автора, и нуждающееся в дальнейшей разработке) объяснение этому находим в монографии А. М. Панченко «Русская стиховая культура XVII века». Л., «Наука», 1973. См, в частности, с. 16—19. — Время, когда началось заметное влияние литературной лирики на фольклорную, указал еще Пушкин — если исходить из нового прочтения его рукописи: «Новейшее влияние. Мера, рифмы с Сумарокова» (Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П. В. Киреевского. — Лит. наследство, т. 79. М., «Наука», 1968, с. 218). Н. И. Кравцов новое усиление литературного влияния относит ко второй половине XIX в. (см.: Кравцов Н. П. Проблемы славянского фольклора. М., «Наука», 1972, с. 102).

ной лирической песней в ее практически «чистом», не разбавленном книжной традицией виде.<sup>54</sup> Очевидно, при длительном сосуществовании литературы и фольклора подчас происходит такое разграничение функций, когда тот или иной фольклорный жанр обслуживает все общество, и в этом случае, при полном отсутствии литературных аналогов, утверждается устойчивая фольклорная форма, способная на протяжении долгого времени оказывать заметное влияние на эстетическое сознание народа.

Такова судьба русской лирической песни, и это пример «закрытого» развития жанра.

Мы, таким образом, полагаем, что степень «чистоты» того или иного жанра в национальном фольклоре определяется при прочих равных условиях мерой его «закрытости» в генетическом плане (как внутри самого фольклора, так и вне его). Отсюда — два различных типа жанрового развития.

То, что завязалось в народном творчестве времен Колумба и Афанасия Никитина, отозвалось в литературном развитии нашего времени.

Близость построения русской лирической песни и чеховского рассказа несомненна, причем существенны здесь как раз не те явные совпадения, которые прежде всего бросаются в глаза. Наличие именно этих реалий в двух столь различных произведениях — случайность: между героиней известной уже по первым песенникам XVIII в. крестьянской песни и чеховской Надей Зелениной, находящейся под впечатлением только что прослушанной оперы Чайковского «Евгений Онегин», — дистанция огромная, равно как и между устойчивой фольклорной традицией и новаторской поэтикой Чехова.

И все-таки, несмотря на это, как только совпали основные мотивы и сходная ситуация, на их основе возникла композиция, подчиненная одному общему принципу — лирическая композиция. Это уже не совпадение — это типологическая общность. Правда, выбор жениха — ситуация настолько всеобщая, что, казалось бы, при любом характере повествования сюжетные соответствия неизбежны и ни о каких глубинных корнях «русской формы» не может быть и речи. Дело, однако, в том, что эта ситуация получает в прозе Чехова лирическое развитие наподобие того, какое мы находим в русской песне, а не лиро-эпическое, как в балладе или романсе (ср. с упомянутым выше романсом «Эта дама так прекрасна...»).

## 6

«Неоконтурность» композиции в рассказе Чехова и в народной песне (при всех принципиально важных различиях этих двух произведений) не случайное совпадение. В этом убеждает нас сходство и в ряде других моментов, прямо или косвенно с этой «неоконтурностью» связанных.

Что происходит в рассказе «После театра»? В чисто событийном плане — не происходит ничего, более того, этот «нулевой результат» даже подчеркнут композиционно: Надя Зеленина, подражая Татьяне Лариной, пишет письмо, в котором по примеру героини пушкинского романа первая признается в любви. Но нет еще в жизни шестнадцатилетней Нади ни своего Онегина, ни любви, поэтому и письмо не отправлено, даже не

<sup>54</sup> А. Н. Веселовский писал, имея в виду средневековье: «Несомненно влияние поэзии культурных классов на народную там, где эта двойственность существовала, что было, например, во Франции, Германии и Италии, и чего не было у нас...» (Собр. соч., т. I. СПб., 1913, с. 350). См. также: Э р и с м а н Г и. Французская песня. М., «Сов. композитор», 1974, с. 31.

дописано. Весь рассказ «соответствует» лишь одной сцене пушкинского романа, да и та оборачивается своей эмоциональной, но не событийной стороной.<sup>55</sup>

То, о чем поведал Чехов в рассказе «После театра», задумано было как глава романа. То, о чем повествует лирическая песня, составило бы (если ограничиться только событийной стороной) лишь эпизод эпического или лиро-эпического произведения. Чаще всего ситуация, известная по песне о выборе девушкой жениха, встречается в сказке о Незнайке, одном из «иронических удачников».<sup>56</sup> Царские дочери трижды получают возможность выбрать себе жениха. Младшей из них не по душе ни царевичи, ни королевичи, и перед третьими смотринами царь угрожает ей: «Ах ты, дочь моя разборчивая! Из каких же людей тебе жениха надобно? Коли так, соберу теперь мещан да крестьян, дураков — голь кабацкую, скомоухов, плясунов да песьельников...».<sup>57</sup> Каждая из трех возможностей реализуется сюжетно; чтобы это стало возможным, сказке необходимо устроить — по сравнению с песней — число невест. Старшая сестра соглашается стать женой царевича, средняя — королевича, младшей достается Незайка. Ей не придется сожалеть о своем выборе: в конце сказки Незайка превратится в прекрасного царевича — такова счастливая сказочная развязка.

Обойтись без событийной концовки может не всякое повествование. Чтобы такая концовка стала необязательной, должна измениться и роль события в произведении, и сам характер этого события. Событие и результат по своему масштабу неадекватны — эту особенность чеховских сюжетов отметил А. П. Чудаков, особое внимание обратив на ее новизну: «По законам дочеховской литературной традиции размер события адекватен размеру результата. Чем более событие, тем значительнее ожидается результат, и обратно».<sup>58</sup> Подмечено верно, выражено, однако, не совсем точно. Сформулирован закон не литературной традиции вообще, а только повествовательной традиции (и, кстати, не только литературной, но и эпической фольклорной традиции). Такого соответствия не было и быть не могло в лирике — начиная с фольклорной. С этим связано отсутствие у Чехова исключительных событий — их нет ни в планах романа, ни в сохранившихся его частях. Можно отметить один бесспорный случай последующего использования того, что первоначально предназначалось для романа. Известно, что «для своего будущего романа» Чехов написал «строк триста о пожаре в деревне» (письмо А. С. Суворину от 11 ноября 1888 г.). И. Р. Эйгес и М. И. Эссен<sup>59</sup> обратили внимание на связь этого высказывания с картиной пожара в повести «Мужики» (1897). Разумеется, в повести строки о пожаре подверглись определенной обработке: теперь события рисуются такими, какими их воспринимают крестьяне. Но следы «романного» происхождения все же обнаруживаются. На пожар из соседнего имения приезжают девушки-сестры и их брат-студент; пострадавшем при пожаре старичке мужики говорят: «У нашего генерала, царство небесное, в поварах был», — все это вместе напоминает о сту-

<sup>55</sup> Напомним, что жанр своей оперы Чайковский определил так: лирические сцены.

<sup>56</sup> См. об этом в содержательной монографии: Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., «Наука», 1974, с. 91—94. Там же указаны источники и исследования.

<sup>57</sup> Афанасьев А. Н. Народные русские сказки, т. 2. М., Гослитиздат, 1957, № 296, с. 413.

<sup>58</sup> Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971, с. 217.

<sup>59</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем, т. 14. М., Гослитиздат, 1949, с. 530 (комментарий).

денте — сыне вдовы-генеральши из другой части романа — «У Зелениных».

Факт этот заслуживает внимания с нескольких точек зрения.

Во-первых, это предел «исключительности» события, какой себе может позволить Чехов (а пожар для деревянной Руси — явление отнюдь не из ряда вон выходящее),<sup>60</sup> и, напомним, одновременно это рубеж, дальше которого не идет и народная лирическая песня.

Во-вторых, воспользовавшись сценой пожара из ранее написанной романной главы, Чехов сохранил упоминание о покойном генерале (о котором шла речь и в другой части романа — в рассказе «У Зелениных», хотя в повести «Мужики» этот персонаж нигде больше не встречается и не упоминается).<sup>61</sup> Вряд ли подобный случай можно объяснить недосмотром, скорее здесь другое. Действие у Чехова не замыкается в фабулу, оно «уходит» в ситуацию. Деталь не привязана к событию, она «случайна», и у читателя создается впечатление, что он сам давно знаком с персонажами, что он, как и автор, знает о них и то, о чем здесь не рассказывается, а лишь бегло упоминается как об уже известном. Сам по себе такой отбор жизненного материала еще не выражает ничего специфически лирического, однако в сочетании с другими средствами поэтики он способствует подключению читателя к чувствам и мыслям героя, «оставляя читателю широкий простор» для сопереживания. Это качество чеховского рассказа (как и лирической песни) связано и с «нулевой концовкой»: оба эти свойства помогают произведениям «как бы сомкнуться с той же действительностью, откуда вышли, и раствориться в ней».<sup>62</sup>

В одной из последних своих работ А. П. Чудаков дополняет и развивает положения, изложенные в его монографии о Чехове, и, в частности, отмечает: «Попытка построения прозаической художественной системы по законам, близким к поэтическим, — акт несомненного новаторства, по своей дерзости сопоставимый лишь с организацией художественного мира на основе принципа случайности».<sup>63</sup> Очевидно, перед нами все же не два различных принципа, а одно стержневое свойство чеховской поэтики: «случайность» оказывается на поверку производной от чеховского лиризма. На принципиальную их совместимость — пусть на иной основе — указывает уже структура народной лирической песни. Таким образом, сопоставление с народной поэзией высвечивает лирическую природу и тех впервые вводимых Чеховым в повествование структурных элементов, которые исследователями его творчества никак не связывались с чеховским лиризмом, а подчас и противопоставлялись ему.

Придя в ходе работы к новому обозначению замысла (вместо «романа» — «Рассказы из жизни моих друзей»), Чехов, видимо, сам почувствовал, что получается у него не роман, а нечто вроде лирического цикла, и, пока еще четко не сознавая, но в глубине души уже опасаясь этого и всячески успокаивая своих нетерпеливо ожидавших романа друзей (а заодно и себя самого), уже по существу предугадал эволюцию своего замысла. Всем, да и самому Чехову, еще казалось, что он идет

---

<sup>60</sup> С. Т. Коненков, младший современник Чехова, вспоминает: «Как и другие гимназисты, я не пропускал ни одного пожара» (Коненков С. Т. Мой век. М., Политиздат, 1971, с. 53).

<sup>61</sup> Впрочем, современные Чехову критики находили и саму сцену пожара в «Мужиках» неуместной (см. об этом: Чудаков А. П. Поэтика Чехова, с. 180).

<sup>62</sup> Твардовский А. О Бунине, с. 68.

<sup>63</sup> Чудаков А. П. Проблема целостного анализа художественной системы. — В кн.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., «Наука», 1973, с. 96.

к роману. А он шел уже от романа, точнее — в глубь романа, к созданию нового жанра, которому впоследствии суждено было получить наименование русского, или чеховского.

## 7

Чеховский рассказ, как уже было отмечено, завершается на той же стадии, что и лирическая песня, — развязка отсутствует.<sup>64</sup>

Чехов-художник подошел к тому привычному и повседневному, житейскому, что народ высказывал прежде всего в своей лирической поэзии. У Чехова вопрос о том, какой должна быть жизнь, связан был не с представлением о вершинах, взлетах, кульминациях — требования предъявлялись к жизни во всем ее непрерывном течении. И для этого высокого чеховского максимализма наивная Надя Зеленина с ее юной радостью показательна не менее, чем многоумный Коврин, внимающий голосу черного монаха: «Разве радость сверхъестественное чувство? Разве она не должна быть нормальным состоянием человека?» (8, 258). Как и в народной лирике, у Чехова ощущение того, насколько реальное течение жизни расходится с идеалом, проникает во все клеточки художественной структуры. В то же время в отличие от создателей народной песни он не растворял свой идеал в действительности, не подтягивал ее к идеалу, который у него был столь же бескомпромиссным и высоким: «В человеке должно быть все прекрасно...» А в тех случаях, когда стремление к этому идеалу находил он в самой действительности, он свои надежды и свою веру воплощал в символ — в форму, составляющую основу песенной образности. И тогда начинались те «совпадения», которые — стоит их только заметить — поражают своей неожиданной точностью. Таков образ вишневого сада.

О символическом смысле уже самого заглавия «Вишневый сад» написано немало, однако до сих пор остается незамеченной «конденсированность» этого символического наименования. Символический смысл заключен и в самом заглавии, и в каждом из входящих в него слов. Уже само определение «вишневый» в русском фольклоре имеет идеальный, качественно-оценочный смысл, оно из того же ряда, что и эпитеты *золотой, серебряный, жемчужный*. Приведем случай, наиболее наглядный:

Ай ты, верба, ты верба моя,  
Золотая верба, вишневая!<sup>65</sup>

<sup>64</sup> «Русская форма» — явление сложное; ее становление — этап в развитии мировой культуры, в ее предьстории — опыт литературы мировой, и русской в особенности. Не всегда прослеживаются нити, связывающие Чехова с традицией, давние тенденции подчас дают себя знать неожиданно. Поэтому сопоставление той или иной чеховской вещи с определенным, конкретным произведением фольклора и обнаруженные при этом сходные черты ни в коей мере не служат доказательством влияния на писателя именно этого произведения — оно могло быть ему и вовсе неизвестно. Дело в другом. В том общем пафосе, который питает оба произведения. Основной пафос интересующей нас песни определен исследователями следующим образом: увлеченность «идеями личной свободы» (Гиппиус Е. и Эвальд Э. Вступительная статья. — В кн.: Русский фольклор. Крестьянская лирика. Л., «Сов. писатель», 1935, с. 61 («Библиотека поэта». Малая серия, № 2)); «Вместо умерщвления плоти, проповедуемого духовно-нравственной литературой, провозглашается радость полнокровного бытия» (Розанов И. Н. Борьба с «домостроем» в народной лирике. — В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М.—Л., Изд. АН СССР, 1940, с. 190), Чеховский рассказ «После театра» в первой публикации был озаглавлен этим же словом: «Радость». Радость не в смысле — случай, удача, а радость как мировосприятие, радость как бытие, свободное от «предрассудков, невежества и рабства» (8, 480), если воспользоваться словами другого молодого героя незавершенного чеховского романа — Игнатия Баштанова из рассказа «Письмо».

<sup>65</sup> Лирика русской свадьбы. Литературные памятники. Издание подготовила Н. П. Колпакова. Л., «Наука», 1973, с. 52 (№ 97).



Прямолинейное понимание образа здесь привело бы к бессмыслице («верба... вишневая»). С вишней, вишенъем связываются в русской народной лирике картины радости и счастья.

За образом сада также закрепился в фольклоре свой символический смысл. В той же сказке о Незнайке имеется и другой эпизод, соответствующий ситуации лирической песни. Это сцена с вытоптаным и заново посаженным садом, который оказывается еще лучше прежнего. То, что в сказке составляет одну из картин и выражается в действии, в народной песне превращается в стремление, воплощенное в символ. В очень пространственной песне «Как по сеним, по сеничкам» жена будит мужа: отвязался его конь и вытоптал весь сад. Он отвечает:

Не плачь ты, Марьюшка свет Григорьевна!  
Я поставлю те дубовый тын,  
Насажу тебе зеленый сад,  
Со калиной, со малинушкой,  
С черной ягодой смородинкой,  
С засадиною черемухой!

(Соб., IV, № 827)<sup>66</sup>

Обращает на себя внимание поразительная близость концовки этой лирической свадебной песни финалу третьего действия чеховской комедии.

А ня. ... Вишневый сад продан, его уже нет, это правда, правда, но не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа... Пойдем со мной, пойдем, милая, отсюда, пойдем!.. Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая и глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнешься, мама! Пойдем, милая! Пойдем!..

Занавес (9, 650).

«Поймешь...» — какое по-чеховски тонкое переключение из бытового в духовный план: ведь с житейской точки зрения «поймешь... сад» — такая же бессмыслица, как и «верба... вишневая». Развязка-надежда, развязка-стремление, минуя событие, уходит в символ.

Уже само заглавие чеховской лирической комедии оказалось настолько емким, что вызвало многолетние споры.<sup>67</sup> Характерно, что Бунин, не принявший пьесу, острее своей критики обратил против ее поэтики и прежде всего демонстративно отказался понимать обобщающий смысл ее стержневого образа: сплошь вишневые сады в России, по мнению Бунина, не встречаются. (Демонстративно, ибо вишневые сады шумят во всей русской поэзии, и не мог Бунин не знать стихов Некрасова или А. К. Толстого). И цветет вишня, добавлял Бунин, некрасиво.<sup>68</sup> Можно положиться на наблюдательность Ивана Бунина. Но Чехову нужен был символ, и при его создании художник как бы усилил один символизирующий счастье образ другим — сад у Чехова стал вишневым. Не смешанным, как во многих вариантах сказок и в песнях, а вишневым, и притом сплошь вишневым — вопреки наблюдательному Бунину:

<sup>66</sup> В книге «Лирика русской свадьбы» Н. П. Колпакова относит эту песню к величальным и называет свыше 20 ее публикаций (комм. к № 399, с. 291).

<sup>67</sup> См.: Ревякин А. И. Идеальный смысл и художественные особенности пьесы «Вишневый сад» А. П. Чехова. — В кн.: Творчество А. П. Чехова. М., Учпедгиз, 1956, с. 79—90, а также с. 57—59 (раздел 8, Пьеса «Вишневый сад» в критике). Ср. у Есенина: Все мы — яблони и вишни // Голубого сада («Певущий зов»). — Есенин С. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1961, с. 270.

<sup>68</sup> См.: Лит наследство, т. 68, с. 674. — Наиболее полно история заглавия пьесы изложена в статье: Лакшин В. Я. К творческой истории «Вишневого сада». — В кн.: Чеховские чтения в Ялте, М., «Книга», 1973, с. 78—97.

И все же чеховский образ вишневого сада ближе и к жизненным реалиям, и к фольклорной образности, чем принято думать. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к украинскому фольклору, который Чехову был хорошо знаком. Вишневые сады не упоминаются в русском песенном фольклоре, зато обычны в украинской народной песне.<sup>69</sup> То же, кстати, можно заметить и о чайке.<sup>70</sup>

Мы не располагаем ни прямыми, ни косвенными свидетельствами того, в какой мере фольклорные образы участвовали в создании чеховского символа непосредственно. (Во всяком случае несомненно, что на какие-либо реминисценции зрителя в этом плане автор не полагается и никаких, хотя бы и скрытых, намеков на существование фольклорного образа комедия не содержит). Тем больший вес следует придать тому факту, что образ, Чеховым найденный и характерный именно для чеховской художественной структуры с ее многофункциональным пейзажем, оказался сродни фольклорной поэтике. Быть может, и сам того не подозревая, Чехов — писатель, по словам Льва Толстого, «очень, очень русский»,<sup>71</sup> чей творческий опыт вобрал в себя и поэтическое мировосприятие народа, — заново, уже на ином, литературном, витке спирали пришел к образу-символу, возникшему прежде в народном эстетическом сознании. Когда потребовалось образное воплощение идеала, проявилось нечто общее в художественном мышлении Чехова и его безвестных предшественников, которыми, так же как и автором «Вишневого сада», двигало стремление к счастью, жажда справедливости и привычка добывать все человеческие блага трудом собственных рук.<sup>72</sup> Образ если и не заимствован из русского фольклора, то угадан писателем, обладающим применительно к народной эстетике абсолютным слухом. Угадан, но не повторен. Образ вишневого сада в пьесе многофункционален, и поэтому так безуспешны все попытки дать однозначное толкование чеховского символа.

И фольклор подчас поворачивает символ разными гранями, но его смысловое наполнение всякий раз определяется однозначно жанровой принадлежностью песни, в которой символ употреблен. Фольклорная локальность образа абсолютно противопоказана чеховской поэтике. У каждого из персонажей пьесы свой вишневый сад.

При всей своей неповторимости, при отсутствии не только признаков заимствования или подражания, но даже и явного намека на фольклор, чеховский образ, переключаясь с фольклорной символикой вообще, ближе всего — и в сюжетном плане, и по своей роли в композиции — именно к ее песенному применению. С бескомпромиссной четкостью представляя себе, каким требованиям должна удовлетворять настоящая жизнь, Чехов ее реальный облик и средства к ее осуществлению видел столь неопределенно, а прожектерства и фальши боялся так бесконечно, что только обобщенный и емкий символ способен был выразить желаемое. Замечательно и то, что у Чехова образ вишневого сада возник в преддверии русской революции.

<sup>69</sup> Сошлемся для примера на одну из самых ранних записей: Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського. Київ, «Наукова думка», 1974, с. 146, 329; см. также: Українські народні пісні. Календарно-обрядова лірика. Київ, Держлітвидав, 1963, с. 309, 423, 479.

<sup>70</sup> См.: Українські народні ліричні пісні. Київ, 1956, с. 534.

<sup>71</sup> По воспоминаниям Горького. См.: Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 14. М., Гослитиздат, 1954, с. 289.

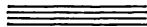
<sup>72</sup> «Я не видел человека, который чувствовал бы значение труда, как основания культуры, так глубоко и всесторонне, как Антон Павлович» (Горький М. Литературно-критические статьи. М., 1937, с. 24).

Открытый призыв к осуществлению идеала, стремление представить себе, пусть символическую, картину будущего привели к новой встрече чеховской поэтики с поэтикой народной песни.

Насколько показательны схождения поэтики Чехова с фольклорной, можно судить уже по тому, как на разных этапах творческого пути в стилевом сплаве писателя оказывались различные элементы народной поэтики. Если ранний Чехов пародирует сказку, развивает побасенку, использует анекдот, если его произведения, созданные на рубеже 80—90-х годов, с их нулевой концовкой в «чистом» виде сродни по своей структуре песне повседневной по характеру бытования, то типичный для последних лет «Вишневый сад» местами созвучен песне свадебной, т. е. песне, исполняемой на пороге новой жизни и преисполненной надежд на грядущее счастье, со своими особыми формами воплощения этих надежд и чаяний, со своей символикой, способной перебросить мостик из настоящего в будущее.

При анализе фольклоризма открытого типа обычно исходят из существования фольклорных клише, различного вида общих мест, приемов и образов, т. е. всего того, что встречается в фольклоре наиболее часто; анализ фольклоризма писателя начинают с обнаружения в его произведениях именно этих элементов — то ли в преображенном виде, то ли в их обычном для фольклора облике. Весьма продуктивный, когда дело касается писателей явного фольклоризма, этот путь не всегда эффективен применительно к художникам иного склада. На примере Чехова мы убедились, что существуют писатели, которые извлекают из фольклора (или — что точнее — из векового художественного опыта, опирающегося и на фольклор) также и нечто новое («новое из фольклора» — это почти оксюморон!), обнаруживая в нем тенденции и возможности, которые в самом фольклоре — в силу тех или иных причин — не получили заметного развития, но подчас давали о себе знать, изредка, не становясь нормой, но и не вступая с ней в противоречие.

Жанровая определенность русской лирической песни, непрерывно присутствовавшей в народном художественном сознании, сыграла в процессе становления новой литературной формы роль постоянно действующего фактора, своеобразного катализатора (это, разумеется, не мешало ей время от времени воздействовать на литературный процесс и самым активным образом, непосредственно). И в этом — еще один смысл определения, которое закрепилось за гениальным чеховским открытием — «русская форма».



---

---

И. С. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

## ФОЛЬКЛОР ОКЕАНИИ В СКАЗКАХ К. Д. БАЛЬМОНТА

Я... всегда считал Вас одним из рыцарей духа, трудом которых создается высшая культура страны»

(А. И. Урусов. Письмо к Бальмонту).

### 1.

11 мая 1913 г. в очерке «Привет Москве» Бальмонт говорит о предельной силе своей тоски по родине, которая была одной из главных причин, побудивших его совершить в 1912 г. кругосветное путешествие: «Последний год невозможно было оставаться в Париже. Я уехал в кругосветное плавание».<sup>1</sup> Тревога за Россию усиливалась в связи с голодом в Поволжье, но вернуться на родину поэт не мог.<sup>2</sup> В январе 1912 г. в газете «Русское слово» он помещает 8 стихотворений лирико-философского характера, отразивших раздумья поэта о настоящем и будущем России.

Уже первое стихотворение цикла «Покидая Европу» свидетельствовало о том, что, отправляясь из «залитой солнцем Франции» в дальние страны, Бальмонт был поглощен мыслями о России, за «долгой ночью» стремился увидеть «венец зари»:

Удел мой начертал гиероглифы мысли,  
Такой узорчатой, что целый мир в ней слил.  
Россию вижу я. Туманы там нависли.  
И тени мстительно там бродят вокруг могил...<sup>3</sup>

Но пробиваясь к свету через мрак — такое движение составляет философский сюжет цикла, поэт настойчиво требует от живущих в радости и красоте, чтобы они помнили о своей ответственности за страдания людей:

А кровь? А кровь? Она течет повсюду,  
И это есть разлитие зари?  
Душа, терзаясь, хочет верить чуду,  
Но нежных слов сейчас не говори.  
Я чувствую жестокую обиду,  
Я слышу вопль голодных матерей.  
И как же я в свое блаженство вниду,  
Когда есть боль вокруг радости моей?<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Бальмонт К. Привет Москве. — Русское слово, 1913, № 109, 12 мая, с. 3.

<sup>2</sup> См. нашу публикацию: К. Д. Бальмонт. Письма к Е. А. Ляцкому. — Русская литература, 1975, № 2.

<sup>3</sup> Бальмонт К. Гиероглифы. — Русское слово, 1912, № 19, 24 янв., с. 2.

<sup>4</sup> Бальмонт К. А кровь? — Там же.

Любя прекрасное в культуре многих стран, непрерывно изучая их древнюю историю, Бальмонт постоянно возвращается и сердцем, и мыслью к России:

Я видел всю Волгу от капель до Каспия...<sup>5</sup>

И «духом идя до отчизны покинутой», с отрадой заснув чутким сном будто бы на родной земле, поэт говорит о счастливых переменах в жизни родины, заключая последнее стихотворение цикла романтической картиной весеннего разлива рек:

Я сплю лунатически, сном ясновидящим,  
Я вижу разрывы плотин,  
И слышу журчание волн нерасчисленных  
И звон преломления льдин.<sup>6</sup>

В конце февраля 1912 г. Бальмонт прибыл на мыс Доброй Надежды. В Кейптауне, познакомившись с директором южноафриканского музея Перенгаром, он с интересом осматривает предметы утвари и вооружения каменного века, жадно вслушивается в рассказ о доисторическом искусстве, о первобытной символической и бушменской пещерной живописи, «поразительные образцы которой, до чрезвычайности близкие современному французскому импрессионизму, хранятся в Кейптаунском музее».<sup>7</sup>

Убежденный противник расизма, Бальмонт стремится в своих оценках, в интерпретации культур южноафриканских и океанийских народов выделить их общечеловеческие достоинства в национально-самобытном проявлении. В Южной Африке его восхищает художественная одаренность бушменов, бескорыстное дружелюбие народа зулу; с тяжелым гневом он покидает «скучный Годарт» в «неуютной Тасмании, где английские посланцы истребили всех тасманцев... И проклятие как бы застыло в воздухе».<sup>8</sup> Из Мельбурна Бальмонт направляет свой путь в Новую Зеландию, где всесторонне изучает социальную историю, фольклор и другие явления искусства маори, запасаясь материалом для сказок и одного из первых в русской печати антиимпериалистических очерков о народе, чья история, по его мнению, подобна «драгоценному ожерелью из черных жемчугов... Нить в нем порвалась, и падают жемчуга. И падают.

Это судьба маори».<sup>9</sup>

Ненависть к порокам буржуазной действительности, демократическое убеждение в том, что счастье будет достигнуто человечеством лишь при условии равноправия и дружественных связей между народами, определили не свойственную Бальмонту обычно поэтизацию воинственного характера маори, считавших «великой честью и достоинством умереть на поле сражения».<sup>10</sup>

Автор очерка «Маори», напоминая старинную примету маорийцев о радуге, которая как предвестие победы сопровождает войско, делает миролюбивый вывод, достойный поэта-интернационалиста:

«Не возможно ли было бы извлечь и для наших дней золотое правило из такой приметы? Уходя в бой с врагом, оставлять дома радугу, всю роскошь красок в их гармоническом сочетании, не предпринимать войны иначе как при свете небесных огней вознесенной радуги, чуждаясь низких побуждений к войне, и не идти против светлого символа мира,

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Бальмонт К. Над разливной рекой. — Там же.

<sup>7</sup> Бальмонт К. Из южных далей. — Там же, № 175, 24 июля, с. 4.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Бальмонт К. Маори. — Там же, 1913, № 87, 14 апр., с. 8.

<sup>10</sup> Там же, с. 7.

не нарушать чужой красоты, в ее озаренности, пусть она и чужая, без зависти смотреть из окна своего дома на ликующий семицветник чужих садов». <sup>11</sup>

В свете маорийских народных представлений о воинской чести и патристическом долге бойца, как и в «Змеиных цветах», поэтизируя живущее в самом народе сознание его величия и вытекающих из этого обязанностей, Бальмонт драматизирует героическую воинскую повесть о знаменитой битве при Оракау во время войны народа маори против английских колонизаторов в 1864 г. <sup>12</sup> Как и в других «рассказах», драматических сценах или песнях военно-исторического характера, составляющих в своей совокупности очерк Бальмонта «Маори», в этой повести создан художественно цельный образ народа и опозагизированы его гражданские доблести, благородный образ мыслей и высокий строй чувств:

«Двадцать нас вышло. Вождь наш Тэ-Гуирама был за оградой застрелен. Многих убили и ранили мы... Стреляли и ночью, хоть не видно было ни зги. И тут начались страдания. Жажда среди мертвых и раненых. Я сказал: „Пробьемся, покуда всех не убьют“. Рэви сказал: „Пробьемся“. И пошел он к Раурети, и пошел он к Паэрате, и пошел к Тэ-Геугеу, и все сказали: „Не отступим, будем биться“... вожди ободряли всех, а женщины вместе с мужчинами пели песни, чтоб в душах был огонь. Тэ-Геугеу плясал воинскую пляску, и люди его с ним. Пели песни о мужестве. Сто пятьдесят маорийцев было убито во время битвы трех дней. Много было и раненых. Остальные прорвались, ушли». <sup>13</sup>

В одной из героинь этой битвы, сестре вождя Агумаи, четырежды раненной во время боя, а затем прожившей еще без малого столетия, Бальмонт видит «живой обломок высокого прошлого, золотой слиток, вырванный из дыма пожаров». <sup>14</sup>

Истоки могучих сил народов, по убеждению Бальмонта, коренятся в их истории, как социальной, так и духовной, причем особое внимание поэта привлекают миротворческие «способности народа», — опыт, отлившийся в поэзию фольклором. Маорийскую колыбельную песню о могуществе, унаследованном ребенком от «неба стойкого», от «высокого мощного» Ранги и от «бога лесов и быстрых птиц» Танэ, пришедшего «из быстрых вихрей»,

Из свистящих закрутившихся Ветров,  
Из горящих молнебрызжущих Огней,  
Из гудящих разгремевшихся Громов, — <sup>15</sup>

Бальмонт считает замечательным художественным выражением исторически сложившегося духовного облика или национального характера народа. На этой основе он делает вывод о родстве колыбельной песни маори, впитавшей в себя мотивы космогонических мифов и приравнявшей дитя человека к олицетворяемым мифами могучим природным стихиям, — о родстве ее с героическими песнями южных славян, болгар или сербов.

К созданию океанийских сказок Бальмонт пришел художником, обогащенным личным участием в революции 1905 года. Во многом помог ему решить проблемы океанийского фольклора опыт изучения истории мексиканского народа, опыт перевода сказаний народа кичэ — «Пополь-

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Историческим источником драматизованного рассказа, как указывает сам автор, послужила книга J. Kowan «The New Zealand», vol. 1, p. 381.

<sup>13</sup> Русское слово, 1913, № 87, 14 апр., с. 7—8.

<sup>14</sup> Там же, с. 8.

<sup>15</sup> Там же.

Вух». Демократические убеждения поэта обрели в 1905—1913 гг. историческую почву и философское обоснование, что в свою очередь определило выбор сюжетов и драматических коллизий в мифах и сказках Океании.

В течение 1913—1916 гг., после возвращения в Россию, Бальмонт напечатал в газетах «Русское слово», «Речь», «Современное слово» и в журнале «Северные записки» не менее 14 океанийских сказок и преданий, представляющих собой литературную обработку мифов и легенд народов маори и самоа, очень близкий к оригиналу перевод маорийской сказки «Волшебства Таухаки», 2 путевых очерка: «Острова счастливых. Тонга» и «Острова счастливых. Самоа» — и, наконец, историко-фольклорного типа очерк «Океания» в журнале «Заветы» (1913, № 6).

Во время проезда по России — от Петербурга до Владивостока — в 1914—1916 гг. Бальмонт выступает во многих городах с лекциями об Океании, широко включавшими тексты сказок и легенд.<sup>16</sup> Программу одного из таких литературных вечеров (17 октября 1915 г.) сообщила газета «Речь»: «Океан — лик вечности и неистощимой жизни. Свежесть вечного возврата. Очарование Атлантики. От туманов снежного севера к солнцу Южной Африки. Предполярные области Южного Океана. Тасмания. Австралия. От Белоликих к Смуглоликим. Маорийское царство Новой Зеландии. Полинезия как острова Счастливых.

Царство смеха, улыбок и красивых лиц. Тонга Табу. Тишина Золотого Самоа. Остров Фиджи. Новая Гвинея — последний оплот красоты первобытности. Кристалл мгновения в оправе вечности».<sup>17</sup>

В России полинезийские сказки Бальмонта после первой газетной публикации не издавались (сказка «Волшебство Таухаки» напечатана в журнале «Северные записки»), хотя он мечтал выпустить их отдельной книгой. Именно поэтому одной из первых книг, созданных Бальмонтом в период его подготовки к возвращению на родину (вслед за книгой «Светлый час», 1921),<sup>18</sup> явилось собрание наиболее демократических из его дореволюционных произведений, созданных на основе изучения истории и фольклора Мексики, Египта,<sup>19</sup> Индии, Японии и Океании в сборнике «Visions solaires» («Солнечные видения»). Раздел «Океания», заключавший эту книгу, содержит: очерки «Океания», «Австралийский край» и «Маори», путевые очерки и рассказы: «Острова Счастливых. Тонга», «Острова счастливых. Самоа» и «Трое влюбленных».<sup>20</sup> Книга «Visions solaires» в мастерском переводе Люси Савицкой имела большой успех во Франции. О положительных откликах на нее во французской периодической печати международного направления (например, в журнале «L'Amérique latine») Бальмонт сообщает своей жене

<sup>16</sup> В настоящей статье речь идет о напечатанных в русских газетах и журналах 1912—1916 гг. 12 сказках: 1) Сказка детей и родителей, 2) Гордая Сина, 3) За сестрой, 4) Небо и земля, 5) Кто любит — сумеет, 6) Волшебства Таухаки, 7) Трое влюбленных, 8) Любовь-победительница, 9) Первый человек, 10) Лесные причудницы, 11) Потерянная царица («Речь», «Русское слово», «Далекая окраина» и др.) и 12) Сياتи-певец («Последние новости», Париж, 1924) и 4-х очерках. Не найденная указанная Бальмонтом в программе лекции об Океании (1915) сказка (или очерк?) «Прощальный взгляд». Тексты перечисленных океанийских сказок и очерков Бальмонта, которые он намерен был издать отдельной книгой, переданы мною на хранение в Сектор народного творчества Института Русской литературы АН СССР в 1975 г.

<sup>17</sup> Речь, 1915, № 286, 17 окт., с. 1.

<sup>18</sup> Книга лирических стихов «Светлый час» посвящена России.

<sup>19</sup> Мифологические и путевые очерки Бальмонта о Египте написаны в 1910 г. и печатались в тех же газетах. В 1914 г. вышел сборник: Бальмонт К. Д. Край Озириса. СПб., 1914, включивший ранее опубликованные очерки и ряд новых.

<sup>20</sup> Ср. в кн.: Visions solaires. Mexique—Egipe—Inde—Japan—Océanie. Trad. du russe... par Ludmila Savitzky. Paris, 1923: Océanie. L'Espace austral. Iles des Heureux: Tonga. Iles des Heureux: Samoa. Les Maoris. Les Trois Amoureux.

Е. А. Бальмонт в 1923 г. Счастливым успехом, он готовил впоследствии к печати среди книг о России,<sup>21</sup> Франции,<sup>22</sup> славянских народах Западной Европы<sup>23</sup> и Литве<sup>24</sup> сборник «Океания, Полинезия, Ява, Япония. (Путевые очерки)», издать который не успел.

Источниками полинезийских (и одной меланезийской) сказок для Бальмонта служили записи устных преданий, сказок и легенд, сделанные им на островах Тонга, Самоа, Фиджи, в Новой Зеландии и Австралии, а также немногочисленные издания мифов и легенд Океании, вышедшие на западноевропейских языках не позднее 1912 г., ибо основной массив сказок Бальмонта был напечатан в русских газетах 1913 г. В жанровом отношении они представляют собой сложное синтетическое явление. Вследствие преобладания у Бальмонта интереса к легендам космогонического и преданиям волшебного-философского или лирико-философского характера, к вопросам антропологии и социальных отношений у «счастливых народов» можно наблюдать почти постоянное соединение «древнего ядра» мифа или старинной легенды с позднее развившимися свойствами волшебной сказки и даже лирической новеллы, иногда — литературной сказки. М. О. Косвен разграничивает мифы и сказки в фольклоре первобытного общества так: «Широко развивается в первобытности устное народное творчество, фольклор... Наиболее ранним его видом является легенда о прошлом, миф. Особо развивается сказка. Более поздними видами фольклора является песня, эпос, загадка и пословица».<sup>25</sup>

Провести подобное разграничение применительно к полинезийским или маорийским «сказкам» Бальмонта невозможно, значительная часть его литературных сказок включает в большей или меньшей степени элементы мифов, причем сказок в виде «нравоучительных рассказов об обычаях и порядках зверей» (М. Косвен) здесь почти невозможно обнаружить (если не говорить о деталях, например, в мифологизированной сказке «Первый человек»). Ввиду этого обоснованной будет классификация по преобладанию наиболее ярко проявившихся жанровых свойств. Можно выделить три внутрижанровых группы произведений повествовательного характера в океанийском «фольклоре» Бальмонта: космогонические легенды,<sup>26</sup> легенды о любви (социально-психологического рода)<sup>27</sup> и волшебные сказки социально-бытового характера.<sup>28</sup>

Космогоническая легенда маори «Небо и Земля», которую Бальмонт назвал «маорийской сказкой», основана на распространенном в Полинезии мифе «О Небе и Земле, великих прародителях»<sup>29</sup> — Ранги и Папе (Паапе). Наиболее сложной, противоречиво разрешаемой из космогонических или «мировотворческих» проблем в этом новозеландском мифе яв-

<sup>21</sup> «Ризы Единственной» (стихи о России), «Пронзенное облако», «Русский язык и его творцы». Данные приводятся по списку произведений К. Д. Бальмонта, составленному Е. К. Цветковской в 1937 г. — ИРЛИ, Р. 1, оп. 21, ед. хр. 103.

<sup>22</sup> Зеленый Капбретон. Южная Франция. Очерки (там же).

<sup>23</sup> Югославские народные песни и былины (Сербия, Хорватия, Словения). Перев. и очерки (там же).

<sup>24</sup> Дайна. Литовские народные песни. Переводы и очерки. Литовские поэты наших дней. Очерки и переводы (там же).

<sup>25</sup> Косвен М. О. Очерки теории первобытной культуры. М., Изд-во АН СССР, 1957, с. 184—185.

<sup>26</sup> «Небо и Земля», «Первый человек».

<sup>27</sup> «Трое влюбленных», «Любовь-победительница», «Кто любит — сумеет», «Гордая Сина», «Потерянная царица».

<sup>28</sup> «Волшебства Таухаки», «Сказка детей и родителей», «За сестрой».

<sup>29</sup> Первобытная культура. Исследования развития мифологии, философии, религии, языка искусства и быта... Эдуарда Б. Тэйлора. Т. II. СПб., 1897, с. 379 (далее ссылки в тексте — Тэйлор).



ляется проблема происхождения или — если быть ближе к сюжету — «сотворения» людей.

Варианты такого мифа под названиями «Дети Неба и Земли»<sup>30</sup> и «Небо и Земля» содержат двойственное решение проблемы в различных сюжетных и образных воплощениях. В отличие от них бальмонтовская легенда о сотворении мира и человека, о возникновении света вследствие «отрыва» Неба от Земли уравнивает в силе человека с богами, антропоморфизм в изображении которых и оказался причиной отмеченного противоречия.<sup>31</sup> Подобно нерешенности вопроса о пантеистической или теистической природе мифов древней Мексики (см.: Тэйлор, с. 378), у Тэйлора нет разграничения и полинезийских мифов (а также их героев) с этой точки зрения, да оно и не могло быть осуществлено ввиду неизбежного смешения пантеизма и теизма при создании народной фантазией образов мифических существ.

Наиболее ранняя запись мифа о «расхождении» Неба и Земли, сделанная английским собирателем полинезийских мифов Джорджем Г. Греем, — «Polynesian mythology» (1855) — начинается с утверждения прямой генетической связи между природными стихиями и человеком: «Все люди произошли от общих предков — от беспредельного Неба, простирающегося над нами, и от лежащей под нами Земли.

Предками всего, что существует, были Ранги (Небо) и Папа (Земля)».<sup>32</sup>

Мы ясно видим, что отчетливо выраженная здесь пантеистическая основа мифа определяет характер «детей» Ранги и Папы: они представляют собою поэтические олицетворения разнообразных сил природы и «действуют» в основном в рамках своих естественных возможностей, подобно своему назначению. Теистическое начало выражено лишь божественными титулами, например: «Тафири-ма-теа, бог и отец ветров и бурь», «Хаумиа-тике-тике, бог и отец дикорастущих плодов», «лесной бог — Танемахута». Присущий всем мифам антропоморфизм поэтического олицетворения определяет «человеческие способности» явлений и стихийных сил природы, которые мыслят, действуют и говорят как обычные герои волшебной сказки или иных произведений фантастического жанра. Так, развернувшаяся между братьями после разъединения Неба и Земли борьба во имя света, без которого жизнь носила ущербный характер, предстает как проявление естественных возможностей олицетворяемых явлений: лесных растений, морских бурь и ветров, грозовых туч, морских рыб и т. п., причем наиболее драматическим моментом является фантастическая картина борьбы человека (богочеловека) со стихийными силами природы. В варианте Грея «богоравный» Ту-матауенга, сын Неба и Земли и в то же время «отец воинственных людей», очерчен наиболее мрачными и суровыми красками: «Ведь это он один из всех детей Ранги и Папы предлагал их убить. Он показал себя храбрым и свирепым в битвах. Все его братья отступили перед Тафири-ма-теа... Тангароа и его дети спрятались в море и на суше, Ронго-ма-тане и Хаумиа-тике-тике укрылись в земле. Лишь один Ту-матауенга, человек, не

<sup>30</sup> Перевод с англ. Ю. Баранова; впервые записал ее Дж. Грей в Новой Зеландии между 1845—1854 гг.

<sup>31</sup> См. в I разделе — Сотворение (Creation) — книги: Reed A. W. Treasury of Maori Folclore. Wellington, 1974 (Рид А. В. Сокровища маори фольклора...) — сказания: «Ранги и Папа»; «Отделение от Ранги Папы»; «Украшение Ранги и Папы», с. 20—34.

<sup>32</sup> Дети Неба и Земли. Пер. с англ. — В кн.: Сказки и мифы Океании. М., 1970, с. 561.

дрогнув, стоял на груди Матери-Земли. И ярость Неба и бога ветров и бурь утихла...»<sup>33</sup>

В более поздней записи крупнейшего современного исследователя фольклора Океании А. В. Рида космогоническая легенда «Небо и Земля» приобрела отчетливо выраженный гуманистический характер. Это проявилось в более поэтической трактовке взаимоотношений детей и родителей: оторвав Небо от Земли, бог лесов Тане проходит «десять небес»<sup>34</sup> в поисках пурпурной мантии для одинокого отца, но, найдя ее блистанье на Небе — Ранги недостаточно красивым, оставляет лишь «маленький кусочек на краю неба — там и сейчас можно ее увидеть при закате солнца».<sup>35</sup> У легендарной Великой Горы он получает от брата Уру корзину Светящихся и «прикрепляет» их: «В углах неба он поместил по одному священному свету: пять Светящихся пристроил в виде креста к груди Ранги, а тех, что поменьше, разбросал по его одеянию. Корзинка тоже осталась висеть в небесах, и мягкий свет, что струится из нее, мы называем Млечным путем».<sup>36</sup>

В этом варианте поединок Тафири-ма-теа с «отцом мужчин и женщин» Ту-матауенгой утверждает непобедимость отца людей: ему не страшны разрушительные силы природы, но с дружелюбными явлениями космоса он заключает полезный для человека союз: «Отец людей оглядел поваленный лес и исхлестанное море.

— Один я победил ветер, — гордо сказал он, — и мои дети никогда не будут бояться детей ветра. Все сыны Тане покорятся людям, и море тоже будет повиноваться моим детям, когда они поплывут по его волнам на своих каноэ, которые даст им Тане. А рыбы, птицы, коренья и ягоды будут их пищей».<sup>37</sup>

То же стремление опоэтизировать силы человека в более сдержанной стилевой манере характерно для «маорийской сказки» Бальмонта «Небо и Земля», которая по сюжетному развитию и пантеистической концепции ближе к варианту Грея. При отсутствии живописной декоративности и богатства эмоциональных красок, характерных для варианта А. В. Рида, «Небо и Земля» Бальмонта завершается прославлением непобедимых сил и разума человека, который в период грозного бушевания стихий «стоял прямо на земле, и не мог его ветер сдвинуть, не могла сломить его буря.

Несколько раз налетали вихри и улетали, несколько раз громоздилась буря и слабела. Человек стоял твердо, укрепившись на Матери-Земле. И вот тихо стало в сердце Неба. И притих бог громов. Тучи развеялись, и над зеленой Землей было голубое пространство».<sup>38</sup>

Интересно, что вариант Рида вводит в заключение сказки картину теистического характера (однажды «боги сошли вниз и из теплой красной глины слепили женщину... и Тане стал ее мужем»<sup>39</sup>), тогда как сказка «Небо и Земля» Бальмонта не сочетает разнородных мифов. Нет в ней и попыток наметить «эволюцию» человека, произошедшего от Неба и Земли

<sup>33</sup> Там же, с. 564.

<sup>34</sup> По сложной полинезийской космологии, отраженной в мифах, вселенная состоит из 10 «верхних» и 10 «нижних» небес.

<sup>35</sup> Небо и Земля. Перев. с англ. — В кн.: Рид А. В. Мифы и легенды страны маори. М., 1960, с. 12. — Наиболее полным собранием океанийских сказок является книга: A. Reed. «Treasury of Maori Folklore».

<sup>36</sup> Там же, с. 13. — Мотив украшения Неба и Земли после их «разъединения» в мифе «Дети Неба и Земли» отсутствует. Подробнее см.: The adornment of Rangī and Papa. — In: Reed A. Treasury of Maori Folklore, p. 27—35.

<sup>37</sup> Небо и Земля. Перев. с англ. — В кн.: Рид А. В. Мифы и легенды страны Маори, с. 14—15.

<sup>38</sup> Бальмонт К. Небо и Земля. — Русское слово, 1913, № 153, 4 июля, с. 2.

<sup>39</sup> Небо и Земля, перев. с англ., с. 17.

и вначале непохожего на человека (так гласит легенда, восходящая к собранию Дж. Грея). Между непобежденным Бурей, но и не сумевшим до конца ее победить человеком в сказке Бальмонта и теми людьми, которые говорят, что «идет дождь», когда Небо очень «тоскует» и «плачет», или — «что поднимаются туманы», когда «тоскует» и «вздыхает» Земля, т. е. между древним прародителем и современным человеком, не знакомым с откровениями мифов, поэт не находит принципиальной разницы: «В воображении... маори... мысль, почему Небо и Земля раздельны... одевается в прелестно чувственную одежду», — замечает поэт.<sup>40</sup>

Подобное этому сближение «героя — создателя земли» (миф о нем занимает, по словам Е. Мелетинского, основное место в богатой и разнообразной мифологии маори) с жизнью современных маорийцев проведено Бальмонтом и в книге стихов «Белый зодчий» (1914). Несомненная для поэта космологическая связь между ними опoэтизирована как мощный импульс жизнетворчества:

И с той поры<sup>41</sup> плывет в морях каноа,  
Певцы поют, и любят рыбаки.  
Во мгле земли — скелеты мощных моа,  
На небе — ток звездащейся Реки.  
За знойным Солнцем нежится Самоа,  
И в мелководье бродят огоньки.<sup>42</sup>

Продиктованная не только серьезным изучением, но и активным художественным восприятием мифологии и истории древних культур позиция Бальмонта отвечала прогрессивным устремлениям эстетической мысли начала XX в., когда мощная волна национально-освободительного движения поднялась во многих странах.

И если реакционеры в политике и искусстве ощутили в бальмонтовских лекциях об Океании неоправданное привнесение поэзии «в жестокий и примитивный мир дикаря», сторонники демократии и тонкие ценители фольклора сочли обращение художников XX в. к искусству Полинезии признаком возрождения культуры на социально плодотворной почве. После выступления Бальмонта 27 октября 1915 г. в Казани критик Н. Колесников с возмущением «пересказывал» лекцию, извращая наиболее демократические положения лектора.<sup>43</sup>

По отзывам других газет («Речь», «Русское слово», «Уральская жизнь», «Зауральский край»), Бальмонт читал истинную поэму о путешествии в южных краях. В противоположность антидемократическим выпадам большая часть критиков отмечала в лекциях Бальмонта об Океании яркую человечность и высокое поэтическое мастерство, приблизившие к русским гений далеких народов: «Волшебен путь по бескрайним пирям южных морей: действительность переплетается там со сказочным вымыслом, мифы и поседевшие предания, молодея, одеваются в плоть и кровь... вот рисуются берега Тасмании, проклятого острова, на котором белоликие безжалостно истребляли туземцев, охотясь за ними... мимо, к Новой Зеландии, к ее еле уцелевшему племени стройнотатных маори. А от них дальше к северо-востоку, в Полинезийский архипелаг, в мир коралловых атоллов и лагун, этих изумрудов на лазури воды; к милым золотистым людям, жителям стран, где безмя-

<sup>40</sup> Бальмонт К. Д. Сказки. — Сегодня, 1929, № 26, 26 янв. с. 4.

<sup>41</sup> Т. е. с тех пор как Мауи, ловивший рыбу в океане, вытащил остров — «кораллов круг и скат» (Бальмонт К. Д. Мауи. — В кн.: Бальмонт К. Д. Белый зодчий. СПб., 1914, с. 52).

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Колесников Н. Поэт Солнца. — Казанский телеграф, 1915, № 6710—11, 30—31 окт., с. 2.

тежно рождаются и умирают счастливые дни под аккомпанемент веселого смеха, под расцвет влюбленных улыбок.

... В заключение поэт прочитал несколько стихотворений, из которых одно, трогательно прекрасное, — „Мать“, было посвящено войне. Публика устроила поэту шумную овацию». <sup>44</sup>

Вопреки расистским тенденциям в начале XX в. возрастал взаимобогащающий интерес передовых европейских и американских художников и ученых к народам Океании. В 1913 г. в статье «Памяти Гогена» критик Я. Тугендхольд отмечал заслугу современной этнографии, «которая открыла в Полинезии древнюю океанийскую культуру, богатую мифами и современными памятниками... До Гогена наше отношение к народному творчеству было по преимуществу археологическим. Оно интересовало специалистов. Гоген первый указал своей живописью на вечно живое и действенное начало фольклора». <sup>45</sup>

## 2

Предшествующий ход идейного развития и формирования художественного метода Бальмонта приводит к выводу о том, что поэтический мир и история народов Океании, увидеть и понять которую поэт стремится в наиболее трудный период своей жизни, утвердили его социально-политические взгляды на ясно выраженной позиции признания суверенных прав всех народов земли. В этом убеждает нас не только философско-этическая основа «сказок» и «преданий», но и очерк «Океания», написанный в середине 1913 г. При этом характерно, что безусловно известный Бальмонту по английскому изданию Морлея (1887) или более ранним утопический роман Дж. Гаррингтона «Океания» (J. Harrington. Commonwealth of Oceana, 1656) не только не поколебал демократических взглядов Бальмонта, а скорее подвергся полемическому переосмыслению в близком по заглавию фольклорно-публицистическом эссе русского поэта. <sup>46</sup> Для Бальмонта живописную роскошь коралловых островов и очарование «лагунных морей» определяют не только природные явления, а в первую очередь обитающие на них прекрасные собой, одаренные и счастливые люди. Именно в них он радостно отметил желанные черты народа, не подвластного гнету, высоко нравственного, с сердечным дружелюбием встретившего чужестранца из далекой «Лусии» (России). Уместно вспомнить, каким горьким гротеском обернулась для Шарля Бодлера мечта о «земном рае» при столкновении с действительностью лишь потому, что он не увидел на острове, хранящем сказки любви, живых, исторически развившихся в «мудром» общении с природой людей. <sup>47</sup> «Я увидел эти сказочные острова воочию, с их тонким, далеким узором призрачных пальм, которые как будто знал уже с детства и всегда тоско-

<sup>44</sup> С. В. Лекция К. Д. Бальмонта. — Уральская жизнь, 1915, № 263, 26 ноября, с. 1.

<sup>45</sup> Тугендхольд Я. Памяти Гогена. — Русское слово, 1913, № 98, 28 апр., с. 7. — Поль Гоген уезжает в Океанию в 1891 г. и работает там над своими новаторскими полотнами и другими произведениями (с недолгим выездом во Францию в 1895 г. до конца жизни — 1903 г.), защищая равноправие океанийских друзей.

<sup>46</sup> Об актуальности этой проблемы позволяет судить и вышедшая после опубликования очерка Бальмонта книга представителя американской культурной антропологии Г. Смита — Smith H. F. Harrington and his Oceana. Оценку «Океании» Гаррингтона советской исторической наукой см. в кн.: Сапрыкин Ю. М. Политическое учение Гаррингтона. Изд. МГУ, 1975, с. 165—166.

<sup>47</sup> Ср., например, стихотворение «Поездка на Цитеру» в кн.: Шарль Бодлер. Цветы зла. СПб., «Гелиос», 1908, с. 233—234.

вал о них... сердце мое пронизалось болью. Потому, что я знал, что я не останусь здесь навсегда, в этой голубой дали, где все создано из красоты и счастья», — пишет Бальмонт в путевом дневнике «Острова счастливых», заключая изображения душевной простоты и чистосердечия веселых тонганцев словами: «Если есть на земле счастливые люди, это — они».<sup>48</sup>

По традиции, восходящей к философии Платона, представлять любовь и красоту в космологическом плане как радостное единение человека с окружающим миром, включая «всеокаружный океан» и созвездия, Бальмонт с восторгом характеризует щедрую природу Океании: «Колос есть символ великого труда и жертвы. Символ голубого Тонга и Золотого Самоа — высокая стройная пальма, чьи листья — как мощные крылья... чей стройный взнесенный ствол — как предельная над Океаном колонна, безгласно говорящая, что есть страны, где храмов не нужно, ибо все есть светлый успокоенный храм».<sup>49</sup> Гармонически прекрасная (несмотря на действующие в недрах отдельных островов вулканы) природа естественно — убежден поэт — взрастила добрых и мужественных людей, никогда не совершающих преступлений и пороку великодушных даже к своим врагам: «Здесь были битвы народов из-за малого народа самоанцев; — пишет он. — Здесь были военные корабли Англии, Америки и Германии. Когда, в преступной войне, затеянной тремя могучими государствами против одного малого сказочно-беспечного народа, налетел морской ураган и буря раздробляла и топила корабли белоликих, самоанцы, увидев, что сами духи моря сражают их врагов, забыли человеческую вражду, перестали воевать и с опасностью для своих жизней спасали своих неприятелей. Это из исторической летописи совсем недавних, последних лет, но в жизни этого золотистого народа все сказочно».<sup>50</sup>

В согласии с такой высокой оценкой нравственных качеств самоанцев и маори их художественная одаренность раскрывается поэтом в героико-гуманистическом плане, а преобладающим видом сказок выступают сказки и легенды о любви. Строго говоря, даже в рассмотренном выше космогоническом предании «Небо и Земля» началом, очеловечившим Небо и Землю, является любовь, которая, по преданию, не угасла и после их разъединения. Интересно, что не только полинезийской, но и греческой мифологии присуща гуманизация взаимоотношений Земли и Неба. Иного сюжетно-стилистического строя греческий миф о браке Деметры с Небом отличается меньшим лиризмом, чем полинезийское предание, но в этиологических свойствах (объясняя возникновение явлений природы) он столь же гуманистичен: «В золотом веке... Земля рождала добровольно из себя самой, а потом Небо ранило Землю любовью, и Деметра стремилась вступить в брак с Небом, которое проливало плодородный дождь на землю, от чего Земля беременела и рождала хлебные поля и деревья. Смотря на Небо, греки говорили... „Проливайся дождем!“, а обращаясь к Земле, говорили: „Будь беременна!“».<sup>51</sup> Обращаясь к интимным сторонам человеческих взаимоотношений (даже при обрисовке антропоморфных существ в сказках о любви, Бальмонт не допускает низменного эротизма, ни того упрощения чувств, какими характеризуются, например, этнографические описания в трудах Леви-Брюля.

<sup>48</sup> К. Бальмонт. Острова счастливых. Тонга. (Из путевого дневника). Тихий океан. 1912. Лето. — Русское слово, 1913, 19 мая, № 115, с. 4.

<sup>49</sup> Бальмонт К. Океания. — Заветы, 1913, № 6, с. 26.

<sup>50</sup> Там же, с. 29.

<sup>51</sup> Богаевский Б. Л. Земледельческая религия Афин. Пг., 1916. Цит. по: Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936, с. 454.

«Полинезийская сказка»<sup>52</sup> Бальмонта «Первый человек», сочетающая в себе особенности маорийских легенд о любви с чертами антропологического мифа, интересна многомерностью художественной характеристики отношений между героем и теми «обольстительными» зооморфными существами, какие представляют собою его близких.

Убежденный в том, что «страстью зачался мир»,<sup>53</sup> Бальмонт чаще всего в волшебных сказках дает представление о любви как всепобеждающей и могучей силе. Она не только определяет биологическое существование людей и выдвигается как эстетический критерий при их оценке (Ранги при встрече с прекрасной волшебницей отвергает мысль стать ее мужем, лишь только заметил некрасивых «детей» — «землерытиков»). По замыслу сказки, любовь обладает волшебной (магической) силой, преобразующей «женщину-полурыбу», жившую в воде близ острова Загадок. Романтический элемент загадочности постепенно переводит дальнейшее повествование в более углубленный морально-психологический план. «Таинственность», сопровождающая образы обеих женщин — «говорящей пещерницы» или «незримой приутайщицы» Тумутэаноа и выходящей из вод морских Датэи, характеризует синтез жанровых свойств, присущий сказке «Первый человек». Подобное явление отметил Е. М. Мелетинский, подчеркнув, что «сюжетные схемы европейской сказки» «совершенно неприменимы» к фольклору ... колониальных народов Австралии и Океании, туземной Америки, Южной и Центральной Африки.<sup>54</sup> В развитом психологизме современного фольклора океанийцев, в превращении начал «чудесного», «волшебного» в художественный метод сказки, которую мог услышать и записать ученый XIX—XX вв., он видит новые черты сравнительно близкой к нашему времени народно-поэтической культуры Полинезии: «Превращение первобытных легенд, проникнутых мифологическими представлениями и часто имевших практическую магическую цель, в волшебную сказку было переворотом, означавшим рождение искусства в присущих ему закономерностях».<sup>55</sup> Главной среди этих закономерностей, строго выдерживаемых Бальмонтом при литературной обработке полинезийского фольклора, явилось убедительное раскрытие внутреннего мира героя в типических для этого героя обстоятельствах.

Художественная убедительность в жанре волшебной сказки, где народная фантазия служит средством создания типических в особом смысле, т. е. чудесных, сказочных обстоятельств, достигнута благодаря воссоединению естественных (и для современного человека) чувств, желаний, потребностей с «таинственными» в прошлом (т. е. непознанными) явлениями окружающей среды. Тонкими линиями поэтических зарисовок поистине чарующих явлений природы автор намечает закономерность рождения потребности любить у одинокого прежде человека.<sup>56</sup> Движение героя по острову Загадок в поисках счастья характеризуется как движение «всё влево, в сторону сердца», но обретения желанного счастья в любви к прекрасной женщине в итоге его поисков все-таки не происходит, потому что в жене Ранги — Датэе не исчезает волшебница, которой свойственно «убегать в глубину и прятаться». Жизнь-любовь рисуется как цикл перемен: «Человеку хорошо с его женщиной. Они живут на острове Загадок и целуются, но когда женщине хочется прятаться, че-

<sup>52</sup> В кавычки заключены жанровые определения Бальмонта.

<sup>53</sup> Бальмонт К. Страсть. — В кн.: Бальмонт К. Белый зодчий. СПб., 1914, с. 38.

<sup>54</sup> Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М., 1958, с. 4.

<sup>55</sup> Там же, с. 256.

<sup>56</sup> См.: Бальмонт К. Первый человек. — Русское слово, 1913, № 143, 23 июля, с. 2.

ловек уходит к волшебнице.. И снова от волшебницы возвращается к женщине. И потому эти двое знают не только счастье, но и страданье». <sup>57</sup>

Космологическое понимание любви, сторонником которого Бальмонт был на протяжении всей литературной деятельности, с преобладанием поэтических мотивов астральных мифов, можно наблюдать даже в сказках о событиях, предшествовавших героической борьбе маорийских племен против колонизаторов в 1848 г. Мысль об определяющей роли любви в деяниях людей годом позднее запечатлена в океанийских стихах книги «Белый зодчий»:

От мужского сердца к женскому  
Есть один заветный путь,  
К единению вселенскому,  
Чтобы счастьем дохнуть.

Он небесными светилами  
Предуказан навсегда: —  
Меж двумя, друг другу милыми,  
Две души — одна звезда. <sup>58</sup>

(Небесный мост)

В полинезийской сказке «Любовь-победительница» та же идея перемещает центральный конфликт, приведший к межплеменной войне, на второй план, выводя на первый закономерную, с точки зрения автора, тему единения племени Нгати-Ава с племенем, что выстроило твердыню «Вакарэва». <sup>59</sup> Следует отметить, что единственное отличие бальмонтовского варианта от записанной Дж. Греем новозеландской сказки «Такаранги и Рау-Магора» <sup>60</sup> того же содержания составляет поэтический символ красоты Рау-Магоры, дочери вождя Ранги-Рарунги, — образ Вечерней Звезды: «Часто вечером, когда спускалась тьма и одна загоралась Вечерняя Звезда, думал Такаранги о далекой девушке. И когда ночью он засыпал, снилось ему, что это не звезда там горит на небе, а Рау-Магора смотрит на него с узорных высот вражеской крепости». <sup>61</sup> Соответственно ведущей идее легенды — победы любви и человечности над жестокими законами войны — не ход военных событий и даже не воинские традиции определяют отношения между вождями враждующих племен. Развитие действия движет вспыхнувшая в самый критический момент борьбы любовь юноши и девушки. Наивысшего взлета нравственный порыв молодого вождя достиг в тот момент, когда, донеся не тронутую никем каледасу с ключевой водой, он смотрит на девушку и принимает решение о мире с враждебным племенем: «Снизу стоял юноша. Сверху глядела девушка. Сверху — как смотрят звезды на нас. Как смотрит вечером Вечерняя Звезда. Долго смотрели они друг на друга. Два войска смотрели и

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> Бальмонт К. Белый зодчий. СПб., 1914, с. 85.

<sup>59</sup> Бальмонт К. Любовь-победительница. — Русское слово, 1913, № 167, 20 июля, с. 3.

<sup>60</sup> Сказки и мифы народов Океании. М., 1970, с. 602—604.

<sup>61</sup> Имена вождей Ранги-Рарунги и Тэ-Ранги (Вирему Кинги те Рангитаке) исторически достоверны. — См. о возвращении племени нгати-ава статью А. И. Блинова «Маорийские войны» (1843—1872): «Возвращение в 1848 г. части племени нгати-ава с Восточного берега к себе на родину в Таранаки еще более обострило борьбу маорийцев за свою землю, так как племени нгати-ава принадлежали участки особенно плодородной земли, давно привлекавшей внимание спекулянтов земель. . . Всего в Таранаки на участок Ваитара переселилось 587 нгати-ава во главе со своим вождем Вирему Кинги те Рангитаке» (Океанийский этнографический сборник. М., Изд. АН СССР. 1957, с. 36—37).

молчали... Оковала Вечерняя Звезда своим лучом». <sup>62</sup> Одна из лучших «звездных легенд» Бальмонта заключена традиционной для межплеменных празднеств воинской пляской Вечерней Звезды — пляской дружбы и мира. Чувство человеческого достоинства и своеобразная, романтически влекущая, таинственная душевная глубина маорийцев поразили воображение многих путешественников. С особым лиризмом и теплотой пишут об этом Бальмонт и Поль Гоген. Возненавидев лицемерие буржуазной цивилизации, они воспринимали красоту маорийской женщины, естественность ее чувств и смелость поступков как идеал или норму человеческого развития, а слитность человека с роскошью окружающей природы как благодатную почву для формирования прекрасного человека. «Солнце, море и воздух свободно входят в жизнь океанийцев, — свободно островитяне воспринимают влияние волн, ветров, закатов и рассветов... Земля, возраставшая или приютившая смуглоликих маори, еще не утратила древних своих миротворческих способностей и хотений», <sup>63</sup> — пишет Бальмонт в очерке «Островитяне», предпосланном преданию о любви сына и дочери недавно враждовавших племен («Кто любит — сумеет»).

Единственная из созданных Бальмонтом по мотивам полинезийского и меланезийского фольклора «сказок» или легенд о любви, куда вошли гадания, загадки, мифологические представления и символические действия древних обитателей островов Фиджи и Самоа, — волшебная сказка «Гордая Сина». Чертами мифологической космогонии отмечено и стихотворение «Фиджи», написанное приблизительно в то же время, что и легенда (т. е. в 1912—1913 гг.). Автор стремится оживить мечты того периода, когда слагались мифы меланезийцев и самоанцев:

Последний оплот потонувшей страны,  
 Что в синих глубинах на дне.  
 Как крепость, излучины гор сплетены  
 В начальном узорчатом сне...  
 Сомкнулась над алой мечтой синева,  
 Лишь Фиджи осталась как весть,  
 Что сказка была здесь когда-то жива  
 И в грезе по-прежнему есть... <sup>64</sup>

(Фиджи)

Контрастные краски древнего островного пейзажа, когда «два венца островов среди Коралловых морей» <sup>65</sup> — «утесы Фиджи... гордые, мрачные и угрюмо взнесенные, точно вырвались вверх они из подводного жерла», <sup>66</sup> и «золотистое и ласковое» Самоа, базальтовые горы которого «не были гордыми и угрюмыми», не были «надменными и суровыми», открывают легенду «Гордая Сина». Этот контраст эмоционально готовит читателя не только к восприятию морально-психологического и этнического конфликта, имеющего известную проекцию на легендарное историческое прошлое островов Фиджи и Самоа. Поэтическую атмосферу ле-

<sup>62</sup> Бальмонт К. Любовь-победительница, с. 3.

<sup>63</sup> Бальмонт К. Островитяне. Кто любит — сумеет. Современное слово, 1913, № 2098, 10 ноября, с. 3.

<sup>64</sup> Бальмонт К. Д. Фиджи. — В кн.: Белый зодчий. СПб., 1914, с. 133.

<sup>65</sup> Полинезийской языковой группе принадлежит население островов Самоа, Тонга, Новой Зеландии, Таити, Раротонга, Гавайи, Маркизских о-вов, о-ва Пасхи и др. Меланезийской — население островов Фиджи, Новой Гвинеи, архипелага Бисмарка, Соломоновых о-вов, Санта-Крус и т. д. Бальмонт был на о-вах Новой Зеландии, Самоа, Тонга и Фиджи. В числе сказок Западного Самоа, записанных в начале XX в. Сирихом и в конце XIX в. Примером, есть три сказки о любви с интересным рядом волшебных превращений, где героиней является девушка по имени Сина («Любовь змеи», «Нора крокодила» и «Сина»). Однако в них нет ничего общего со сказкой Бальмонта «Гордая Сина», кроме совпадения некоторых имен.

<sup>66</sup> Бальмонт К. Гордая Сина. — Русское слово, 1913, № 199, 29 авг., с. 3.



генды «Гордая Сина» формирует интеллектуальная жизнь героев. Она же оказывается пробным камнем при испытании характеров. Астрально-мифологическое миропредставление героев определяет характеристику мистического развития и знаний двух дочерей знатных самоанцев — Сина-алэууни и Синаэтэвы: «Были они мудрые... знали все, что можно было знать про Солнце и Луну, про кометы и звезды, знали месяцы и года, что кружатся временем... С звездами жили они и звезды считали. И, увидев комету, они говорили: „Пуса-Леалет“, „Удлиненный Дым. Летит — не улетает“. Когда же взрывался метеор, точно огненный шар, что рассыпается искрами, говорили они: „Фету-Ати-Афи, за Огнем Звезда пошла“. Нет, счастья им не было от того, что смотрели они без конца на звезды».<sup>67</sup>

Волшебный план повествования возникает с началом символических действий прекрасных и мудрых девушек, полюбивших долгожданного брата за красоту: «Взяли они бамбуковую бутылку, сели на землю, и тень брата текучую поместили они в бамбуковую бутылку».<sup>68</sup> Бальмонт передает распространённое среди фиджийцев убеждение в том, что тень человека — его одушевленный двойник. Используя наблюдения Л. Леви-Брюля, Л. Я. Штернберг заметил: «Фиджиец считает смертельным для себя оскорблением, если кто-нибудь наступает на его тень».<sup>69</sup> Действие легенды, правда, начинается на острове Самоа, но поэтикой имен (брата мудрых сестер назвали Малюа-Фити, что значит — тень Фиджи) и региональным распространением этих имен Бальмонт сближает Фиджи и Самоа еще до поездки самоанских девушек к фиджийской царевне Сине. Волны фиджийского моря, шептавшие это имя, и волны лагунного моря близ Самоа, и ветер, и сердце Малюа-Фити узнают имя недоступной красавицы.

Ряд мантических явлений, следующий за лирическим морским пейзажем (волны несут к острову Самоа имя прекрасной Сины) интересен предпочтением гаданий без помощи «небесных» богов, гаданиям с участием животных и звезд.

Отказавшись от обращения к богам, герой легенды стал смотреть на «священные твари земные», чтобы решить вопрос, идти ли ему войной за фиджийской царевной. В гаданиях участвуют звери и птицы (зимородок, ящерица, вампир, коростель), сакральные предметы (акульи зубы) и звезды. Получив в ходе гаданий отрицательный ответ на свой вопрос, юноша отказывается от активных действий и предается грусти. Он мистически толкует расположение облаков и созвездий, исходя из уподобления этого расположения строению человека.

Наибольшей поэтической выразительностью в подобной картине обладают «имена» (названия) созвездий: «Но в звездной ночи, когда белый раскинулся Млечный путь, что зовется Ао-Ле, Летучее Облако, а также Мо-Гиоа, Облако Плотное, смотрели на небо Синалэууна и Синаэтэва, следили за созвездием, которое в одних странах зовут Семь Сестер, а в других Семь Песенников, а в иных Сто Углей, а на Самоа — Лии или Матаалии, что значит Очи Вождей, и увидали ... по звездам, что печален их брат и что любит он Сину...»<sup>70</sup>

Предпринятое Синою испытание мудрости сестер Малюа-Фити характеризует развитый анимизм, нашедший в разных видах фольклора фиджийцев и самоанцев оригинальные поэтические формы выражения. Ум-

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Там же.

<sup>69</sup> Levy-Bruhl. Les fonctions mentales. Цит. по кн.: Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936, с. 291.

<sup>70</sup> Бальмонт К. Гордая Сина, с. 3.

ственное превосходство фиджийской царевны над умудренными в сфере толкования звездных мифов, астрономических загадок девушками выразилось всего лишь в знании ею неизвестного на Самоа мифа о «тринадцатом месяце с ликом особенным». Но за высокомерным презрением Сины последовала месть со стороны самоанок. Используя веру фиджийцев в тождество души человека и его отражения в воде, они выпускают тень Малюа-Фити из бамбуковой бутылки в прибрежные воды, где купается «гордая Сина», и это предрекает ее будущее. Образ «тени», казалось, обладает поистине волшебной силой в соответствии с верованиями туземных жителей: «...тень на воде улыбалась, когда улыбался на дальнем Самоа Малюа-Фити, и хмурилась, если он хмурился».<sup>71</sup> Но не законы «волшебства» определяют исход событий. Несмотря на то что легенда не носит моралистического характера, высокие нравственные требования героя и незаслуженно оскорбленных сестер одерживают верх над себялюбивой и надменной фиджийской царевной, не имевшей понятия об относительности человеческих знаний.

Символика обрамляющего легенду контрастного соотнесения двух тихоокеанских островов имеет гуманистический и — несмотря на грустную тональность концовки — жизнеутверждающий смысл: «Это было давным-давно, но и тогда, как теперь, взнесенные утесы Фиджи были гордо-печальными, а золотистое Самоа горами своими уходило неспешно к волнам и было как длинная жемчужина в оправе из голубоватого изумруда.

Это было давным-давно. Но и теперь, как тогда, восходит золотое солнце над зеленым Самоа, когда над темным Фиджи убывающая бледнеет Луна...»<sup>72</sup>

Восхищаясь душевной щедростью и глубиной чувства женщин Океании, давших ему ощущение близости к «земному раю», Поль Гоген писал: «Вечная молодость жизни цветет в женщине маори ярче, чем во всякой другой. В ее мыслях, в ее чувствованиях, в ее словах — изменчивое порханье ветерка; в ее взоре — встревоженная водная глубь; в ее чувствах — желание солнца... И все это образует какое-то особое существо с наивными и острыми глазами, полуребяческое, полувеличественное... обладающее тем неизъяснимым очарованием, которое путешественники называют... маорийским очарованием».<sup>73</sup>

В единственной из переизданных им сказок о любви — «Трое влюбленных» Бальмонт не меньше, чем Гоген, взволнован красотой и дружеским маорийцев.

Резкое отличие образа мыслей и поведения героев от соответственных явлений в жизни представителя современной цивилизации Бальмонт отразил в волшебных сказках социально-бытового характера, основанных на полинезийском фольклоре. Однако и здесь он не имел целью доказывать, что в древние времена мышление полинезийцев имело «дологический» характер, — он стремился раскрыть гуманные и поэтические свойства народной фантазии.

К числу мифологических сказок такого рода относятся: «За сестрой» (вариант новозеландской сказки «Восхождение Рупе на небо»),<sup>74</sup> самоанское предание «Сказка детей и родителей» и сказка об «излюбленном герое полинезийского мифа» — «Волшебства Таухаки».<sup>75</sup> Их общие черты

<sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> Там же.

<sup>73</sup> Гоген Поль. Путешествие на Таити. М., 1914, с. 31.

<sup>74</sup> Сказки и мифы народов Океании. М., 1970, с. 580—583.

<sup>75</sup> Сказка Бальмонта наиболее близка к легенде «The search for Naraï», включенной А. В. Ридом в «The Tawhaki Cycle» (Цикл Таухаки), Хапаи и Тонгатонга — имена одной и той же девушки, пришедшей к легендарному Таухаки и ставшей его женой. См.: Reed A. W. Treasury of Maori Folklore, p. 174—177.

сказались в фантастическом изображении бесстрашной и самоотверженной борьбы героев, руководимых благородными чувствами (побуждаемый любовью к сестре, Рупе поднимается на десятое небо; Таухаки жаждет мщения за отца и братьев, юная Симамата разыскивает похищенного брата).

Основу сюжета каждой из этих сказок составляют чудесные приключения героев. Они преодолевают, казалось бы, непреодолимые, препятствия благодаря изобретательному уму, находчивости и смелости, а в сказке о детях — благодаря чистоте, невинности, доверчивости. Характер же встающих на пути героев преград определен чаще всего социальной иерархией или широко распространенными в прошлом на островах Океании религиозными запретами — табу.

Магия табу, обрекающая бездомных детей на голод, нашла многообразное художественное воплощение в «Сказке детей и родителей»: поименованные в зависимости от воздействия на ослушника — судорожное, нарывное, громовое и акулье табу охраняют собственность тех, кому принадлежат рощи, картофельные поля, огороды, сады с хлебными деревьями и сметанными яблоками. Изображаемый в этой сказке мир во всех своих проявлениях зависим от тех или иных религиозных верований, предписаний или запретов. Однако повествуя о борьбе двух детей за жизнь в подобных условиях, автор не делает страх силой, движущей поведением юных героев. Скорее наоборот. При встрече со страшным жрецом Туапаи, чей взгляд губил плоды и деревья, мальчик Тулифа-Уйявэ и девочка Симамата-Эваэва пленили чудовище своим бесстрашием и, получив разрешение подняться на небо, столь же благополучно миновали сонм устрашающих своим видом богов благодаря тому, что никогда не нарушали установленных ими запретов.

Счастливые возвращение детей в дом, где их ждали опечаленные разлукой родители, и мирная настроенность морских и небесных сил (грома, молнии) утверждают победу добра и справедливости над жестокостью и другими видами зла. Выходящее из «синей Моаны» солнце, справедливое решение Громовницы и Бури не топить детей, защищавших свою жизнь, и ряд других поэтических образов того же плана вместе с гротескными символами сверхъестественной жестокости выразительно говорят не столько о «противоречиях» среди богов полинезийского пантеона, созданного мифами и религиозной фантазией, сколько о сложившемся в более позднюю эпоху остро критическом отношении народного творчества к обожествлению враждебных человеку стихий и социальных сил.

Сказка Бальмонта «Волшебства Таухаки» отразила широкое развитие табуации в новозеландском обществе периода рабовладения<sup>76</sup> и возникавшее уже в то время критическое отношение к ней. Замысел сказки и своеобразие ее художественного строя характеризуются автором во вступительной заметке «О Маори». Определяя художественное мышление маорийских сказочников, Бальмонт проводит сравнение их творческого метода с музыкой некоторых народов Востока (особенно яванцев). По мнению поэта, «как яванцы слагают свою музыку, так маори сочиняют свои сказки». Считая в известной мере примечательной чертой самого процесса создания сказок бессюжетность, подобный музыкальному нерасчленимый поток событий, настроений и слов, Бальмонт стремится конструктивно ослабленной фабулой, напевным, едва ли не усыпляющим ритмом и поэтическими повторами передать их специфику. В наибольшей мере его тезису, формулируемому единственный раз, — тезису о том, будто «без какой-либо логической связи и, однако же, с совершенной естест-

<sup>76</sup> Институты этого периода отразила сказка «Кто любит — сумеет».

венностью и неизбежностью одно вытекает из другого», — соответствует в сказке история мщения Таухаки за убийство отца «странным людям Понатери (ponaturi., — И. Р.), что исходят из воды и умирают от солнца».<sup>77</sup> Данный отрезок действия развертывается во время сна понатури. Интересно сравнить эту часть сказки Бальмонта с соответствующим вариантом «Тафаки», записанной Дж. Греем в Новой Зеландии между 1845 и 1854 г.<sup>78</sup>

Различие между ними не сводится к одному отсутствию в записи Грея мистического мотива «колдующей крови» (вариант Бальмонта) героя, «убитого» братьями. Вариант «Тафаки» говорит ясно, что «на самом деле Тафаки не убит, а только ранен», ввиду чего «женщина перенесла мужа домой, осторожно обмыла его раны и остановила кровотечение».<sup>79</sup> «Волшебства» Таухаки отличаются последовательным проведением через всю сложную цепь событий темы магических действий героя (история любви героя к «небесной» девушке Танго-Танго не имеет соответствия ни в сказке «Тафаки», ни в составляющей ее продолжение сказке «Рата» о мести внука Тафаки жрецам понатури). Он предстает более других умудренным в хитроумной табуации, налагающей запреты военного, религиозного и социально-иерархического порядка, благодаря чему выходит целым и невредимым из самых фантастических и рискованных ситуаций. Полинезийский миф говорит об обитаемости неба и любовной связи между Небом и Землей, но фантастика мифа на сей раз ввиду полного тождества земных и «небесных» людей и отсутствия антропоморфизма ограничена «глубочайшим смыслом» слов «небесной Танго-Танго или древней Мата-Керепо<sup>80</sup> о том, что кто хочет достижения, тот должен хвататься за древесный побег, который, упав с неба, пустил корни в земле».<sup>81</sup> После гибели раба, взглянувшего на «охраняемую» табу крепость, после едва не совершившейся гибели брата Кариги; перехитрив древнюю праматерь свою, бесстрашный Таухаки «упорно колдовал, произнося могучие заговоры, и чарами защитил себя от опасности страшного пути».<sup>82</sup>

Отдельные мотивы заключительной части сказки «Волшебства Таухаки», повествующей о символической деятельности героя на небе, где живут его жена и дочь, — соприкасаются с родственными линиями в целом далекой по сюжету сказки «Рата».<sup>83</sup> Наиболее интересная характерологическая деталь состоит в той несвойственной полинезийским сказкам и легендам свободе, с которой могучий Таухаки отвергает небесные табу, когда они преграждают доступ к жене и ребенку: «Увидал Таухаки, как села Танго-Танго у очага с малюю девочкой своей. Прямо прошел к очагу. Все кругом закричали: „Табу! Туда не ходи. Рядом сидеть с Танго-Танго нельзя. Ты будешь табу“.

Так запрещали они ему, но быстро старик (ради достижения своей цели Таухаки превращается то в старика, то в прекрасного юношу, — И. Р.) дошел до очага и прямо в огонь сложил хворост.

<sup>77</sup> Бальмонт К. Волшебства Таухаки. — Северные записки, 1913, № 11, ноябрь, с. 4.

<sup>78</sup> Сказки и мифы Океании, с. 584—587.

<sup>79</sup> Там же.

<sup>80</sup> «The guardian of the vines was his blind ancestress Mata-Kerepo» (Хранительницей виноградных лоз была его слепая праматерь Мата-Керепо). — A. Reed. Treasury of Maori folklore, p. 175 [Рид А. Сокровищница Маори фольклора, с. 175].

<sup>81</sup> Бальмонт К. Волшебства Таухаки, с. 6.

<sup>82</sup> Там же, с. 13.

<sup>83</sup> Ср., например, «чудесную» историю искусного долбления лодки с не менее «чудесным» превращением начатых Ратой лодок в живые деревья (Сказки и мифы Океании, с. 589—590).

„Ну вот, — сказали тогда они все, — старик этот табу теперь...“<sup>84</sup> Через день сцена повторилась. «„Кто ты, скажи теперь?“ — сказала Танго-Танго. Таухаки молчал и прямо шел на нее. „Ты Таухаки?“ — спросила она опять. Молча кивнул он головой, что да. В один миг принял красивый свой лик. Схватил свою малую девочку, прижал ее к сердцу своему. Все бросились вон со двора к соседям. Весь двор стал запретным. Все место стало табу...“<sup>85</sup>

Характер «волшебствующего» Таухаки, таким образом, выступает как героический характер человека, в целом ряде коллизий независимого от социальных и религиозных установлений, подчиняющих себе людей.

Литературная обработка сказок и мифов Океании является этапом принципиально важным в развитии мировоззрения и художественного метода Бальмонта. Непосредственный контакт с народами Полинезии, глубокое изучение их истории и культуры позволило поэту дать первый в России комплекс русских переводов или поэтических переложений сказок и легенд, обладающих бесспорной художественной ценностью.

В период развития революционного движения в России океанийский «фольклор» Бальмонта вливался в русло демократических и интернационалистских явлений искусства, воспитывая чувство солидарности и уважения к отстающим свою независимость бесстрашным мореходам и искусным сказочникам.

В то же время «заокеанские» или, как скажет поэт позднее, «солнечные видения» помогли ему глубже понять культурные ценности России и найти ответ на вопрос, почему «много слез в нашей красоте».<sup>86</sup>

Вернувшись в родные места в 1915 г., Бальмонт писал одному из своих издателей: «Только что приехали в деревню. Места очень красивые. Ока, луга, леса, рожь в человеческий рост и выше. Но как всегда вначале, после Юга и Океании, сердце здесь сжимается...»<sup>87</sup>

Основной массив океанийских сказок Бальмонта создан был, как упоминалось, под непосредственным впечатлением от второго кругосветного путешествия в 1912 г. Однако и в дальнейшем поэт не расстается с океанийской народно-поэтической культурой, считая ее одной из вершин в развитии культуры мировой. 4 мая 1928 г. в письме к Людасу Гире он излагает план лекционного курса философско-поэтического порядка, который собирается прочесть по приглашению литовских друзей: «Вершины мировой литературы (Египет, Индия, Япония, Океания, Мексика, Русские гении, Литовская народная песня)...»<sup>88</sup>

Готовя к изданию книгу полинезийских сказок и легенд, Бальмонт постоянно включает тему «Золотого Самоа» в свои стихи, поэмы и лирические очерки. Живя во Франции на берегу Атлантического океана, помимо многих замечательных не только в литературном отношении стихов о любимом Океане, он посвящает незабвенным впечатлениям 1912 года «Голубую поэму» (1924), насыщая экзотический пейзаж драматизмом современной действительности. Столь же резкими диссонансами, разрушающими былую гармонию сладостного мира «лагунных морей», отмечены

<sup>84</sup> Бальмонт К. Волшебства Таухаки, с. 14.

<sup>85</sup> Там же, с. 15.

<sup>86</sup> К. Бальмонт. Письмо к А. А. Измайлону от 24 IV—1915 г. — ИРЛИ, ф. 115, оп. 3, ед. хр. 24, л. 10.

<sup>87</sup> Там же.

<sup>88</sup> К. Д. Бальмонт. Письмо к Людасу Гире от 4 мая 1928 г. — РБ Лит. ф. 7, ед. 36, л. 4.

наиболее поздние из океанийских сказок о любви — «Потерянная царица» (1916) и «Сиати-певец» (1924).

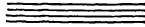
Жестокая коллизия поругания красоты юной Нгароарики злой ведьмой возникает в волшебной сказке «Потерянная царица», где фантастический ряд метаморфоз возвращает женщине по воле могущественной природы ее прежнюю прелесть. Резкая светотень в изображенном здесь мире людей, отчетливая поляризация добра и зла подчеркнуты содружеством прекрасного в человеческом обществе с природой.

В музыкально-лирической сказке «Сиати-певец» ареной борьбы становится не только земля, но и необозримые водные просторы. Из трудного певческого состязания юноши и Океана победителем выходит человек, чья песня «в нежность влиwała грусть, а силу свою бросала от самой глубины до самой высоты».<sup>89</sup> По замыслу автора, счастье человека определяет не редкий песенный дар, а верность первой и единственной любви.

Автобиографизм аллегории, заключенной в трагическом финале сказки, отчетливо говорит о том, что и эта литературная по авторству сказка Бальмонта, не противореча в то же время эстетическим законам океанийского фольклора, несомненно отражала жизненный опыт, заветные убеждения и идеалы поэта. Народная мудрость легенд о любви, природе и искусстве была для Бальмонта источником истины и верным компасом в нелегкой борьбе за свою духовную самостоятельность и верность Родине вдали от нее.

Художник, неотъемлемым свойством работы которого был глубинный демократический фольклоризм, сумел бережно донести до русского читателя идейное и эстетическое богатство фольклора народов Океании. Публикуя в 1924 г. неизвестные в России маорийские поговорки, Бальмонт формулирует основной принцип художнического освоения культуры океанийских народов — «забытой потонувшей Цельности, что именуется Цивилизацией». Поэт отмечает, что «точно определить эту Цельность так же трудно, как по золотым и багряным краскам осеннего леса, уже почти замолчавшего по-зимнему, лишь тот сумеет восстановить картину весенних изумрудных видений и многогласной оргийной музыки счастья, кто носит эту картину в своей собственной душе».<sup>90</sup>

Данная Бальмонтом оценка сокровищ океанийского фольклора, найденных во время «счастливых скитаний по Тихому океану в 1912 году»,<sup>91</sup> в наши дни может оказать серьезную помощь исследователям и собирателям этим сокровищ и доставить художественное наслаждение ценителям самобытной народной поэзии.



<sup>89</sup> Бальмонт К. Сиати-певец. — Последние новости, 1926, № 1811, 8 марта с. 3.

<sup>90</sup> Бальмонт К. Маорийские поговорки. — Последние новости, 1925, № 448, 14 янв., с. 3.

<sup>91</sup> К. Бальмонт. Письмо к Алексею Ранниту. 21 июня 1937. — Институт литовского языка и литературы АН Литовской ССР, ф. 38, 4.

---

---

В. И. ХАРЧЕВНИКОВ

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОЛЬКЛОРИЗМА РАННЕГО ЕСЕНИНА

Русская литература всегда была сильна своими неразрывными связями с народной поэзией, откуда почерпнула немало идей и образов, выразительную силу языка. Наследие Сергея Есенина, представляющее блестящую страницу великой русской поэтической культуры, уходит корнями в родную фольклорную почву, вне которой понять его попросту невозможно.

В многочисленной исследовательской литературе показано широкое соприкосновение творчества С. Есенина с сюжетикой, разнообразной стилистикой многосложного народно-поэтического творчества, выявлены некоторые стороны процесса переработки поэтом фольклорного материала. Уже в первом отклике на сборник стихов С. Есенина говорилось о тесной связи его поэзии с «народно-поэтическим миром», о «струе художественного фольклоризма» в ней и о том, что подобное качество лучше всего свидетельствует о любви поэта к Родине, дорожке которой нет ничего.<sup>1</sup> Критика, впервые встретившись с поэзией С. Есенина, попыталась сразу же указать и на конкретные фольклорные источники, из которых брали начало стихи поэта.<sup>2</sup>

Всерьез проблема фольклоризма С. Есенина была поставлена в статьях Н. Кравцова и Б. Неймана.<sup>3</sup> Пафос статьи Н. Кравцова — определение органической связи творчества поэта с народно-поэтическими традициями, ставшими формой выражения мирозерцания художника, как и всего крестьянства, к которому он принадлежал и по рождению, и по условиям воспитания: «В ранних стихах (1910—1912) совершенно ясно можно видеть, что Есенин отправляется от народной поэзии. Такое раннее знакомство с ней едва ли могло быть книжным».<sup>4</sup> Другой точки зрения придерживался Б. Нейман, считавший, что поэт зависим прежде всего от сборников фольклора — Д. Садовникова, А. Афанасьева, и эта книжность и есть исток его образности. При этом доказывалось, что загадки из сборника Д. Садовникова поэт подвергал всего лишь ритмической обработке. Утверждалось, что в общем так же С. Есенин поступал и с книгой А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», образные реминисценции из которой широко отозвались в более поздних

---

<sup>1</sup> Сакулин П. Народный златоцвет. — Вестник Европы, 1916, № 5. с. 204, 205, 208.

<sup>2</sup> Хомяковский Г. «Радуница» — С. Есенин... — Друг народа, 1916, № 1, с. 76.

<sup>3</sup> Художественный фольклор, IV—V. М., 1929.

<sup>4</sup> Там же, с. 200.

стихах поэта. Установив таким способом «источники эйдологии Есенина», Б. Нейман приходил к отрицанию народно-поэтической основы творчества художника: «От малиновых ли зорь и деревенской частушки „неизреченная животность“ эйдологии поэта, или того же она происхождения, как и „народность“ поэзии вообще всех имитаторов?» — задавал он вопрос. И приходил к выводу: «Факты, устанавливаемые анализом источников эйдологии поэта, никак не позволяют говорить о непосредственно крестьянской идеологической основе его образности».<sup>5</sup> Вывод, как видим, абсолютно категоричен и весьма расширителен. Круг «имитаторов» — не вся ли это русская советская поэзия, ориентировавшаяся на поэтику фольклора?

Между тем статья Б. Неймана, содержащая ошибочные суждения, долгое время не вызывала серьезных возражений. Лишь спустя много лет методику «выискивания параллелей», равно как и основные выводы Б. Неймана, оспорил В. Коржан в книге «Есенин и народная поэзия»,<sup>6</sup> где достаточно последовательно рассматривается общая проблема фольклоризма Есенина, исследуются традиции многих жанров народной поэзии в его стихах.

По-видимому, отрицание Б. Нейманом именно деревенской частушки как источника эйдологии Есенина заставило В. Коржана акцентировать роль этого жанра в формировании стиля поэта. Однако стремление исследователя отвести в этом смысле частушке главную роль вряд ли можно признать оправданным. В свою очередь Н. Грибанов, подвергший весьма аргументированной критике ту же статью Б. Неймана<sup>7</sup> и показавший народную основу поэтического мышления С. Есенина, также попытался вывести характер этой образности преимущественно из одного жанра (загадки), что говорит об иной односторонности взгляда. Соприкосновение лирики С. Есенина с фольклором было широким, и потому среди активных стиливых компонентов его творчества находим и частушку, и загадку, но в неменьшей степени и народную лирическую песню, балладу, плачи, эпическую календарную обрядовую поэзию и народные поверья, духовный стих и т. д. Есенин никогда не воспринимал их раздельно. В его произведениях они взаимопроникают и составляют сложное единство. Выделение какого-то одного стилиобразующего жанра, порою необходимое в целях анализа, всегда будет в определенной степени условным.

Подлинные масштабы фольклоризма С. Есенина, вероятно, гораздо шире, чем мы это себе представляем. Дальнейшее изучение этого аспекта поэзии Есенина позволит точнее определить уровень и качество ее народности уже в ранний период, глубже проникнуть в социально-исторические основы творчества поэта, четче обрисовать его положительные идеалы.

Лирической народной песне, безусловно, принадлежит одно из важных мест в генеалогии есенинского фольклоризма. Активность этого начала в поэзии С. Есенина объясняется тем, что поэт жил и воспитывался в ее атмосфере и она была для него готовым поэтическим образцом. Обширный репертуар народной песни, ее нескончаемое жанровое многообразие и богатство поэтики указывали ему путь вхождения в творчество, были школой мастерства. К песне восходят многие стихотворения раннего Есенина: «Выткался на озере алый свет зари...», «Под венком лесной ромашки...», «Темна ноченька, не спится...», «Хороша была Танюша, краше не было в селе...», «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы

<sup>5</sup> Там же, с. 204, 205.

<sup>6</sup> Коржан В. Есенин и народная поэзия. Л., «Наука», 1969.

<sup>7</sup> Грибанов Н. Традиции загадки в поэтике С. Есенина. — В кн.: Сергей Есенин. Исследования. Мемуары. Выступления. М., «Просвещение», 1967.



меха...», «Песня старика разбойника», «Троицыно утро, утренний канон...», «Ямщик», «Удалец», «Девичник», «Плясунья», «Белая свитка и алый кушак...», «Лебедушка» и др.

В стихотворениях С. Есенина, генетически связанных с традиционной лирической песней, развивается прежде всего любовная тематика, отражающая мотивы народного песенного репертуара. Любовь в изображении поэта — светлое, радостное чувство. Любовь эта свободна и безоблачна:

В терем темный, в лес зеленый  
На шелковы купыри,  
Уведу тебя под склоны,  
Вплоть до маковой зари.<sup>8</sup>

Общеизвестны сюжеты народных песен, в которых поется о нежной, глубокой любви молодца к девушке; он называет ее своей радостью, лапушкой и признается, что непрестанно думает о ней. Очень редкие для народной лирики мотивы открытого выражения глубоких любовных чувств молодца к девушке подхватываются в поэзии Есенина, начинают звучать в полную силу, откровенно раскрываются в признаниях лирического героя:

Радуют тайные вести,  
Светятся в душу мою.  
Думаю я о невесте,  
Только о ней лишь пою (1, 70).

Или:

Васильками сердце светится, горит в нем бирюза.  
Я играю на тальяночке про синие глаза (1, 75).

В репертуаре народной песенной лирики превалируют мотивы неразделенной любви, мучительной разлуки молодых людей, несчастливого замужества и т. п., что было связано с властью материально-экономических соображений в крестьянском быту.<sup>9</sup> Песни, отражающие бесправное положение парня и в особенности девушки в семье, являются наиболее социально окрашенными. Однако в народной песне грусть-тоска объясняется более всего причинами психологическими: привередливые свекор да свекровушка, старый ревнивый муж, муж-недомерочек, недоросточек, злая судьба и т. п. С. Есенин следует именно этой широкой фольклорной традиции, ограничивается эмоциональной трактовкой проблемы отношений возлюбленных:

Лиходейная разлука,  
Как коварная свекровь.  
Унесла колечко жука,  
С ним — милашкину любовь (1, 72).

В редких случаях он подходит вплотную к открыто социальной драматизации, повторяющей распространенный в лирической народной песне мотив тоски по утраченной в замужестве воле. В таких традициях написано стихотворение «Девичник». Его можно также рассматривать и как нейтральную зарисовку традиционного свадебного обряда, в котором невеста причитала и в том случае, когда предстоящий брак был счастливым, т. е. когда молодая была по душе и жениху, и его родителям и когда все они были по душе и невесте: «Девичник, — писал В. Я. Пропп, — веселый праздник, праздник молодежи. Единственное лицо, остающееся

<sup>8</sup> Есенин С. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 1. М., «Художественная литература», 1966, с. 73. Далее ссылки на это издание. Первая цифра означает том, вторая — страницу.

<sup>9</sup> См.: Лазутин С. Русские народные песни. Пособие для вузов. М., «Провсвещение», 1965, с. 16.

в этот день печальным, — невеста... Во многих песнях счастливая девица доля подружек противопоставляется печальной доле невесты».<sup>10</sup>

Примеров прямых фольклорных стилизаций у С. Есенина не обнаруживается (исключение составляет, пожалуй, «Лебедушка»), и даже стихотворение с характерным названием «Подражанья песне» имеет сюжет вполне самостоятельный, не известный устному творчеству. По справедливому замечанию исследователя, «Есенин создает оригинальное произведение, лишь ориентируясь на стиль народных лирических песен».<sup>11</sup> Эта ориентированность стиля, пожалуй, проявляется и в самом характере лиризма, обращенного к сердечным переживаниям, что традиционно для народных сюжетов. Героиня произведения окружена характерным ореолом песенного романтизма: она поит коня из горсти, она умчалась вскачь, «удилами звеня».

Некоторые признаки «Подражанья песне» заставляют предполагать, что стилеобразующим началом в ней явилась не только лирическая народная песня, но и семейно-бытовая баллада. Как известно, старинная баллада — это повествовательное произведение песенного склада с драматической ситуацией. Ее отличает краткость, отсутствие лишних подробностей, туманность мотивировки основного конфликта, из чего проистекает недосказанность, интригующая загадочность сюжетов. Это не сказочная таинственность с ее фантастической атрибутивностью. В балладе действуют рядовые герои, изображаются обычные человеческие судьбы, хотя и в подчеркнута трагической трактовке. Поэтому семейно-бытовая баллада очень близка к песенной лирике, что давало повод А. Н. Веселовскому выводить балладу из лирической песни.<sup>12</sup> К концу XIX в. жанр баллады по целому ряду причин претерпевает существенные изменения. В ней усиливается лирическое начало, подчеркнута объективный рассказ от лица повествователя видоизменяется и переходит в близкий песенному монолог лирического героя. «В центральной и южной России, — пишет Д. Балашов, — чаще и скорее происходило переоформление эпических баллад в лирические баллады или лирические песни. При этом сам конфликт обычно получает условный, подразумеваемый характер. Драматическое событие, изображаемое в балладе непосредственно, теперь переключается в форму лирического раздумья или вещего сна героя».<sup>13</sup> Весьма вероятно, что именно от балладной поэтики отталкивался С. Есенин, драматизируя сюжет своего «Подражанья песне». Он изображает печальную судьбу молодой красавицы, полной жизненных сил, прелести и лукавства, и ее безвременную смерть. Как бы следуя стилистике новой баллады, поэт не объясняет как раз то, что составило бы главный предмет баллады старинной, — обстоятельства смерти девушки. Наоборот, именно это и представляет загадку. Устранение основного повествовательного звена не только придает стихотворению балладную мрачноватую и экзотическую таинственность, но и создает повод для многозначного смыслового контраста: красота жизни и холод смерти; быстротечность весны человеческого века и бренность ее. Сознание того, что человек должен успеть в отмеренный ему короткий срок взять от жизни все, что она ему дарит, — типично есенинский мотив, для выражения которого молодой поэт уже нашел образ, таящий в себе невысказанную до конца поэтическую силу:

<sup>10</sup> Пропп В. Я. О русской народной лирической песне. — В кн.: Народные лирические песни. Л., 1961, с. 22.

<sup>11</sup> Коржан В. Есенин и народная поэзия, с. 39.

<sup>12</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 200.

<sup>13</sup> Балашов Д. М. История развития жанра русской баллады. Петрозаводск, 1966, с. 66—67.

Но с лукавой улыбкой, брызнув на меня,  
 Унеслася ты вскачь, удилами звеня.  
 ... И под плач панихид, под кадильный канон  
 Все мне чудился тихий раскованный звон (1, 67).

Пройдя через годы, этот образ невозвратимой красоты, утраченной юности, промчавшейся звенящим конем, прозвучит в поэзии С. Есенина с неповторимой выразительностью.

Исследователи отмечают активное проникновение в новую балладу стихии мещанского романа, который привносит элемент «постоянного в ней мещанского сознания, мещанских взглядов и вкусов». <sup>14</sup> Соответственно этому деформировалась и поэтика баллады: «Новейшие баллады, как правило, имеют подчеркнута трагическую развязку, они очень часто заканчиваются убийством или самоубийством». <sup>15</sup>

Вероятно, под влиянием новой баллады написано есенинское стихотворение «Хороша была Танюша, краше не было в селе...». В нем также различимы отзвуки лирической песни: первые две строфы показывают девушку традиционно для народной песни — верной своему чувству. Возлюбленный же — «изменщик», как он часто трактуется в песенном фольклоре.

В духе народной песенной традиции (в том числе и в песенном стиле) в есенинском стихотворении парень обращается к девушке со словами:

Ты прощай ли, моя радость, я женюсь на другой.

Но поэт смело обновляет традиционное течение песенного конфликта:

Ой ты, парень синеглазый, не в обиду я скажу,  
 Я пришла себе сказать: за другого выхожу (1, 74).

Подобный поворот тяготеет к балладным ситуациям с их туманной мотивировкой и с элементом драматизма. («На виске у Тани рана от лихого кистеня»). Здесь также можно предположить творческую контаминацию с мотивами лирической песни о муже, убивающем неверную или нелюбимую жену; о молодце, который собирается убить любимую девушку, чтобы она не досталась другому. Словом, две вторые строфы стихотворения имеют жанровые признаки новой баллады, тогда как первые восходят к народной песне. Можно заметить, что и каждая из этих двух частей в свою очередь неоднородна и имеет разные жанровые источники. Так, например, начало первой строфы близко к хороводным игровым песням с любовной тематикой, о которых исследователь говорит: «Любовное содержание выражается не только текстом песни, но и игрой. Оно основано на признании, что одна девушка — лучше всех других. Ее не только избирают в игре, но восхваляют в песне». <sup>16</sup> В таком духе начинается и стихотворение Есенина:

Хороша была Танюша, краше не было в селе,  
 Красной рюшкою по белу сарафан на подоле.

По-видимому, сопутствующий стихотворный ритм (восьмистопный хорей со срединной цезурой) также имеет источником игровую песню типа:

Хороша наша деревня,  
 Только улица грязна.

<sup>14</sup> Балашов Д. История развития жанра русской баллады, с. 70.

<sup>15</sup> Лазутин С. Русские народные песни, с. 172.

<sup>16</sup> Пропп В. Я. О русской народной лирической песне, с. 18.

Хороши наши ребята,  
Только славушка худа! <sup>17</sup>

Некоторые следы влияния новой баллады и мещанского романа заметны и в языковой стилистике «Подражания песне» и «Хороша была Танюша...». Один из первых рецензентов не без основания иронизировал по поводу таких выражений в сборнике «Радуница», как «брызгать смехом в лицо», «хотеться», «с алых губ», «сорвать поцелуй», «змеино трепать черные кудри». <sup>18</sup> Правда, контекст всего стихотворения несколько ступшевывает их штампованность.

В дальнейшем интерес поэта к тематике и художественным особенностям романа (в том числе мещанского и цыганского) усилится, и это найдет отражение в его поэзии, но и на основании рассмотрения ранних стихотворений можно констатировать, что формирующийся стиль Есенина вобрал в себя черты нескольких жанров народной песенной поэзии.

Городская лирика, мещанский романс активно проникали в крестьянскую среду с конца XIX в., и С. Есенин был неплохо знаком с ними (ср. стихотворения «Моя жизнь», «Что прошло — не вернуть...», «Капли»). А. Есенина, сестра поэта, вспоминает, что отец, мать, сестры Есенины любили петь романс «Папа, ангел непорочный...». <sup>19</sup> Из других источников устанавливаются довольно широкие границы подобного репертуара, знакомого Есенину. Поэта привлекала, вероятно, повышенная чувствительность, мелодраматизм романса, его интимность, «жестокость» его ситуаций. Художник отнюдь не пренебрегал этим источником, подчас умея облагородить подобный материал, но подчас и подпадая под его власть.

Пример стихотворений «Подражания песне» и «Хороша была Танюша...» показывает один из принципов использования поэтом песенного фольклора: соединение функционально близких художественных приемов разных жанров. Так же построено стихотворение «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха...», в котором использованы «поэтизмы» лирической песни (тема, лексика: «красотка», «жених», «платок, шитьем украшенный»). Вместе с тем (что верно отмечено В. Коржаном) в стихотворении различимы некоторые черты частушки: двухчастный, хотя и слабо выраженный, характер в первом и втором двустишии; характерное обращение к тальянке; ритмические особенности; наконец, общий мажорный настрой. Однако, на наш взгляд, это скорее лирическая песня, которой придан описательными штрихами дополнительный частушечный оттенок.

Следует отметить использование поэтом отдельных приемов поэтики песенного фольклора. Надо при этом иметь в виду, что если в репертуаре народной лирической песни эти приемы составляют в общем устойчивую систему, то С. Есенин творит систему собственную, стилистически индивидуальную, в которой те или иные готовые средства фольклорного изображения как бы могут опробоваться, проверяться. Одни из них только остаются экспериментом и в дальнейшем не повторяются, другие же органически усваиваются и окончательно входят в индивидуальный стиль поэта. Это касается прежде всего символики народной песни, очень сложной и всесторонне разработанной, уходящей корнями в далекое прошлое народа.

Общезвестно, что в основе символики фольклора лежит иносказание. Н. П. Колпакова пишет: «Корни иносказания восходят к особенностям

<sup>17</sup> В сб.: Народные лирические песни. Л., 1961, с. 224.

<sup>18</sup> Полянин А. Сергей Есенин. «Радуница». — Северные записки, 1916, июнь, с. 219.

<sup>19</sup> Есенина А. Родное и близкое. М., 1968, с. 42.

человеческой психики на той стадии общественного развития, когда в силу особенностей первобытного мышления весь язык являлся системой иносказаний... Развиваясь на основе уже существовавшей языковой традиции, фольклор стал употреблять иносказание как материал для народной поэтики.<sup>20</sup> Можно видеть глубоко творческий характер освоения этой поэтики на примере «Подражанья песне», куда тонко введена метафора любовного соединения — мотив воды. Здесь же преломлен мотив березы — девичьей чистоты («Ты поила коня... — отражаясь, березы ломались в пруду». — 1, 67). Утерянное кольцо — символ разлуки — встречается в стихотворении «Под венком лесной ромашки...», в стихотворении «Хороша была Танюша...» появляется символ несчастья — развившаяся коса («Душегубкою-змеею развилась ее коса» — 1, 74).

В стихотворении «Темна ноченька, не спится...» не случайно упоминаются гусли:

Выходи, мое сердечко,  
Слушать песни гусяра!

Залюбуюсь, загляжусь ли  
На девичью красоту,  
А пойду плясать под гусли,  
Так сорву твою фату.

Игра на гусях — фольклорно-песенный символ позднего происхождения: «Молодец, решивший жениться, играет на гусях, которые советуют ему выбрать невесту» (Колпакова, с. 213). На символическое значение гуслей указывает изысканность образа, крайне редкого в лирике С. Есенина.

В фольклоре отмечена широкая метафоризация предметов, отражающая реальные связи между явлениями. Это наиболее подвижная область фольклорного образотворчества, постоянно обновляемая и непрерывно расширяющаяся. Она наиболее близко соприкасается со стилистикой письменной поэзии, создает условия для перехода авторских произведений в область фольклорного бытования. Н. Колпакова, говоря о такой символике, указывает, что в народной песне «символом счастливой любви является срывание цветов, веток, цветущих трав; сюда близко примыкает символика зелени, помятой или надломленной: мять, топтать траву и цветы, ломать ветви — древние символы любовного обладания. В русских песнях любовное свидание передается образами смятой травы...» (Колпакова, с. 214).

В стихотворении «Выткался на озере...» можно различить следы этой фольклорной традиции:

Запелую допьяна, изомну, как цвет,  
Хмельному от радости пересуду нет (1, 68).

В строках Есенина эротизм в значительной степени снимается целомудренным образом, придающим всему выражению переносный смысл и косвенно характеризующим красоту девушки. Символ любви — смятая трава — усваивается С. Есениным и прочно входит в систему его индивидуального стиля.

Стихотворением, в котором уже не заметна обработка постороннего поэтического источника, является, например, «Не бродить, не мять в кустах багряных...». Поэт вспоминает о своей прежней любви к той, что «отоснилась навсегда». Когда-то в любимой все было прекрасно: и

<sup>20</sup> Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.—Л., Изд. АН СССР, 1962, с. 202. В дальнейшем ссылки на эту работу — в тексте.

овсяные волосы, и нежные щеки, — она была похожа на розовый закат, «и как снег лучиста и светла». Лирическое воспоминание о невозвратной поре любви к отцветшей ныне красавице начинается строками, которые, помимо прямого изобразительного назначения, имеют также и символический смысл, скрытый во втором, иносказательно-фольклорном плане:

Не бродить, не мять в кустах багряных  
Лебеды и не искать следа... (1, 185).

С. Есенин испытывает живой интерес не только к любовным, свадебным, игровым народным песням как самым популярным в крестьянском быту. Его влекут и другие песенные жанры. Можно предположить, что поэту были известны мужские плачи, хотя использовал он их поэтическую форму столь же редко, сколь редкостны они для самого фольклора. Нам кажется, кроме эпизода в повести «Яр»,<sup>21</sup> можно отметить их реминисценции в стихотворении «Воспоминание» (1911—1912), в котором монолог старика, с грустью вспоминающего свою молодость, едва ли навеян только поэзией Кольцова, Никитина:

Эх, была-де пора,  
Жил, тоски не зная,  
Лишь кутил да гулял,  
Песни распевая (1, 321).

Подобный опыт был не единственным у молодого поэта, и он повторил его с некоторыми изменениями в «Песне старика разбойника» (1911—1912). В ней тот же мотив тоски об ушедшей молодости.

Угасла молодость моя,  
Краса в лице увяла,  
И удали уж прежней нет,  
И силы не бывало (1, 330).

Герой «плачется судьбиной», грусть его «сердце точит»; он «хил и стар» и т. д. — словом, в песне перебираются все основные мотивы плача старика. Но на этот раз они ближе к другому жанру — разбойничьей песне. Есенин прекрасно ощущает условность границ песенных фольклорных жанров, возможность их переходности, взаимопроникновения, смешивания. Используя эту особенность фольклора, поэт действует настолько смело, что контаминирует мотивы далеких жанров и, казалось бы, не смешивающихся никогда. С. Есенин чутким ухом художника улавливает тематическую близость жанров, отдаляемых друг от друга традиционными классификациями, и, используя поэтику самого фольклора, создает нечто необычное. Так, в плаче-воспоминании сожаление о безвозвратно ушедшей молодости является одним из главных настроений. В разбойничьих же песнях изображается сама удалая молодость. «Детинушка» грабит и убивает, живет вольно и весело, пока неизбежная тюрьма не пресекает его деятельность. Мотивы удалой разбойничьей песни проникают в плач-воспоминание, окрашивают настроением грусти. Стихотворение строится на четко выдержанном сопоставлении прошлой разбойной молодости и бессильной старости героя. Каждая из четырех строф как бы комбинируется из двух частей: первая часть более или менее последовательно развивает тему удалой песни («бывало, пятерых сшибал я с ног своей дубиной», «песни распевал»), вторая же часть — это плач-воспоминание:

И удали уж прежней нет,  
И силы — не бывало...

<sup>21</sup> См.: Коржан В. Есенин и народная поэзия, с. 67.

Мотивы тюремной песни (как жанровой разновидности народной удалой песни) встречаются в стихотворении «Туча кружево в роще связала...». В нем цитируются строки народной песни «Голова-то моя удалая», которую Есенин хорошо знал, любил и к которой не раз обращался в своем творчестве. Цитируются как раз те строки, которые передают основное настроение песни — одиночество, тоску, безысходность неволи:

Пригорюнились девушки-ели,  
И поет мой ямщик — на-умяк:  
«Я умру на тюремной постели.  
Похоронят меня кое-как» (1, 167).

В самом народном варианте процитированные слова являются частью монолога удальца, который плачется на свою горькую судьбину, готовясь к печальной смерти:

Знать, помру на тюремной постели,  
Похоронят меня кое-как,  
Тут не простятся со мною родные,  
Не поплачет родимая мать.  
Похоронят меня, как бродягу,  
Не поставят большого креста,  
И слетятся со всех сторон пташки  
На холодной могиле моей.<sup>22</sup>

В общем своем настроении стихотворение С. Есенина приближается к удалой или тюремной, разбойничьей песне с ее затаенным духом протеста, тоски по воле, счастью, т. е. произведение не может быть сведено к однозначному объяснению.

В стихотворении «Туча кружево в роще связала...» отражены некоторые особенности сюжетики и стилистики ямщицких песен (например, образ дороги — вместе символический и реализованный) или их литературных отражений, повторяющих образы «детины», заливающегося «соловьем», быстрых коней и т. п.

Отсутствие четкого, законченного цикла стихотворений с социально-протестующей тематикой не означает, что в поэзии С. Есенина эти мотивы не могут быть выделены. При рассмотрении творчества поэта последних предреволюционных лет (см., например, стихотворение «Наша вера не погасла...», 1915) наглядно проступает его сочувствие к политическим и философским исканиям людей, «разгадавших новый свет», к борцам, ведущим народ отнюдь не богомольной тропой. Эти люди находятся в тюрьмах, построенных из «церковных кирпичей». Церковные кирпичи — эпитет, говорящий о несокрушимости вековой кладки «казематов». При этом основном значении в эпитете присутствует — на известном отлете от первоначального смысла — смысл аллюзионный: церковные кирпичи намекают на существование храма, где исповедуют другую веру», откуда отправляются к «раю» другими тропами:

Там настроены палаты  
Из церковных кирпичей;  
Те палаты — казематы  
Да железный звон цепей (1, 165).

Как глухой отзвук присутствует здесь мотив и тех народных песен о тюрьме и каторге, что процитированы в стихотворении «Туча кружево в роще связала...» (оно написано в том же году). Здесь, как в народной

<sup>22</sup> Народные лирические песни, с. 470.

лирике, выражено чувство восхищения, а не осуждения тех, кого закон называет бродягой и вором. Закономерен финал стихотворения:

Не ищи меня ты в боге,  
Не зови любить и жить...  
Я пойду по той дороге  
Буйну голову сложить.

Это свидетельствует об остром внимании С. Есенина к революционному движению в современной ему России.

Все реже, все приглушеннее в творчестве раннего Есенина, по мере его развития, становятся настроения умиротворенности, мотивы праздничной Руси. Все острее чувство беспокойства, чувство тревоги, не проясненной до конца, но ощутимой, — чувства печали и протеста.

В стихотворении «В том краю, где желтая крапива...» (1915) обращает на себя внимание тенденциозность выбора предметов изображения: желтая крапива, сухой плетень, избы, которые «приютились к вербам сиротливо». Это все та же Русь. Бесприютная, нищая, но родная «до боли». По песчаной дороге, тянущейся «до сибирских гор», бредут люди в кандалах. У них, этих «воров и убийц», грустные взоры; они большие злодеи, коль им радостно причинять зло («Много зла от радости в убийцах»), коли они делают зло как привычное дело («Их сердца просты»). Лихие люди бесстрашно и стойко переносят свою горькую судьбу, но их радость — показная: «кривятся в почернелых лицах голубые рты». Такой рисует поэт свою любимую Русь — «нипочем ей страх». Неукротимая, зловеще-веселая, беспощадная, разбойная. Бунт ее слеп и стихийен, и есть что-то извечное, буслаевское, неумное в том ощущении, которое передает поэт:

Я одну мечту, скрывая, нежу,  
Что я сердцем чист.  
Но и я кого-нибудь зарежу  
Под осенний свист.

И меня по ветряному свею,  
По тому ль песку,  
Поведут с веревкою на шею  
Полюбить тоску (1, 171).

Таким образом, в стихотворении главный мотив опять-таки весьма красноречиво перекликается с разбойничьими песнями. Отступая от подобной тематики, С. Есенин вновь возвращается к ней в стихотворении «Устал я жить в родном краю...» (1915—1916), где безысходное настроение лирического героя выражает неопределенную тоску по какой-то другой жизни. Сюжет (бродяжничество, на которое обрекает героя любовь к свободе) полностью воспроизводит очертания судьбы отверженного человека, который едва ли не «позабыт-позаброшен», подобно герою тюремных песен.

Проследившая развитие творчества С. Есенина от первых опытов к зрелому мастерству, мы видим, что на первых порах поэт стремится познать и воспроизвести ту красоту, что стала предметом изображения фольклора, средствами песенной стилистики. Однако очень скоро он распознает возможности говорить традиционным языком о предметах современных, жизненных. При этом С. Есенина, пробовавшего свой поэтический голос, интересовало все песенное творчество народа, все жанры — от лирической любовной песни или плача до жанра разбойничьей и тюремной песни. Мысля о жизни готовыми категориями эстетики фольклора, в частности прибегая к средствам удалой песни, поэт приходит



к утверждению борьбы за справедливость, за свободу народа как единственно возможного для себя пути («Наша вера не погасла...»).

Когда С. Есенин обратится к жанру удалой народной лирики, к поэтике тюремных песен в условиях новой, революционной действительности, это будет знаменовать крутой поворот художника в сторону социально-политической проблематики, гораздо более определенный интерес к идеям классовой борьбы, к ее героям («Небесный барабанщик», «Песнь о Зб» и др.).

Анализируя поэтику пейзажа в народной лирической песне, Н. П. Колпакова подчеркивает необычайную активность в нем олицетворений: «...возможно, этот прием развился на основе каких-то воспоминаний о древних анимистических представлениях, давно уже превратившихся из живого верования в один из стилистических приемов фольклора... особенную чуткость к людским переживаниям приписывает песня растительному и животному миру. В ее изображении деревья, кусты, трава не только понимают человеческую речь, но и сами беседуют между собой о людях и их поведении... бранят и журят человека., предостерегают его от опасности... Растения переживают и разделяют все чувства человека...» (Колпакова, с. 194, 196). В произведениях С. Есенина подобные случаи персонификации природы в калькированных фольклорных формах крайне редки. Но хотя поэт не откажется от нее совсем, в целом она не характерна для С. Есенина. Он, вероятно, чувствовал интенсивную маркированность этой традиции, понимал, что она может быть уместной во взаимодействии с другими приемами поэтической системы фольклора и тогда необходимо воспроизведение всей этой системы. Есенин перерабатывает фольклор, подает его в преобразованном виде. Это относится и к изображению природы.

Существует единое мнение исследователей, что природа в изображении С. Есенина живет, изменяется, движется. Вместе с тем в пейзажных произведениях у него только изредка встречается персонификация природы. Не находит ли художник какие-то особые переходные формы, в которых, во-первых, сохранялся бы фольклорный пейзаж-персонификация и, во-вторых, последний уравнивался бы объективным изображением?

Если попытаться классифицировать эти формы, то можно выделить, например, изображение пейзажных явлений, предельно близкое к персонификации, когда отсутствует прямая речь или прямое сюжетное взаимодействие человека и природы. В подобных случаях природа «готова заговорить», поэт как бы улавливает самый первый момент ее движения:

И дремлют пташки нежные...  
И снится им прекрасная,  
В улыбках солнца ясная  
Красавица весна (1, 65).

В итоге остается только прием олицетворения, в котором, однако, присутствует элемент персонификации: олицетворение помещено в метафорический контекст и взаимодействует с ним.

Еще пример:

На крутой горе, под Калугой,  
Повенчался Ус с синей въюгой  
.....  
Как пьяна с них твоя супруга,  
Белокосая девица-въюга! (1, 102).

В этих образах соблюдены условия персонификации, налицо очевидные ассоциации с символами: разгул — битва, похмелье — смерть, пьяная девица — вьюга.

Или:

Сказала мне волна: «Напрасно мы тоскуем» (1, 140);

Не тоскуй, моя белая хата, что опять мы одни и одни (1, 231).

Или:

О красном вечере задумалась дорога (1, 233).

Последний пример интересен как новое качество олицетворения. Этот поэтический прием находится в непосредственной близости к фольклорным олицетворениям природы — персонификациям. Развивая его, художник все более освобождается от необходимости конкретизации олицетворения, довольствуется передачей только самых общих «живых состояний» природы: «с тоской глубокой» плывут облака, «черная глухарка к всенощной зовет», «в природе все спит», «наклонивши лик свой кроткий, дремлет ряд плакучих ив», «осень рощи подождла», «дремлет лес под сказку сна» и др.

Обобщая наблюдения над пейзажными образами в народных лирических песнях, Н. Колпакова делает интересный вывод: «Все эти многочисленные зарисовки пейзажных деталей, сгруппированные и объединенные, передают в народной лирической песне неуловимый колорит типично русской природы. При переходе из песни в песню зарисовки эти уже давно стали отбираться и оттачиваться в сознании народа, пока не отобралось наиболее типичное и характерное для пейзажа средней и северной России. Море, степи, пески встречаются в русской народной песне значительно реже...» (Колпакова, с. 187—188). Ту же особенность можно видеть и в пейзажах С. Есенина. Выборочность в описании деталей и примет русской природы у Есенина такова, что в его стихах встречаются преимущественно излюбленные предметы, типичные для русской народной поэзии и обладающие символическим смыслом. Это береза, клен, черемуха, верба, тополь, хмель, ива, рябина. Такие традиционные для фольклора антропоморфные образы природы, как поле, равнина, речка, дорога — опять-таки наиболее употребимы в стихах С. Есенина. Конечно, в них немало и реалистических деталей русского пейзажа, нетрадиционных для фольклора или не имеющих постоянного характера. Чаще всего они включаются в систему изобразительных средств, в которых доминирует фольклорный элемент, и там окрашиваются, идеализируются.

Совмещения бытового и традиционного народно-поэтического порождают известную стилистическую конфликтность, которая составляет наихарактернейшую черту есенинского стиля и во многом определяет его неповторимую творческую индивидуальность. Совершенствуя языковые приемы, поэт будет в дальнейшем стремиться к большей сжатости сравнения, к повышению изобразительно-эмоциональной роли эпитета, фольклоризм пейзажной поэтики будет все менее очевиден, он уйдет в глубь есенинского образа, но не исчезнет никогда. Это один из органических элементов народной основы.

Одним из основных в творчестве раннего Есенина является романтический стиль. Это именно один из основных, но не единственный стиль. М. Б. Храпченко о подобных явлениях пишет: «Факты свидетельствуют о том, что как раз в творчестве художников яркой индивидуальности не-

редко наблюдается не один, а несколько ярко выраженных стилей».<sup>23</sup> Романтический стиль многих произведений Есенина находится в сложном взаимодействии с реалистическим стилем таких стихотворений, как «В хате», «Поминки» и др. Совмещенные в сборнике «Радуница» реалистические и романтические стихотворения выражают две точки зрения поэта на один и тот же предмет: он рисует реальный трудный быт деревни и тут же показывает деревню с праздничной, идеализированной стороны.

Рассматривая романтизм раннего Есенина структурно, мы отчетливо видим его устнопоэтическую ориентацию. Фольклор давал Есенину, как и многим поэтам до него, едва ли не готовый романтизм, предназначение которого так точно почувствовал М. Горький. Указывая на познавательную ценность фольклора и, в частности, мифа как своеобразной формы отражения действительности, он дает определение романтического вымысла, которое до некоторой степени характеризует и сам метод фольклора: «Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, — там мы получили реализм. Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить — домыслить, по логике гипотезы, — желаемое, возможное и этим еще дополнить образ, — получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, — отношения, практически изменяющего мир».<sup>24</sup>

Романтический метод наиболее четко проявляет себя на переломе исторических эпох. М. Горький писал по этому поводу: «Романтизм как настроение суть сложное и всегда более или менее неясное ... отражение ... всех оттенков, чувствований и настроений, охватывающих общество в переходные эпохи, но его основная нота — ожидание чего-то нового, тревога перед новым, торопливое, нервное стремление познать это новое».<sup>25</sup>

Рискуя упростить, обращение художника к романтическому методу можно объяснить, во-первых, условиями самой социально-исторической среды. Это, как правило, момент переходности в развитии общества, революционная ситуация — вообще обстановка сдвигов, быстрого крушения привычных социально-классовых и, отсюда, нравственных идеалов, возникновение качественно новых идеологий и т. п. Во-вторых, сам метод романтизма есть отвлечение художника от реальных, конкретных сторон и фактов действительности, которые перестают удовлетворять его как всеобщая норма. Романтик стремится преодолеть эту норму противопоставлением ей некоего идеального мира, создаваемого воображением художника по законам, которые вырастают в конечном итоге из самой реальной действительности. В-третьих, при создающем, изобретающем характере романтизма роль субъективного творческого начала в нем резко возрастает.

Все это необходимо учитывать, обращаясь к дореволюционной лирике С. Есенина, которая развивалась в условиях, чреватых революционными изменениями во всей духовно-экономической структуре общества. Нищета деревни, безземелье крестьянства, антинародная политика дворянско-буржуазных кругов, церкви, разумеется, не могли расцениваться поэтом как норма жизни. Поэзия С. Есенина ищет идеал не в самих реалиях жизни, а в отвлечении от них, выливаясь в апологию бьющей ключом бурной, яркой, радостной жизни и величественной природы.

<sup>23</sup> Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, с. 103.

<sup>24</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27. М., 1953, с. 312.

<sup>25</sup> Горький М. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, с. 42.

Мир, который гораздо праздничнее, краше, поэтичнее реальной деревенской Руси, возникает в стихотворениях «Подражанье песне», «Хороша была Танюша, краше не было в селе...», «Под венком лесной ромашки...», «Белая свитка и алый кушак...», «Девичник». Пожалуй, именно в этих вещах определеннее всего сказался характер романтизма Есенина, воспринимающий черты романтизма фольклорного.

Ф. Энгельс писал: «Народная книга имеет своей задачей развлечь крестьянина, когда, утомленный, он возвращается вечером со своей тяжелой работы, позабавить его, оживить, заставить забыть свой тягостный труд, превратить его каменистое поле в благоухающий сад; она имеет своей задачей обратить мастерскую ремесленника и жалкий чердак замученного подмастерья в мир поэзии, в золотой дворец, а его дюжую красотку представить в виде дивно-прекрасной принцессы...»<sup>26</sup> Эти слова необходимо помнить, когда мы видим в творчестве раннего Есенина настойчивые вариации праздничного веселья, молодой красивой любви на фоне принаряженной природы: «Эстетика народной поэзии — эстетика... праздничности».<sup>27</sup> Последняя охватывает народное искусство, выступает в нем как всеобщая система образов, она вбирает в себя и красоту человеческих отношений, и красоту природы — естественной среды, в которой складываются и идеальные отношения. Образ природы в фольклоре есть устойчивый символ гармонии, красоты, счастья. Н. Колпакова об этом говорит: «По текстам проходят образы цветущих лугов, зеленеющих садов, лесных угодных чащ, теплых вечеров в полях и на речках — обстановка счастливых встреч, тайных любовных бесед, веселого совместного труда...» (Колпакова, с. 120).

В стихах С. Есенина отчетлива подобная установка на идеализирующую экспрессию в изображении природы: «капустные грядки красной водой поливает восход», «поет зима — аукает, мохнатый лес баюкает», «метелица ковром шелковым стелется», «прекрасная, в улыбках солнца ясная красавица весна», «выткался на озере алый свет зари», «сыплет черемуха снегом», «в терем темный, в лес зеленый, на шелковы купыри», «маковая заря», «зори в струях озера свой выткали узор», «зардевший мак» и т. д., и т. п.

Фольклорный романтизм можно считать также основой изображения героев есенинской лирики. Герои фольклора, как правило, идеализируются и внешне (портретно), и нравственно. А. Лазарев, опираясь на суждения Ф. Энгельса, пишет: «Разлад между „жизнью действительной“ и своеобразным эстетическим идеалом народа породил особый художественный метод в фольклоре. Народ отказывается замечать лапти, домотканые рубахи, прокопченные халуны, готовые вот-вот развалиться, и поет о „молодце — ясном соколе“, одетом в „шелковую рубаху“, „плисовые штаны“ и „сафьяновые сапожки“, о „красной девице“, что ни в сказке сказать, ни пером описать“ ... Здесь отразился ... особый художественный метод».<sup>28</sup> Усваивая его принципы, поэт рисует молодца с «кучерявой головой», синеглазого, с тальяночкой — «малиновыми мехами», кутилу да гуляку, распевającego песни, с удалью в глазах и бровях, храброго героя-принца души-девушки, с «кудрями русыми»; герой мчится на конях-соколах, в санках-самолетах, а «бубенцам в плее не счет», он гаркает так, что «выбегают весь народ»; он так силен, что может руками согнуть в дугу пешню, и т. п. Не менее ярко, празднично внешность

<sup>26</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, с. 344.

<sup>27</sup> Гусев В. Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 279, 280.

<sup>28</sup> Лазарев А. И. Эстетическая природа рабочего фольклора. — В кн.: Специфика фольклорных жанров. М.—Л., 1966, с. 43.

девушки рисует и С. Есенин: краше Танюши не было в селе, у нее «красной рюшкою по белу сарафан на подолё», у синеглазой девицы-красавицы «платок, шитьем украшенный»; девица изображена в светлице, она вышивает «нежным шелком» узоры, она — в «белом покрывале»; «девушка-царевна», «красна девица» — с черной косой; «девчоночки лукавые» бренчат бусами, девичий смех звенит, как сережки; «красотка» ждет героя «в чародейном терему», «азноба», «баловница» дарит удалцу два серебряных кольца и т. п.<sup>29</sup>

Подобная портретная идеализация слишком заметна, чтобы быть случайной. В совокупности отношения лирических героев в стихах С. Есенина предстают гармоническим миром, который строится поэтом кропотливо, обдуманно и вместе с тем вдохновенно. Ему важно изобразить людей труда в подлинной нравственной и физической красоте, и готовым арсеналом изобразительности для этого является фольклор, где портрет столь же неподвижно традиционен в апологии физической красоты и призван подчеркнуть «силу, жизнеспособность (а следовательно, трудо-способность) изображаемых действующих лиц» (Колпакова, с. 191).

Активная ориентация на поэтику русского фольклора необходимо приводит С. Есенина к сильной зависимости от фольклорной цветовой гаммы. Живопись — одно из сильнейших и неповторимых свойств стихов С. Есенина. Вот почему так много внимания всегда уделялось исследователями есенинскому цветообразу. Заметно тяготение Есенина-живописца, во-первых, к интенсивному цвету (красный, белый, синий, зеленый, черный, желтый, голубой), почти без полутонов, и, во-вторых, подлинная смелость художника в комбинациях цветов: поэт превосходно ощущал законы сочетаемости, например, красного и зеленого или красного и синего цветов, т. е. то, что знаменитый художник К. Петров-Водкин считал необходимым условием живописи, если она хочет учиться у жизни: не случайно так отдыхает глаз при виде красной рубахи деревенского парня на фоне зеленого поля.<sup>30</sup> Отсюда комбинация красного и зеленого у С. Есенина («Там, где капустные грядки...»), красного и синего («О Русь! Малиновое поле и синь, упавшая в реку...»). Поэт комбинирует и другие цвета. Например, белый, синий и черный, алый — в стихотворении «Подражанье песне». Или: белый, зеленый, черный — в стихотворении «Сыплет черемуха снегом...». Или: желто-серебристый, зеленый, красный — в стихотворении «Темна ноченька, не спится...». Или: желтый, синий, зеленый — в стихотворении «В том краю, где желтая крапива...». То есть сочетания цветов могут быть самыми различными, самыми неожиданными, но всегда это краски, взятые из мира природы, естественные.

Несомненно, что в использовании цветового эпитета и вообще цветообраза С. Есенин во многом следовал фольклорной цветовой символизации и фольклорной живописной цветовой гамме. Н. Колпакова, исследуя функции цвета в народной песне, приводит большой перечень устойчивых цветовых сочетаний, встречающихся в фольклорных текстах. Среди них — сочетания красного с зеленым, зеленого с синим, алого с голубым; синего, черного, белого и красного; золотого, серебряного,

<sup>29</sup> «Еще более детально, — пишет исследователь, — разработан в русских крестьянских песнях женский портрет, который и имел в виду Чернышевский, говоря об идеале русской красавицы в народных песнях. „Красна девица“ — с русой косой, шея у нее „лебединая“, щеки „словно жар горят“, брови соболиные, в волосы вплетена алая лента, на руке — „дорогой перстенок с алмазами“, „на ней шубка аленька, опушка бобровая“ или „на ней венчик сияет, сарафан на ней камчатый“, „у ней кисейны рукава“ и т. п.» (Гусев В. Эстетика фольклора, с. 280).

<sup>30</sup> См.: Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. Л., 1932, 269.

черного и алого и т. д. Исследовательница пишет, что «если особо выделить эти эпитеты... получается необычайно богатое и нежное сочетание цветов, заставляющее вспомнить о древнерусских фресках, росписях на бытовых предметах, о красочной гамме на древнерусских тканях и на других традиционных предметах старой русской материальной культуры» (Колпакова, с. 245). Невозможно не согласиться с этим. И, по-видимому, цветовая гамма в стихах С. Есенина имеет точно такое же отношение к русской фреске, прикладному искусству, к орнаментальной ткани, как и цветовая гамма в поэзии фольклора. Во всяком случае позднее поэт показал себя внимательным, бережным ценителем и остроумным толкователем этой отрасли старой русской материальной и духовной культуры, о чем свидетельствует его примечательная книга «Ключи Марии».

В редких случаях поэт отступает от традиций фольклорной изобразительной школы, и если он слишком близко следует литературным образцам, это сразу бросается в глаза. Тогда цветовой эпитет исчезает («К покойнику», «Поэт») или же появляется эпитет-заимствование литературного свойства («капли жемчужные, капли прекрасные», «заря огневая», «сад сиреневый»).

Разумеется, в стихотворениях, представляющих зарисовки трудного реального быта деревни, можно встретить краски, не знакомые идеальному, праздничному миру фольклора («ветер плесень сизую солнцем окропил», «серым веретем стоят шалаши», «оловом светится лужная голь»)<sup>31</sup>.

Обращение С. Есенина к деревне, крестьянской России, стремление проникнуть в крестьянскую психологию, деревенскую действительность определило систему образных средств, в формировании которых не последнюю роль сыграла поэзия крестьянских праздников и поверий. В. Г. Базанов, характеризуя крестьянский быт, писал: «В свое время были допущены серьезные ошибки и в отношении крестьянского быта, в частности обрядов, которые слишком легко сдавались в архив. В традиционных обычаях видели проявление архаики, чего-то слишком несовременного, устаревшего».<sup>32</sup> Вместе с тем В. Г. Базанов отметил удивительную подвижность крестьянской поэзии, способной удовлетворять идеологически несовместимых художников: «С крестьянами следовало говорить на языке самого фольклора. С помощью фольклора можно было и уходить от современности, спорить с нею, оправдывать слабые стороны крестьянского мировоззрения. Таков архаический фольклор Ключева. С другой стороны, разве не показательна тревога, иногда ложная, но часто и справедливая, Есенина, Павла Васильева за крестьянский быт, обычай, фольклор? И опять-таки с помощью самого фольклора поэты стремятся победить мужицкую ограниченность, преодолеть частнособственническую идеологию, мешающую движению вперед. Именно на этой социальной арене произошла наиболее ответственная встреча советских поэтов с крестьянским фольклором».<sup>33</sup>

Обрядовая поэзия — и календарная, и семейная — очень широко использована С. Есениным.<sup>34</sup> Она является характерной приметой в том

<sup>31</sup> Подробнее о связях лирики С. Есенина с поэтикой народной песни см.: Харчевников В. И. Традиции русской народной песни в стиле раннего Есенина. Ростов н/Д, 1974.

<sup>32</sup> Базанов В. Г. Фольклористика и современность. — Русская литература, 1964, № 2, с. 7.

<sup>33</sup> Там же, с. 12.

<sup>34</sup> Проблема исследовалась, в частности, в книге В. Коржана «Есенин и народная поэзия».

образе крестьянской Руси, который воссоздается всей массой лирических стихотворений поэта, и без нее вообще этот образ был бы неполон и даже невозможен, ибо обрядность составляет самую жизнь земледельца, она сопровождает весь его трудовой год, общественные праздники, быт семьи. Как бы фантастичны, нелепы, с точки зрения современника, ни казались эти песни, они, однако, обращены к труду, его результатам. «Под каждым взлетом древней фантазии, — писал Горький, — легко открыть ее возбудителя, а этот возбудитель всегда — стремление людей облегчить свой труд».<sup>35</sup>

Крестьянский поэт С. Есенин досконально знал сельскую обрядность, тонко чувствовал поэзию обрядовых праздников, и, быть может, ничто не в состоянии с большей очевидностью обнаружить полномочность поэзии С. Есенина как зеркала быта крестьянства, чем эта достоверная и поэтическая есенинская фольклорная этнография. В русской поэзии нет ничего равного есенинским зарисовкам крестьянского быта с точки зрения фактичности, откровенности в мельчайших, порою интимных подробностях, которые замкнутый мир сельской общины ревниво скрывал от любопытства стороннего наблюдателя. С. Есенин как подлинный художник никогда не делал самоцелью детальное описание какого-либо обряда, ибо его задачей — если только это применимо к поэтическому существу С. Есенина — всегда являлось лирическое проявление синкретической связи природы и человека. Но для того чтобы до конца понять содержание этой лирики, сегодня уже недостаточно ограничиваться только общим восприятием мотивов и настроений есенинских стихов. Если мы хотим относиться к поэтическим созданиям молодого С. Есенина с той бережностью и сочувственным вниманием, которых заслуживает великий поэт народа, ценный для нас каждой своей стороной, то нам следует отрешиться от ложной мысли, что поэзия С. Есенина, широко открытая в своей лирической откровенности, искренняя и человеческая, так уж проста и не требует от читателя определенной подготовки. А. Марченко, автор интересной книги о мастерстве С. Есенина, едва ли не впервые за всю историю есениноведения высказывает мысль о колоссальной сложности поэтического мира С. Есенина. Эта мысль еще и сегодня может кое-кому показаться почти догадкой и притом неожиданной. Но вот сравнивая пейзажи Пастернака и Есенина, исследователь творчества последнего отмечает, что по сложности они едва ли не уступят друг другу. Однако мнение о сложности и «трудности поэзии природы у Пастернака является общим местом». «Доказать, что есенинский пейзаж необычаен по сложности, — пишет А. Марченко, — гораздо труднее...» Труднее, потому что необходимо преодолеть штампы литературоведческой мысли: «...виновен в этом не Есенин, а ходячее представление о нем как о „милом запутавшемся дитяти“, „мальчишке из русской сказки“, солнечнокудром Леле, стихи которого обладают тем преимуществом, что для понимания их не приходится умственно напрягаться».<sup>36</sup> В дальнейшем А. Марченко проясняет свою мысль, вскрывая диалектику сложного и простого в стиле Есенина: «Как ни странно, но в Есенине это сочеталось: редкая, почти феноменальная самобытность и поверхностная, обманчивая податливость, которую люди невнимательные или недоброжелательные охотно принимали за „крайнюю несамостоятельность“».<sup>37</sup> Таким образом, дело не только в том, что, как пишет К. Зелинский, отдельные «религиозные и церков-

<sup>35</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, с. 301.

<sup>36</sup> Марченко А. М. Поэтический мир Есенина. М., 1972, с. 40.

<sup>37</sup> Там же, с. 49.

ные образы и представления», которыми «изобилуют» стихи С. Есенина, «современному читателю уже непонятны» (1, 18), т. е. они как бы изжили себя. Ведь с подобной точки зрения «уже» непонятно многое и у Пушкина, и у Некрасова, и у Блока. Именно по поводу подобной критики, имевшей место в 20-е годы, пишет В. А. Ковалев: «Критически мы относимся сейчас и к свойственному многим трудам 20-х годов самому принципу определения социальной обусловленности творчества, в соответствии с которым писатели отмечались квазисоциологическими ярлыками, а также к упрощенности оценки социального значения произведений по признаку тематической актуальности и прямолинейно выраженной тенденциозности».<sup>38</sup> Современный читатель немало проигрывает оттого, что не умеет понимать особенности поэтического мышления художника, которые являются отражением условий среды, породившей это мышление.

А среда эта — дореволюционное патриархальное крестьянство, о котором В. И. Ленин писал: «... народ, сотни лет бывший в рабстве у помещиков, не в состоянии был подняться на широкую, открытую, сознательную борьбу за свободу».<sup>39</sup>

Следовательно, попросту обязательно знать среду и тот язык, на котором говорит автор, — а это в каждом отдельном случае особый язык. Сложные стихи С. Есенина должны поэтому углубленно комментироваться, ибо без знания пароля читатель не сможет свободно войти в поэтический мир поэта. Тщательный и подробный комментарий к стихам С. Есенина, возможно, позволит уточнить и пересмотреть устоявшиеся, окончательные суждения исследователей, например, об ироническом отношении молодого Есенина к христианской религии в некоторых его ранних стихах и о проникновении в его стихи 1916—1917 гг. мотивов религиозной мистики; определеннее выявится отношение С. Есенина к империалистической войне; полнее будет представлено о тех общественных идеалах, которые сложились у поэта ко времени Октябрьской революции; и, конечно, гораздо подробнее при таком комментировании могут быть рассмотрены «поэтизмы» С. Есенина — вся сумма его поэтических образов, мотивов, ассоциаций и их источников.

Интерес С. Есенина к календарной обрядовой поэзии не следует односторонне объяснять отсталостью и консервативностью поэта, его якобы почвенническими стремлениями воскресить Русь богоносную, застывшую в своем специфически русском «двоеверии». Русская крестьянская обрядовая поэзия — плодоноснейший пласт культуры нашего народа, знать который полезно и поучительно. Проникновение поэта в художественную лабораторию русского крестьянства отмечено чувством прочной уверенности, что народные календарные обряды и празднества просуществовали многие века и живут в обиходе лапотной России кануна революции уже независимо от какой бы то ни было религии как цельной системы верований. Небезынтересно сослаться в этом случае на утверждение Д. С. Лихачева, который замечает по поводу календарной поэзии периода феодальной раздробленности, что она «постепенно освобождалась от веры и становилась явлением художественного творчества по преимуществу. В ней развивались элементы бытовой и эстетической».<sup>40</sup>

Уже в самом начале творческого пути С. Есенин пытается осмыслить удел человека искусства. И на этой стезе тотчас и явственно обнаружи-

<sup>38</sup> Ковалев В. А. Пути изучения истории русской советской литературы. — Русская литература, 1968, № 1, с. 74.

<sup>39</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 140.

<sup>40</sup> Лихачев Д. С. Народное поэтическое творчество в годы феодальной раздробленности Руси. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. I. М.—Л., 1953, с. 240.



вается двойственность подхода поэта к избранной теме, связанная с ориентацией на книжную либо фольклорную поэтические традиции. Двойственность свидетельствует об органичности усвоения и приоритете средств народно-поэтической культуры, которая дает поэту настоящую силу.

Есенин рисует в стихотворении «Поэт» фигуру подвижника искусства, у которого «ударом жизни вбита грудь» (1, 319), который потратил немало прекрасных движений души, создавая «песню грустных дум», но песню эту вынужден продать за целковый. Начинаящий Есенин рисует себя обреченным на страдания, он не видит в перспективе ничего, кроме горя, тоски и ран для своей музыки, ибо понял, что жизнь — сплошной обман («Моя жизнь»). Нельзя, конечно, полностью пренебрегать этими подражательными, слабыми стихотворениями, и П. Юшин прав, объясняя их пессимизм, в частности, тем, что С. Есенин мучительно искал и не мог найти для себя в эти годы ответ на вопрос о роли искусства в жизни. Можно к этому добавить, что в стихотворениях о поэте, особенно во втором, в определенной мере отразились и тревожения по поводу разрыва с отцом в Москве, и чувство одиночества в городе. И все же в них гораздо явственнее поза, неумелое подражательство (о чем справедливо писал Е. Наумов), и сама черная грусть как главная тема — такого же книжного происхождения.

Совсем другое дело — стихотворение «Матушка в Купальницу...», написанное одновременно с первыми. Здесь вдруг свободно и естественно прорывается настоящий, собственный голос Есенина:

Матушка в Купальницу по лесу ходила,  
Босая, с подтыками, по росе бродила.  
Травы ворожбиные ноги ей кололи,  
Плакала родимая в купырях от боли.  
Не дознамо печени судорга схватила,  
Охнула кормилица, тут и породила.  
Родился я с песнями в травном одеяле,  
Зори меня вешние в радугу свивали.  
Вырос я до зрелости, ввук купальской ночи,  
Сутемень колдовная счастье мне пророчит.  
Только не по совести счастье наготове,  
Выбираю удалю и глаза и брови.  
Как снежинка белая, в просини я таю  
Да к судьбе-разлучнице след свой заметаю (1, 76).

Не будет преувеличением сказать, что это стихотворение уже принадлежит к шедеврам есенинской лирики и может быть поставлено в ряд лучших произведений поэта.

В поэтической декларации, каковой является стихотворение, поэт изображает себя певцом буйного хмеля жизни, прекрасной, матерински любящей и любимой природы, т. е. сразу определяет едва ли не все основные мотивы своей будущей лирики, — как будто она уже была ему известна. Календарная поэзия купальских праздников, выступающая в этом стихотворении как семантика образно-поэтического языка, как раз и требует того самого «пароля», без которого образный мир произведения прочно закрыт для читателя.

В этой связи небезынтересно вспомнить о публикации А. И. Михайлова. С уважением говоря о крестьянской поэзии, он пишет: «Сложнейшие взаимоотношения между так называемой „земляной“ поэзией и поэзией города, а шире говоря, между двумя мировоззрениями: патриархально-крестьянским и новоурбанистическим — еще ждут своего исследователя.

Реальный конфликт между природой и неумелым использованием достижений современной техники заставляет по-новому подойти к проблеме «природа—цивилизация», «деревня—город», и в стихах о нечутком к красоте и к душе природы горожанине, который в «хвойный ладан дохнул папирсой и плевком незабудку обжег», мы теперь склонны увидеть не столько проповедь неприкосновенности патриархальной глухомани, сколько напоминание о хрупкости живого мира, о том, как необходима гуманность в отношении цивилизованного человека к этому миру и тем самым к самому себе». <sup>41</sup>

Несомненно, что между поэтикой устных творений первобытного земледельца, русского патриархального крестьянства и творчеством Есенина устанавливается известная преемственная связь. Вскрывая языческую, аграрно-магическую сущность календарных обрядов, мы получаем возможность понять и по-настоящему оценить определенные нюансы есенинской поэзии, осознать ее исторические основы, проникнуть к истокам ее целомудренного отношения к природе и русской земле — хранительнице «неизведанных тайн».

Поэтика есенинских образов в стихотворении «Матушка в Купальницу по лесу ходила...» становится понятной лишь при тщательном комментировании бытовых, этнографических и художественных основ купальских обрядов. Купальница, как известно, один из древнейших годовых праздников крестьян, входящих в систему сельского календаря под общим именем Ивана Купалы. А. Афанасьев замечал: «Роса, выпадающая в купальскую ночь, в высшей степени обладает живительными и целебными свойствами и сообщает их полевым цветам и травам». <sup>42</sup> Именно фольклористическое комментирование, обращение к сведениям И. Сахарова или А. Терещенко о Купале способно объяснить в какой-то мере есенинский художественный образ, бытовую деталь о матушке, которая в купальскую ночь «по лесу ходила». На стихотворение Есенина падает отраженный свет народных примет и суеверий, специфически преломленный поэтом, который стоит на индивидуальных идейных позициях.

Аграфена-купальница (23 июня) посвящается собиранию трав, имеющих — по знахарской науке — целебную силу. Такие «ворожбиные травы» собирала матушка в лесу. Кроме целебных трав, именно в ночь под Ивану-Купалу народное суеверие советует искать и такие «лютые корни» и «злые былия», как «любисток-трава», «перелет-трава», «разрыв-трава». <sup>43</sup> Потому-то, вероятно, и колют матушке ноги эти травы, обнаруживая свой злой, демонический порок, и вместе с тем как бы передают готовому родиться ребенку свои чудесные, чародейные силы. Древний купальский обряд, давно перешедший в России в разряд игровых, Есенин использует для развертывания поэтического подтекста о рождении незаурядного человека, познавшего силу и могущество таинственных трав земли, ибо «с совершением купальских обрядов неразлучны некоторые травы как предохранительные средства от болезней и злых духов, или как имеющие особую силу заколдовывать и открывать тайну». <sup>44</sup> Свою удаль и поэтическую мощь лирический герой объясняет связью от рождения с повивавшей его купальской травой, а в конечном итоге — с родной землей.

<sup>41</sup> Михайлов А. И. Петр Орешин и крестьянские поэты начала XX века. — Русская литература, 1973, № 1, с. 126.

<sup>42</sup> Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу, т. 3. СПб., 1868, с. 716. Далее в тексте: Афанасьев, с указанием тома (первая цифра) и страницы (вторая).

<sup>43</sup> Коринфский А. Народная Русь. М., Изд. М. Клюкина, 1901, с. 310.

<sup>44</sup> Терещенко А. Быт русского народа, ч. 5. СПб., 1848, с. 79. Далее в тексте: Терещенко, с указанием тома (первая цифра) и страницы (вторая).

Разумеется, автор на редкость певучей и музыкальной поэзии не верит в эти «загадочные» приметы, воспринимает поэзию крестьянского календаря как обобщающий образ русской природы, персонифицированной, одушевленной, помогающей проникнуть в художественные тайны «заколдованных речей» «кивливого языка коров», в горе собаки, потерявшей своих щенков, в бесчисленные наречия шумящих лесов, бескрайних степей, синих озер...

Бытовые образы крестьянского календаря послужили для поэзии Есенина той художественной палитрой, которая придала творчеству поэта неповторимые краски. Далекими отголосками древности наполнили поэзию Есенина сведения, почерпнутые из русского календаря.

Совершим вслед за стихами поэта небольшой экскурс. Ночь с 23 по 24 июня — начало праздника Купалы (Ярилиного дня), знаменующего летний поворот солнца: «Наравне с прочими родственными племенами славяне при летнем повороте солнца возжигают костры, совершают омовения в реках и источниках и собирают целебные травы» (Афанасьев, 3, 714). Эти сведения, косвенно соотносящиеся со стихотворением Есенина, проясняют в стиле поэта не только форму, но и глубинное идейное содержание.

Из всех русских календарных праздников купальский сохранил языческий характер наиболее отчетливо, и против него всегда упорно выступала церковь, — с одной стороны, преследуя и запрещая этот праздник поклонения живительным силам природы, а с другой — стремясь приспособить его к церковному календарю (день Иоанна Крестителя), придать ему христианское благочестие, религиозный смысл. Однако сделать это никогда не удавалось, и праздник Купалы, согласно некоторым сведениям фольклористов, был всегда буйно веселым, неистово оргиастическим: «Во время ярилиного разгула дозволялись обнимания, целования, совершавшиеся под ветвистыми деревьями, которые прикрывали таинственные ощущения» (Терещенко, 5, 102). Разумеется, к XX веку излишества купальских праздников уже исчезли или по крайней мере утратили откровенность свободных ритуальных поступков, и о них можно судить лишь по свидетельствам учительной литературы, которая сохранила некоторые факты. Так, игумен Памфил (XVI в.) писал: «Мало не весь град (на Купалу, — В. Х.) взметется и взбесится, стучат бубны и гласы сопелий и гудут струны, женам же и девам плескание и плясание, и главам их покивание, устами их неприязнен клич и вопль, всескверные песни, бесовская угодия свершахуся, и хребтом их вихляния, и ногам их скакание и топтание; хуже есть мужем же и отроком великое прелщение и падение (но яко на женское и девическое шатание блудное им возрание), такоже и женам мужатым беззаконное осквернение и девам растление» (Афанасьев, 1, 444). Однако празднование Купалы и в более близкое нам время продолжает сопровождаться песнями, плясками, шутством, играми, т. е. остается веселым, радостным календарным праздником: «Купальские обычаи — скатывание с горы колеса и прыганье через огонь, иногда прямо в воду... Обливались водой, купались, надевали маски, одевали венки, плясали, пели, качались на качелях...»<sup>45</sup>

Если собирание трав в купальскую ночь есть показатель поэтического взгляда на вещи у крестьянина, то развитием подобного поэтического взгляда является вера в продолжительность действия этих целебных трав: «... сорванные цветы ... и травы... сохраняются в семьях как некая святыня» (Афанасьев, 3, 716). И конечно, поэтическим отраже-

<sup>45</sup> Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси, т. I. Харьков, 1916, с. 95, 97. Далее ссылки в тексте: Гальковский.

нием этих верований можно считать есенинский образ: «Вырос я до зрелости, внук купальской ночи...», которым поэт объясняет источник своего пантеизма, удалую мажорность творчества и даже разбойное озорство: «Только не по совести счастье наготове, выбираю удалю и глаза и брови».

Лирическая идея развивается в стихотворении настолько последовательно и глубоко, в таком тесном единстве всей образной системы, что не сразу заметен случай, как будто относящийся к явлениям авторской глухоты: «Зори меня вешние в радугу свивали», т. е. поэт, описывая события летней ночи, употребляет эпитет «вешние», что можно оправдать силой той изобразительной инерции, которую данный эпитет несет как постоянный при слове «зори». Во всяком случае сочетание «зори летние», которое здесь требуется по смыслу, проигрывало бы в изобразительности по сравнению с употребленным: описывая свое рождение при волшебных обстоятельствах, поэт по необходимости должен был прибегнуть к упоминанию весны как устойчивому символу возрождения природы. Но, кроме импрессионистического, возможно и другое объяснение «зорей вешних» в контексте описания летнего праздника: С. Есенин, по-видимому, не делает различия между весной и летом, и следует он в этом народному календарю, согласно которому «год распадался на две половины: летнюю и зимнюю, и начинался с первого весеннего месяца — марта, так как именно с этой поры природа пробуждается от мертвого сна к жизни...» (Афанасьев, 3, 659). Таким образом, первая половина года включает в себя и весну, и лето как стадии собственно тепла, жизни: «Из четырех времен года весна рассматривалась как преддверие лета, а осень как первая пора зимы...» (там же, 660). И еще: «Соответственно декабрю-коложегу (зимнему повороту солнца) июнь назывался кресник, от крес — огонь, летний солноворот — праздник Купалы... На Руси месяц этот слывет макушкой лета...» (там же, 666). Согласно данным А. Афанасьева, у некоторых народов первые приметы весны определялись по таким ранним признакам пробуждения природы, как некоторые цветы, и обнаружить их — означало «находить лето» (там же, 684). Следовательно, поэтическая логика здесь такова: самая ранняя весна — это уже начало лета, а его «макушка» — это еще весна, и уже лето, но в то же время и прощание с ним.

Иными словами, стих С. Есенина «родился с песнями» при всей его лаконичности апеллирует ко всей многообразной песенно-обрядовой атмосфере купальских праздников с буйным нравом древних русичей, с их языческой непокорностью. В этом стихотворении обнаруживается структурная функция обрядовой поэзии, поэтика обрядового фольклора помогает раскрыть лирическую идею.

Есенин художнически осмысляет анимистические, культовые признаки календарного обряда. Это осмысление восходит к древнейшим верованиям предков, но само по себе верование анимизмом, конечно, не является. Так же как у крестьян кануна революции собирание трав в купальскую ночь было не столько показателем отсталости и дикости, сколько развитием поэтического взгляда простолюдина на природу, так и в творчестве Есенина (и, в частности, в его стихотворении «Матушка в Купальницу...») выступило элементом мира поэзии и вдохновения.

В пользу предложенного выше толкования метафоры «зори вешние» (летние) говорит, между прочим, еще одно стихотворение С. Есенина — «За рекой горят огни...», написанное гораздо позже и посвященное также празднику Купалы. Если в разбиравшемся выше стихотворении поэзия купальских праздников не изображается непосредственно, то во втором стихотворении, напротив, изображением некоторых бытовых при-

знаков игрищ, пожалуй, цель стихотворения и ограничивается. Поэт упоминает о купальских огнях, т. е. о кострах, разводимых непременно в этот праздник. Он пишет также о девичьих хороводах и отмечает внецерковный характер праздника:

Кому горе, кому грех,  
А нам радость, а нам смех...

Это можно понимать и как анаколүф (т. е. «Пусть кто-то считает, что — грех, а для нас — радость»), и как указание на вольности празднества. Интересно отметить также, что художник воспользовался указанием на некоторые игровые признаки праздника Купалы, слегка намекнув на смысл совершаемых обрядов: поскольку «солнце, достигнув полнейшего проявления своих творческих сил, поворачивает на зиму» (Афанасьев, 3, 710) и плачущему у сосны лешему «жалко летошней весны». Но горе не только ему, а и людям, поэтому купальские праздники сопровождаются не только весельем, но и проходами Купалы, как и Костромы, Масленицы, т. е. похоронами их.

Фольклористы отмечают этот ритуал, подчеркивая, что во время похорон Купалы сжигаются ритуальные деревья, сохранившиеся с троицких праздников, т. е. уничтожаются срубленные именно весной деревья. По свидетельству П. Шейна, например, в Гродненской губернии в купальский праздник крестьяне приносили «май», т. е. деревья, которые сохранялись с троицы, и сжигали их в кострах.<sup>46</sup> Здесь интересно, во-первых, название деревьев, определяющее праздник весны, во-вторых, совмещение понятий весны и лета путем сжигания «мая» в июне. Это, кстати сказать, отмечено у чехов: «Срубленные деревья, которыми украшают в это время (т. е. на троицу, — В. Х.) дома, называются майями» (Афанасьев, 3, 710). Похороны Купалы сопровождалась и другими ритуалами (растерзание кукол, чучел и проч.), и, конечно, имитацией горя, плача. Тот же А. Афанасьев так описывает похороны Купалы (Ярилы) в Малороссии: «... соломенное чучело Ярила приготавливалось со всеми естественными принадлежностями мужского пола; куклу эту клали в гроб и по захождении солнца выносили на улицу. Пьяные бабы подходили к гробу, плакали и печально повторяли: „Помер он, помер ... який же вин був хороший!.. Не встане вин більше! О, як же нам расставитися с тобою и що за жизнь, коли нема тебя? Приподнімись хоть на часочик! но вин не встане и не встане“...» (Афанасьев, 3, 727). Однако подобные знаки скорби имели, конечно, игровой смысл, выполняя символические функции. Они сопровождалась такими же символическими знаками веселья, радости, что в целом придавало ритуалу похорон Купалы фарсовый, лицедейный характер: «Характерная особенность этих причитаний, — пишет В. Пропп, — состоит в том, что они часто сопровождалась смехом. Участники процессии как бы делились на две партии, из которых одна причитала — это обычно были женщины, другая, как правило — мужчины, смеялась».<sup>47</sup> Нас сейчас не интересует вопрос о символическом значении этого плача-смеха, хотя необходимо заметить, что он разработан интересно и доказательно В. Проппом. Для понимания образной системы стихотворений С. Есенина, отражающих поэзию календарного праздника Купалы, нам необходимо учитывать ритуальные подробности этого празд-

<sup>46</sup> Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Т. I, ч. 1. Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. СПб., 1877, с. 219.

<sup>47</sup> Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963, с. 88.

ника, тогда будет понятна подлинная емкость, казалось бы, случайных слов:

Кому горе, кому грех,  
А нам радость, а нам смех.

Именно калейдоскоп ритуального «бесования» в Купалу, разнородность и пестрота этого праздника переданы здесь антонимами: его «греховность», с точки зрения церковно-официальной общественной морали; «горе» земледельца, провожающего «летошную весну» для того, чтобы тут же и объявить громкой своей радостью, смехом, что он верит в ее возвращение, в ее бессмертие, что, наконец, верит в свою способность победить затаившуюся где-то в отдалении суровую зиму этим своим весельем.

Таким образом, с помощью этнографического источниковедения гораздо глубже познается художественный есенинский образный ряд. В том числе можно хотя бы приблизительно определить идейный смысл следующих амфиболий и солецизмов в стихотворении «Матушка в Купальницу...»:

Только не по совести счастье наготове,  
Выбираю удалю и глаза и брови.  
Как снежинка белая, в просини я таю  
Да к судьбе-разлучнице след свой заметаю.

Подобный непереводаемый язык лирики имел в виду В. Г. Белинский, когда писал: «Лирическая поэзия употребляет образы и картины для выражения безобразного и бесформенного чувства, составляющего сущность человеческой природы». И далее: «При всем богатстве своего содержания лирическое произведение как будто лишено всякого содержания, точно музыкальная песня, которая, потрясая все существо наше сладостными ощущениями, совершенно невыговариваема в своем содержании, потому что это содержание непереводаемо на человеческое слово... В лирическом произведении, как и во всяком произведении поэзии, мысль выговаривается словом; но эта мысль скрывается за ощущением и возбуждает в нас созерцание, которое трудно перевести на ясный и определенный язык сознания».<sup>48</sup>

Попробуйте перевести на такой язык словосочетания «не по совести счастье наготове», «выбираю удалю», «выбираю глаза». Так же непереводаемо сочетание предыдущей строки «Сутемень колдовная счастье мне пророчит» с последующей: «Только не по совести счастье наготове». Неопределенна последняя строка «Да к судьбе-разлучнице след свой заметаю». Если «снежинка» летит именно к судьбе, т. е. навстречу, то след остается позади движения, — зачем же тогда он заметается? Если же поэт употребляет инверсию во фразе «Да свой след к судьбе-разлучнице заметаю», т. е. он убегает от судьбы и маскирует поэтому свой след, то почему его ждет гибель впереди («как снежинка таю»)? Эти вопросы бесполезны, ибо они требуют смыслового истолкования стихотворения, а оно все соткано из мотивов, ассоциаций, соединенных не механически, а органично, и восходящих к такому поэтическому мировоззрению, которое веками складывалось в народе.

И образно-лирическое значение мотива «судьбы-разлучницы», разработанного в народных лирических песнях, и иносказание о бабе-яге, заметающей след помелом, заключенное в словах «след свой заметаю», и вариация на широко распространенный мотив удалых песен (те самые строки о счастье, удали, глазах и бровях), в которых говорится о молодце,

<sup>48</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, с. 14—15.

который пренебрег счастьем спокойной и мирной жизни и выбрал для себя опасную судьбу, — все это многоголосие фольклора вошло в музыку стихотворения, усложнив и разработав его главную лирическую тему, определяющую программный характер стихотворения: сущность собственного поэтического дара, его осознание поэтом. В итоге можно логизировать прочитанное. Поэт родился в колдовскую, поэтичную, полную таинственных видений купальскую ночь, впитав в себя еще до рождения с кровью матери чудодейственную силу трав и родной земли. Его рождение сопровождалось неистовством, беснованием, плачем и смехом праздника; сама природа нарекла его своим внуком, открыла ему все свои богатства. Она же определила его судьбу — удалую, буйную, веселую и тревожную. Как бабка и повивальница его — купальская весна-лето — умирает перед зимою, чтобы снова родиться, чтобы жить вечно, так и он готов растаять снежинкой в просини, чтобы уйти от злой судьбы-смерти, чтобы вечно петь о родной природе, о бурной силе жизни.

Если это стихотворение имеет медитативный, программный характер, а поэтика крестьянского обряда служит в нем только средством оформления лирической идеи, то в целом ряде других стихотворений С. Есенин не преследует подобных идейно-тематических целей, создает всего лишь натюрморты или перелагает собственным поэтическим языком народные обряды и поверья. Такие произведения входят в общий образ крестьянской Руси, широко развернутый в дооктябрьском творчестве поэта. Однако даже будучи в значительной степени идейно нейтральными, они определяют характер есенинского фольклорного романтизма.

Характерно, с этой точки зрения, стихотворение «Зашумели над затонем тростники...» (1914), где отражен широко бытовавший до самого позднего времени по сути своей языческий обычай гадания в семик (четверг на седьмой неделе после пасхи). В обрядах и поверьях этого праздника можно обнаружить реликты древнего поклонения деревьям: «В молодом лесу выбирают три дерева — березу, рябину и елочку, обвязывают их поясом, украшают лентами, поют песни и пляшут вокруг них...» (Гальковский, 95). Деревья завивают, плетут венки, украшают ими головы. Делают это преимущественно девушки, ибо семик — девичий праздник. Потом венки «пускают на воду с загадываниями, наблюдая, как они плывут и как двигаются по воде. Эти приметы ведут впоследствии к бесконечным толкованиям» (Терещенко, 6, 149).

Есенин так пишет о живых поэтических верованиях:

Погадала красна девица в семик.  
Расплела волна венки из повилик (1, 104).

К одному из «бесконечных толкований», о которых говорит А. Терещенко в связи с гаданиями по венкам, как раз и относится отмеченное поэтом (расплела волна венки), и толкование это — смерть для девушки или другое тяжкое несчастье (см.: Терещенко, 6).

Задавая в стихотворении тему горестной судьбы «девушки-царевны», С. Есенин развивает ее, контаминируя и другие поверья крестьян, не приуроченные к празднику, а имеющие бытового характер:

На березке пообъедена кора, —  
Выживают мыши девушку с двора (1, 104).

По-видимому, речь идет о той специально выбранной и украшенной в семик березке, которую потом, в Троицын день, т. е. спустя некоторое время после семика, осматривали, чтобы узнать, целы ли на ней венки,

не тронута ли на ней кора и т. д., т. е. ища хороших предзнаменований судьбы. В стихотворении взят несчастливый вариант. Вероятно, здесь поэт использует какое-то поверье, связанное с древним тотемистическим значением мыши. В Рязанской и других губерниях среди крестьян было распространено поверье, что «крысы и мыши часто предвещают смерть».<sup>49</sup> В поэтических воззрениях славян к тому же мышь неотделима от лешего, лесного: «Белки, песцы и полевые мыши, как известно, переселяются с одного места на другое большими стадами... Крестьяне объясняют (это) тем, что лешие перегоняют звериные стада из одного бора в другой» (Афанасьев, 2, 33). И порча мышами предметов, близко относящихся к человеку, также имеет характер предсказания: «Чье платье будет изъедено мышами или крысами, тому человеку угрожает беда, болезнь и самая смерть» (Афанасьев, 1, 777).

Еще одна несчастливая для девушки примета фигурирует в стихотворении:

Бьются кони, грозно машут головой, —  
Ой, не любит черны косы домовой (1, 104).

Вот некоторые функции домового в поэтической демонологии славян: «Когда чужой домовый переселит хозяйского, то начинает выживать из дому всех жильцов, причиняя им беспокойство и вред: он щиплет домашних животных и птиц, у скотины отнимает корм, лошадям спутывает гривы и замучивает их ездой» (Афанасьев, 2, 96). С. Есенин, вероятно, изобразил проделки лихого или чужого домового. Из-за него и кони неистовствуют, и самой девушке предстает «известись». Кроме этого, в стихотворении могли отразиться и такие поверья о домовом, согласно которым он может невзлюбить определенную масть у животных: «Какой цвет любит домовый, тот идет ко двору; другой цвет идет к чужому хозяйству и бывает ему противен... иной масти хоть не заводи: лошадей домовый заездит и забьет под ясли, коров обездолит молоком, а кошек и собак перекусает» (там же). — «Ой, не любит черны косы домовой», — не любит черной масти, она «чужая», не ко двору жениха, и потому девушке не суждено взойти на этот двор. Стих по-есенински неопределенен, так что не исключено, что поэт изображает неприязнь к девушке не чужого, а собственного домового: «Если же домовый бывает чем-нибудь разгневан (например, несогласием и бранью в семье, покупкою лошади, не идущей ко двору масти, и т. п.), то он принимается в своих собственных владениях за те же проделки, как и чужой домовый» (Афанасьев, 2, 99).

Используя такое изобилие поэтического материала только одного порядка — из области верований и суеверий простолюдинов, С. Есенин сумел нарисовать глубоко тревожный внутренний мир крестьянской девушки и вместе с тем передать свой собственный мотив неизъяснимой грусти, побудительные причины которой сложно определить.

Подобные стихи Есенина, разумеется, менее социальные, чем, скажем, «Матушка в Купальницу...» Именно в этой связи интересно напомнить вывод Л. Бельской: «... природа уже в ранних стихах Есенина, когда он нащупывал почву под ногами, начинает жить особой жизнью, очаровывая и подчиняя своей власти человека. И в некоторых стихах человек отодвигается на второй план, уступая ей первенство».<sup>50</sup>

В гораздо меньшей степени обставлено ритуально-поэтическими подробностями короткое стихотворение «Троицны утро, утренний канон...»,

<sup>49</sup> Живая старина. VIII. Вып. 2. СПб., 1898, с. 229.

<sup>50</sup> Бельская Л. Ранний Есенин и Кольцов. — Русская литература, 1965, № 3, с. 238.



написанное в один год с предыдущим и представляющее как бы его тематическое развитие, ибо и сама троица есть продолжение семипятых праздников: «Тянется деревня с праздничного сна». Поэт скупыми штрихами воссоздает атмосферу троицкого праздника («утренний канон», «хмельная весна» и «на резных окошках ленты и кусты»), этнографический элемент перестает быть самостоятельным предметом в стихотворении. Резко повышается роль элегического мотива, лирической темы стихотворения.<sup>51</sup>

Во многих ранних стихотворениях Есенин тяготеет к фольклорному романтизму, в основе которого лежит отечественная мифология. Исследование Е. В. Аничкова «Язычество и древняя Русь», труды А. Н. Веселовского с его идеей «вторичной мифологии», — материалы, по-видимому, ставшие известными С. Есенину и каким-то образом повлиявшие наряду с рязанским фольклором на лирику поэта.

Стихотворение «Месяц рогом облако бодает...», где описана таинственная и молчаливая обитательница глухомани, основано на широко распространенных в народе поверьях о русалках.

... В эту ночь никто не отгадает,  
Отчего кричали журавли.  
В эту ночь к зеленому затону  
Прибегла она из тростника.  
Золотые космы по хитону  
Разметала белая рука.  
Прибегла, в ручей взглянула пряткий,  
Опустилась с болью на пенек.  
И в глазах завяли маргаритки,  
Как болотный гаснет огонек.  
На рассвете с вьющимся туманом  
Уплыла и скрылася вдали... (1, 205).

Поэт в точности следует указаниям народной демонологии, которая имеет совершенно определенное представление о русалках. «В Переяславле-Залесском, в Пронске, в Рязани, в Туле и почти во всех местах великороссийских, — пишет М. Макаров, — с самою большою подробностью рассказывают о русалках...» «Очевидцы» рассказывают, например, «как русалки любят расчесывать свои длинные русые волосы самым белым, самым чистым гребнем из рыбьей кости или как они, в иную пору,

<sup>51</sup> Первоначально, как известно, тема развивалась от лица девушки, переживающей свое горе из-за вынужденного брака не по любви:

Батюшкина воля, матушкин приказ,  
Горе да кручина повенчают нас.

Грусть-тоска девушки, насильно выдаваемой замуж, в традиционных для фольклора песнях обставляется такими подробностями, как мысли о самоубийстве, о погибшей молодости. В стихотворении С. Есенина эта традиция не нарушается:

Ах, развейтесь кудри, обсекись коса,  
Без любви погибнет девичья краса.  
Пойте в чаще, птахи, я вам подпою,  
Похороним вместе молодость мою.

Впоследствии, при подготовке своего собрания сочинений, С. Есенин снял три строфы (см. 1, 344 — примечания), отчего стихотворение приобрело форму собственно авторской лирической идеи. Исчезли следы народно-лирической песенной мотивации и сопутствующей поэтики, зато определенно обозначилось настроение грусти, расставания с молодостью — совершенно в духе позднего Есенина, что не может восприниматься иначе, как анахронизм. И хоть большие основания для подобной коренной переделки зрелым поэтом своего раннего произведения были, все-таки, как нам кажется, от этой переделки стихотворение потеряло свою первоизданную естественность, непосредственность именно раннего произведения.

закидывают их назад и распускают по спинам и плечам». С. Есенин обозначил все эти обязательные действия русалки перифрастически: «Золотые космы по хитону разметала белая рука». Интересно также такое замечание М. Макарова: «Наши (русалки, — В. Х.) белокурые, а у немцев зеленоволосые».<sup>52</sup> Таким образом, и внешность своей «русской» русалки поэт воспроизводит вполне «достоверно». А. Афанасьев пишет: «Лицо русалки исполнено несказанной, пленительной красоты, всегда распущенные русые ... косы ниспадают по спине и плечам ниже колен, стан стройный, глаза — голубые или черные...» (Афанасьев, 3, 126).

Этому портрету соответствуют «маргаритки в глазах» есенинской героини. Даже «хитон», в который одета она и который может казаться литературным декором, — это скрупулезно соблюдаемая подробность поэзии поверий, ходивших в великорусских губерниях: «...прекрасная дева в белой и тонкой как паутина одежде, с золотыми волосами до пояса и с венком из полевых цветов на голове» (Афанасьев, 3, 146).

Поскольку русалка — водяная дева, в стихотворении С. Есенина соблюдены и такие второстепенности, как тростник, зеленый затон, ручей; русалка уплывает по нему; огоньки в ее глазах сравниваются с болотными, что гармонирует со всей образной системой стихотворения. Тут есть и такая пейзажная деталь, как месяц, купающийся в голубой пыли: «По русскому народному выражению, месяц есть солнце русалок и утопленников; выходя ночью из глубоких вод, они греют свои прозябнувшие члены при помощи его бледных лучей; дневное же светило слишком для них ярко» (Афанасьев, 3, 250).

Та же верность поэта народной поэзии поверий прослеживается и далее. Русалка торопливо прибегает из тростника, чтобы взглянуть в ручей, и тут же внезапно поникает, с болью в сердце опускается на пенек, ее глаза погасают. А на рассвете она уплыла далеко и пропала.

О чем это говорит? О том, что наступает осеннее время: «В эту ночь ... кричали журавли», т. е. кричали прощально, улетаая на юг. Русалка торопится узнать, не начал ли ручей замерзать.

Фольклористы свидетельствуют: «По убеждению крестьян дер. Озерков (Новогрудского уезда Минской губернии), русалки появляются из воды весной, около великого четверга и живут на земле до поздней осени»,<sup>53</sup> т. е. поздней осенью они снова уходят в воду и исчезают: «...русалки исчезают на все время холодной и суровой зимы» (Афанасьев, 3, 140). В итоге все стихотворение С. Есенина оказывается единственным в своем роде перифразом осеннего пейзажа, аллегорией увядающей, умирающей природы. Где-то в самой сердцевине сложнейшей образной системы таится авторская грусть, которая представляет собой отражение есенинского романтизма.

Наиболее часто встречаются в поэзии С. Есенина разбросанные тут и там отдельные лексико-стилистические элементы, несущие в себе мотивы, «осколки» целостных поэтических фольклорных картин, которые читатель может восстановить в полном виде, как по случайному обрывку мелодии восстанавливается знакомая песня. В стихотворении «Чары», изображающем приход «весны-царевны», поэту достаточно сказать: «А вслед ей пьяная русалка росой плещет на луну», чтобы раскрыть «подвалы» памяти читателя, вызвать эмоциональные образы русальной недели, когда русалки «ночью при луне, которая для них ярче обычного светит ... качаются на ветвях, аукаются между собой и водят веселые хо-

<sup>52</sup> Русские народные предания. Одна книжка. М., изд. М. Н. Макаровым, 1838, с. 9—11.

<sup>53</sup> Шейн П. В. Материалы, т. I, ч. 1. СПб., 1887, с. 196.

роводы с песнями, играми и плясками». <sup>54</sup> В той же функции выступают строки «И я, как страстная фиалка, хочу любить, любить весну».

В стихотворении «Ус» во время прощания матери с сыном, отправляющимся на войну, плохим предзнаменованием для него является то, что конь «бьет копытом ... под осиной», ибо осина — проклятое дерево (см.: Афанасьев, 3, 803), и подобная деталь выполняет функцию сюжетного предвещения.

В стихотворении «Русь» следующим образом изображено восприятие деревней начала войны: «Понакаркали черные вороны» (устойчивое поверье, широко распространенное как суеверие). И далее:

Грянул гром, чашка неба расколота,  
Тучи рваные кутают лес.  
На подвесках из легкого золота  
Закачались лампадки небес (1, 132).

Последние две строки несут в себе поэтическую двусмысленность: они могут изображать небесный свод как внутреннюю часть сферы, прототипом которой является церковный купол. Тогда и чашка неба, и подвески легкого золота, и лампадки небес — всё это сравнения неба и звезд с реалиями церковного храма. Но эти строки могут восприниматься и как готовые поэтические трюизмы традиционных народных образов небесных светил, устроенных именно как светильники. Эти поверья бытовали у разных народов: у греков, немцев, славян: «Между нашими поселянами существует поверье, в котором нельзя не признать отголоска глубокой древности, что каждое светило имеет своего ангела: один ангел носит по небу солнце, другие луну и звезды. Вечером всякий ангел зажигает свою звезду, как лампаду, а перед рассветом тушит» (Афанасьев, 1, 176—177). Образ неба при всей двойкости своего значения апеллирует к прошлому.

В стихотворении «Ямщик» последняя строфа — эскиз деревенского праздника:

Выйдут парни, выйдут девки  
Славить зимни вечера,  
Голосатые запевки  
Не смолкают до утра (1, 137).

Здесь обозначен календарный праздник святок в конце декабря, или иначе Коляда (овсень). <sup>55</sup> Не лишне при этом подчеркнуть, что в основе сопровождающей его поэзии — также древнейшие языческие традиции одухотворения природы (культ растений, вера в чудодейственную силу смеха и т. п.). Поэтому Коляда также принадлежит к числу «бесовских» праздников, проклятых официальной церковью.

Вся эта плотная масса поэтических образов, почерпнутых из арсенала русской крестьянской поэзии, не только выявляет крестьянское мироощущение С. Есенина, но и указывает на эстетическую школу, пройденную замечательным национальным поэтом. Фольклор явился первоисточком всей поэзии С. Есенина.

Определенные итоги раннего творчества С. Есенина подводил сборник «Радуница». Как известно, в него вошли не все стихотворения, написанные в 1910—1915 гг. Следовательно, сегодня можно судить об основных

<sup>54</sup> Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903, с. 102.

<sup>55</sup> Пропп В. Я. Русские аграрные праздники, Л., 1963, с. 35—37.

идеях сборника, под знаком которых производился поэтом отбор стихотворений.

В «Радунице» есть два тематических раздела: «Русь» и «Маковые побаски». В первой части Россия представлена лирическими раздумьями поэта о ее реальном быте («В хате», «Вить», «Дед», «Топа да болота...»), о ее природе («Задымился вечер, дремлет кот на брус...», «Гой ты, Русь, моя родная...», «Край родной! Поля, как святцы...»), об уходящих навсегда, но еще живых носителях ее старинных преданий, традиционного фольклора («Калики», «Улогий»), о земледельческих праздниках, составляющих неразрывную часть общего круга трудовых забот деревни («Поминки»), о ее упованиях на бога в горестях нужды («Богомолки»). Это Россия доброго, щедрого народа, в котором необычайно развито чувство справедливости, деятельного внимания к чужой беде, к чужим несчастьям, тем более если это несчастье бедного человека («Шел господь пытать людей в любви...»). Таково трудовое крестьянство, общинный коллективизм которого представлялся революционным демократам формой перехода к социализму. И тут же в сборнике «Радуница» помещено стихотворение, в сложной форме передающее классовую ненависть крестьянства к угнетателям («Не с бурным ветром тучи тают»). Всю эту многотемность характеристики крестьянской Руси венчает стихотворение «Микола», содержащее мотивы всех произведений первой части, как бы собранные вместе, и, кроме того, развивающее стержневую идею «богоизбранности» трудового крестьянского люда, которому порукой покровительство самого мужичьего бога:

Говорит господь с престола,  
Приоткрыв окно за рай:  
«О мой верный раб, Микола,  
Обойди ты русский край.

Защити там в черных бедах  
Скорбью вытерзанный люд,  
Помолись с ним о победах  
И за нищий их уют» (1, 81).

Голос поэта есть глубоко типическое обобщение, в нем звучит настроение всего многомиллионного трудового крестьянства.

Поэт не желает признавать за должное, что «10,5 млн крестьянских дворов имели лишь 75 млн десятин земли» в европейской России, в то время как 30 тысячам помещиков «принадлежало 70 млн десятин земли». <sup>56</sup> В его стихах «гречневые просторы», «малиновые поля», земля во все стороны, так что «не видать конца и края», и нет места чересполосице, земельным отрезкам, спорным землям, т. е. всему тому, что изуродовало прекрасный лик земли, по праву принадлежащей ее единственному собирательному хозяину — трудовому крестьянину.

Есенин ведет нас в это царство красоты, и мы оказываемся одновременно и в реальной полевой и лесной России, и в вымышленной, идеализированной, перестроенной в свете народных представлений. Корни будущих революционных поэм Есенина с их утопическими идеями мужицкого рая («Инония» и др.) заложены уже здесь, в «Радунице».

Взгляды Есенина весьма устойчивы, поэтому можно до некоторой степени считать авторским комментарием к «Радунице» строки поэмы «Анна Снегина», где поэт описывает свои настроения примерно тех лет, когда сложилась его первая книга:

<sup>56</sup> Климов П. И. Революционная деятельность рабочих в деревне в 1905—1907 гг. М., Соцэкгиз, 1960, с. 15.

Я думаю:  
 Как прекрасна  
 Земля  
 И на ней человек... (3, 279).

Ведь в первом сборнике поэт выразил точно такой взгляд: прекрасна земля, прекрасен пахарь в своем труде, и «ароматней медуницы пахнет жней веселых пот».

В дальнейшем, развивая идеи «Радуницы», Есенин прибавит к этой апологии крестьянства исторические аналогии («Марфа Посадница», «Покраснела рябина...», «Тебе одной плету венки...» и др.), пророчества («Алый мрак в небесной черни...», «Тучи с ожереба...»).

Однако при всем романтическом мажоре «Радуницы» Есенина не покидало горькое чувство того, что на самом деле его прекрасная родина угнетена нуждой и страданиями, что человек на земле далеко не счастлив. Вот почему одновременно и непрерывно звучащий в первой книге мотив грусти и душевной боли в конце концов едва ли не превращается в лейтмотив. Это хорошо ощутил один из первых рецензентов сборника. Отметив большую достоверность изображенных Есениным картин русской деревни, критик писал: «А через „полыхающие зори“, через „кадящие“ вечерами рощи, через „Черемуху“, сыплющую снегом,

Идет возлюбленная Мати  
 С пречистым сыном на руках,  
 Она несет для мира снова  
 Распятый воскресшего Христа...

И отсюда:

Грустная песня — ты — русская боль!<sup>57</sup>

В современных исследованиях часто повторяется вывод о том, что на первом плане в «Радунице» — благостная, дремотная, смиренная, богомольная Русь.

С этим трудно согласиться. Какая уж благостность в «Поминках», «Выти», «Топях да болотах...», в полных горечи реалистических деталях «Миколы». И дело даже не в том, что в сборнике, а также во всем творчестве Есенина при желании можно найти зарисовки, описание будничной, трудовой Руси. Нет, общий идейный смысл «Радуницы» — передать взгляд крестьянства на жизнь конкретного времени.

Жизнь русской деревни получила в творчестве Есенина «не описательно-повествовательные», а «сложные и опосредованные» формы своего изображения. «Было бы, например, ошибкой, — считает один из современных литературоведов, — предъявлять претензии к поэзии Есенина на том основании, что она почти не отразила трудовых будней деревни. Ведь в его творчестве в целом так многокрасочно и многомерно опозитизирована русская деревня, крестьянская жизнь, что мы даже не ощущаем потребности узнавать в его стихах еще какие-то конкретные детали труда и быта».<sup>58</sup> В «Радунице» лирически преломляется русская деревня, идущая к новой революции.

Характеризуя русское крестьянство после 1905—1907 гг., В. И. Ленин подчеркивал как самую ведущую черту его социальной активности — стремление взять в свои руки землю: «Не утопично, — писал он, — а революционно в самом полном, в самом строгом, научном смысле слова стремление крестьян теперь же отнять у помещиков земли и разделить

<sup>57</sup> Венгров Н. Сергей Есенин. «Радуница». — Современный мир. Пг., 1916, № 2, отд. 2, с. 159.

<sup>58</sup> Ш о ш и н В. А. Поэт и мир. М.—Л., «Наука», 1966, с. 42.

их поровну». <sup>59</sup> Монолитность картины русской земли, рисуемой Есениным, — поэтический образ «экспроприаторского» отношения крестьянства ко всем этим полям, лесам и озерам без изъятия.

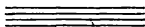
В разделе «Радуницы» «Маковые побаски», показывающем Русь, так сказать, с праздничной стороны, осуществлена апология крестьянского эстетического мира, целиком основанного на традиционном песенном фольклоре и поэзии календарных праздников. В «Маковых побасках» как бы непрерывно звучит песня. И, пожалуй, по признаку песенности объединяются в этом разделе все стихотворения: «Родился я с песнями в травном одеяле...», «Пойте в роще, птахи, я вам подпою...», «Пусть послушает красавица прибаски жениха...», «Подражанье песне», «Буду петь я птахой сиротливой...», «Думаю я о невесте, только о ней лишь пою...», «Рекрута ходили с ливенкой... Распевали про любимые да последние деньки», «Запевай, как Стенька Разин утопил свою княжну...».

Фольклорные мотивы, которых немало и в первом, «будничном» разделе сборника, потоком устремляются в «Маковые побаски» и тут широко разливаются, пронизывают каждый образ, каждую строку. Крестьянская поэзия здесь являет себя без всяких примесей, а весь блистающий мир хороводов, праздничных костюмов, веселящихся девок в сарафанах и монистах, парней с гусями и тальянками, и даже сама короткая печаль расставаний и любовных размолвок — все это особый, замкнутый в себе мир, подобный сказочной стране берендеев. Есенин щедро распахивает двери этого мира перед читателем, гостеприимно приглашая войти в него, полюбить его всей душой, насладиться его патриархальной нетронутой красотой, но войти только гостем, оставив свой устав за порогом чужого монастыря: «Это наш мир, — словно говорит поэт, — это наша жизнь, наши верования, наши песни, наша любовь и радость. И мы не хотим другого, а если чего желаем всей душой, то лишь одного — чтобы никто не мешал нам свободно трудиться на земле в поте лица и свободно петь о радости бытия».

Такова центральная идея первого сборника С. Есенина, и в этом смысл самого его названия. Радуница — это единение предков и потомков, человека и природы, крестьянина и его земли, вчерашнего, сегодняшнего и будущего времен в нескончаемом круговороте жизни.

Поэтические идеи «Радуницы» существенно расходятся с тем представлением о кромешной, беспросветной бедности и темноте духовного мира крестьянства, которое сложилось в некоторых кругах интеллигенции, оторванной от народа, презиравшей и ненавидевшей его.

Есенин в «Радунице» раскрыл многие думы и чувства крестьянства, красоту его художественного творчества. Поэт лирическими средствами сумел передать его настроения предреволюционной поры, неизбежно тяготевшие к социализму.



<sup>59</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 15, с. 339.

В. Г. ЧЕБОТАРЕВА

НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В РАССКАЗАХ  
ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА  
(1920-е ГОДЫ)

Наименее изученной в обширном творчестве Л. Леонова до сих пор остается его ранняя проза. Это объясняется скорее тем, что выводы критики 20-х годов о рассказах и повестях «писателя-попутчика» многим современным исследователям представляются окончательными и аксиоматическими. Например, Е. Старикова пишет, что «Леонов в 1922 году был слишком молод, чтобы трезво и почтительно соблюдать точные масштабы стилевых традиций, амплитуда колебаний эстетических пристрастий писателя устанавливается от Гоголя до Ремизова, от Козьмы Пруткова до Бальмонта и даже И. Северянина.<sup>1</sup> Сложную символику «Туатамура» и «Ухода Хама» иные исследователи пытаются перевести на упрощенный язык иносказаний о нашей революции<sup>2</sup> или, наоборот, утверждают полную оторванность раннего творчества писателя от живой современности.<sup>3</sup> Разумеется, между «Бурыгой», «Гибелью Егорушки», с одной стороны, и «Русским лесом» — с другой, дистанция огромна, но не будем забывать, что измеряется она леоновскими расстояниями. А это расстояния огромного художественного мира.

Необходимость более внимательного прочтения раннего Леонова диктуется как общими задачами конкретизации истории советской литературы 20-х годов, так и проблемами уточнения концепций леоновского творчества. Поэтому существует необходимость вопреки установившемуся в леоноведении мнению об оторванности рассказов Леонова от современности, об эклектичности многочисленных стилевых влияний продолжить тот серьезный разговор, который начат В. А. Ковалевым о фольклоризме ранних рассказов писателя: «В раннем детстве, — пишет исследователь, — Леонов воспринял и богатства народного творчества, и через фольклор души его коснулись народные чаяния, народные предчувствия революции».<sup>4</sup> Этот аспект изучения творчества Л. Леонова весьма продуктивен. Он позволяет перенести акцент исследования проблемы фольклоризма на мировоззренческую сторону, продолжая ту традицию, которая утверждена Белинским и Пушкиным и успешно развивается советским литературоведением.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Старикова Е. Леонид Леонов. М., Гослитиздат, 1972, с. 18.

<sup>2</sup> Егорова Л. Легенда и жизнь. — В кн.: Большой мир. М., «Московский рабочий», 1972, с. 194.

<sup>3</sup> Белая Г. Ранний Леонов. — Вопросы литературы, 1970, № 7, с. 48.

<sup>4</sup> Ковалев В. А. Творчество Л. Леонова. М.—Л., «Наука», 1962, с. 40.

<sup>5</sup> См., например: Выходцев П. С. Русская советская поэзия и народное творчество. М.—Л., «Наука», 1963, с. 9.

Объясняя свой собственный принцип творческого взаимодействия с народно-поэтическим творчеством, Л. Леонов заметил: «Фольклор в чистом виде подобен кристаллу, излучающему гамму цветов. Ты же должен найти свой, собственный, который растянешь и которым пронижешь ткань произведения, как серебряной нитью, но так, чтобы вышло для постороннего глаза незаметно. Фольклор конкретный я никогда не использовал, я его сам создавал. Я никогда не пользовался готовыми пословицами, не вставлял отдельные куски из фольклора и т. п. Все это вошло в мое сознание давно с мыслями, философией народа, — как говорится, с молоком матери». <sup>6</sup> Таким образом, необходимо исследование глубинного, органичного фольклоризма, который у Леонова всегда имеет характер творческого пересоздания.

Неосторожность в обращении с леоновским стилем, равно как и недостаточная осведомленность в его фольклорных первоисточниках, приводят к тому, что одни леоноведы ограничивают свои суждения о сказочно-песенной основе рассказов Леонова выводами критики 20-х годов и зачисляют стилистику ранней леоновской прозы «по ведомству реакционных элементов в литературе». <sup>7</sup> Е. Старикова прямо пишет, что идеалы будущего России в рассказах Леонова далеки «от сегодняшних заметных выюгой улиц пустого голодного города и от той тысячелетней Руси, которая со своими песнями, сказками, обрядами и историческими традициями, со своим языком, со своей природой с детства стала его (Л. Леонова, — В. Ч.) эстетическим идеалом, а теперь лежит в развалинах». <sup>8</sup> Вот почему молодой Леонов «пытался уйти от реальности, утвердить как главную реальность свой духовный мир», создавая «миф о России». «Отсюда и сказки». <sup>9</sup>

Другие исследователи, вообще игнорируя фольклорно-этнографические реалии как форму поэтического мышления писателя, действуя излишне прямолинейно, осовременивают раннего Леонова до неузнаваемости. <sup>10</sup> Наконец, третьи обнаруживают в ранних рассказах Леонова ориентацию молодого художника на символистскую поэтику. <sup>11</sup> А ведь еще М. Горький, внимательно наблюдая за творческим развитием Л. Леонова, с удовлетворением отмечал: «Прочитал незнакомые мне рассказы „Уход Хама“, „Халиль“, „Гибель Егорушки“ и очень рад еще раз сказать: талантливый Вы художник, берегите себя и не верьте никому, кроме себя, а особенно людям, которые пишут предисловия». <sup>12</sup>

Вполне понятные и оправданные увлечения начинающего писателя поэзией А. Блока иные исследователи стремятся объяснить ориентацией Л. Леонова на символистские конфликты «в сфере духа». Между тем совершенно очевидно, что А. Блока и раннего Леонова объединяет общее пантеистическое мирозерцание. Тема пантеистического слияния с природой активно живет в русском фольклоре и в свое время осмысливалась, в частности, А. Блоком как выход из замкнутого круга отвлеченных субъективистских переживаний «молчаливой, ушедшей в себя души». «Разработка этой темы в творческой эволюции Блока, — пишет В. Орлов, — сыграла глубоко прогрессивную роль. Говоря его словами, он увидел, „как высоко небо, как широка земля, как глубоки моря и как сво-

<sup>6</sup> Из беседы автора наст. статьи с Л. Леоновым 19 ноября 1970 года.

<sup>7</sup> Выходцев П. Русская советская поэзия и народное творчество, с. 3.

<sup>8</sup> Старикова Е. Леонид Леонов, с. 16.

<sup>9</sup> Там же, с. 17—18.

<sup>10</sup> Егорова Л. Легенда и жизнь, с. 194.

<sup>11</sup> Белая Г. Ранний Леонов, с. 48.

<sup>12</sup> Цит. по кн.: Власов Ф. Х. Поэзия жизни. М., «Сов. Россия», 1961, с. 60. (Из письма А. М. Горького Л. Леонову от 12 февраля 1926 г. — Архив ИМЛИ).



бодна его душа“».<sup>13</sup> Создавая стихи на народные темы, А. Блок писал: «Как будто впервые добыватель руды ощутил на своей лопате родную глину, родные пески, подняв голову, заметил, в какой стране он работает, куда он опять возвратился, уйдя, казалось, безвозвратно, в глубь собственной души».<sup>14</sup> И ведь это он поэтизировал «болотного попка», «колдуна, укачавшего весну», старушек и чертенят, тварей весенних, олицетворяющих силы природы. Конечно, аналогия блоковской поэтической персонификации природы с леоновской метафорической демонологией напрашивается. Тем не менее подобные образы в рассказах Леонова не столько результат влияния А. Блока, сколько среды, в которой формировался художественный талант писателя: место ссылки отца — Архангельский край, богатый ярким фольклором Север. Рано пробудился у Л. Леонова интерес к творчеству поэтов-суриковцев, эстетика которых совпадала с устнопоэтической. Наконец, важно, что уже в детстве определился круг чтения, в который входила литература, насыщенная фольклорными легендами из патериков и др.<sup>15</sup> Вместе с тем использование Леоновым устнопоэтических богатств есть, как и у А. Блока, не что иное, как вживание в национальное культурное наследие и проникновение через посредство фольклора в историко-философское сознание русского народа.

Дело не только в том, что, как кажется Е. Стариковой и Г. Белой, Леонов испытывал всевозможные влияния (например, А. Блока и А. Ремизова). Важно, что для Леонова (точно так же, как и для А. Блока и А. Ремизова) существовал столь неистощимый источник, каким является русский фольклор. Вообще надо заметить, что характерной особенностью многих исследований сравнительного характера является установление преемственности стилевых направлений у разных писателей лишь в виде авторской традиции. При этом, к сожалению, остаются без внимания те общие первоисточники, от которых отталкивается художник: устная народная поэзия, древнерусская литература, в которой необычайно мощно звучат фольклорные мотивы, а также данные фольклористики. Активное обращение к традициям фольклорной поэтики может объясняться также «настроениями века», общими стилевыми исканиями (в том числе экспериментами) современности. В 20-е годы творческий интерес к устнопоэтическому началу прослеживается почти у всех писателей и поэтов, которые стремились в своей эстетике приблизиться к основам народного мирозерцания. Конечно, обращение к народной поэзии еще не давало и не может дать абсолютных гарантий творческого успеха. Здесь все зависело от талантливости художника, от его умения творчески освоить фольклорные традиции, наконец, от социальной (а подчас и политической) позиции писателя. Нередки случаи, когда обращение к источникам народной поэзии, и при этом к самым прогрессивным, обрабатывалось в художественной практике 20-х годов псевдонародностью. Некоторые писатели не шли далее стилистических опытов и часто искусственно соединяли фольклорные ингредиенты с идейно-художественной тканью произведения. Пример тому — Б. Пильняк с его верой в огромную силу мужицкой патриархальности<sup>16</sup> и смутным представлением о традиционных образах народной поэзии. В силу этого он произвольно расширяет рамки их художественных функций и тем самым деформирует эстетиче-

<sup>13</sup> Орлов В. История одной дружбы. — В кн.: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. Летописи. Изд. Гослитмузея, кн. 7. М., 1940, с. 22.

<sup>14</sup> Блок А. Собр. соч. в 12-ти томах. Л., 1932—1936. Т. X, с. 275—276.

<sup>15</sup> См.: Ковалев В. Творчество Л. Леонова, с. 15—19, 25, 40.

<sup>16</sup> См.: Скобелев В. П. Масса и личность в советской прозе 20-х годов. Воронеж, 1975, с. 35.

ский идеал крестьянской массы, в которую якобы безгранично верит. Например, осень сравнивается у Б. Пильняка с Добрыней-Златоюсом, а житейская философия мужиков, переодетых в солдатские шинели, комментируется набившим оскомину в официозной литературе XIX в. мотивом русского Иванушки-дурака.<sup>17</sup>

Известно, что широкой популярностью в первые годы революции пользовался А. Ремизов. «Его проза привлекала своей родственностью стихии народной поэзии, в особенности русской сказке с ее мудростью и озорством одновременно».<sup>18</sup> Однако фольклорный материал был поставлен в его творчестве на службу ложнопатриотическим идеям, что объективно вело к реакционности.<sup>19</sup> Даже в фольклоре о казачьей вольнице, у народного героя Степана Разина, А. Ремизов находил такие черты, которые якобы грозили проклятием всему русскому народу.<sup>20</sup>

Л. Леонов в рассказах 20-х годов обращался к разным жанрам русского фольклора, нередко используя и консервативные (духовные стихи). Переосмысление и пересоздание источников народной поэзии для писателя было не просто стилистическим заданием, а диктовалось глубоким убеждением, что современные поколения должны хорошо знать и бережно хранить художественные традиции своего народа, наследовать сам национально-психологический тип мышления и социального поведения. В раннем творчестве Леонова почти не встречается примера, когда бы фольклорный образ, мотив, аллюзия отходили от национальной устнопоэтической традиции. Это свидетельствует не только о точном знании фольклорных первоисточников, но и об уважительном к ним отношении.

Ранние произведения Леонова сильно отличаются друг от друга и по сюжету, и по жанровым особенностям, и по характеру фольклоризма: писатель то обращается к мотивам ветхозаветной истории, поэтически осмысливая библейские мифы, календарную обрядовую поэзию («Уход Хама») — и стиль окрашивается в восточные тона, то в поле зрения художника оказывается лесная родина («Бурьга») — и тогда леоновская проза обретает многоцветье народной «лесовой» поэзии. Когда же перед нами поморский Север, этот своеобразный фольклорно-этнографический музей, сохранивший реликтовые формы материальной и духовной культуры народа, которые уже были утрачены в остальной России, — художественно оправдано обращение Л. Леонова к формам классической архаики — вплоть до консервативных разновидностей духовного стиха («Гибель Егорюшки»). Однако при всех стилевых различиях ранних произведений Леонова между ними существует определенная общая связь, которая устанавливается в пределах широкой проблемы человека и истории, или иначе — человека как нравственного результата исторического процесса. Эта глубокая гуманистическая проблема принадлежит всей советской литературе. Леонид Леонов — один из ярчайших и талантливых ее поэтов.

В поисках нужного цвета, излучаемого «фольклорным кристаллом», писатель нередко обращался к самым неожиданным ресурсам народной поэзии. В 20-е годы, как известно, сказочная и вообще фольклорная форма использовалась многими советскими писателями для выражения нового социально-исторического содержания. Тем отчетливее и ярче совершенно своеобразная проза Леонова, ее смысловая уплотненность, густота и резкость метафорического строя. Например, в рассказе «Бурьга», рожденном бурной и сложной обстановкой революции и отразившем эту

<sup>17</sup> Пильняк Б. Голый год. Берлин—Петербург—Москва, 1922, с. 153—154.

<sup>18</sup> Бузник В. В. Русская советская проза 20-х гг. Л., «Наука», 1975, с. 38.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Грознова Н. А. Ранняя советская проза. Л., «Наука», 1976, с. 41.

обстановку борьбы между трудовыми массами и свергнутыми эксплуататорскими классами, основной социальный конфликт эпохи, т. е. самый современный тематический материал, тонко и поэтично отражен Л. Леоновым сквозь призму наших национальных фольклорных легенд, поверий, сказаний. В «Бурьге» с большой полнотой проявился «страшно русский» талант писателя... Это были первые проявления интереса к русскому: северной природе, разноцветности слова, мудрости... В сложных философских концепциях Леонида Леонова — сердцевина народной жизни, «зернышко» ее святынь, народных традиций...<sup>21</sup> Через обращение писателя к легендам, преданиям и поверьям, которое было осмыслением фольклора, происходило познание собственного народа, истории отечества. Достаточно обратить внимание на поэтические легенды о русском лесе — о лешем, лесной блазни, «окаяшках»; о бескорыстной и самоотверженной помощи со стороны этой «лесной нечисти» трудовому человеку или, наоборот, о неотступной вражде леса к тунеядцам и эксплуататорам. Леонова не могла не привлекать высокая поэзия этого фольклорного пласта, подлинная человечность его простых и мудрых сюжетов, где так ясно просвечивает трезвый и рационалистичный ум мужика, воспринимающего природу как прекрасную и забавную сказку, а затейливые легенды и сказания о ней — как эквивалент подлинно научных знаний. С помощью этой поэзии человек с древних времен учился охранять дружественный мир природы, дарами которой жил, а через это учился священному чувству любви к Родине. Это содержание древнеславянских легенд как преобразованный строительный материал вошло в рассказ «Бурьга». Тема леса-родины, основная в этом произведении, была актуальна в 20-е годы потому, что некоторые деятели весьма активно внушали читателю идеи безразличия по отношению к отечественным художественным традициям. Леоновский образ лесной Руси — весь сотканный из замысловатого устно-поэтического узорочья — был вместе с тем образом природы как духовного храма для человека, осознавшего себя неразрывной частью мира. В «Бурьге» действовали старый дед леший и целое семейство «окаяшек» — Волосатик, Рогуля, Бурьга... Это были персонажи, почерпнутые в многочисленных рассказах северян о лесовиках и лесунках, которые, согласно поверьям, то «любят жить в лесных трупобах, уединенно», то «поселяются большими деревнями».<sup>22</sup> Писатель, выдерживая юмористический тон доподлинного свидетеля, подробно рассказывает о зимовке «нечистых»: «Рогуля лазил на зиму в самое болото, в зеленое нутро, в теплую тинку — туда мороз не дощупает: сидел там размышляя о таинствах естества божия. Волосатик у знакомого медведя в берлоге угол снимал, а Бурьга все бродил по лесу, ждал, не выползет ли солнышко».<sup>23</sup> Леший и его братия изображаются как дружная и веселая семья весьма симпатичных существ. Здесь отражено особое отношение народа к «нечисти», отличающееся от официально-религиозного: в форме поэтического мифа реализуется наивный материализм древних. И если шерстка у Бурьги зеленая, дед леший — весь всклоченный, как и его любимая береза, если он моргает безволосыми ресницами и т. п., то этому можно найти «верные» свидетельства очевидцев: «глаза... без бровей и ресниц»,<sup>24</sup> а «на голове и в бороде волосы зеленые».<sup>25</sup> Анализируя подобные

<sup>21</sup> Старцева А. М. Ранняя проза. — В кн.: Творчество Л. Леонова. Л., «Наука», 1969, с. 154.

<sup>22</sup> Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1863, т. 2, с. 343, 344. Далее: Афанасьев.

<sup>23</sup> Леонов Л. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1960, с. 59. — В дальнейшем ссылки на страницы этого издания — в тексте.

<sup>24</sup> Сын отечества, 1839, № 4, с. 78—79.

<sup>25</sup> Афанасьев, с. 334.

легенды, А. Афанасьев заметил: «Это поверье свидетельствует за очевидное отождествление леших с царством растительности...».<sup>26</sup> В «Бурьге» мир нечистых — мир отпрысков леса: мать Волосатика — гнилая осина, а Рогуля, названный так по признаку сходства с кривой веткой, — «полосатый, серое с зеленым, сухой да тоненький, как аршин, кривуленька на ножках» (58). И недаром она — лешья тоска по любимой березе, загубленной лесорубами. Реминисценции из фольклора показывают, что Леонову были известны былички о леших, оборачивающихся в деревья и растения, или о любимых деревьях лесовика, на гибель которых он тотчас же откликается. Как считалось издавна у полесовщиков, «чтобы вызвать лешего, нужно нарубить молодых березок и сложить их кругом».<sup>27</sup>

Как друг лесных жителей в рассказе «Бурьга» упоминается осина. Но известно, что в христианских религиозных легендах осина названа проклятым деревом: она всегда пользовалась среди верующих дурною славою, на ней повесился Иуда, предавший Христа. Согласно сербскому преданию, осина проклята богом за то, что не замолкла во время пения святых.<sup>28</sup> Очевидно, что в данном случае Леонов ориентировался не на христианские легенды, а на языческую поэзию древних славян, в которой осина наделяется оберегательными функциями. Кроме того, осина — добрая посланница лешего, лесного, лесунки, которые символизируют мощь и красоту леса, несущего на земле атлантову службу.<sup>29</sup> Союз простого человека-труженика с лесными обитателями, как это изображено в рассказе «Бурьга», транспонирован мотивами бытовой и авантурной сказки, благодаря чему усиливается социально-психологическая заостренность многих новелл, включенных в содержание рассказа. Например, «сказочно» разбойно ведут себя защитники капитала: это враги не только людям-труженикам, но и «нечистым», т. е. добрым трудягам матери-природы. Столкновение лесного общества с пришлыми лесорубами в красных рубахах, принесших лесу пьяную смерть, описано Леоновым в духе все тех же народных поверий о леших («...то здесь, то там леший свистит, хохочет, хлопает в ладоши, громко кричит на разные голоса, ржет, как лошадь, мычит, как корова, лает и мяукает. Хохот его слышен ... верст на сорок в окружности»)<sup>30</sup>. Подобное же описание бунта лешего против лесного разора в леоновском повествовании — своеобразный поэтический прием, с помощью которого подчеркивается органически неприязненное отношение народа к капиталу, сводящему русские леса. Спустя тридцать лет тот же мотив прозвучит в творчестве Леонова с новой силой, когда «главный леший на Руси» Иван Вихров встанет на защиту родины — леса — народа в поединке с миром Кнышевых — Грацианских.

В русском фольклоре часто повторяется сюжетный мотив странной находки: «...посчастливилось бабе найти в лесу малютку лешего; ребенок лежал голый и горько плакал, баба прикрыла его своей свиткой, и вот явилась лесунка и наградила ее горстью горячих угольев; когда баба воротилась домой, вместо угольев оказались светлые червонцы».<sup>31</sup> Л. Леонов обрабатывает подобный сказочный мотив, повествуя о друзьях и врагах естественной природы и тем самым подчиняя его основной теме своего произведения. Если в фольклорном варианте бескорыстие бабы, согревшей малютку лешего, вознаграждается самой природой, то в рас-

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же, с. 345.

<sup>28</sup> Потебня А. А. Мифологическое значение некоторых обрядов и поверий. М., 1865, с. 309.

<sup>29</sup> Там же, с. 310.

<sup>30</sup> Афанасьев, с. 337—338.

<sup>31</sup> Там же, с. 344.

сказе Леонова, наоборот, отношение к бездомному Бурьге, изгнанному из родного леса разорителями в красных рубахах, — самое меркантильное: каждый, к кому несчастный попадает, норовит приспособить его к извлечению прибыли. Обжора и грубиян Гейнрих Бутерброт дрессирует Бурьгу, быстро обогащается в цирке с помощью лесного «гуттаперчевого мальчика», а когда Бурьга разбивается в неудачном прыжке, Бутерброт спешит его сбить с рук. Затем — испанская купчиха, святоша и жадина, испанский граф — истязатель и дурак. Даже добрая бабка Кутафья, вначале приютившая бедного Бурьгу, не может устоять перед соблазном продать приемыша за большие деньги. Если понимать правдоподобие как вероятный факт, в бурлескном сюжете «Бурьги», пожалуй, нет ни одной правдоподобной ситуации. Но если воспринимать сам образ Бурьги как метафору родной земли, то сказочность леоновского сюжета обернется тем «элементом действительности», который, по мысли В. И. Ленина, присутствует «во всякой сказке». <sup>32</sup> Вот эта правда: Бурьгу продают за деньги Бутерброты, пинают, щелкают по носу, топчут ногами; Бурьгу увечат «испанские графы», рвут ему становую жилу, изгоняют на мороз, хотят утопить в колодце. И вот еще правда: Бурьгу приютил в своей жалкой конуре старый пес Шарик, а подкармливает их обоих жалкими уворованными объедками графская кухарка. И наконец, самая главная правда: Бурьга — битый, ломаный, умирающий, упрямо собирается домой. «Не то у вас тут, — говорит он Шарик, — у нас лучше... Тебе, Шарик, не понять. Я туда пешком пойду» (74).

Рассказ Леонова, внешне абстрагированный от современности, оказывался социально весьма злободневным, находящимся в главном русле развития советской литературы, в которой мощно звучала тема утраченной и обретаемой родины.

Органический сплав «странных» сюжетных ситуаций и реалистической проблематики осуществляется в рассказе «Бурьга» путем использования поэтики бытовой сказки и бывальщины, в которых совершенно свободно соединяются заморские графы и русский бытовой антураж, смещаются географические, временные вероятности, сосуществуют волшебная фантастика и прозаические подробности быта. В этом отношении Леонов выступает как бы продолжателем фольклорных традиций Пушкина (сон Татьяны в «Евгений Онегине», «Сказка о попе и работнике его Балде») и Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки»). Но, конечно, эти традиции оказывались в условиях новой современности заметно трансформированными. XX век знаменовал не только преобразования в экономике общества, но и коренные изменения во всей духовной жизни общества, неотъемлемой частью которой является фольклор. Все большая социологизация, усиление антицаристских, антидворянских мотивов становится характерным «признаком» устного народного творчества к концу XIX и началу XX века. Модернизация захватывает традиционные сказочные сюжеты. <sup>33</sup> Так, в одном из вариантов волшебной сказки, записанном в пореволюционный период, царь рассуждает о себе в такой форме: «То я был царем, а теперь сделался самым низким спекулянтом». <sup>34</sup> Наблюдая развитие сказки в 20-е годы, М. А. Азадовский тонко заметил: «Давление современности крайне слабо отражено в сюжетной стороне сказок, но оно сказывается в резкой подчеркнутости некоторых социаль-

<sup>32</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 19.

<sup>33</sup> См., например: Сказки из разных мест Сибири. Иркутск, 1928, с. 9.

<sup>34</sup> Померанцева Э. В. К вопросу о современных судьбах русской традиционной сказки. — В кн.: Русский фольклор, VI. М.—Л., 1961, с. 114.

ных моментов, в их обостренности чувства нового, даже некоторой социальной насыщенности текстов».<sup>35</sup>

Леонов формировался как художник в русле традиционного фольклоризма русской поэзии конца XIX—начала XX века, он усваивал то отношение к народной поэзии, которое можно назвать блоковским. Молодой писатель проходил школу творческого общения с любителем и знатоком русской поэзии фольклора И. С. Остроуховым, сказочником С. Г. Писаховым. И наконец, первые шаги Леонова-прозаика сделаны в условиях того процесса трансформации бытовой сказки, о котором только что говорилось. Следовательно, лишь при невнимательном взгляде может создаться ложное впечатление о слишком свободной манере обращения писателя с фольклорным материалом. В писательской интерпретации сказочных жанров, а также в контаминации разнохарактерных жанровых признаков есть не только своеобразная внутренняя логика развития художника, но и чуткая реакция индивидуального художественного сознания на обновление форм жизни фольклора. Вполне оправдано, что в леоновской имитации бытовой и авантюрной сказки, каковой в известной мере можно считать «Бурыгу», социальные мотивы подчеркнуты столь резко, что превращаются в социологически откровенную публицистику.<sup>36</sup>

Социально переосмысленными оказываются в рассказе фольклорные ситуации, связанные с образами купечества. Русская традиционная сказка раскрывает подобные образы чаще всего вне их социальной основы. Исключения составляют сюжеты типа «Золотая гора», в которых купец представлен хищником и бессовестным эксплуататором. Обычно же в сказках купеческая жизнь — это некий идеал, к которому герой стремится. В авантюрно-новеллистических сюжетах личность купца поэтизируется. Это образец добропорядочности и честности. Купец часто изображается благодетелем сиротки, нищенки и т. п. Интересно проследить сам процесс трансформации подобных традиционных сюжетов в рассказе Леонова.

Повествование о купчихе, которая принимает участие в судьбе бездомного Бурыги, вначале идет по накатанной дороге сказочного сюжета, идеализирующего купечество: купчиха, обладая большими деньгами, что позволило ей, между прочим, объездить «все главнейшие вавилоны» (67), не торгуясь, платит солидную сумму, выкупая Бурыгу у проклятого Бутерброта: пять тысяч не пожалела, «деньги сразу выложила» (68). Привлекает и то, что купчиха покупает Бурыгу для хорошего дела: «Уважь ты меня, господин!.. — обращается она к Бутерброту. — Я его наукам обучу, человеком в свет выпущу, доброе дело сделаю за мужнин упокой!» (68). Тут бы и жить Бурыге, как в сказке. Увы, оказывается, что купеческое сословие — точно так же, как и графы, как Бутерброты, — суть эксплуататоры, тунеядцы и ханжи. Плохо и горько живется у них бездомному окайшке: «Кормили у купчихи плохо: утром к зеленой бархатной подушке, где выздоравливал Бурыга, приносила горничная крохотную чашечку кофея и просвирку за упокой купчихина мужа» (69). Маленький Бурыга, попутай Зосима, обученный покойным купцом скверным словам, моська Аннет — предмет развлечения для скучающей, «безутешной» купчихи, и они сполна испытали всю тяжесть своей судьбы. Не раз думал Бурыга: «Куда уж Рогуля премудрость любил, а и то сбежал бы... Ей, сбежал бы!» (69). Так резко отходит Леонов от традиций сказочного

<sup>35</sup> Сказки из разных мест Сибири, с. 9.

<sup>36</sup> Писатель прибегает не только к гиперболам и гротеску, свойственным сатирической сказке, но и к поэтическим средствам календарной обрядовой, свадебной поэзии, и в этот совершенно специфический материал также предельно контрастно вплетены современные реалии.

сюжета, прибегая далее к стилистике социологического очерка на народные темы. Впрочем, это одновременно есть стилистика той же бытовой сказки в ее современном облике.

Мир хозяев жизни разоблачается введением в рассказ о языческой блазне антирелигиозных и антиклерикальных мотивов. Бурьге выпало новое испытание: испанский архиерей и все та же купчиха решили лесного молодца «в испанскую веру привести» (69). Недаром же купчиха так много сил потратила на то, чтобы Бурьга преотменно вызубрил «испанскую „Богородицу“» и историю «про тамошнего чудотворца, что по морям пешком ходил». Так бы и окрестили нечистого, дабы потом его в лес пустить: «пуцай он и там нашу веру разводит» (69). Да подвели рога! Леоновская комическая ситуация идейно прямо корреспондирована из многочисленных сказочных вариантов о христианском погребении козла и кобеля. Остается лишь добавить, что архиерею, купчихе и графу не случайно приписывается испанская национальность (т. е. по смыслу она могла быть какой угодно, кроме русской). Между русским лесом и его обитателями, с одной стороны, и эксплуататорами — с другой, лежит не просто социальная пропасть: они словно принадлежат к разным народам. Ведь один из них находится под игом другого. Только и всего, что говорят они на одном языке. Религия эксплуататоров столь чужда и непонятна для эксплуатируемых, что ее приходится вызубривать из-под палки.

Персонажи из народной среды, а также их помощники изображаются в «Бурьге» в традициях бытовой и с привнесением элементов волшебной сказки. Надо ли подчеркивать, что интонации рассказчика, весь лиризм произведения отчетливо выявляют его солидарность с ними? Рассказчик принадлежит к тому же народу, что и бабка Кутафья, Леший, Бурьга, Шарик. Это его «братья меньшие», как сказал поэт.

Раскрытие образов положительных персонажей, близких к сказочным героям, имеет активное социальное задание. Бабка Кутафья, как говорят в округе, ведьма. Но при внимательном рассмотрении в ней обнаруживается добрейший человек: не хочет бабка своими заговорами загубить девку, а из рабочего человека сделать кабацкую затычку. И если все-таки допустила бабка предательство по отношению к Бурьге, продав его Бутерброту, то ведь и то сказать: «тыщи на полу не валяются» (63). Словом, бабка Кутафья — вполне реалистическое лицо, крестьянка, одновременно и добрая и наивно прижимистая: «Што ж, — сказала, — возьми, не хе-христи же ты, кормить-поить станешь... Да только мало уж очень, сынок, тыщи-то, пожалей старушку, прибавь три рубли» (63—64). Несколькими штрихами нарисована кухарка, подобравшая замерзающего Бурьгу и подарившая ему напоследок свою кофту. Провожая Бурьгу на родину, плачет, отвернувшись, Шарик, а сама темная Ночь шепчет: «Ступай, Бурьга, ступай... Я тебя, где нужно, в тьму закутаю, где нужно, на крыльях пронесу, — ступай» (74—75).

Тесная связь «Бурьги» с традиционным фольклором прослеживается в самой организации сюжетного повествования. Осложнение сюжета добавочными действиями (встреча Бурьги с Кутафьей, хождение чертенка на девичьи посиделки, затем встреча его с Бутербротом, купчихой, кухаркой, графом и др.), как и в народной сказке, неразрывно связано с основной сюжетной линией и главным героем произведения. Но в отличие от народных сказочных вариантов, где события изображаются в той временной последовательности, в какой они протекают в реальной жизни, Леонов искусно прибегает к временным смещениям событий, т. е. активно использует приемы литературного сюжетосложения. При этом подерживать «иллюзию» сказки ему помогают традиционные сказочные

формулы: «В Испании испанский граф жил. И были у него два сына...» (55); «Жила-была на свете бабка-повитуха» (61) и т. д. Новелла о жизни испанской купчихи закрепляется сказочной в своем первообразе фразеологической концовкой, взятой, вероятно, в редакции народного райка:<sup>37</sup> «Купчиха стала жить да поживать, деньги проживать» (67). Весь рассказ завершается типичной формулой бытовой сказки: «Так дед Егор из Старого Ликеева рассказывал» (75).

Но, с другой стороны, в этих сказочных формулах присутствует комический диссонанс, как бы постоянно стремящийся вывести повествование из сказочно-условной стилистики в реально-бытовую: у графа были не три сына (как обычно в сказке), а только два: Рудольф и Ваня. «Рудольфу десять, а Ване еще меньше» (55). Вместо обычного для сказки «Жили-были старик и старуха» текст комически обновляется: «Жила-была на свете бабка-повитуха» и т. п.

Читатель понимает условность сюжета и образов «Бурыги», хотя Леонов создал весьма мотивированную иллюзию сказки. Сквозь ее искусно пропитую фольклором ткань угадывается возможность более грандиозного повествования о судьбах родины. С нашей точки зрения, «Бурыга» — это отдаленный, но необходимый этап на пути Л. Леонова к «Русскому лесу».

Тема единства трудящегося человека и природы, заявленная в «Бурыге», — одна из кардинальных и в повести «Гибель Егорушки». Поэтическое и бережно уважительное отношение крестьянина к природе, унаследованное им от предков, несет в себе те элементы антропоморфизма и анимизма, которыми они были отмечены в древности: солнце, земля, рыжая баба-осень, брусничка — клюквина сестра и «сноха-морошка» заботливо окружают семейство поморского крестьянина Егорушки. И нет в этом ни тени авторской сентиментальности. Леонов считает абсолютно естественными материальные и эстетические отношения, которые существовали всегда между человеком и землей и которые отразились в зеркале устной народной поэзии, в народном прикладном искусстве, избыточных интерьерах и т. п. И подобно тому, как умудренный жизнью взрослый человек с любопытством и волнением всматривается в свое отошедшее детство, так с любовью и душевной теплотой приникает Леонов к родникам русской народной поэзии, учится понимать в ней настрой души и мыслей северного жителя, одухотворяющего в своих песнях и легендах камни и воду, небо и землю, а особенно часто самое дорогое и чудесное в этой суровой стороне — дерево. В леоновском рассказе персонифицируется поэтому вся древесная порода: и «рослая старуха» — одинокая сосна, и трогательные в своих жалобах на суровость северного климата трепетные березки. Фольклорные метафоры и обыкновленный реалистический пейзаж нерасчленимы в стиле Леонова, и эта их нерасчленимость продиктована темой монолитности человека и природы. Перед нами, разумеется, не пантеистическое поклонение природе как идолу, а поэтический образ, восходящий к антропоморфизму и анимизму лишь генетически.

Интересна легенда о молодом «самоедине», приведенная в повести. Шел, дескать, такой смелый человек по взбудному следу зверя. Да не дошел: «Ветер душу его к сосне пригвоздил. Провисела душа на гвоздике множество лет. И состарилась. И скатилась к морю гнилым дуплом, безглазым отрубком» (98). Здесь отчетливо просматривается фольклорный прототип — легенда о бессмертии и способности человека перевоплощаться

<sup>37</sup> Пропп В. Я. Фольклор и действительность. — Русская литература, № 3, 1963, с. 48.



в дерево.<sup>38</sup> Спустя много времени, когда Леонов будет писать свой «Русский лес», он возвратится к этому мотиву в тех же целях характеристики наивно материалистического мышления крестьянина: так же будет говорить о вечном переплаве жизни из одного ее вида в другой Калина Глухов. Философия переплава жизни, вечной и не умирающей природы, которая в виде поэтических воззрений содержится в устной поэзии, введена Леоновым вместе и неразрывно с мотивами протеста и предчувствия грядущих социальных сдвигов, которыми живет русское общество накануне революции. При этом Леонова интересует самосознание самых периферийных слоев крестьянства, которое хоть и ощутью, но неуклонно идет к пониманию социальной справедливости. В поисках той художественной формы, которая была бы адекватна своеобразному синкретическому мышлению «естественного» человека, Леонов обращается к таким фольклорным жанрам, которые отошли в пассив. Но именно в них писатель находит не только свежие изобразительные краски, но и в отраженном свете «народные чаяния, народные идеалы, народные предчувствия революции».<sup>39</sup>

Даже в духовных стихах Леонов обнаруживает нужный ему цвет, изобразительный оттенок, который затем окрашивает идейное содержание «Гибели Егорушки». Анализ фольклорных компонентов повести, восходящих к поэтике духовного стиха, дает основания провести параллели смыслового порядка: и в духовном стихе, и в произведении Леонова речь идет о боге в душе человека, а эта материя всегда была у русских людей вопросом жизни и смерти. Та самая жутковатая притча о смелом самоедине, душа которого состарилась на сосне, подготавливает читателя к восприятию экзальтированного строя мыслей главного героя повести — Егорушки: простой рыбак, как выясняется, имеет — ни много ни мало — свое собственное понятие о боге, резко несогласное с христианскими догматами. Это и неудивительно, ибо в данном случае Егорушка представляет типично народный взгляд на бога и святых, воплощающий мифологизированное народно-поэтическое видение окружающего мира, т. е. то, что М. Горький назвал «языческим — совершенно лишенным мистики — представлением трудмасс о боге».<sup>40</sup> Еще А. Н. Афанасьев не без оснований замечал, что христианско-религиозный материал «более или менее подчиняется произволу народной фантазии, видоизменяется сообразно ее требованиям и даже связывается с теми преданиями и повериями, которые уцелели от эпохи доисторической и которые, по-видимому, так противоположны началам христианского учения».<sup>41</sup> Стилевые блики архаического, мифологизированного фольклора окрашивают образы святых, действующих в легенде о заселении Ньюньюга: «А в ту пору, когда рыхлой земле, сырой от роду, еще не более трех дней было, наступил морской Никола нечаянно, землю дозором обходя, на смутную грань моря и суши первозданных и след свой оставил здесь... Промелькнули потом оравой не уловленные в памяти дни, канули в пустынные тартарары вся сотня сотен и тьма тем. И в том Николином следу вырубил отец Егорушкин хижину...» (98). Здесь почти неуловимо присутствуют отголоски устной легенды об апостоле Андрее, приведенной в «Повести временных лет», а также сказки о господе боге — человеческом помощнике, рубившем людям избы, дарившем лошадей, подвигавшем людей на земную, а не пра-

<sup>38</sup> Зеленин Д. Тотемы-деревья. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937, с. 20.

<sup>39</sup> Ковалев В. Творчество Л. Леонова, с. 40.

<sup>40</sup> Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27. М., Гослитиздат, 1953, с. 496.

<sup>41</sup> Афанасьев А. Н. Народные русские легенды. Изд. полное. Лондон. 1859, с. 6.

ведническую жизнь.<sup>42</sup> Образы Николы-чудотворца, Елисея Сумского и самого Христа видятся рыбаку Егору совершенно предметно, как лица и поступки живых людей: это человеческие помощники, такие же покровители тружеников, как и Леший, Морской царь, Чернава. Егорушкины святые, выступающие в окружении атрибутов сказочного эпоса, вместе с тем причудливо сочетают в себе черты обыкновенных смертных людей. Наконец, им приписываются не свойственные им функции языческих божеств: они являются хозяевами рек, морей или океанов.<sup>43</sup> Во всяком случае Егорушка убежден, что Никола, владеющий несметными морскими богатствами, «отмерит рыбной благодати нескучно на сынишку Егорушки» (99). Как и в фольклоре о святых угодниках, в «Гибели Егорушки» мировосприятие крестьянина пронизано поэзией языческого мифотворчества при отсутствии религиозно-мистического начала. Представления устнопоэтических легенд используются писателем в интерпретации и самого Христа: «Каб родился Христос не на Вифлеемской земле, а на Ньюьогской, не пришли бы к нему волхвы на поклонение. Но пришел бы Егорушка, принес бы пикшуя в пуд. Пришла бы бобылка Мавра из Нели, принесла морошки лукошко да клюквы короба два. Пришел бы самоедин Тяка, третьим пришел бы, подарил Иусу пимки малюсенькие, да песенку спел бы про себя, про Тяку веселого» (110).

Определяя идейный стержень повести, А. Воронский справедливо заметил: «Писатель показывает, как под дыханием (Агапиева) аскетизма гаснут, линяют яркие, сочные краски живой жизни, как клубучное христианство Агапия становится повинным в гибели семьи Егорушки».<sup>44</sup> Действительно, история непосильной борьбы непросвещенного ума Егорушки с «христианством» Агапия является главной темой повести. Эта история имеет свое характерное начало. До появления Агапия Егорушка и подобные ему поморские обитатели жили, не подозревая о собственном безбожии. «Так, значит, без церкви и живете?» — спрашивает сурово Агапий. «А для ча?» — отвечает беззаботно Егорушка. «Для ча, для ча... за грех молить!

Засмеялся Егорушка:

— Гре-ех? А ну те, монаший ты человек, к богу в рай!» (104).

Перед нами, словно в миниатюре, разворачивается борьба христианства с язычеством, как это происходило на всей великой Руси: насильно внедряются церковные праздники («В полночь выходили Агапий и Егорушка с женой к снегам петь о рождестве. Христославили, стоя лицом к востоку...» — 110), прививается смирение и воздержание взамен былой радости жизни («Вот смеетесь вы часто. Ирinya вчерась захохот чуть не впала. А Иус, скажи, знали ли от смеха уста его?»), взамен свергнутых идолов воздвигаются новые («Тебе правила-т подвижников как, жук нагадил?... паук напел? Василь Великой смех-от начисто запретил, тебе как?»). Христианской церкви, однако, так и не удалось полностью искоренить поэтические воззрения народа, сформировавшиеся в глубокой древности и постоянно поддерживающиеся общением земледельца с миром живой природы.<sup>45</sup> Народ защищался от тупого догматизма и безжалостного аскетизма христианского вероучения тайными отправлениями календарных праздников, песенным фольклором, поверьями и заговорами, сатирическими сказками о попах и, наконец, тем переосмыс-

<sup>42</sup> Там же, с. 52.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Воронский А. Вступительная статья в кн.: Леонид Леонов. Рассказы. М., 1929, с. 9.

<sup>45</sup> Гальковский Н. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси, т. I. Харьков, 1916.

лением самого христианского ангельского чина — вплоть до верховного бога, — переосмыслением основных церковных догматов, которое мы находим в бесчисленных апокрифах, легендах и духовных стихах. Таким образом, в той войне, которую христианство объявило народному поэтическому мировоззрению, народ использовал против церкви сильное средство. Точно так же и Егорушка инстинктивно обороняется от Агашиевых смертоносных проповедей своим собственным перетолкованием бога. Егорушку никто этому специально не учил, он перекраивает образы святых по тем нравственным и поэтическим образцам, которые усвоены им с дедовским пантеизмом и наивным материализмом. Вот он в своем воображении рисует собственную встречу и душевную беседу с Иисусом. Бог тут никак не похож на Агашиева карателя и злобного преследователя слабого человека. Егорушкин «боженька» скопирован с обыкновенного крестьянина, он ему ровня и помощник, т. е. он полностью лишен мистического содержания, на что указывал А. М. Горький, характеризуя вообще духовный стих.<sup>46</sup> Образ Егорушкина бога и других святых восходит, вероятно, к тем фольклорным легендам и преданиям, которые отражали древнейший период в развитии человеческого общества, когда «производство идей, представлений, сознания первоначально непосредственно вплетено в материальную деятельность и материальное общение людей, в язык реальной жизни».<sup>47</sup> По-видимому, они возникли, «когда не только наука, но и религия не существовали еще как обособившаяся форма общественного сознания».<sup>48</sup> Мифологизированные образы святых — человеческих помощников вошли и в русские духовные стихи, антихристианскую мудрость которых отмечал еще П. Киреевский.<sup>49</sup>

Русскому духовному стиху известна такая сюжетная ситуация: согласие отца на убийство-заклание сына во имя бога. В многочисленных версиях бытовали духовные стихи (особенно активно в северных областях России), объединенные в цикл под названием «Авраамица». Близость Соловецкого опального монастыря, удаленность от официальных церковных центров, активное бытование вообще фольклора и, в частности, его архаических форм — все это объясняет широту распространения здесь духовных стихов с такими мотивами социального протеста, которые содержатся в «Авраамице». Особенно популярным в народной среде (и прежде всего — в старообрядческой) был стих об отце Исаака, отдавшем родного сына в жертву всевышнему. Очевидно, что подобный материал был хорошо известен писателю и лег в основу, во-первых, стилизованной легенды о Василиде и Патфитане, рассказываемой Агашием, а во-вторых, преломлен в трагической истории отречения Егорушки от собственного сына под влиянием Агашиевых домоганий. Однако надо заметить, что духовные стихи с указанным сюжетом и вообще с сюжетами из жизни святых и праведников далеко не равноценны по своей социальной направленности. На это указывал еще П. Бессонов, различавший по крайней мере три группы духовных стихов (стихи самые древние, стихи, в которых виден процесс творчества, и, наконец, стихи, переходящие в собственно фольклорные). Об этих последних автор писал: «Вообще такие стихи служат посредством и переходом между церковными в тесном смысле и между устными народными <...> относясь к первым

<sup>46</sup> Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, с. 496.

<sup>47</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 24.

<sup>48</sup> Азбелев С. Н. Международная систематизация преданий и легенд. — В кн.: Русский фольклор, X, М.—Л., «Наука», 1966, с. 191.

<sup>49</sup> Соймонов А. П. В. Киреевский и его собрание народных песен. Л., «Наука», 1971.

как анализ и вывод, ко вторым как синтез, сжатое начало, зерно».<sup>50</sup> Одни духовные стихи оставались в кругу «вторичной мифологии», другие вбирали в себя настроения, сложившиеся в разнохарактерных жанрах русского фольклора — от языческой легенды, баллады или исторической песни до сказки, в которых детоубийство осуждается как страшное, непростительное, несмыслимое в своем грехе преступление. Леоновский рассказ близок именно ко второй группе духовных стихов или во всяком случае к тем вариантам об отце Исаака, где уже обозначен социальный протест. Обращаясь накануне жертвоприношения к всевышнему, несчастный отец упрекает бога:

Где ж нынче твоя древня щедрота  
И велика благость и забота?  
Где любовь та и твое вещанье,  
И велико твое обещанье.<sup>51</sup>

Если в большинстве вариантов сын, обреченный на заклятие, безропотно готов к смерти, то в цитированном стихе и сын протестует, как и его отец: «Нету правды в огне изгорать мне!». Видимо, подобные фольклорные ситуации могли привлечь внимание писателя, потому что совпадали с его концепцией богоборчества. В этой связи интересно, что писатель сам отмечает генерализацию этой концепции в повести: «Но все в рассказе значительно сложнее: ну, скажем, проблема — бог и человек... Очень сложно».<sup>52</sup>

Эта проблема продолжает тревожить писателя и сегодня. А. Блинов рассказывает о содержании своих бесед со знаменитым писателем, о некоторых его мыслях, высказанных в этих беседах: «Раньше духовный мир человека формировался под воздействием религии. Вера в бога становилась неотъемлемой частью его бытия. А теперь как же? Во что верит человек? Писатель убежден, что без веры нельзя жить, но не без той слепой веры в бога, которая была построена на лжи. Нет, человек должен верить в то, что поднимало бы его, а не унижало, не сводило к положению раба».<sup>53</sup> Ясно, что отнюдь не стремление опозитизировать «старую кондовую Русь, застывшую в своей мифологизированной красе»,<sup>54</sup> заставляло обращаться художника к фольклору, а антихристианская направленность его мудрости. В беседе с Р. Порманом писатель заметил: «Если вы будете отыскивать, откуда и где я взял сказки, песни, то это вряд ли что даст, это неплодотворные поиски, так как я их сам выдумываю. Было бы лучше проследить, как совпадает с народным творчеством то, что я выдумал, насколько созвучна моя выдумка фольклору».<sup>55</sup>

В свете этой самохарактеристики интересно рассмотреть притчу о музыканте Василиде, рассказанную Агапием. Почувствовав приближение смерти, Василид раздает все свои богатства людям и уходит в пустыню к праведнику Патфитану для очищения от грехов. Во имя бога и неба святой старец потребовал от музыканта страшной жертвы — заклания единственной дочери. После сомнений и колебаний убил Василид во имя спасения собственной души малую дочь. Однако жестокость Патфитана возбудила в несчастном музыканте запоздалый отчаянный протест: «Вскочил Василид и проклял бога Патфитанова. И так до конца дней ходил

<sup>50</sup> Калики переходящие. Сб. стихов и исследование П. Бессонова, т. I. М., 1864, с. 12.

<sup>51</sup> Там же, с. 27.

<sup>52</sup> Из беседы автора данной статьи с Л. Леоновым 19 ноября 1970 г.

<sup>53</sup> В сб.: Уроки Леонова. М., «Современник», 1973, с. 57.

<sup>54</sup> Б е л а я Г. Ранний Леонов. — Вопросы литературы, 1970, № 7, с. 48.

<sup>55</sup> Народ — герой русской литературы. Казань, 1966, с. 92.

нераскаянный по земле» (110). Агапий рассказал все это в целях назидания: вот как наказан нераскаявшийся человек за то, что возроптал на всевышнего. При этом миссионер не замечает, как отвратителен бог, который заставляет человека потерять человеческое лицо, стать хуже зверя. Егорушка воспитан на других идеях. Простой и безгрешный человек, честно добывающий своим трудом хлеб насущный, он не нуждается в христианской духовной пище, точно так же, как его отец и дед обходились без строгих догматов христианского вероучения, не зная их и не нуждаясь в них. Поэтому Агапиева притча производит на бесхитростного Егорушку ужасное впечатление: «Расступилась тишина, и в нее вошел клином стон Егорушки: — Как же все вышло-то так?..» (110). Агапий с непонятным упорством стремится отвести Егорушке роль божеской жертвы наподобие героя своей полубезумной притчи. Спасенный Егорушкой от верной смерти, Агапий платит своему спасителю необъяснимой лютой ненавистью, мстительным злорадством по поводу того, что ребенок у Егорушки уродился хилым и беспременно помрет. Агапий предрекает это с подчеркнутым удовольствием. Зловредный монашек молится богу, чтобы тот взял к себе Егорушкина младенца, а самого Егорушку поразил судьбою библейского Иова и, наконец, отнял у несчастного разум. Себе же, судя по всему, Агапий отводит роль божеского посредника и угодника наподобие пресловутого Патфитана. Леонов создал образ достаточно выразительный. Черный Агапий мерзок и страшен. Так же мерзок и страшен тот бог, который послал его в Егорушкин солнечный мир семейного счастья и радостного труда. Послал, чтобы этот мир разрушить и опоганить. Агапий требует от Егорушки Василидовой жертвы. Здесь необходимо подчеркнуть, что в повести Л. Леонова, великолепной своим реалистическим письмом, полновесностью и образной выразительностью пейзажных деталей, речевых характеристик и т. п., присутствует значительный элемент символизации, условности. Для исследователя эта повесть представляет необычно сложный материал еще и потому, что писатель обобщающую символичность осуществил в произведении без помощи фантастики, как он это делал в «Бурыге». Фантастика, метафора, прямой символ легко расшифровываются. Другое дело в этой повести: здесь действуют вполне реальные люди в реальной обстановке. Нет тут ни окашек, ни оборотней, ни говорящего леса, ни испанских графов по имени Иван Сергеевич. Но странное дело — когда невзрачный монашек Агапий просит своего бога, в которого вряд ли и верит, чтобы тот убил сына Егорушкина, то в конце концов невинный младенец умирает без всякой причины. Еще Агапий просил бога поразить ум Егора безумием. И это также происходит. А раз все это так сбывается, приходится верить и тому, что Агапий сподобился слышать голос самого господя: «И еще известил меня дух твой, что Егор с Ньюньюга сыном твоим наречется». Писатель полусерьезно и осторожно предполагает: «Не от слов ли безумного Агапия бушевало все сильнее и сильнее морозное пламя неба?» (107). Такие двусмысленности раздваивают повествование, создают два идейных пласта, которые нужно воспринимать отдельно: первый план повествования — это простенькая история о том, как простодушный молодой парень подобрал где-то тщедушного, замерзающего монашка, отогрел и откормил его. Монашек оказался то ли просто зловредным и неблагодарным пакостником (он избрал для себя занятие дурачить глуповатого детину, стращать его и довел несчастного до сумасшествия), то ли и сам был бесноватым и вообразил себе, что послан богом. На помощь пришел слепой случай — заболел и умер Варлаам Егорыч. Это заставило Агапия окончательно поверить в свое божественное предопределение, а Егора потрясло до сумасшествия.

Но читатель не может не ощущать, что в повести постоянно присутствует и второй, более глубокий план повествования, собственно тот философский уровень разговора, обобщающего размышления, который Леонов привык вести на высоком уровне символической поэзии. В. Солоухин так охарактеризовал эту особенность стиля Леонова, сравнив вначале пейзажи Пришвина и Паустовского: «Пришвин более достоверен, Паустовский же более романтик. Если у Пришвина написано, к примеру, что на опушке леса пахло клевером, значит, там действительно пахло клевером и ничем иным. Если же у Паустовского написано, что от далекого родника тянуло фиалками, это еще не значит, что запах фиалок действительно был слышен за несколько километров, хотя фраза дает нам возможность различить и горный холодок, и аромат, и мы сразу увидим соседство сурового льда и нежных ярких цветочков. У Леонова оба эти элемента — скрупулезная, зачастую ботаническая точность и дыхание романтики, поэзии — находятся в едином нерасторжимом сплаве».<sup>56</sup> Скрупулезная точность Леонова, конечно, не только может быть ботанической. С другой стороны, романтизм, поэтичность Леонова распространяется не только в пределах патриотической темы его творчества.

Романтизм, поэзия «Гибели Егорушки» заключаются в том, что фигуры Агапия и Егорушки воздвигаются как обобщенные жизненные концепции, как олицетворенные взаимоисключающие идеи. В этих двух героях смутно различаются те человеческие антиподы, которые присутствуют обязательно в каждом последующем леоновском произведении вплоть до «Русского леса». Сначала в творчестве Леонова появляется Агапий, а потом — Грацианский; и тот и другой существуют для того, чтобы топтать ногами красоту и поэзию. Столь же символической является роль Егорушки, хотя она страдательная, менее активная, чем у Агапия: в «Гибели Егорушки» мотивы поисков добра и добрых деяний, истины и справедливости, столь характерные для духовного стиха, вливаются в магистральную богоборческую проблему неприятия божеской жестокости. Тщетны попытки Егорушки рассмотреть в божеском произволе здравый смысл и справедливость: Егорушка мечтал, что его сын вырастет работником, моряком, будет уважаемым человеком, а бог отнял сына, чтобы тот бездельно разгуливал по раю в голубенькой рубашечке. Егорушка пытается оспорить такую судьбу сына: «Эй-ва, вы там, господин Никола милосливый, Зосим с Савватеем, настоятели, — дайте немому слово сказать. Ничего не боюсь, все пусть! Эй-ва! Только бы мне насчет Варлам Егорыча...» (108). Тут дело не только в том, что отцу жалко жертвовать сыном. Удел небесного праведника для мальчика непонятен Егорушке точно так же, как он никогда не был понятен массам трудового крестьянства. В фольклоре никогда не поэтизировалась праздность, а в духовном стихе, например, и того больше — высмеивалось отшельничество как притворство и тунеядство. Духовный стих вкладывает в уста ангела, традиционного героя песен о праведниках, весьма богохульные речи. Небожитель также зло иронизирует над святым пустынноиком:

Ты в пустыне живешь, спасаешься,  
А есть крестьянин-мужик на деревне:  
Есть у него жена и полюбовница;  
Он выше тебя!<sup>57</sup>

В плане того символизма, о котором говорилось выше, воспринимается отчаянная решимость Егорушки отдать богу сына. Подробности Страш-

<sup>56</sup> Уроки Леонова, с. 162.

<sup>57</sup> Кадники переходные, т. I, с. 237—238.

ного суда, которыми пугает его Агапий, потрясают беднягу: «Не хочу, не хочу. Пускай моего Варлам Егорыча назад берет!..» Так, подобно Василиду, герой повести покупает себе освобождение от гееннских мук и место в раю ценой жизни собственного ребенка. Искоренил-таки Агапий радость и смех в семье Егора. И поселилось там горе. А горе крестьянин умеет выпевать. И вот звучит унылая песня Ириньи:

Брателка Романа убили,  
В серый мох скоронили...

Слушает бессмысленно старинную балладу Егорушка, зовет сына, и тут же Агапий советует чаще молиться: «оно помогает».

Небольшим произведением из круга авторского, леоновского, «фольклора» — песней Тяки — словно дополняется и заканчивается история нашего героя. Она еще определеннее проясняет проблему, которую сам писатель определил как столкновение бога и человека: «Сказал Сядей Тяке: „Тяка, хочешь быть солнцем?“ Сказал Тяка Сядею: „Нет“. Спросил Сядей Тяку: „Ты будешь резв, как собака, а красив, как олень, — зачем не хочешь?“ Ответил Тяка Сядею: „Потому что Тяка я!..“» (118). А. М. Старцева справедливо отводит самоедину Тяке, отказавшемуся стать даже солнцем, роль антипода монаха Агапия.<sup>58</sup> И, кроме Тяки, в повести антиподами его являются Егорушка, Иринья, Андрей Фомич и даже малютка Варлаам. Но противостоят они не только Агапию, а и его душеприказчику — самому господу богу. Этим двум мучителям противостоит все живое на земле и сама земля. В повести «Гибель Егорушки», таким образом, отчетливо прослеживается безграничная вера писателя в неистребимость народного духа. Рассказ о печальной истории крестьянина-рыбара направлен против идей христианского антигуманизма, утверждающего смерть и тлен, проповедующего неприятие дыхания моря, звонко несущегося смеха и песни, в конечном итоге — всей земной жизни. Произведение Леонова было философски созвучно революционной современности и современной советской литературе, в которой изображалась борьба восставшего народа против земных и небесных владык за право свободно трудиться на земле и быть счастливым на ней.

Идея богоборчества развивается и в рассказе «Уход Хама», написанном спустя два месяца после «Гибели Егорушки». Эта идея, которая, как видим, продолжает волновать Леонова, связана с образами библейского Хама и библейской Земли, подвергшейся божескому осквернению в результате потопа. Не следует ограничивать проблематику «Ухода Хама» только антирелигиозной направленностью, злободневной в обстановке начала 20-х годов, или прямо сближать содержание рассказа с революционным «великим проломом», заставившим не одного Леонова, так сказать, вспомнить библейские легенды.<sup>59</sup> Подтекст и символика леоновского рассказа значительно прихотливее и сложнее, разветвленное. Здесь ведется разговор все на ту же тему: бог и человек, которая сама по себе не существует, как мы видели, в отрыве от проблемы революционного гуманизма, магистральной для всего леоновского творчества.

В рассказе Л. Леонова сталкивается непомерная божеская жестокость и активный гуманизм простого смертного, наиболее ярко проявляющийся в отношении обреченного Хама к Земле-кормилице. Философско-эстетическая мысль «Ухода Хама» сопрягается с интерпретацией в рассказе

<sup>58</sup> Старцева А. М. Ранняя проза. — В кн.: Творчество Л. Леонова, с. 162.

<sup>59</sup> Егорова Л. Легенда и жизнь, с. 194.

библейской легенды о всемирном потопе. Однако символика потопа строится в традициях устнопоэтического мифотворчества народа, подвергавшего бесконечной переработке библейский религиозно-дидактический рассказ о всемирном уничтожении за людские грехи. А. Н. Афанасьев не раз отмечал, что в христианские легенды часто входит материал, произведенный народной фантазией и связанный «с теми преданиями и повериями, которые уцелели от эпохи доисторической и которые, по-видимому, так противоположны началам христианского вероучения», и далее: «...так возникли народные легенды, повествующие о создании мира, потопе и Страшном суде с примесью древнейших суеверий и окружающие некоторых угодников атрибутами чисто сказочного эпоса».<sup>60</sup>

Много позже выхода в свет рассказа «Уход Хама» у нас в стране была издана книга Д. Фрэзера «Фольклор в Ветхом завете», в которой приведен в изобилии фактический материал, демонстрирующий устнопоэтическое происхождение библейской версии о всемирном потопе. Д. Фрэзер отмечает существование этой легенды в Индии (1500—1000 гг. до н. э.), устанавливает общность сюжетов для вавилонских, африканских, древнееврейских, древнегреческих, австралийских сказаний и мн. др. Внимание исследователя привлекают версии с ярко выраженной национальной интерпретацией, с богоборческими мотивами, с живым, неподдельным интересом к судьбам описываемых людей.<sup>61</sup> Книга Д. Фрэзера может служить прекрасным комментарием к рассказу Л. Леонова, хотя произведение Леонова создано независимо от книги Д. Фрэзера.

Представляет большой интерес леоновское осмысление образа Земли. Опираясь на библейские источники, писатель, однако, принципиально полемизирует с ними. Библия рисует образ Земли, проклятой за первородный грех Адама и Евы.<sup>62</sup> Мотивация проклятия усиливается, когда священное писание сообщает о человечестве, погрязшем в злодеяниях: «И воззрел (господь) Бог на землю; и вот она растленна: ибо всякая плоть извратила путь свой на земле» (9, 12). Воля бога потрясающе немилосердна: «И вот я наведу на землю потоп водный, чтобы истребить всякую плоть, в которой есть дух жизни под небесами; все, что есть на земле, лишится жизни» (там же). Христианская и официальная светская литература обычно оправдывает коварный и безжалостный поступок всевышнего, решившего очистить землю от скверны. И самому Леонову с детства и позднее, когда он был учеником Петровско-Мясницкого городского училища, была хорошо известна насаждавшаяся в дореволюционных школах «Библия в картинках». В ней потоп изображался с позиций древнехристианской книжности, как очищение порочной земли от злодеяний и нечисти человеческой жизни. В таком изображении после всемирной человеческой трагедии земля в подобной литературе предстает взору праведного Ноя обновленной и лучезарной:

Обновленная природа  
Перед ним в красе своей.  
Блеск безоблачного свода,  
Блеск из солнечных лучей.

Зелень нежная растений,  
Краски пестрые цветов,  
Рек свободное течение  
Меж цветущих берегов...<sup>63</sup>

В современном леоноведении особенно заметно неточное прочтение рассказа «Уход Хама» Л. Егоровой, не обратившей внимания на образ Земли, конструктивно весьма важный. Нет, не столь уж прямолинейно мыслит художник, как представляется исследовательнице, и вовсе не та-

<sup>60</sup> Афанасьев А. Н. Народные русские легенды, с. 6.

<sup>61</sup> Фрэзер Д. Фольклор в Ветхом завете. М.—Л., Госслоцпгиз, 1931.

<sup>62</sup> Библия. Книга бытия, гл. 9, ст. 12.

<sup>63</sup> Альбом стихотворений... Сост. А. Корольков. СПб., 1905, с. 18.



кой уж наивный восторг охватывает его, «уверенного в том, что годы бурь и ненастья сменятся новым, невиданным расцветом».<sup>64</sup> Да, конечно, революционный романтизм Леонова оптимистичен по отношению к судьбам социалистической революции, но в рассказе «Уход Хама» есть своя внутренняя идейность: леоновский образ Земли после вселенского хаоса ужасен. Многострадальная труженица, щедрая кормилица, взрастившая и выпестовавшая человечество, Земля убита и поругана всевышним за свое щедрое материнство, ее величие и гордость раздавлены: «Много озер образовалось на земле, — пишет повествователь, — они гнили, но отражали голубой блеск, а вся Земля была сыра и зелена, потому что омертвела. Стволы, окутанные тиной, не имели листья. Смрад, — так дышит убитый, — носился над холмами, поднялся и ударил в ноздри людей».<sup>65</sup>

В полемической трактовке образа Земли после потопа звучит гневный голос художника, защищающего жизнь. Эта трактовка совпадает с устнопоэтической, и не случайно даже наиболее строгие рецензенты ранних произведений писателя отмечали: «Художественное нутро у Леонова совершенно языческое, земное».<sup>66</sup> «Тогда цвела земля...» — так начинается повествование Леонов, и с первых же строк, опирающихся на устнопоэтический источник, вступает в противоречие с библейской легендой о Земле растленной, погрязшей в злодеяниях. Библия трактует потоп как наказание за неискупимый грех наших праотцов, а со страниц леоновского произведения встает совсем другой образ мощной земной плоти, щедрой и пышной, и льется гимн во славу жизни: «Цвела полная плоть земли... Цвело и пело все, обладающее жизнью» (127). Многие древнерусские письменные источники донесли описания той беспощадной борьбы, которую вело христианство с народной земледельческой обрядностью, поэтизирующей образ Земли: «против благоговейного почитания матери — сырой Земли», против «яркого пережитка древнеязыческого ее обожествления, восставали в XV—XVI столетиях строгие поборники буквы заветов православия, громя в церковных стенах народное суеверие».<sup>67</sup> Это благоговейное почитание земли поэтизировал рассказ Леонова, воскрешавший традиции народа. «Праматерь всего живущего», земля пользовалась у него особым уважением: «Мать — сыра земля» — так именовал ее земледелец. «Эпитеты — мать, матушка, прилагаемые к слову „земля“ свидетельствует, что земля представляется в сознании народа великой производительницей».<sup>68</sup> Поэтизация земли связана с дохристианским периодом, когда, с точки зрения наивно материалистического мышления древних, земля воспринималась как мать всего живого: «Земля бережно выращивала растительный и животный мир, мати, вскормившая и вспоившая человека, укрывавшая его надежным покрывалом после смерти и т. д., и т. п., — все это стало предметом поэтического вдохновения древнейших певцов, вылилось в благоговейное почитание. Тот, кто посмеет осквернить Землю, оскорбить словом или действием, не найдет прощения среди людей. Таков неписанный древнейший закон славян».<sup>69</sup> Леоновский образ Земли, как нам представляется, во-брал в себя эти мотивы славянского фольклора и поэтому отличается

<sup>64</sup> Егорова Л. Легенда и жизнь, с. 195.

<sup>65</sup> Леонов Л. Уход Хама. — В кн.: Рассказы. М.—Л., 1926, с. 139. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>66</sup> Воронский А. Вступительная статья, с. 9.

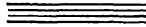
<sup>67</sup> Гальковский Н. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси, т. I, с. 56.

<sup>68</sup> Там же, с. 57.

<sup>69</sup> Там же.

повышенной поэтичностью: накануне бедствия Земля цветет звонко и полнокровно, рождая звероловов, виноградарей, землешапцев, птиц и зверей и всякий злак. Радует человека ее сила и благополучие: «Утром я пришел к источнику; где виноградник отца, — поет Хам. — Вот я увидел человека, подобного мне. Я сказал: земля цветет. Он ответил: да. Я сказал: земля, хорошо. Он ответил: да» (128). В отличие от библейского нейтрального пейзажа, объективированного по отношению к внутреннему миру человека, художник создает образ антропоморфной природы, генетически восходящий к фольклору, нерасторжимый с человеком.

Обращение к ранней прозе Леонида Леонова позволяет не только констатировать стилистическое экспериментаторство и высокое формальное искусство писателя, созревшее необычно рано, но и увидеть в рассказах и повестях, поднимавших «изысканные» темы, особые связи с социально-историческими и психологическими проблемами 20-х годов. Нам открывается «лабораторный» процесс рождения неповторимого леоновского стиля, органически объединившего точность и высокую символичность слова. Эту школу Леонов проходил в общении с русской народной поэзией.



---

---

АНИЦА ШАУЛИЧ

## О НЕКОТОРЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ МОТИВАХ У ИВО АНДРИЧА

В произведениях Андрича мы часто встречаем заимствования из народного творчества: стихи из лирических и эпических народных песен, следы мифов или народных легенд, анекдоты, выражения, пословицы, народный говор. Все это естественно вошло в образ мышления Андрича еще в детские и юношеские годы, которые он провел в западной Боснии (родился в Травнике в 1892 г.), недалеко от католической Далмации. В восточной Боснии, вблизи от Сербии, в Ужицком крае, куда Андрич после смерти отца переехал вместе с матерью к ее родне в Вышеград, писатель воспринял легенды о сербских юнаках, проникнутые свободолюбием.

Травник рассказал о спасении города от нашествия турок. Вышеград ему показал башню Марка Королевича и одиннадцатирочный мост, который воздвиг в XVI в. на Дрине великий визирь Мехмед Соколович, серб, который, по преданию, ребенком, вместе с другими детьми, был увезен в Царьград как «дань кровью». Мусульманские легенды о Джержелез Али, прекрасной Фатиме, шайтане (дьяволе), чинившем людям зло, и многое другое дополнило весьма пестрый фольклорный материал, воспринятый Андричем в Боснии с раннего детства. Этот процесс усвоения продолжался и в Сараеве, где писатель, будучи гимназистом, читал народные песни в сборниках Вука Караджича, Петрановича и Хермана наряду с рассказами, пословицами и другими фольклорными произведениями, которые в изобилии публиковались газетой «Босанска вила». Внося позднее, осторожно и с большим чувством меры, фольклорный материал в свои произведения, Андрич как представитель реалистического метода всегда искал основу этого материала, его истоки в действительности, соотнося фольклор с историческими событиями.

Андрича глубоко интересовали с философской точки зрения проблемы созидających и разрушающих сил природы в их столкновениях, и он искал отражение этих всемирных процессов в народном творчестве. Так, роман «Мост на Дрине» вобрал в себя мусульманскую легенду восточного происхождения. Согласно легенде, аллах сотворил землю ровной и гладкой и отдал ее людям «как сад для прокормления и проживания». Шайтан из зависти подкрался и «искорябал еще свежую землю как можно глубже и больше». Таким образом возникли реки и глубокие пропасти, «отделившие один край от другого, разъединившие людские племена». Аллах не вернулся к делу, которое «шайтан опоганил», но послал в помощь людям ангелов. Они распростерли крылья, и люди стали по ним переходить через реки и пропасти, а затем научились строить мо-

сты.<sup>1</sup> Разрушению в легенде победоносно противостояло созидание. В этой борьбе с попеременными победами отразилось староперсидское верование о вечных столкновениях между Ормуздом и Ариманом, добрым и злым богами, олицетворяющими позитивное и негативное начала, жизнь и смерть, — верование, возникшее под влиянием манихейско-дуалистической религии, особенно распространившееся в Боснии среди богомилов.

Дуалистический взгляд на бога как «старого злодея» отражен, например, в песне «Смрт Марка Краљевича»:

Нит'ти можеш умријети, Марко,  
Од јунака ни од оптре собље,  
Од топуза ни од бојна копља,  
Ти с' не бојиш на земљи, јунака,  
Већ ћеш болан умријети, Марко,  
Ја од Бога старога крвника.<sup>2</sup>

Вук Караджич записал пословицу: «Бој се Бога као злога».<sup>3</sup> Слово «злога» написано с маленькой буквы. Между тем здесь, безусловно, имеется в виду не человек, злым действием которого можно помешать и наказать его за них, а выражается двойственная природа божества. Поэтому следовало бы писать: «Бој се Бога као Злога».

Симпатия и ненависть, союз и борьба между божественными существами и рядом низших полубогов получили у южных славян отражение в отношениях юнака и вилы. Популярнейший герой сербских народных песен — Королевич Марко сильнее своих соперников. Он один спасает трех вил от Арапа.<sup>4</sup> В другом случае он вынуждает гордую вилу оживить его побратима, которого она убила за то, что побратим пел лучше вилы.<sup>5</sup> Марко справился с речной вилой и провозгласил воду общей и свободной:

Ко је жедно нека воду пије,  
Од данаске бродарине нема,  
Ја сагубих бродарицу вилу.<sup>6</sup>

Большое количество вариантов этой темы из разных южнославянских областей мы находим в книге Сретана Стойковича.<sup>7</sup> Южные славяне не селились около воды и боялись ее разрушающей силы. Наводнения нерегулированных рек давали для его страха достаточно оснований. Для горца вода казалась величайшей опасностью, если он не мог перейти ее или переехать на коне, или если через нее не был сооружен хотя бы примитивный мост. В горах укрывались от неприятеля, охотились, там находили пищу и воду. Горы давали дерево для построек и топлива, в их тени можно было и отдохнуть в знойный день. Горной виле как союзнице и помощнице героя, его названной сестре противостояла речная вила, всегда враждебно настроенная к юнакам. Она вынимала у юнаков глаза, а коням подрезала жилы передних ног. В союзе с дьяволом она мешала строить большие сооружения над водой или вблизи нее. В двух

<sup>1</sup> Андрич И. Травницкая хроника. Мост на Дрине. М., 1974, с. 565—566.

<sup>2</sup> Караџић В. С. Српске народне пјесме. Биоград, 1895, књ. II, с. 431, стих. 37—42.

<sup>3</sup> Караџић В. С. Српске народне пословице. Београд, 1933, № 362.

<sup>4</sup> Петрановић Б. Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине. Београд, 1870, књ. III, с. 138—153.

<sup>5</sup> Караџић В. С. Српске народне пјесме, с. 207—211.

<sup>6</sup> Там же, 1899, књ. VI, с. 120, стих. 39—41.

<sup>7</sup> Стојковић С. Краљевић Марко. Нови Сад, 1922, с. 181—183.

народных песнях — «Зидање Скадра»<sup>8</sup> и «Зидање Ћуприје у Вишеграду»<sup>9</sup> — речная вила мешает строительству:

Што мајстори за дан га саграде,  
То све вила за ноћ обалује.<sup>10</sup>

Во второй из упомянутых песен речная вила уже в самом начале работы мешает людям. Так, меряя глубину, строитель дошел до середины реки и далее не мог сдвинуться с места, и лишь когда паша, по чьему приказу сооружался этот мост, дал строителю свой талисман, тот вышел на берег:

И изнесе бјелогрулу вилу;  
Русе јој се косе обавиле  
Вранцу кову око првих ногу.<sup>11</sup>

Хотя речная вила обещала помощь строителю, если он ее пощадит, она все равно остается злой и мстительной, ставя условием успеха в строительстве замурование в основание моста живых существ, а также пытаясь уже построенный мост разрушить или хотя бы повредить. Помехи со стороны сил природы:

Дође Дрина мутна и поамна,  
Помбли и витка оморика  
Те удари у Ћуприју кулу.  
Те заниха на Дрини Ћуприју...<sup>12</sup>

в песне интерпретируются как препятствия, возникающие по вине речнойвилы. Реальные картины пронизаны фантастическими элементами. Только после того, например, как запрудили реку драгоценностями, содалась для строителя возможность добраться до сосны, чтобы разрубить ее:

Из оmore крвца ударила.<sup>13</sup>

В песне возникает мотив метаморфоз. Речная вила, чтобы разрушить мост, превратилась в «стройную сосну». Враждебная сила мифических существ яро обрушивается на человека в тех случаях, когда он пытается подчинить себе силы природы. Исторический опыт показывал, что это невозможно без больших жертв и что жертвы неминуемы при возведении больших сооружений. В древнейшие времена родилась вера в то, что заранее принесенными жертвами можно умилостивить богов и тем самым спастись от действия разрушительных сил. Египтяне и финикийцы приносили в жертву Молоху детей. У евреев Иегова, испытывая преданность Авраама, требовал принесения в жертву сына его Исаака. У греков царь Агамемнон принес в жертву дочь Ифигению для того, чтобы корабли могли выйти из Авлиды. В христианской религии бог пожертвовал своим сыном, чтобы спасти человечество от зла.

Отождествляя реальные трудности, возникающие при осуществлении величайших замыслов, со сверхъестественными враждебными силами, народ шел на добровольные жертвы силам природы и соответственно их божественным персонификациям. Одной из таких жертв было «дарение»

<sup>8</sup> Караџић В. С. Српске народне пјесме, с. 109—117.

<sup>9</sup> Херман К. Народне пјесме муслимана у Босни и Херцеговини, 1933, књ. I, с. 78—82.

<sup>10</sup> Караџић В. С. Српске народне пјесме, с. 109—117, стих. 11—12.

<sup>11</sup> Херман К. Народне пјесме..., с. 78—80, стих. 67.

<sup>12</sup> Там же, стих. 107—110.

<sup>13</sup> Там же, стих. 140.

воды. В песне «Зидање ћуприје у Вишеграду» Мехмед-паша приносит на мост сокровища:

Па он узе сребрну лопату,  
Па он туре на четире стране,  
Он дарова ту премутну Дрину.<sup>14</sup>

Вплоть до последней войны у сербов существовал обычай в фундамент дома замуровывать деньги, по возможности «золотые монеты». Между тем речная вила не принимала золото и серебро, она требовала от юнака глаза, а от коня передние ноги, или чтобы в фундамент строения замуровывали живых существ:

Не мучи се, краље Вукашине,  
Не мучи се и не харчи блага,  
Не мо'ш, краље темель подигнути,  
А камоли саградити града  
Дак не нађеш Стоју и Стојана,  
А обоје брата и сестрицу,  
Да зазиђеш кули у темельа,  
Тако ће се темель обдржати,  
И тако ћеш саградити града.<sup>15</sup>

В песне «Зидање ћуприје у Вишеграду» подобный мотив связывался с именами Стои и Остои. Следы такой жертвенности можно отыскать не только в деревне, но и в городе. Вероятно, еще и сейчас кое-где сохранился обычай замуровывать в фундамент дома овцу, ее голову и кровь, чтобы он стоял прочно.

К песне «Зидање Скадра» у Вука есть примечание: «В народе нашем и сейчас говорят, что никакое большое строительство нельзя начинать, если в фундамент не замуровать человека, поэтому все, кто может, уходят из этих мест, так как и тень можно зацементировать, а тогда человек умрет». Это верование существовало очень долго. Я вспоминаю, что и мне моя бабушка Мария Джуквич из Србобрана и Нера Живкович из Бечея говорили в детстве, что нельзя проходить мимо стройки, но не из-за опасения, что кирпич упадет на голову, а из-за того, что могут замуровать мою тень. Поэтому советовали мне далеко обходить строительство.

И в обеих песнях, которыми Андрич воспользовался как фольклорной основой для романа «Мост на Дрине», речная вила требует, чтобы в фундамент замуровали Стояна и Стоянку («Зидање Скадра») или соответственно Стою и Остою («Зидање ћуприје у Вишеграду»). Эти имена символичны: их давали детям, чтобы они остались в живых. Слуга короля Вукашина не нашел брата и сестры Стоянки и Стояна, поэтому замуровал жену младшего Мриявчевича. Развивая далее содержание песни, гуслиар акцентирует внимание слушателей не на мифологических элементах, а на семейной трагедии, показывает трогательную наивность жертвы, нежную любовь супругов, которая в народной жизни и песнях между молодыми супругами была сдержанной и скрытной, и особенно — большую материнскую любовь, чем способствует вытеснению эпических элементов чистой лирикой.

В другой песне замурование Стои и Остои дало возможность заложить фундамент моста:

Оста данас на Дрини ћуприја,  
Оста данас, оста довијека.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Там же, стих. 126—128.

<sup>15</sup> Караџић В. С. Српске народне пјесме, с. 109, стих. 15—24.

<sup>16</sup> Херман К. Народне пјесме..., стих. 142—143.

Андрич из обеих упомянутых песен использовал в романе «Мост на Дрине» мотив разрушения и мотив замуровывания живых существ. Однако интерпретирует эти мотивы реалистически. Например, в романе Андрича народ встревожен слухами о том, что турки якобы ищут детей, чтобы замуровать их в основание моста. В это время смотритель стройки тайно посылает стражников, чтобы подстеречь того, кто разрушает мост. Одновременно с этими событиями немая и безумная женщина рождает внебрачных близнецов, но дети появились на свет мертвыми, и женщины, помогавшие при родах, сразу же их похоронили. Но до несчастной матери доходят зловещие слухи о замуровывании младенцев. И вот она бродит по городу в поисках своих детей, рассматривает камни и показывает всем свои набрякшие груди. Ее жалеют даже жестокие турки. Одни верят, что ее детей замуровали, другие нет, однако страшные слухи распространяются, обрстая новыми подробностями.

Разрушение моста Андрич объясняет реалистически. Сознательная часть рабочих из экономических соображений протестует против изнурительной и малооплачиваемой работы на строительстве. Ночью они разрушают мост и сами распускают слух, что это делает вила. Главному надзирателю все же удалось поймать организатора саботажа, которого подвергли ужасным мучениям и затем посадили на кол.

Со множеством подробностей, очень реалистично, Андрич описывает мучения героя. Он знакомит читателя с легендой, в которой угнетенный человек, чей протест не мог не быть значительным, превращается в вельможу и непобедимого юнака. Людям, наблюдавшим казнь, глубоко запомнился мученик с руками, связанными за спиной, и с ногами, обвинявшими кол; он походил на статую, вознесшуюся над рекой; и люди рассказывали о нем потомкам. Так создавалась легенда о Радисаву-вельможе и непобедимом юнаке, которого нельзя было убить ни пулей, ни саблей, и не было таких пут, которыми его можно было связать. Как и всякий легендарный юнак, он мог быть побежден только путем предательства. Требовался предатель, знавший, в чем его слабость. Известно, что у Самсона вся сила была в волосах, и, когда их срезали, с ним легко совладали враги. Ахилл погиб, раненный в пятку, за которую держала его мать — богиня Фетида, когда окунала своего младенца в животворную воду. В сербских народных сказаниях с дивами тоже можно справиться, если узнать, где скрывается их сила. У одного она — в сердце лисицы, способной к перевоплощению,<sup>17</sup> у другого — в шкатулке, которая находится «в пещере над синим морем».<sup>18</sup>

По народной легенде, Радислава выдал врагам его слуга, сообщивший им, что амулет героя бессилен против шелка. И героя удавили шелковыми веревками.

Веселый сюжет о жене, женящей своего мужа, Андрич воспринял непосредственно из народных анекдотов, по-своему его осмыслив. Этот мотив он связывает с мусульманской семьей, где была разрешена полигамия. Известны и другие народные анекдоты с подобным мотивом. В Герцеговине и Черногории, где слово «ребенок» — синоним счастья и где о бесплодной женщине говорят: «нет счастья», мотив подобного самоотрицания женщины довольно част. Жена сама предлагает мужу, а часто и принуждает его взять в жены другую, а иногда сама находит ему молодую, здоровую девушку. Марко Милянов записал ряд анекдотов подобного содержания. При внесении этого сюжета в роман Андричу не требовалось

<sup>17</sup> Карадић В. С. Српске народne приповjetke. Београд, 1928, с. 170—181.

<sup>18</sup> Шаулич Н. Народне приче. Београд, 1953, с. 101—102.

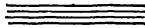
дополнять и трагически оформлять мотив, тем более что он связывал его с мусульманской семьей, где подобное явление было в порядке вещей.

Вера в сверхъестественные силы жила в народе еще долгое время после создания моста, свидетельством чего является в романе анекдот об игре в карты Милана Гласинчанина с шайтаном. Смешные народные анекдоты, связанные с великим половодьем, указывают на то, что люди, их рассказывающие, бережно относятся к народным поверьям.

Из христианских и мусульманских легенд Андрич берет лишь общее для тех и других. Мотивы те же, сюжеты близки, иногда до деталей. Это естественно для людей, которые до турецкого нашествия принадлежали одному народу и веками жили на одном месте. Поэтому основа народного творчества едина, различаются лишь имена, с которыми эта основа связывается. Поэтому сербские дети видят в круглых углублениях камня следы копыт коня королевича Марко, а мусульманские дети видят следы крылатой арабской кобылы Джерзелез Алии. Отсюда наряду с сербской легендой о Радиславе, сильном юнаке, мепавшем визирю воздвигнуть мост, существует и турецкая о Шейх-Турхане, который погиб вблизи моста, защищая переправу через Дрину от войска неверных.

Андричу хорошо известно, что в народном творчестве создавались и сохранялись мосты между братьями, которые захватчики хотели (и это им удавалось иногда) разрушить.

Наконец, интересно указать также на то, что восточный фатализм оказывал влияние и на самого Андрича, несмотря на его трезвое и критическое отношение к народным верованиям. Рассказывая нам о судьбе прекрасной и мудрой Фатмы — дочери Авдага Османогича, он в своем авторском резюме писал, что «избраннице природы, вознесенной на опасную высоту», предопределен трагический конец, ибо «бесстрашно и неосмотрительно она бросает вызов судьбе».<sup>19</sup>



<sup>19</sup> Андрич Иво. Мост на Дрине, с. 467, 469.



---

---

## II. СООБЩЕНИЯ

Н. М. ГЕРАСИМОВА

### ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ФОРМУЛЫ РУССКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Решение вопроса о генезисе повествовательных форм фольклора, рассмотрение проблем традиции и импровизации, анализ исполнительского мастерства невозможно без исследования традиционных средств поэтики и стилистики фольклорного жанра. В этом смысле волшебная сказка дает богатый и разнообразный материал. Многие для классификации формульного материала уже сделано. Рассмотрены отдельные виды формул сказок разных народов (Люзель, Себийо, Печ, Бассе, Бараг, Волков, Гапшарикова и др.), сделана попытка их систематизации (Больте-Поливка), установлены основные формульные модели и определены некоторые функции формул, особенно для румынской волшебной сказки (Рошиану). Анализ формульного богатства славянской волшебной сказки актуален именно в силу того, что при известной генетической и типологической ее общности позволяет проследить те тенденции, которые определяют специфику сказочного «канона» в национальных и местных традициях, у отдельных исполнителей, способов вариативности традиционных форм стиля, их смысла и структуры.

Широко пользуясь определением «формула», исследователи часто не поясняют, что служит основой формульности,<sup>1</sup> какова ее природа, как соотносятся понятия «формула» с понятиями «*loci communes*», «типические фразы действующих лиц», «клише» и др. Открытым остается вопрос и о степени изменяемости формул.<sup>2</sup> Условно считая формулой структурно организованный отрезок повествования, закрепляющий определенный смысл в форме устойчивого стилистического оборота, подчеркнем, что большинство, но далеко не все формулы действительно являются «*loci communes*»; они не прикреплены к конкретному сюжету, но определены ситуацией повествования. «Типические фразы действующих лиц» почти всегда представлены формулами, а употребление понятия «клише» применительно к фольклорному тексту, где варьируются даже наиболее стабильные элементы, нам кажется невозможным.

Предмет статьи — анализ тех формул, которые, имея сходные функции в структуре сказки, характеризуют ее пространственно-временные

---

<sup>1</sup> Исключением является работа исследователя эпических песен Парри М., определившего формулу как «группу слов, постоянно используемых в одних и тех же метрических условиях для выражения данной существенной идеи» (цит. по: Lord A. V. *The Singer of Tales*. New York, 1968, p. 30).

<sup>2</sup> Проблема варьирования формул волшебной сказки, их ритмико-интонационная организация нами рассматриваются в отдельной статье, которая готовится к печати.

отношения. В плане композиционном — это пограничные формулы, отмечающие либо начало и конец сказки, либо начало (и вместе с тем конец) ее отдельных сегментов. Формулы присказки, зачина, исхода, так же как и формулы пространственно-временных отношений при глаголах движения и состояния, не только утверждают категории сказочного мира, но и соотносят его с миром реальным, процессом рассказа, приобщая аудиторию к действию сказки.<sup>3</sup>

Формулы места — «в некотором царстве», «в некотором государстве», «в некоем царстве», «не в каком государстве», «тридевятиом царстве»; формулы времени — «в давнее время» и временная отнесенность в глаголах формулы существования «жили-были», «был-жил», «стали жить-поживать», «и теперь живут» — приближаются по функциям к медиальным формулам переходного характера «долго ли коротко ли», «близко ли далеко ли», «скоро сказка сказывается, не скоро дело делается» при глаголах действия и состояния.

Большинство волшебных сказок начинается с фиксации места и времени. Уже инициальные формулы вводят в сказку пространственно-временную систему координат: «В некотором царстве, в некотором государстве», «В то давнее время», «Жил-был царь» (здесь временная отнесенность определена формой глагола), т. е. в формах зачина указывается на место героя сказки во времени и пространстве. Но эта ориентация обладает несколькими признаками. Формулы указывают на ее неопределенность — «некоторое царство/государство», отдаленность места — «тридевятиое/тридесятиое царство/государство», отграничивая тем самым место действия сказки от места, где сказочник развертывает перед слушателями панораму сказочного мира. Акцентируется и то, что мир сказки — иной мир. Возможно поэтому он называется «тридевятым царством/государством» — название, которое характерно для мотива путешествия героя «за тридевять земель».<sup>4</sup>

Для обозначения начала сказки в русской сказочной традиции специальных формул времени, как правило, нет. Формула «в давнее время» или отнесение в прошлое — «досюль» встречаются редко по сравнению со сказками других народов.<sup>5</sup> Расширенная формула времени, включающая элемент недоверности, в одной из сказок сборника Афанасьева, — «В то давнее время, когда мир божий наполнен был лешими, ведьмами да русалками, когда реки текли молочные, берега были кисельные, а по полям лежали жареные куропатки, в то время жил-был...»<sup>6</sup> — несомненно обязана такой формой собирателю-стилизатору и является исключением из этого правила. Но это не означает, как считает, например, А. Шайкин,<sup>7</sup> что  $\frac{2}{3}$  сказок сборника не имеют вообще временных указаний, так как временная отнесенность, выраженная формой глагола, присутствует как в каждой сказке сборника Афанасьева, так и в любых других текстах русских волшебных сказок.

<sup>3</sup> Присказка в этом отношении требует отдельного изучения.

<sup>4</sup> Ср. в чешских народных сказках, где неопределенность и отдаленность места выражается формулой «где было, там было» или говорится в зачине о семьдесят седьмом, семьдесят шестом или семидесятом месте (подробно см.: Gasparikova V. Anfangs- und schlussformeln in den slowakischen volkserzahlungen. Miscellanea. Prof. Em. Dr. K. C. Peeters. Antwerpen, 1975, s. 244.

<sup>5</sup> См.: Рошьяну Н. Традиционные формулы сказки. М., 1974, с. 20—30 (далее: Рошьяну).

<sup>6</sup> Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в 3-х томах. М., 1957, № 130 (далее: Афанасьев).

<sup>7</sup> Шайкин А. Художественное время волшебной сказки (на материале казахских и русских сказок). — Известия АН КазССР, Алма-Ата, 1973. Серия общественная, № 1, с. 44.

Финальные формулы существования героев — «Стали жить-поживать», «Стали жить да быть» — и финальные формулы пира — «Я там был» — выражают пространственно-временные отношения сходным образом.<sup>8</sup>

Инициальные и финальные формулы образуют рамку сказочного текста. Они определяют относительный временной фон сказки, так как связаны, с одной стороны, с самой сказкой, с другой — с рассказом о ней. Время, выраженное в этих формулах, непрерывно и длительно, неопределенно и существует, пока длится сам рассказ. Иногда оно тяготеет и к выходу за его пределы. Сказочник как бы выхватывает несколько эпизодов из жизни своих героев, от ситуации возникновения беды или недостачи — до ее ликвидации. «Жили-были» герои сказки «давным-давно» — так начинается сказка и «до сей поры живут», «и поныне живут», «по сей день живут», «и нас переживут» — так она кончается.<sup>9</sup> Эти черты повествовательного времени сказки присущи, однако, не только инициальным и финальным формулам. Характеристики, которые получают время и пространство в переходных формулах, приближают их к формулам выделенного типа.

Рассмотрим это положение на примере двух сказок из сборника А. Н. Афанасьева (№ 128 и 129) с одним из наиболее популярных сюжетов в русской традиции: «Три царства — медное, серебряное и золотое» (Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929, № 301).<sup>10</sup> Схема сюжета — по «Морфологии сказки» В. Я. Проппа (М., 1969).

№ 128. Первый ход: желание жениться (недостача); отсылки за невестой; решение Ивашки искать невест (начинающееся противодействие); отправка героя из дома; «Змей приказал камень отворотить с места» (испытание); выдержанное испытание; змеем указывается путь к трем царствам (указывается средство); герой пользуется неподвижными средствами сообщения (ремни); передача кольца (форма клеймения); утроение действия; Ивашко получает невест (ликвидация недостачи); возвращение.

Второй ход: братья похищают невест, обрезав ремни (вредительство); отправка на поиски дороги; герою указывают путь, полет на орле (перемещение к месту назначения); возвращение домой; получение невесты (ликвидация недостачи).

№ 129. Первый ход: похищение вихрем матери (беда); отпуск; отправка из дома; передача шарика (волшебное средство); передача кольца; утроение действия; борьба со змеем в бриллиантовом дворце (бой); победа; освобождается мать (ликвидация беды); получение невест; возвращение домой.

Второй ход: братья похищают мать и невест, оборвав полотна (вредительство второго хода); герой отправляется на поиски дороги; получение дудочки (волшебное средство); возвращение домой; неузнанное при-

<sup>8</sup> Формулы этого типа встречаются и в белорусских, украинских, болгарских, чешских, польских сказках (см., например: Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край, снаряженной Рус. геогр. об-вом. Ю.-З. отдел. Материалы и исследования, т. II, Пб., 1878, с. 76, 635; Българско народно творчество, т. IX, с. 241; Подробно см.: Polivka J. Slovanské pohádky. Úvod 1, у Prage, 1932, s. 138—141; Рошняну, с. 55, 65 и т. д.).

<sup>9</sup> См.: Разумова А. П. Русские народные сказки Карельского Поморья. Петрозаводск, 1974, № 21, 22, 27 (далее: Разумова); Афанасьев, № 149; Азадовский М. К. Русские сказки в Карелии (старые записи). Петрозаводск, 1947, № 7 (далее: Азадовский); Ончуков Н. Е. Северные сказки. — Записки РГО по отделению этнографии, т. XXXIII, СПб., 1908, № 79, и т. д. — На распространенность этой формулы в славянских волшебных сказках указал Н. Рошняну (с. 79).

<sup>10</sup> Афанасьев, т. I, с. 228—229. (Изд. 6-е, М., 1957).

бытие; предложение шить башмаки, платья, построить дворец (трудные задачи); решение задач; трансфигурация; свадьба.

Как видно, обе сказки содержат два хода, но в № 129 недостача (похищение матери) соединена с приобретением невесты и дополнена испытанием героя (решение трудных задач). Данные сказки представляют собой варианты сюжета.

Посмотрим, как определены в них пространственно-временные отношения на уровне текста. Обе сказки содержат инициальные формулы.

№ 128: «Бывало да живало — жили-были старик да старушка; у них было три сына: первый — Егорушко Залет, второй — Миша Косолапый, третий — Ивашко Запечник».<sup>11</sup>

Формула «бывало-живало» стоит на месте присказки перед инициальной формулой существования героев. Это самая распространенная в русской волшебной сказке позиция этой формулы.<sup>12</sup> Зачин содержит формулу существования героев и формулу наличия — «у них было». Время выражено глаголами прошедшего времени несовершенного вида.

№ 129: «В некотором царстве, в некотором государстве был-жил царь Бел Белянин; у него была жена Настасья Золотая Коса и три сына: Петр-царевич, Василий-царевич и Иван-царевич». В зачине — амплифицированная форма инициальной формулы места, полная формула существования героев, формула наличия. Временные отношения выражены аналогичным с № 128 способом.

Каждое событие сказки начинается с глагола действия. В № 129 — «собрались и поехали»; «оседлал и пустился»; «попрощался, пустил шарик, за ним едет»; «подошел к пещере», «приходит в серебряное царство» и т. д. Глаголы движения служат связками между событиями. Характерно повторение двух одинаковых глаголов несовершенного вида и глагола совершенного вида. При этом сохраняется интонационный рисунок общей синтаксической модели, вследствие чего образуется формула пути. В № 128 — «вот так шли, шли и дошли до большого камня», «Ивашко спустился и пошел; шел да шел, и дошел до медного царства», «распростился и пошел; шел да шел, и дошел до серебряного царства», «Ивашко распростился и пошел вперед; шел да шел, и дошел до золотого царства». Так же определяется и обратный путь.<sup>13</sup> С одной стороны, эти глаголы дают неопределенно-длительную характеристику времени пути героя, с другой — замыкают временной, событийный план каждого эпизода. Длительность и неопределенность времени пути определяются и формулами: «долго ли, коротко ли», «близко ли, далеко ли», «низко ли, высоко ли», «далеким далеко, высоким высоко», «скоро ли, долго ли», «ни много ни мало» и т. д., которые, как правило, присоединяются к формулам движения и состояния, усиливая ощущение длительной неопределенности. Соотнесенность с моментом рассказа выражена формулой: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается», или ее вариантом: «Не скоро делается, скоро сказывается», «Скоро сказывается, долго делается», — которая примыкает к формулам неопределенной длительности времени — пространства и глаголам движения.<sup>14</sup>

Приобщая слушателей к сказочному действию, формула соизмеряет время рассказа со временем действия героев. Неопределенная длитель-

<sup>11</sup> Там же, с. 228.

<sup>12</sup> Ср.: Карнаухова И. В. Сказки и предания Северного края. Л., 1934, № 67 (далее: Карнаухова); Афанасьев, № 128, 157, 175; Ончуков, № 44, 69, и т. д.

<sup>13</sup> Ср.: Афанасьев, № 134, 160, 129, 158, 142, 154, 93, 158; Разумова, № 3, 4, 11, 19; Сказки Терского берега Белого моря. Л., 1970, № 1, 2, 7, 23, 24, 27, 31; Ончуков, № 31; Карнаухова, № 1, 5, 7, 14, 17, 39.

<sup>14</sup> См.: Афанасьев, № 136, 155, 167, 168, 202, 21; Разумова, № 11, 15; Азодовский, № 4; Карнаухова, № 14, 42; Ончуков, № 31, и т. д.

ность действия сказки со- и противопоставлена краткости рассказа о них. Собственно эти формулы показывают внешнюю точку зрения рассказчика на сказку, которая, так же как и при инициальных и финальных формулах, содержащих информацию о жизни героев до основного события или после него, выявляется чаще всего в формах глагола. Особенно это касается видовых форм глагола. Несвершенный вид наглядно демонстрирует длительность процесса, его универсальный характер, совершенный — законченность, приближенность к цели. Игра видовыми формами — излюбленный стилистический прием сказочников.

Внешняя точка зрения проявляется в инициальных, медиальных переходных и финальных формулах. Объект изображения в них противопоставлен субъекту, исполнитель стоит вне рассказа, и эта внешняя индивидуальная позиция подчеркнута. И если рассказчик стремится в финальных формулах сказки войти в число ее героев, то сам же при этом себя и осмеивает. Противоположность двух миров — сказочного и реального — вводится через мотив «призрачности» сказочных материальных предметов в действительном мире: «Там дали мне красну шапку, синь кафтан, черны рукавицы, козловы сапоги, дали лядяну кобылу, горохову плетку и репно седелко. Ехал-ехал, ворона сидит на огороды и крычит: „красна шапка!“ — я думаю, крашена шапка, — распотивилсэ и кинул; ена: „синь кафтан!“ — а я — што скинь кафтан, взял и кинул; ена: „черны рукавицы!“ — а я думал чертовы, опять и кинул; ена: „козловы сапоги!“ — а я — козляцыи сапоги, ну крепки, взял да бросил. Подъеждаю к селению, увидал пожар, пошел туды, поставил кобылку близко к жару, а пока в пожаре был, той порой кобыла растаяла, репно седелко бабы росфатали, а горохову плетку робята растаскали, и осталсэ я прост матрос гонять коз; гол как обтоцён».<sup>15</sup> Внешней позицией исполнителя обусловлены все черты относительного повествовательного времени: длительность, неопределенность, открытость, его связь с такого же рода пространством, его полная ориентация на слушателей.

Диаметрально противоположное значение имеет в сказке другой тип времени. Это событийное, абсолютное время сказки. Его черты: прерывистость (дискретность), конечность и замкнутость. Событийное время существует только в момент действия, оно замкнуто в рамках отдельной ситуации, одномоментно и никогда не вводится стилистическими формулами неопределенно-длительного характера. Напротив, связанное с внезапностью, чудесностью совершаемых действий если и имеет формульную закрепленность, то совершенно иного плана. Событийное время главного героя часто определяется через событийное время других персонажей, в основном помощников. Если же события связываются с судьбой других действующих лиц, время представлено в развернутых внутренних медиальных формулах, показывающих материально-предметный способ его измерения. Такой способ осмысления времени несомненно более архаичен. Именно он присущ ранним формам мышления, отраженным в мифологических повествованиях разных народов.

Событийное время сказки всегда имеет локализацию в пространстве.<sup>16</sup>

В № 128 — точки происходящих событий:

Первый ход: дом (возникновение незначит); дорога (встреча со змеем); большой камень (место испытания; здесь же граница своего и чужого мира); дворец медного царства, дворец серебряного царства, дворец

<sup>15</sup> Азадовский, № 11, с. 91.

<sup>16</sup> О событийном времени персонажей и его локальной обусловленности см.: Неклюдов С. Ю. Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора. — В кн.: Типологические исследования по фольклору. М., 1975, с. 182—190.

золотого царства (герой находит невест, передача колец, утроение действия); те же пространственные точки при возвращении.

Второй ход: граница (Русь — не-Русь, похищение невест); пень (разговор со стариком «Сам с четверть, борода с локоть», получение сведений о дороге); избушка Идолица (получение дальнейших сведений); избушка бабы-яги (добыча орла — птицы); дыра; дом (восстановление утраченного жизненного равновесия).

Временные определения отсутствуют, все совершается «сразу же», «вдруг». Время фиксируется только между событиями, и, как справедливо отметил Д. С. Лихачев, оно отсчитывается только от очередного события до следующего.<sup>17</sup>

В № 129 — пространственные определители:

Первый ход: дом (ситуация беды); лесной дворец (замена испытания родственным признанием, получение волшебного средства); чистое поле (встреча с братьями); горы (укрупнение плана изображения: пещера — граница двух миров); дворец медного царства (укрупнение плана: колодец; получение волшебных средств и дальнейшее утроение действия во дворцах серебряном и золотом — получение аналогичных средств); бриллиантовый дворец (укрупнение изобразительного плана: колодец; встреча с матерью; бой с Вихрем). При возвращении обратная последовательность смены *locus'ов*.

Второй ход: пещера (братья похищают мать и невест): медное, серебряное, золотое, бриллиантовое царства (обретение чудесных помощников); базар (встреча с башмачником); дом башмачника (изготовление башмаков, платья, строительство дворца); золотой дворец (узнавание).

Мир свой и чужой мыслятся в пространственном противопоставлении, внутри каждого фиксируются *locus'ы*, определяемые только как место события. И хотя в каждой сказке есть какая-либо граница между своим и чужим миром, география их весьма неопределенна. Мир иной может быть вверху (горы), внизу (в дыре), по горизонтали, просто дальше — «пятидевятое» царство. И путь к нему никогда не известен. Герой сказки, собственно, всегда идет «куда глаза глядят».

Сказка № 129, совпадая с № 128, существенно дополняется рядом сюжетных звеньев. Ей свойственна большая детализация описаний. Введены и временные характеристики: Иван-царевич предлагает братьям ждать «ровно три месяца», лезет по горам «целый месяц». Но эта конкретизация времени условна и в сказке не развернута.

Внутреннее событийное время дается в формах глагола настоящего времени. Присутствует и так называемое будущее в прошедшем — время просьб и предсказаний. Как отмечалось ранее, событийное время замкнуто в действии героя и приурочено к определенному месту. Обладает оно и дискретностью, т. е. не существует как длительность и не отличается единообразием. Оно замкнуто в событии, границы которого выделены при помощи переходных формул.

Замкнутость, дискретность и конечность пространственно-временных отношений в каждом эпизоде обусловлены синхронной позицией повествователя. В каждом событии сказки сказочник и его аудитория максимально приближены к переживанию времени героем. Изображение действия с внутренних позиций аналогично переживанию времени в мифах.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Лихачев Д. С. Замкнутое время сказки. — В кн.: Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 230.

<sup>18</sup> См.: Неклюдов С. Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 194—195; Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства. — Там же, с. 180—185; Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976, с. 31—56.

Таковую же близость показывают и формулы преодоления времени деятельностью или предметно-чувственное его измерение. В сказке № 93 старые швеи так измеряют срок своей жизни: «Вот доломаем сундук иглою, да изощьем сундук ниток — тотчас и смерть придет»;<sup>19</sup> распространенный мотив поисков утраченных супругов часто содержит формулы измерения времени в образных предметных характеристиках: «Я до тебя доходила, я до тебя достигала, трои лапти железны истоптала, трои прошивы железных изгрызла, трои посоха железных исчиркала. Трои шляпы железных вороны расклевали!»<sup>20</sup>

Конечно, сказке и мифу свойственна некоторая общность установок миросозерцания как следствие преемственности форм словесного искусства. Но основная разница изображения пространственно-временных отношений заключается прежде всего в том, что в сказке пространство и время имеют двойственный характер, обусловленный сменой «точек зрения» как приемом повествования. Своеобразная игра на включениях и выключениях пространственно-временных подструктур и их соотношении во многом определяет и композиционное строение сказки, которое зависит от позиции сказочника по отношению к объекту изображения.

Инициальные и финальные формулы служат границами повествования. Параллельные формы зачина и исхода сказки образуют ее кольцевую композицию, что в плане содержания соответствует восстановлению нарушенного в начале сказки жизненного равновесия героев.

З а ч и н	И с х о д
Жил-был...	Живут-поживают (Д. К. Зеленин. Великорусские сказки Пермской губ., Пгр., 1914, № 48).
Жил-был...	Стали жить да быть (Зеленин, № 76).
Был-жил... у него было...	Стали жить да поживать... да добра наживать... (Сказки Терского берега..., № 23).
Жила-была...	И зажили припеваючи (Афанасьев, № 114).
Жил-был...	Стали жить и теперь живут (Ончуков, № 69) и т. д.

Элемент неправдоподобности также композиционно выделен в начале и конце сказки. В начале он присутствует в развитой форме — в присказке или в краткой — в зачине, а иногда и в зачине и в присказке одновременно. Как уже неоднократно отмечалось, элемент недостоверности оттеняет то, что утверждается остальными элементами, тем самым отграничивая происходящее в сказке от реальности.<sup>21</sup> Переходные формулы пути героя завершают событие, соединяя его со следующим, поддерживая отмеченные в начале сказки пространственно-временные ориентиры. В плане формульности сказку можно представить как цепь, состоящую из мелких звеньев, соединенных начальным и конечным большим звеном. Соединительные моменты имеют ориентацию на слушателя и определяются с его позиций.

<sup>19</sup> Афанасьев, т. I, с. 136.

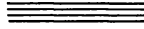
<sup>20</sup> Сказки Терского берега Белого моря, № 33, с. 114; см. также: Карнаухова, № 7, с. 19. — Оставляем в стороне вопрос о генетическом различии этих формул.

<sup>21</sup> См., например: Рошияну, с. 23, 27, 35, 67—69 и др.; Бараг Л. Г. О традиционной стилистической форме белорусских сказок и ее изменениях. — В кн.: О традициях и новаторстве в литературе и устном народном творчестве. Учен. зап. Башкирского ун-та, вып. XVIII, № 7, Уфа, 1964, с. 215—216.

«Точка зрения» как проблема композиции фольклорных произведений исследователями почти не рассматривалась, единственной в своем роде остается пока книга Б. А. Успенского,<sup>22</sup> который уделил этой проблеме несколько страниц.

Необходимо рассмотреть все стилевые формы волшебной сказки с этих позиций. Это позволит прежде всего уяснить формальное выражение процесса абстрагирования рассказа от действия и роль в нем автора-исполнителя.

С другой стороны, анализ способов введения точки зрения рассказчика на переживаемые события позволит облегчить жанровую дифференциацию текстов сказочной прозы.



---

<sup>22</sup> См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970, с. 23, 98, 107, 189.



---

---

Р. Ю. ДАНИЛЕВСКИЙ

## ИНТЕРЕС И.-В. ГЕТЕ К РУССКОМУ ФОЛЬКЛОРУ

(ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)

Отношение Иоганна Вольфганга Гете к устному народному творчеству носило двойственный характер. Как истинный ученик И. Г. Гердера, он обращал большое внимание на национальные особенности фольклора других народов. В то же время, особенно в зрелые годы, Гете все настойчивее искал в народных произведениях разных стран общечеловеческие черты, объединяющие народы между собой, делающие фольклор одной страны доступным и понятным носителям иных национальных культур.

Особенно часто высказываясь по вопросам фольклора в 1820-х годах, Гете, с одной стороны, хочет видеть в народной песне (которую он подчеркнуто называет «Lied des Volks» в отличие от стершегося и нечеткого в немецком языке понятия «Volkslied») выражение «если не всего характера, то по крайней мере главных и основных черт народа».<sup>1</sup> С другой стороны, поэт постоянно возвращается к мысли о том, что «существует общая, всемирная поэзия, и она заявляет о себе в зависимости от условий».<sup>2</sup>

Эти две точки зрения не исключали одна другую. Гете вырабатывал, в сущности, диалектический взгляд на народную поэзию. Это лучше всего видно в его статье «Сербские песни» (1824), помещенной в издававшемся им журнале «Об искусстве и древности». В статье была намечена всесторонняя, как сказали бы сегодня, комплексная программа изучения народного творчества в эстетическом, психологическом, музыкальном и других аспектах. О том же говорилось и в более поздней статье «Чешская поэзия» (1827), где Гете высказал надежду на появление в скором времени «славянского языкознания».<sup>3</sup>

Однако в подходе Гете к поэзии славянских народов все же давала себя знать тенденция видеть в национальном прежде всего то, что совпадает с привычными представлениями. Склонность непременно «преодолевать» своеобразные черты чужой поэзии таила в себе определенную опасность. Гете оценивал фольклорное произведение с позиций собственной национальной литературы, вольно или невольно подходил к нему с мерками литературы своего круга и своего вкуса. При этом «непривычные» для круга Гете черты, например, сербского эпоса оставались на периферии его занятий славянским фольклором. Следует, правда, заме-

---

<sup>1</sup> Заметка 1823 г. (Goethes Sämtliche Werke, Propyläen—Ausgabe, München—Berlin, 1909—1932, Bd 36, S. 247). (Перевод немецких цитат здесь и далее мой, — Р. Д.).

<sup>2</sup> Заметка 1827 г. (Там же, т. 39, с. 387).

<sup>3</sup> См. там же, с. 389.

тить, что Гете стремился избавиться от таких предубеждений, энергично пропагандируя в печати и в устных беседах народную поэзию других стран, борясь против высокомерного отношения к ней «образованных слоев» в Германии и за границей.

Гете много занимался славянами, особенно сербами и чехами, их историей и литературой.<sup>4</sup> Он поощрял, печатал и рецензировал немецкие переводы славянской народной поэзии и удачные подражания ей. Известны его заинтересованные отзывы о Вуке Караджиче, Яне Колларе, Симе Милутиновиче. Очень ценил он переводы с сербского Терезы Якоб (Гальфи) и Вильгельма Герхарда.<sup>5</sup> Вместе с тем примечательна его оговорка в статье о сербских песнях. «Должен сказать, — писал Гете, — что, несмотря на много возможностей, я никогда не знал и не изучал ни одного из славянских диалектов и поэтому остался совершенно в стороне от всей оригинальной литературы этих больших народов, хотя я всегда признавал ценность их поэтических творений, коль скоро они ко мне попадали».<sup>6</sup> В этом заявлении, как это нередко бывало у Гете, заключался расчет опытного в дипломатии деятеля, не желавшего, чтобы его обвинили в пристрастии к какому-либо славянскому народу в эпоху сложных взаимоотношений между славянами и другими государствами Европы. Сдержанность Гете можно объяснить также и его неприязнью к романтической идеализации национальной старины. Poleмика с эпигонами романтизма в Германии заставила Гете однажды раздраженно высказаться и о сравнительной бедности содержания славянских народных песен.<sup>7</sup> Сложное, в известной мере противоречивое отношение Гете к славянам и их фольклору необходимо иметь в виду, анализируя его отношение к русскому народному творчеству.

Многолетние и разнообразные связи Гете с русскими людьми и с теми, кто бывал в России и интересовался ее культурой (начиная с Гердера, с которым Гете встречался еще в студенческие годы), давали немало возможностей для знакомства с творчеством русского народа. Свидетельство внимания Гете к «простонародной поэзии» находим в записях В. К. Кюхельбекера, посетившего немецкого поэта осенью 1820 г. Обоим собеседникам такая тема разговора не была чужда.<sup>8</sup> Гете следил за русской поэзией, настоятельно рекомендовал немецким любителям славянских литератур «Российскую антологию» английского переводчика Дж. Бауринга, в которой были помещены переводы около двух десятков народных песен, знал о появившейся в 1828 г. книге переводов П. О. Гетце «Голоса русского народа в песнях».<sup>9</sup> «Гете интересуется всем, что касается до России», — писал летом 1829 г. один из русских посетителей Веймара.<sup>10</sup>

Для своего журнала «Об искусстве и древности» (1816—1832) Гете получал от славянских авторов и немецких переводчиков много материалов, имевших отношение к фольклору. Может быть, в этих бумагах ждут

<sup>4</sup> См.: Lehmann U. Slawische Studien Goethes in der Weimarer Bibliothek. — In: Ost und West. Berlin, 1966, S. 466—470.

<sup>5</sup> См. рецензии Гете 1824—1828 гг., а также: Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.—Л., «Academia», 1934, с. 264—265, 345—346; см. также: Mojašević M. Eine Leistung Goethe zuliebe. Talvj, Goethe und das serbokroatische Volkslied. — In: Goethe-Jahrbuch, Bd 93, Weimar, 1976, S. 164—189.

<sup>6</sup> Goethes Sämtliche Werke, Bd 36, S. 128.

<sup>7</sup> См.: Эккерман И. П. Разговоры с Гете..., с. 391.

<sup>8</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 302.

<sup>9</sup> О Дж. Бауринге см.: Десницкий В. А. Избранные статьи по русской литературе XVIII—XIX вв. М.—Л., 1958, с. 202—203. О П. О. Гетце см.: Данилевский Р. Ю. Русская тема в немецкой литературе первой половины XIX в. — В кн.: Восприятие русской культуры на Западе. Очерки. Л., 1975, с. 103—106. О связях Гете с Россией см.: Лит. наследство, т. 4—6, М., 1932.

<sup>10</sup> Московский вестник, 1830, ч. 2, № 7, с. 300.

еще своего часа затерянные записи русских народных песен. В 1822 г. Гете сообщал, что песни приходят к нему во все большем количестве, особенно из восточных областей, расположенных «от Олимпа до Балтийского моря и от этой линии дальше в *глубь материка, на северо-восток*». Впоследствии он вновь подтверждает: «...очень много приношений получил я в ответ на мои живейшие просьбы, это — стихотворения на *всех славянских языках*».<sup>11</sup>

Среди стихотворений, попавших таким путем в руки Гете в 1820-х годах, были и произведения Франтишка Ладислава Челаковского (1799—1852), чешского поэта, переводчика, крупного деятеля национального культурного возрождения. Вслед за тремя томами славянских народных песен Челаковский выпустил в 1829 г. сборник своих подражаний русской народной поэзии «Отзвук русских песен».<sup>12</sup> По примеру других славянских авторов, которые посылали Гете подлинные тексты песен в сопровождении немецкого перевода, он сделал — по-видимому, собственноручно — немецкий перевод части стихотворений этого сборника специально для того, чтобы Гете мог познакомиться с их содержанием.

Тетрадь переводов песен Челаковского хранится ныне в архиве Гете и Шиллера в Веймаре (ГДР) и содержит стихотворные переложения 13 из 25 песен сборника (шифр: Goethe, I, 8). В подборе стихотворений чувствуется некоторая неуверенность поэта. Вначале он переводил подряд: 1. «Богатырь Муромец»; 2. «Ночной разговор»; 3. «Романтическая любовь»; 4. «Разлука и возвращение»; 5. «Великая панихида»; 6. «Смерть Александра»; 7. «Покинутая». Затем были выбраны еще несколько стихотворений, возможно те, которые автор считал наиболее удачными: 15. «Примирение»; 17. «Детская песня»; 19. «Узник»; 20. «Допрос». Завершается тетрадь последним произведением, входившим в сборник, — «Илья Волжанин». После него вписан перевод песни, имеющей в подлиннике № 18 («Смерть милой»). В переводах сохранена нумерация песен, какой она была в чешском издании, — значит, Челаковский рассчитывал, что Гете взглянет и на оригиналы. Однако поэт едва ли был уверен, что в Веймаре понравятся именно те песни, которые он перевел. Приблизительно с середины тетради появляются сокращения и описки, почерк становится более торопливым. Рядом с книгой П. О. Гетце, на которую в тетради имеется даже ссылка, рядом с другими переводами русской народной поэзии, появившимися уже в Германии, переложения Челаковского при всех их достоинствах теряли прелесть новизны и подлинности. Возможно, чешский поэт сам пришел к этой мысли, предугадывая отношение Гете. Мнение последнего о песнях Челаковского, полученных 2 января 1830 г., осталось неизвестным — скорее всего Гете предпочел промолчать.<sup>13</sup>

Между тем стихотворения Челаковского не были имитацией. В них широко использовались подлинные мотивы русских былин, исторических, казачьих, солдатских, особенно часто — лирических песен. В стихотворении «Допрос», например, была разработана тема известной разбойничьей песни «Не шуми, мати, зеленая дубровушка».<sup>14</sup> Сборник Челаковского выполнял большую национальную задачу: он знакомил чехов с духом

<sup>11</sup> Goethes Sämtliche Werke, Bd 40, S. 236; Bd 37, S. 128 (курсив мой, — Р. Д.).

<sup>12</sup> Ohlas pisni ruských od Fr. Lad. Celakowského. W Praze, 1829.

<sup>13</sup> См.: Ескеманн J. P. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Ed. Castle, Bd 2, Berlin etc., o. J., S. 284.

<sup>14</sup> Ср.: Соболевский А. И. Великорусские народные песни, т. VI. СПб., 1900, № 232, 357, 424—427; см. также: Никольский С. В. К вопросу о знакомстве Ф. Л. Челаковского с русской фольклористикой начала XIX века. — Ученые записки Института славяноведения АН СССР, т. I, 1949, с. 359—366.

русской народной поэзии, укреплял связи между возрождавшейся чешской и русской демократической культурами.<sup>15</sup> Отношение Гете к фольклору соответствовало иному, более научному, философскому восприятию культуры других народов. Немецкий и чешский поэты здесь не могли до конца понять друг друга.

В архиве Гете находится еще одна рукопись, убеждающая нас в интересе поэта к жизни русского народа. Неясное происхождение этого текста не позволяет установить, в какой именно степени он связан с устным народным творчеством. Но связь эта представляется несомненной.

Речь идет о немецкой записи истории из русской жизни «Ужасное убийство» (*Schreckliche Mordthat*) (шифр: Goethe, *Frd. Lit.*, V, 6). Записанный не рукой Гете, но, очевидно, специально для него, этот короткий рассказ (в тетради из четырех листов в восьмую долю, последний лист не заполнен) мог быть заимствован из какого-то немецкого издания. Не исключено, однако, что это прямой перевод с русского.

Содержание рассказа состоит в следующем.

В крестьянскую избу, стоящую в стороне от деревни (дело происходит в Смоленской губернии — это указание местности как свидетельство достоверности сделано в первой фразе), приходит «среди белого дня» (*am hellen Tage*) известный в околотке старик нищий. Хозяйка, муж которой ушел на охоту, впускает его и кормит. «Поевши, нищий, к немалому удивлению женщины, вместо прежнего смиренного тона начинает говорить по-другому, угрожающим голосом: „Знай, что я пришел не затем, чтобы просить у тебя милостыню, я хочу денег. Мне известны доходы твоего мужа и, думаю, у него скопились хорошие денежки (*ein hübsches Sümmchen Geld*). Сейчас же отдавай их мне, если тебе жизнь дорога“».

Под предлогом того, что деньги спрятаны на чердаке, женщина «взбирается по лестнице, находящейся в избе и прислоненной к дверце в потолке» (*in der Stube befindliche Leiter, welche auf eine Fallthür des Bodens angelegt ist*), и поспешно убирает лестницу за собой. В руках злодея (*Gauner*) остаются двое маленьких ее детей, которых он грозитя искалечить и убить, если она не спустится и не даст ему обещанных денег. «Не имея, с одной стороны, возможности выполнить его требование» (так как денег на чердаке не было) «и не веря в то же время бесчеловечным угрозам (*den angedrohten Unmenschlichkeiten*), она остается в своем убежище, пытается разобрать крышу и позвать на помощь». Между тем разбойник приводит свою угрозу в исполнение и убивает детей; «... крики их разрывают ее материнское сердце, однако помочь им невозможно (*ihnen zu helfen ist Unmöglichkeit*) ... она не уходит с чердака и, с большими усилиями проделав в крыше дыру, жалобными криками наполняет окрестность».

Проезжающий как раз в это время по дороге офицер (*ein Offizier, der eben vorbeifährt*) слышит крик и посылает слугу (*seinen Bedienten*) узнать, что случилось. Женщина рассказывает слуге обо всем. Тот «бросается в дом, а там приветствует его убийца с ножом в кулаке, нападает на него и распарывает ему живот (*ihm den Bauch aufschlitzt*), так что слуга падает мертвым, не успев издать ни звука». Не дождавшись возвращения слуги, офицер сам спешит в избу, вступает с убийцей в поединок и отсекает ему саблей пальцы на правой руке вместе с ножом. Но «в это мгновение тот, пользуясь тем, что дверь осталась открытой, весь покрытый

<sup>15</sup> См.: Никольский С. В. «Отзвук русских песен» Ф. Л. Челаковского. — В кн.: Из истории связей славянских литератур. Сборник статей. М., 1959, с. 3—21.

кровью убегает (in diesem Augenblick aber die Gelegenheit wahrnimmt und durch die offenstehende Thür, über und über mit Blut bedeckt, entwicht)».

Тем временем женщина спускается с крыши и бежит в деревню за помощью. По дороге она разминулась с мужем, спешившим домой, потому что окровавленный человек, которого он встретил в лесу и которого он знал как нищего, рассказал ему, что в его избе бесчинствует какой-то офицер, убивший его детей и ранивший-де его, нищего, осмелившегося за них вступить. Прибыв домой, охотник застрелил офицера. Выстрел слышит возвращающаяся с людьми жена. Узнав от нее правду, «длгое время он стоит с застывшим взглядом и без движения, потом с ним случается удар, он падает навзничь и лишается жизни».

«Но прочь от этой ужасающей картины! — заключает повествование неизвестный автор. — К чему рисовать ее далее, если одна только мысль о ней уже приводит в трепет. Это происшествие во всех своих страшных подробностях еще живет на устах у всей округи (Noch lebt dieß Ereigniß mit seinen Schauern und Schrecken im Munde der ganzen Umgegend). Безбожный виновник его благодаря бегству избежал наказания, но рано или поздно оно настигнет его, ибо каков поступок — такова и плата (wie ist die That, so die Lohn)».

Вопрос о житейской достоверности этой истории едва ли стоит здесь ставить, хотя, как видим, достоверность подобных происшествий не в последнюю очередь должна была воздействовать на читательское воображение. Такое мнимое «правдоподобие» являлось как раз одним из литературных приемов так называемой «низовой» или «рыночной» литературы, по крайней мере в Германии, и шло оно от фольклорной легенды.<sup>16</sup>

В нашем рассказе, или истории, или «анекдоте», как называла подобный материал журналистика начала XIX в., можно разглядеть два стилистических слоя. Явственна попытка придать повествованию назидательность в духе плоских морализаций, свойственных обывательской беллетристике: особенно показательна в этом отношении концовка. Позднейшей могла быть и мелодраматическая деталь — убийство спасителя, вызванное случайным стечением обстоятельств (случай — типичный двигатель сюжета в тривиальной литературе). «Ниже» находится разбойничий рассказ с некоторыми фольклорными признаками, присущими этому устному жанру, — сжатостью и динамичностью изложения, указанной уже попыткой доказать реальность событий. Примечательно наличие в фабуле деталей, повторяющихся в подобного рода устной «уголовной новелле»: разбойник появляется под видом обычного, «ничтожного» человека, о поимке его обычно сообщается мимоходом в конце, внимание сосредоточивается на самом преступлении, а не на «морали».<sup>17</sup>

Значительную роль в разбойничьем рассказе играет «эстетика ужасного». Сочетаясь со сравнительно слабой или лишь грубо намеченной психологической мотивировкой действия персонажей, при совершенном отсутствии какой-либо социальной оценки разбойничества (кроме, разумеется, самого общего осуждения злодейства), она может указывать на архаичность подобных разбойничьих сюжетов.<sup>18</sup>

«Эстетика ужасного» вместе с рядом других признаков объединяет разбойничий рассказ с народной или же связанной с фольклором, хотя

<sup>16</sup> См. мою заметку: «Московский» эпизод в немецкой народной книге об Агасфере. — В кн.: Сравнительное изучение литератур. Сборник статей к 80-летию акад. М. П. Алексеева. Л., 1976, с. 69—73.

<sup>17</sup> См.: Ярневский И. З. Устный рассказ как жанр фольклора. Улан-Удэ, 1969; Соколова В. К. Русские исторические предания. М., 1970, с. 143, 160.

<sup>18</sup> См.: Соколова В. К. Русские исторические предания, с. 148.

и литературной, доромантической балладой.<sup>19</sup> В немецком фольклоре XVIII в. сложился даже особый жанр моритата, т. е. «баллады об убийстве», восходящей к уголовной хронике. Связь моритата с разбойничьим рассказом, и именно в некоторых случаях с рассказом из русской жизни, была показана академиком В. В. Виноградовым на примере сюжета одочеря новгородского купца.<sup>20</sup> Ученый наглядно продемонстрировал также способность таких «межнациональных» изданий, какими были выходившие в России немецкие журналы, служить посредником в обмене литературными сюжетами. В немецком «Санктпетербургском журнале» (1778, т. 6) и появилась впервые баллада-моритат на тему о девушке, сжегшей в кабаке слугу-шантажиста.

Знакомство с периодикой этого рода убеждает, что и тема истории из архива Гете прошла к немцам из России по этому пути. В журнале «Константинополь и Санкт-Петербург», издававшемся в российской столице, был в 1806 г. напечатан «русский анекдот» под заглавием «Стойкость женщины».<sup>21</sup> В нем описывалась стойкость жены кабатчика, оборонившей свой дом от шайки разбойников. Одного из них, проникшего в дом под видом нищей старухи, она заперла в чулане, куда послала его, сказав, что там лежат деньги. В чулане оказался и сын кабатчицы, которого разбойник убивает. Защищаясь от разбойников «старой саблей», женщина отрубает одному руку, а другому — пальцы. Таким образом, не только основной мотив, убийство ребенка, но и ряд второстепенных подробностей совпадает здесь с историей, записанной для Гете. Примечателен и финал «русского анекдота»: там лаконично сообщается, что хотя одного разбойника схватили, остальные «так и остались непойманными».

Деловитая сжатость этого «анекдота», отсутствие морализации, подробное указание места (полверсты от Арзамаса) и даже времени (ноябрь 1804 г.) позволяют отнести его к тому типу рассказов, к которому принадлежит второй, так сказать, «нижний» стилистический слой нашей истории. Это — устный народный рассказ, сравнительно мало измененный в переводе или переложении. Доказательством служит близость отдельных его мотивов к сказочным сюжетам, зафиксированным в научной фольклористике: девушка или женщина у разбойников, ее борьба с ними, разбойники, убивающие ребенка женщины.<sup>22</sup> Если записанный для Гете рассказ и не был прямой переработкой «анекдота» о смелой кабатчице, то во всяком случае в его основе лежал один из вариантов этого сюжета. Способность сюжета изменяться, сохраняя при этом группу мотивов, говорит в пользу устного бытования рассказа. Возможно также, что и место действия напечатанной в журнале истории — кабак — сохранилось в измененном виде в рукописном тексте: изба стоит у большой дороги, в стороне от деревни. Постоялый двор, трактир нередко фигурировали в разбойничьем фольклоре.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> На зыбкость жанровых границ указывает И. З. Ярневский (Устный рассказ как жанр фольклора, с. 98). См. трагические сюжеты в русской устной балладе (Народные баллады. М.—Л., 1963).

<sup>20</sup> См.: Виноградов В. В. Сюжет и стиль, М., 1963.

<sup>21</sup> Festigkeit des Weibes (Russische Anekdote). — Konstantinopel und St. Petersburg, der Orient und der Norden, 1806, Bd 3, H. 9, S. 348—350.

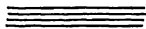
<sup>22</sup> См.: Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929, № 955, I и 956, А. — Некоторые из этих мотивов, кроме убийства ребенка, разработал М. П. Погодин в повести «Васильев вечер» (Повести, ч. 3. М., 1832, с. 99—186). Ряд мотивов разбойничьего рассказа любезно указан автору статье Н. А. Криничной (Петрозаводск).

<sup>23</sup> См., например: Садовников Д. Н. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884, с. 319—325. — Тема проникла и в немецкую беллетристику (ср.: Schreckensscenen aus dem Norden von J. TAILLEFAS. Dresden, 1820).

Сквозь подчеркнута «реальную» ситуацию обеих приведенных историй просвечивает, как можно предположить, древняя сказка о кладе и убийстве ребенка ради получения сокровищ. Так поддается объяснению, казалось бы, немотивированная «стойкость» героинь, которые не приходят на помощь своим детям. Прежняя мотивировка здесь могла быть забытой.<sup>24</sup>

Итак, в распоряжении Гете находился текст, заслуживающий внимания исследователя литературных и фольклорных связей между Россией и Германией в XVIII—XIX вв. Суждения Гете об этом тексте мы не знаем. Если немецкого поэта не оттолкнула чересчур безрадостная, «кровавая» экзотика рассказа (что вполне могло произойти), то анализу его мог помочь только сравнительный метод. Но в этом случае недоставало, по-видимому, материала для сравнения. Как филолог, серьезно изучающий народное творчество, Гете не раз сетовал на отсутствие достаточного количества фактов. Сообщая о славянских «приношениях» для своего журнального портфеля, Гете добавлял: «... однако они попадали ко мне только по отдельности; ни выделить в них главную тенденцию, ни обоснованно распределить их по группам я был не в состоянии».<sup>25</sup>

Стремление к полноте и достоверности сведений, к их научной систематизации было присуще Гете-исследователю всегда. Оно безусловно распространялось и на русский фольклор.



---

<sup>24</sup> Происхождение и история устного народного рассказа изучены еще сравнительно мало. См. материалы сборников: Русская народная проза. Русский фольклор, XIII, Л., «Наука», 1972; Прозаические жанры фольклора народов СССР. Тезисы докладов на Всесоюзной научной конференции. Минск, 1974.

<sup>25</sup> Goethes Sämtliche Werke, Bd 37, S. 128.

---

---

СТАНИСЛАВА КУНЕЦ-БОРЫЧКО, РЫШАРД ЛУЖНЫ

## РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ЭПОС В ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Десять лет тому назад единственное современное советское периодическое издание, специализирующееся по фольклорной тематике (ежегодник «Русский фольклор», XI том, посвященный специально проблемам связей устного творчества различных славянских народов), поместило обзорную статью польской славистки Генрики Чайки,<sup>1</sup> — статью, в которой подробно рассмотрены послевоенные работы польских фольклористов о народном творчестве восточных славян.

Уже эта работа показала, что устное творчество восточных соседей привлекало в Польше внимание как исследователей-специалистов, так и переводчиков, издателей и читателей; что отдельные жанры украинского, белорусского и особенно русского фольклора были довольно хорошо знакомы полякам. Свидетельство тому — научные и популярные издания, рецензии и обзоры, а также переводы и публикации. Однако упомянутая статья все-таки не исчерпала имеющихся материалов, а последующие годы, естественно, принесли новые факты и явления, не менее важные для всего процесса ознакомления поляков с русским фольклором. Наконец (и это следует подчеркнуть особо), послевоенным годам предшествовал период, относительно долгий и богатый примечательными событиями в истории интересующего нас процесса.

В статье Г. Чайки опущено такое важное событие, как переиздание печатавшегося в течение 1929—1939 гг. фундаментального, ныне уже классического труда Казимежа Мошиньского «Народная культура славян»,<sup>2</sup> во II томе которого («Духовная культура») автор дает обширную характеристику славянской народной поэзии, обращая внимание, конечно, также и на русский фольклор, рассматриваемый в сравнительном плане на общем фоне славянского фольклора.<sup>3</sup> Не упомянут такой характерный факт, как появление в печати краткого, но исчерпывающего энциклопедического очерка Виктора Якубовского, посвященного жанру былины, в большом «Словаре славянских древностей».<sup>4</sup> Не упомянуто, наконец, столь знаменательное проявление художественного осмысления

---

<sup>1</sup> Чайка Г. Изучение фольклора восточных славян в Народной Польше. — В кн.: Исторические связи в славянском фольклоре. Русский фольклор, XI. М.—Л., 1968, с. 308—317.

<sup>2</sup> Moszyński K. Kultura ludowa Słowian. T. 2, cz. 1—2. Kultura duchowa. Wyd. 2. Warszawa, 1967—1968.

<sup>3</sup> Там же; ср. особенно с. 1467 и след.

<sup>4</sup> Jakubowski W. Byliny. — W. Słownik starożytności Słowiańskich. Encyklopedyczny zarys kultury Słowian od czasów najdawniejszych do schyłku wieku XII. Pod red. W. Kowalenki, G. Labudy, T. Lehra—Splawińskiego. T. I (A—E). Wrocław, 1964, s. 213—214.



русского фольклора, как переводы русских обрядовых и лирических песен Анны Каменьской, выдающейся современной польской поэтессы и заслуженной переводчицы славянской поэзии, особенно народной. Обширный, содержащий около 140 номеров, том этих переводов<sup>5</sup> был значительным явлением в литературной жизни Польши.

За последнее десятилетие можно отметить также новые симптоматические факты. Хотя новых переводов фольклорных текстов в этот период не появлялось (за одним исключением, речь о котором ниже), а обширная антология русской поэзии, включающая также устную поэзию, находится в стадии редакционной подготовки, зато появились новые научно-исследовательские работы по фольклору, в том числе статья о «чашушке» как форме лирической песни.<sup>6</sup> В качестве университетских пособий для русистов издано несколько учебных пособий (ротапонт). Одни из них представляют собой хрестоматии, где избранные тексты не имеют ни комментариев, ни сопроводительных теоретических статей,<sup>7</sup> в других тексты предваряются лаконичными вступлениями, содержащими самые общие их характеристики.<sup>8</sup> Авторы и составители третьих пытаются объединить принципы антологии и учебника, снабжая произведения более подробным комментарием, а также предваряя тексты относительно развернутыми вступлениями, очерками жанров русского народного творчества и сведениями из истории фольклористики как особой отрасли литературоведения.<sup>9</sup>

Проблематику фольклора в этот период начали все шире и чаще включать в сферу своих интересов историки литературы, обратившиеся по примеру полонистов и славистов к исследованию некоторых проблем, возникающих на стыке письменности и народной литературы (например, о роли фольклора как источника творческих замыслов в произведениях отдельных писателей). Эти «пограничные» или чисто фольклорные проблемы стали достоянием магистерских (= дипломных), а в последнее время и докторских (= кандидатских) работ. Впрочем, процесс этот имеет более широкий размах. Он захватил также область исследований по литературе западно- и южнославянских народов и далее — польскую украинистику и белорусистику, научные и популяризаторские достижения которых за последнее время несомненны.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Kamieńska A. Pióunowe ziele. Wybór rosyjskiej liryki ludowej. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa, 1961.

<sup>6</sup> Grosbart Z. «Czastuszka» jako zjawisko z pogranicza folkloru i literatury (Próba syntezy). — W: Z polskich studiów slawistycznych. Ser. 4, cz. 2 (Nauka o literaturze). Warszawa, 1972, s. 259—265.

<sup>7</sup> Litwinow J., Siekierzyński E., Zbyrowski Z. Literatura rosyjska. Wybór tekstów z folkloru rosyjskiego i literatury staroruskiej. Pod red. A. Karpenki. Poznań, 1968; Szarapowa H., Jankowski A., Kachniewski Z. Wybór tekstów z folkloru i literatury rosyjskiej XI—XVIII w. Kielce, 1974.

<sup>8</sup> Muradowa M. Русский фольклор. Wybór tekstów. Bydgoszcz, 1973.

<sup>9</sup> Sielicki P. Русский фольклор. Skrypt dla studentów zaocznych filologii rosyjskiej. Wrocław, 1974 (Uniwersytet Wrocławski). — Как это пособие, так и предыдущие, изданы на русском языке; Ł u ż n y R. Rosyjska literatura ludowa. Skrypt dla studentów filologii rosyjskiej. Kraków, 1974 (Uniwersytet Jagielloński). — Последний учебник вышел в 1977 г. во втором, исправленном издании Государственного научного издательства.

<sup>10</sup> Например, сейчас в издательстве «Осолоинэум» печатается докторская диссертация: K o z a k S. U źródeł nowożytnej myśli społecznej i literatury na Ukrainie, касающаяся наряду с другими проблемами роли эпической песни в формировании прогрессивной мысли и литературы на Украине в период предромантизма. Ср. также: Na ciche wody. Dumy ukraińskie. Przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył M. Kasjan. Wrocław, 1973; M o k r y W. Z problematyki przekładu folkloru ukraińskiego na język polski. — Slavia Orientalis, rocznik XXIV (1975), № 3, s. 319—329; F e d o r o w s k i M. Diabelskie skrzypce. Baśnie białoruskie. Wybrał, przełożył, wstępem opatrzył A. Barszczewski. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza. Warszawa, 1973; Niewy-

Подчеркнем: чтобы правильно понять характер того, что совершается сегодня в научной жизни Польши в области русистики, следует помнить, что традиционный интерес поляков к восточнославянскому фольклору ведет свою историю отнюдь не с 1945 года. Правда, в период романтизма и позитивизма обращение польской фольклористики к русскому народному творчеству — редкость, но зато в межвоенные годы в этой области можно отметить важные события как научно-исследовательского, так и художественного порядка.

К их числу относится прежде всего появление синтетических обзоров русского народного творчества. На страницах известной, оставшейся вплоть до недавнего времени единственной в Польше обобщающей «Истории русской литературы» Александра Брюкнера (1922) (в разделах XVII—XXI первого тома) был опубликован очерк русской народной литературы. Вторую характеристику русского народного творчества находим в упомянутом II томе труда К. Мошиньского «Народная культура славян», где путем сравнения выявлялись генезис и сущность русской устной поэзии в целом, диалектика отдельных ее видов и жанров.<sup>11</sup>

Важное событие этого времени — книга Ю. Кшижановского, посвященная былинам,<sup>12</sup> спорные выводы и тезисы которой вызвали в Польше большое оживление и интересную научную полемику. Монографической разработки дождалась также русская народная драма;<sup>13</sup> рассматривалась частная проблема — место польской темы в русском народном эпосе.<sup>14</sup>

Столь же существенным для уяснения общего процесса восприятия русского фольклора в тогдашней Польше следует считать переводы и переделки известных былин, благодаря которым последние навсегда вошли в польскую поэзию. И в этом смысле межвоенные годы оказались также переломными.

Факты и обстоятельства, о которых мы напомнили, дополняют общую картину, нарисованную ранее Г. Чайкой, и позволяют сделать вывод, что русская народная литература, и особенно ее наиболее значительное и оригинальное явление — песенный эпос, давно стала объектом внимания польской научной мысли и одновременно заметным фактом в художественной жизни Польши. Далее авторы настоящей статьи пытаются проиллюстрировать на конкретных примерах основные стадии вхождения русского эпоса в польскую литературу, стадии его художественной ассимиляции в польском языке, оценить окончательные результаты процесса, который продолжается уже почти полтора столетия.

Первый польский энтузиаст и переводчик былин, известный, в свое время поэт и критик славянофильского направления Люциан Семеньский (1807—1877), оценивая эти песни с типичной для романтика экзальтацией, очарованный их самобытностью, так писал о них (1839):

---

czepany dzban. Baśnie ziemi mińskiej, smoleńskiej, mohylewskiej, grodzieńskiej i Polesia. Wybrał, przełożył i opracował Aleksander Barszczewski, ilustrował Marian Murawski. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza. Warszawa, 1976.

<sup>11</sup> Cp.: М о с з ы ŋ с к и К. Kultura ludowa Słowian. Cześć 2. Kultura duchowa, zeszyt 1—2. Kraków, 1934—1939 (раздел: Literatura ustna, s. 1347—1529, особенно 1440—1520).

<sup>12</sup> K r z ы ż a n o w s k i J. Byliny. Studium z dziejow rosyjskiej epiki ludowej. Wilno, 1934.

<sup>13</sup> G o ł ą b e k J. Car Maksymilian. Widowisko ludowe na wsi. Kraków, 1938.

<sup>14</sup> B a u d o u i n de Courtenay, Ehrenkreutzerowa C. Echa stosunków polsko-rosyjskich w bylinach. — Przegląd Historyczny, t. XXIII (serii drugiej, t. III, zeszyt 2, s. 11—47); K r z ы ż a n o w s k i J. Polska w świecie bylinnym. — Wiadomości Literackie, 1938, № 41, s. 4.

«В них столько свежести, столько аромата былых времен, столько фантазии и жизни, как в немногих современных плодах творчества».<sup>15</sup> Семеньский познакомился с былинами благодаря известному сборнику Кирши Данилова в издании К. Калайдовича 1818 г. и выбрал из него для перевода одну из них — «О женитьбе князя Владимира». Этот перевод был опубликован в Польше дважды в течение нескольких лет,<sup>16</sup> и так случилось, что долгое время, в течение целого столетия, он оставался единственным польским переводом русской народной эпической песни. Семеньский, чтобы дать как можно более почувствовать «аромат и свежесть» народной песни, старался прежде всего быть верным оригиналу. Поэтому он, естественно, сохранил его поэтическую форму с такими характерными особенностями, как белый стих, песенно-балладный ритм эпического повествования, основанный на многочисленных повторах и параллельных синтаксических конструкциях, а также характерные обороты, что, впрочем, повлекло за собой необходимость введения калькированных выражений и даже явных лексических и грамматических руссизмов, вроде: «w Kijewie», «godowanie», «stołowanie», «w połowinie porę», «przekrasna», «wierchowała umem», «służbić», «swadzubny zamysł» и т. п.

Таким образом, поэт сразу встал перед теми трудностями, которые будут громоздиться перед его более поздними и современными продолжателями, также старающимися найти наилучшие польские соответствия поэтики былин, особенно их стилистическим особенностям и ритмической структуре. Семеньский, первый в этом ряду переводчиков, был в наиболее трудном положении, его скорее могла постичь неудача. Однако, выступив первым, он явился пионером сложного поэтического дела.

Совсем иной подход к задаче переводчика и популяризатора былин мы находим при следующей художественной попытке. Таковой было интересное, имеющее высокие поэтические достоинства предприятие выдающегося поэта и переводчика периода «Молодой Польши» — Антония Ланге. Он решил придать былинам польскую словесную форму. Автор публикации «Илья Муромец» (1916), ныне забытой и не упоминаемой теми, кто пишет о проявлении интереса поляков к русской поэзии, Антоний Ланге выступил не с переводом какой-то одной былины или даже их цикла о главном герое русского эпоса, а предложил свободную литературную контаминацию и парафразу разных былинных мотивов.

Знание многих языков и необычайно широкий круг интересов как будто предназначали А. Ланге к тому, чтобы быть посредником между мировой литературой и польскими читателями. Переводя труд А. Шасана и А. Л. Марку под заглавием «Эпос» — книгу, содержащую изложение шедевров эпической поэзии, — Ланге демонстрирует свой интерес к культурным явлениям данного типа и активно подключается к работе французских авторов. Так как во французском оригинале отсутствовала славянская литература, Ланге от себя добавил чешскую, сербскую, русскую и польскую эпическую поэзию, давая в виде образцов не изложения, а наиболее удачные переводы или отрывки с языков оригиналов. В дополнение поэт поместил также несколько замечаний об эпосе XIX в.

В разделе, посвященном русскому эпосу, Ланге коротко разъясняет смысл понятия «былина», излагает историю возникновения былин, знакомит читателей с проблемой их собирания и публикации. Самому Ланге известны были такие собрания русских песен (богатырских и лирических), как сборники Кирши Данилова, Киреевского, Рыбникова и Гильфердинга,

<sup>15</sup> Przyjaciół Ludu, rok V, tom II, № 29, Leszno, s. 231.

<sup>16</sup> См.: Pamiętnik Nauk i Umiejętności, 1835, t. II, Krakow, s. 325—329; Przyjaciół Ludu, 1839, rok V, t. II, № 29—30, Leszno, s. 230—231, 237—238.

а также попытки объединения этих песен в одно целое, предпринятые Львом Толстым (о старших богатырях), Острогорским (об Илье Муромце) и Авенариусом («Книга былин»).

Судя по довольно подробному описанию содержания сборника Авенариуса, приводимому Ланге, можно предполагать, что именно отсюда он почерпнул больше всего мотивов для своего «Ильи Муромца». Причем, подобно Рыбникову или Авенариусу, под былинами Ланге понимает, видимо, также исторические песни. Этим можно объяснить замену имени князя (Иван вместо Владимир) и его жены (Евпраксия вместо Елена), а также названия столицы (Москва вместо Киев). Князь Иван просто вошел в эпiku Ланге из исторических песен об Иване Грозном. Из исторических песен XVI века Ланге заимствовал также слово «войско», которое в эпосе отсутствует.

Вводя в свое произведение князя Ивана, Ланге в известной степени солидаризируется с гипотезой В. Миллера, тем самым как бы включаясь и в научную полемику своего времени. О том, что поэт примыкает скорее к исторической школе, свидетельствуют, пожалуй, также те фрагменты «Ильи Муромца», которые говорят о политике и деятельности Ивана. В одном из них князь, жаждущий властвовать над сильным и обширным Московским государством, посылает Илью в военный поход для завоевания новых земель и покорения разных народов. В другом случае, в отрывке, умело вкомпонованном в целое, Ланге рассказывает о деспотичном князе, который, кровавой рукой подавляя все попытки сопротивления (имевшие место, например, в Пскове и Новгороде) или крестьянские бунты, укрепляет свою власть при помощи созданной им специальной, готовой на все «дружины разбойников (opryszków)», как ее называет Ланге. Чтобы вызвать у читателя нужные ассоциации, автор использовал даже подобие звучания слов «opryszek» и «опричник». «Drużyna opryszków» Ланге — это точь-в-точь историческая дружина опричников Ивана Грозного.

Мы уже упомянули выше, что «Илья Муромец» — не перевод отдельных былин, а весьма интересная контаминация былинных мотивов, поэтически трансформированная Ланге. Читателю произведения приходит мысль, что, быть может, частные мотивы составляют содержание ряда отдельных былин, возникших в результате распада какого-то замечательного эпоса, бытовавшего на Руси в исторически отдаленные времена. Сам Ланге, по-видимому, был в этом убежден и старался как бы реконструировать первоначальную форму целостного эпического творения. Он хотел воссоздать русский эпос, приблизить к польскому читателю некое законченное целое, обладавшее почти всеми особенностями эпического стиля и воспроизводившее полностью биографию героя.

Попытаемся же проследить, как справляется со всем этим наш переводчик, как развивает он свое повествование об Илье, как его собственная творческая фантазия согласуется с оригинальными былинными мотивами, как он сплетает их в художественное целое и каким рисует образ самого героя.

Реконструкция русского эпоса у Ланге складывается из восьми автономных частей-песен, правда не озаглавленных, но содержащих определенные эпизоды из жизни любимого национального героя, которые должны в хронологическом порядке воссоздавать его биографию. Ланге начинает с истории о чудесном исцелении Ильи, о наделии его силой. Это как бы пролог к повествованию о его богатырских подвигах.

Продолжающиеся 33 года болезнь и немощ Ильи Ланге описывает довольно оригинально. В известных былинах факт просто констатируется, сказители не задерживаются на нем и не стараются его объяснить.

Ланге, акцентируя внимание на недуге Ильи, объясняет его избытком жизненных сил. Илья «не был немощен от немощи, но как раз от избытка мощи, так что собственная сила носить его не хотела. И как закипит у него кровь в жилах, ударяет она ему огнем в голову и валит его сразу на землю».<sup>17</sup> Таким образом, поэт в известной степени идеализирует своего героя; впрочем, в этом отношении он последователен до конца, так как не вводит в биографию Ильи несколько приземляющих его образ былинных эпизодов (как, например, в былине о бое Ильи с сыном), опускает также несколько фарсовый эпизод о том, как Святогор посадил Илью вместе с конем в карман.

Известные былины о первом походе Ильи и о его пребывании при княжеском дворе Ланге трагестивует в третьей части своего эпоса, вводя из былин все *loci communes*, и добавляет собственный, вымышленный эпизод 33-летнего военного похода Ильи. О походе герой отчитывается перед царем по возвращении в Москву.

К занимательным событиям из жизни Ильи несомненно относится его встреча со старшим русским богатырем Святогором. Разные варианты былин о Святогоре по-разному описывают обстоятельства его смерти: в одних богатырь гибнет, пытаясь поднять суму с земной тягой; в других — и они составляют большинство — происходит встреча с Ильей, а смерть наступает Святогора в гробу: так предназначено судьбой. Ланге интересно соединил оба мотива, заставив Добрыню играть на гуслях и петь о Святогоре. В песне Добрыни богатырь, задвленный земной тягой, не погибает, но через какое-то время выбирается из-под земли и укрывается в родных горах. Эпизод «Святогор в гробу» излагается Ланге подробно, с введением всех былинных деталей. Развивая в каком-то смысле концепцию немецкого фольклориста Якоба Гримма о существовании абстрактной общей души народа, Ланге обогатил свое произведение эпизодом, в котором Илья осознает, что вместе со Святогором умерла душа русского народа.

В очередной песне поэт очень удачно соединяет в одно хронологически упорядоченное целое былины о бунте Ильи против князя, о его братании с «голю кабацкой» (т. е. с городской беднотой) и о его заточении. Эпизод заточения Ильи Ланге дополняет: молодая княжна, кроме пропитания, доставляет богатырю также и пищу духовную — приносит священное писание. Придание произведению религиозного характера мы наблюдаем неоднократно. При этом кроме того, что Илью исцеляют Христос, апостолы Петр и Павел, что Святогора и Алешу Поповича за похвальбу постигает божья кара, что вместо оживающей после разгрома силы татарской или двух неизвестных мужей семеро героев бьются с бесконечно двоящимися конкретными святыми — Михаилом и Георгием, — кроме всего этого, через эпическое произведение идет рефрен: «Пусть правда вечно живет на Руси» (вариант: «Чтоб увековечить правду на Руси»), который является отголоском мотива «правда и кривда» из духовных стихов; бунтующий же, обезумевший от гнева Илья не спибаёт церковных маковок, а довольствуется тем, что крушит княжескую мебель. Из духовных стихов заимствована также традиционная завершающая формула-концовка.

Так же как былинные сказители, Ланге передает эпизод битвы с татарами, однако во главе вражеских полчищ стоит не хан Батый, а апокалиптический Зверь, про которого Илья вычитал в Апокалипсисе. Илья обращается за помощью не к Самсону и другим богатырям (ср. былину «Илья в ставке Самсона»), а к фантастическому северному царю Зиме,

<sup>17</sup> Lange A. *Ilja Muromiec*. Warszawa, 1916, pieśń I.

и тот со своими ветрами, морозами и снегами помогает русским победить поганых. Столь явное отступление от источников и введение сказочного персонажа должно было, вероятно, разнообразить биографию героя, придать всей истории пластичность и живость.

Восьмая, и последняя, песнь в «Илье Муромце» представляет оригинальную травестировку былины под названием «Как перевелись богатыри на святой Руси». Богатыри в ужасе от чудесного умножения двух витязей бегут к горам и там каменеют. В каменную статую превращается и сам Илья. Однако он мертв внешне. Душа его, по воле Ланге, продолжает жить. Автор позволяет герою думать, рассуждать о том, что бы было, если бы все случилось иначе, что бы еще он мог сделать, если бы не окаменел. В размышлениях проводит Илья время и тогда, когда лежал неподвижно в немощи. Эти отсутствующие в былинах мотивы Ланге ввел в композиционных целях. В своих историсофических рассуждениях он задается вопросом, восстанет ли и на этот раз Илья, пробудится ли для новых подвигов, чтобы утвердить правду на Руси:

Какой же выйдет неизвестный гений, —  
Таинственный, жизнетворящий, —  
Из каменной фигуры богатырской?  
И превратится ль немощь снова в мощь  
Или навек останется бессильем?<sup>18</sup>

Этот фрагмент может вызвать у читателя ассоциацию монументальной каменной фигуры Ильи с образом «Медного всадника» у Мипкевича. Романтическая генеалогия души народов (о чем шла речь выше) и их судьбы обновляет и идеологически обогащает «Илью Муромца» Ланге.

Особого рассмотрения требует стиль «Ильи Муромца».

Выдающийся польский переводчик русской поэзии, поэт Юлиан Тувим не перевел ни одной былины, считая, что создать удовлетворительный перевод этих произведений, перевод, который передаст не только их содержание, но и художественные особенности, невозможно. Польский переводчик не располагает источниками, из которых он мог бы черпать версификационные, лексические, метафорические, мифологические, бытовые и т. п. соответствия отдельным особенностям былинного стиля. Ибо в древнепольском языке или в народных текстах нет адекватов постоянным сакраментальным былинным эпитетам «добрый молодец», «зелено вино», «матера вдова». Нет и такого разнообразия уменьшительных форм, которые — по контрасту — придают столько очарования речи силачей и исполинов, какими были богатыри. Само слово «богатырь» также доставляет переводчику трудности (так как это не *bohater*, не *witez* и не *rusarz*). Проблемой для переводчика являются также тавтологические языковые образования вроде «краса-баса».<sup>19</sup>

Несмотря на все трудности, какие создает для польского переводчика былинная поэтика, Ланге оказался на высоте. Это не значит, что поэт нашел подлинные польские эквиваленты всех постоянных эпитетов (впрочем, он был в выгодном положении, ибо дословный перевод от него и не требовался); он творчески использовал былинный материал и мог переводить только то, что поддавалось переводу.

Каким же образом Ланге все-таки передал черты русского эпического стиля? Подчеркнем, во-первых, что, контаминируя главнейшие былинные мотивы, Ланге сохранил почти все тропы и поэтические фигуры, характерные для былины. Благодаря этому, несмотря на польскую словесную

<sup>18</sup> Там же, pieśń VIII.

<sup>19</sup> Ср.: Tuwim J. Z listu z dnia 12 IV 1951 r. do wydawców tomiku Biblioteki Narodowej. Byliny. См. также вступление М. Якубца, с. СХХV.

форму и отсутствие точного версификационного соответствия, перевод сохранил что-то от подлинного колорита русских оригиналов. Ланге умело воссоздает традиционные формулы (например, выезд богатыря, седлание коня, прибытие к князю и т. п.), прибегает к повторениям всяческих поручений, приказов, обращений, описаний одного и того же действия, предлогов и слов, начинающих стих. Насыщение текста сравнениями, отрицательными сравнениями, параллелизмами, тавтологическими выражениями и т. п. при тщательном сохранении былинной композиции (зачин, собственно повествование, его развязка и концовка) и схемы обрисовки образа героя сближает произведение с подлинными былинами.

В какой же степени стих «Ильи Муромца» приближается к оригинальному русскому народному стиху?

Как известно, русский эпический стих является стихом тоническим, преимущественно с тремя ударениями в стихотворной строке и дактилической клаузулой. «Этот размер, — цитируем вслед за А. Ланге, — неизбежно исчезает в польском переводе. Перевес дактилической стопы, особенно в конце стиха, придает былинам специальный тон и колорит, которые невозможно передать».<sup>20</sup> Образцы перевода былины о Соловье-Разбойнике, которыми Ланге — в дополнение к книге Шассана и Марку — подтверждает вышеприведенные высказывания, состоят почти из одних хореев. Один из этих образцов — цезурованный восьмистопный хорей, второй — пятистопный хорей, сохраняющий от былинного стиха только три главных ударения. Ланге напоминает, что тем же размером, размером «Суда Либуши» и сербского эпоса, перевел несколько былин Л. Семеньский, которому в значительной степени удалось передать дух оригинала. Удалось ли это самому Ланге в «Илье Муромце»?

Метрический анализ стиха некоторых фрагментов произведения указывает на то, что мы имеем здесь дело с силлабо-тоническим стихом, пятистопным хореем, причем стихотворная строка начинается чаще всего дитрохеем. Три акцентные единицы, отсутствие рифм приближает стих Ланге к эпическому стиху, но «русский дух» достигается скорее благодаря стилистической стороне перевода.

Перевод Ланге — важный эпизод в истории польского интереса к русской былинной эпике, и он должен занять соответствующее ему место в работах о русском эпосе и его восприятии в Польше.

Иной — по сравнению с переводами Люциана Семеньского и Антония Ланге — оригинальный творческий вариант перенесения на польскую почву былинного эпоса находим мы в творчестве Тадеуша Лопалевского, относящемся к межвоенному периоду. Его сборник 1933 г. имеет характерный заголовок — «Древние русские стихотворения»,<sup>21</sup> прямо напоминающая о первом русском издании былин, сборнике Кирши Данилова, имевшем то же название в публикации 1804 г., и содержит переводы одиннадцати былин.

Издание, собственно, является образцом свободного поэтического переложения текстов, так как, сохраняя верно фабулу оригинала, польский поэт одновременно облек его в новую словесно-ритмическую форму, правда, с элементами стилизации. С одной стороны, переводчик и издатель наделил свою публикацию информационно-познавательными достоинствами. Он предварил тексты довольно обширным введением, содержащим характеристику былин, особенно с точки зрения их поэтики, и изложил

<sup>20</sup> Chasssang A., Marcou A. L. Epos. Arcydziała poezji epickiej. Tłum. i oprac. A. Lange. Warszawa, 1894, s. 359.

<sup>21</sup> Dawne wiersze ruskie. Przełożył T. Łopalewski. Wilno, 1933. (Od tłumacza: s. 5—18; Od wydawcy: s. 141).

основные принципы своей переводческой работы. Тексты он снабдил также комментариями источниковедческого и библиографического характера. Компануя сборник, переводчик основывался прежде всего на издании Николая Сперанского 1916—1919 гг., он пополнил взятые отсюда произведения редакциями и вариантами из других сборников, создавая даже в одном случае (былина «Василий Буслаев») искусственную реконструкцию из трех разных источников.

Впрочем, выбор этот явно представителен для этого жанра, так как дает образцы всех его важнейших мотивов и фабульно-композиционных вариантов; рядом с песнями о Святогоре, Микуле и Вольге — былины о Илье и Алеше, рядом с Сухманом выступают Василий Буслаев и Садко — богатый гость, эпизод о «сорока каликах» дополняется характерной историей о том, «как перевелись богатыри на Руси». Но вместе с тем мы имеем здесь дело со значительным отступлением от поэтической формы оригинала. Ориентируясь, как он сам отмечает в предисловии, «на особенность польского фольклора, избрав образец метрику и ритм польской народной песни»,<sup>22</sup> поэт вместе с тем отказывается от поисков собственно народных соответствий языковым и версификационным особенностям оригинала. Вместо этого, чтобы перевод «уравновесил плавность и мягкость оригинала», он вводит регулярную согласованность стиховых окончаний в форме рифм или ассонансов, отказывается от передачи архаичной или просторечной по стилистической окраске лексики, обогащает ритмическое течение повествования и вносит в него разнообразие, подчеркивая композиционное деление содержания путем явного ритмического варьирования стиха в различных частях или даже контрастного ритмического противопоставления частей. В результате возникли произведения с большими художественными достоинствами, но не столько переводы, сколько парафразы, значительно удаленные от оригинала в художественном смысле (главным образом, конечно, в области лексики и версификации). Этот отход от оригинала, разумеется, не был столь далеким, как в переделках былин об Илье Муромце А. Ланге. Тем не менее трудно назвать «Древние русские стихотворения» Т. Лопалевского переводами из русского народного эпоса в собственном смысле этого слова. Поэтому усилия последующих переводчиков, особенно с формированием нового взгляда на характер и роль литературного перевода, должны были сказаться в этой области в несколько ином направлении.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Там же, с. 18.

<sup>23</sup> Предвестием поисков именно в этом направлении явился уже в этот межвоенный период перевод былины о Святогоре А. Марыньской. Перевод вошел как один из образцов древнерусской литературы (рядом со «Словом о полку Игореве» и «Поучением Владимира Мономаха») и фольклора в серию «Мировая литература» (*Wielka literatura powszechna*, t. VI: *Antologia*, cz. 2, W-wa, 1933, s. 618—620). Переводчица стремилась дать текст, возможно более точно воссоздающий оригинал, почти дословный, в значительной степени прозаизированный, не пытаясь отразить художественную форму былины. Таким образом, это было второе, наряду с томом Т. Лопалевского, тогдашнее проявление интереса к русскому фольклору и вместе с тем это была иллюстрация возможностей польских переводчиков.

Следует также отметить, что, кроме двух других фольклорных текстов (былины «Святогор» и лирической песни «Мимо лесу, мимо темного»), сюда было включено фрагментарное произведение «Песнь о нашествии Батыя», где развивается мотив «туры златорогие» (разговор туров с матерью о деве, что ходит по крепостным стенам Киева), известный по былинам «Васька-пьяница и царь Кудреванко» или «Василий Игнатьевич и Батыга», которые начинаются именно с этого эпизода. По ходу действия выясняется, что дева, предвещающая гибель города, — сама богородица. Быть может, практически мы имеем дело с переводом какого-то духовного стиха, в котором выступает в виде типичного былинного обшего места мотив туров и девы-прорицательницы.



Первым проявлением этого стал том, изданный в известной серии «Biblioteka narodowa» под названием «Былины».<sup>24</sup> Издатель, рассматривая книгу как научную публикацию (обширное и основательное предисловие, которое по сути дела является монографическим очерком этого народного жанра, подробные комментарии и примечания, наиболее значительный по сравнению с предыдущим объем избранных былинных текстов), одновременно стремился представить польскому читателю былины в форме, как можно более близкой к оригиналу. Поэтому взяты были новые переводы, специально заказанные и выполненные для этого издания, а из прежних были включены только (как документ, иллюстрирующий предшествующие попытки) три перевода Т. Лопалевского: былины «Илья Муромец», «Святогор» и «Садко богатый гость». Новые поэтические варианты отдельных произведений дали Чеслав Ястшембец-Козловский, до этого уже переводивший югославянскую народную эпическую поэму, и Тадеуш Рокитняк-Хрусьцелевский, который уже печатал в литературных журналах переводы былин с довольно подробными примечаниями и пояснениями,<sup>25</sup> а теперь дал для антологии новый вариант былин о Сухмане и Василии-пьянице.

Кроме пяти песен, включенных в книгу из предыдущих публикаций Т. Лопалевского и Т. Хрусьцелевского, остальные былины (в количестве тринадцати) перевел для этого тома Чеслав Ястшембец-Козловский, давший польские варианты нескольких песен об Илье Муромце, о Добрыне и Алеше, о Дюке Степановиче, Садко, Василии Буслаевиче, Вольге («Вольга», «Вольга и Микула») и даже послереволюционной, уже стилизованной, песни о Чапае. В двух случаях в книгу были включены примечательные дублиеты — параллельные переводы былин двух авторов, которые переводили разные редакции одного и того же былинного сюжета. Последнее позволяет сравнивать различные способы поэтической трансформации былины о Святогоре и былины о Садко, а вместе с тем читатель знакомится с двумя эпическими свидетельствами об одних и тех же героях — свидетельствами, равноценными по своим идейным и художественным достоинствам.

Задуманная таким образом публикация не только дает разнообразный подбор песенных текстов, не только хорошо ориентирует в проблемно-тематическом и образном богатстве народного эпоса, но вместе с тем вводит читателя в самую проблему перевода былин на польский язык, что связано со спецификой их художественной формы. Ибо собранные здесь произведения не только разнятся по своей проблематике, не только представляют все важнейшие варианты богатырской и сказочно-бытовой народной эпической поэмы: каждый из трех переводчиков создает для передачи оригинальных художественных особенностей былин собственную поэтику, демонстрирует свое понимание цели в творческих поисках самых удачных польских эквивалентов для русского оригинала. Рядом с характерными свободными парафразами Лопалевского с их упорядоченной ритмикой, рифмованными клаузулами и членением повествования на дифференцированные по своей стихотворной структуре строфемы (ср. особенно былину «Садко — богатый гость», где имеются даже композиционные повторы в форме рефренов) мы находим максимально верные в языковом и версификационном отношении трансформации Т. Хрусьцелевского (ср. особенно многочисленные параллелизмы и повторы, особенно в виде

<sup>24</sup> Byliny. Wybrał, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył Marian Jakóbiec, Wrocław, 1955 (Biblioteka Narodowa, seria 11, № 96), s. CXXXI+170.

<sup>25</sup> См.: Wiesz, 1946, № 4, s. 4; № 24, s. 3.

анафор, в былине «Василий-пьяница»). Рядом со «Святогором», переведенным правильным двенадцатисложным силлабическим стихом со смежной рифмой, в былине «Илья Муромец» встречаем такой ход повествования, в котором драматизм эпического действия передается посредством смены длины стихотворных строк, местами с усилением динамики стиха благодаря специальному подбору неупотребительных мужских клаузул, объединенных парными рифмами. Наконец, рядом с оригинальным, в применении к былине, восьмисложным стихом, основанным на хорее («Василий Буслаев») и напоминающим акустически ритм и стиль польского сказа («гавэнд») или эпических стихов для детей, находим классический польский эпический стих — нерифмованный, белый, но уже тринадцатисложный, имеющий явную цезуру, обладающий в синтактико-интонационном строе широким дыханием.

Насыщаемый в меру (хотя с разной степенью интенсивности применения) приемами, почерпнутыми прямо из арсенала лексических и поэтических средств польской народной поэзии (повторы, тавтологические обороты, постоянные эпитеты, уменьшительные образования), остерегающийся архаизации и варваризации языка (злоупотребления архаизмами и заимствованиями), основанный главным образом на богатстве разговорной речи, стиль былин оцениваемого здесь издания достигает высокой степени коммуникативности и естественности, не выходя вместе с тем за рамки норм современного польского литературного языка.

Одно из последних проявлений в Польше интереса к русской эпической поэзии — это изданный в 1957 г. небольшим тиражом интересный сборник древнерусских былин в переводе Тадеуша Монгирда.<sup>26</sup> Книга появилась в продаже менее чем через два года после выхода сборника переводов русских былин под ред. М. Якубца,<sup>27</sup> в период, когда в Польше была издана «Яблонька» («Jabłoneczka») — антология народной поэзии, составленная Ю. Пшибосем,<sup>28</sup> и обширный сборник поэзии польских крестьян под ред. С. Черника.<sup>29</sup> В это же время на экранах польских кинотеатров демонстрировался фильм «Садко», сценарий которого был основан именно на былинных мотивах, а в залах Национального музея (Muzeum narodowe) в Варшаве можно было посетить организованную Третьяковской галереей выставку русской живописи, в том числе древнерусской, средневековой. Тогда также живо обсуждались проблемы фольклора и источников народной поэзии.

Издание 1957 г., столь нужное для популяризации былин в Польше, предназначено именно для широких читательских кругов. Во вступлении С. Фишман кратко излагает историю собирания былин и развития былинного творчества, объясняет процесс создания циклов былин и характеризует их главных героев.<sup>30</sup> К сожалению, автор вступления ничего не сказал о художественной форме былин, о способе их исполнения,

<sup>26</sup> Byliny. Przełożył T. Mongird. Wstępem poprzedził S. Fiszman. PIW, Warszawa, 1957.

<sup>27</sup> Byliny, s. 11, № 98 Bibl. Narod., Wyd. — Zakł. Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1955, wstęp M. Jakóbiec.

<sup>28</sup> Przyboś J. Jabłoneczka. Antologia pieśni ludowej. PIW. Warszawa, 1953.

<sup>29</sup> Czernik S. 1) Polska epika ludowa. Zakł. Narodowy im. Ossolińskich. Wrocław, 1958; 2) Poezja chłopów polskich. Pieśń ludowa w okresie pańszczyźnianym. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa, 1951.

<sup>30</sup> Чайка Г. Изучение фольклора восточных славян в Народной Польше, с. 313.

о скomorохах. В популярном издании это следовало разъяснить, как и происхождение самого термина «былина».<sup>31</sup>

Бурная жизнь Киевской Руси и Новгорода, герои полуисторические и рожденные фантазией русского народа, легендарные богатыри, наделенные сверхчеловеческими достоинствами и силой, сражающиеся с врагами святой Руси, их подвиги и сказочные приключения — все это кипит, искрится и переливается красками древних икон в томике, содержащем четырнадцать самых популярных былин о главных богатырях киевского и новгородского цикла: «Исцеление Ильи Муромца», «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», «Святогор и Илья Муромец», «Илья Муромец и Калин-царь», «Вольга», «Вольга и Микула Селянинович», «Добрыня и Змей», «Соловей Будимирович», «Алеша Попович и Тугарин», «Чурило Пленкович», «Дюк Степанович», «Сухман», «Садко» и «Василий Бу-слаев».

Составитель правильно опускает цикл так называемых московских былин (о Иване Грозном и т. п.), так как это эпос гораздо более позднего происхождения, связанный с историческими песнями. Таким образом, в томике представлены былины в их классической форме.

Приступая к переводу былин, Т. Монгирд оказался, безусловно, перед трудным заданием. И снова здесь можно было бы привести известное высказывание Ю. Тувима о том, что невозможно создать хороший перевод былин на польский язык. Он считал, что, желая рассказать по-польски обо всех былинных чудесах и диковинах, переводчик должен бы был создать какой-то собственный язык — новый и древний одновременно, а это, конечно, требовало бы от него громадной словотворческой изобретательности.<sup>32</sup> Народные польские языковые соответствия связываются в сознании читателя с польским народом, его песнями и сказками, совершенно отличными от народной русской эрики. Именно поэтому с такими польскими эквивалентами нужно быть очень осторожным, хотя, с другой стороны, обойтись без них невозможно.

Конечно, как правильно отмечал Северин Полляк, Монгирд не реализовал в полной мере требований, которые Тувим предъявлял польским переводчикам былин; в его переводе можно найти не один изъян, но он несомненно творческий, черпающий из богатств польского языка и вместе с тем пронизанный элементами подлинного былинного стиля, которые придают ему своеобразное звучание, близкое к звучанию оригинала.<sup>33</sup>

В отличие от своих предшественников (Т. Лопалевского, Ч. Ястшембца-Козловского) Монгирд избегает чрезмерной «полонизации» текста — он не использует романтического стиля баллад, а в версификационном отношении не «приспосабливает» былин к стиху традиционной народной польской поэзии.

В согласии с оригиналом Монгирд переводит характерные для былин повторы слов или соединения слов, близких по звучанию (Leciał, leciał...; Jechał junak przez ten most przez kalinowy; czarno—czarniutko; stał—stojący, siadł—siedzący); правильно переданы анафоры: A jedzie Diuk tedy do pół trawy; (A jedzie Diuk tedy wierzchem trawy;<sup>34</sup> Zamąciłam sie

<sup>31</sup> Э. Дэмбницка дает в примечаниях выходные данные изданий, содержащих тексты, которые Монгирд использовал для своих переводов. Жаль, что графическое оформление Марек Рудницкого имеет мало общего с атмосферой былин и даже с мотивами русского народного творчества.

<sup>32</sup> Tu w im J. Z listu z dnia 12 IV 1951 r. do wydawców tomiku Biblioteki Narodowej. Byliny. См. вступление М. Якубца, с. СХХV.

<sup>33</sup> Pollak S. Nowy przekład «bylin» rosyjskich. — Nowa Kultura, № 29, Warszawa, 1958, s. 2.

<sup>34</sup> Byliny. Przeł T. Mongird, s. 120.

małeńka Dniepra-rzeka) Zamaćilam sie już, na nic utrudzilam sie,<sup>35</sup> а также этимологически близкие слова типа «dziwo dziwne», «cudo cudne» и т. п. Переводчик также охотно использует различные уменьшительные формы (soszka, brewki, buciczki, cięciwka, brateńko), тавтологические формы (piastunczki—nianieczki, niewesoł—nieradosny, trawy—murawy) и былин-ные сравнения (в том числе отрицательные). Вот примеры:

Jak dwaj jaśni sokołowie wyfruwali,  
Wyjeżdżali mężni dwaj bohatorywie.<sup>36</sup>  
Nie bielęńki kreczot sie podrywał,  
Nie bieleńki gronostaj przeskakiwał,  
Nie sokolik jasny przylatywał,  
Dzielny junak to przybywał dorodny.<sup>37</sup>

Часто, стремясь сохранить русский колорит своих переводов, автор творчески использует былинные поэтические средства. Он изыскивает новые тавтологии, такие как zuch—junak, brał—chwytal, odwalać—odsyruczać, śle — posyła, cuda—dziwy, передавая таким образом смысл слов «молодец», «брал», «пометьвати», «посылает», «чудо», удачно влетает в свой текст известную народную фигуру стыка.

Например, фрагмент польского текста

Jeszcze zbierał źrebczyki ciemnokare,  
Ciemnokare źrebczyki nie trzebione,<sup>38</sup>

в русском оригинале звучит:

Собирал себе жеребчиков темно-карих.<sup>39</sup>

При переводе гипербол Монгирд почти всегда опирается на оригинал, а при переводе былинных эпитетов пользуется или дословным переводом (sine morze, wino zielone, złoto krasne), или прибегает к польскому народному языку, например «окошко косящатое» переводит как «białe okieneczko», а «чисто поле» — как «szczere pole». Народно-диалектную лексику (łontarz, udry, czasu małowiele, krzywdował sobie, w żywe oszy, jołor, diabli nadali, tatulo) переводчик использует умеренно, причем очень заботится о сохранении русского характера былин. Пожалуй, даже заботится чрезмерно, так как допускает руссизмы, образуя по типу русских слов и выражений польские неологизмы, например: «dróżka prostojedna», «kamień białojarski», «wisiennik», «leszczynniki», «świnia bezszerściwa».

Типичная для былин многократная форма глаголов, конечно, играет важную роль в передаче характера оригинала, например во фрагменте:

Wszyscyśmy na uczcie najadali sie,  
Wszyscyśmy na tej biesiadnej napijali sie,  
Przechwałkami wszyscy przechwalali sie,<sup>40</sup>

тогда как в польском языке она менее оправдана, ибо здесь речь идет об однократном действии (см. фрагмент, где Добрынюшка «skoczył w mig na białe piersi Żmiisku», а потом, соглашаясь подписать договор со Змеем, «przedziusieńko z białej piersi zeskakiwał»).<sup>41</sup> Поэтому переводчик

<sup>35</sup> Там же, с. 135.

<sup>36</sup> Там же, с. 95.

<sup>37</sup> Там же, с. 115.

<sup>38</sup> Там же, с. 63.

<sup>39</sup> Былины. М., Гослитиздат, 1950, с. 9.

<sup>40</sup> Byliny. Przeł. T. Mongird, s. 142.

<sup>41</sup> Там же, с. 76.

не должен злоупотреблять многократной формой глагола, которая выступает в оригинальном тексте.

Странной и не свойственной польскому языку представляется падежная форма, образованная от наречия:

To przez siebie wszystko jeżdżę, wędruję  
Po daleku tym, polami szczerymi.<sup>42</sup>

Иногда, желая дословно перевести текст оригинала, автор создает языковых «уродцев». Например, такой фрагмент:

А много ли от Галича до Киева да расстояньца? <sup>43</sup>

Монгирд переводит:

Dużo to z Halicza do Kijowa dalekości? <sup>44</sup>

А ведь можно было использовать какой-то более естественный для польского языка оборот, хотя бы повседневное:

Jak daleko będzie z Halicza do Kijowa?

Читателя удивляют также некоторые синтаксические руссизмы в переводах Монгирда, как например:

Wzięła chętką Dobryńkę młodziuśkiego  
W Puczaj — rzece sławnej tak pokarać się.<sup>45</sup>

Иногда синтаксические сдвиги продиктованы стилистическими соображениями, необходимостью несколько архаизировать текст:

Onych słów Alosza nie słuchał,  
Ze swoimi się zabrał i precz poszedł.<sup>46</sup>

Białym rąbkiem zaś ociera się  
I na wschód Alosza Bogu modli się.<sup>47</sup>

Со стилизацией связано также введение в перевод лексических архаизмов (*rataj, chrobra, rodzica-mateńka, przewaga, przeczże*).

Приведенные здесь примеры недочетов и погрешностей,<sup>48</sup> конечно, не могут заслонить собой таких достоинств перевода Т. Монгирда, как сохранение оригинального характера былин, их атмосферы, их эпического размаха и поэзии, которой веет от образов, картин и словаря былин.

Трудной проблемой перевода является передача специфики былинного стиля, подбор соответствующих художественных средств, но еще большие трудности доставляет польскому переводчику версификационная сторона русского эпоса. Принципиальное различие между русским оригиналом и польским переводом разъясняет Т. Лопалевский в предисловии к своему сборнику «Древние русские стихотворения». По его мнению, это различие состоит во введении рифм и в более энергичной ритмике перевода, в то время как былины сложены свободным стихом, ограничивающимся только редкими грамматическими рифмами. Как мы

<sup>42</sup> Там же, с. 83.

<sup>43</sup> Былины, с. 55.

<sup>44</sup> *Byliny. Przeł. T. Mongird, s. 117.*

<sup>45</sup> Там же, с. 73.

<sup>46</sup> Там же, с. 103.

<sup>47</sup> Там же, с. 96.

<sup>48</sup> На некоторые из них обратил внимание Одровонж-Пенионжек в краткой рецензии на перевод былин Т. Монгирда (см.: *Nowe Książki, 1957, № 14*).

уже отмечали выше, сам Лопалевский в своих переводах былин плавность и мягкость русской речи, свойства, обусловленные подвижным ударением, старался уравновесить непритязательными ассонансами, преимущественно по образцу метрики и рифмовки польской народной песни.<sup>49</sup>

Т. Монгирд также обращается к клаузулам, непосредственно или опосредованно связанным звуковыми ассоциациями. К примеру:

Stąd to pieśnią sławią Sołowieja,  
Sławią pieśnią od tej pory aż po wieki.<sup>50</sup>

I główeńkę bujną zrabął zbójowi.  
Nówił Ilja jeszcze słowa takowe.<sup>51</sup>

Наиболее обычные и естественные для польской акцентуационной системы женские рифмы переводчик старается перемежать дактилическими рифмами, характерными для русского эпического стиха. И этим, пожалуй, можно частично оправдать упомянутый нами факт известного злоупотребления формами многократных глаголов, которые Монгирд использует даже там, где оригинал этого не требует и где это не оправдывается закономерностями польского языка. Ср.:

Маковки на теремах покривились,  
А околенки на теремах рассыпались.<sup>52</sup>

Kopuleczki na teremach przekrzywiały się,  
Okienniczki u okienek rozpękały się.<sup>53</sup>

Версификационную основу перевода Монгирда составляет трехударный и четырехударный нерифмованный тонический стих. Последний особенно подходит для передачи многочисленных возвратов и повторов, которыми изобилуют былины, так как в произведениях большого объема он производит впечатление большей организованности и упорядоченности.

Познакомившись с томиком Монгирда, можно смело сказать, что усилия польских переводчиков, целью которых было познакомить читателей с русскими былинами, дают все более плодотворные результаты.

Последним из предпринятых усилий, имеющих целью ввести в польскую литературу и сохранить в ней красоту русской народной эпики, было обращение Анны Каменьской (переводчицы, как выше уже говорилось, лирических песен) к переводу неизвестного до сих пор в Польше (как и исторические песни и баллады) вида эпики, называемого «духовным стихом». Пока мы получили только образец этой работы в форме фрагментарного перевода одного из этих произведений, но зато наиболее характерного и интересного, а именно «Голубиной книги» (в польском переводе «Niebieska Księga»).<sup>54</sup> Этот перевод вместе с другими фольклорными и древнерусскими текстами войдет в подготавливаемую в настоящее время издательством «Паньствова Институт Выдавнич» (PIW) большую антологию русской поэзии. Переводчик, используя собственный поэтический и переводческий опыт, ясно ощущая свою творческую связь

<sup>49</sup> T. Łopalewski. Dawne wiersze ruskie. Wilno, 1933. См. вступление М. Якуба к тому же былин: *Byliny*. Wrocław, 1955, s. CXVI.

<sup>50</sup> *Byliny*. Przeł. T. Mongird, s. 37.

<sup>51</sup> Там же, с. 36.

<sup>52</sup> Былины. Л., 1954, с. 57 («Библиотека поэта». Малая серия).

<sup>53</sup> *Byliny*. Przeł. T. Mongird, s. 36.

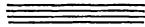
<sup>54</sup> Autor anonimowy. Pieśń o Niebieskiej Księdze. Tłumaczyła A. Kamińska. «W Drodze». Miesięcznik poświęcony życiu chrześcijańskiemu. Rok 4 (1976), № 1 (29), s. 99—102.

с народной поэзией, воссоздает необыкновенно, до малейших подробностей, верно, и притом очень экономно (можно сказать, аскетично в смысле выбора средств), все элементы оригинальной версии с ее характерной риторичностью, дискурсивным и диалогическим способом повествования и композиционными параллелизмами. В переводе Каменьской нет стилистических ухищрений, нет и максимализма дословности. Ритмическая и интонационно-синтаксическая структура весьма точно отражает русский оригинал, хотя в лексике и тропике переводчик проявляет самостоятельность и художественную изобретательность:

Jako się nam począł ten biały wolny świat?  
Skąd się nam poczęło słońce jasne?  
Skąd nam gwiazdy rzesiste?  
Skąd nam noce cieniste?  
Skąd nam zorze jutrzenne?  
Skąd nam wichry bujne?  
Skąd nam drobne deszcze?  
Skąd nam dumy-rozumy?  
Skąd nam samo myślenie?  
Skąd nam ludy-narody?  
Skąd kości krzepkie?  
Skąd ciała zwinne?  
Skąd krew-posoka?<sup>55</sup>

Сам выбор текста для перевода — доказательство громадной поэтической интуиции и изобретательности, и результаты переводческой работы делают польскую версию известной «Голубиной книги» важным литературным событием, особенно в истории того процесса, которому посвящена настоящая статья.

Упомянутые в нашем обзоре литературные факты убедительно свидетельствуют не только о давности, но и о непрерывности и интенсивности интереса поляков к народной эпике восточных соседей. Именно благодаря этому русский фольклор в своих важнейших образцах стал близок и понятен польскому читателю. Вместе с тем факты из области устного творчества стали важной составной частью всего процесса восприятия русской литературы в Польше и шире — всей суммы взаимных русско-польских отношений. Поэтому явления, относящиеся сюда, должны стать объектом рассмотрения со стороны исследователей названных связей, дабы занять первостепенное место в общей историко-литературной картине этого процесса.



<sup>55</sup> Там же, с. 100.

---

---

Г. Н. МОИСЕЕВА

## НОВЫЙ СПИСОК ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ О МИХАЙЛЕ СКОПИНЕ-ШУЙСКОМ

А. Х. Востоков, характеризуя состав Хронографа, отметил в главе, посвященной Михаилу Скопину-Шуйскому, что «повествование об отравлении его сочинено русскими стихами и взято из какой-нибудь народной песни. Оно начинается <...> Бысть князь Михайло крестный кум (у поворожденного сына кн. Ивана Михайловича Воротынского), кума же княгиня жена Димитрия Ивановича Шуйского, Мария, дочи Малюты Скуратова».<sup>1</sup> Далее в «Описании» приведен текст «песни» о М. В. Скопине-Шуйском, переписанный без разбивки на стихотворные строки. Текст кончается словами: «...И не можаше никако болезни тоя возвратити».

В 1860 г. Н. И. Костомаров перепечатал из «Описания» А. Х. Востокова этот текст под заглавием: «Отрывок старинной думы о Скопине-Шуйском».<sup>2</sup> В передаче его, однако, были допущены ошибки, прибавившие ряд неясных мест к публикации А. Х. Востокова.

А. Н. Попов в «Обзоре хронографов русской редакции» указал еще один список Хронографа, хранившегося в Погодинском собрании (№ 1451). В главе «О рождении князя Михайло Васильевича» помещен рассказ, который обращает на себя внимание «совмещением книжных приемов с народной думою о смерти Скопина-Шуйского, однородною с помещенною в Древних российских стихотворениях».<sup>3</sup> А. Н. Попов, таким образом, первый поставил вопрос о соотносительности исторической песни о М. В. Скопине-Шуйском в составе Хронографа с опубликованной впервые в 1804 г. А. Ф. Якубовичем в «Древних российских стихотворениях, собранных Киршеем Даниловым» песнью «Михайла Скопин». Плодотворность подобного сопоставления была позднее поддержана В. Ф. Ржигой.<sup>4</sup> Однако автор этой статьи располагал неполным текстом исторической песни о М. В. Скопине-Шуйском, имеющим к тому же ряд неясных чтений.

В нашем распоряжении неизвестный ранее список исторической песни о Михайле Скопине-Шуйском, находящейся в Хронографе Распространенной редакции 1617 г.<sup>5</sup> Характерной особенностью этого

---

<sup>1</sup> Описание русских и славенских рукописей Румянцовского музеума, составленное Александром Востоковым. СПб., 1842, с. 787—788.

<sup>2</sup> Памятники старинной русской литературы. Вып. II. СПб., 1860, с. 410—411.

<sup>3</sup> Попов А. Н. Обзор хронографов русской редакции. Вып. II. М., 1869, с. 256—257.

<sup>4</sup> Ржига В. Ф. Повесть и песня о Михайле Скопине-Шуйском. Известия по русскому языку и словесности АН СССР, т. I, кн. 1. М., 1928, с. 81—133.

<sup>5</sup> БАН. Арханг. С. 132, л. 923 об.—925 об.



списка является не только полнота и хорошая сохранность текста, но и отмеченная составителем главы «О рождении князя Михайла Васильевича» граница включения исторической песни, после которой продолжается повествование о событиях Смутного времени, прерванное рассказом об отравлении и смерти Скопина-Шуйского. Заканчивая историческую песнь описанием плача московского народа и войска по любимому полководцу, одержавшему ряд выдающихся побед над польско-литовскими интервентами, автор пишет: «Но бо всѣ вкратцѣ пишемъ, а недоумеѣмъ убо много и жалостного плача и причитания ихъ исписати. Но возвратимся ко прежнему».<sup>6</sup> Далее идет прозаическое повествование о похоронах Михайла Скопина-Шуйского в Архангельском соборе. Таким образом, составитель рассказа об отравлении и смерти Скопина подчеркнул, что он «списал» «жалостный плач и причитания» и снова возвращается к прерванному изложению исторического повествования.

Несколько менее четко определяется начало исторической песни о Михайле Скопине-Шуйском, хотя некоторым стилистическим «сигналом» здесь является повторяющийся в начале фразы союз «и»:

И приѣхал во царствующий град...  
И напрасно грѣх ради наших...  
И родишася боярину князю...  
И не дошед дву месяц...

Предшествующее исторической песне изложение имеет строго повествовательный характер с употреблением фразеологии древнерусской воинской повести. Так описана победоносная битва русских войск под водительством Михайла Скопина-Шуйского в 1610 г.: «Русские же полцы... с великою победою и одолением возвратишася под Колязин монастырь и со многою корыстию 7118 (1610) году. Егда той воин и воевода князь Михайло Васильевич Шуйский, послушав царя и приехал во царствующий град Москву...»

Приведенный ниже новый текст исторической песни о Скопине-Шуйском из Хронографа 1617 г. характеризуется значительным сближением со стихотворением «Михайло Скопин» из сборника Кириши Данилова, переписанного, как полагают исследователи, в начале 80-х годов XVIII в.

Наиболее ранний отклик на смерть знаменитого русского полководца можно увидеть в песнях, записанных в 1619—1620 гг. в Архангельске для англичанина Ричарда Джемса. Как известно из дневниковых записей голландского писателя Ильи Геркмана, который посетил Россию в царствование Михайла Федоровича и со слов очевидцев составил «историческое повествование» о Смутном времени (вышедшее в свет в Амстердаме в 1625 г.), смерть молодого Михайла Скопина «возбудила не малое подозрение в народе». Народ «не только подозревал, но был твердо убежден (как это видно из сложенных им песен, которые они поют в честь Скопина), что князь Михаил Скопин попал в руки изменников, отравивших его».<sup>7</sup> В исторической песне говорится об отравлении Михайла Скопина «по совету злых изменников». Обратим внимание и на то, что известный писатель начала XVII в. И. М. Катырев-Ростовский, составивший «Повесть книги сея от прежних лет» по живым следам событий (автор умер в 1640 г.), в первой редакции своего произведения сообщает о зависти царя Василия Шуйского к славе своего родственника Михайла Скопина-Шуйского, но ничего не говорит об его отравлении: «Князь же Шуйский с воинством поидоша в Москву ра-

<sup>6</sup> Там же, л. 925 об.

<sup>7</sup> Сказания Массы и Геркмана о Смутном времени в России. СПб., 1874, с. 315 (курсив мой, — Г. М.).

достни зело, яко победници суть, во крепости меча своего победиша врагов своих. И сретоша сего воеводу вси людие царствующего града и почтоша его честию великою зело. Царь же Василий наполнился зависти и не возлюбил его за сию бывшую победу. Мало же времени минувшу, разболелся сей храбрый и разсмотрительный воевода князь Михайло и умре. И тако погребен бысть честно в пречестнем храме архистратига Михаила, в пределе его. И рыдаху по нем вси людие царствующего града, мужеск пол и женск, от мала даже и до велика».<sup>8</sup>

Во второй редакции И. М. Катырев-Ростовский делает вставку об отравлении со ссылкой на устный источник — «глаголют бо нецыи»: «Малу же времени минувшу, разболелся сей храбрый и разсмотрительный воевода и умре. Глаголют бо нецыи, яко отравлен бысть от царя Василя зависти ради, и сего ради живота гонзоша. И тако погрбен бысть честно...».<sup>9</sup>

Не исключено, что историческая песня об отравлении и смерти Михаила Скопина-Шуйского, широко распространившаяся в народе, как об этом свидетельствует Илья Геркман, могла послужить источником И. М. Катыреву-Ростовскому, который сделал дополнительную вставку во вторую редакцию своего сочинения о событиях Смутного времени.

Близость времени от составления песни до ее использования в Хронографе 1617 г. способствовала тому, что в ней сохранилось наибольшее количество исторических реалий: имена действующих лиц — кн. Иван Михайлович Воротынский на крестинах его сына, «княжевича Алексея», Михаил Скопин-Шуйский был отравлен женою своего соперника Дмитрия Ивановича Шуйского (брата царя Василия Шуйского, который после смерти Михаила Скопина назначил Д. И. Шуйского главным воеводой, что само по себе подтверждает вероятность убийства популярного полководца); мать Михаила Скопина — Елена Петровна, жена — Александра Васильевна. После битвы под Калязиным в 1610 г. русское войско вместе с воеводой находилось в Александровой слободе, что находит подтверждение в «Повести» И. М. Катырева-Ростовского. В исторической песне о смерти Скопина-Шуйского, находящейся в Хронографе 1617 г., точно указано время его болезни и смерти — 23 апреля 1610 г., день Георгия Победоносца (весенний Юрьев день) и Саввы Стратилата. В сборнике Кирши Данилова год указан неверно: «Как бы во сто двадцать седьмом году» — 7127 (1619), притом историческая песня о Михаиле Скопине-Шуйском, прошедшая длительное бытование, приобрела здесь черты, сблизившие ее с жанром былины (мотив хвастовства на пиру), и одновременно утратила окончание рассказа о смерти знаменитого воеводы, который «очистил царство Московское»,<sup>10</sup> — плач о нем народа и его воинов.

В тексте о Михаиле Скопине-Шуйском, находящемся в составе Хронографа 1617 г., описанию народного горя отведено большое место, что сближает его с краткой записью песни в сборнике Ричарда Джемса:

А расплутца гости москвичи:  
А тепере наши головы загибли,  
Что не стало у нас воеводы  
Васильевича князя Михаила!  
.  
.  
.  
А расплутца свецкие немцы:

<sup>8</sup> Повесть князя Ивана Михайловича Катырева-Ростовского. — В кн.: Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени. РИБ, т. 13. СПб., 1909, стб. 600.

<sup>9</sup> Повесть князя Ивана Михайловича Катырева-Ростовского во второй редакции. — Там же, стб. 683.

<sup>10</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, с. 192.

«Что не стало у нас воеводы  
Васильевича князя Михаила!»<sup>11</sup>

Можно полагать, что здесь нашла отражение историческая песня об отравлении и смерти знаменитого русского воеводы.

Более полный вариант этого произведения, включавший рассказ об отравлении Михайла Скопина-Шуйского на крестинах сына князя И. М. Воротынского, возвращение с пира, причитание матери, описание смерти и плача московского народа и войска (русского и «немцев»), сохранился в Хронографе 1617 г. Составитель прямо пишет, что «списал» этот «жалостный плач и причитания», которыми прервал историческое повествование, — «но возвратимся убо ко прежнему».

Таким образом, песня «Михайло Скопин» из сборника Кирши Данилова совпадает с исторической песнью, переписанной в Хронографе 1617 г., примерно первой половиной текста. Вторая часть — плач народа и войска — отразилась в записи Р. Джемса 1619—1620 гг.

Автор исторической песни был хорошо знаком не только с народной поэзией, но и с древнерусской литературой. Поэтому в его произведении можно отметить влияние «литературного этикета», связанного с жанровыми «пластами» сочинения. Так, говоря о всеобщем горе, вызванном смертью Михайла Скопина-Шуйского, автор пишет:

И тогда убо стекаются ко двору его  
Множество войска, дружины и подругия его хоробраго,  
И множества народа, по-писаному,  
Юноша с дѣввы, и старцы со юнатами,  
И матери со младенцы,  
И всяк возраст человекъ  
Со слезами и с великим рыданием.

Древнерусские писатели, желая показать «всеобщность» горя или радости, охотно прибегали к подобному приему. В качестве примера укажем описание встречи Ивана IV в 1552 г. в Москве после победы, одержанной над Казанским ханством, из «Казанской истории»: «И звоне весь великий град Москва, изыдоша на поле за посад в стрегение царя. . . князи и вельможи его, и вси старейшины града, богатии и убозии, юноша и девы, и старцы со младенцы, черныцы и черницы, и спроста все множество безчисленное народа московского».<sup>12</sup>

В плаче русских воинов — сподвижников Михайла Скопина-Шуйского — также можно видеть традиционные элементы:

Не токмо государь наш подвигом своих врагов утешал  
Но и мыслию помыслиш на врагов, на литовских и полских людей,  
И онъ от мысли твоя далече бѣгут, со страхом емлются.

Вместе с тем, как уже отмечал В. Ф. Ржига, значительный стилистический слой исторической песни о Михайле Скопине-Шуйском принадлежит устноэпической традиции.<sup>13</sup> Включившись в былинные циклы, песня обрела новые, фольклорные черты.<sup>14</sup>

Историческая песня об отравлении и смерти Михайла Скопина-Шуйского, находящаяся в Хронографе 1617 г., дает возможность наиболее полно представить своеобразие этого устноэпического произведения

<sup>11</sup> Памятники старинного русского языка и словесности XV—XVIII столетий. Приготовил... Павел Симонов. Песни, записанные для Ричарда Джемса в 1619—1620 гг. СПб., 1907, с. 2.

<sup>12</sup> Казанская история. Подготовка текста, вступительная статья и примечания Г. Н. Моисеевой. М.—Л., 1954, с. 166.

<sup>13</sup> Ржига В. Ф. Повесть и песня о Михайле Скопине-Шуйском, с. 101—104.

<sup>14</sup> Исторические песни XVII века. М.—Л., 1966, с. 47—89 (№ 30—63).

в ранний период его бытования. Художественность образной системы Хронографа как бы «притягивала» к себе устные и письменные поэтические произведения Древней Руси. В составе русских Хронографов дошло до нашего времени большое количество памятников античной и средневековой западноевропейской литературы.<sup>15</sup> В конце хронографов нередко помещались древнерусские литературные и народно-поэтические сочинения (например, Повесть об Азовском осадном сидении донских казаков). В одном сборнике с Хронографом Распространенной редакции 1617 г. находились древнейшие переводные произведения: «Девгениево деяние», «Повесть об Акире Премудром» и великий памятник Древней Руси — «Слово о полку Игореве».<sup>16</sup>

Наиболее ранняя редакция исторической песни начала XVII в. об отравлении и смерти Михаила Скопина-Шуйского пополняет комплекс литературных произведений, дошедших до нашего времени в составе Хронографов:<sup>17</sup>

Егда же той воинъ и воевода князь Михайло Васильевич Шуйской,  
Послушавъ царя, и приѣхалъ во царствующій градъ Москву  
Изъ слободы Александровы, и напрасно грѣхъ ради нашихъ.  
И родишася боярину князю Ивану Михайловичю  
Воротынскому сын, княжевичъ Алексѣй.  
И не дошедъ дву месяцъ по четыре десять рожения,  
Бысть князь Михайло крестный кумъ,  
Кума же княгиня, жена князя Димитрея Ивановича Шуйского,  
Мария, дочь Малюты Скуратова.  
И по совѣту злыхъ измѣнниковъ своихъ и совѣтниковъ  
Мыслише во умѣ своемъ злую мысль измѣнничью:  
Уловити, аки в лѣсе птицу подобну,  
Аки рысь жжарити змя люта, злымъ взоромъ,  
Аки лютый звѣрь, диаволу потѣха б сица, сатанѣ невѣста готовитца.  
И какъ будетъ после честнаго стола пиръ навесело,  
И диавольскимъ омрачениемъ злодейница та, княгиня Мария, кума подкрестная,  
Подносила чару пития куму подкрестному.  
И била челомъ — здоровала с крестникомъ Алексеемъ Ивановичемъ.  
И в той чарѣ в питіи уготовано лютое питье смертное.  
И князь Михайло Васильевичъ выпиваетъ ту чару досуха,  
А не вѣдаетъ, что злое питье лютое и смертное.  
И не в долгъ часъ у князя Михайла во утробѣ возмутилося,  
И не допировалъ пиру почестнаго,  
И поехалъ к своей матушке, княгине Елене Петровне.  
И какъ выходитъ в свои хоромы княженецкие,  
И усмотрила его мати и воззрела ему въ ясные очи.  
И очи у него ярко возмутились,  
И лицѣ у него страшно кровию знаменуется,  
А власы у него на главѣ стоя колеблются.  
И восплакалася горко мати его родимая,  
И во слезахъ говоритъ ему слово жалостно:  
«Чадо мое, сын князь Михайло Васильевичъ!  
Для чего ты рано и борзо с честнаго пиру отъехалъ?  
Любо тебе богоданный крестный сынъ принявъ крещение не в радости?  
Любо тебе в пиру мѣсто было не по отечеству?  
Или бо тебе кумъ и кума подарки дарили не почестные?  
А хто тебя на пиру честно упоилъ честнымъ питиемъ?  
И с того тебе питя на вѣкъ будетъ не проспатися.  
И колко я тебѣ, чадо, во Александрову слободу приказывала:  
«Не ѣзди во градъ Москву, что лихи в Москвѣ звери лютые,  
И пышут ядомъ змиинымъ».  
И паде князь Михайло на ложи своемъ,  
И начать у него утроба терзатися люто от того пития смертнаго.  
Онъ же на ложи своемъ в тоскахъ мечущеся и биющеся, и стонуще,  
И кричаще люте зѣло, аки зверь под землею, и жедая отца духовнаго.

<sup>15</sup> Творогов О. В. Древнерусские хронографы. Л., 1975, с. 8—45.

<sup>16</sup> Моисеева Г. Н. Спасо-Ярославский хронограф и «Слово о полку Игореве». Л., 1976, с. 49—59.

<sup>17</sup> Текст публикуем по списку БАН. Собр. Арханг. С. 132, л. 923 об.—925 об.

Мати же да жена его, княгиня Александра Васильевна,  
И весь двор его, слезь и горкого плача и кричания исполнися.  
И дойде в слыхъ сия болѣзнь его страшная до войска его  
И подручия, до немецкого воеводы до Якова Пунтусова.  
И многи дохторы немецкие со многими лечебными пригодами.  
И не можаше никако болѣзни тоя возвратити.  
И из двора дохтуры немецкие от князя идяху и слезы испущаху,  
Аки о государе своемъ.  
И от того ж дни в настатѣй всенощныхъ,  
Яже в житии Великого Василия, солнце к солнцемъ зайде.  
И по исходе дневныхъ часовъ месяца априля въ 23 день,  
Во дни Великаго война и страстотерпца Георгия,  
Во дни воеводы Савы Стратилата,  
Понеже и сей воин и воевода и стратилать.  
Но тогда бо Московскому государству  
Не слышно бысть настоящия ради ноци.  
На утрие же свѣтящуся вторнику и восходящу солнцу,  
Слышно бысть по всему царствующему граду Москвѣ:  
Отшедъ онъ сего свѣта, преставися князь Михайло Васильевичъ.  
И тогда убо стекаются ко двору его  
Множество войска, дружины и подручия его хоробраго,  
И множество народа, по-писаному: юноша с дѣвою,  
И старцы со юнатами, и матери со младенцы,  
И всякъ возрастъ чловѣчь со слезами и с великим рыданиемъ.  
От войска же его и дружины хоробрѣя князя Михайла Васильевича  
Ближние его подручники и воеводы, и дворяне, и дѣти боярские,  
И сотники, и атаманы прихождаху во двор его.  
И ко одру его припадая со слезами и со многимъ воплемъ и стонанием.  
И жалостно во слезахъ глаголаше и причитаху:  
О, господине, не токмо, но государь нашъ, князь Михайло Васильевичъ!  
Отшел еси сего свѣта, возлюбилъ еси небесному царю воинствовати!  
А нас еси кому оставилъ! И кто у насъ грозно и предивно  
И хоробро полки урядит! И кому насъ приказалъ служить!  
И у кого намъ жалованья просити! И за кемъ намъ радостно  
И весело на враги ѣхати ко брани!  
Не токмо государь нашъ подвигомъ своимъ враговъ устрашалъ,  
Но и мыслию помыслишъ на врагов, на литовскихъ и полскихъ людей,  
И онъ отъ мысли твоя далече бегутъ, со страхомъ емлются.  
А нынѣ мы аки скоти, безсловесїи овцы, не имуще пастыря крѣпкого.  
У тебя, государя нашего, в полцѣхъ войско наше  
И без казни страшно, и грозно, и радостно, и веселы.  
И как ты, государь наш, в полцѣхъ у насъ поедешъ,  
И мы, аки на небесное солнце, назретися не можемъ.

### III. БИБЛИОГРАФИЯ

#### СВЯЗЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЗАПАДНЫХ И ЮЖНЫХ СЛАВЯН С ФОЛЬКЛОРОМ

(МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ ПО ДАННЫМ  
СОВЕТСКОЙ ПЕЧАТИ 1967—1975 гг.)

СОСТАВИЛА М. Я. МЕЛЬЦ

Предлагаемая библиография не претендует на исчерпывающую полноту. В ней учтены работы о связи с фольклором профессионального искусства Польши, Чехословакии и Югославии, опубликованные на русском языке в советской печати с 1967 по 1975 г. включительно. Труды 1945—1966 гг. зарегистрированы в подборках «Фольклор западных и южных славян», напечатанных в 1958—1968 гг. в III, VIII и XI томах данного издания. Аналогичные сведения по Болгарии за 1967—1974 гг. представлены в обзоре, вошедшем в сборник «Русско-болгарские фольклорные и литературные связи», т. 1 (Л., «Наука», 1976).

Вся зарегистрированная литература просмотрена de visu с проверкой полноты учета по книжной, журнальной и газетной летописям, а также по справочным изданиям Института научной информации по общественным наукам АН СССР — «Польская Народная Республика», «Социалистическая Федеративная Республика Югославия», «Чехословацкая Социалистическая Республика», «Новая литература по общим проблемам славяноведения и балканистики», «История, археология, этнография», «Литературоведение».

Собранный материал расположен в алфавитном порядке в 6 разделах: Общие вопросы; Польша; Чехословакия; Югославия; Учебные пособия, Библиография. Труды одного автора представлены в хронологии. Полное описание сборников статей дается лишь при первом их упоминании. Указатель завершается индексом имен.

#### ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

1. Алексеев М. П. Славяно-романо-германские параллели. — В кн.: Славянские литературные связи. Л., «Наука», 1968, с. 178—194. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).  
С. 178—186: Чеш. фолькл. мотив в английской повести XVI в.; с. 186—194: Сказания о пане Твардовском в рус. литературе.
2. Бэлза И. Ф. О народных истоках музыкальной классики западнославянских народов. — В кн.: История, культура, фольклор и этнография славянских народов. VI Междунар. съезд славистов (Прага, 1968). Доклады сов. делегации. М., «Наука», 1968, с. 342—350.  
Анализ произведений польск. и чеш. композиторов.
3. Волков А. Р. К теории традиционных сюжетов. — В кн.: Сравнительное изучение славянских литератур. Материалы конференции 18—20 мая 1971 г. М., «Наука», 1973, с. 303—314. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).  
С. 304, 307, 309, 311, 313: Традиц. фолькл. мотивы в творчестве Ю. Словацкого, В. Дыка, Э. Буриана, К. Чапека, Я. Гашека, К. Эрбена, А. Глиньского.
4. Егорова В. О некоторых тенденциях в развитии кантатно-ораториального творчества болгарских, польских, чешских и словацких композиторов. — В кн.: Из истории музыки социалистических стран Европы. Сб. статей. М., «Музыка», 1975, с. 7—44.  
С. 10, 12—13, 16, 20, 35: Фольклор в кантатах и ораториях польск., чеш. и словац. композиторов.

5. **Кравцов Н. И.** Романтизм в славянских литературах и фольклор. — В кн.: Из истории русского романтизма. Сб. статей. Вып. 1. Кемерово, 1971, с. 326—334. (Кемеров. гос. пед. ин-т).  
То же в кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VII Междунар. съезд славистов. Варшава, авг. 1973 г. Доклады сов. делегации. М., «Наука», 1973, с. 358—364. (АН СССР. Сов. ком. славистов). Расширенный вариант в кн.: Кравцов Н. И. Проблемы сравнительного изучения славянских литератур. М., 1973. См. № 6.
6. **Кравцов Н. И.** Проблемы сравнительного изучения славянских литератур. М., Изд-во Моск. ун-та, 1973. 363 с.  
С. 69: Фолькл. терминология зап. и южн. славян; с. 74—129: Гл. «Древние славянские литературы VI—XIV вв. (южные и западные) [связь их с фольклором]»; с. 130—161: Гл. «Южнославянские литературы XVII в. [и их связь с нар. творчеством]»; с. 162—165: Гл. «Западно- и южнославянские литературы XVIII в. [и их фолькл. истоки]»; с. 165—172: Гл. «Романтизм в славянских литературах и фольклор»; с. 323—342: Гл. «Искусство и народное творчество (к вопросу о примитивизме и стилизации в [западных и южных] славянских литературах)». См. № 5.  
Рец.: Хватов А. И. Сравнительные изучения. — Рус. лит., 1974. № 1, с. 260.
7. **Кравцов Н. И.** Романтизм в славянских литературах и фольклор. — В кн.: Славянская филология. Сб. статей. Вып. 8. М., Изд-во Моск. ун-та, 1973, с. 97—157.  
С. 100—106, 108—112, 114—116, 118—127, 129, 132—135, 137—139, 141—142, 144—150, 154, 156—157: Фольклор в литературе зап. и южн. славян периода романтизма.  
Рец.: Клепикова Г. П., Горский И. К. — Сов. славяноведение, 1975, № 2, с. 110.
8. **Мартьянов И. И.** Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. Изд. 2-е. М., «Музыка», 1970. 504 с.  
С. 219—220, 226—230, 233—236: Фольклор в музыке М. Карловича, К. Шимановского, Т. Шелиговского, В. Лютославского, З. Мысльевского (гл. «Польша»); с. 238, 241—242, 244, 246—247, 251, 254—255, 260. 268—269. Обращение к нар. мелосу Л. Яначка, В. Новака, Б. Мартину, Э. Сухоня (гл. «Чехословакия»); с. 291—292, 295, 297, 301: Связь произведений С. Мокраньяца, П. Кошовича, Ф. Кухача, Й. Славенского, М. Келемена с нар. песнями (гл. «Югославия»).
9. **Огнев В.** Пять тетрадей. Этюды о литературе стран социализма. М., «Худож. лит.», 1975. 240 с. (Литература за рубежом. Век XX).  
С. 86: Обращение чеш. поэта И. Краско к фольклору; с. 196, 201, 207—208, 211, 219: Связь произведений Ж. Чинго, С. Куленовича, Б. Колеско. Д. Максимович с югослав. нар. поэзией.
10. **Рыльский М. Ф.** О поэзии. Статьи. Пер. с укр. Сост. Б. Рыльский, Т. Стах. М., «Сов. писатель», 1974. 343 с.  
С. 166, 170, 190, 192—204: связь творчества Мицкевича с фольклором (гл. «Поэзия Адама Мицкевича»); с. 226: Нар. песни в поэмах Ю. Словацкого (гл. «Пламенный гений»); с. 231, 233: Фольклорность баллад и стихотворений Неруды (гл. «Над стихами Яна Неруды»); с. 241: Революц. песня в поэме «Пан Бальцер в Бразилии»; с. 245: Устн. поэзия в цикле «На свирели», «Гусли» (гл. «Мария Конопницкая»).
11. **Сиклая Л.** Традиции «популярной» поэзии в романтизме Центральной Европы. — В кн.: Европейский романтизм. М., «Наука», 1973, с. 279—308. (АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Венгер. АН. Ин-т литературоведения).  
С. 281—283: Обзор «популяр.» песен словаков, поляков и сербов; с. 288—293: «Популяр.» песни в творчестве М. Чакона, М. Витковича. Я. Коллара, Й. Линды; с. 294—295: Собр. песен В. Караджича и Я. Коллара; с. 297: «Славянские национальные песни» Ф. Челаковского; с. 299—301: Переводы фольклора зап. и южн. славян С. Каппера; с. 306: Образ Яношика в творчестве поэтов Штуровской школы.
12. **Энтелис Л. А.** Силуэты композиторов XX века. Изд. 2-е. Л., «Музыка», 1975. 248 с. (Библиогр. серия).  
С. 116—119, 121: Фольклор в музыке Яначка (гл. «Леоп. Яначек»); с. 152—153: Обращение композитора к нар. песне (гл. «Кароль Шимановский»).

## ПОЛЬША

13. **Буковская А.** Мать-олениха. — Вопр. лит., 1975, № 12, с. 21—23.  
Народно-поэтич. традиции в творчестве Т. Новака.
14. **Бэза И. Ф.** Шопен. М., «Наука», 1968. 380 с.

- С. 19, 39—41, 45—48, 53—54, 56, 73—74, 79, 82, 84—86, 89, 107, 112, 117, 122, 138, 144, 161, 165, 169, 171—173, 180, 193—194, 199—200, 215, 230, 237, 255, 266—267, 283, 286, 289, 295, 305, 316, 326, 332, 338, 340, 353: Народно-поэтич. традиции в музыке Шопена.
15. **Бэлза И. Ф.** История польской музыкальной культуры. Т. 3. М., «Музыка», 1972. 235 с.  
С. 8, 16, 21, 24—26, 28, 34—35, 47—48, 56, 58, 86, 97, 128—130, 158—159, 175: Фольклор в произведениях Ф. Шопена; с. 76: Сбор. польск. нар. песен О. Кольбергом.
16. **Бэлза И. Ф.** Михаил Клеофас Огиньский. Изд. 2-е. М., «Музыка», 1974. 127 с. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики).  
С. 42, 80, 115: Народно-поэтич. традиции в музыке Огиньского.  
Рец.: Свирида И. Монография об Огиньском. — Муз. жизнь, 1974, № 23, с. 24.
17. **Бэлза И. Ф.** Школа Эльснера и ее роль в формировании польской национальной культуры. — В кн.: Культура и общество в эпоху становления наций. (Центральная и Юго-Восточная Европа в конце XVIII—70-х годах XIX в.). М., «Наука», 1974, с. 104—121. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики).  
С. 104, 107, 113, 118—119: Связь композиторов школы Ю. Эльснера с нар. творчеством.
18. **Водовоз Н. В.** Ян Коллар и его поэма «Дочь Славы». — Комм. к поэме «Дочь Славы». — В кн.: О взаимосвязях славянских литератур. М., 1967, с. 9—31 и 379—422. (Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина, № 287).  
С. 20, 22, 383—384, 386, 391, 393, 395, 401, 405, 407: Фольклор и славян. мифология в поэме.
19. **Голенищев-Кутузов И.** Ян Кохановский. — В кн.: Кохановский Я. Лирика. Пер. с польского и латинского. Сост. Б. Стахеев. М., «Худож. лит.», 1970, с. 5—26.  
С. 22—25: Связь лирики поэта с нар. творчеством.
20. **Ермонский А.** [Рец. на кн.:] Nowak T. Dwunastu. Kraków, 1974. — В кн.: Современная художественная литература за рубежом. Информац. сб. Обзоры, рецензии, аннотации, 1975, № 6, с. 41—42.  
Фольклор в романе Т. Новака «Двенадцать».
21. **Ермонский А.** Рождение легенды. — Иностран. лит., 1975, № 3, с. 4—7.  
Фольклор в романе Т. Новака «Черги».
22. **История польской литературы.** Т. 1 и 2. М., «Наука», 1968 и 1969. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики).  
Т. 1. 616 с.  
С. 14, 17—18, 26, 28, 31—32, 34, 37, 39, 59, 70, 73—74, 76, 86—87, 90, 92—93, 115, 123, 137, 142, 153, 155, 161, 163—164, 168, 174—175, 186, 195—198, 202, 204, 207, 210, 215, 221—222, 224, 226—227, 239, 258, 260, 267, 277, 279, 283—286, 293, 303—304, 317, 324—325, 328, 363—365, 373, 378, 387, 394, 397, 413, 415, 418, 433—434, 450—452, 456, 466, 496, 508, 595, 601: Обращение к фольклору М. Рея, Я. Кохановского, Л. Трембецкого, Э. Красиньского, Ю. Немцевича, А. Мицкевича, А. Фредро, Л. Семеньского, Н. Жмиховской, Р. Бервиньского, Ю. Словацкого, В. Сырокомли, Т. Ленартовича, В. Лозиньского, Ю. Крашевского, Ц. Норвит, М. Конопницкой, А. Асныка, А. Дыгасиньского; с. 497: Создание револ. песен Б. Червеньским («Красное знамя») и В. Свенцицким («Варшавянка»).  
Т. 2. 502 с.  
С. 56, 59, 62, 72, 89—90, 95, 97, 120, 123—124, 127, 131, 135, 185, 223, 245, 247, 283: Нар. творчество в произведениях К. Тетмайера, Я. Каспровича, В. Оркана, С. Выспянского, Б. Ясенского, Т. Чижевского, Л. Пастернака, Б. Лесьмяна, Т. Бой-Желеньского.
23. **Каменская А.** Между традицией и новаторством. — Дет. лит., 1974, № 7, с. 39—40.  
Фольклор в совр. польск. лит. для детей.
24. **Карева Т.** «Мазовше» — детище социалистической Польши. — Муз. жизнь, 1974, № 20, с. 18—19.
25. **Комаринец Т. И.** [Рец. на кн.:] Кирчів Р. Ф. Український фольклор в польській літературі. Київ, 1971. — Сов. славяноведение, 1974, № 4, с. 99—101.
26. **Кремлев Ю. А.** Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества. Изд. 3-е. М., «Музыка», 1971. 607 с. (Классики мировой муз. культуры).  
С. 268—287: Шопен и фольклор.
27. **Левтонова О.** Подлинно народная опера. — Сов. музыка, 1972, № 6, с. 90—96.  
Польск. нар. песня в операх С. Монюшко.
28. **Мочалова В.** Рыбалтовская комедия в истории польской драмы первой четверти XVII века. — Сов. славяноведение, 1973, № 5, с. 70—81.  
С. 70, 74—75, 79: Традиции фольклора в комедии.



29. **Новак Т.** Всегда с народом. — *Вопр. лит.*, 1975, № 12, с. 259—262.  
Писатель о своем знании и интересе к устн. поэзии.
30. **Оболевич В. Б.** К проблеме народности польской литературы. — *Вестн. Ленингр. ун-та*, 1967, № 14. История, яз., лит., вып. 3, с. 117—122.  
С. 117—118: Фольклор в «Хронике» А. Галла.
31. **Оболевич В. Б.** Народные мотивы в монолической поэме Яна Кохановского «Согласие». — *Вестн. Ленингр. ун-та*, 1969, № 14. История, яз., лит., вып. 3, с. 75—80.
32. **Оболевич В. Б.** Ян Кохановский и проблема народности древнепольской литературы. Автореф. дис. на соиск. учен. степени доктора филол. наук. Л., 1971. 39 с. (Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова).  
С. 4, 8—9, 14—19, 24, 26—27, 29, 38: Связь польск. лит. с фольклором.
33. **Оболевич В. Б.** «Фрашки» Яна Кохановского. — *Вестн. Ленингр. ун-та*, 1971, № 2. История, яз., лит., вып. 1, с. 103—110.  
С. 103—104, 109—110: Фольклорность «Фрашек».
34. **Оболевич В. Б.** Народные истоки поэмы Яна Кохановского «Сатир, или Дикий человек». — *Вестн. Ленингр. ун-та*, 1973, № 14. История, яз., лит., вып. 3, с. 83—87.
35. **Петров А.** Слово к друзьям. К 30-летию Польской Народной Республики. — *Сов. музыка*, 1974, № 7, с. 97—99.  
С. 97: Муз. фольклор периода фашист. оккупации в польском кинофильме «Запрещенные песенки».
36. **Польский романтизм и восточнославянские литературы.** М., «Наука», 1973. 285 с. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики. Польск. АН. Ин-т лит. исследований).  
С. 41, 100, 104, 109—110, 113, 121, 134, 188, 282: обращение польск. романтиков к фольклору.
37. **Польша, Польская Народная Республика, ПНР.** — В кн.: Большая советская энциклопедия. Т. 20. Изд. 3-е. М., «Сов. энциклопедия», 1975, с. 288—322.  
С. 311—312: Связь польск. литературы с фольклором (гл. «Литература»); с. 318—320: Нар. песни в творчестве композиторов (гл. «Музыка»).
38. **Раппопорт Л.** Выдающийся мастер. — *Сов. музыка*, 1969, № 7, с. 114—120.  
С. 116, 118: Обращение В. Любославского к нар. музыке.
39. **Смола О. П.** Славянские мотивы в раннем творчестве Асеева. — *Сов. славяноведение*, 1969, № 5, с. 49—56.  
С. 53—56: Польск. фольклор в «Сарматских песнях».
40. **Спектакль, взволновавший зрителя.** — *Иностр. лит.*, 1967, № 7, с. 281.  
Польск. песни периода 2-й мир. войны в спектакле «Сегодня я не могу к тебе прийти».
41. **Страшевская М.** Народность в польском романтизме. Пер. с польск. З. М. Холониной. — В кн.: Романтизм в славянских литературах. М., Изд-во Моск. ун-та, 1973, с. 63—83. (К VII Междунар. съезду славистов. Варшава, авг. 1973 г.).  
С. 64—70: Гл. «Роль народного творчества на „романтическом переломе“ (на переходном этапе к романтизму)».
42. **Чесликовский Е.** Создатели современной поэзии для детей. — *Дет. лит.*, 1974, № 7, с. 22—23.  
Фольклорность стихов Я. Поразинской.
43. **Шопен каким мы его слышим.** Сост., вступ. статья, общ. ред. и примеч. С. М. Хентовой. М., «Музыка», 1970. 310 с.  
С. 7, 44, 47, 49, 55, 81—82, 85, 88, 97, 108, 114, 121—122, 124—125, 130—132, 134, 138, 141—142, 155, 172, 221, 244: Связь музыки Шопена с нар. истоками.
44. **Юрченко А. С.** Адам Мицкевич в украинских переводах. Лингвистические вопросы теории и практики поэтического перевода. (На материале баллад и романсов). Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Харьков, 1967. 23 с. (Харьков. гос. ун-т им. А. М. Горького).  
С. 9, 12, 20: Проблемы перевода фолькл. струи баллад.  
См. также № 1—8, 10—12, 153—159, 162, 163, 165, 167.

## ЧЕХОСЛОВАКИЯ

45. **Бернштейн И. А.** Развитие чешского романа XX века и европейский роман. — В кн.: Славянские литературы. VI Междунар. съезд славистов (Прага, авг. 1968). Доклады сов. делегации. М., «Наука», 1968, с. 553—576. (АН СССР. Сов. ком-т славистов).  
С. 560: Фольклор в романе Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка».

46. Бернштейн И. А. Поиски человека. (Чешский роман 30-х годов). — В кн.: Зарубежная литература. 30-е годы XX века. М., «Наука», 1969, с. 127—164. (АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького).  
С. 130—131: Народно-поэтич. мотивы в романе И. Ольбрахта «Никола Шугай, разбойник».
47. Бернштейн И. А. Карел Чапек. Творческий путь. М., «Наука», 1969. 198 с. (АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького).  
С. 6, 9, 12, 69, 83, 86—87, 102, 130—131: Использование писателем устнопоэтич. мотивов.
48. Бернштейн И. А. «Похождения бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека. М., «Худож. лит.», 1971. 102 с.  
С. 25: Роман Гашека как пародия на героич. эпос; с. 34, 69—72, 84—85, 89: Устн. поэзия, традиции нар. рассказа и манера устн. речи в романе; с. 58—59: Фольклорность образа Швейка.
49. Богданова И. А. Утверждение романтизма в словацкой поэзии и творчество Янко Краля. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1967. 16 с. (АН СССР. Ин-т славяноведения).  
С. 8—11: Фольклор в творчестве Л. Штура, С. Халупки, А. Сладковича, Я. Ботто; с. 14: Традиции нар. поэзии в произведениях Я. Краля.
50. Будагова Л. Н. Витезслав Незвал. Очерк жизни и творчества. М., «Наука», 1967. 384 с. (АН СССР. Ин-т славяноведения).  
С. 13, 31—32, 39—41, 80, 138, 143—144, 159, 202, 280, 358—359, 366: Фолькл. мотивы в поэзии Незвала.
51. Бэла И. Ф. Дворжак А. — В кн.: Большая советская энциклопедия. Т. 7. Изд. 3-е. М., «Сов. энциклопедия», 1972, с. 594.  
Нар. мелодии в музыке Дворжака.
52. Бэла И. Ф. История чешской музыкальной культуры. В трех томах. Т. 2. М., «Наука», 1973. 211 с. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики).  
С. 11—13, 22—23, 41, 45—46, 64, 66, 71—76, 83, 87, 94, 99—100, 103, 107, 113—114, 118, 121—125, 127—128, 130—131, 136, 144, 147, 150, 156, 158—161, 165, 167, 170, 175, 184, 186, 188, 190—191, 197—200: Обращение к нар. мелодиям Ф. Бенды, Й. Бенды, Й. Рейха, П. Враницкого, В. Йировена, В. Томашека, Ф. Шкroupa, П. Кржижковского, Б. Сметаны; с. 53—57: Сбор нар. песен Чехии; с. 56, 61: Популярность песен на слова В. Ганки.
53. Виноградова Е. Иржи Трнка — художник-поэт. — Иностр. лит., 1971, № 1, с. 256—257.  
Сказочность кукольн. фильмов Трнки.
54. Все музы в гости к нам. — Сов. эстрада и цирк, 1968, № 9, с. 31.  
Гастроли словац. ансамбля «Лучница».
55. Выслоужил И. Моравский и словацкий фольклор как стилеобразующий элемент музыки Яначка. Пер. Л. Н. Титовой. — В кн.: Славяне и Запад. Сб. статей к 70-летию И. Ф. Бэлы. М., «Наука», 1975, с. 199—201. (АН СССР. Научн. совет по истории мировой культуры. Ин-т славяноведения и балканистики).
56. Гаврилова Н. А. Богуслов Мартину. М., «Музыка», 1974. 261 с.  
С. 14, 22, 32, 38—39, 41—55, 59—60, 65, 69, 89, 124, 134, 141, 153, 158, 168, 184, 189—190, 208, 211, 216—217, 236—243: Обращение композитора к фольклору.
57. Генчиева М. Правдивая фантазия и сказочная реальность. Размышления о соврем. сказке. Пер. с чеш. В. Путилина. — Дет. лит., 1971, № 6, с. 44—47.  
Фолькл. основа совр. чеш. и словац. лит. сказки для детей.
58. Горжейши Я. Хорошо испеченный фильм. — Сов. экран, 1967, № 3, с. 16.  
Сказочн. мотивы в обраб. И. Ш. Кубина в чеш. фильме «Живая и мертвая вода».
59. Гривнина А. С. [Вступительная статья]. — В кн.: Йозеф Лада. Книга о художнике. Л., «Искусство», 1971, с. 5—36.  
С. 15—17, 19—22, 35: Лада как иллюстратор фолькл. изданий.
60. Григорьева Л. Поэтические образы чешской сказки в балете. — Сов. музыка, 1969, № 12, с. 41—44.  
Балет М. Матвеева «Волынщик из Страколиц, или Пир ведьм» на сцене Ленингр. гос. академ. театра оперы и балета им. С. М. Кирова.
61. Гулинская З. К. Бедржих Сметана. М., «Музыка», 1968. 192 с. (Школьн. б-ка).  
С. 5, 9, 21, 30, 36, 48, 58, 65, 71—73, 77—78, 99—100, 102, 118, 133—134, 146, 148—150, 152, 155—156, 170, 181: Нар. творчество в произведениях Сметаны.
62. Гулинская З. К. Антонин Дворжак. М., «Музыка», 1973. 240 с. (Школьн. б-ка).  
С. 7—9, 44, 50, 56, 58, 61, 63—65, 67, 75, 78, 92, 95, 114—118, 132, 140, 143—145, 161, 167—169, 177, 182, 184—185, 188, 193—194, 199, 201, 204—206, 211—214, 226, 236: Связь произведений композитора с фольклором.
63. Антонин Дворжак. Сб. статей. М., «Музыка», 1967. 259 с.

- С. 9, 13—15, 18—20, 24—28, 33—36, 38, 43, 46, 51, 88—93: Фольклорность музыки Дворжака.  
Рец.: Мартынов И. Венок Антонину Дворжаку. — Сов. музыка, 1969, № 7, с. 137—139.
64. **Жаровцева И.** «Скупова Пльзень». — Театр, 1975, № 7, с. 112—116.  
Нар. традиции в совр. кукольн. театре Чехословакии.
65. **Зайцева А.** Ян Коллар и сто сонетов из поэмы «Дочь Славы». — В кн.: Коллар Я. Сто сонетов. Пер. с чеш. Сост. А. Соловьева. М., «Худож. лит.», 1973. с. 6—16.  
С. 10, 16: Фольклор в сонетах.
66. **Заходер Б.** О сказках Карела Чапека. — В кн.: Чапек К. Сказки и веселые истории. Пер. Б. Заходера. Изд. 2-е. М., «Дет. лит.», 1969, с. 3—4.  
Фольклорность сказок.
67. **История словацкой литературы.** М., «Наука», 1970. 471 с. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики).  
С. 8, 12—13, 19—20, 23, 30, 35—39, 42, 50, 60, 65, 67, 75, 82—83, 85—88, 92, 101—104, 106, 115, 117, 120—121, 124—126, 136—141, 145, 157, 160, 166—167, 172, 180, 182—183, 226, 231, 250, 279—280, 285, 344, 352, 361, 365, 374, 376—377, 415, 417, 419—422: Фольклор в произведениях Я. Силвана, Г. Гавловича, Д. Сиваниуса-Горчичка, А. Бернолака, Б. Таблица, П. Шафарика, Я. Коллара, Я. Голлого, Я. Халупки, К. Штура, С. Халупки, А. Сладковича, Я. Краля, Я. Ботто, Я. Калинчака, Й. Заборского, Л. Ризнера, П. Орсаг-Гвездослава, С. Гурбан-Ваянского, М. Кукучина, Й. Грегор-Тайовского, Я. Поничана, Л. Ондрейова; с. 21—22: Кратк. обзор словац. фольклора XIII—XVIII вв.
68. **Карская Т. С.** Божена Немцова и славянофильская пресса. — В кн.: Славянские литературные связи. Л., 1968, с. 72—94.  
С. 75—76, 78, 83, 86: Написание Немцовой фолькл.-этнограф. очерков для рус. печати.
69. **Карская Т. С.** Творчество Божены Немцовой в оценке Н. С. Лескова. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1968, т. 27, вып. 3, с. 259—264.  
С. 259, 261—262: Фольклор в творчестве Немцовой.
70. **Кишкин Л. С.** О синтезе народного и профессионального искусства. (Размышления над «Шпаличком» М. Алеша). — Сов. этнография, 1972. № 5, с. 94—102.  
Рисунки Алеша к изданиям нар. песен и пословиц.
71. **Кишкин Л. С.** Новое издание «Шпаличка» М. Алеша. — Сов. славяноведение, 1973, № 2, с. 90—96.  
Рец. на кн.: Aleš M. Spalíček národních písní a říkadel. Vyd. 7. Praha, 1971.
72. **Кишкин Л. С.** Новая книга о Миколаше Алеше. — Сов. славяноведение, 1975, № 6, с. 116—118.  
Рец. на кн.: Hlaváček L. Mikolaš Aleš. Praha, 1974.
73. **Копыстянская Н. Ф.** Из истории создания романа Ивана Ольбрахта «Никола Шугай, разбойник». — Научн. доклады высш. школы. Филол. науки, 1971, № 1. с. 26—35.  
С. 28—30, 33: Народно-поэтич. истоки романа.
74. **Копыстянская Н. Ф.** Идеино-эстетическая борьба вокруг романа Ивана Ольбрахта «Никола Шугай, разбойник». — В кн.: Славянская филология. Вып. 8. М., 1973, с. 249—275.  
С. 257, 260—262: Фольклор в романе.
75. **Кузнецова Р. Р.** Чешский роман 30-х годов. — Вопр. лит., 1967, № 12, с. 137—152.  
С. 149—152: Фольклор в романах.
76. **Кузнецова Р. Р.** Художественное воплощение социальных проблем в романах-балладах Карела Нового в 30-х годах. — В кн.: Славянская филология. Вып. 6. М., Изд-во Моск. ун-та, 1968, с. 87—114.  
С. 88, 100, 105—106, 110, 114: Связь баллад с фольклором.
77. **Кузнецова Р. Р.** Принципы современного стиля в «Истоках» Ярослава Кратохвила. — В кн.: Художественная форма в литературах социалистических стран. Очерки. М., «Наука», 1969, с. 142—167. (АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького).  
С. 162, 166: Песня, пословицы и поговорки в «Истоках».
78. **Кузнецова Р. Р.** Творческие поиски Карела Нового. (Три редакции «Железного круга»). — В кн.: Роман в современных литературах южных и западных славян. Сб. статей. М., Изд-во Моск. ун-та, 1973, с. 104—130.  
С. 112, 116, 121, 123—124: Революц. песни в романе «Железный круг».
79. **Кузнецова Р. Р.** Чешский романтизм и творчество Махи. — В кн.: Романтизм в славянских литературах. М., 1973, с. 231—257.  
С. 242—244: Обращение чеш. романтиков и К. Маха к собраниям песен Я. Коллара, П. Шафарика, Ф. Челаковского.

80. Кузнецова Р. Р. Становление романа-эпопеи нового типа в чешской прозе. М., Изд-во Моск. ун-та, 1975. 318 с.  
С. 112, 150—151, 159, 171, 176—177, 183, 191—194, 196—198, 202, 207—208, 243, 248—250, 254, 266, 268: Фольклор в творчестве Я. Крацохвила, В. Ванчур, М. Майеровой.
81. Л. К. [Рец. на кн.:] Urban Z. Pozapomenutá tvář Boženy Němcové. Praha, 1970. — Сов. славяноведение, 1971, № 4, с. 103—104.  
С. 103: Интерес Немцовой к фольклору. См. № 98.
82. Малевич О. М. Карел Чапек. Критико-биограф. очерк. М., «Худож. лит.», 1968. 207 с.  
С. 6—8, 54, 60, 68, 91, 140, 159: Обращение писателя к фольклору.
83. Мартынов И. Гений чешской музыки. К 150-летию со дня рождения Б. Сметаны. — Сов. музыка, 1974, № 6, с. 88—92.  
С. 89—91: Фольклор в операх Сметаны.
84. Меллере У. Использование европейской народной музыки в произведениях композиторов XX века. — В кн.: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., «Сов. композитор», 1973, с. 90—98. (VII Междунар. муз. конгресс. Нац. муз. ком-т СССР).  
С. 94: Нар. традиции в музыке Л. Яначка.
85. М[ихайлов] А. В. Яначек Л. — В кн.: Театральная энциклопедия. Т. 5. М., «Сов. энциклопедия», 1967, стб. 1097—1098.  
Нар. поэзия в операх Яначка.
86. Мотяшов И. [Рец. на кн.:] Слабы З. Три банана, или Петр на сказочной планете. Совр. сказка. Пер. с чеш. С. Пархомовской. М., «Дет. лит.», 1966. — Дет. лит., 1968, № 6, с. 70—72.  
Фольклорность сказки.
87. Павлишин С. Основные тенденции современной чехословацкой музыки. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 3. М., «Сов. композитор», 1975, с. 198—237.  
С. 199, 201, 204, 206, 208, 210—211, 222, 227—228, 236: Обращение совр. композиторов к фольклору.
88. Полякова Л. В. Оперное творчество Леоша Яначка. М., «Музыка», 1968. 327 с.  
С. 13, 26, 28, 33—35, 40—41, 51—55, 59—62, 64, 66—75, 79, 86, 89, 94, 97—101, 117, 119, 121, 150, 154—155, 166—167, 179, 188—190, 201, 206, 222—224, 233, 247—248, 251—254, 257, 265—269, 276, 280, 284, 289, 311: Морав. и рус. нар. песни в операх Яначка.
89. Полякова Л. В. Чешская революционная музыка межвоенного двадцатилетия. — В кн.: Искусство, революцией призванное. Великая Октябрьская социалистическая революция и искусство стран Восточной Европы. М., «Наука», 1969, с. 185—220. (АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР).  
С. 191—192, 194—196, 202, 207, 209, 216: Нар. мелодии в творчестве Э. Бурiana, Я. Ежека, Э. Шульгофа, В. Неядлы; создание ими масс. песен.
90. Полякова Л. В. Вitezслав Новак и его опера «Карлштейн». — Сов. музыка, 1970, № 10, с. 129—136.  
С. 129—131, 135—136: Фольклор в музыке Новака.
91. Порочкина И. М. Чешский средневековый сюжет у Л. Н. Толстого. — В кн.: Славянские литературные связи. Л., 1968, с. 166—177.  
Обработка Толстым чеш. средневек. преданий о Яне Палачеке, шуте короля Иржи из Подебрада.
92. Просалкова Ю. В. Проблемы нравственного воспитания в сказках Б. Ржиги (1941 год). — В кн.: Московский государственный институт культуры. Тезисы докладов аспирантов на VI аспирант. научн. конференции (24—25 февр. 1972 г.). М., 1972, с. 22—23. (Ротапринт).  
Фольклорность сказок.
93. Просалкова Ю. В. Идеино-художественные особенности и педагогические основы творчества Б. Ржиги для детей младшего школьного возраста. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. пед. наук. М., 1975. 27 с. (Моск. гос. ин-т культуры).  
С. 6, 11—12: Создание сказок на фолькл. основе.
94. Пэк Л. А. Чехословацкий кукольный фильм. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. М., 1968. 17 с. (Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР).  
С. 13—15: Фольклор в фильмах Иржи Трнка.
95. Пэк Л. А. Истоки кукольного фильма в Чехословакии. — Сов. славяноведение, 1969, № 2, с. 84—88.  
Традиции нар. кукольн. театра в совр. кукольн. фильмах.
96. Пэк Л. А. Чехословацкий кукольный фильм в борьбе за утверждение народных традиций. — В кн.: Пути развития и взаимосвязи русского и чехословацкого

- искусства. М., «Наука», 1970, с. 155—164. (АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. АН ЧССР. Ин-т теории и истории искусств).
97. Ражева В. Главная тема — народ. — Сов. музыка, 1969, № 4, с. 116—122.  
Словац. фольклор в творчестве Э. Сухоня.
98. Ровда К. И. Божена Немцова и русская литература. (Обзор). — Рус. лит., 1971, № 2, с. 172—180.  
С. 175, 177: Рец. на кн.: Urban Z. Pozaromenutá tvář Boženy Němcové. Praha, 1970. — Интерес Немцовой к фольклору. См. № 81.
99. Рождественский Г. Леоп Яначек: «Средство Макропулоса». — Сов. музыка, 1974, № 10, с. 96—104.  
С. 96—99: Обращение к фольклору Л. Яначка и Б. Сметаны.
100. Симакова Н. Современная чешская симфония. — В кн.: Из истории музыки социалистических стран Европы. М., 1975, с. 169—204.  
С. 171—172, 176—177, 190: Нар. мотивы в симфониях В. Петржелки, И. Крейчи, П. Боржковца, В. Соммера.
101. Слабы З. К. Голубое небо Франтишка Грубина. — Дет. лит., 1968, № 6, с. 29—30.  
Фольклор в поэзии Грубина для детей.
102. Сол[нцева] Л. П. Тыл И. К. — В кн.: Театральная энциклопедия. Т. 5. М., «Сов. энциклопедия», 1967, стб. 297—299.  
Сказочн. мотивы в пьесах Тыла.
103. Соловьева А. П. Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе. М., «Наука», 1973. 304 с. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики).  
С. 59, 69, 71, 100, 108, 116, 151—152, 161, 163—167, 178, 192, 201, 204, 233, 284: Обращение Неруды к нар. творчеству; с. 233—234: Шахтер. фольклор в романах М. Майеровой.
104. Становски В. «Восстановить прекрасные статуи». (Народные сказки в чешской детской литературе). — Дет. лит., 1967, № 9, с. 33—34.
105. Урсиниева Т. О двух новых сочинениях. Пер. со словац. Ю. Шкариной. — Сов. музыка, 1975, № 6, с. 108—109.  
Фолькл. истоки творчества Т. Сальва.
106. Фрумна И. Зрелость таланта. — Сов. музыка, 1975, № 8, с. 11—14.  
Вокальн. цикл Д. Клебанова на текст А. С. Пушкина «Песни западных славян».
107. Шагиня М. С. Иозеф Мысливечек. («Воскрешение из мертвых»). Изд. 2-е. М., «Молодая гвардия», 1968. 319 с. (Жизнь замечат. людей. Вып. 7 (450)).  
С. 72, 111, 115—118, 128—129, 131—132: Нац. традиции в музыке Мысливечка.
108. Шерлаимова С. А. Витезслав Незвал. М., «Высш. школа», 1968. 109 с. (Совр. зарубежн. лит.).  
С. 6, 8, 57, 66, 92, 99, 107: Связь поэзии Незвала с нар. творчеством.
109. Шерлаимова С. А. Чешская поэзия XX века. (20—30-е годы). М., «Наука», 1973. 563 с.  
С. 218: Мотивы нар. баллад в цикле стихов К. Библа «Перелом»; с. 279: Фольклорность стихотворения Й. Горы «Иван и Ленин»; с. 422: Устн. поэзия в творчестве С. К. Неймана.
110. Шубин Г. Стихи Ярослава Гашека. — Нева, 1969, № 4, с. 128—129.  
Солдат. фольклор в стихах Я. Гашека.  
См. также № 1—12, 151, 153—155, 157, 162, 165, 167, 168.

## ЮГОСЛАВИЯ

111. Балакин А. М. Военный роман-эпопея Бранко Чопича «Прорыв». — В кн.: Роман в современных литературах южных и западных славян. Сб. статей. М., Изд-во Моск. ун-та, 1973, с. 131—154.  
С. 137—138, 140, 152: Фолькл. мотивы в романе.
112. Беляева Ю. Д. Кочо Рацин и рождение македонской пролетарской литературы. — В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., «Наука», 1970, с. 369—384. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики).  
С. 378, 380—381: Народность стихов Рацина.
113. Беляева Ю. Д. Социальная направленность творчества Иво Чипико. — В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970, с. 203—222.  
С. 219—220: Фольклор в пьесах Чипико.
114. Беляева Ю. Д. Сербская литература в русской науке и критике последней четверти XIX—начала XX века. — В кн.: Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX—начало XX века. М., «Наука», 1975, с. 35—81. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики. Матица Сербска).  
С. 57—58, 61: Изучение А. Н. Пыпиным деятельности В. Караджича и фольклорности творчества С. Малутиневича; с. 68: А. И. Яцимирский о народности произведений Й. Йовановича-Змая.

115. **Богданов-Березовский В.** Красота народности. — Сов. музыка, 1967, № 1, с. 117—121.  
Фолькл. основа творчества В. Николовского.
116. **Вукович Ч.** «Поколение создано для песни...». — Вопр. лит., 1970, № 10, с. 95—97.  
Народно-поэтич. интонации в совр. черногор. литературе.
117. **Гольберг М. Я.** Сербский эпизод в «Повестях в повести» Н. Г. Чернышевского. — В кн.: Русский фольклор. XI. М.—Л., «Наука», 1968, с. 259—276. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).  
Серб. песня в «Повести»; интерес Чернышевского к серб. фольклору.
118. **Гольберг М. Я.** В эпоху Вука и Негоша. — Вопр. лит., 1970, № 11, с. 232—234.  
Рец. на кн.: Поповић М. Историја српске книжевности. 1. Романтизм. Београд, 1968. — Фольклор в литературе серб. романтизма.
119. **Гордина Е.** Самая популярная. — Сов. музыка, 1969, № 2, с. 121—125.  
Сказочн. основа либретто оперы Я. Готоваца «Эро с того света»; фольклорность музыки.
120. **Гордина Е.** Музыка наших друзей. — Сов. музыка, 1970, № 7, с. 84—86.  
Фолькл. основа кантаты М. Вукдраговича «Дар свободе» и «Славянской сонаты» Й. Славенского.
121. **Гордина Е.** Старейшина югославской музыки. — Сов. музыка, 1970, № 11, с. 128—131.  
Нар. песня в творчестве Я. Готоваца.
122. **Гордина Е.** Творчество Й. Славенского в его связях с народной музыкой Югославии. — В кн.: Из истории зарубежной музыки. Ред.-сост. С. Н. Питина. М., «Музыка», 1971, с. 154—196. (Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского).
123. **Гордина Е. И.** Оперная и симфоническая музыка Югославии в 20—50-е годы XX века. (Сербия, Хорватия, Словения). Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. М., 1972. 25 с. (Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского).  
С. 3—5: Обзор муз. фольклора Югославии; с. 7—8, 10, 12, 14—15, 18—19, 24: Народно-муз. интонации в творчестве Я. Готоваца, П. Коневича, Й. Славенского, М. Ристича.
124. **Гордина Е. И.** «Коштана» Петра Коневича. — В кн.: Из истории музыки социалистических стран Европы. М., 1975, с. 282—322.  
С. 289—292, 294, 296—300, 303, 307—309: Фольклор в опере.
125. **Двойченко-Маркова Е. М.** Фольклор в социалистических литературах балканских стран. — В кн.: Художественный опыт литератур социалистических стран. М., «Наука», 1967, с. 273—288. (АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького).  
С. 275—278: Серб. фольклор в творчестве И. Андрича.
126. **Джанполадян М. Г.** Передача национального своеобразия в переводах Ов. Туманяна из русского и сербского эпоса. — Вестник Ереван. гос. ун-та. Обществ. науки, 1968, № 1, с. 94—109.
127. **Доронина Р. Ф.** Поэзия Десанки Максимович. — Сов. славяноведение, 1968, № 4, с. 69—80.  
С. 70, 74—75: Народно-поэтич. традиции в стихах Максимович.  
То же в кн.: Зарубежные литературы и современность. Вып. 1. М., «Худож. лит.», 1970, с. 157—174.
128. **Доронина Р. Ф.** Сербская литература конца XIX—начала XX века. — В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970, с. 3—36.  
С. 6: Публикация нар. песен в журн. «Босанска вила»; с. 13: Традиции нар. лирики в поэзии Й. Йовановича-Змая; с. 17: Популярность револ. песен на стихи рабочих поэтов; с. 18: Увлечение фольклором Й. Дучича.
129. **Доронина Р. Ф.** Стеван Сремац. — В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970, с. 190—202.  
С. 195, 198—199, 202: Обращение писателя к серб. фольклору.
130. **Зайцев В. К.** Между Львом и Драконом. Дубровницкое возрождение и эпическая поэма Ивана Гундулича «Осман». Минск, «Наука и техника», 1969. 164 с. (АН БССР. Ин-т лит. им. Я. Купалы).  
С. 41—42: Устнопоэтич. традиции в книге А. Качич-Миошича «Собрание песен»; с. 54, 126, 138, 141, 143—162: Фолькл. мотивы в поэме «Осман».  
Рец.: Мананчикова Н. П. К вопросу о Дубровницком возрождении. — Сов. славяноведение, 1971, № 1, с. 110.
131. **Каллоп А. В.** Владимир Назор — писатель и гражданин. — В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970, с. 246—260.  
С. 247, 249—251, 254, 256, 260: Фолькл. и мифол. мотивы в творчестве Назора.
132. **Конеский Б.** Языковые связи македонской поэзии с фольклором. Пер. с макед. Н. И. Толстой. — В кн.: Исследование по славянской филологии. Сб., посвя-

ценный памяти акад. В. В. Виноградова. М., Изд-во Моск. ун-та, 1974, с. 33—39.

- Поэтич. язык макед. фольклора в поэзии К. Радина и Г. Тодоровского.
133. **Кравцов Н. И.** Петер Кочич (1877—1916). — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1967, т. 26, вып. 3, с. 241—253.  
С. 242—243, 245—246, 248, 251, 253: Серб. фольклор в творчестве Кочича.
134. **Кравцов Н. И.** Основные тенденции в развитии хорватской литературы конца XIX—начала XX века. — В кн.: Славянская филология. Сб. статей. Вып. 7. М., Изд-во Моск. ун-та, 1968, с. 78—117.  
С. 85, 87—90, 92, 94, 110: Фольклор в хорват. литературе.
135. **Кравцов Н. И.** Основные тенденции развития словенской литературы конца XIX—начала XX века. — В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970, с. 37—64.  
С. 48—50, 60—61: Связь словен. литературы с фольклором.
136. **Кравцов Н. И.** Творчество Бориса Станковича. — В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970, с. 223—232.  
С. 223, 227, 231: Нар. поэзия в произведениях Станковича.
137. **Мартинович Н. С.** Черногорский писатель Василий Петрович-Негош и его значение в истории литературы. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1968, т. 27, вып. 3, с. 228—235.  
С. 231—232: Традиции эпич. песен о Марко Кралевиче в «Истории о Черной Горе».
138. **Николовский В.** На новом пути. — Сов. музыка, 1970, № 11, с. 124—127.  
Создание масс. песен В. Вучковичем, О. Даноном, Й. Славенским; фольклорность музыки совр. композиторов Югославии.
139. **Огнев В.** Десанка Максимович. — В кн.: Максимович Д. Стихотворения. Пер. с сербо-хорват. М., «Худож. лит.», 1971, с. 5—18.  
С. 18: Связь стихов Максимович с фольклором.
140. **Попова Т. П.** Лекции профессора М. Поповича. — Вестн. Моск. ун-та. Филология, 1968, № 2, с. 91—92.  
Лекции в Моск. гос. ун-те о связи серб. литературы с нар. творчеством.
141. **Попович М.** Народная поэтика Вука Караджича. Пер. с сербо-хорв. — Вестн. Моск. ун-та. Филология, 1969, № 1, с. 15—28.
142. **Радволина И.** О Бранко Чопиче и его дяде Ниджо. — Иностран. лит., 1967, № 6, с. 267—269.  
Б. Чопич о своем знании серб. фольклора.
143. **Романенко А.** Детская литература Югославии до второй мировой войны. — Дет. лит., 1973, № 1, с. 32—35.  
С. 32: Обзор фольклора; с. 33: Влияние устн. поэзии на творчество Й. Йовановича-Змая для детей.
144. **Рыжова М. И.** Реализм Франца Бевка. — В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970, с. 261—277.  
С. 261, 264—265, 267, 272: Словен. фольклор в прозе Бевка.
145. **Рыжова М. И.** Творческий путь Алойза Градника. — В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970, с. 356—368.  
С. 358—359, 365, 367: Поэзия Градника и словен. фольклор.
146. **Рыжова М. И.** Йосип Мурн и русская литература. — В кн.: Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX—начало XX века. М., «Наука», 1975, с. 212—259. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики. Материалы сербска).  
С. 223, 244—248, 251, 253—254: Обращение Мурна к словен. фольклору.
147. **Рябова Е. И.** Словенская революционная поэзия 20-х годов. — Сов. славяноведение, 1967, № 3, с. 12—21.  
С. 17: Фолькл. интонации в стихах С. Косовела.
148. **Сучков Б.** Сын Хорватии. (Заметки о творчестве Мирослава Крлежа). — Иностран. лит., 1969, № 12, с. 185—193.  
С. 188—189: Народно-поэтич. традиции в поэме «Баллады Петрушки Керемнуха».
149. **Яковлева Н.** Стилевые черты современного исторического романа-эпопеи (Ива Андрич). — В кн.: Художественная форма в литературах социалистических стран. М., 1969, с. 108—123.  
С. 112—114: Фольклор в романах Андрича.  
См. также № 5—9, 11, 150, 153, 156, 162, 165—167.

#### УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

150. **Артамонов С. Д., Гражданская З. Т., Самарин Р. М.** История зарубежной литературы XVII—XVIII вв. Изд. 4-е. Учебник для студентов пед. ин-тов по специальности «Русский язык и литература». М., «Просвещение», 1973. 800 с.

- С. 750—755: Нар. поэзия сербов; эпич. песни; с. 755—756: Лирич. песни; с. 758—759: Фольклор в поэме И. Гундулича «Осман» (гл. «Южнославянская литература»).
151. **Друскин М. С.** История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX в. Изд. 3-е. Учебник для консерваторий. М., «Музыка», 1967. 519 с.  
С. 397—400: Характеристика муз. фольклора чехов; с. 401—402: Обращение к нар. песенности Ф. Шкroupа; с. 407, 413, 421, 424: Фольклор в творчестве Б. Сметаны; с. 443, 445, 455—457, 460, 464—465, 467—469: Интерес А. Дворжака к нар. песням (гл. «Музыкальная культура Чехии»).
152. **Зарубежная литература средних веков.** Сост. Б. И. Пуришев. Учебн. пособие для филол. специальностей пед. ин-тов. Изд. 2-е. М., «Просвещение», 1975. 400 с.  
С. 365—376: Главы «Героический эпос южных славян»—«Сербские песни».
153. **История западноевропейского театра.** Т. 6. Учебн. пособие для театроведч. фак-тов высш. театр. учебн. заведений. М., «Искусство», 1974. 656 с.  
С. 355—356, 367: Нар. поэзия в пьесах К. Пшерава-Тетмайера и С. Выспанского (гл. «Польский театр»); с. 458, 462—463, 492—493, 496—499: Обращение к фольклору Ю. Зейера, А. Ирасека, П. Гвездослава, Й. Грегора-Тайовского (гл. «Чешский и словацкий театр»); с. 589, 593, 596: Нар. истоки пьес Й. Стерня-Поповича (гл. «Театр народов Югославии»).
154. **История зарубежного театра.** Театр Европы и США XIX—XX вв. Ч. 2. Учебник для культ.-просвет. и театр. учебн. заведений. М., «Просвещение», 1972. 328 с.  
С. 244—245, 249—250: Фолькл. истоки театра зап. и южн. славян («Введение»); с. 253, 257: Нар. поэзия в польск. драматургии (гл. «Польский театр»); с. 268—270: Обращение чеш. драматургов к устн. творчеству (гл. «Театр Чехии и Словакии»); с. 314: Связь драматургии югославов с фольклором (гл. «Театр народов Югославии»).
155. **История зарубежной литературы XIX в.** Учебник для студентов пед. ин-тов по специальности «Русский язык и литература». М., «Просвещение», 1972. 623 с.  
С. 260, 262, 264, 267: Фольклор в творчестве А. Мицкевича (гл. «Польский романтизм»); с. 597—599: Обращение к устн. поэзии Ф. Челаковского и Я. Коллара; с. 604—606: Фольклорность произведений Б. Немцовой; с. 621: Стихи на темы чеш. нар. поэзии в сборнике Я. Неруды «Песни страстной Пятницы» (гл. «Чешская литература»).
156. **История зарубежной литературы конца XIX—начала XX века (1871—1917).** Учебник для студентов ун-тов. М., Изд-во Моск. ун-та, 1968. 566 с.  
С. 370: Популярность песен на стихи М. Конопницкой; с. 381—382: Обзор револ. песен (гл. «Польская литература»); с. 429—431: Обращение к фольклору И. Войновича, Ф. Левстика, А. Апкерца, И. Мурна (гл. «Литература народов Югославии (сербская, хорватская, словенская)»).
157. **История зарубежной литературы после Октябрьской революции.** Ч. 1. 1917—1945 гг. Учебн. пособие для студентов гос. ун-тов. М., Изд-во Моск. ун-та, 1969. 590 с.  
С. 372: Фольклор в романе И. Ольбрахта «Никола Шугай, разбойник»; с. 373: Рабоч. песни в романе М. Майеровой «Сирена»; с. 374: Легенда о любви в повести В. Ванчура «Маркета Лазарова» (гл. «Литература Чехословакии. Чешская литература»); с. 385: Фолькл. условность в «лиризованной прозе» (гл. «Словацкая литература»); с. 388: Нар. сказания в поэзии Б. Лесьмяна; с. 391: Устн. творчество в поэме Б. Ясенского «Слово о Якубе Шеле» (гл. «Польская литература»).
158. **Ковен В. Д.** История зарубежной музыки. Вып. 3. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Изд. 3-е. Учебник для консерваторий. М., «Музыка», 1972. 526 с.  
С. 433: Народно-легенд. сюжеты в операх К. Курпийского; с. 435, 437, 439—442, 444, 458—460, 466, 468, 470, 481, 501: Связь творчества Ф. Шопена с фольклором; с. 508—510, 512, 514: Нар. песни в музыке С. Монюшко (гл. «Музыкальная культура Польши»).
159. **Потемкина Л. Я., Грабченко Н. И.** О любовной лирике Я. Кохановского и Я. А. Моршгына. — В кн.: Актуальные вопросы курса истории зарубежной литературы XVII века. Учебн. пособие. Днепропетровск, 1974, с. 98—127. (Днепропетровск. гос. ун-т им. 300-летия воссоединения Украины с Россией).  
С. 99, 107, 111: Традиция нар. поэзии в лирике Кохановского.
160. **Розеншильд К.** История зарубежной музыки. Вып. 1. До середины XVIII века. Изд. 3-е. Учебник для исполнит. фак-тов консерваторий. М., «Музыка», 1973. 535 с.



С. 65—66: Чеш. фольклор; с. 69—71: Польск. фольклор (гл. «Музыкальное искусство средневековья»); с. 168—170: Обзор чеш. песен; с. 173—175: Обзор польск. песен (гл. «Музыкальная культура XIV—XVI веков»).

### БИБЛИОГРАФИЯ

161. **История, археология, этнография.** Новая сов. литература по обществ. наукам. Библиогр. указатель. М., 1967—1975. (АН СССР. Ин-т научн. информации по обществ. наукам).  
Раздел «Этнография зарубежных стран».
162. **Литературоведение.** Нов. сов. литература по обществ. наукам. Библиогр. указатель. М., 1967—1975. (АН СССР. Ин-т научн. информации по обществ. наукам).  
Раздел «Фольклор зарубежных стран».
163. **Польская Народная Республика.** Новая сов. и иностр. литература по обществ. наукам. Библиогр. указатель. М., 1967—1975. (АН СССР. Ин-т научн. информации по обществ. наукам).  
Разделы «Фольклор», «Народное искусство», «История культуры», «Этнография».
164. **Проблемы славяноведения и балканистики.** Новая сов. и иностр. литература по обществ. наукам. М., 1969—1975. (АН СССР. Ин-т научн. информации по обществ. наукам).  
Разделы «Народно-поэтическое творчество», «Этнография».
165. **Советское славяноведение.** Литература о зарубежных славянских странах на русском языке. 1963—1968 гг. Сост. И. А. Калоева. Вып. 3, 5—7. М., 1973. (АН СССР. Ин-т научн. информации по обществ. наукам).  
Вып. 3. Славянская филология. Искусство. История славянских народов. 132 с.  
С. 76—79: раздел «Народно-поэтическое творчество славян и его связи с фольклором других стран»; с. 79: раздел «Библиография».  
Вып. 5. Польская Народная Республика. 188 с.  
С. 96—97: раздел «Народно-поэтическое творчество».  
Вып. 6. Чехословацкая Социалистическая Республика. 136 с.  
С. 86: раздел «Народно-поэтическое творчество»; с. 135—136: раздел «Этнография».  
Вып. 7. Социалистическая Федеративная Республика Югославия. 186 с.  
С. 32—34: раздел «Народно-поэтическое творчество».
166. **Социалистическая Федеративная Республика Югославия.** Новая сов. и иностр. литература по обществ. наукам. Библиогр. указатель. М., 1967—1975. (АН СССР. Ин-т научн. информации по обществ. наукам).  
Разделы «Фольклор», «Народное искусство», «История культуры», «Этнография».
167. **Фольклор западных и южных славян.** Материалы, опубликованные на русском языке в советской и зарубежной печати (1962—1966). Сост. М. Я. Мельц. — В кн.: Русский фольклор. XI. М.—Л., 1968, с. 348—376.
168. **Чехословацкая Социалистическая Республика.** Новая сов. и иностр. литература по обществ. наукам. Библиогр. указатель. М., 1967—1975. (АН СССР. Ин-т научн. информации по обществ. наукам).  
Разделы «Фольклор», «Народное искусство», «История культуры», «Этнография».

### УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Алексеев М. П. 1  
Алеш М. 70—72  
Андрич И. 125, 149  
Артамонов С. Д. 150  
Асеев Н. Н. 39  
Аснык А. 22  
Ашкерц А. 156  
Балакин А. М. 111  
Бевк Ф. 144  
Беляева Ю. Д. 112—114  
Бенда Й. 52  
Бенда Ф. 52  
Бервиньский Р. 22  
Вернолак А. 67

Бернштейн И. А. 45—48  
Библ К. 109  
Богданов-Березовский В. М. 115  
Богданова И. А. 49  
Бой-Желеньский Т. 22  
Боржковец П. 100  
Ботто Я. 49, 67  
Будагова Л. Н. 50  
Буковская А. 13  
Бурман Э. 3, 89  
Бэлза И. Ф. 2, 14—17, 51, 52, 55  
Ванчура В. 80, 157  
Виноградов В. В. 132  
Виноградова Е. 53

- Виткович М. 11  
 Водовозов Н. В. 18  
 Войнович И. 156  
 Волков А. Р. 3  
 Враницкий П. 52  
 Вукдрагович М. 120  
 Вукович Ч. 116  
 Вучкович В. 138  
 Выслоужил Й. 55  
 Выспанский С. 22, 153  
 Гавлович Г. 67  
 Гаврилова Н. А. 56  
 Галл А. 30  
 Ганка В. 52  
 Гашек Я. 3, 45, 48, 110  
 Гвездослав П. 153  
 Генчиева М. 57  
 Гинзбург Л. С. 63  
 Глинский А. 3  
 Голенищев-Кутузов И. Н. 19  
 Голлы Я. 67  
 Гольберг М. Я. 117, 118  
 Гора Й. 109  
 Гордина Е. И. 119—124  
 Горжейши Я. 58  
 Горский И. К. 7  
 Готовац Я. 119, 121, 123  
 Грабченцо Н. И. 159  
 Градник А. 145  
 Гражданская З. Т. 150  
 Грегор-Гайовский Й. 67, 153  
 Гривина А. С. 59  
 Григорьева Л. 60  
 Грубин Ф. 101  
 Гулинская З. К. 61, 62  
 Гундулич И. 130, 150  
 Гурбан-Ваянский С. 67  
 Данон О. 138  
 Двойченко-Маркова Е. М. 125  
 Дворжак А. 51, 62, 63, 151  
 Джанполадян М. Г. 126  
 Доронина Р. Ф. 127—129  
 Друскин М. С. 151  
 Дучич Й. 128  
 Дыгасинский А. 22  
 Дык В. 3  
 Егорова В. 4  
 Ежек Я. 89  
 Ермонский А. 20, 21  
 Жаровцева И. 64  
 Жмиховская Н. 22  
 Заборский Й. 67  
 Зайцев В. К. 130  
 Зайцева А. 65  
 Заходер Б. В. 66  
 Зейер Ю. 153  
 Ирасек А. 153  
 Йировец В. 52  
 Йованович-Змай Й. 114, 128, 143  
 Калигчак Я. 67  
 Каллош А. В. 131  
 Калоева И. А. 165  
 Каменская А. 23  
 Каппер С. 11  
 Караджич В. 11, 114, 118, 141  
 Карева Т. 24  
 Карлович М. 8  
 Карская Т. С. 68, 69  
 Каспрович Я. 22  
 Качич-Миошич А. 130  
 Келемен М. 8  
 Кирчив Р. Ф. 25  
 Кишкин Л. С. 70—72  
 Клебанов Д. 106  
 Клепикова Г. П. 7  
 Коллар Я. 11, 18, 65, 67, 79, 155  
 Кольберг О. 15  
 Комаринец Т. И. 25  
 Коневич П. 123, 124  
 Конен В. Д. 158  
 Конеский Б. 132  
 Конеско Б. 9  
 Конопницкая М. 10, 22, 156  
 Кошович П. 8  
 Коштынская Н. Ф. 73, 74  
 Косовел С. 147  
 Кохановский Я. 19, 22, 31—34, 159  
 Кочич П. 133  
 Крапов Н. И. 5—7, 133—136  
 Краль Я. 49, 67  
 Красинский З. 22  
 Краско И. 9  
 Крагохвил Я. 77, 80  
 Крашевский Ю. 22  
 Крейча И. 100  
 Кремлев Ю. А. 26  
 Кржижковский П. 52  
 Крлеж М. 148  
 Кубин И. Ш. 58  
 Кузнецова Р. Р. 75—80  
 Кукучин М. 67  
 Куленович С. 9  
 Курпинский К. 158  
 Кухач Ф. 8  
 Л. К. 81  
 Лада Й. 59  
 Левстик Ф. 156  
 Левтонова О. 27  
 Ленартович Т. 22  
 Лесков Н. С. 69  
 Лесьмян Б. 22, 157  
 Линда Й. 11  
 Лозинский В. 22  
 Лютославский В. 8, 38  
 Майерова М. 80, 103, 157  
 Максимович Д. 9, 127, 139  
 Малевич О. М. 82  
 Мадутинович С. 114  
 Мананчикова Н. П. 130  
 Мартинович Н. С. 137  
 Мартину Б. 8, 56  
 Мартынов И. И. 8, 63, 83  
 Матвеев М. 60  
 Маха К. 79  
 Меллерс У. 84  
 Мельц М. Я. 167  
 Михайлов А. В. 85  
 Мицкевич А. 10, 22, 44, 155  
 Мокраньяц С. 8  
 Монюшко С. 27, 158  
 Морштын Я. А. 159  
 Мотяшов И. 86  
 Мочалова В. 28  
 Мурн Й. 146, 156  
 Мысливечек И. 107  
 Мыцельский З. 8  
 Назор В. 131  
 Негош В. 118, 137

- Неудлы В. 89  
 Незвал В. 50, 108  
 Нейман С. К. 109  
 Немцевич Ю. 22  
 Немцова Б. 68, 69, 81, 98, 155  
 Неруда Я. 10, 103, 155  
 Николовский В. 115, 138  
 Новак В. 8, 90  
 Новак Т. 13, 20, 21, 29  
 Новый К. 76, 78  
 Норвит Ц. 22  
 Оболевич В. Б. 30—34  
 Огиньский М. К. 16  
 Огнев В. Ф. 9, 139  
 Ольбрахт И. 46, 73, 74, 157  
 Ондрейов Л. 67  
 Оркан В. 22  
 Орсак-Гвездослав П. 67  
 Павлишин С. 87  
 Пархомовская С. 86  
 Пастернак Л. 22  
 Петржелка В. 100  
 Петров А. 35  
 Питина С. Н. 122  
 Полякова Л. В. 88—90  
 Поничан Я. 67  
 Попова Т. П. 140  
 Попович М. 118, 140, 141  
 Поразинская Я. 42  
 Порочкина И. М. 91  
 Потемкина Л. Я. 159  
 Просалкова Ю. В. 92, 93  
 Пуришев Б. И. 152  
 Путилин В. 57  
 Пушкин А. С. 106  
 Пшеров-Тетмайер К. 153  
 Пыпин А. Н. 114  
 Пэк Л. А. 94—96  
 Радволина И. 142  
 Ражева В. 97  
 Раппопорт Л. 38  
 Радин К. 112, 132  
 Рей М. 22  
 Рейх Й. 52  
 Ржига Б. 92, 93  
 Ризнер Л. 67  
 Ристич М. 123  
 Ровда К. И. 98  
 Рождественский Г. 99  
 Розеншильд К. К. 160  
 Романенко А. 143  
 Рыжова М. И. 144—146  
 Рыльский Б. 10  
 Рыльский М. Ф. 10  
 Рябова Е. И. 147  
 Сальва Т. 105  
 Самарин Р. М. 150  
 Свенцицкий В. 22  
 Свирида И. 16  
 Семеньский Л. 22  
 Сиклаи Л. 11  
 Силван Я. 67  
 Симакова Н. 100  
 Синапиус-Горчичек Д. 67  
 Слабы Э. К. 86, 101  
 Славенский Й. 8, 120, 122, 123, 138  
 Сладкович А. 49, 67  
 Словацкий Ю. 3, 10, 22  
 Сметана Б. 52, 61, 83, 99, 151  
 Смола О. П. 39  
 Солнцева Л. П. 102  
 Соловьева А. П. 65, 103  
 Соммер В. 100  
 Сремац С. 129  
 Станкович Б. 136  
 Становски В. 104  
 Стах Т. 10  
 Стахеев Б. 19  
 Стерня-Попович Й. 153  
 Страшевская М. 41  
 Сухоня Э. 8, 97  
 Сучков Б. Л. 148  
 Сырокомля В. 22  
 Таблиц Б. 67  
 Тетмайер К. 22  
 Титова Л. Н. 55  
 Годоровский Г. 132  
 Толстой Л. Н. 91  
 Толстой Н. И. 132  
 Томашек В. 52  
 Трембецкий С. 22  
 Трнка И. 53, 94  
 Туманян О. 126  
 Тыл И. К. 102  
 Урбан Э. 81, 98  
 Урсиниева Т. 105  
 Фредро А. 22  
 Фрумина И. 106  
 Халупка С. 49, 67  
 Халупка Я. 67  
 Хватов А. И. 6  
 Хентова С. М. 43  
 Хлавачек Л. 72  
 Холонина Э. М. 41  
 Чапек К. 3, 47, 66, 82  
 Челаковский Ф. 11, 79, 155  
 Червеньский Б. 22  
 Чернышевский Н. Г. 117  
 Чесликовский Е. 42  
 Чижевский Т. 22  
 Чинго Ж. 9  
 Чипико И. 113  
 Чокон М. 11  
 Чопич Б. 111, 142  
 Шагинян М. С. 107  
 Шафарик П. 67, 79  
 Шелиговский Т. 8  
 Шерлаимова С. А. 108, 109  
 Шимановский К. 8, 12  
 Шкарина Ю. 105  
 Шкroup Ф. 52, 151  
 Шопен Ф. 14, 15, 26, 43, 158  
 Штур К. 67  
 Штур Л. 49  
 Шубин Г. 110  
 Шульгоф Э. 89  
 Эльснер Ю. 17  
 Энтелис Л. А. 12  
 Эрбен К. 3  
 Юрченко А. С. 44  
 Яковлева Н. 149  
 Яначек Л. 8, 12, 55, 84, 85, 88, 99  
 Ясенский Б. 22, 157  
 Яцимирский А. И. 114

## СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

### I. СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>С. Н. Азбелев</i> (Ленинград). О жанровых взаимосвязях русского и украинского эпоса . . . . .	3
<i>О. Н. Гречина</i> (Ленинград). О фольклоризме «Евгения Онегина» . . . . .	18
<i>Е. К. Соколинский</i> (Ленинград). «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина, и русская народная комедия, русская демонология . . . . .	42
<i>Э. С. Афанасьев</i> (Гурьев). Народная легенда и народные рассказы Л. Н. Толстого . . . . .	61
<i>Д. Н. Медриш</i> (Волгоград). Сюжетная ситуация в русской народной лирике и в произведениях А. П. Чехова . . . . .	73
<i>И. С. Рождественская</i> (Ленинград). Фольклор Океании в сказках К. Д. Бальмонта . . . . .	96
<i>В. И. Харчевников</i> (Элиста). Некоторые особенности фольклоризма раннего Есенина . . . . .	115
<i>В. Г. Чеботарева</i> (Краснодар). Народно-поэтическое начало в рассказах Леонида Леонова (1920-е годы) . . . . .	147
<i>А. Шаулич</i> (Белград). О некоторых фольклорных мотивах у Иво Андрича . . . . .	167

### II. СООБЩЕНИЯ

<i>Н. М. Герасимова</i> (Ленинград). Пространственно-временные формулы русской волшебной сказки . . . . .	173
<i>Р. Ю. Данилевский</i> (Ленинград). Интерес И.-В. Гете к русскому фольклору (по архивным материалам) . . . . .	181
<i>С. Кунец-Борычко, Р. Лужны</i> (Краков). Русский народный эпос в польской литературе . . . . .	188
<i>Г. Н. Моисеева</i> (Ленинград). Новый список исторической песни о Михайле Скопине-Шуйском . . . . .	204

### III. БИБЛИОГРАФИЯ

<i>М. Я. Мельц</i> (Ленинград). Связь профессионального искусства западных и южных славян с фольклором. Материалы к библиографии . . . . .	210
--	-----