

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. О. В. КУУСИНЕНА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ИСТОРИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

ПЕТРОЗАВОДСК 1974

И. П. ЛУПАНОВА, Т. И. СЕНЬКИНА

Петрозаводск

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
В СОВРЕМЕННОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ
КАРЕЛЬСКОГО БЕЛОМОРЬЯ**

Проблема литературно-фольклорных связей издавна привлекает внимание советских исследователей народного творчества. Однако следует заметить, что внимание это несколько односторонне.

Серьезно и тщательно изученным оказывается на сегодняшний день один аспект названной проблемы, а именно — творческое использование устной поэзии в литературе. Советская наука располагает значительным количеством работ, в которых исследован опыт обращения к фольклору виднейших русских дореволюционных и советских писателей — Пушкина, Гоголя, Некрасова, Горького, Маяковского и многих других. Однако совершенно белым пятном остается до сих пор другая сторона вопроса: влияние литературы на фольклорное творчество. Более того, и в практике собирательской работы, и в собственно исследовательской нередко можно наблюдать вполне сознательную тенденцию проходить мимо фактов литературного влияния как не представляющих научного интереса. Именно этим обстоятельством объясняется, вероятно, весьма незначительное количество публикаций пересказов литературных текстов, находящихся в живом бытовании. Весьма характерно, что один из известных советских фольклористов, собиравший в 20-х годах сказочный фольклор в пушкинских местах, — академик В. И. Чернышев заметил в статье, заключавшей его сборник, что «опасаться значительного книжного влияния в середине 20-х гг. нашего века на сказки, издавна ходившие в б. Пушкинской волости, нет достаточных оснований»¹.

Богатейшие записи, сделанные В. И. Чернышевым, интересовали его лишь как материал, помогающий установлению источников пушкинских сказок. Тексты, восходящие к самому Пушкину, казались ему лишенными интереса («Я сказал, что мне

¹ Сказки и легенды пушкинских мест. М.—Л., 1950, стр. 284.

не нужно сказки, которая есть в книге. Он меня совершенно не понял и заявил, что он «расскажет не по книге». На другой день он мне рассказал сказку по Пушкину»¹).

Вместе с тем пересказы литературных произведений, особенно тех, что сами обязаны своим возникновением фольклору, представляют собой исключительно важный предмет для изучения. Что безоговорочно усваивается фольклором из литературного текста? От чего отказывается фольклорная традиция? Что вносится ею в литературный текст? Ответы на эти вопросы не только помогают более глубокому проникновению в процессы собственно фольклорного творчества, но позволяют сделать интересные выводы и относительно самого литературного текста (особенно в отмеченном выше случае его изначальной опоры на фольклор). Так, например, пересказы пушкинских сказок (к счастью, приведенные в уже названном сборнике Чернышева) дают возможность с фактами в руках подтвердить исключительно верное понимание Пушкиным социальных потенций русской народной сказки, глубину его проникновения в народно-сказочную природу образов.

Предлагаемая работа имеет целью анализ фольклорных пересказов «классических» русских литературных сказок, созданных Пушкиным, Ершовым и Жуковским. Материалом исследования являются записи, сделанные на протяжении более чем сорока лет в районе Карельского Беломорья и хранящиеся ныне в архиве Карельского филиала АН СССР².

Локальное ограничение материала представляется оправданным, поскольку именно беломорская сказочная традиция представлена наибольшим количеством интересующих нас текстов и обнаруживает по сравнению с фольклором других областей наиболее устойчивые принципы усвоения и творческой обработки литературных текстов. Вместе с тем это вполне свежий, еще не вводившийся в научный оборот материал.

Для конкретного анализа отбираются пересказы «Сказки о рыбаке и рыбке» Пушкина, «Сказки об Иване Царевиче и сером волке» Жуковского и «Конька-Горбунка» Ершова.

* * *

Фольклорный пересказ пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке» встречается в репертуаре сказочников довольно часто. Первым таким пересказом была, по-видимому, «Золотая рыбка», опубликованная Афанасьевым. Изучение этих текстов представляет особый интерес потому, что, как известно, пушкинская

¹ Сказки и легенды пушкинских мест. М.—Л., 1950, стр. 285.

² В дальнейшем — сокращенно: АКФ. Цифры в скобках — обозначение номера коллекции и единицы хранения.

сказка использовала «международный» сюжет (Ук. 555)¹ в редакции, не свойственной русскому фольклору. Популярность ее в устнопоэтическом репертуаре — лишнее подтверждение того, что вопреки иноземному сюжетному источнику пушкинская сказка оказалась удивительно русской. Русский характер «Сказки о рыбаке и рыбке» создавался в первую очередь опорой Пушкина на социальную стихию отечественного фольклора. Именно внесение социального конфликта резко отграничило пушкинскую сказку от гриммовского текста. И этот социальный характер не только усвоен, но и усилен в ряде народных пересказов, в том числе и беломорских. Напомним, что в отличие от гриммовской сказки, где старик делит со старухой все блага, получаемые с помощью золотой рыбки (старуха становится графиней — старик графом, старуха королевой — старик королем), пушкинская сказка противопоставила старика жене-дворянке и жене-царице как представителя социальных низов.

Такая расстановка акцентов остается и в народных пересказах. «Приходит старик домой, старуха уже сидит не в той келье. Старуха ходит столбовою дворянкой. Сидит старуха, хороша стала, нарядна, бела. ...Уведите его прочь, чтоб он тут и не был.

...Идет, а старуха сидит в царской палате, царская парча у ней на себе, слуги за ней ухаживают. Старуха и говорит: Не пускайте старика, простофилю беспутного, пусть там сидит на улице, куда мне с ним, со старым.

...Гоните его прочь, чтобы его не было! Не могу глядеть на старика, старый да худой, а я царица (АКФ, 29/60).

В другой записи читаем: «Он приходит, перед нею слуги, она за столом, столбовая дворянка, ходит. И старика куда-то шарнула, служить туды-ка: не хочу глядеть на тебя!

...Царица, так уж перед ей слуги кланяются, да и все. Как увидела она и метлой старика прочь. Ну и старик ушел прочь, где там старик, где там жил уж, не знаю» (АКФ, 126/5).

Чрезвычайно любопытны варианты, записанные в 1968 году в селе Шуерецком от Евдокии Балагуровой и Ульяны Зайковой. И в том и в другом тексте конфликт решен совершенно неожиданно: при «разбитом корыте» оказывается старик, которого старуха-царица оставила в нищете. В варианте Балагуровой читаем:

«Старика захватили слуги, утащили за руки и стали бить. Старик говорит:

— Что меня за доброе избиваете?

Отпустили старика по старости. Пошел старик к синему морю и рыбка больше не пришла, и у старика та же самая хата и то же разбитое корыто».

¹ Ук. — сокращенное обозначение: Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов.

В варианте Зайковой:

«Вот и приходит. Старуха у него царицей находится. Да у старика ничего не стало, опять худое корыто да все худое. Вот тебе! Вот какая старуха была».

Будучи зарегистрирован в единственном случае, этот необычный финал мог быть рассмотрен как результат простого забвения пушкинского текста. Наличие двух вариантов заставляет отнестись к этому факту серьезнее, рассмотрев его на научном уровне. В самом деле, аннулируя моральную идею сказки (наказание за жадность), приведенные тексты углубляют социальную доминанту, причем сказочная закономерность (торжество справедливости) вытесняется, условно говоря, более «реалистической»: царица остается жить в радости и богатстве, а старик — еще хуже, чем до всех происшедших событий.

Большой интерес представляет еще одна весьма устойчивая тенденция: сказочники придают чрезвычайно большое значение требованию старухи, чтоб золотая рыбка «ей служила и была у нее на посылках». В то время, как другие желания старухи могут отсутствовать (например, опущено желание быть дворянкой — АКФ, 127/84, 125/11, опускается желание быть царицей — старуха хочет из дворянок сразу стать «владычицей морскою», «морскою царицей» — 126/36, 127/38), — желание повелевать золотой рыбкой остается почти во всех текстах, причем именно оно вызывает наиболее эмоциональное отношение рассказчиков («Не хочу быть дворянкой, а хочу быть царицей, чтобы мне жить у океана-моря и чтобы мне рыбка золотая служила и была у меня на посылках, чтобы она около рыбки жила и рыбка ей служила. Она, раз уж ей все удовольствия, давай дак» (АКФ, 127/38. Курсив наш. — И. Л., Т. С.).

Значение для сказочников этого желания старухи-царицы — подчинить себе не только людей, в том числе и мужа, но даже независимое, «волшебное» существо — особенно четко иллюстрирует вариант, записанный в 1935 г. в д. Калгалакше от Н. Степанкова (АКФ. 56/223). Здесь желание старухи иметь рыбку в качестве собственности становится лейтмотивом всего повествования.

«Вот подходит домой, видит, живет старушка в новой избе. Вот она топчет, ярится, ругается на старого: зачем ты отпустил такую рыбочку?»

...Вот отправляет его старуха к морю и наказывает: попадет эта рыбочка, не отпускай ты ей в море.

...Вот бабушка опять сгорячилась и набросилась на него: где же твоя рыбочка?»

...Отправляет его старуха к морю: пойдя, поймай рыбку и принеси ей домой.

...Вот он скажет рыбке:—Старуха моя горячится и ругается... Хочет она, чтобы ты была у ей в руках.— Пусть она не думает,

старая,— отвечает рыбка,— пусть старая не думает, не дожидает меня. Ушла рыбка, рассердилась».

Эта усиленная акцентация последнего желания пушкинской старухи и даже выделение его как главного — свидетельство того, что пушкинская трактовка сказочного образа старухи в ее царской ипостаси оказалась усвоенной народной традицией во всем объеме вплоть до тончайшего ее нюанса: изображения «социального врага» как претендента, условно говоря, на «мировое господство».

Последнее, на что следует обратить внимание в пересказах, — это абсолютное приятие всеми сказочниками образа золотой рыбки. Дело в том, что русские версии сюжета, использованного Пушкиным, не знают рыбки в качестве дарительницы. Желания старухи исполняют чаще всего береза, которую собирался срубить старик, или птичка. Возвращения к этим привычным в рамках сюжета 555 персонажам нет ни в одной записи. Думается, что такое безусловное усвоение образа вне фольклорной традиции данного сюжета стало возможным потому, что рыбка оказалась награждена функцией, присущей ей в других сюжетах (например, «По щучьему веленью»).

* * *

В отличие от сказок о рыбаке и рыбке, во всех имеющихся записях восходящих непосредственно к пушкинскому тексту, сказки «Об Иване-царевиче и сером волке» (Ук. 550) в большинстве известных публикаций восходят не к литературной, но к фольклорной традиции. Из опубликованных текстов лишь три могут быть связаны со сказкой Жуковского. Думается, что причиной является все то же пренебрежение собирателей и издателей к литературным влияниям, о котором говорилось выше. Подтверждение тому — наши материалы: из семи записей сюжета 550, имеющихся в архиве Карельского филиала АН СССР, шесть восходят к Жуковскому.

Анализ этих текстов дает возможность заметить, как и в случае с пересказом пушкинской сказки, некоторые довольно устойчивые тенденции. Прежде всего они прослеживаются в области композиции. Как известно, сказка Жуковского объединила два самостоятельных сказочных сюжета, обычно не контаминирующихся. Это — сюжет добывания жар-птицы (Ук. 550) и сюжет «Кошца Бессмертного» (Ук. 302)¹. Народные пересказы сохраняют эту контаминацию. Вместе с тем эпизоды, внесенные Жуковским «от себя» и не имеющие опоры в фольклорной традиции, неизменно выпадают в фольклорных пересказах. Таковы мотивы уснувшего царства и появления

¹ Оба эти сюжета были известны Жуковскому в их полудубочной обработке в сборнике конца XVIII века — «Дедушкины прогулки».

волка на свадьбе Ивана-царевича. Первый мотив есть лишь в одном из шести вариантов — в пересказе А. Корыхаловой (АКФ, 88/72). Характерно, однако, что Кощей в этом варианте заменен каким-то безликим «волшебником»: очевидно, функция «усыпителя», которой вопреки сказочной традиции наградил Жуковский своего Кощея, не вяжется в сознании исполнительницы с этим образом. Любопытен вариант, записанный от А. Никитиной (АКФ, 29/16). В нем, как и в остальных, утрачен мотив усыпления царства, но сохранилось упоминание о гуслях-самогудах, с помощью которых Иван-царевич Жуковского возвращает к жизни свое царство. Поскольку у Никитиной мотив волшебного сна отсутствует, гусли-самогуды играют роль очередного трофея, который герой привозит царю-батюшке (говоря о хвастовстве старших братьев («мы жар-птицу достали»), сказочница замечает: «У них только жар-птица и осталась»). Вариант Никитиной сохранил, в отличие от всех прочих, второй из названных мотивов — приезд волка на свадьбу героя. Однако осмыслен он совершенно иначе по сравнению с литературным образцом. Для Жуковского эпизод прибытия волка в карете с гербом, изображающим «в червленом поле волчий хвост под графскую короной», был всего лишь шуткой, свидетельствующей, говоря словами одного из биографов поэта, о «довольно веселом настроении его духа»¹. В самом деле, волк, одетый в красную ермолку с кисточкой, «под морду лентой подвязанную», обходящий «осанисто на задних лапах... мужчин и дам» производил комическое впечатление. Этот «литературный» комизм начисто снят в пересказе Никитиной. Приезд волка интерпретирован здесь в аспекте закона сказочной справедливости. Поскольку волк на протяжении всего действия выступает как руководитель, а потом и спаситель Ивана-царевича, сказочнице представляется, по-видимому, необходимым в финале, где каждый получает по заслугам, воздать должное и четвероногому герою. «Сидят за столом. Вдруг едет в карете волк, нарядный-пренарядный. — *Не я, видно, Иван, — волк был.* — Царевич вышел, его поцеловал» (курсив наш. — И. Л., Т. С.).

Характер прочной тенденции имеет и «исправление» сказочниками некоторых погрешностей Жуковского против фольклорной традиции. Так, во всех текстах сцена оживления Ивана-царевича волком отличается от аналогичной сцены литературного текста одной деталью. В сказке Жуковского спаситель-волк ловит старого ворона, опустившегося на труп Ивана-царевича, и заставляет его послать вороненка за живой и мертвой водой. В фольклорных вариантах сюжета 550 за водой всегда летит сам ворон, выручая неопытного вороненка, попавшегося

¹ К. К. Зейдлиц. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. СПб., 1883, стр. 182.

в лапы волку. С точки зрения сказочной логики именно такая ситуация представляется единственно возможной, ибо о месте нахождения живой воды, которого не знает даже всеведущий серый волк, может знать мудрый ворон, но никак не его неразумный сын. Жуковскому перестановка понадобилась как возможность создания очередной ярко комедийной сцены: оставшись заложником, старый ворон ведет с серым волком беседу, философский характер которой забавно дисгармонизирует с положением, в котором находится рассказчик (волк, который «слушал его с большим вниманием... и мудрости его необычайной дивился», вместе с тем «за хвост его держал и иногда, чтоб он не забывался, мял его легонько в когтистых лапах»). Однако фольклорные пересказы решительно не приемлют этой сцены, возвращаясь к фольклорной традиции: за водой летит ворон¹.

В соответствии с фольклорной традицией внесены коррективы и в сцену встречи Ивана-царевича с братьями. В тексте Жуковского герой, возвращаясь в родное царство со своими трофеями, наталкивается на шатер старших братьев. В фольклорных вариантах сюжета 550 дело обычно происходит иначе: старшие братья, возвращающиеся не солоно хлебавши, наталкиваются на младшего, спящего в шатре или под деревом со своей невестой. Эта фольклорная ситуация скрывает эротический момент и связанный с ним запрет, нарушение которого ведет к несчастью. Для Жуковского, сознательно «облагораживавшего» народную сказку, считавшего, что все в ней должно быть «нравственно чисто», фольклорная «простота нравов» была, разумеется, неприемлема. Отсюда — сознательная попытка избежать «двусмысленной» сцены².

Поморские пересказы вновь апеллируют к народной традиции: «Раскинули шатер для отдыха, отдохнуть с Еленой Прекрасной» (58/28); «Вот раз утомились все, на одну лужайку повалились спать. Он с Еленой Прекрасной в своем шатре, а братья о себе» (АКФ, 29/16). Об эротическом подтексте этой сцены свидетельствует и характер совета, который дает Ивану-царевичу волк в варианте Редкиной (АКФ, 56/127): «Смотри, поезжай прямо домой и не ложись в шатер» (ср. у Жуковского: «Будь осторожен, люди злы; и братьям родным не верь»). Поморские пересказы «наводят порядок» и в финальной сцене, где Жуковский опять-таки отступил от фольклорной традиции. Дело в том, что не только в сюжете 550, но и вообще в любом русском сказочном сюжете наказание антигероев следует за обязательным разоблачением, и непосредственным виновником

¹ Аналогичное «исправление» имеет место и в известных публикациях, восходящих к Жуковскому.

² Характерно, что в другом месте, рассказывая о вторичном возвращении Ивана-царевича с невестой, Жуковский подчеркнет, что они отдыхали в шатре, «который был всегда из двух отдельных половин составлен».

его является сам герой. Так выглядело дело и в тексте, послужившем непосредственным источником сказки Жуковского: «Царь Выслав весьма осердился на Дмитрия и Василья царевичей и посадил их в темницу». Жуковский поручил расправу со злыми братьями Кошею Бессмертному. Таким образом, его герой, при внешнем соблюдении сказочной необходимости, оказался непричастен к жестокому (хотя и справедливому) возмездию. С другой стороны, в сказку вводилась любезная поэту идея судьбы: зло само по себе, независимо от воли людей, подлежит наказанию.

В поморских пересказах читаем: «Он и стал рассказывать, где бывал и как достал Елену Прекрасную... А братьев, знаешь, за это расстреляли» (АКФ, 29/3); «Он все рассказал отцу. Отец хотел братьев в тюрьму посадить (не знаю, посадил их)» (АКФ, 29/16); «Он приехал, невесту отобрал, братан наругал» (АКФ, 56/127). Сюжетный ход сказки Жуковского сохранен лишь в одной поморской записи, произведенной от керетьского сказочника Старикова (АКФ, 49/1), для которого вообще характерна большая, чем у других рассказчиков, текстуальная зависимость от литературных образов. Итак, рассмотрение записей показывает, что фольклорные пересказы довольно часто и решительно «поправляют» Жуковского. Тем любопытнее отметить, что сказочники неизменно сохраняют трактовку двух эпизодов сказки, данную поэтом опять-таки в обход его фольклорных источников. Речь идет о сценах обмана серым волком враждебных герою царей Афрона и Далмата.

Жуковский придал обоим сценам комическое звучание¹. Очевидно, такое решение, оказываясь в русле типичного для русской сказки «насмешливого, отрицательного отношения к царям» (Горький), импонирует современным исполнителям. «Этот златогривый конь возил, возил его, до того довозил, что совсем растерял царя» (АКФ, 49/1); «Ездил-поездил, да конь как овернулся волком, то царь пал на спину, на землю без чувства. Сколько он пор там в бесчувствии лежал, я не знаю» (АКФ, 56/127); «Эта молода сделалась волком, укусила нос у его и вылетела прямо волком в окно. И царь остался тут ни с чем. Только из носу кровь идет» (АКФ, 56/127); «Обернулся волком и побежал. Царь кричит: Лови, лови такого серого волка!

¹ В фольклорном источнике Жуковского царь Афрон просто отпускает мнимую царевну погулять в чистом поле. Сказка не рисует даже момента превращения ее в волка, ни, тем более, реакции царя на это превращение. История с Далматом тоже лишена какой-либо комедийной окраски. «Царь же Далмат вздумал на другой день своего коня златогривого объездить в чистом поле; и лишь только разъярил коня, как он сбросил с себя царя Далмата, и, оборотясь по-прежнему в серого волка, побежал и цапнул Ивана-царевича».

Стреляйте, палите!— Ловили волка с ружьями, а Иван-царевич уехал с Еленой Прекрасной...» (АКФ, 29/16).

Сохраняя литературную огласовку сцен, где цари оказываются так или иначе униженными, сказочники столь же неукоснительно изымают малейший намек на славословие в адрес отца героя—царя Демьяна Даниловича. Напомним, что в сказке Жуковского изображен «добрый», идеальный царь, вступающий в действие со следующей характеристикой:

Давным-давно был в некотором царстве
Могучий царь, по имени Демьян
Данилович. Он царствовал премудро.

Поморские пересказы Жуковского вообще не останавливаются на характеристике царя, оставляя его фигурой чисто эпизодической, как это типично для фольклорной традиции сюжета 550. Интересно в этой же связи отношение поморских сказочников к главному герою. Образ Ивана-царевича в сказке Жуковского в значительной мере «авторский». Контаминируя разные сказочные сюжеты, поэт имел дело и с двумя разными трактовками образа главного героя. В то время как Иван-царевич сказок о Кощее (Ук. 302)—настоящий богатырь, храбрец и умелец, Иван-царевич сказки о Жар-птице (Ук. 550) пассивен и целиком зависим от своих «добрых помощников». Объединив сюжеты, Жуковский должен был как-то унифицировать и образ героя. Он так и сделал, наградив своего Ивана-царевича с самого начала чертами, идущими от сюжета 302 — т. е. находчивостью, смелостью, силой, инициативностью. Таким образом, в ситуациях, предусмотренных сюжетом 550, оказался в качестве главного действующего лица персонаж, традицией данного сюжета не предусмотренный. Тем не менее фольклорные пересказы охотно приняли эту новую трактовку героя,—по-видимому, по той же причине, по какой была принята пушкинская Золотая рыбка. Лишь в одном пункте сказочники решительно расходятся со своим «оригиналом»: именно в том, где Жуковский грешит не против традиции конкретного сюжета, но против сказочной традиции в широком смысле. Так же, как и герой другой его сказки — «О царе Берендее», Иван-царевич чрезвычайно большое значение придает своему царскому происхождению. Достаточно вспомнить, как он представляется царю Далмату:

...Я — Иван-царевич; мой
Отец, Демьян Данилович, владеет
Великим, сильным государством...

Эта кичливость своей принадлежностью к «верхам», естественно, не вяжется в народном сознании с обликом истинного героя. Ответы Ивана-царевича поморских пересказов на вопро-

сы — чей он и откуда родом, — весьма лаконичны: «А я, говорит, такого царства, такого государства» (АКФ, 29/16); «такого-то мол я царства, такого-то роду, такого-то племени, самого меня зовут Иван-царевич» (АКФ, 49/1); «Бабушка, если слышала царя Никиту... так вот, говорит, я младший сын» (АКФ, 29/3).

Вообще Иван-царевич поморских пересказов, как это свойственно фольклорной традиции, не обладает никакими сословными признаками, сближаясь с образом другого сказочного Ивана — крестьянского сына. Не случайно в некоторых текстах его запросто называют Иванушкой: «На третью ночь меньшого Иванушку отправили» (АКФ, 29/16); «Вот остался младший сын Иванушка» (АКФ, 29/3).

* * *

Сказка сюжета «Конек-горбунок» (Ук. 531) представлена в архиве Карельского филиала АН СССР восемью записями. Четыре из них восходят к фольклорной традиции, четыре — к литературному тексту. Непосредственно от Ершова идут тексты Власовой (АКФ, 125/12) и Сусловой (АКФ, 126/113); записи, произведенные от Старикова (АКФ, 49/19) и Редкиной (АКФ, 55/19), восходят, как свидетельствует их тщательный анализ, к одному из распространенных в дореволюционной России анонимных подражаний Ершову¹.

К сожалению, тексты Власовой и Сусловой дефектны: обе исполнительницы запомнили только начало сказки (включая сцену поимки кобылицы) и пересказали его без каких-либо особо любопытных отступлений от литературного оригинала. Интересно, пожалуй, только финальное сообщение Сусловой, сделанное ею после признания, что она «дальше забыла»: «Сказка кончается тем, что братаны ее (кобылицу. — И. Л. Т. С.) отняли, а кобылица все же ушла обратно к Ивану». Представление о том, что конфликт сказки ограничен узкосемейными рамками и сказка кончается торжеством справедливости в этих же границах, могло возникнуть лишь в связи с общей для современного сказочного фольклора склонностью к «бытовизации» волшебной сказки.

Большой интерес представляют тексты, восходящие к «Подражанию Ершову». Однако прежде чем приступить к их рассмотрению, необходимо хотя бы в нескольких словах остановиться на сути самого «подражания» и шире — на характере «подражаний» вообще.

Уже приходилось писать², что во второй половине XIX в.

¹ Конек-Горбунок, русская сказка в трех частях. Подражание П. Ершову: СПб., 1865.

² И. П. Лупанова, Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в. Петрозаводск. 1959, стр. 208—285.

полюбившаяся читателю сказка Ершова была сделана многочисленными издателями «ходового» книжного товара выгодной статьей дохода. Переделки «Конька-горбунка», вышедшие в изданиях Манухина, Морозова, Губанова и других рыночных дельцов, как правило, обладали удивительным единством в трактовке ершовского текста. Вместо остросоциальной, ироничной и нетерпимой к «сильным мира сего» сказки с подлинно народным героем в центре, читателям многочисленных «подражаний» предлагалась официозная стряпня, совершенно откровенно обнаруживающая цели своих авторов: елико возможно смягчить социальные акценты. Если смысл ершовской сказки, по справедливому замечанию А. П. Бабушкиной, состоял «в противопоставлении Ивана дворянам и царю»¹, и автор все время подчеркивал независимость своего героя, его пренебрежение к «господам» и самому царю, то авторы «подражаний» усиленно подчеркивали смирение крестьянского сына, его пиетет по отношению к власти. Достаточно сопоставить, например, строки из сказки Ершова, повествующие о первой встрече Ивана с царем, с аналогичным местом, скажем, манухинского издания²:

Ершов

...Дурак,
Спрятав руки за армям,
Из-за братьев выступает
И, надувшись, отвечает:
— Эта пара, царь, моя,
И хозяин тоже я.

Или еще:

Вот Иван к царю явился,
Поклонился, подбодрился,
Крякнул дважды и спросил:
А пошто меня будил?

Подражание

Коням, царь, хозяин я,
Эта парочка моя.
Для тебя продам их сходно.
Уступлю за что угодно,
Что пожелаешь ты сам.
(Курсив наш.— И. Л., Т. С.)

Пред царем Иван явился,
Как быть должно, поклонился,
У порога скромно стал,—
Что изволишь, царь? — сказал.
(Курсив наш.— И. Л., Т. С.)

Когда один единственный раз автор цитируемого сочинения осмеливается вложить в уста Ивана недостаточно почтительные по отношению к царю речи

(И спросил царя: Что нужно?
Мне не больно-то досужно
Оправляться снова в путь, —
Я хочу и отдохнуть),

эта неслыханная дерзость поспешно объясняется как результат

¹ А. П. Бабушкина. Конек-Горбунук Ершова.— «Детская и юношеская литература», 1934, № 5, стр. 3.

² «Конек-Горбунук». Новое подражание сказке П. Ершова. М., 1873, изд. Манухина.

нетрезвого состояния героя: оказывается, явившись к царю, Иван «рот немножко заслонил — запах в нем какой-то был». «Подражания» не только вытравили социальную сущность образа ершовского героя, но исказили его смысл и по другим линиям. Как известно, Иван Ершова, в полном согласии с народной традицией, вовсе не является «дураком» в действительности, но лишь носит маску дурня, будучи на самом деле гораздо умнее и своих «разумных» братьев, и всего окружения на царском дворе. Иван «подражаний» почти всегда оправдывает свое прозвище. Его прирожденная глупость ликвидируется только в финале, после купания в кипящем молоке. Искажая народно-сказочную природу образа, предприимчивые ремесленники от литературы заставили Ивана пьянствовать, растить брюхо, сделали из него накопителя.

«Подражание», к которому восходят названные выше поморские тексты, не отличается от других в лучшую сторону. Тем любопытнее проследить, как трансформируется оно в народном пересказе. Начнем с варианта, записанного от Старикова. Текстуальная близость его к «оригиналу» не требует доказательств. Достаточно прочесть оба текста параллельно. И тем не менее, вариант Старикова коренным образом отличен от «Подражания» в самом главном: в трактовке основного конфликта и образа главного героя. Эта трансформация обусловлена, во-первых, пропуском ряда сцен, имеющих в «Подражании» и, во-вторых, корректированием текста в ряде ключевых моментов.

Анализ стариковского текста свидетельствует о том, что пропускаются все места, так или иначе унижающие героя. Уже в самом начале сказки начисто выброшена характеристика Ивана, наличествующая в «Подражании»:

Младший был сынок Иван,
Походил он на чурбан,
Был хоть малый с головою,
Но с такою уж пустою,
Даже совестно сказать (с. 16).

Это авторское утверждение действительной, а не мнимой глупости героя, как мы уже говорили выше, характерно для всех «подражаний» Ершову. В тексте Старикова слово «чурбан» и обвинение в глупости сохраняется лишь в устах родственников Ивана — отца и старших братьев, что отнюдь не противоречит народно-сказочной традиции. Соответственно претерпевают изменение строки, оценивающие метаморфозу, происшедшую с Иваном после купанья в котлах. В «Подражании» читаем: «Искупался наш Иван, и не стал он, как чурбан». У Старикова: «И сделался Иван таким красавцем, что прелесть».

В «Подражании» решительно все сцены, в которых Иван сталкивается с царем, свидетельствуют не в его пользу. Уже

при первой встрече, на городском рынке, куда братья привели на продажу златогривых коней, Иван, ведущий себя вполне верноподданнически («Что прикажешь, государь? ...Все в твоей есть царской воле») по великой своей глупости запрашивает за коней восемь тысяч. Царь, ведущий себя весьма достойно («Дорогонько — царь сказал, сел и быстро поскакал») не считает нужным препираться с дурачком. Зато его ругательски ругает князь («Восемь тысяч! Взять каналью и казнить!»). И далее следует чрезвычайно унижительная для героя сцена:

Тут Иван ему взмолился,
До земли он поклонился,—
— Головы не режь моей,
Я возьму семьсот рублей.
— Вот давно бы так, ослина,
Восемь тысяч! Ишь, скотина!
На, семьсот свои бери,
Да меня благодари (с. 37)

В пересказе Старикова из всех знаков уважения к царю остается лишь один: Иван «шапку рваную снимает» (кстати, весь остальной народ сделал это гораздо раньше). Что касается последующей сцены Иванова унижения, то она опущена. Иван не выпрашивает милости и не кланяется до земли,—князь сам заканчивает свою ругательную тираду словами: «Ты свои семьсот бери, да меня благодари». Опущена и последующая реакция Ивана на «помилование»:

Иван чувством умилился,
Слыша милость, прослезился.
Сто поклонов насчитал,
Благодарность изъявлял (с. 38).

Аналогичным образом исчезают из текста Старикова и все другие моменты, рисующие Ивана покорным, благодарным царским слугой. Стариков неизменно опускает формулу, повторяющуюся в «Подражании» всякий раз при появлении Ивана перед царем:

...Пред царем Иван явился,
На колени он упал, —
Что прикажешь мне? — сказал.

Опущены изъявления Иваном благодарности царю, вроде следующей:

На колени он упал,
Царю в ноги поклонился
И потом с ним распростился (с. 50).

Впрочем, Ивану Старикова и не за что благодарить царя, так как ни о каких милостях, наличествующих в «Подражании».

у Старикова и речи нет. Вместо награждения Ивана деньгами и званием стремянного за поимку жар-птицы у Старикова читаем короткую реплику: «Ты теперь иди домой, а увидимся с тобой». Вместо поцелуев и благодарственных слов после привоза красавицы («Во дворе сам царь их встретил, Он Ивана как заметил, Три раза поцеловал, — Ну, спасибо, — он сказал») полное невнимание царя, поглощенного созерцанием царь-девицы.

В этих последних случаях, как видим, речь идет уже не просто о пропуске каких-то эпизодов, но о корректировке литературного текста. Она касается в первую очередь образа царя. Как уже можно было судить из вышеприведенных примеров, царь «Подражания» мало чем напоминает царя фольклорно-сказочной традиции. Он и справедлив, и добр, и исполнен достоинства. Сюжетная канва обязывала автора «Подражания» закончить сказку гибелью царя, — но он сделал все возможное, чтобы этот финал не выглядел унижительным для владыки. В «Подражании» нет ни ершовской иронии в адрес «старого женишка», ни ядовитой усмешки по поводу его бесславной гибели в котле, пересказ Старикова возвращает сказке «ершовскую» трактовку, поскольку она является и чисто фольклорной. Достаточно сопоставить сцены «купанья» царя в тексте Старикова и в тексте «Подражания»:

Стариков

Он к котлу-то приступает,
То назад-то отступает.
Бойтся в котел-то спуститься.
Долго медлил, вертелся,
Наконец, к котлу приближе стал.
Наконец, превысил страх.
Он в котел и чебурах.

Подражание

Царь к котлу тут приступает,
То боится, то желает.
Наконец, превысил страх
И в котел он чебурах! (с. 102).

Развернутое описание царевой трусости в тексте Старикова говорит само за себя.

Корректировка образа Ивана идет, так сказать, в обратном направлении. Вместо черт, навязываемых текстом «Подражания» Ивану, возвращаются его исконно фольклорные черты героя. Выше уже говорилось об изъятии Стариковым характеристики Ивана как заправского дурака и сцены его превращения из «чурбана» в умника, а также всех эпизодов, унижающих его достоинство. Наряду с купюрами тем же целям служат и коррективы. Например, в сцене поимки кобылицы находим такое «разночтение»:

Стариков

А дурак на ней не трус,
Крепко держится за хвост.

Подражание

Иван в страхе чуть дышал,
А за хвост-таки держал.
(Курсив наш.— И. Л., Т. С.)

В сцене последнего разговора, Ивана с царем:

Стариков

Что ты, ваше величество,
Думаете меня сварить в котле,
Разве я мало сослужил вам службы?

Подражание

Тут Иван царю взмолился:
За что, царь, ты прогневился?
Рад тебе я был служить,
А ты хошь меня сварить.

Приведенные параллели, как говорится, не требуют комментариев.

Вариант, записанный от К. Редкиной, восходит, как уже было сказано, к тому же источнику, что и стариковский. Правда, связь эта не так очевидна, как в первом случае. В отличие от текста Старикова, изложенного стихами, вариант Редкиной представляет собой прозаический пересказ, и лишь отдельные стихотворные вкрапления, а также имена героев (Антон, Андрон, девица-Миловица (т. е. Миловида) и трактовка некоторых эпизодов (например, вместо лукавого ершовского: «и всю ночь ходил дозором у соседки под забором» — весьма недвусмысленное: «он у соседки ночь проспал», волшебное перо не украдено конюхом, а выпало из кармана героя и др.) позволяют зарегистрировать в качестве «оригинала» уже известное нам «Подражание».

Отношение к нему у Редкиной еще более свободное, нежели у Старикова. Что же касается главного — характера конфликта и образов героев, то здесь все решается в духе фольклорной традиции. Иван от начала до конца изображен как подлинный герой, превосходящий всех своих врагов. Эта его героическая природа дополнительно подчеркивается исполнительницей тем же способом, каким это делается в некоторых известных публикациях фольклорных переделок Ершова. А именно, красавица, привезенная для царя, сразу же делает Ивана своим избранником: «А девица царя не прилюбила, и она не иде, а прилюбила она Ивана-дурачка» (ср. пересказы Абрама Новопольцева¹ и Тупинова²). Сказка Редкиной сохраняет народную иронию к главному антагонисту героя — царю. Она особенно сильна в финале: «А царь-то увидел, что Иван-дурачок сделался красивой, и мах в котел. А вода-то кипела там, царь и сварился и всплыл, и не нать было в другой котел перескакивать» (курсив наш.— И. Л.,

¹ Д. Н. Садовников. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884, № 60.

² Марийские сказки. Марийское гос. изд-во, 1941, № 10.

Т. С.). Характерно, что уже завершив сказку сообщением о счастливой свадьбе, исполнительница добавляет: «А царь так и пропал. Надо было глупому как молодиться».

В заключение следует отметить еще одно обстоятельство, касающееся всех пересказов «Конька-горбунка», — а именно, самый факт принятия в качестве главного героя Ивана-дурака. Дело в том, что фольклорная традиция сюжета 531 не знает Ивана-дурака в этой роли. Герой фольклорных редакций — сильный, изначально авторитетный для окружающих богатырь. То же наблюдаем и в наших поморских записях, восходящих к фольклорной традиции (АКФ, 58/2; АКФ, 125/28; АКФ. 49/9 и др.). Иван-дурак принимается сказочниками в рамках не связанного с этим образом сюжета, поскольку его функции в нем не противоречат таковым в фольклорно-сказочной традиции (напр., в сюжете «Сивка-Бурка» (Ук. 530) Иван-дурак — герой, побеждающий соперников и в силе, и в ловкости, и в смекалке).

* * *

Итак, рассмотрение пересказов литературных сказочных текстов в современной фольклорной традиции Беломорья позволяет засвидетельствовать безусловно творческий характер их усвоения, обнаруживающий довольно устойчивые тенденции, сводящиеся к следующим:

1. Фольклорные пересказы неизменно сохраняют и углубляют социальные акценты оригиналов.

2. Имея дело с затушевкой социального смысла (Жуковский) или его намеренным искажением («Подражания» Ершову), сказочники неуклонно «исправляют» текст в духе народно-сказочной трактовки соответствующего сюжета или образа.

3. Исполнители принимают авторскую трактовку образа, несвойственного конкретному сказочному сюжету (Иван-царевич Жуковского), в том случае, когда эта трактовка находит поддержку в фольклорно-сказочной традиции в целом.

4. Действующие лица, введенные авторами в повествование в обход традиции данного конкретного сюжета (Золотая рыбка, Иван-дурак) сохраняются в том случае, когда эти персонажи — «заменители» известны из других сюжетов как обладатели функций, аналогичных функциям «заменяемых». Напротив, наделение персонажей функциями, несвойственными им в фольклорно-сказочной традиции, не принимается (Кощей не может усыпить царство; вороненок не может лететь за живой водой).

5. Фольклорные пересказы не допускают каких-либо искажений народно-сказочной природы образа, неукоснительно корректируя литературный текст (лишение Ивана-царевича его «цар-

ской» гордости, возвращение Ивану-дураку ершовских «Подражаний» его истинных черт умника и героя).

Естественно, что наш анализ, произведенный в «первом приближении», отнюдь не претендует на исчерпывающую полноту. Так, за рамками работы остаются проблемы локальных влияний, психологизации текста, принципов усвоения литературной поэтики и т. д. Несомненно, что дальнейшее исследование текстов с привлечением известных публикаций и архивных материалов других областей поможет сделать еще немало важных наблюдений и выводов.

Т. И. СЕНЬКИНА

Петрозаводск

СОЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ О ЕМЕЛЕ-ДУРАКЕ

Вопросы социального содержания русской народной сказки давно стали одним из главных предметов изучения советской фольклористики. Начатое в 20-х годах работами И. Соколова и А. Никифорова исследование социальных мотивов, образов и конфликтов сказочной поэзии было успешно продолжено в послевоенное время трудами Е. Тарасенковой, Н. Савушкиной, Д. Молдавского, Н. Каргополова, У. Конкка и некоторых других ученых. Следует заметить, однако, что подавляющее большинство работ означенного плана оказалось посвящено анализу бытовой (новеллистической) сказки, представленной главным образом сатирическими формами. Что касается сказки волшебной, то до настоящего времени можно назвать всего две работы, касающиеся ее социальной проблематики. Это статьи Л. Пушкирева «Труд как основа социальных идеалов в традиционной волшебной сказке»¹ и Н. Новикова «Сатира в русской волшебной сказке записи XIX—начала XX в.»².

Такое положение дел не вызывает особого удивления. Ведь именно бытовая, «реалистическая» как ее иногда называют, сказка дает самый богатый материал интересующего нас характера.

Сталкивая попа и работника, барина и мужика, царя и солдата, она правдиво изображает социальные и классовые противоречия феодальной и капиталистической эпох.

Что касается сказок волшебных, то они, как правило, содержат подобного рода социальные конфликты гораздо реже. Отсюда и значительно меньший интерес к ним со стороны исследователей социальной проблематики русского фольклора.

Этот интерес, однако, мог бы значительно вырасти, если

¹ В кн.: Русское народное поэтическое творчество. М., 1953, стр. 127—150.

² В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, т. 2. М.—Л., 1957, стр. 40—61.

внимательно прислушаться к мысли Е. Мелетинского, высказанной им в монографии «Герой волшебной сказки».

Автор выделяет в волшебной сказке три слоя. Первый — самый древний, самый ранний слой отражает «примитивные обычаи, обряды и мифические представления родовой эпохи». Второй слой, более поздний, относится к периоду разложения родового строя. На этой стадии, по мнению Мелетинского, произошло выделение социально обездоленного героя и окончательное оформление жанра волшебной сказки. Процесс распада рода здесь изображается в виде семейной распри. Последний, третий слой составляют социальные и бытовые элементы, возникшие в относительно недавнее время (феодальный, капиталистический строй).

Е. Мелетинский справедливо замечает, что «фольклористы, говоря о социальном содержании волшебной сказки, обычно ограничиваются примерами из этого (третьего — Т. С.) слоя»¹.

Вместе с тем исследование «второго слоя», сделанное в монографии, убедительно доказывает, что он тоже может служить материалом для подобного рода изысканий, ибо «образ младшего сына... становится в народной сказке символом социально низшего и обездоленного», а «конфликт братьев стал типичным отражением социальной несправедливости и борьбы с ней»².

Выводы монографии помогают по-новому осмыслить многие сказочные сюжеты и образы.

Одним из любопытнейших объектов изучения в этой связи представляется знаменитая русская сказка о Емеле-дурачке (Ук. 675)³.

Сказка эта известна фольклористам издавна, поскольку первая ее публикация относится к концу XVIII века («Сказки русские» П. Тимофеева, 1787). С тех пор сказка записывалась неоднократно, и в настоящее время известна более чем в десяти опубликованных вариантах и по крайней мере в таком же количестве рукописных⁴.

Если судить о ее содержании по краткому пересказу сюжета в Указателе Аарне—Андреева (доп. Пропп) [«Дурак вылавливает и шадит щуку. Она обещает выполнять все его желания. По щучьему веленью сами собой рубятся дрова, носится вода. По его слову в него влюбляется или становится беременной царская дочь. Царь приказывает обоих посадить в бочку и спустить в море. Дурак освобождается, строит чудесный дворец

¹ Е. Мелетинский. Герой волшебной сказки. М. 1958, стр. 261.

² Е. Мелетинский. Указ. соч., стр. 262.

³ В работе употребляются сокращения, принятые в фольклористике. Указатель сокращений прилагается в конце статьи.

⁴ В данной работе привлекаются материалы, находящиеся в архиве Карельского филиала АН СССР.

и признается как царский зять»], то она, как будто, не содержит ничего, дающего основание говорить о ее «социальной природе».

Более того, именно эта сказка дала в свое время возможность утверждать, что Емеля-дурак является воплощением крестьянской пассивности¹. Подобному пониманию образа во многом способствовала и лубочная обработка сказки, нарочито подчеркивавшая глупость и лень героя как главные его качества. (Весь смысл сказки в этой редакции сводился к тому, что Емеля под влиянием той новой среды, к которой приобщился в результате женитьбы на царевне, ощущает свою неполноценность, глупость и просит у щуки, чтобы она сделала его умным, после чего ведет себя с царем уже, как следует «умному человеку», т. е. верноподданнически)².

Однако внимательное ознакомление со сказкой в ее живом бытовании и изучение ее в комплексе вариантов дают основания как для кардинального пересмотра исследовательских концепций, так и для утверждения намеренного искажения замысла в сборнике Тимофеева.

Прежде, чем приступить к анализу, заметим, что социальная природа образа Емели уже была отмечена Е. Мелетинским, связавшим его с образом Ивана-дурака, в котором исследователь увидел совсем иное содержание, чем его предшественники.

Социально-бытовой основой возникновения образа Ивана-дурака Мелетинский считает в конечном счете разложение первобытно-общинного строя и возникшее в результате этого имущественное расслоение и классовое неравенство. Как уже говорилось выше, социальный конфликт в этом слое выражается в семейной коллизии. О социальной обездоленности героя свидетельствует его внешний облик: парша, чесотка, плохая одежда, жизнь впроголодь.

По мнению исследователя, прозвище «дурак» выражает в сказке несправедливое отношение старших братьев — носителей обывательского «здорового смысла» — к «чужакам» младшего брата.

Подчеркивая диалектическое единство возвышенного и комического в образе Ивана-дурака, Мелетинский считает его «исключительным в своем роде случаем создания на почве сказки настоящего характера»³.

¹ А. М. Смирнов-Кутачевский. Иванушка-дурачок. — «Вопросы жизни», 1905, № 12.

² Заметим, что нарочитое принижение героя незнатного происхождения и идеализация царской (королевской) власти свойственны и другим лубочным сказкам из сборника Тимофеева. Так, герой сказки № 36 Иван-богатырь, мужицкий сын, прежде, чем жениться на принцессе, должен отучиться от грубой мужицкой речи и обучиться грамоте.

³ Е. М. Мелетинский. Цит. соч., стр. 227.

Утверждая связь Ивана-дурака и Емели, Мелетинский не идет дальше этой констатации, поскольку более подробный разговор на эту тему не предусмотрен основными задачами его работы.

Но наблюдение Мелетинского может стать удачным отправным пунктом исследования, ставящего целью анализ текста «под социальным углом зрения».

Принимая концепцию Ивана-дурака как любимого сказочного героя, начнем с подтверждения того, что в народном восприятии Емеля — эквивалент Иванушки-дурачка. В текстах это иллюстрируется не только совпадением функций, тождественностью формул, характеризующих поведение этих героев, но и взаимозаменяемостью их в сказках на разные сюжеты. Очень часто в сказках о Емеле-дураке героя называют Иванушкой-дурачком (Никифоров, 10); Иванушкой Запечным (АКФ, 79, 895). Тождественность этих образов в народном восприятии обусловлена их несомненным внутренним родством. И тому и другому герою свойственны одни и те же черты характера: доброта, удасть, ироничность, принимающая форму веселого лукавства, и — как самое существенное — чрезвычайно ярко выраженное чувство собственного достоинства, обуславливающее абсолютную независимость поведения.

Являясь, таким образом, «разновидностью» Ивана-дурака, Емеля выступает в рамках очень своеобразного сюжета, позволяющего наиболее полно раскрыться почти всем качествам образа и особо четко высвечивающего его социальную природу. Принимая тезис Мелетинского о том, что социальные мотивы периода разложения родового строя и большой патриархальной семьи прежде всего прослеживаются в семейной коллизии, попытаемся проследить, какое выражение они нашли в сказке о Емеле-дураке.

В начале сюжета обычно говорится о том, что два старших брата были умные, а младший — дурак. Подчеркивается трудолюбие старших и лень младшего: «Братья работали не покладая рук, а младшего не могли заставить работать ни на какую работу» (АКФ, 32, 84). «...Те братья работают, а он никуда не ходит, только бабы куда пошлют и то обманом» (АКФ, 32, 84).

Приведенная экспозиция, на первый взгляд, расставляет акценты совершенно однозначно. Старшие братья трудолюбивы, младший — лентяй. Учитывая неизменное уважение к труду и людям труда, присущее народной сказке, можно было бы предполагать, что симпатии сказочников — на стороне старших братьев, а лентяй должен быть наказан на манер ленивой дочери в сказке о мачехе и падчерице. Однако мы знаем, что в качестве положительного героя интересующего нас сюжета воспринимается ленивый Емеля. Это видимое противоречие

снимается тщательным анализом текста. Посмотрим, прежде всего, в чем заключается декларируемое «трудолюбие» старших братьев. Как правило, действие сказки начинается с того момента, когда старшие братья уезжают из дома. Цель поездки всегда одна и та же: торговля. «Эти два сына прехали торговать на базар, а Омелю оставляют дома» (Жив. стар., 232); «Стали собираться умные два брата на ярманку» (ЗП, 63); «Умные братья поехали в нижние города товаров закупать» (Аф., 166); «Вот поехали они торговать в город» (АКФ, 79, 895). Нередко старшие братья забирают при этом часть отцовского наследства, доставшегося Емеле, обещая ему за это купить в городе подарок: «Слушай, Омеля, мы поедem в город и возьмем твои сто рублей. Когда приторгуем барыш, то купим тебе красный кафтан, красную шапку и красные сапоги» (АКФ, 49, 8); «Послушай, дурак, мы поедem в город, возьмем с собой и твои сто рублей, а когда выторгуем, то барыш пополам, и купим тебе красный кафтан, красную шапку и красные сапоги» (Аф. 165).

В ходе дальнейшего повествования выясняется, что «дурак» выполняет всю домашнюю работу: носит воду, заготавливает дрова, топит печь. «Ваня, напил дров, наколи один, Ваня, принеси воды с берега ведром» (Никифоров, 10); «Снохи посылают ево на Дунай на реку за водой... На другой день посылают ево в лес по дрова» (ЗВ, 23); «Емеля, да иди, хоть расколи дров... да Емеля, сходи хоть наруби дров... Емеля, да иди, хоть принеси воды...» (АКФ, 45).

В то время, как старшие братья где-то на ярмарке «приторговывают барыш», младший за похлебку выполняет самую тяжелую работу, т. е. находится на положении бесплатного батрака. «Емеля, садись обедать, наверно ты проголодался. Дали ему исть» (АКФ, 32, 84). О его униженном положении в семье свидетельствует и одежда: «он был в деревенской рубахе, которая была вся в саже» (АКФ, 32, 84); «кафтанишко худой, плохой на себе» (Никифоров, 10); «А ф чем пойду? Не лаптей, не онуч, не чажелка» (ЗВ, 23).

Прозвище «лентяй» поддерживается в сказке по существу не действиями, а собственными заявлениями героя, декларирующего свою лень: («Я ленюсь»), его нарочито замедленной реакцией на требования окружающих. Объясняя посланнику короля, как можно заставить Емелю выполнить просьбу, невестки говорят: «Дурак любит — ежели станешь просить неотступно о чем, он откажет раз и другой, а в третий уже не откажет и сделает; не любит он того, кто с ним грубо поступает» (Аф. 165). В сказке из собрания Никифорова Емеля с помощью дубинки расправляется с «начальниками», которые пытались стащить его с печки, и поддается на уговоры вторых, которые «по-хорошему стали манить всяко, ласкать» (Никифо-

ров, 10). Таким образом, пассивность Емели, находящегося в семье на положении батрака, воспринимается как своеобразный социальный протест против унижения его человеческого достоинства.

Социальные мотивы «второго слоя», обнаруживающиеся в семейной коллизии, уже указывают на бунтарское начало в характере Емели-дурака, выраженное в активном требовании человеческого отношения к нему.

Наибольшей выразительности социальный протест достигает в сценах, показывающих взаимоотношения героя с царем, царевной и придворными. Эти эпизоды являются отражением самого близкого к нашему времени «третьего слоя».

Царь или король, желая наказать героя за то, что он «помял много народу», вызывает его к себе. Емеля трижды отказывается прийти во дворец, объясняя свое поведение ленью. Нежелание с первого раза подчиниться приказу царя можно объяснить, как и в эпизодах с невестками, требованием человеческого отношения к себе. Но далеко не каждый осмелится ослушаться приказа царя да еще и сказать: «Ваше высококоролевство, я не хочу Вам повиноваться» (Жив. стар., 232); или: «Погодите, надо, дак сам придет» (о короле) (АКФ, 125, 81); «На печке лежу, комы гложу, никуда не хожу!», «...Не эдаких видал да редко мигал. Никого не боюсь!» (ЗВ, 63). Независимость по отношению к царской власти, нежелание выполнять ее требования выглядят в сказке отнюдь не как случайный каприз «дурачка», но как система поведения.

Острый социальный момент содержится в эпизоде, изображающем взаимоотношения героя с царской дочерью. Как неслыханная дерзость воспринимается поступок Емели — простого крестьянина, заставляющего с помощью чудесной силы влюбиться в него саму царскую дочь. «Государь пришел в гнев и обиду, что дочь опозорила его, бросилась к какому-то дураку... Что делать с Емелей и с царевной за неслыханную дерзость» (АКФ, 32, 84). Однако герой, заставив влюбиться в него царскую дочь, в дальнейшем не проявляет к ней никакого интереса, в некоторых случаях даже отказывается жениться на ней, в то время как она испытывает к нему непреодолимую страсть: «Она как была оттуда с окошечка сорвалась, прямо к ему на печку и лезет» (Никифоров, 10). «Сударь-батюшка, отдай меня за дурака в замужество, я жить без него не могу» (АКФ, 49, 8). Когда царевна просит Емелю, чтобы их бочку выбросило на берег, герой отвечает ей: «Мне и этта тихо, хорошо» (АКФ, 49, 8), словно противопоставляя себя ей, привыкшей к роскоши и богатству.

Все поведение Емели с царевной и особенно его нежелание на ней жениться звучит как вызов всей царской семье.

В отличие от лубочной сказки, заканчивающейся примирением Емели с царем, выраженным в унижающей человеческое достоинство героя форме («Дурак, слыша сие, с покорностью благодарил короля, и как у Емели все было готово к свадьбе, то в тот же день и праздновали ее с великим великолепием, а на другой день дурак сделал великолепный пир для всех министров...»¹), большинство истинно фольклорных вариантов заканчивается констатацией страха, который испытывает царь за свое злодеяние перед героем: «Вот как теперь дурак засадит меня в бочку да пустит в море, дак чистая гибель будет» (АКФ, 49, 8). Опасения царя не напрасны. Зная характер героя, независимость в поведении с царем, обостренное чувство справедливости, царь ценой собственного унижения пытается загладить свою вину: «Стал просить у него извинения, прощения за то, что он спустил его в море» (АКФ, 49, 8). Емеля часто отказывается от высшей награды царя — престола. Апогеем выражения сказочного закона торжества справедливости является сказка из сборника Зеленина, где царь, как отрицательный персонаж, уничтожается: «Уведите в чисто поле, на ворота посадите, разостреляйте и пепел развейте. — Так и сделали: увели его (царя) разостреляли и пепел развеяли» (ЗВ, 23).

Произведенный анализ текстов дает основание отнести волшебную сказку о Емеле-дурачке к тем созданиям сказочного фольклора, где особенно четко проявились демократические идеалы русского народа.

Указатель принятых в статье сокращений

АКФ — Архив Карельского Филиала АН СССР (первая цифра в скобках означает номер коллекции, вторая — единицу хранения).

Аф. — А. Ф. Афанасьев. Народные русские сказки, в трех томах. М., 1957.

ЗВ — Д. К. Зеленин. Великорусские сказки Вятской губ. Пб., 1915.

ЗП — Д. К. Зеленин. Великорусские сказки Пермской губ. СПб, 1914.

Жив. стар. — Живая старина, XXI. 1912.

Никифоров — Севернорусские сказки в записях А. Н. Никифорова. М.—Л., 1961.

Ук. — Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов. Л., 1928.

¹ Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI—XVIII века). Л., «Наука», 1971, стр. 220.

Т. В. ИВАНОВА

Петрозаводск

**НАРОДНАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ
«ГНЕВ ГРОЗНОГО НА СЫНА» И РОМАН А. К. ТОЛСТОГО
«КНЯЗЬ СЕРЕБРЯНЫЙ»**

А. К. Толстой, как и многие русские писатели, интересовался историческим прошлым родной страны: в отдаленном минувшем он искал ответы на актуальные вопросы современности. Этой тенденцией проникнуты созданные им исторические баллады, роман «Князь Серебряный», драматическая трилогия «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис».

Особый интерес писателя вызвали время Ивана Васильевича Грозного и его личность. Эта тема намечается еще в его поэзии 40-х годов, но вошла она также в лирику, драматургию и прозу Толстого. По справедливому определению Г. Н. Пospelова, «одна и та же сторона социальных характеров может стать основной проблемой во всех трех литературных родах»¹. Именно так и случилось в творчестве А. К. Толстого: он создал баллады «Князь Михайло Репнин», «Василий Шибанов», «Старицкий воевода», роман «Князь Серебряный» (40-е годы — 1861) и трагедию «Смерть Иоанна Грозного».

Пристальное изучение эпохи Ивана IV объясняется, прежде всего, ненавистью писателя к деспотизму в любых его проявлениях и желанием изобличить, как он полагал, «отатарившуюся», а потому заразившуюся диким произволом власть.

В деятельности Ивана Грозного можно различить две стороны — прогрессивность завершительного этапа «собирания Руси», преодоление ее феодальной раздробленности и, во-вторых, субъективную сторону этого: жестокость и деспотизм, в который этот процесс вылился. Для А. К. Толстого важнее было последнее.

«Не в Москве надо искать Россию, а в Новгороде

¹ Г. Н. Пospelов. Проблемы исторического развития литературы. М., «Просвещение», 1972, стр. 12.

и Киеве», — писал он драматургу Н. Чаеву в 1870 году¹. Однако в таком противопоставлении, — как отмечал известный исследователь И. Г. Ямпольский, — «Киевская Русь» и «Новгород», равно как и «Московское государство», были для него скорее некими поэтическими символами, чем конкретными историческими явлениями»².

Особенностью творчества Толстого, как автора исторического романа и исторических драм, является пристальное внимание к народно-поэтическим источникам, а также к таким историческим сочинениям, которые отличает художественно-живописный стиль. Поэтому он обращается к «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, а не к «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьева. Историческое чувство Толстого пронизано особым лиризмом, о чем удачно писал Нестор Котляревский: Алексей Толстой был «поэтом-историком», он любит старину «не так, как историк любит свою науку, в которой ему историческая истина всего дороже, а любит, как поэт, который всегда, во всем ищет самого себя, своей мечты и веры»³. Прошедшее и настоящее, однако, всегда связаны для Толстого внутренним общественным смыслом, сущность которого обнаруживается в «Князе Серебряном» и особенно в драмах.

Историзм Толстого характеризуется стремлением к воспроизведению существенных черт определенного времени (отсюда особого рода умышленные «анахронизмы») и постановкой острых нравственно-этических проблем. В предисловии к «Князю Серебряному» он так определял свои творческие задачи: «...изображение общего характера целой эпохи и воспроизведение понятий, верований, нравов и степени образованности русского общества во вторую половину XVI столетия» (3, 161).

Русский фольклор для Толстого — одно из важнейших средств для воссоздания личности и времени Ивана Грозного в «Князе Серебряном». Обращение к устному народному творчеству давало соответствующему замыслу не только образно-исторический материал, но (и это главное) чрезвычайно расширяло идейно-нравственный диапазон повествования, заостряло отрицательное отношение к существующей действительности, вырабатывало своеобразное понятие народности. До романов П. И. Мельникова-Печерского в русской литературе, пожалуй, не было произведения, столь насыщенного фольклором, как «Князь Серебряный».

¹ А. К. Толстой. Собрание сочинений в 4-х томах, т. 4. М., «Художественная литература», 1964, стр. 355. Далее в тексте все цитаты по этому изданию. Полу жирной цифрой обозначен том, светлой — страница.

² И. Г. Ямпольский. А. К. Толстой. Вступительная статья к Собр. соч. А. К. Толстого, т. 1. М., 1963, стр. 17.

³ Н. Котляревский. Исторические мотивы в стихотворениях гр. А. К. Толстого. — «Мир Божий». 1904. № 2, стр. 179.

Прямые указания на фольклорные источники, встречающиеся в письмах и статьях Толстого, сопоставление текста романа «Князь Серебряный» с материалами сборников Чулкова, Новикова, Сахарова, Снегирева, Кирши Данилова, Афанасьева, Бессонова, Рыбникова, Стаховича и других позволяют сделать вывод о широком и многогранном использовании писателем в романе исторических песен, преданий, былин, лирических песен, заговоров, пословиц.

Устная народная поэзия, в частности, исторические песни явились для Толстого важнейшим документом, воспроизводящим «дух эпохи», характер исторических деятелей. Особенно широко и разнообразно он использует одну из таких песен — «Гнев Грозного на сына» — для характеристики Грозного, Малюты, князя Серебряного. На основе этой песни писатель, кроме того, строит отдельные эпизоды, делает свои выводы, наконец, цитирует ее в 14 главе романа.

Действие в романе «Князь Серебряный» происходит в 1565 году, — то есть в том году, когда Грозным была введена опричнина. Власть «аще от бога», непоколебимая вера в свое высокое предназначение Государя, стоящего над всеми и повелевающего всеми; постоянный страх, опасение измены и жесточайшее пресечение любой непокорности, недоверие к самым преданным, приближенным к царскому двору — таков царь Иван Васильевич Грозный в романе Толстого.

В «Князе Серебряном» А. К. Толстой не ставит цели создать многогранный образ Грозного — политического деятеля, укрупившего основы централизованного русского государства; поэтому политические события, например, война с Литвой, покорение Сибири, — упоминаются в романе только вскользь, как напоминание об историческом прошлом.

Правление Грозного в целом представлялось Толстому как время, завершившее формирование «деспотической Руси»; поэтому писателя интересует характер человека, облеченного такой полнотой власти, которая порождает в государе — человеке с моральными изъянами — «азиатского» тирана и насаждает многовековое зло — деспотизм.

Современникам А. К. Толстого было ясно не только негативное отношение писателя к изображаемой эпохе, но и общая антидеспотическая направленность произведения. И хотя сам Толстой неоднократно заявлял, что он презирует всякую тенденцию в произведениях литературы, полемически подменяя мысль об идеальности искусства мыслью о «практической пользе» его (4, 426), современники оказались достаточно чуткими к духу его произведений, о чем, в частности, свидетельствует письмо Толстого от 1868 г. к Маркевичу, где он писал: «Не моя вина, если из того, что я писал ради любви к искусству, явству-

ет, что деспотизм 'никуда не годится. Тем хуже для деспотизма!» (3, 246).

Ко времени работы Толстого над «Князем Серебряным» песня «Гнев Грозного на сына» была опубликована в сборниках XVIII—XIX века¹.

В примечаниях И. Г. Ямпольского к «Князю Серебряному» называется только один фольклорный источник, которым мог воспользоваться А. К. Толстой («Песни русского народа» И. П. Сахарова, ч. 4, стр. 329—335) и указывается, что, приводя песню, писатель «значительно сжимает» текст (3, 572—573).

Использование Толстым текста только из собрания Сахарова не исключается, однако возможны и другие источники. Прежде всего при сопоставлении становится очевидным, что введенный Толстым в роман текст исторической песни «Гнев Грозного на сына» не восходит ни к варианту из сборника Кирши Данилова, ни к варианту из «Карманного песенника...» И. Дмитриева. В сборнике Кирши Данилова царевич Федор Иванович называет изменниками бояр Годуновых, за что царь и велел казнить его; царевич был спасен Никитой Романовичем, которому затем в награду было дано село Преображенское. А в «Гневе Грозного на сына» из «Песенника...» И. Дмитриева нет целого ряда строк, которые приводит Толстой (или есть строчки, которых мы не находим у Толстого). Но главное в том, что вариант Дмитриева значительно отличается по стилю от процитированного Толстым. Сравни: «И свершите над ним смертную казнь», «Малюта-враг», «на болото ведет жидкое» и т. п. (Дмитриев); «Вы предайте его скорой смерти», «Малюта-злодей», «повел на болото жидкое, что на ту ли Лужу Поганую» (Толстой).

Тексты песен из собраний Чулкова, Новикова и Сахарова весьма близки между собой и к редакции песни в романе А. К. Толстого. При сопоставлении их обнаруживается лишь небольшая разница. Наиболее интересна в этом смысле строчка «на тое ли Лужу Поганую», которую находим у Толстого так же, как и у Новикова и Чулкова (ср. у Сахарова: «на ту ли лужу поганую»). Отметим, что в романе «Князь Серебряный» описание болота — Поганой Лужи — и событий, с ним связанных, занимает значительное место. Можно предположить, что песню «Гнев Грозного на сына» Толстой мог заимствовать из сбор-

¹ Древние Российские стихотворения собранные Киршою Даниловым. М., 1804; М. Д. Чулков. Собрание разных песен (части 1—3, 1770—1773), ч. 1, 1770, стр. 167—170. (Далее в тексте все цитаты по этому изданию: полужирная цифра — часть, светлая — страница); Н. И. Новиков. Новое и полное собрание российских песен (части 1—6. М., 1780—1781), ч. 2, 1780, стр. 135—138; И. Дмитриев. Карманный песенник или собрание лучших светских и простонародных песен, ч. 3. М., 1796, стр. 203—207; И. П. Сахаров. Песни русского народа, ч. 4. СПб., 1839, стр. 329—335; Это же. Сказания русского народа, т. 1, кн. 3. СПб., 1841, стр. 252—253.

ника Новикова (известно, что этот сборник был перепечатан с дополнениями из собрания М. Д. Чулкова, из которого, по всей вероятности, заимствовал песню и И. П. Сахаров) или прямо из сборника М. Д. Чулкова, столь популярного в первой половине XIX века¹. Приводя песню, Толстой не идет буквально вслед ни за одним из называвшихся печатных изданий; обратим внимание и на строчку, не встречающуюся ни в одном из указанных текстов:

«Ест с тобой с одного блюда,
Пьет с тобой с одного ковша,
Платье носит с одного плеча»,

читаем у Толстого (3, 254).

В народной песне значительно короче:

«Он пьет и ест с одново блюда,
Цветное платье носит с одново плеча».
(Чулков, ч. 2, стр. 167).

Отличается от всех названных печатных публикаций и такая строка:

«Не сули мне полцарства, ни золотой казны...» (3, 261). (Ср. «Не надо мне полцарства, ни золотой казны...» Чулков, ч. 2, стр. 170). Столь незначительные детали еще не позволяют говорить о том, что Толстой мог слышать и воспользоваться устным вариантом песни (убедительных данных об этом не сохранилось), но и такая возможность не исключена, тем более, что в заключение романа «Князь Серебряный» он пишет: «Ходят еще в народе предания о славе, роскоши и жестокости грозного царя, поются еще кое-где песни про осуждение на смерть царевича, про нашествие татар на Москву и про покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем»... (3, 445).

Что касается характера сделанных Толстым сокращений, то они все, за исключением одного случая, незначительны и подчинены «темпу» толстовского повествования. Лишая народную песню, например, повторов, писатель в принципе не изменяет ни содержания, ни эмоциональной окраски песни. Так, он объединяет три первые строчки начала в одну; исключает строки, в которых описывается, в какую палату ведут царевича и какое платье с него снимают. Одновременно он объединяет одни и исключает другие строки, делая это весьма осторожно и ни-

¹ «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова было почти обязательной принадлежностью частных дворянских библиотек. (Такой сборник был и в библиотеке А. С. Пушкина). Возможно, что имелся он и в библиотеке А. К. Толстого, унаследованной им от своего дяди А. А. Перовского (литературный псевдоним — Антоний Погорельский), любителя и собирателя произведений искусства и древностей; библиотека имела около 6000 томов; в ней, по свидетельству Толстого, имелись древние рукописи (4, 98 и 104).

когда не нарушая важнейшей идейной направленности песни и ее содержания.

Сравни:

Все бояре испугались,
Из палаты вон разбежались,
Большой за меньшова хоронятся,
Один остался Малюта-злодей.

(Чулков, ч. 2, стр. 168)

Все бояре разбежались,
Один остался Малюта-злодей.
(А. К. Толстой, 3, 254).

Все приведенные изменения и исключения в тексте носят композиционно-динамический характер, и только одно сокращение существенно влияет на содержание песни. В народной песне после зачина следует:

И тут ли царь похваляться стал,
Что вывел измену из Пскова,
Из Пскова и из Новгорода,
Ах, как бы вывести измену
из каменной Москвы!

(Чулков, ч. 2, стр. 168).

Толстой исключил строку «и тут ли царь похваляться стал», и только устами певца (от имени народа) повествует об изменении измены в Новгороде и Пскове, об уничтожении ее в Москве, как очередной задаче. Далее, вместо прозаического изображения Грозного в часы, когда Малюта и Хомяк везут царевича на Поганую Лужу, писатель непосредственно обращается к народной песне, цитируя ее как фактический документ, выражающий народные представления о царе, причем представления того времени.

Композиция народной исторической песни «Гнев Грозного на сына» состоит из двух частей: в первой рассказывается о делах Грозного, клевете Малюты, приказе царя известить царевича; вторая описывает панихиду по царевичу, раскаяние Ивана Грозного, спасение царевича Никитой Романовичем и награждение спасителя. Характерно, что в «Князе Серебряном» Толстой подчеркивает это двухчастное деление песни, при этом песня не просто им цитируется, а вводится органически в повествование. В соответствии с общим замыслом, содержанием и характером главных персонажей в народной песне А. К. Толстой «восстанавливает» диалог между Грозным и Малютой, результатом которого и явилось решение казнить царевича, и только потом цитирует первую часть исторической песни, как бы убеждая читателя в подлинности происходящего в романе. Вслед за этим Толстой «воспроизводит», — снова сообразуясь с общим содержанием песни, — эпизод погони Никиты Романовича Серебряного за Малютой, спасение царевича; чтобы показать, чем занимался царь все это время, Толстой приводит вто-

рую часть народной песни. Итак, историческая песня «Гнев Грозного на сына» в романе звучит не как простая цитация, писатель сопоставляет ее с происходящим в «Князе Серебряном», вводит в развитие сюжета.

Народная песня представляется А. К. Толстому тем источником, который сквозь столетия сумел сохранить не только черты быта и приметы прошлых эпох, но и характеры исторических лиц.

В исторической песне дается сложный характер царя Ивана Грозного, способного без всякого расследования, по первому доносу, отдать приказ об убийстве сына; показан переход от ярости к раскаянию, желанию поправить непоправимое, от горького отчаяния к радости и благодарности спасителю. Песня отчетливо характеризует и исторические перемены деятельности Грозного: в прошлом — победы под Казанью и Астраханью, ныне — разгромы Новгорода и Пскова, предстоящие карательные меры в Москве, так как подозрительный царь во всем готов видеть измену. Однако характер Ивана Грозного несколько смягчен: он раскаивается в содеянном; песня схватывает и выражает противоречивость натуры Ивана Грозного и самой эпохи, в чем особенно выразился историзм народных песен даже при вымышленности их сюжета.

В отличие от народной песни Толстой проявляет «тенденцию», (которую, как уже говорилось, он всегда отрицал в искусстве), рисует Грозного только деспотом и тираном, и в изображаемой конкретной ситуации делает Грозного ответственным за едва не свершившееся убийство.

Роль народной песни в изображении Ивана Васильевича Грозного и его времени весьма велика в романе. Цитация ее позволяет А. К. Толстому убедительно воссоздать мрачный колорит этой эпохи.

В песне «Гнев Грозного на сына» (равно как и в других жанрах устного народного творчества, повествующих о событиях правления Ивана IV), четко выражено отрицательное отношение к одному из его помощников — палачу Малюте Скуратову. Образ Малюты в романе А. К. Толстого совпадает с этим народным представлением о царском любимце, с содержанием исторической песни, цитируемой в «Князе Серебряном».

Недавно приближенный к царю, он теперь «друг, и поплечник, и палач государев» (3, 210). Страстное желание Малюты видеть сына боярином заставляло его постоянно вселять в подозрительную душу царя мысль об измене бояр, убивать и истязать их, а потом оклеветать даже молодого царевича.

Выше уже говорилось, что Толстой строит целый эпизод по исторической песне, и строка из нее «Что возговорит Малюта, злодей Скурлатович», развернута писателем в драматический диалог между Грозным и Малютой. Ему в романе предшест-

вует описание ночных видений Иваном Грозным замученных и казненных по его приказу людей. Стыд за пережитый ночью страх и еще раз принятое решение карать по-прежнему рождают в душе Грозного какой-то лихорадочный бред. Так Толстой психологически объясняет поступок Ивана Грозного, решившегося на сыноубийство. Появляется Малюта, который уверяет, что заставит Колычевых под пытками все рассказать, но только, — добавляет он, — «не сумею заставить их назвать твоего наибольшего супротивника» (3, 240). В народной песне речь Малюты, обращенная на пиру к царю, звучит несколько по-иному:

Ах, ты гой еси, царь Иван Васильевич!
Не выведь тебе изменушки до веку,
Сидит супротивник супротив тебя,
Он пьет и ест с одного блюда,
Цветное платье носит с одного плеча.
И тут царь догадается.

(Чулков, ч. 2, стр. 168).

Толстой, очевидно, несколько изменяет строку народной песни потому, что коварный Малюта решает назвать царевича изменником устами Колычевых, уже обвиняемых в заговоре. Он напоминает о раскрытом заговоре бояр и тут же предостерегает царя от нового, потому что бояре, дескать, не раздумали и не отступились от своих планов. Нервы Грозного напряжены до предела, страшно и Малюте вымолвить имя царевича. Но заметил он, что царь начал догадываться, побледнел, и тогда Малюта наносит последний удар. «Государь! — сказал он вдруг резко, — не ищи измены далеко. Супротивник твой сидит супротив тебя, он пьет с тобой с одного ковша, ест с одного блюда, платье носит с одного плеча!» (3, 242—243). Речь Малюты стилизована в духе исторической песни, последние его слова — почти дословная цитата из нее. Толстой только снимает строчку «не выведь тебе изменушки до веку», очевидно, художественное чутье подсказывало писателю, что она внесет в характеристику героя оттенок, не соответствующий характеру Малюты. Чисто романическая задача психологического углубления образа Малюты приводит Толстого к единственно правильному решению — отступить в данном случае от текста песни, изменив в некоторой мере даже ее сюжет (диалог дан в палатах Грозного, а не на пиру, как в песне; вводятся Колычевы). Развернутая таким образом речь Малюты ясно рисует его нравственный облик и помогает одновременно Алексею Толстому создать выразительный образ Ивана Грозного, удивленного, охваченного страхом, мгновенно прозревающего, обессиленного и непримиримого. Нравственно-этическая проблематика толстовского повествования приводила к психологизму, не свойственному устной эпической поэзии.

Малюта обращает внимание царя на торговых людей, кланяющихся во дворе в ноги царевичу. Эта сцена довершает дело, и царь принимает страшное решение: Малюта и Хомяк тайно везут царевича для расправы на Поганую Лужу.

Дальше все происходит, как в народной песне. Как только Никита Романович Серебряный услышал от верного слуги, что Малюта да Хомяк повезли царевича со связанными руками и в черном башлыке, он вскочил на коня и полетел, — только не к царю, а в погоню.

Естественно, в связи с сопоставлением происходящего в романе и в песне, предположить неслучайный выбор имени и отчества главного героя — князя Никиты Романовича Серебряного.

В народных исторических песнях спасителем царевича почти всегда выступает его дядя, Никита Романович, царский шурин — фигура историческая (Никита Романович Захарьин). Лицо это — известное в народной поэзии XVI века: он выступает в исторических песенных циклах «Кострюк» и «Гнев Грозного на сына» всегда как персонаж положительный. В. Я. Пропп в статье «Песня о гневе Грозного на сына» справедливо замечает, что Никита Романович «делает свое дело на глазах у народа и при полной его моральной поддержке»¹. Важно подчеркнуть, что в романе А. К. Толстого Никита Романович Серебряный спасает царевича благодаря помощи подоспевших удалых разбойников во главе с атаманом Ванюхой Перстнем.

Облик Никиты Романовича, — писал Толстой, — «есть, по народным преданиям, олицетворение добра в темную эпоху Иоанна...» (3, 370).

Реально существовавший Никита Романович Захарьин переосмыслен Толстым в духе народной песни и становится идеальным характером не только романа «Князь Серебряный», но и трагедии «Смерть Иоанна Грозного» и олицетворяет те силы (боярскую аристократию), с которыми Толстой связывал надежды на будущее России².

«Таков ли ты был, князь Никита Романович, каким воображаю тебя, — про то знают лишь стены кремлевские да древние дубы подмосковные! — говорит Толстой вслед за приведенной народной песней. — Но таким ты предстал мне в час тихого мечтания, в вечерний час... Таким предстал ты мне, Никита Романович, и ясно увидел я тебя, летящего на коне в погоню за

¹ В. Я. Пропп. «Песня о гневе Грозного на сына». — Вестник Ленинградского университета, выпуск 3-й, № 14. Серия истории, языка и литературы. Л., 1958, стр. 93.

² О переосмыслении фигуры Захарьина, согласно народным песням, пишет И. Г. Ямпольский в примечаниях ко 2-му тому Собраний сочинений А. К. Толстого. М., 1963, стр. 671.

Малютой, и перенесся в твое страшное время, где не было ничего невозможного!» (3, 255).

Несколько строк народной песни («садится на лошадь водовозную, скоро скачет на болото жидкое, что на ту ли лужу на поганую») развернуты в эпизод погони Серебряного за Малютой: «Скачет Малюта во дремучем лесу с своими опричниками. Он торопит их к Поганой Луже, поправляет башлык на царевиче, чтоб не узнали опричники, кого везут на смерть. Кабы узнали они, отступились бы от Малюты, схоронились бы больший за меньшего. Но думают опричники, что скачет простой человек меж Хомяка и Малюты, и только дивятся, что везут его казнить так далеко.

Торопит Малюта опричников, серчает на своих коней, бьет плетью по крутым бедрам.

— Ах вы волчья сыть, травяные мешки! Не одумался б царь, не послал за нами погони!

Скачет злодей Малюта во дремучем лесу, смотрят на него пташки, вытянув шейки, летят над ним черные вороны — уже близко Поганая Лужа!

— Эй,— говорит Малюта Хомяку,—никак, стучат за нами чужие подковы?

— Нет,— отвечает Хомяк,— то от наших коней топот в лесу раздается.

И пуще торопит Малюта опричников, и чаще бьет коней по крутым бедрам» (3, 256).

В сцене погони легко угадываются строки русских былин («ах вы волчья сыть, травяные мешки»), сравнения Толстого навеяны гиперболизированными сравнениями русского эпоса («силен был удар... раздалась пощечина, словно выстрел пистальный, загудел сыр-бор, посыпались листья, бросились звери со всех ног в чащу»), повторяемость вопросов и ответов придает, как и в русской былине, эпическую силу всей картине. В этом эпизоде совмещаются былинные и сказочные интонации, созвучные только что приведенной Толстым исторической песне¹.

Из народной песни заимствует Толстой отдельные словосочетания («конь водовозный», «схоронились бы больший за меньшего»), а заключает эпизод строкой из нее: «Малюта!— вскричал князь, вскочив на ноги,— не за свой ты кус принимаешься! Ты этим кусом подавишься!».

Таким образом, писатель стремится максимально приблизить и содержание, и стиль своего романа к народным историческим песням и былинам, которые приоткрывают ему прошлое русского народа.

¹ Это отмечено в кандидатской диссертации Н. А. Лобковой «Баллады А. К. Толстого». (Пед. ин-т им. А. И. Герцена). Л., 1970, стр. 158—159.

Фольклор не только дает толчок творческому воображению писателя, который (на основе одной строки!) разворачивает диалог, насыщенный глубоким психологизмом, или рисует в эпической манере погоню Серебряного за Малютой. Самое главное, что народная песня для писателя — убедительный документ народного понимания характеров исторических деятелей прошлых эпох, поэтому в соответствии с «мнением народным» созданы им образы Малюты, Никиты Романовича Серебряного и в значительной мере Ивана Грозного. Историческая песня дорога писателю именно тем, что она «выражает народные понятия века» (3, 260).

Народная песня заканчивается торжеством добра над злом:

Что возговорит царь Иван Васильевич:

«Еще вот тебе Малюта-злодей,

И делай с ним что хочешь ты».

«Так гласит песня, — добавляет Толстой, — но не так было на самом деле» (3, 261).

Толстой отмечает несоответствие народной песни действительным событиям: в песне Малюту Скуратова отдают на расправу, тогда как в действительности тот был в чести у Грозного еще долго и погиб в 1573 году при взятии ливонской крепости Вейсенштейн (Пайды)¹. И все-таки значимость народных исторических песен для Толстого не в буквальном совпадении событий истории, а в отражении их в народной поэзии, в верном общем взгляде на события, в мнении народном. На страницах романа «Князь Серебряный» А. К. Толстой писал: «И грустно и больно сказывалась во мне любовь к родине, и ясно выступала из тумана наша горестная и славная старина, как будто взамен зренья, заграждаемого темнотою, открывалось во мне внутреннее око, которому столетия не составляют преграды» (3, 255).

Важно подчеркнуть, что Алексей Толстой включает песню «Гнев Грозного на сына» в повествование о событиях 1565 года. В русской фольклористике вплоть до последнего времени существовало мнение, выдвинутое представителями старой «исторической школы», что эта песня была создана в 1581 году, когда Грозный убил своего сына Ивана. Толстой об этом упоминает в заключительной главе «Князя Серебряного». Но песня рисует не убийство, а покушение на жизнь царевича, и Толстой в своем романе создает такую же, но более раннюю по времени ситуацию; причем, как показывают исследования советских фольклористов о песне «Гнев Грозного на сына», он оказался совершенно прав.

¹ А. К. Толстой не мог не знать о действительных обстоятельствах смерти Малюты (См.: «История государства Российского» Н. М. Карамзина, т. 9. СПб., 1821, стр. 217—218).

Советскими учеными В. Я. Проппом и Б. Н. Путиловым (почти одновременно и независимо друг от друга) было установлено, что песня «Гнев Грозного на сына» возникла задолго до 1581 года и предвосхитила события¹. «И если жизнь повторила песенную ситуацию, внеся в нее беспощадную поправку, то это лишь подтверждает, что народная поэзия в данном случае художественно и психологически правдиво раскрыла некоторые существенные черты личности Ивана IV»².

Таким образом, одним только художественным чутьем А. К. Толстой выразил тенденцию, которая много десятилетий спустя превратилась в научную истину. Песня «Гнев Грозного на сына» стала для Толстого и важнейшим историческим источником, и отправным образцом для создания характеров, и средством передачи нравственного и психологического колорита эпохи.

Без всякого преувеличения можно сказать, что песня помогла А. К. Толстому поднять его образы и проблематику на уровень таких идей, которые надолго остались актуальными.

¹ В. Я. Пропп. «Песня о гневе Грозного на сына». — Вестник Ленинградского университета, выпуск 3-й, № 14. Серия истории, языка и литературы. Л., 1958, стр. 75—103; Б. Н. Путилов. «Песня о гневе Ивана Грозного на сына». — В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, т. 4. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 5—32.

² Б. Н. Путилов. Указ. соч., стр. 7. (Фактическое подтверждение того, что историческая песня может возникнуть раньше события, приводится в статье К. В. Чистова «К проблеме датировки фольклорных произведений» — «Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae», t. 19. Budapest, 1970, pp. 83—89).

Е. М. НЕЁЛОВ

Петрозаводск

О КАТЕГОРИЯХ ВОЛШЕБНОГО И ФАНТАСТИЧЕСКОГО В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКЕ

Теория одного из самых популярных и увлекательных жанров детской литературы — литературной сказки — на сегодняшний день разработана крайне слабо. И, пожалуй, среди целого ряда возникающих проблем, наименее изученной до сих пор остается проблема фантастического, волшебного, чудесного. В довоенной критике во время известной дискуссии о сказке эта проблема либо игнорировалась, либо решалась в плане резкого противопоставления реального и фантастического и отрицательной оценки последнего. Так, Е. Шабад в 1929 году, говоря о читателе-ребенке, требовала: «Покажите (ему. — Е. Н.) аэроплан и радио, которые чудеснее всякой сказки»¹. Даже такой серьезный исследователь, как А. Бабушкина, писала: «...В народной сказке чисто волшебный момент... играет последнестепенную роль»². Отсюда делался вывод о роли и содержании категорий волшебного и в литературной сказке.

Отсутствие более или менее определенных критериев, недостаточная разработка этой фундаментальной проблемы являются питательной средой для сохранения подобных устаревших взглядов и в современной критике. Очень часто они выражаются неявным, опосредованным образом, нередко случаи и открытой отрицательной оценки содержательной стороны чудесного в современной сказке. Вот один из наиболее показательных в этом смысле примеров. З. В. Привалова в статье о сказочной повести Л. Лагина «Старик Хоттабыч» отмечает: «Волшебные чары старика Хоттабыча, его «способы колдовства» описываются Лагиным в юмористическом плане. Что бы ни сделал этот джин с трехтысячелетним стажем, все выглядит смешным

¹ Е. Шабад. Нужны ли детям сказки. — «Работница», 1929, № 13, стр. 18.

² А. Бабушкина. Репку вытягиваем («Сказка о дедке и репке»). — «Детская и юношеская литература», 1934, № 4, стр. 3.

чуждачеством, очередной выходкой могущественного волшебника, потому что в сравнении с реальными чудесами современной науки и техники его магическое искусство потеряло всякую цену, всякий смысл»¹.

Спрашивается, если волшебство потеряло всякую цену, зачем тогда нужна сказка?

Часто такого рода суждения подкрепляются ссылками на М. Горького. Действительно, в очерках «По Союзу Советов» читаем: «Уже скучно слушать о «ковре-самолете», когда в небе гудит аэроплан, и «сапоги-скороходы не могут удивить, так же как не удивит ни плавание «Наутилуса» под водой, ни «Путешествие на луну», — дети знают, видят, что вся фантастика сказок воплощена отцами в действительность...»². Однако, сразу же за этими словами у М. Горького следует характерное добавление: «Я не против фантастики сказок...»³. Вторая часть цитаты порой не учитывается и тем самым диалектически сложное отношение М. Горького к проблеме сказочной фантастики упрощается.

Таким образом, традиционное представление о чудесном в сказке сводится к его противопоставлению научному. Но даже в рамках этого противопоставления отрицательная оценка волшебного вряд ли правомерна. Если и сравнивать, скажем, ковер-самолет с «научным» воплощением древней идеи полета, то, по верному замечанию Е. Д. Тamarченко, «несмотря на все удобства современных лайнеров, они все же в одном отношении являются лишь бледным подобием этого летательного аппарата народной фантазии: ведь ковер-самолет может перенести нас в любое место единственно по нашему желанию»⁴.

Но сведение проблемы волшебного только к противопоставлению «чудо — научный факт» неоправданно сужает сферу сказочной фантастики. Это хорошо чувствуют сами писатели-сказочники. Как пишет Ф. Кнорре в своей повести-сказке «Капитан Крокус», «люди, сложившие сказки про летающие ковры, мечтали не просто о том, чтобы летать. Они мечтали о главном — о том, чтобы научился летать славный добрый Иванушка, а не злой волшебник или кровожадный колдун»⁵.

Иными словами, категория фантастического в сказке носит содержательный характер.

Стоит заметить, что вопрос о содержательной стороне вол-

¹ З. Привалова. Сказочная повесть Л. Лагина «Старик Хоттабыч». — Ученые записки Уссурийского госпединститута, вып. 2. Уссурийск, 1958, стр. 207.

² М. Горький. О детской литературе. М., Детгиз, 1958, стр. 102.

³ Там же.

⁴ Е. Тamarченко. Социально-философский жанр современной научной фантастики. Автореферат канд. дисс. Донецк, 1970, стр. 9.

⁵ Ф. Кнорре. Капитан Крокус. М., «Детская литература», 1967, стр. 89.

шебного, о его функции в литературной сказке не является новым. В качестве реакции на упрощенное понимание категории волшебного возникают работы, в которых чувствуется стремление рассматривать данную категорию как одну из основных в поэтике литературной сказки. Эта тенденция представляется гораздо более плодотворной, нежели первая, о которой шла речь выше. Вместе с тем верно избранный путь — еще не гарантия от ошибок. Порой сторонники волшебного в сказке столь же категоричны в своих суждениях, как и его противники. Примером такой категоричности, чисто «вкусового» подхода является статья В. Непомнящего «Что ждет сказку?». В ней есть ряд метких наблюдений, она привлекает высокой оценкой категории волшебного, но в своих выводах, связанных с этой оценкой, автор, по сути дела, теряет чувство меры. «Потребность в сказке, — пишет он, — с ходом прогресса несколько не уменьшается, напротив, я думаю, что она как раз возрастает. Ибо мы не можем жить подлинной духовной жизнью, — а значит, и просто существовать, и воспитывать детей, — без принципиального наличия таинственного и невозможного — такого, что может быть «только в сказке»¹.

Потребность в сказке, безусловно, растет — об этом свидетельствует сама динамика развития этого жанра. Но что значат слова о «принципиальном наличии таинственного и невозможного»? Эти слова не оговорка, потому что далее автор уточняет: «Вера в существование невозможного и «непостижного уму», неистребимая жажда тайны необходимы человеку жизненно...»².

В рассуждениях критика, на первый взгляд совершенно справедливых, смещены акценты, и это меняет все дело. В сущности, он, возможно, невольно, переносит законы сказки на законы жизни и тем самым неоправданно их сближает (хотя сам же выступает в своей статье против такого сближения). Этим и объясняется довольно странный «агностицизм» критика — утверждение «невозможного и непостижного уму» в качестве сверхзадачи сказки и основы реальной действительности. (К слову сказать, для героев волшебной сказки, как отмечают фольклористы, сказочный мир вполне постижим разумом и чудесен совсем не потому, что кажется непонятным³).

¹ В. Непомнящий. Что ждет сказку? — «Детская литература», 1973, № 3, стр. 17.

² Там же, стр. 18.

³ Ср. с известными словами А. Эйнштейна: «Самое прекрасное и глубокое переживание, выпадающее на долю человека, — это ощущение таинственности. ...Я довольствуюсь тем, что с изумлением строю догадки об этих тайнах и смиренно пытаюсь мысленно создать далеко не полную картину совершенной структуры всего сущего». (А. Эйнштейн. Собрание научных трудов. Т. 4. М., «Наука», 1967, стр. 176). Таинственное, таким образом, совсем не равно непознаваемому.

Таким образом, при рассмотрении проблемы волшебного следует различать, во-первых, волшебное в фольклорной и литературной сказках, и, во-вторых, не смешивать чудесное как специфическую категорию сказочной поэтики и как некую, условно говоря, «гносеологическую» категорию.

Естественно, что в одной статье невозможно дать сколько-нибудь полное решение всего комплекса вопросов, связанных с проблемой волшебного. Нас интересуют сейчас лишь предпосылки, основа содержательности категории волшебного, характерной для поэтики литературной сказки.

Прежде всего следует отметить значительно большую, нежели в народной волшебной сказке, «свободу» фантастических образов. Действительно, в фольклорной сказке фантастические образы, представляющие собой продукт многовекового развития этого жанра народной устной словесности, имеют глубокий исторический подтекст; генетические факторы, сейчас уже не заметные для невооруженного глаза, так или иначе ограничивают свободу этих образов; почва, на которой они выросли, определила и место, и положение (и даже круг возможных нарушений этого места и положения) фантастических, волшебных, чудесных образов в структуре фольклорной сказки. В литературной же сказке, охотно использующей эти традиционные образы, они отрываются от своей подпочвы, от историко-генетической обусловленности, выраженной в структурных закономерностях народной сказки, и подчиняются воле писателя. (Конечно, следует помнить, что это подчинение происходит в известных границах, зависящих от эстетического потенциала того или иного сказочно-фантастического образа, то есть, момент историко-генетической обусловленности все равно не исчезает полностью, но его влияние безмерно падает по сравнению с народной сказкой).

Поэтому фантастические образы в литературной сказке могут занимать такие места и играть такую роль, каких они не занимают и не играют в сказке фольклорной.

Подобного рода использование элементов фольклорно-сказочной фантастики, хотя и не является специфическим свойством литературной сказки (ибо может существовать и за пределами этого жанра), тем не менее создает предпосылки для иной, отличной от волшебной народной сказки, трактовки категории собственно чудесного. Особенно это заметно в одной из самых популярных и быстро развивающихся разновидностей литературной сказки — в так называемых повестях-сказках, в которых закономерности литературно-сказочного жанра проявляются в наиболее «чистом» виде.

Однако, прежде чем говорить о волшебном в литературной сказке, необходимо, уточнив терминологию, вернуться к сказке фольклорной.

Как правило, слова «фантастическое», «волшебное», «чудесное» употребляются как синонимы. (Так они использовались до сих пор и в данной статье). Можно попытаться придать им определенный терминологический смысл¹. Если исходить из соотношения реального и фантастического (а это, безусловно, один из важнейших аспектов проблемы), то тогда придется признать, что «в основе внутренней художественно-смысловой структуры фантастического образа лежит неразрывное противоречие возможного и невозможного»².

Однако не всякое невозможное является фантастическим. «Деформацию, вызванную условностью и, следовательно, присущую всякому тексту, следует отличать от деформации как следствия фантастики. ...Фантастика реализуется в тексте как нарушение принятой в нем нормы условности»³. Исключая из понятия фантастического различные системы художественной условности, которые тоже являются «невозможными» в реальной действительности, мы получаем два типа фантастических элементов (в широком смысле слова). Одни из них отличаются **относительным** характером противопоставления возможного и невозможного, другие — **абсолютным**. К первым относятся, например, различные случаи «параллелизма фантастического и реального»⁴, традиционные образы научной фантастики и т. д. Второй же тип фантастического может быть представлен рядом образов волшебной фольклорной сказки (Баба-яга, Кощей Бессмертный), которые с точки зрения реальной действительности оцениваются как невозможные в абсолютном смысле⁵.

Таким образом, исходя из характера противоречия между возможным и невозможным, лежащим в основе фантастики,

¹ Заметим, что все эти названные термины обозначают понятия гораздо меньшего объема, нежели термин «фантазия». «Фантазия» (строже — «продуктивное воображение») есть универсальная человеческая способность, обеспечивающая человеческую активность восприятия окружающего мира». (Э. Ильенков. Об эстетической природе фантазии. — В сб.: Вопросы эстетики, вып. 6. М., «Искусство», 1964, стр. 91). Гегель называл фантазию «ведущей художественной способностью». (Гегель. Эстетика. Т. 1. М., «Искусство», 1968, стр. 292).

² КЛЭ, т. 7. М., 1972, стр. 889. О смысле противопоставления «возможное-невозможное» см., например: И. М. Лифшиц. О невозможном и невероятном. — В сб.: Художественное и научное творчество. Л., «Наука», 1972. В каждую конкретную эпоху существует, по всей видимости, своя эмпирическая «норма невозможного».

³ Ю. М. Лотман. Заметки о структуре художественного текста. В сб.: Труды по знаковым системам, т. 5. (Ученые записки ТГУ, вып. 284). Тарту, 1971, стр. 286—287.

⁴ Ю. В. Манн. Фантастическое и реальное у Гоголя. — «Вопросы литературы», 1969, № 9, стр. 110.

⁵ Вопрос о генезисе такого рода образов лежит совершенно в иной плоскости и не влияет на абсолютный характер противопоставления возможного и невозможного, если оценивать текст не «изнутри», а «извне», с точки зрения не героев сказки, а реальной действительности.

можно сделать следующие выводы. Волшебное есть частный (и одновременно наиболее чистый, последовательный) случай фантастического. Конкретным, единичным актом проявления этих категорий в художественном тексте служит чудо, чудесное. Если чудо носит относительный характер (в каких бы формах эта относительность ни проявлялась) — перед нами фантастическое, если абсолютный — волшебное. Поэтому волшебное чудо — это чудо в собственном смысле слова¹, в отличие от «обыкновенного чуда» фантастики. И фантастический мир, таким образом, может быть более чудесен и менее чудесен.

Мир волшебной фольклорной сказки чудесен вдвойне. В нем находит реализацию и фантастическое и собственно волшебное.

Во-первых, «в волшебной сказке фантастическое пронизывает собой всю ее ткань, входит в жизнь героя, определяет его действия»². В этом смысле можно говорить об общей чудесной атмосфере народной сказки, которая объемлет собой и сказочных героев, и сказочное время и пространство. Во-вторых, фольклорная сказка знает и собственно волшебные чудеса: образы добрых и злых волшебников, чудесные предметы, звери-помощники, различного рода акты колдовства, наложения чар и т. д.

В первом случае волшебное (точнее, фантастическое) носит относительный характер, так как чудесную атмосферу сказки мы можем рассматривать в плане параллелизма условно-реального и фантастического: с одной стороны, эта атмосфера есть конкретное выражение нормы условности, присущей данному жанру (и в этом смысле она «реальна»), с другой, — она является нарушением этой нормы условности, поскольку может восприниматься как проявление всеобщих чудесных свойств сказочного мира. Во втором же случае, как уже говорилось, волшебное носит абсолютный характер. Словом, фантастика фольклорной сказки неоднородна. Это хорошо видно в примере, приводимом Д. С. Лихачевым: «...В сказке «Царевна-лягушка» (Афанасьев, № 267) царь приказывает своим трем сыновьям пустить по стреле, и «кака женщина принесет стрелу, та и невеста». Все три стрелы сыновей приносят женщины: первые две — «княжеска дочь да генеральская дочь», и только третью стрелу приносит обращенная в лягушку колдовством царевна. Но колдовства нет ни у царя, когда он предлагает именно этим способом своим

¹ Ср.: «Ибо чудо, по определению, направлено не на общее, а на конкретно-единичное, не на универсум, а на «я»: на спасение этого «я», на его извлечение из-под вещной толщи обстоятельств и причин». (С. Аверинцев. На перекрестке литературных традиций. — «Вопросы литературы», 1973, № 2, стр. 172). Чудо же как реализация фантастического может быть направлено и на единичное, и на общее, само может создавать обстоятельную и причинную связь.

² В. А. Бахтина. Эстетическая функция сказочной фантастики. Изд-во Саратовского университета, 1972, стр. 49.

сыновьям найти себе невест, ни у первых двух невест. Колдѣвство не «покрывает», не объясняет собой всех чудес сказки»¹.

В плане содержательности для народной сказки более актуальна ее общая фантастическая, чудесная атмосфера, нежели элементы абсолютно волшебного, которые приобретают содержательный смысл прежде всего в конкретно-концентрированном выражении этой сказочной атмосферы. Функциональная роль, содержательность фантастики в волшебной сказке заключается в том, что «она служит средством выражения нравственного идеала и пронизывает всю поэтическую структуру сказки»².

Абсолютно волшебные же элементы важны в ином, не содержательном, но формально-поэтическом плане. Их функция — давать мотивировку чудесной атмосфере сказки, служить опорами всей конструкции фантастического пространства, в котором живет и действует сказочный герой. (Таким образом, повторяем еще раз, не фантастическая атмосфера приобретает содержательный смысл в абсолютно-волшебных элементах сказки, а наоборот, поэтическая функция этих элементов может быть понята только через общие чудесные свойства сказочного мира). «Опорная» функция волшебного объясняет и его абсолютный характер. Абсолютность противопоставления возможного-невозможного в волшебных элементах сказки создает необходимый «запас прочности», позволяет сохранить дистанцию между миром сказки и реальной действительностью. Эта дистанция находит свое выражение в уже упоминавшемся противопоставлении точки зрения героя сказки, для которого сказочный мир совсем не чудесен, нормалец (взгляд «изнутри» текста, «глазами героя»), и точки зрения реальной действительности (взгляд «извне», «глазами читателя»), когда этот мир оценивается как полностью чудесный³.

Таким образом, абсолютность собственно волшебных элементов сказки находится в прямой связи с их формально-поэтической функцией.

Сравнивая теперь фольклорную сказку с литературной, можно отметить, что последняя полностью усваивает и развивает то содержание, которое выражено в самой чудесной атмосфере народной сказки. Эта чудесная атмосфера воссоздается во всех классических советских повестях-сказках: от «Трех Толстяков» Ю. Олеши до последних сказок В. Каверина. Конечно, в каждом произведении эта сказочно-поэтическая атмосфера носит печать

¹ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., «Художественная литература», 1971, стр. 390.

² В. А. Бахтина. Художественная функция фантастики в русской народной сказке. Автореферат канд. дисс. Саратовский гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского, 1973, стр. 24.

³ См. об этом: С. Ю. Неклюдов. Чудо в бытине.—В сб.: Труды по знаковым системам, т. 4. (Ученые записки ТГУ, вып. 236). Тарту, 1969.

авторской индивидуальности, но общим, объединяющим началом в любом случае выступает связь с фантастикой народной сказки. В этом смысле можно говорить о развитии народной традиции. Так, весьма интересным представляется развитие одного из важнейших компонентов чудесной атмосферы — сказочного художественного времени. Отметим только один аспект.

Фольклорная сказка существует обычно в целом ряде вариантов, но никогда не знает продолжения. «Сказочное время не выходит за пределы сказки, — отмечает Д. С. Лихачев. — Оно целиком замкнуто в сюжете. Его как бы нет до начала сказки и нет по ее окончании»¹. Литературная же сказка — это очень часто «сказка с продолжением». Таковы в современной советской детской литературе сказки Н. Носова, А. Волкова, В. Каверина, М. Фадеевой и А. Смирнова. Можно вспомнить в этой связи и сказочные циклы К. Чуковского, С. Михалкова. Уже перечень авторов убеждает в широком распространении этой закономерности и заставляет предположить ее неслучайность. Действительно, современные писатели создают целые сказочные миры, развивающиеся в своем художественном времени, миры живые и обладающие своей, так сказать, историей. Получивший в последнее время распространение термин «художественный мир писателя» имеет по отношению к современным сказочникам буквальный смысл: на страницах их произведений возникают удивительные, необычные, живущие по законам «сказочной реальности», фантастические миры. Иными словами, в современной сказке усиливается моделирующее начало. Косвенным следствием этой закономерности и является склонность литературной сказки к циклизации, авторам становится как бы «тесно» в локальных рамках одного лишь произведения, конец одной сказки становится началом другой, происходит своеобразная «пульсация» сказочного мира. (Убедительный пример этому — цикл сказок А. Волкова). Но современный сказочный цикл, разомкнутый во времени, противостоит замкнутой в своем времени, не имеющей продолжения фольклорной сказке лишь на первый взгляд. Ведь «пульсация», «дыхание» фольклорного сказочного мира, его способность вбирать в себя все новые и новые черты реальности и тем самым продолжаться и после формального окончания сюжета (все это связано с моделирующей потенцией этого мира) осуществляется в фольклоре прежде всего через вариативность сказки, когда одно и то же произведение устного творчества существует одновременно во многих вариантах. (Безусловно, вариативность сказки связана не только с особенностями ее бытования как жанра устной словестности, но и несет в себе художественный смысл).

¹ Д. С. Лихачев. Цит. соч., стр. 253.

Можно высказать предположение, что в свете сказанного выше имеются предпосылки для следующей мысли: в определенном смысле вариативность народной сказки эквивалентна возможной цикличности литературной сказки, варианты фольклорной сказки — это как бы ее своеобразные «продолжения», и эти варианты можно расположить на некой условной временной оси как следующие друг за другом. С другой стороны, части многих сказочных циклов могут рассматриваться в данном плане как варианты, воспроизводящие один и тот же сюжет.

В отличие от чудесной атмосферы, собственно волшебные элементы получают в литературной сказке качественно иное толкование, чем в фольклорной¹.

Категория волшебного в литературной сказке лишается своей абсолютности, которая ей присуща, если рассматривать ее как традиционный формально-поэтический атрибут сказки, и обнаруживает способность к развитию, становится подвижной, текучей.

Это можно показать на целом ряде примеров. Так, обращает внимание уже само изменение характера «сказочной реальности», которая создается соотношением двух возможных точек зрения на мир сказки — «глазами героя» и «глазами читателя». Как уже говорилось, в фольклорной сказке противопоставление этих точек зрения является абсолютным. В литературной же сказке это противопоставление становится относительным и может осуществляться во множестве различных форм. В одних случаях, как в «Золотом ключике» А. Толстого, оно близко к фольклорному, в других же, как, например, в повести-сказке Ю. Томина «Шел по городу волшебник», это противопоставление почти совсем снимается: утверждается как бы «реальность» чуда, но сами эти чудесные события герой воспринимает именно как проявление невозможного (т. е., его точка зрения в этом смысле приближается к точке зрения читателя). Возможны и более сложные случаи. Так, художественный мир сказок В. Каверина характеризуется своеобразной амбивалентностью: каждый его элемент одновременно и чудесен и не чудесен, как с точки зрения «изнутри» текста, так и «извне». Реальная действительность в этом мире обнаруживает волшебные свойства, а чудо становится его обычной нормой. Противопоставление точек зрения «извне» и «изнутри» при этом не исчезает, но становится относительным.

Интересующий нас процесс хорошо прослеживается и на ином уровне. Для формально-поэтической структуры фольклорной волшебной сказки очень важным является противопостав-

¹ Ср.: «Не исключена возможность появления в литературно-сказочном жанре тенденций, прямо противоположных фольклорным...» (И. П. Лупанова. Любитель Необыкновенных Историй. (Сказочник В. Каверин). — В сб.: Детская литература. 1963. М., Детгиз, 1963, стр. 77.

ление «свой — чужой», которое осуществляется в самых различных планах и носит, как правило, абсолютный характер. Таково, например, противопоставление «своего» и «чужого» царств. Не случайно героиня народной сказки, по своему происхождению принадлежащая «иному», волшебному миру, попадая в мир героя («свой»), все равно остается существом «иного» мира, сохраняя свои чудесные способности. Выразительным примером этого является сказка «Мудрая жена» (Афанасьев, № 216). Показательна также и сказка «Морской царь и Василиса Премудрая» (Афанасьев, № 219), в которой героиня — Василиса Премудрая, — убегая из волшебного «иного» царства в царство своего мужа, тем не менее не теряет при этом своих чудесных способностей. Тем самым она может рассматриваться как «чужое» существо в «своем» царстве героя, ассимиляции героини в этом «своем» царстве, хотя она и остается в нем навсегда, не происходит, что подчеркивает абсолютность противопоставления «своего» и «чужого» царства. Кстати, в упомянутом варианте (№ 219) этой сказки абсолютность данного противопоставления подчеркнута также и структурно-композиционным образом (что особенно актуально для фольклорной волшебной сказки). Дело в том, что Василиса Премудрая, в отличие от других вариантов сюжета, является здесь старшей сестрой. Также и из всех сестер орла, который увозит в «чужое» царство отца царевича, самой лучшей оказывается не младшая, а старшая сестра. Таким образом, если в «своем» царстве положительным героем является **младший брат**, то в «ином» — **старшая сестра**. В этом двойном противопоставлении «младший — старший» «брат — сестра» абсолютный характер противопоставления «своего» царства «чужому» доведен до очень высокой степени — «чужое», «иное» царство оказывается зеркальным отражением «своего», его перевернутым, то есть, во всем противоположным изображением.

Поэтому полный переход героя из одного мира в другой в фольклорной сказке затруднен, волшебный герой не может стать «обыкновенным» человеком, а «обыкновенный» герой — волшебником (иначе бы ему не понадобились чудесные предметы и помощники).

Словом, герои прикреплены к определенным сферам.

Правда, если уточнить этот тезис, то нужно учесть следующее. Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров указывают¹ (ссылаясь на работу Д. К. Зеленина «Очерки по русской мифологии», ч. 1, Пг., 1916): «В принципе возможны переходы из **чужого** в **свой** и наоборот; первый случай можно проиллюстрировать примером окрещения русалок, после чего на них можно жениться; второй — превращением человека, умершего неестественной смертью,

¹ Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период). М., «Наука», 1965, стр. 159—160.

в нечисть». Это утверждение не противоречит, как может показаться на первый взгляд, высказанным выше суждениям, так как подобного рода переходы возможны именно «в принципе»: ведь, как следует из приведенных авторами примеров, эти переходы требуют каких-то определенных **дополнительных** действий над героями. И вот эта необходимость дополнительных действий как раз и является доказательством затрудненности перехода, а точнее — свидетельством того, что сами по себе, «просто» вследствие перехода из одного мира в другой (то есть, перехода границы) герои не могут изменить свою природу: в изначально «чужом» ему мире герой, если ему не помогут (или не заставят насильно) измениться, все равно останется «чужим».

В литературной же сказке эта абсолютность противопоставления «своего» и «чужого» снимается. В сказочном цикле А. Волкова «Волшебник Изумрудного города» обыкновенные герои (девочка Элли, фокусник Гудвин), попадая в Волшебную страну, становятся, по сути дела, настоящими волшебниками. Непроходимость границы между «чужим» и «своим» исчезает во многих современных сказках. Так, в сказке В. Каверина «Легкие шаги», использующей мотивы известной народной сказки о Снегурочке, героиня, Настенька-Снегурочка, в отличие от Снегурочки народной сказки, не гибнет, а «постепенно превращается в самую обыкновенную девочку без особых примет»¹. В фольклорной сказке любовь стариков не смогла спасти Снегурочку, так и не сумевшую перейти границу между «своим» и «чужим» миром; в сказке В. Каверина именно любовь многих «хороших людей», принявших участие в Настеньке, спасает ее от гибели. Подобного рода примеры можно было бы продолжить².

Относительность противопоставления «своего» и «чужого» приводит к новой трактовке самого образа волшебника. Традиционные образы волшебников в литературной сказке также приобретают подвижный, относительный характер. Возникает параллелизм волшебного и реального, волшебного и научно-фантастического. Традиционный в поэтике сказки образ волшебника начинает соотноситься с традиционным в научной фантастике образом ученого. (Тем самым создается относительность противопоставления возможного и невозможного в образе волшебника). Абсолютное противопоставление этих полюсов противоположных образов заменяется в современной сказке сопоставлением множества промежуточных форм, которые можно расположить

¹ В. Каверин. Три сказки и еще одна. М., Детгиз, 1963, стр. 154.

² Любопытно, что дети в своем восприятии сказок в определенном возрасте не чувствуют непроходимости, непроницаемости границы между «чужим» (волшебным царством) и «своим» (реальным домом). К. Бюлер пишет: «Оказалось, что ребенок в возрасте сказок действительно верит в карликов, великанов, необычайные происшествия, локализуя их, например, в известном ему действительном лесу». (Курсив мой.— Е. Н.). (К. Бюлер. Духовное развитие ребенка. М., «Новая Москва», 1924, стр. 368).

в едином типологическом ряду. Основные звенья этого ряда таковы: «волшебник» — («Старик Хоттабыч» Лагина) — «волшебник-фокусник» (Гудвин из сказки А. Волкова, герои сказочной повести Ф. Кнорре «Капитан Крокус» и т. д.) — «волшебник-ученый» (доктор Гаспар из сказки Ю. Олеши «Три толстяка», герои сказочной повести Стругацких «Понедельник начинается в субботу» и т. д.).

Таким образом, фольклорная категория абсолютно волшебного в литературной сказке становится способной к развитию, приобретает относительный характер. Это и является предпосылкой насыщения ее новым содержанием. Анализ этого содержания составляет особую, большую тему, которая выходит за рамки данной работы. Приведем поэтому только пример содержательности волшебного в литературной сказке.

Новая трактовка в этом жанре традиционных чудесных предметов типа шапки-невидимки раскрывает подспудное нравственное содержание этих, казалось бы, чисто «технических»¹ предметов фольклорной сказки. В сказочной повести Р. Амусиной «Волшебные бутылки» (Л., 1971) традиционная шапка-невидимка неожиданно получает иллюзию достоверности: с одной стороны, это безусловно сказочный предмет, с другой — сложное «научно-техническое» устройство. Причем противопоставления этих ипостасей образа здесь нет, научно-фантастическая и сказочная стороны чудесного предмета слиты в одно целое и выделить их можно только условно. Такая интерпретация сказочного образа служит естественным объяснением его необыкновенных качеств: шапка-невидимка в сказке умеет оценивать поступки своего владельца и, если он использует преимущества чудесной шапки во зло, соответствующим образом реагировать на это (например, сделать его «видимым» в самый неподходящий момент). Такое рациональное освоение сказочного образа выводит на первый план то, что обычно скрыто в подтексте. Ведь шапка-невидимка народных сказок, как правило, является «помощницей» доброго, а не злого героя. В этом смысле можно говорить о принадлежности такого чудесного предмета к лагерю Добра в народной сказке. Вот это подспудное, во многом неразвернутое, потенциальное нравственное содержание сказочного образа и получает свою реализацию в сказке Р. Амусиной. Шапка-невидимка становится мерилom человеческой совести. (Такое отождествление, кстати, полностью соответствует конкретности детского восприятия, на которое рассчитана сказка).

Итак, если в фольклорной сказке абсолютно волшебное является прежде всего формально-поэтической категорией, то в лите-

¹ Такие элементы художественной структуры сказки Д. С. Лихачев относит к области ее «технического вооружения». (Д. С. Лихачев. Цит. соч., стр. 390).

ратурной сказке его элементы, осмысленные по-новому, относятся к плану содержания. Такая закономерность более или менее отчетливо прослеживается во многих современных повестях-сказках, в которых, следовательно, многие *традиционные фольклорные формально-поэтические категории приобретают содержательный смысл*.

Стоит отметить, что эти категории в свое время, в архаичном искусстве, на заре зарождения фольклорной сказки уже являлись именно содержательными, утратив это качество лишь позднее. «Формирование классической формы волшебной сказки,— пишет Е. М. Мелетинский,— завершилось далеко за пределами первобытнообщинного строя, в обществе гораздо более развитом. Предпосылкой был упадок мифологического мировоззрения, которое «превратилось» теперь в поэтическую форму волшебной сказки»¹. Как отмечает другой исследователь, С. Ю. Неклюдов, «...если в первобытном архаическом искусстве... особенности изобразительной системы, скорее, бывают связаны с содержательными моментами, то их реликтовые формы в традиционном фольклоре приобретают черты формально-поэтического приема, особой эстетической категории»². Этот процесс, по всей видимости, является конкретным проявлением общего закона, который, если воспользоваться формулировкой Г. Д. Гачева, можно выразить так: «то, что ранее относилось к содержанию, на следующий ступени переходит в сферу формы»³.

Думается, при определенных условиях возможно дальнейшее развитие этого процесса, что и наблюдается в истории литературной сказки. Ведь здесь действительно существуют поистине уникальные условия: фольклорный жанр, сталкиваясь с литературой, усваивается и перерабатывается последней, так сказать, не только «по частям» (как, например, былина), но и как жанровое целое. (Поэтому, кстати, так часто и смешивают фольклорную сказку с литературной).

Таким образом, вырисовывается следующая картина. В архаическом долитературном искусстве изобразительная система прасказки является содержательной, позднее, на следующей ступени, в собственно фольклорной сказке эта система становится формально-поэтической и, наконец, в литературной сказке, в новое время, она снова начинает приобретать содержательный смысл. На первый взгляд это может показаться возвращением к мифу (недаром, порой можно наблюдать стремление объявить

¹ Е. М. Мелетинский. Миф и сказка.— В сб.: Фольклор и этнография. Л., «Наука», 1970, стр. 145.

² С. Ю. Неклюдов. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве.— В сб.: Ранние формы искусства. М., «Искусство», 1972, стр. 206.

³ Г. Д. Гачев. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Часть 1. М., «Искусство», 1972, стр. 19.

эту литературно-сказочную поэтику, особенно в тех случаях, когда она используется за пределами собственно сказочного жанра, некой «новой мифологией»). Но содержательность традиционных формально-поэтических категорий в литературной сказке несет в себе лишь иллюзию близости к мифу: ведь возрождение этой содержательности идет уже не на основе абсолютности и универсальности мифа, но на довольно рациональной основе и подчиняется в целом не упомянутым мифологическим принципам абсолютности и универсальности, а, скорее, принципу дополнительности.

И. Г. ПАННЕВИЦ

Иркутск

СКАЗКА В ТВОРЧЕСТВЕ С. П. ЗЛОБИНА-РОМАНИСТА

Плодотворность взаимодействия фольклора и литературы на сегодняшний день не ставится под сомнение большинством наших писателей и критиков. Несколько сложнее обстоит дело с методикой выявления в литературном произведении фольклорных элементов. В частности, спорным оказывается вопрос о соотношении фольклора как материала действительности и фольклора как средства оформления литературного произведения.

Л. И. Емельянов, поставивший данный вопрос в советском литературоведении, решительно размежевывает в литературном произведении фольклор как материал действительности и фольклор как художественное средство. Допуская наличие фольклора как материала действительности, Емельянов в то же время выводит его за рамки художественной ткани произведения, объявляет вне поля зрения исследователей, занимающихся проблемой фольклоризма литературы. «Обращение писателя к фольклору не стоит ни в каком отношении к вопросу о специфике его народности, ибо фольклор для него есть не что иное, как простой атрибут отражаемой действительности, сопутствующий признак изображаемого объекта, фиксируемый писателем не в силу какого-то особого пристрастия к фольклору, сколько в силу того, что, не отразив его, он не отразил бы определенных сторон изображаемого предмета и отступил бы, таким образом, ...от принципов объективного изображения», — говорит исследователь¹.

Поставленный Л. И. Емельяновым вопрос чрезвычайно важен для дальнейшей разработки проблемы «литература и фольклор», поэтому, учитывая общетеоретический характер его статьи, представляется необходимым еще раз рассмотреть поставленный

¹ Л. И. Емельянов. Изучение отношения литературы к фольклору. — В кн.: Вопросы методологии литературоведения. М.—Л., «Наука», 1966, стр. 263.

вопрос с позиций конкретного анализа художественного произведения. С этой целью в настоящей работе сделана попытка показать, что фольклор, будучи введен в литературное произведение, одновременно сохраняет свои жизненные функции идеологического фактора и приобретает новые функции художественного средства в литературном произведении, и показать, что выявление фольклорных элементов в литературном произведении становится наиболее эффективным именно в том случае, если на первый план выносятся рассмотрение фольклора как материала действительности. Материалом исследования избирается сказка в романах С. П. Злобина.

Законченными текстами и отдельными цитатами, наиболее типичными сюжетами, образами и словосочетаниями входит сказка в романы Злобина. Сказку здесь рассказывают и слушают, ее вспоминают, на нее ссылаются. Она врывается не только в диалоги и монологи героев, но и в авторскую речь.

Чем же объяснить внимание С. П. Злобина к сказке? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, следует учитывать, что основной задачей своего творчества писатель всегда считал изображение народных масс в русле определенной исторической эпохи. При этом романист учитывал, что определенным идеологическим фактором в жизни народных масс всегда оставался фольклор, хотя и утративший в наши дни, по сравнению с XVII столетием, свое доминирующее положение. Объясняя присутствие фольклора на страницах своих произведений, Злобин говорит по этому поводу: «В романе о народе и народном движении и для выражения художественного образа пользуюсь народными представлениями, народным языком. Получается, что все насыщено фольклором»¹. В другом месте писатель уточняет эту мысль: «Фольклор, т. е. песня, пословица, поговорка, — народное мышление»².

Фольклор, таким образом, интересовал Злобина в первую очередь как часть воссоздаваемой действительности. При этом писатель вовсе не отказывал устному народному творчеству в праве участвовать в художественном оформлении литературного произведения. Однако оформительские функции фольклора представлялись писателю второстепенными, опосредованными. «Что касается фольклора — он украшает, он помогает придать форму образам, единство и стройность. Он есть форма»³, — говорит писатель.

Расценивая сказку как определенную форму народного мышления, Злобин выносит на первое место вопрос о создателе, но-

¹ С. П. Злобин к И. Г. Панневиц. Письмо от 10 февраля 1961 г. Хранится у автора данной статьи.

² Там же.

³ Там же.

сителе, хранителе и исполнителе произведений этого жанра. «Народ всегда любил сказки. Все бабушки рассказывали их внукам. Как же их было не знать казакам?»¹, — говорит писатель, отвечая на вопрос автора этих строк о причинах введения в роман «Степан Разин» элементов народной сказки.

При решении вопроса о внимании С. Злобина к личности народного сказочника представляется необходимым рассмотреть попытки писателя нарисовать фигуры мастеров народной сказки. Такими мастерами следует считать бабу Аришу из романа «Остров Буян», старого беломорского рыбака из романа «Степан Разин», пугачевца Хлопушу из романа «Салават Юлаев». Каждый из названных персонажей имеет свою биографию, связанную с бытом и общественными отношениями определенной эпохи. Так, бабу Ариша, мать замученного в тюрьме псковича, долго пыталась спасти сына. Потеряв в результате воеводского сыска все имущество, бабу Ариша нищенствует, затем поселяется в доме звонаря Истома, где помогает вести хозяйство. Рыбак — бывший болотниковец, уходивший после подавления восстания за рубеж. Он отсидел в тюрьме, был в шайке у разбойников, в донских казаках. По его собственным словам, он «воевал, торговал, горб натирал и голодом сох»². Хлопуше Злобин сохраняет историческую биографию, особо акцентирует его отношения с Салаватом Юлаевым.

Биографии названных сказочников строго определены в отношении места и времени. Так, бабу Ариша выступает как псковская сказочница первой трети XVII века. Старый рыбак — представитель беломорской традиции того же времени.

В репертуаре бабу Ариши преобладают волшебные сказки: «сказки у старухи были все как одна — про Иванушку: Иванушка за жар-птицей, за мертвой и за живой водой, Иванушка с мертвецами дерется и на царевне женится, Иванушка змея убил, богатырей покори́л, Иванушка на ковре-самолете летает, в сапогах-скороходах бе́гает, правду и кривду судит, за слабыми — заступа, старым — опора, злым — посрамление»³. Она же рассказывает легендарную сказку про чудесный остров Буян, куда бегут от подневольной жизни черные людишки⁴. Героями сказок рыбака, как правило, оказываются отправляющиеся в путешествие братья или товарищи. Антидворянский накал отличает сказки Хлопуши.

Каждого из своих сказочников Злобин наделяет индивиду-

¹ С. П. Злобин к И. Г. Панневиц. Письмо от 10 февраля 1961 г. Хранится у автора данной статьи.

² С. П. Злобин. Степан Разин. кн. 1. М., ГИХЛ, 1960, стр. 86. В дальнейшем цитируется по данному изданию.

³ С. П. Злобин. Остров Буян. М.—Л., 1949, стр. 38. В дальнейшем цитируется по данному изданию.

⁴ Там же, стр. 50—52.

альной манерой исполнения. Интересным в этом отношении представляется старый рыбак. Лукавство, постоянное присутствие подтекста и акцентация аллегорического элемента — вот что характеризует этого сказочника.

Аллегоризм и неизбежный для него поучительный характер повествования присущи в той или иной мере всем сказкам, вошедшим в романы Злобина. Бабка Ариша рассказывает об острове Буяне с целью утвердить в Иванке вспыхнувшее чувство классовой ненависти, а врач Чернявский из романа «Пропавшие без вести» сказкой «О двух мышах» стремится поддержать веру в спасение среди узников фашистского лагеря¹. С намерением указать Салавату Юлаеву, против кого следует бороться, рассказывает про разбойника Ваньку Каина Хлопуша². Названные сказки действуют на слушателей именно так, как хотят сказочники. Отсюда вопрос Салавата: «Кто в твоей сказке Бюребатыр?»³ или вопрос Разина: «Где ж большого огня взять?»⁴.

Аллегоризм сказок Злобина выражается не в морализирующих концовках повествования. Соответствующий афоризм если и присутствует, то помещается перед сказкой, при этом он не входит в нее непосредственно, а остается частью происходившей ранее беседы. «Где бог сплеховал, там разумному человеку исправить надо. Слуш-ка сказку скажу», — говорит рыбак Разину, собираясь рассказать одну из историй про двух товарищей. Иногда аллегоризм выражается в том, что сказка рассказывается в чрезвычайно ответственный эмоционально насыщенный момент (сказка об острове Буяне). Иногда аллегоризм выявляется путем мимики или жестикуляции сказочника. Старый рыбак, рассказав очередную сказку, хитро подмигивает⁵, и этим заставляет Разина задуматься над выводами из прослушанного повествования.

О возможности наличия аллегоризма в сказке XVII века и об особенностях его проявления Злобин заключил, во-первых, на основании собственных наблюдений над современной ему сказкой, во-вторых, над записями сказок XVII, XVIII столетий, в-третьих, над памятниками древнерусской литературы, имевшими в своем основании сказочный текст.

Оттеняя в сказках черты аллегоризма, писатель считал, что они не могли появиться в репертуаре современных сказочников сами собой. Писатель полагал, что аллегоризм был всегда присущ сказке, но был ее второстепенным признаком.

¹ С. П. Злобин. Пропавшие без вести. М., 1964, кн. 1, стр. 645. В дальнейшем цитируется по данному изданию.

² С. П. Злобин. Салават Юлаев. Уфа, Башкирское книжное изд-во, 1955, стр. 110—112. В дальнейшем цитируется по данному изданию.

³ С. П. Злобин. Салават Юлаев, стр. 109.

⁴ С. П. Злобин. Степан Разин, кн. 1, стр. 81.

⁵ Там же, стр. 80.

В результате трансформации сказочного жанра признак этот выдвинулся на первый план. О том, что аллегоризм был свойственен и сказке далекого прошлого, Злобину говорило то обстоятельство, что герои сказок о животных сразу же вызывали у слушателей параллели с представителями человеческого общества, т. е. выполняли функции аллегорического повествования. Аллегоризм сказки уловила уже литература XVII века. В повести «О Ерше Ершовиче» переработка сказочного текста заключалась в акцентации аллегорического элемента с ориентировкой на современные писателю порядки в быту и общественной жизни.

В своем понимании аллегоризма сказки Злобин вступает в полемику с некоторыми советскими фольклористами, считающими, что аллегоризм не свойственен народной сказке, что его появление должно расцениваться как переход сказки в жанр басни, т. е. как симптом разрушения сказки¹. Результаты работы Злобина по данному вопросу представляются достаточно интересными, в особенности, когда речь идет о сказочниках XVII столетия.

Все же следует отметить, что личности крупных мастеров сказки сдвинуты в романах Злобина на второй план. В этом нетрудно убедиться, если учесть, что сведения о репертуаре и индивидуальной манере сказочников мы черпаем главным образом из авторских характеристик или из характеристик героев, познакомившихся с интересующими нас исполнителями. Самому читателю удается прослушать в исполнении сказочников лишь по одной сказке. Показательно, что в романах «По обрывистому пути» и «Пропавшие без вести» образ крупного мастера сказки вообще отсутствует.

Злобин учитывал, что широкий разлив сказки в русском государстве был обусловлен не творчеством крупных мастеров, но деятельностью массы рядовых сказочников, которых писатель считал подспорьем больших мастеров. Отсюда указание Злобина на всех бабушек, рассказывавших «внукам сказки», а не на каких-то избранных сказочниц.

При решении этого вопроса писатель смыкается с определенной частью советских фольклористов. Вместе с ними Злобин выступает против мнения, что при исследовании народной сказки фольклористы должны ограничиваться лишь изучением мастерства отдельных крупных сказочников². Злобин отвечает на этот вопрос советской фольклористики в специфической форме художественного творчества.

¹ Э. В. Померанцева. Судьбы русской сказки. М., «Наука», 1965. стр. 176, 200.

² Подробнее об этом см.: А. Н. Нечаев. О тождестве литературы и фольклора. Вопросы народно-поэтического творчества. М., Изд-во АН СССР, 1960. стр. 134—135.

Интерес к рядовым сказочникам позволил Злобину свободно воспроизводить картину развития жанра народной сказки, не стесняя себя рамками места, времени и учета индивидуальности мастера. В соответствии с этим сказки в романах Злобина рассказывают псковский хлебник Димидов, монах Пахомий, донской казак Фрол Разин, мать Сергея Кривого, рабочие уральских заводов, башкирский певец Салават Юлаев, советский врач Чернявский и многие другие представители народа. Женщины и мужчины, дети и старики, представители разных сословий и классов, в разных областях русского государства знают, творят, хранят, исполняют и вновь воспроизводят сказочные тексты.

Зачастую Злобин не дает конкретных сведений о сказочниках. В этих случаях писатель подчеркивает их множественность. По ночам на Свином острове разинцы рассказывают страшную сказку о тридцати трех русских невольниках, убежавших из персидского плена¹. В тех же целях писатель прибегает к помощи собирательных существительных. Так, в романе «По обрывистому пути» старик Антон объясняет помещице Дарье Кирилловне: «Народ забавляется, вот и плетет байки»². Пользуется писатель и конструкцией неопределенно-личного предложения. Например, характеризуя широкое распространение в 60-х годах XVII столетия сказок о Степане Разине, Злобин пишет: «Говорили, что он напал на Астрахань и сделал ее мужицкой крепостью», «говорили, что Разин завоевал не один город, а целое кизилбашское царство», «говорили, что теперь его ждет награда», «говорили, что он потопил во Хвалынском море тысячу кораблей кизилбашского шаха»³. «Кто-то рассказывал бабкину сказку про правду и кривду»⁴, — замечает писатель в романе «Салават Юлаев».

Злобин подчеркивает, что сказочником может быть далеко не всякий человек. Показательна в этом отношении работа писателя над образом Степана Разина. Из рукописей явствует, что вначале Злобин намеревался наделить Разина даром сказочника. В соответствии с этим Разин в черновиках романа рассказывал сказку «О царе, посылавшем орла за звездой для своей короны»⁵ и сказку «О казаках и Змеище Горынище»⁶. Первая из них прозвучала в доме князя Львова, вторая — во время казачьего круга в Яицком городке, когда пришедшие дворяне предлагали казакам милость, а на самом деле готовили

¹ С. П. Злобин. Степан Разин, кн. 1, стр. 372.

² С. П. Злобин. По обрывистому пути. М., 1967, стр. 448. В дальнейшем цитируется по данному изданию.

³ С. П. Злобин. Степан Разин, кн. 1, стр. 331, 470.

⁴ С. П. Злобин. Салават Юлаев, стр. 88.

⁵ ЦГАЛИ, ф. 2175, оп. 1, ед. хр. 12, л. 236—237.

⁶ Там же, ед. хр. 9, л. 160.

им ловушку. Разин разгадал план врага, но другие казаки готовы были поверить дворянским обещаниям. Стремясь разоблачить вражескую хитрость, атаман рассказывает свою сказку: «Шли два казака по дороге да нашли на гнездо Змеища Горынища. А была у каждого дюжая сабля. Схватился первый казак с Горынищем, да ударил его гад-змеюка и убил наповал. Кричит он второму казаку: «Бросай саблю, милость тебе дарю! — Бросил казак саблю, схватил его змей, жалом глаза выколол и отдал змеям в игрушки. Не класти ружья, казаки, не даваться на милость! — Обманут!». В окончательной редакции Разин прерывает чтение грамоты окриком: «Тпру!.. слазь, приехали»¹. Отказ от сказки продиктован особенностями характера исторического Разина, человека нетерпеливого, способного мгновенно приходить в бешенство или неожиданно проявлять огромное великодушие. Эти черты противоречили понятиям писателя о характере народного сказочника.

В романах Злобина, так же как и в действительности, сказка предстает как соотношение познавательного, этического и эстетического элементов. В соответствии с этим и для рассказчика, и для слушателя сказка всегда является источником знаний об окружающей действительности, кодексом морали, средоточием понятий о прекрасном и безобразном. Показательна в этом отношении сцена на постоялом дворе из романа «Салават Юлаев». Хлопуша принуждает Салавата рассказать сказку. На основании бытовых деталей и упоминаемых в ней географических названий Хлопуша делает вывод, что перед ним не татарин, а башкир. Путем рассказывания сказок собеседники определяют свое положение в обществе, отношение к классовой борьбе, формулируют понятие о героическом и низменном.

Писатель учитывает, что при восприятии сказки происходит своеобразное расщепление ее на отдельные элементы. В зависимости от особенностей психики слушателя он испытывает большее влияние какого-то одного элемента, действие же других оказывается ослабленным. Для Салавата Юлаева, певца и творца песен, наиболее действенным оказывается эстетический элемент песни. Сказка же воздействует на него своей этической стороной, поэтому проявление мужества и доблести зачастую связано с ссылками на героев сказок Башкирии, с раздумьями о том, как поступили бы эти герои в данной ситуации. Разорив орлиные гнезда, Салават и его друзья сравнивают себя с героями богатырских сказок: «Слушая их, можно было подумать, что они возвращаются не с охоты, а с поля кровавой битвы с многоглавыми великанами-чудовищами, которых могли одолеть

¹ С. П. Злобин. Степан Разин, кн. 1, стр. 312.

только могучие богатыри, избавив страну от коварных врагов»¹.

Писатель не скрывает, что сказка иногда прививает человеку ложные понятия. Именно такое влияние оказывали на Салавата некоторые башкирские сказки, проникнутые духом национализма. Характерным в этом отношении представляется следующий пример. По повелению Екатерины Второй башкирские богатеи скликают войско на Пугачева. К этому времени Салават уже получил от Хлопуши уроки классовой ненависти, в нем поколеблено чувство национализма. Все же он решается идти против Пугачева, так как с детских лет ему внушали, что всякое выступление против русских — подвиг. «Отцы, деды и прадеды бились с неверными. И песни, и сказки от дедов передает народ — значит, битвы с ними послужат к славе», — резюмирует Салават свои сомнения².

По-иному обстоит дело с Иванкой из романа «Остров Буян». Более действенным в сказке для него оказывается эстетический элемент. Неудовлетворенный окружающей действительностью, Иванка стремится украсить ее с помощью сказки. В детстве это стремление проявлялось в мечтах и касалось области быта. Иванка мечтает жениться на царевне, перенестись в тридевятое царство³. Позднее Иванка стремится внести элементы сказки в современное ему искусство. Помогая отцу в производстве глиняной посуды, он отказывается от привычных узоров из листьев и цветов: «Иванка сразу же начал мазать по-своему: Сивку-Бурку, жар-птицу, грибы с глазами»⁴. Впоследствии, опираясь на сказку о чудесном острове Буяне, Иванка решает перестроить окружающую его действительность. С этой целью он становится участником восстания в Пскове, затем бежит в казаки. В романе «Степан Разин» мы встречаем его среди разинских есаулов. Эстетический элемент сказки, таким образом, переносится в сферу общественных отношений.

В своих романах Злобин сумел учесть наиболее типичные сюжеты русских народных сказок. Мы находим здесь богатырские сказки об Илье Муромце, о змееборчестве, волшебные о правде и кривде, о Бабе-яге и Кошче Бессмертном, о путешествии трех братьев за жар-птицей, золотыми яблоками, о богатырях Вертидубе и Свернигоре, о молодце, отданном в ученики колдуну, о прекрасной Алене-королевне, о чудесном острове Буяне, прибежище обиженных, о хитрой лисе и многие другие сказочные сюжеты, зафиксированные в указателе А. П. Андреева. Само собой разумеется, что писатель не мог приводить тексты всех названных сказок. Злобин идет по пути кратких

¹ С. П. Злобин. Салават Юлаев, стр. 34.

² Там же, стр. 188.

³ С. П. Злобин. Остров Буян, стр. 38.

⁴ Там же, стр. 40.

ссылок на сюжеты-образцы и устойчивые выражения, присущие той или иной сказке. Писатель при этом апеллирует к интуиции и памяти читателя, полагается на всеобщую известность привлекаемых сказочных элементов. Вот Разин после поражения под Симбирском ищет новый путь похода на Москву. Он разворачивает чертеж Московского государства: «И как по щучьему велению открылась перед глазами широкая степь — от Нового Оскола до Тулы»¹. Прочитав эту фразу, мы сразу вспоминаем народную сказку «По щучьему велению» и понимаем, как быстро и легко прояснилась перед Разиным картина его нового наступления.

Иногда, стремясь подчеркнуть типичность того или иного сказочного сюжета, Злобин возвращается к нему в романах, повествующих о разных исторических эпохах. Так случилось со сказкой о правде и кривде. Мы узнаем, что она входила в репертуар бабки Ариши. Во времена Пугачева эта сказка снова звучит у костров, где отдыхают рабочие уральского заводчика Твердышева. Через все романы проходит выражение «тридевятое (тридесятое) царство», употребляемое автором и героями для обозначения кажущейся или действительной удаленности героя от определенного места действия. Разина четвертуют на Красной площади: «он не слышал уже всего... часы на Спасской башне звонили словно откуда-то из тридесятого царства»². Узнав, что через Псков будет проезжать датский корольевич, Иванка мечтает, что «сама сказка со звездой во лбу, с месяцем в косе промчится по городу, а если прицепишься на запятки, кто знает, может, и унесут Сивки-Бурки в чудесное тридевятое царство»³. В романе «Пропавшие без вести» советский врач Варакин встречает девушку Катю, отправляется с ней на прогулку в поле. Характеризуя чувства Варакина, Злобин говорит: «Михаил вдруг попал в странное, колдовское тридевятое государство»⁴.

По-иному обстоит дело в тех случаях, когда Злобину предстоит использовать сюжет сказки, не типичной для современного фольклора, или в том случае, когда она вообще неизвестна русскому читателю. При подобных обстоятельствах писатель либо дает подробный пересказ сказки, либо приводит ее полный текст. Именно так произошло в романе «Салават Юлаев». Здесь полностью приводится сказка о том, «Как звери выбрали человека своим повелителем»⁵, так как отсутствие подобного сюжета в составе русского сказочного эпоса затруднило бы восприятие его читателем.

¹ С. П. Злобин. Степан Разин, кн. 2, стр. 364.

² Там же, стр. 462.

³ С. П. Злобин. Остров Буян, стр. 44.

⁴ С. П. Злобин. Пропавшие без вести, кн. 1, стр. 392.

⁵ С. П. Злобин. Салават Юлаев. М.—Л., 1929, стр. 75—76.

Если же иноязычный сказочник обращался к сюжету, имеющему аналогии в русском фольклоре, писатель по-прежнему использовал прием краткой ссылки на сказочный текст.

В романах Злобина мы наблюдаем особенности взаимодействия русской сказки со сказкой других народов. Примером в этом отношении может служить сказка о тридцати трех невольниках, убежавших из персидского плена и умерших на одном из островов Каспийского моря¹, из романа «Степан Разин». В сказке о тридцати трех невольниках персидский текст обрусел. Это выразилось в том, что героями сказки являются русские. В изложении разинцев сказка спроецирована на Свиной остров, повествование ведется не о чем-то далеком, а о том, что может случиться с находящимися на острове казаками. Не случайно после прослушивания сказки «робкие стали проситься ночевать на струги»². Злобин в данном случае стремился отразить закономерность бытования народной сказки, о которой В. Г. Белинский писал: «Русский человек, выслушав от татарина сказку, пересказывал ее потом совершенно по-русски, так что из его уст она выходила запечатленную русскими понятиями, русским взглядом на вещи и русскими выражениями»³. Конкретизация персидского текста в пространстве и времени, соотнесение ее с определенным коллективом людей, с определенными событиями позволяет говорить о том, что перед нами приобретение сказкой черт бывальщины. О возможности такого перехода романисту говорили факты собирательской практики в прошлом и настоящем. Представляется бесспорным, что история похищения ребенка медведем, рассказанная иностранным путешественником в XVII веке⁴, восходит к русской сказке типа «Медвежье ушко». Иностранец при передаче данного текста уточняет повествование в отношении места и времени. В результате похищенный ребенок становится современником рассказчика, местом действия объявляется одно из сел, прилежащих к Пскову. Подобное же явление зафиксировали советские фольклористы Э. В. Померанцева и Л. Г. Бараг на примере перехода в башкирский фольклор русской сказки «О попе, дьяконе и псаломщике, не поделивших украденных коня и корову»⁵. Выводы Злобина по данному вопросу сделаны на основании изучения

¹ С. П. Злобин. Степан Разин, кн. 1, стр. 372.

² Там же.

³ В. Г. Белинский. Собрание сочинений в 13-ти томах, т. 5. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 660.

⁴ Русский Архив, кн. 1, 1880, стр. 21—22.

⁵ Э. В. Померанцева. Русское народное творчество в Башкирии. Уфа, 1957, стр. 296; Л. Г. Бараг. О взаимодействии русской и нерусской сказочных традиций в современных условиях. Современный русский фольклор. М., «Наука», 1966, стр. 180—181.

исторических источников, также в процессе собирания устных сказаний на Урале, в Поволжье и Рязани¹.

Интерес к деятельности народных сказочников позволил Злобину показать в романах и пространственное распределение сказки в каждую из изображаемых писателем эпох. С этой целью романист подчеркивает, во-первых, связь сказки с особенностями хозяйства, экономики, этнографии и географии определенной местности, во-вторых, указывает на возможность миграций сюжетов и их контаминирования при переносе сказки из одной местности в другую. Вот молодой Степан Разин вышел за пределы Войска Донского. Он констатирует различия жизни донского казачества и крепостного крестьянства и убеждается, что, прибыв на Дон, крестьяне с трудом отказывались от прежнего уклада. Одним из звеньев цепи, продолжавшей связывать беглецов с прошлым, был фольклор: «...долго еще в сердцах беглецов таилась нежность к земле покинутых пашен, к золоту спелых ржаных нив, к тихой жизни оставленных деревень. О них говорили сказки и пели песни, называя ласковыми именами далекие полуночные реки, загадывая прадедовские загадки про лен, коноплю и просо...»².

А вот еще пример из романа «По обрывистому пути», говорящий о различии трактовки в разных местах России сказочного образа кикиморы. Курсистка Анночка Лихарева дежурит у постели студента Геннадия, который на катке повредил себе ногу. Геннадий решил подчинить себе Анночку. С этой целью он безумолку читает ей стихи, рассказывает о своих поездках за границу, а потом предлагает рассказать сказку. Анночка разгадала планы Геннадия и поминутно перебивает рассказчика.

— В одной заморской стране жил принц. Его звали...

— Вася,— подсказала Анночка.

— Мне лично не нравится, но если хотите, то пусть по-вашему. А у соседнего короля была дочь — принцесса, которую звали...

— Акулькой! — с шаловливым задором вставила Анночка.

— Итак, принц Вася...

— больше всего любил мороженое и танцы на льду,— опять перебила она, — а принцесса Акулька носила летом медвежью шубу, спала в натопленной печке и лакомила горящими головешками.

— Вы мне испортили поэтический образ... Вы же сделали из моей принцессы кикимору какую-то!

— Вовсе нет. Кикимора совсем не такая: кикимора живет в болоте, вся пиявками обросла, как шерстью, лопают лягушек

¹ В. В. Злобина к И. Г. Паниневиц — письмо от 1 ноября 1970 г. Хранится у автора статьи.

² С. П. Злобин. Степан Разин, кн. 1, стр. 43.

да тину хлебает, разговаривать не умеет, только пыхтит; глазищи у нее зеленющие, злючие, хайло как бучило, а на башке осока и камыши растут. Увидит ребеночка, который не хочет вовремя спать, схватит за ножку и в болото утянет»¹.

Перед нами определенная реакция молодых людей на народно-сказочный образ кикиморы. Дело в том, что для европейской части это — «домашний дух, который живет на печке возле трубы», для Сибири — «лесное чудище, обитающее в болоте»².

Уроженец средней полосы России Геннадий и Анночка, воспринявшая сказку от няньки-сибирячки, понимают его в соответствии с особенностями местностей, где прошло их детство. Оба они восприняли кикимору через сказку. Но попытка свести обеих кикимор в один сказочный текст не может иметь успеха, так как сказки, из которых молодые люди заимствовали интересующий их персонаж, — разного содержания.

Романы Злобина охватывают события русской жизни XVII, XVIII, XX веков. В соответствии с постановкой задачи разностороннего изображения жизни народа, Злобин должен был учитывать и те изменения, которые произошли в устном народном творчестве за промежуток в триста лет, в частности, особенности эволюции народной сказки в данный период.

Говорить об эволюции сказки в рамках каждого романа в отдельности трудно, так как исторически сказка не могла претерпеть серьезных изменений за какие-нибудь несколько десятилетий. Здесь можно говорить только о том, как решает Злобин вопрос о происхождении отдельных сюжетов, к какому историческому моменту он приурочивает их появление или наибольшую популярность.

Интересен пример со сказкой «Разин учится колдовству».

Устами молодого яицкого стрельца Злобин высказывает мнение, что слава Разина-колдуна утвердилась в народной молве еще до выхода голытьбы на Волгу, что она возникла в период общения Разина с запорожцами. «Стенька-колдун»... Есть у него в запорожцах кум, и ездил он к куму в гости, а запорожцы, мол, издавна с турками в дружбе и ведают от турков черт знает что — всякую нечисть. Знал он всякое ведомство и сманил того Стеньку в Туретчину. Тот оттуда и воротился домой колдуном»³.

Исторически обоснованным представляется и утверждение Злобина о широком распространении сказки «Жив Степан Разин» накануне крестьянской войны под предводительством

¹ С. П. Злобин. По обрывистому пути, стр. 188—189.

² В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. II. М., Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955, стр. 107.

³ С. П. Злобин. Степан Разин, кн. I, стр. 274.

Пугачева. «На Волге в пещерке Степан Тимофеевич тоже ждет часу. Ить голову на Москве-то срубили тогда не ему. Он в Москва-реку в воду нырнул, а вышел на Волге да скрылся в пещерке...» — читаем в романе «Салават Юлаев»¹. О широком распространении данного сюжета в 60-е годы XVIII столетия мы можем заключить потому, что звучит она в среде рабочих уральского заводчика Твердышева. Иными словами ее рассказывают вчерашние крестьяне, согнанные на Урал из разных мест России.

При сопоставлении романов С. П. Злобина удастся проследить некоторые особенности эволюции русской народной сказки, происшедшие за триста лет со времени псковского восстания 1650 года до середины сороковых годов двадцатого столетия. Ярким примером в этом отношении следует считать сказки о Бабе-яге и Кощее Бессмертном, использованные писателем в романах «Степан Разин», «По обрывистому пути», «Пропавшие без вести».

При использовании сказок о Баге-яге и Кощее Бессмертном писатель, как обычно, отказывается от подробного изложения текста. Его интересуют только образы названных представителей народной демонологии. Как правило, эти образы используются в речи персонажей и входят в предложение то в качестве обращения, то в роли объекта сравнений, то в роли приложения. «Ведь разве они понимают, что делал с людьми фашист... Им все это за сказку про Бабу-ягу»², — думает один из бывших узников фашистского лагеря, встретивший недоверие Баграмовой в связи с рассказом о смерти ее мужа. Констатируя отсутствие Анночки Лихаревой на новогоднем балу, адвокат Рощин замечает: «Уж, конечно, жестокий кашей-отец не пустил ее с молодежью»³. Старик Лихарев, убеждая дочь не ездить в Сибирь за женихом-революционером, предупреждает ее: «И прибежишь к Кашею»⁴. Под Кашеем при этом Лихарев подразумевает самого себя. Отмечая хорошее знание леса советским врачом Варакиным и любовь к нему, Бурнин замечает: «Здесь тебе леший приятель и Баба-яга кума?»⁵.

О крестьянке, у которой ютится сиротка Аленка, Разин говорит: «Ну и ведьма тетка Прасковья. Прямо Яга»⁶. Обращаясь к мамке персиянки Зейнаб, Разин кричит: «Брысь, пошла! Чертовка поганая, баба-Яга»⁷.

Сопоставляя романы «Степан Разин», «По обрывистому

¹ С. П. Злобин. Салават Юлаев, стр. 87.

² С. П. Злобин. Пропавшие без вести, кн. 2, стр. 491.

³ З. П. Злобин. По обрывистому пути, стр. 32.

⁴ Там же, стр. 298.

⁵ С. П. Злобин. Пропавшие без вести, кн. 1, стр. 272.

⁶ С. П. Злобин. Степан Разин, кн. 1, стр. 93.

⁷ Там же, стр. 447.

пути» и «Пропавшие без вести», мы убеждаемся, что для персонажей, действующих в эпоху крестьянской войны 1667—1671 годов и в обстановке Великой Отечественной войны 1941—1945 годов, интерпретация образов Бабы-яги и Кощея Бессмертного имеет не только сходные, но и различные черты. Для представителей XVII столетия Баба-яга всегда оказывается человеконенавистницей, носителем всякого зла. Сравнение с Бабой-ягой тетки Прасковьи вырывается у Разина именно потому, что он приписывает ей вину за тяжелое положение сироты. Понимание Бабы-Яги как человеконенавистницы явствует и в сравнении бывшего фашистского узника. В то же самое время его современник майор Бурнин трактует этот образ по-иному. Яга здесь просто хозяйка леса. Только в плане перетолкования становится возможным сопоставление с Бабой-ягой гуманиста Михаила Варакина.

Сравнение Лихарева с Кашеем свидетельствует, не о злом нраве, а о его худобе. Отрицание в Лихареве злонравия подчеркивается и тем, что он сам употребляет прикрепившееся к нему шутовское прозвище, и тем, что в противовес сказочным героям Анночка прибегнет к защите этого Кашея вместо того, чтобы бежать от него, как это бывает в классической сказке¹.

Двойственное толкование образов Кощея Бессмертного и Бабы-яги нельзя считать случайным. Писатель подметил закономерность бытования волшебной народной сказки конца XIX—первой половины XX веков. Современные исполнители, так же как и сказочники прошлого, отмечают в Бабе-яге черты людоедки и человеконенавистницы. Она по-прежнему остается похитительницей детей². Именно Баба-яга подкашивает черту, как надеть на мужика хомут крепостничества³. Одновременно в репертуаре сказочников все большее место занимают сказки, где в Яге подчеркиваются качества обыкновенной женщины. В традиционной избушке на курьих ножках героя в этих сказках встречает хлопотливая, гостеприимная хозяйка, мудрая советчица, помощница в любовных делах⁴. Яга наделяется чертами матери, свекрови. Показательной в этом отношении представляется сказка «Иван Ягич» и «Василиса Васильевна» из сборника Н. Д. Садовникова. В этой сказке сын Ягой бабы отбывает в царской армии воинскую повинность наравне с прочими гражданами русского государства. Ягая баба угадывает в солдате Василии переодетую девушку не в силу своих колдов-

¹ А. Н. Афанасьев. Русские народные сказки, т. 1, № 158.

² Волжский фольклор. М., 1937, № 6, стр. 38.

³ Там же, № 19, стр. 61.

⁴ Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. М.—Л., 1961, № 70, стр. 160; № 80, стр. 185; № 85, стр. 203; Сказки Терского берега Белого моря. Л., «Наука», 1970, стр. 27; № 33, стр. 110; № 40, стр. 131; № 43, стр. 144; № 49, стр. 171.

ских способностей, а просто на основании житейского опыта¹.

Не случайным следует считать сдвигание Яги с ведьмой, чертовкой, лешим. Писатель опять-таки следовал одной из закономерностей развития народной сказки, когда названные персонажи дублируют друг друга в одном и том же сюжете и, по определению Проппа, оказываются «взаимно эквивалентными»².

Нетрудно заметить, что при анализе интересующего нас материала на первый план было выдвинуто рассмотрение закономерностей сказки как жанра. Это не случайно. В результате подобного подхода удастся выяснить все многообразие функций, выполняемых данным материалом. Обратимся, например, к сказке «О двух мышах»³ из романа «Пропавшие без вести».

Сказка «О двух мышах» рассказывается советским врачом Чернявским в обстановке фашистского лагеря для военнопленных, в среде смертников. В сказке говорится о том, как две мыши попали в крынку со сметаной. Одна тотчас же утонула, не имея сил сопротивляться, другая решила бороться. Она била лапками до тех пор, пока не сбила сметану в масло, выскользила из крынки и спаслась.

Сказка становится в романе выражением чаяний и настроений советского народа в тяжелых условиях Великой Отечественной войны. Она подчеркивает, что в создавшейся обстановке выявились слабые, неспособные бороться. Но общая струя оптимистических настроений, веры в победу социалистической родины оказывалась торжествующей. Сказка Чернявского позволяет в новом свете увидеть его характер. Мы уже знаем, что он с самого начала плена боролся с фашизмом и как врач, и как агитатор. Но наиболее доходчивую до народа фольклорную форму агитации он обретает в смертный час. Сила воздействия сказки особенно велика, так как физические страдания Чернявского доведены до предела. В тот момент, когда он говорит: «И вдруг чувствует что-то твердое», — «ефрейтор смерти» называет фамилию рассказчика. Осыпaeмый градом ударов, Чернявский задерживается, чтобы досказать сказку.

Поведение Чернявского вызывает удивление, а затем стремление подражать у всех, слушавших сказку. Она возвращает веру скептикам, поддерживает начинающих ослабевать. Момент рассказывания сказки «О двух мышах» становится перевалом, с которого начнут новый этап антифашистской борьбы Васка-матрос, Иван Балашов, Баграмов и т. д.

Сказка Чернявского — своеобразный водораздел частей

¹ Д. Н. Садовников. Сказки и предания Самарского края. Записи русского географического общества по отделению этнографии, т. 12. СПб., 1884, стр. 82—85.

² В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки, изд. ЛГУ, 1946, стр. 62—93.

³ С. П. Злобин. Пропавшие без вести, кн. 1, стр. 645—646.

«Плен» и «Соппротивление». Она является заключительным аккордом в гамме анималистических сравнений, которыми враги советского строя и слабодушные стараются унизить советских людей, придать ложное освещение происходящим событиям (сравнение советских военнопленных с баранами, их вопли — с криком тонущего в трясине буйвола, взгляд умирающего юноши — с взглядом пленного орла, сравнения с истребляемыми морскими котиками, волками, свиньями, обезьянами и т. д.)¹.

Анималистская сказка Чернявского направлена против такого рода сопоставлений. Подобная локализация сказочного текста обуславливает его композиционную функцию.

В романах Злобина сказка, таким образом, играет активную роль при организации жизненного материала, при обрисовке человеческих характеров и т. д. Однако выяснить все многообразие функций сказочных элементов удастся не иначе, нежели рассмотрев сказку как явление действительности, идеологический фактор определенной исторической эпохи.

¹ С. П. Злобин. Пропавшие без вести, стр. 390, 404, 427, 494.

Л. В. ПАВЛОВ

Петрозаводск

«ЗАПИСКИ ОХОТНИКА» КАК РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ (К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ РЕАЛИЗМА И. С. ТУРГЕНЕВА)

О «Записках охотника» И. С. Тургенева написано бесчисленное множество книг, статей и заметок, они всегда были и находятся в поле зрения историков русской литературы XIX века. Результаты колоссальной работы нескольких поколений исследователей «Записок охотника», особенно советских тургеноведов, не могут не радовать современных читателей и почитателей великой книги о народе. И все же до сих пор в истолковании идейного содержания и художественного своеобразия «Записок охотника», а также их роли в развитии русского критического реализма много спорного, неясного и даже ошибочного. Остается нерешенной важнейшая задача исследователей «Записок охотника» — определение типа их реализма, соотношение их с сочинениями других писателей XIX века, которые изображали жизнь русской деревни дореформенной поры.

К сожалению, пока в советском литературоведении преобладает взгляд на «Записки охотника» как на антикрепостническое сочинение, которое по типу реализма стоит в одном ряду с «крестьянскими» повестями Д. В. Григоровича («Деревня», «Антон Горемыка») и другими произведениями «натуральной школы» 40-х годов. Так, Н. И. Пруцков к передовой русской литературе 40—50-х годов, наряду с «Записками охотника» Тургенева, относит крестьянские повести Григоровича, для которых, по его словам, характерен «обычный факт, взятый из жизни народа». Он «служит автору основанием для сюжета большого рассказа»¹, «обнажение социальных противоречий деревни»², взгляд на положение крестьян «глазами мужика»³.

¹ Н. И. Пруцков. Народная жизнь в передовой русской литературе 40—50-х годов (раннее творчество Григоровича). Ученые записки Грозненского пед. ин-та, вып. 1. Грозный, 1945, стр. 6.

² Там же, стр. 11.

³ Там же, стр. 18.

Л. М. Лотман во вступительной статье к избранным сочинениям Д. В. Григоровича (М., ГИХЛ, 1954) и в главе, посвященной ему в VII томе «Истории русской литературы» (М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955 г.), также относит автора «Деревни» и «Антон Горемыки» к числу самых боевых гуманистов и демократов в русской литературе 40-х годов. По ее мнению, Григорович в повести «Деревня» выступает защитником интересов крестьянства, показывающим непримиримость помещиков-угнетателей и крепостных крестьян. Григорович, в ее оценке, достигает той же зрелости реализма как и Тургенев в «Записках охотника».

Л. И. Рылова, развивая мысли своих предшественников, ставит повесть Григоровича «Деревня» в один ряд не только с «Записками охотника», но и с произведениями А. И. Герцена и Н. А. Некрасова. Исследовательница на основе заметного даже на первый взгляд сходства их идейных мотивов и воспроизведенного жизненного материала объединяет всех этих писателей антикрепостнической общественной позиции в одну литературно-художественную семью, не замечая существенных различий в типе их реализма и в их индивидуальной творческой манере. «В повести «Деревня», — отмечает она, — Григорович раньше Некрасова и Тургенева создал развернутый образ русской крестьянки, испытывавшей в деревне не только бесчеловечный гнет крепостничества, но и тяжкий семейный гнет — гнет мужа и его родни»¹.

Вплотную сближает лучшие крестьянские повести Григоровича с «Записками охотника» и автор интересной монографии об эстетике Л. Н. Толстого Е. Н. Купреянова².

С другой стороны, до сих пор встречаются работы, в которых заметны рецидивы вульгарного социологизма. В таких статьях и монографиях «Записки охотника» объявляются выражением идей дворянских либералов, чуждых народу и не знающих его жизни. Так, С. Е. Шаталов, характеризуя отношение Тургенева к русской деревне и крепостным крестьянам, использует лексику, фразеологию и тональность, по меньшей мере странные для современного тургеневедения. Он пишет о «сусальном умилении» автора «Записок охотника»³, о «ловком» писательском приеме предварительного «навешивания ярлыков» на крестьянские характеры, о недостаточно глубоком знании Тургеньевым русской деревни, о «сглаживании ужаса крепостничества» и «притуплении остроты борьбы против крепо-

¹ Л. И. Рылова. Изображение народа и народного быта в раннем творчестве Григоровича (повесть «Деревня»). Ученые записки Ленинградского пед. ин-та, т. 184, вып. 6. Л., 1958, стр. 130.

² Е. Н. Купреянова. Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., «Наука», 1966, стр. 221—222.

³ С. Е. Шаталов. «Записки охотника» И. С. Тургенева. Сталинабад, 1960, стр. 28, 49, 53, 75, 87.

стничества», о гегельянском, идеалистическом отношении писателя к природе («И природа для него всегда оставалась независимым и неразгаданным воплощением мирового духа»), о его «стремлении к компромиссам» и т. д. и т. п. В своей последней, более серьезной монографии С. Е. Шаталов уже не употребляет подобных оценок, но он явно обедняет идейное содержание «Записок охотника», когда пишет: «Крепостной уклад развенчивался не в политическом и экономическом плане (что, кстати, по цензурным условиям было практически невозможно сделать), а в плане этическом и эстетическом»¹.

Вопрос о своеобразии творческого метода автора «Записок охотника», сравнительно с другими писателями 40—50-х годов, не мог не возникнуть в сознании историков русской литературы XIX века. Плодотворной является мысль В. И. Кулешова о том, что термин «натуральная школа» обозначал два понятия: реализм и «примыкавший к нему собственно натурализм»². Главной задачей своей монографии о «натуральной школе» В. И. Кулешов признает «установление того общего, что объединяло разных писателей»³. Исследователь пытается выявить разные течения и кружки в «натуральной школе», определить место в ней В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. А. Некрасова, Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, И. С. Тургенева, Я. Буткова, литераторов-петрашевцев. Не менее важной по своим научным перспективам является периодизация истории «натуральной школы», уточненная и обстоятельнее прокомментированная автором по сравнению с его предшественниками (например, А. Г. Цейтлиным и А. Н. Дубовиковым). Этапы развития «натуральной школы» в значительной степени объясняют, почему в период ее расцвета (1845—1848 гг.) к лучшим реалистическим образцам — таким, как «Кто виноват?» и «Сорока-воровка» А. И. Герцена, «Записки охотника» И. С. Тургенева, «Бедные люди» Ф. М. Достоевского, «Обыкновенная история» И. А. Гончарова, «подтягивались» писатели, склонные к натурализму, а в период ее распада (1848—1850 гг.) они оказались в стороне от поступательного развития критического реализма. Но если основные принципы изучения «натуральной школы» в монографии В. И. Кулешова раскрывают новые горизонты для более глубокого изучения закономерностей развития русского реализма XIX века и своеобразия творческих индивидуальностей писателей-реалистов, то его конкретный анализ произведений «натуральной школы», в том

¹ С. Е. Шаталов. Проблемы поэтики И. С. Тургенева. М., «Просвещение», 1967, стр. 96.

² В. И. Кулешов. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., «Просвещение», 1965, стр. 19.

³ Там же.

числе и «Записок охотника», не может быть признан глубоким и оригинальным. Вслед за другими историками русской литературы В. И. Кулешов считает, что в изображении крепостной деревни, да и вообще по своим идейно-эстетическим исканиям, Тургенев и Григорович были весьма близки друг к другу. Только вопреки мнению Н. И. Пруцкова, М. Приваловой, Л. М. Лотман, Л. И. Рыловой он отделяет Григоровича и Тургенева от прямых защитников крестьянских интересов, прежде всего, от Белинского, Герцена и Некрасова. Герцен, в истолковании В. И. Кулешова, был «конгениален Белинскому, одинаково с ним понимал эстетические вопросы», Некрасов «целиком присоединялся к Белинскому и воспитан им», и совсем иное место занимали в натуральной школе Григорович и Тургенев. Исследователю кажется, что эти разные люди и очень разные писатели одинаково восприняли идеи Белинского, которые тут же и очень похоже выразили в своих антикрепостнических произведениях. Им, подчеркивает В. И. Кулешов, «достаточно было его общих призывов относительно необходимости всесторонней критики действительности, чтобы заговорило их собственное вдохновение и определились творческие задачи»¹.

Это суждение ученого, по моему мнению, ошибочно. Во-первых, в нем упрощенно трактуется психология художественного творчества. Конечно, идеи одного, даже самого великого, человека не могут быть главным источником и двигателем творческой деятельности писателя. Во-вторых, Тургенев, хотя и испытал на себе влияние Белинского, был талантливым писателем, мировоззрение и творчество которого развивались самобытно и оказали, в свою очередь, воздействие на В. Г. Белинского. Сложные взаимосвязи Белинского и Тургенева освещаются во многих работах, и нам нецелесообразно повторять встречающиеся в научной литературе факты, наблюдения и выводы².

В-третьих, здесь оказывается нарушенным принцип дифференцированного подхода к писателям натуральной школы, выдвинутый самим же В. И. Кулешовым. Итак, последний объединил Тургенева и Григоровича в группе писателей, которую он, вслед за А. Г. Цейтлиным, отнес к «общественно-психологической» разновидности русского реализма 40-х годов, в отличие

¹ В. И. Кулешов. Указ. соч., стр. 37.

² См.: Н. Бродский. Белинский и Тургенев.—В сб.: Белинский — историк и теоретик литературы. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949; Л. Павлов. Литературно-эстетические взгляды Тургенева 40-х годов. Ученые записки Карело-Финского университета, т. 3, вып. 1, исторические и филологические науки. Петрозаводск, 1949; С. Ашевский. Тургенев и Белинский.—«Образование», 1901, №№ 3, 4; А. Лаврецкий. Литературно-эстетические взгляды Тургенева.—«Литер. критик», 1938, № 11; К. Чмшкян. И. С. Тургенев — литературный критик. Издание Ереванского университета, 1957; Е. И. Кийко. Белинский и «Записки охотника».—В сб.: «Записки охотника» И. С. Тургенева (1852—1853). Орел, 1955.

от его «социально-политической ветви» (Герцен, Некрасов, Салтыков-Щедрин). Нетрудно заметить, что в таком разграничении писателей-реалистов 40—50-х годов решающую роль играет общественно-политическая позиция художника (либералы — революционные демократы), а не его эстетика, и принцип дифференцированного подхода к литературным произведениям как сложным идейно-художественным структурам оказывается здесь нарушенным. Доказательнее других историков русской литературы раскрывают своеобразие идейного содержания и стиля «Записок охотника» некоторые тургеневеды.

Среди них выделяется Г. А. Бялый, который своими тонкими наблюдениями наметил перспективы дальнейшего и более углубленного изучения интересующего нас вопроса. В «Записках охотника» он справедливо видит не серию очерков из народного быта, а единое художественное произведение со своей особой композицией и системой образов, книгу «о стихиях и силах русской жизни»¹. «Молодой Тургенев, — считает ученый, — думал не только о настоящем, он искал ту «стихию», которая составляет гордость и надежду России и ведет ее народ к великому будущему. Эта могучая «стихия» — оплот национальной жизни и душа национального характера. «Живые силы в России есть — такова одна из главных идей «Записок охотника», — подчеркивает Г. А. Бялый. — Эти силы, хочет сказать Тургенев, отчасти заключены в дворянстве, но главным образом и прежде всего в простом народе»². Именно поэтому писатель в своей книге сопоставляет и противопоставляет не только образы крестьян и помещиков, но и русских интеллигентов разного типа, он ставит вопрос «о русском образованном сословии, о его месте и роли в русской жизни»³.

Главной заслугой автора «Записок охотника», по мнению ленинградского тургеневеда, является новаторское изображение крестьянства и протест против крепостного права, выраженный иначе, чем у других русских писателей 40—50-х годов. Г. А. Бялый заметил, что «многие крестьянские персонажи «Записок охотника» оказываются не только носителями положительных душевных качеств: они изображены как носители лучших черт русского национального характера. В этом прежде всего и заключался протест Тургенева против крепостного права»⁴. Ученый ничего подобного не видит даже в лучших повестях Григоровича. Внимание последнего, по наблюдениям Г. А. Бя-

¹ Г. А. Бялый. Тургенев и русский реализм. М.—Л., «Советский писатель», 1962, стр. 27. (Еще ранее подобные идеи были высказаны Г. А. Бялым в восьмом томе (часть первая) «Истории русской литературы». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Г. А. Бялый. Тургенев и русский реализм, стр. 19.

лого, «сосредоточено на ужасах крепостного права. Более того, само крепостное право в его изображении — это ужас, ужас бесправия, беззакония и вопиющей, бессердечной жестокости»¹. При определении авторской цели в «Деревне» и «Антоне-Горемыке» исследователь трижды повторяет одно и то же слово, незаметно подталкивая своих читателей к мысли об их жанровых особенностях как «повестей ужасов».

Григорович видит «кругом беспросветные тучи зла. Притом зло у Григоровича, — утверждает Г. А. Бялый, — сосредоточено не только в господском произволе, хотя этот произвол обрисован ярко и сильно, в резко обличительных тонах, но и в особенностях натуры невежественных людей, каковы крестьяне»². Следовательно, и речи не может быть о Григоровиче как о писателе, который верил в «живые силы» русского крестьянства, смотрел на крестьянина как на воплощение лучших качеств национального характера, раскрывал поэзию его жизни, его души. Только главные герои в его повестях (Акулина в «Деревне», Антон) обладают высокими душевными качествами. В этом проявился, — по словам Г. А. Бялого, — «подвиг гуманизма» Григоровича. Но метод изображения светлых образов из крестьянской среды у Григоровича принципиально иной, чем у Тургенева. Они — крестьяне только по авторской номенклатуре. Они «изъяты из общих законов, управляющих «внутренними движениями» простого народа, — считает ученый. — У них другая психика, другие обычаи, другая мораль — чистая, человеческая, не характерная для невежественных людей, не специфически крестьянская, не «этнографическая», а общечеловеческая»³.

Г. А. Бялый специально не занимался сопоставлением «Записок охотника» и крестьянских повестей Григоровича. Его ценные замечания носят характер общих соображений о своеобразии подхода Тургенева и Григоровича к крестьянской теме, без текстуального анализа и широких теоретических обобщений. Но и в таком виде они неизбежно ведут к выводу о бесплодности оценок художественных произведений только на основе их идейно-тематических признаков.

Многое в суждениях Г. А. Бялого, как это часто бывает в его работах, выглядит изящным эскизом, не высказано до конца и не оформлено в развернутых выводах. Иногда он открыто отказывается объяснить то, что видит. Например, он пишет, что «разрыв между избранным героем и окружающей его крестьянской средой был у Григоровича разительным и почти необъяснимым»⁴.

Можно утверждать, что Г. А. Бялый, наметив пути реше-

¹ Г. А. Бялый. Тургенев и русский реализм, стр. 35.

² Там же.

³ Там же, стр. 36.

⁴ Там же.

ния проблемы своеобразия реализма в «Записках охотника» Тургенева, оставил своим единомышленникам и последователям широкое поле для исследовательской работы. На этом поле уже немало потрудились Н. М. Белова. В своей кандидатской диссертации и в публикациях по ее материалам она более подробно остановилась на существенном отличии «Записок охотника» от крестьянских повестей Григоровича. Она показала, что Григорович не сумел создать образов-типов, не смог показать положительные качества народа как «проявление общественных возможностей», «нарисованные им нравственные достоинства крестьянства носили отвлеченный характер», «автор не сумел слить в них идеальное и реальное»¹. Исследовательница справедливо считает, что автор «Записок охотника» завершил переворот в изображении крестьянства, который наметился в русской литературе 30—40-х годов, осуществил своего рода качественный сдвиг в развитии реализма. Писатель, выражая подъем чувства личности, характерный для его эпохи, нашел народного героя, в котором «слились полнота природных и сила духовных начал»². В его книге впервые «полностью снимается дуализм идеального и реального»³, проявляется «сосредоточенность на процессе высвобождения личности из плена рабского сознания и косных традиций», внимание писателя перемещается «с обстановки на характер. Поэтому все элементы описания приобретают у него индивидуализирующее значение: на вещах, на укладе жизни героев лежит отпечаток их личности. В портрете интерес писателя обращен на индивидуально-неповторимые черты»⁴. Н. М. Белова развивает точку зрения Г. А. Бялого на вопрос о так называемой идеализации образов крестьян в «Записках охотника». Она не видит идеализации народа у Тургенева и считает, что «писатель возводит в типическое не многократно повторяющиеся черты характера крестьянства, а черты нарождавшиеся, на первый взгляд исключительные»⁵.

В наиболее содержательных трудах тургеноведов, историков и теоретиков реализма в литературе только лишь наметился интерес к всесторонней характеристике особенностей реализма «Записок охотника». Работ, специально посвященных этой теме, почти нет.

Предлагаемая читателям статья является скромной попыткой

¹ Н. М. Белова. «Записки охотника» Тургенева и русская литература 40—50-х годов XIX века. Автореферат канд. диссертации. Саратов, 1965, стр. 7. См. также ее статью: Изображение народа в «Записках охотника» Тургенева. Ученые записки Саратовского ун-та, т. 60. Саратов, 1957.

² Н. М. Белова. «Записки охотника» Тургенева и русская литература 40—50-х годов XIX века. Автореферат канд. диссертации, стр. 9.

³ Там же, стр. 10.

⁴ Там же, стр. 12.

⁵ Там же, стр. 11.

ее автора поставить и решить некоторые вопросы, возникающие в процессе изучения «Записок охотника» И. С. Тургенева как выдающегося произведения русского реализма XIX века.

Нельзя верно понять замысел «Записок охотника» не представляя себе той «школы» — бытовой, философской, социологической, литературно-эстетической, которую прошел автор до создания своей книги.

Молодой Тургенев был одним из образованнейших литераторов в России своего времени. Его глубоко волновали философские и социально-политические проблемы (магистерское сочинение о пантеизме, записка «Несколько замечаний о русском хозяйстве и о русском крестьянине», письма). Он увлекался философией Шеллинга, Гегеля, Фейербаха, читал Бруно Бауэра, Арнольда Руге, Мишле, Гизо, Луи Блана, Сисмонди, изучал речи Робеспьера. Он был другом М. А. Бакунина, В. Г. Белинского, Н. В. Станкевича еще до написания «Хоря и Калиныча». В период работы над «Записками охотника» он сблизился с А. И. Герценом, тогда уже политическим эмигрантом, и разделял многие его взгляды¹.

Уже в начале 40-х гг. Тургенев с разных сторон подходил к вопросу о крепостном праве и исторической судьбе русского крестьянства. Русская деревня изображена им в целом ряде художественных произведений (стихотворения «Федя», «Баллада», стихотворный цикл «Деревня», поэмы «Параша», «Помещик»).

Молодой Тургенев сознательно, вслед за Белинским, отстаивал демократические идеи и художественные принципы натуральной школы, боролся за реализм. Его критические статьи и рецензии сыграли заметную роль в литературном процессе 40-х годов. Особое внимание Тургенев-критик уделял проблеме народности в литературе и изображению народа в творчестве писателей (статья о «Фаусте» в переводе Вронченко, рецензия на сб. «Новоселье», рецензия на «Повести, сказки и рассказы казака Луганского» и другие).

«Записки охотника» — итог идейно-философских, нравственных и литературно-эстетических исканий молодого Тургенева. Они значительно шире крестьянской и даже деревенской темы. Не случайно в них упоминаются философы, вокруг которых шли горячие споры (Сократ, Эпикур, Вольтер, Гегель), политические военные и государственные деятели, образы которых часто возникали в сознании русских людей 40-х годов (Петр Великий, Наполеон, Кутузов, Фридрих, Жанна д'Арк), художественные таланты и бездарные писаки, имена которых часто

¹ См. об этом: Л. В. Павлов. И. С. Тургенев и А. И. Герцен (К истории взаимосвязей в 40-е годы). Межвузовский тургеневский сб. Ученые записки Орловского пед. ин-та, т. 17. Орел, 1963.

привлекались в ходе литературно-эстетической полемики тех лет (Вьотти, Гете, Эзоп, Шиллер, Рафаэль, Корреджио, Кольцов, Пушкин, Шекспир, Мочалов, Бетховен, Державин, Варламов, Марлинский, Полежаев, Аким Нахимов, Марков, Кукольник, Иоганна Шопенгауэр и др.).

Очерки и рассказы И. С. Тургенева далеко не «охотничьи». «Охотничья» тема в них побочная, десятистепенная. Об этом специально писал академик М. П. Алексеев¹.

Очерки и рассказы Тургенева объединены в цикл (книгу), они составили цельное энциклопедическое произведение о России середины XIX века: о русской природе, русской деревне дореформенной поры, о ее экономике, ее людях, ее прошлом, настоящем и перспективах ее развития, о ее связях со всеми устоями Российской империи и ее бюрократического центра — Петербурга, о «стихиях и силах» (Г. А. Бялый) русской нации и русского народа.

Как известно, широко и с наибольшим сочувствием автор «Записок охотника» показал крестьянские судьбы и крестьянские характеры. Его галерея крестьянских типов насчитывает до 40 образов. Он ни одному из этих народных характеров не отдает предпочтения, ему дороги и Хорь, и Калиныч, и Ермолай, и мельничиха Арина Тимофеевна, и Влас, и Овсяников и многие другие. Все вместе они выражают народное миропонимание, которое в значительной степени разделяется автором. Поэтому нельзя согласиться с суждениями некоторых литературоведов об исключительной привязанности Тургенева к какому-то одному крестьянскому типу и с упреками в его адрес по поводу недооценки каких-либо других характеров².

Исследуя народный (крестьянский) характер, Тургенев видит и показывает множество его индивидуальных вариантов, неисчерпаемое разнообразие современной ему народной жизни. И в этом отношении он, несомненно, пошел дальше своих гениальных предшественников — Пушкина и Гоголя.

В изображении народа Тургенев-реалист достиг такой степени зрелости, за которой уже раскрываются вершины народности в творчестве Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и А. М. Горького. В «Записках охотника» уже в полной мере проявилась

¹ См.: М. П. Алексеев. Заглавие «Записок охотника». Тургеневский сб., V. Л., «Наука», 1969.

² Например, С. Е. Шаталов в монографии «Записки охотника» И. С. Тургенева (Сталинабад, 1960) писал: «Надо сказать, однако, что образ Хоря остался едва ли не единственным в «Записках охотника» и всех других рассказах и повестях Тургенева. Понимая силу этого типа, открывая цикл именно этим типом деятеля и преобразователя, Тургенев даже не нашел ни возможности, ни желания подробнее рассмотреть его, показать разнообразные его воплощения в русской жизни. Сочувствие писателя более всего вызывал второй тип — мечтатель, романтическая натура Калиныч» (стр. 14).

типизация зрелого реализма, о которой писал В. Днепров: «Типизирующее искусство достигает всеобщего содержания характера путем наибольшего развития, развертывания, выявления его индивидуальных социальных, исторических особенностей»¹.

Автор «Записок охотника» выделялся среди других художников 40—50-х годов не только размахом панорамного изображения народной жизни и количеством самобытных крестьянских характеров, но и глубиной их анализа. И, может быть, самой примечательной чертой «Записок охотника» как реалистического произведения является раскрытие в них динамики крестьянского сознания и процесса разрушения патриархальных устоев народного быта и народной нравственности.

Хоря и Калиныча, несмотря на полную противоположность их характеров, роднит чувство человеческого достоинства, стремление к независимости от барина и шире — крепостнических порядков. Оба они не знают, что такое рабье сознание. Постоянная забота Калиныча о Полутыкине — это не усердие крепостного человека, а своего рода отеческая привязанность к младшему и не совсем разумному существу. Хоря и Калиныча сближает их стремление в мыслях вырваться за пределы деревенской околицы. Оба они живо интересуются зарубежным миром: «...Калиныча более трогали описания природы, гор, водопадов, необыкновенных зданий, больших городов; Хоря занимали вопросы административные и государственные»².

Многие крестьяне в «Записках охотника» осознают и чувствуют, что они уже не могут жить по-старому и что наступает время серьезных тревог и перемен. Влас («Малиновая вода») пошел в Москву, к барину, стал просить его, чтобы «оброку сбавил аль на барщину посадил, переселил что ли...» (стр. 41), но тот его прогнал, и теперь Влас в самом отчаянном положении: ему лучше смерть, чем старая, безысходная доля. Овсяников остро ощущает динамику жизни, он со вздохом признается: «...много воды утекло с тех пор, как я на свете живу: времена подошли другие» (стр. 68). Даже кучер Ерофей, крестьянин с патриархальным сознанием, заметил появление новых, непонятных ему людей в русской деревне. О Касьяне он отозвался: «Непостоянный такой, несоразмерный...» («Касьян с Красивой Мечи», стр. 133). Анпадист («Бурмистр») с явной иронией говорит о своем высокообразованном барине — англомане Пеночкине и с ненавистью о деревенском богате — бурмистре Софроне. «Столпы» крепостнической деревни не имеют под собой твердой

¹ В. Днепров. Проблемы реализма. Л., «Советский писатель», 1961, стр. 29.

² И. С. Тургенев. Полн. собр. соч., т. 4. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 17—18. В дальнейшем все ссылки на текст «Записок охотника» даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

почвы. Автор «Записок охотника» отвергает мысль о мирном сосуществовании крестьян со своими врагами — к такому выводу его привело изучение народной жизни. В крестьянской среде растут возмущение и протест против социальной несправедливости. Но, с другой стороны, — как показывает Тургенев, — в деревне все заметнее становится рост буржуазных нравов, все больше появляется кулаков, лакеев, развращенных барской передней, психологически надломленных характеров.

Сложная, противоречивая, движущаяся панорама крестьянской жизни, смело нарисованная Тургеневым, была началом нового этапа в развитии русского реализма. Даже такой социальный писатель, как Гоголь, в свое время не создал ничего подобного: перед ним стояли иные задачи.

«Гоголевский метод типизации, — отмечал Г. М. Фридендер, — был методом предельно выразительных, рельефных, но вместе с тем устойчивых, неизменных социально-нравственных характеристик. Он хорошо подходил для изображения социальной статистики, для обрисовки неподвижной, прочно сложившейся и определившейся системы социальных отношений. Но он был менее пригоден для изображения их динамики, т. е. для создания картины такого общества, в котором социальный и нравственный облик персонажей перестал быть чем-то устойчивым, раз навсегда данным, где люди оказались втянутыми в историческое движение и в ходе этого движения должны были подчас испытывать самые неожиданные «фантастические» превращения»¹.

Безграничные возможности народного характера и народной почвы просвечивались в «Записках охотника» на большой глубине широкого течения повседневной крестьянской жизни, без обращения к масштабным событиям героической истории народа, как это было в «Тарасе Бульбе» Н. В. Гоголя и в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина. Оплотом будущего в «Записках охотника» выступают трагические, но обнадеживающие будни народной жизни — тот материал действительности, который станет основным в русском реализме второй половины XIX века. Четкое наблюдение И. Борисовой, сделанное ею в процессе анализа «Войны и мира» Л. Н. Толстого, можно с полным основанием отнести к «Запискам охотника»: «...Писателям второй половины XIX века уже не нужно было уходить в историю Пугачевского восстания, чтобы понять глубинные источники народной жизни и народного возмущения. Литература сама оказывается в эпицентре зреющего взрыва. Как сейсмограф, она улавливает толчки процессов, происходящих в глубине»².

¹ Г. М. Фридендер. Поэтика русского реализма. Л., «Наука», 1971, стр. 103.

² И. Борисова. У истоков эпической традиции. — «Новый мир», 1972, № 2, стр. 232.

Количество литературных портретов столичных и поместных дворян в «Записках охотника» примерно такое же, как и в галерее крестьянских типов — около 40. Это определяет структуру «Записок охотника» как произведения о двух основных силах русской действительности первой половины XIX века. Жизнь дворянства, поместного и отчасти столичного, внешне изображена даже с большим историческим масштабом, чем жизнь крепостных крестьян.

Автор «Записок охотника» обнажает различные связи поместных дворян с Петербургом, тем самым подчеркивая, что быт и нравы господ полутыкиных, зверковых, пеночкиных, хвалынских, стегуновых и им подобных утверждены и распространены сверху донизу, во всем социально-экономическом механизме самодержавной России. Конечно, Тургенев, по цензурным условиям, прямо об этом писать не мог, но многие детали его рассказов, на первый взгляд «проходные», не так уж и важные, служат именно этой цели. Типичный помещик — крепостник Зверков, оказывается, в Петербурге «занимал довольно важное место, слыл человеком знающим и деловым» (29). Граф Петр Ильич, по словам крестьянина Тумана («Малиновая вода»), «вельможественный был человек... К нему, бывало, первые, можно сказать, особы из Петербурга заезжали. В голубых лентах, бывало, за столом сидят и кушают» (39). «Аркадий Павлыч Пеночкин в высшем обществе потерся» (134), «по зимам он ездил в Петербург» (135). В рукописном тексте «Бурмистра» (рукописное отделение Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде) была более заметной связь Пеночкина с административно-чиновничьим аппаратом. Автор подчеркнул, что «сам губернатор» чрезвычайно расположен к Аркадию Павловичу. Но потом «сам губернатор» исчезает, и в окончательном виде это место принимает нейтральную бытовую окраску: «... дамы от него без ума и в особенности хвалят его манеры» (135). Вячеслав Илларионович Хвалынский был отставной генерал. Он перенял привычку, приобретенную в высших сферах, не глядеть на людей, стоящих «на низших ступенях общества» (177). Плохой хозяин, он напомнил автору-рассказчику одного петербургского важного чиновника, который, усмотрев из донесения своего приказчика, что овины у него в имении часто подвергаются пожарам, отчего много хлеба пропадает, — отдал строжайший приказ: вперед до тех пор не сажать снопов в овин, пока огонь совершенно не погаснет. Тот же самый сановник вздумал было засеять все свои поля маком вследствие весьма, по-видимому, простого расчета: мак, дескать, дороже ржи, следовательно, сеять мак выгоднее. Он же приказал своим крепостным бабам носить кокошники по высланному из Петербурга образцу...» (177). В таком же плане раскрываются связи поместного быта с петербургскими «образцами» в рассказах «Татьяна Борисовна и ее пле-

мянник», «Гамлет Шигровского уезда», «Чертопханов и Недопюскин».

Помещичья жизнь показана Тургеневым в историческом развитии. По мнению автора «Записок охотника», печальные картины и типы крепостнической деревни XIX века являются закономерным следствием того распада всего общественного строя в России, который обнаружился значительно раньше, особенно в XVIII веке. Отсюда многочисленные экскурсы Тургенева в родословную его дворянских персонажей, прежде всего, в век минувший (впоследствии они станут структурной особенностью романов писателя). История пустой жизни графа Петра Ильича, «богатого вельможи старого века» (37), вконец разорившегося и умершего в номере петербургской гостиницы, объясняет (но не оправдывает) нелепые и жестокие попытки его сына Валериана Петровича, прямого наследника барства XVIII века, выколачивать из своих крестьян все возможное и даже невозможное («Малиновая вода»). Не случайно Лука Петрович Овсянников вспоминает о «старом времени»: о дедушке автора-рассказчика («Властный был человек! Обижал нашего брата» — 64), о помещике Комове, который «замучил было отца совсем» (64), о графе Алексее Григорьевиче Орлове-Чесменском. Он видит в дворянах «перемену большую» (68). Помещики теряют власть, «с мужиком, как с куклой, поступают: повертят, повертят, поломают да и бросят» (70). Чтобы раскрыть тайну странностей и противоречий Пантелея Чертопханова, Тургенев делает экскурс в биографию его отца — Еремея Лукича. Сколько «пагубных мыслей» и «прихотей» было в жизни отца Чертопханова (301—302)! Он умер, оставив «бедному Пантелею» одно небольшое селцо Бессоново. Молодой Чертопханов «совершенно неожиданно из богатого наследника превратился в бедняка! Немногие в состоянии вынести такой крутой перелом Пантелей. одичал, ожесточился. Из человека честного, щедрого и доброго, хотя взыскательного и горячего, он превратился в гордеца и забияку, перестал знаться с соседями, — богатых он стыдился, бедных гнушался, — и неслыханно дерзко обращался со всеми (303).

Не только крестьяне и помещики привлекли внимание автора «Записок охотника». Его глубоко волновал вопрос о русской интеллигенции и ее роли в историческом развитии России. Он показал униженное, трагическое положение сельского интеллигента как «маленького человека» в условиях крепостного права. К числу ранних рассказов цикла принадлежит «Уездный лекарь», который до сих пор недооценен. Еще В. Г. Белинский отнесся к нему как к рассказу не очень интересному. Он писал П. В. Анненкову 15/II 1848 г. «В «Уездном лекаре» я не понял ни единого слова, а потому ничего не скажу о нем, а вот

моя жена так в восторге от него — бабье дело»¹. Белинский не дожил до выхода в свет отдельного издания «Записок охотника» и не мог судить о книге в целом. Со времен Белинского этот рассказ оценивается как неоригинальный, мало связанный с лучшими антикрепостническими страницами «Записок охотника». Правда, ценных наблюдений и выводов, касающихся сюжета и стиля рассказа, тургеневедение накопило немало. Особенно интересны сопоставления «Уездного лекаря» и произведений Ф. М. Достоевского, осуществленные В. В. Виноградовым².

Между тем главное в «Уездном лекаре» — не эксперименты в стиле молодого Достоевского и не обращение к «сюжетной коллизии (любовь молодой девушки к своему врачу и ее последующая смерть), уже разрабатывавшейся в русских повестях»³, а раскрытие таких сторон деревенской жизни и таких социально-психологических типов, которых Тургенев еще не показал в своих «Записках...», но без которых он не мог осуществить свою «программу». Нельзя забывать о том, что рассказ «Уездный лекарь» был включен Тургеневым в самую раннюю из дошедших до нас программ цикла⁴. Вначале Тургенев хотел дать иное название рассказу: «Бедное семейство». Следовательно, его интересовал не только тип «уездного лекаря», но и то семейство, в кругу которого оказался герой повествования. Семейство больной было интеллигентным. Старушка-мать, ее покойный муж и три дочери, по словам лекаря, люди «образованные, можно сказать, на редкость... Отец-то у них был человек ученый, сочинитель; умер, конечно, в бедности, но воспитание детям успел сообщить отличное; книг тоже много оставил» (стр. 46).

На примере «бедного семейства» Тургенев, вероятно, хотел показать трагическую судьбу творческой интеллигенции, не выдержавшей столкновения с действительностью. Но задача оказалась слишком сложной. Материал не вмещался в жанровые рамки «Записок охотника». Тургенев взял для примера образ интеллигента крупного масштаба, «сочинителя», связанного с русской и европейской культурой, его судьба была слишком необычной, надо было объяснить, каким образом его семья

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 12. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 466. В дальнейшем все ссылки на тексты В. Г. Белинского даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

² В. В. Виноградов. Тургенев и школа молодого Достоевского. — «Русская литература», 1959, № 2; Его же. О языке художественной литературы. М., 1959.

³ Л. Н. Смирнова. Комментарий к рассказу «Уездный лекарь». — В кн.: И. С. Тургенев. Полн. собр. соч., т. 4, стр. 544.

⁴ М. К. Клеман. Программы «Записок охотника». Ученые записки Ленинградского гос. ун-та, № 76, серия филолог. наук, вып. 11, 1941, стр. 88—126; А. П. Могилянский. Программы «Записок охотника». — В кн.: И. С. Тургенев. Полн. собр. соч., т. 4, стр. 461—473.

впала в нищету и вымирает в сельской глуши. В сущности, это был сюжет для большого романа, к созданию которого молодой Тургенев еще не был подготовлен. И он ограничился эскизными зарисовками сцен из жизни «бедного семейства», выдвинув на первый план образ лекаря Трифона Иваныча, что и повлекло за собой смену названия рассказа. Но направление творческой работы автора «Записок охотника» оставалось тем же. Он должен был показать, что крепостное право пагубно действует на все сословия населения России, губит природные задатки русских людей, ломает их лучшие национальные традиции, мешает им выполнять гражданский долг и осуществлять естественные человеческие стремления к счастью и к нравственному идеалу. В центре рассказа оказался образ уездного лекаря.

Трифон Иваныч — типичный «маленький человек» из разночинцев, раздавленный жизненными обстоятельствами. Молодой Тургенев еще в «Записках охотника» создает образы интеллигентов по принципу: «среда заедает человека», который Н. А. Добролюбов считал наиболее характерным для «тургеневской школы» в русской литературе 50-х годов. Трифон Иваныч рано превратился в пошлого обывателя, который «весьма ловко» запускать «под обшлаг» денежные вознаграждения (43) и с большим удовольствием выигрывал «в преферанс по копейке» (52). Он, несомненно, прямой предшественник чеховского Ионыча, но все же он не врач-мещанин пореформенной поры, а «уездный лекарь» Трифон, нечто вроде прислуги помещиков и чиновников. Трифон Иваныч создает свою социальную и человеческую обездоленность и примиряется с ней. «Нашему брату... — говорит он, — не след таким возвышенным чувствованиям предаваться. Наш брат думай об одном: как бы дети не пищали да жена не бранилась. Ведь я с тех пор в законный, как говорится, брак вступить успел... Как же... Купеческую дочь взял: семь тысяч приданого. Зовут ее Акулиной, Трифону-то под стать. Баба, должен я вам сказать, злая, да благо спит целый день...» (52).

В «Записках охотника» выведены еще два ученых медика: фельдшер Павел Андреевич («Контора») и фельдшер Капитон («Смерть»). Первый еще сохранил чувство человеческого достоинства, он протестует против крепостнического произвола (берет под защиту крестьянку Татьяну, которую преследует главный конторщик). Он понимает, что, благодаря своей образованности, везде заработает себе на хлеб. Однако невежественный конторщик грубо обрывает гневную речь Павла Андреича, и в словах помещичьего ставленника проявляется типичное для эпохи крепостного права отношение господствующих кругов к интеллигенции. «Ведь вот как зазнался, — перебил его конторщик, который тоже начинал терять терпение, — фершел, просто фершел, лекаришка пустой; а послушай-ка его, — фу ты,

какая важная особа!» (165). Барыня, конечно, поддержала конторщика, Татьяну сослала, а Павла оставила «у себя в услужении» (166), потому что он ей был нужен.

Трагична судьба и недоучившегося студента Авенира Сорокумова, который служил домашним учителем у помещика Гура Крупяникова («Смерть»). По словам автора, это был «прекрасный, благороднейший человек» (220). Но его положение в помещичьей усадьбе было ужасным. Он «терпеливо сносил тяжелые шутки самого Гура, грубые любезности дворецкого, пошлые шалости злых мальчишек, не без горькой улыбки, но и без ропота исполнял прихотливые требования скучающей барыни» (стр. 220). Тургенев подчеркнул, что такое отношение к сельским учителям было типичным. «И степняки и образованные помещики, — писал он, — обходились с тобою, как с учителем: одни — грубо, другие — небрежно» (221). Недолго прожил «бездомный горемыка»: он умер от чахотки.

Загублены были и возможности русского интеллигента Василия Васильевича («Гамлет Щигровского уезда»). Это был «не герой», порожденный дворянско-крепостнической действительностью, духовно искалеченный ею. Образом Василия Васильевича Тургенев по-своему решает проблему «лишнего человека», одну из центральных в русской литературе XIX века. В исповеди Василия Васильевича проявляется авторское отношение ко многим «болезням» духовного развития образованной дворянской молодежи.

Крепостное право, как показывает автор «Записок охотника», породило также уродливые типы сельских богатеев и дворовых «аристократов». Многих обедневших дворян оно превратило в жалких «нахлебников». И если к этому добавить, что Тургенев в своей книге вывел типичные образы деревенских купцов, барышников, степных заводчиков, городских чиновников, столичных сановников, то можно вполне обоснованно сделать вывод о широкой панораме социальных типов и их взаимосвязей в книге Тургенева.

Автор «Записок охотника» не ограничился воспроизведением «натуры». Он стремился к обобщениям, к раскрытию причинно-следственных связей между социально-психологическими явлениями в жизни России. Истоки экономического и морального упадка дворян — в самих устоях бытия «дворянских гнезд». Причина обнищания, темноты и бесправия крестьян — в безграничном и часто нелепом произволе помещиков. Трагикомическое подражание некоторой части дворовых своим господам обусловлено всей атмосферой усадебного быта. Принижение роли интеллигенции — это национальное бедствие России, по мнению Тургенева, — прямой результат сословной иерархии крепостнической системы.

Свои выводы о настоящем и мысли о будущих возможных

путях развития России автор «Записок охотника» часто глубоко прятал под текст, представленный к печати. Мысли автора намеками выражают в книге и автор-рассказчик, и многие персонажи, особенно из крестьянской среды. О публицистичности «Записок охотника» и об их «эзоповском» языке написано немало¹.

Совсем недавно известный советский писатель Сергей Антонов выступил с циклом «рассказов о писателях, книгах и словах». В статье первой он рассмотрел особенности повествования в «Записках охотника» И. С. Тургенева и отметил, кроме *aggrèpe pensées* («задней мысли»), огромную роль «намекающей интонации» в книге, написанной от лица автора. Думаю, что сегодня нельзя понять «Записки охотника» как реалистическое произведение, не учитывая наблюдений Сергея Антонова и его вывода: «В любой устной беседе и в длинном устном монологе (если он не считается с листа бумаги) средством передачи смысла и чувства служит не только слово, но и интонация. Бывает даже, что не слово, а интонация несет основную смысловую нагрузку. У прирожденного рассказчика иногда законы построения фразы подчиняются законам интонации (да и любой писатель, прежде чем записать фразу, обязан ее услышать в воображении). В напечатанном рассказе интонация, естественно, скрыта за частой решеткой печатных строк.

В отличие от слушателя, воспринимающего интонацию рассказчика ухом, читатель находит и воспроизводит ее сам. Такая работа представляет собой творческий акт, недоступный книголию, внимающему в книгу поневоле»².

Форма «записок охотника» легко включала в себя документально-этнографические справки, авторские рассуждения и характеристики, «образчики» деревенских разговоров, «беглые» бытовые зарисовки, картины природы, дорожные истории и т. п. Такая форма отличалась гибкостью, не связывала автора детальной разработкой сюжетных линий, проходящих через все произведение, не требовала всестороннего изображения всех выведенных характеров, давала возможность запечатлеть отдельные наиболее значимые для авторского замысла эпизоды и характеры.

Особо важную роль в жанровой структуре «Записок охотника» играют неожиданные лаконичные концовки, родственные по своему функциональному значению новеллистическим финалам. В тургеневедческой литературе уже встречался термин

¹ См., например: В. А. Ковалев: «Записки охотника» Тургенева и западническая публицистика 1846—1848 гг.— Ученые записки Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена, т. 7. Л., 1937; М. О. Габель. Эзоповская манера в «Записках охотника» И. С. Тургенева.— В сб.: «Записки охотника» И. С. Тургенева (1852—1952). Орел, 1955.

² Сергей Антонов. От первого лица...— «Новый мир», 1972, № 10, стр. 250.

«новелла» по отношению к «Запискам охотника»¹. И это не случайно.

Жанровую природу «Записок охотника» невозможно понять, не учитывая опыта работы А. С. Пушкина над «Повестями Белкина». Об этой книге основоположника русского критического реализма как о едином, цельном произведении писал Н. Я. Берковский. Рассматривая «Повести Белкина» как глубокое изображение народной жизни и выражение народного мировосприятия, Н. Я. Берковский подчеркивал в каждой повести черты новеллистического жанра, видоизмененные эпической тенденцией, которую смело вводит в традиционный жанр европейских литератур Пушкин. Внешне не связанные друг с другом (точнее, связанные только образом рассказчика) повести-новеллы Пушкина передавали самую главную «новость» в русской жизни: пробуждение народного самосознания и растущую в передовых кругах общества надежду на активизацию «белкинской Руси».

Н. Я. Берковский писал: «По точному смыслу термина новелла есть «новость», она передает новое, как оно проявилось в поведении, в мыслях человека, в его связях с другими, с традиционным миром, причем эффект новизны, пережитой во всей ее внезапности, и составляет в новелле прямую цель рассказывания. В западных странах две лучшие эпохи новеллы — Ренессанс и время Пушкина — заполнены были борьбой за новое общество, за новые отношения людей, за новую культуру»². Каждая повесть-новелла у Пушкина, как тонко отмечает Н. Я. Берковский, готова превратиться в анекдот, в рассказ о случае, в очерк, но объединенные в одно произведение они сближаются с эпосом. Есть и другое в «Повестях Белкина», что ведет их к эпичности.

«В них повсеместно, — утверждает исследователь, — присутствует тема первоосновных условий существования, тема жизненной прозы, способной стать поэзией»³.

И. С. Тургенев в «Записках охотника», несомненно, явился наследником и продолжателем гениального эксперимента Пушкина, целью которого было соединение, казалось бы, несоединимого: традиционного новеллистического жанра и эпичности.

«Очерковый» характер книги Тургенева, как правило, связывают с развитием «натуральной школы». Между тем документальность «Записок охотника» также, на мой взгляд, является развитием пушкинской традиции. О характере документализма в «Повестях Белкина» Пушкина наиболее верно писал

¹ См.: Ю. Оксман. И. С. Тургенев. Исследования и материалы. Одесса, 1921.

² Н. Я. Берковский. О «Повестях Белкина». — В сб.: О реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.—Л., ГИХЛ, 1960, стр. 109.

³ Там же, стр. 118.

Н. Я. Берковский: «Документальность лиц у Пушкина — в конце концов орудие особого по содержанию своему лиризма, хотя, казалось бы, документальность и лиризм противопоставлены друг другу. Документальная манера обращаться с людьми увеличивает чувство человеческой ценности каждого из них. ...Отношение автора к персонажам точное, потому что почтительное, любовное. С профанными вещами можно поступать произвольно, вещи высокого значения требуют самого тщательного ухода за ними. Пушкин изучает Сильвио, зрителя, изучает их быт...»¹.

Вообще о жанровых особенностях «Записок охотника» никогда не прекращались споры. Ведутся они и до сих пор. Не все рассказы, вошедшие в книгу Тургенева, однотипны по своим жанровым признакам.

«Хорь и Калиныч» весьма близок к «физиологическому очерку» 40-х годов (это признается почти всеми исследователями), в «Лебедяни» преобладает этнографическое описание, в «Уездном лекаре» — исповедь в форме сказа и т. д., но большинство рассказов «Записок охотника» по концентрации жизненного материала и нового (что обязательно для «новеллы» — «новины») его освещения, по глубокому идейно-эмоциональному подтексту в неожиданной концовке обладает важнейшими качествами новеллистического жанра.

Тургенев приблизил жанр новеллы к будничной действительности и к жанру романа (его рассказы — романы в миниатюре) и тем самым открыл новые пути для его дальнейшего развития. Самое страшное в ужасах крепостного права, как показал Тургенев, в том, что они стали повседневной «нормой». В ряде своих рассказов Тургенев это подчеркивает неожиданной концовкой. Вот Ермолай и автор-«охотник» увидели мельничиху Арину, замученную господами («Ермолай и мельничиха»). Ее судьба настолько обычна для русской крепостной крестьянки, что Ермолай говорит о ней как о привычном факте и легко переходит на другие темы. Казалось бы, случай с Ариной должен взволновать его, возмутить, но он мало чем нарушает обычное течение жизни: уж слишком часто подобные случаи повторялись в русской деревне. Введя финальный диалог с неожиданным переключением Ермолая с темы приближающейся смерти Арины на «охотничий» разговор, Тургенев обращает внимание на типичность судьбы Арины. Он завершает рассказ таким эпизодом:

«Мы помолчали.

— Что она, кажется, нездорова? — спросил я, наконец, Ермолая.

¹ Н. Я. Берковский. Указ соч., стр. 138.

— Какое здоровье!.. А завтра, чай, тяга хороша будет. Вам теперь соснуть не худо.

Стадо диких уток со свистом промчалось над нами, и мы слышали, как оно спустилось на реку недалеко от нас. Уже совсем стемнело и начинало холодать; в роше звучно щелкал соловей. Мы зарылись в сено и заснули» (32). Здесь традиционная неожиданность новеллистической концовки выглядит совершенно по-новому: она дается в виде внешне очеркового, «натурального» диалога, а на самом деле идейно нагруженного, с богатым подтекстом, рассчитанным на «догадливость» читателя, на его «соучастие» в развитии авторской мысли и «сопереживание».

Глубокий смысл имеет и «концовка» «Бурмистра». Показав «могущество» Пеночника и семейство бурмистра Софрона, стремящегося угодить барину, приехавшему посмотреть на свою деревню, Тургенев дает неожиданное разоблачение «хозяина»-помещика, «отца» крепостных крестьян и «мудрого» бурмистра. «Часа два спустя я уже был в Рябове и вместе с Анпадистом, знакомым мне мужиком, собирался на охоту. До самого моего отъезда Пеночкин дулся на Софрона. Заговорил я с Анпадистом о шипиловских крестьянах, о г-не Пеночнике, спросил его, не знает ли он тамошнего бурмистра.

— «Сафрон-то- Яковлевича?.. Вона!

— А что он за человек?

— Собака, а не человек: такой собаки до самого Курска не найдешь.

— А что?

— Да ведь Шипиловка только что числится за тем, как бишь его, за Пенкиным-то; ведь не он ей владеет: Софрон владеет.

— Неужто?

— Как своим добром владеет. Крестьяне (т. е., все крестьяне, дело не в одном Антипе.— *Л. П.*) ему кругом должны: работают на него словно батраки: кого с обозом посылает, кого куды...—затормошил совсем» (147).

Здесь мы видим блестящий образец не только чрезвычайно важной по содержанию концовки новеллы, но и мастерски отшлифованного диалога. Внешне это самый обычный, как бы случайный диалог. А на самом деле здесь квинтэссенция идейного содержания рассказа.

Типичен для жанровой структуры «Записок охотника» и финал «Малиновой воды». Центральные персонажи этого рассказа — два старика-крестьянина, Степушка и Туман. Безрадостной была их жизнь, хотя оба они были трудолюбивые, честные, способные люди. Обо всей жизни Степушки можно было сказать: «Плохое дело не знать поутру, чем к вечеру сыт будешь!». Он не имел даже своего угла, не то, что семьи и дома. Не

легче была и жизнь Тумана. Это были старики еще «екатерининского» времени. Тургенев-очеркист мог бы удовлетвориться двумя портретами — характеристиками русских крестьян. Новелисту-Тургеневу потребовалось большее; он показал всеобщность для крепостного крестьянства судьбы Степушки и Тумана.

Неожиданно в конце новеллы появляется крестьянин Влас, представитель среднего поколения. Выясняется, что он ходил к барину в Москву просить, чтобы тот сбавил ему оброк или пересадил на барщину. Сын Власа работал извозчиком в Москве, копил деньги, вносил оброк. Там он и умер. Без его помощи Влас не в состоянии платить большой оброк. Барин же прогнал Власа. Жена у него «с голоду в кулак свистит». И выходит, что податься Власу некуда и что жизнь его не лучше несчастной доли Степушки. «На другом берегу, — заканчивает Тургенев, — кто-то затынул песню, да такую унылую... пригорюнился мой бедный Влас» (42).

Наконец, рассмотрим еще финал рассказа «Два помещика». В нем воспроизведена, как известно, типичная для крепостнической деревни сцена расправы помещика с крестьянином. Услышав звуки «мерных и частых ударов, раздававшихся в направлении конюшни», Мардарий Аполлоныч Стегунов с удовлетворением «кивнул головой» и с каким-то садистским наслаждением «произнес с добрейшей улыбкой и как бы невольно, вторя ударам: «Чюки-чюки-чюк! Чюки-чюк! Чюки-чюк!» (184). Обычно эту сцену приводят как главную, ключевую в содержании антикрепостнического рассказа «Два помещика». На мой взгляд, фактов угнетенного и бесправного положения крестьян в «Записках охотника» так много, что расширять их количество автору не было смысла. Каждый новый факт крепостнического быта нужен был Тургеневу для выражения новой обобщающей мысли или для отражения еще не показанных в книге сторон действительности. Пафос рассказа «Два помещика» — в раскрытии заскорузлости патриархального крестьянского сознания, воспринимающего унижение человеческого достоинства при крепостном праве как «норму» повседневных отношений между помещиком и крестьянином, как «привычное дело» для русского мужика. И эта обобщающая мысль автора скрыта в новеллистической концовке рассказа.

Самое поразительное для автора-рассказчика в сценах, которые он наблюдал в усадьбе Стегунова, — это отношение крестьян к физическому наказанию. Через четверть часа после того, как буфетчика Васю высекли на конюшне, автор-рассказчик встретил его на деревенской улице. Он шел несколько не удрученный жестоким наказанием и грыз орехи. Более того. Он даже взял своего барина под защиту: «У нас по пустякам не наказывают, — заявил он; — такого заведенья у нас нету — ни, ни. У нас барин не такой; у нас барин... такого барина в целой

губернии не сыщешь» (стр. 185). Автор-рассказчик ничего не ответил глупому Васе. Он лишь велел кучеру ехать, а сам подумал: «Вот она, старая-то Русь» (стр. 185). «Старая Русь» для Тургенева — это не только Русь помещиков-крепостников, хищников-бурмистров, тупых чиновников и жалких интеллигентов. Это и «страна рабов». Несомненно, Тургенев в своих «Записках охотника» выступал против рабского сознания русского человека, в том числе и русского крестьянина.

«Записки охотника» в целом энциклопедичны и масштабны по своему жизненному материалу и по идейной концентрации. Но и каждый рассказ «охотника» в этой книге значительно шире по идейному содержанию конкретного эпизода или литературного портрета. Многое скрывается в подтексте каждого рассказа. Объемность каждой новеллы из «Записок охотника» Тургенева ощущали и ощущают все вдумчивые читатели книги. Ромен Роллан писал о «Записках охотника»: «Взволнованная, свежая, сверкающая любовь к природе. Все породы деревьев и птиц. Чудесная галерея портретов современников. Это тот самый материал, который был брошен Толстым в огромное, всеобъемлющее действие. Большая точность, ничего расплывчатого, все очень искусно конденсировано. Каждый маленький рассказ мог бы у Толстого стать романом»¹.

Объемность рассказов в «Записках охотника» — это не особенность личного дарования И. С. Тургенева, а черта малых жанров зрелого реализма. В. Днепров отмечал: «...Главная черта нового рассказа состоит как раз в том, что он, несмотря на свою краткость, сжатость, несмотря на относительно небольшую массу жизненного материала, находит пути, чтобы выразить целую человеческую жизнь, нарисовать целый жизненный тип, охарактеризовать целую историческую эпоху. Это достигается благодаря концентрации типического, атмосферы времени, благодаря строжайшему отбору фактов наиболее общего значения и — поразительной емкости слова. Рассказ выбирает такой момент поворота, кризиса, развязки, в котором на самом деле суммируется, подытоживается большой и сложный жизненный процесс... Своеобразная диалектика художественной формы реалистического рассказа состоит в том, что свои жанровые особенности он приобретает как раз на пути преодоления жанровой ограниченности своего содержания, на пути разрешения противоречия между громадностью своего содержания и незначительностью своего объема»².

В литературе о «Записках охотника» неоднократно отмечалась связь их с философскими, социальными и эстетическими

¹ «Иностранная литература», 1955, № 1, стр. 130.

² В. Д н е п р о в. Проблемы реализма. Л., «Советский писатель», 1961, стр. 140.

идеями Белинского. Однако Тургенев не только осуществлял программу «натуральной школы». Он расширял ее идейно-эстетические горизонты, обогащал теорию реализма практикой художника-новатора и тем самым выступал не только как ученик и единомышленник Белинского, но и как его соратник. Ранняя «физиологическая» пора развития «натуральной школы» уже отступала в прошлое. Не удовлетворяла Белинского и так называемая «беллетристика», у которой он замечал кое-какие заслуги, но которую он вместе с тем решительно отделял от подлинно художественной, реалистической литературы. В статье «Тереза Дюнойе» (1847 г.) Белинский изложил свое понимание таких жанров, как роман и повесть (он не видел между ними существенного, качественного отличия), и их места в русской прозе 40-х гг. «Роман и повесть, — заявлял он, — овладели в наше время литературою; или вовсе вытеснив или оттеснив на задний план все другие ее роды»¹. Он отвергал сентименталистские и просветительские романы XVIII века, изображение «натуры», одобренное дидактикой.

И. С. Тургенев в работе над композицией и системой образов своей книги, несомненно, учитывал идеи Белинского о развитии социальной прозы в России. Он отошел от эмпиричности «физиологических» очерков, обратился к изображению глубинных течений повседневной жизни крестьянства.

В плане эстетическом автор «Записок охотника» пошел своим путем. Он соединил идею гуманности и живопись, мастерство в обрисовке характеров, социальный анализ и чувство формы, до него не встречавшейся в русской литературе, панорамное изображение жизни общества и проникновение во внутренний мир отдельной личности, прежде всего, человека из народа. Он доказал, что не только роман и повесть могут быть объемными прозаическими жанрами. Он совершил переворот в изображении крестьянской среды и крестьянского характера, на некоторое время опередив литературную теорию и дав ей, тем самым, мощный стимул для дальнейших разысканий.

Автор «Записок охотника» впервые показал множество типических народных характеров, которые составляют основу и надежду национального развития и быстро развивающееся самосознание которых связано с прогрессивной общественной мыслью всей демократической духовной культуры России. В этом была суть переворота, совершенного Тургеневым в конце 40-х — начале 50-х годов XIX века. Вообще все творчество Тургенева, связанное с интроспекцией, утвержденной в русской литературе романтизмом 20—30-х годов, пронизано стремлением объяснить человеческую личность пафосом ее души, идейно-философскими, этическими и эмоциональными двигателями

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 10, стр. 102.

ее жизни. Наиболее заметен такой подход к человеческой личности в тургеневских романах и психологических повестях, герои которых часто действуют исходя из идеи, полностью овладевшей ими, или же ломают свою жизнь, благодаря неудержимому стихийному порыву чувства (Базаров, Инсаров, Нежданов, Елена Стахова, Литвинов и другие).

Не случайно, что в последние 10—15 лет все чаще и чаще творческий метод Тургенева сближают с методом Достоевского. Совершенно справедливо писал Г. А. Бялый: «Не могло не быть значительного сходства у писателей, подходивших к человеку прежде всего со стороны его идейного мира, ставивших своей целью изучение форм сознания современного человека, недвольного жизнью и измученного ею. Сюда входил и интерес к тем болезненным изломам сознания, которые сопутствуют напряженной работе мысли и совести. Не надо забывать, что у обоих писателей идейное наполнение личности рассматривалось как нечто, захватывающее человека вполне, пронизывающее весь его мир, определяющее его поведение и нравственный строй»¹. Отмечая родственные связи по художественной манере изображения человека таких произведений, как «Дневник лишнего человека» и «Записки из подполья», «Отцы и дети» и «Преступление и наказание», Г. А. Бялый подчеркнул, что Тургенев и Достоевский «близко сходились, когда имели дело с историко-культурными и социально-психологическими явлениями русской жизни, каковы «лишние люди», люди рефлексии и подполья и новые люди, люди логики и отрицания»². Признав отличительной чертой художественной манеры Тургенева внимание к творческим силам человеческой личности, к строю ее души, М. Б. Храпченко также вплотную подошел к проблеме «Тургенев и Достоевский»³.

Но «Записки охотника» при сопоставлении психологического метода Тургенева и Достоевского, как правило, не упоминаются (исключением являются лишь работы В. В. Виноградова, о которых шла речь выше). Между тем средства изображения человеческой личности, которые органически присущи методу Достоевского, можно обнаружить не только в «Уездном лекаре» и «Гамлете Щигровского уезда», о чем писал В. В. Виноградов, но и в тех рассказах цикла, героями которых являются

¹ Г. А. Бялый. О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский). — «Русская литература», 1968, № 4, стр. 35.

² Г. А. Бялый. О психологической манере Тургенева, стр. 50.

³ М. Б. Храпченко. Тургенев и связи эпох. В его книге: «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы». М., «Советский писатель», 1970, стр. 347—348. О связях творческого метода Достоевского и Тургенева пишут и за рубежом. См., например, книгу японского литературоведа Рютаро Эрю «Исследование о Тургеневе», вышедшую в 1969 г. (Краткое изложение ее содержания дано в ст. Л. А. Холодович «Тургенев в Японии», — «Русская литература», 1973, № 2).

крепостные крестьяне и однодворцы. В процессе работы над образами крестьян Тургенев не пользуется монологом-исповедью героя, который стремится выплеснуть наружу противоречия своей души, муки своей совести, как в «Гамлете Шигровского уезда» и «Уездном лекаре». Тут нет психологического анализа, близкого к манере Достоевского. Но здесь имеет место такой подход к человеческой личности, который станет доминирующим в творчестве Достоевского.

Автор «Записок охотника» часто на первый план выдвигает мировосприятие крестьянина, его мысли и чувства, которые лежат в основе его отношений к людям и его поступков. Сложный внутренний мир крестьянина как двигатель народной жизни и как надежда будущего национального развития стал одним из главных объектов изображения и познания в «Записках охотника». Многие из крестьян, изображенных Тургеневым, обладают потенциальными возможностями стать полководцами, философами, поэтами, учеными, государственными и хозяйственными деятелями и т. п. Не случайно некоторые из них напомнили автору своим внешним видом, складом ума и характером Сократа, Крылова, Шиллера, Петра Великого.

Почти каждый крестьянин, выделенный Тургеневым крупным планом, имеет свою «идею» жизни и воплощает в себе важную для всего общества идейно-психологическую тенденцию переживаемого момента исторического развития. В первом рассказе цикла («Хорь и Калиныч»), по композиции и стилю близком к «физиологическому» очерку, крестьяне представлены автором-«охотником» в портретных характеристиках и в «образчиках» диалога. Но уже здесь крестьянский характер наделен своим, независимым взглядом на принципы хозяйствования в деревне, на крестьянский быт, на устои крепостнических отношений. Его «здравый смысл» оказывается выше «сухопарого немецкого рассудка» (18), его самосознание достигло такого уровня развития, что он «действительно понимал свое положение» (18).

Вскоре по аналогии с такими ранними рассказами книги, как «Мой сосед Радиков» и «Уездный лекарь», в которых раскрывается в пространных монологах самосознание дворянина и сельского интеллигента, Тургенев предоставляет возможность своим героям из крестьянской среды откровенно высказаться по разным вопросам общественной жизни, морали и религии. В некоторых рассказах самовыражение крестьянской души, исповедь русского мужика почти совершенно вытесняют описания быта, диалоги, авторские характеристики. В таких рассказах, как, например, в «Однодворце Овсянникове», исчезает новеллистическая неожиданная концовка с богатым идейным подтекстом: обрывается исповедальный монолог главного героя повествования — завершается сам рассказ («Но, быть может,

читателю уж наскучило сидеть со мною у однодворца Овсяникова, и потому я красноречиво умолкаю» — стр. 79).

Образ однодворца Овсяникова занимает исключительно важное место в книге Тургенева о России. В «разговоре», который ведет автор-рассказчик со своим «случайным» знакомым, преобладает монологическая речь Овсяникова. Рассказчик лишь изредка задает ему риторические и наводящие вопросы, иногда вставляет несущественные замечания или делает небольшие отступления, чтобы подчеркнуть ту или иную мысль своего собеседника. В «Записках охотника» монологи Овсяникова, пожалуй, наиболее полно выражают народное мировосприятие. Крестьяне в лице Овсяникова глубоко понимают основы крепостнического строя. Они понимают, что их «господа притесняют». Помещичью землю мужики прозвали «дубовщиной», «потому, что дубьем отнята». Подобные порядки Овсяников называет «старыми», т. е. бесперспективными, о них, говорит он, «нельзя нам, маленьким людям, очень-то жалеть...» (64). Овсяников, как и Хорь, иронически относится к помещикам. Но, в отличие от Хоря, он раскрывает логику антидворянских размышлений мужика, он разъясняет, почему крестьяне видят в помещиках разных поколений и разных характеров людей чужих, «странных», бесчинствующих на русской земле. Овсяников мыслит обобщенно, и его обобщения социально заострены. В его сознании помещики XVIII века были властными деспотами (рассказ о дедушке автора-«охотника») и пьяными самодурами (рассказ о Комове). В XIX веке они пытаются жить иначе: служить, получать образование, участвовать в размежевании, вводить «новые порядки»; «а дела-то настоящего не смыслят, даже собственной пользы не чувствуют; их же крепостной человек, приказчик, гнет их куда хочет, словно дугу» (68).

Подстать помещикам и хищники-купцы. Их принципы и образ жизни Овсяников также осуждает. О Фунтикове он говорит: «Не поеду я к этому брюхачу. Рыбу даст сотенную, а масло положит тухлое. Бог с ним совсем!». У Овсяникова своя дорога в жизни, и он ее придерживается твердо. Он верит в торжество правды и выступает с проповедью народного идеала. Этот идеал, конечно, далек от научного понимания развития общества и психологии личности, но для него характерны исторический оптимизм, вера в великую силу крестьянского труда и нравственного здоровья народа. Идеи, убеждения Овсяникова — двигатель его жизни и жизни всей его семьи. Он старается поступать «по справедливости и по закону» (70), «и ближнему помогать» (74). Взаимоотношения героя рассказа с племянником Митей, его учеником и духовным наследником, показывают, что слова и мысли Овсяникова не расходятся с его повседневной жизнью.

Если «философия» Овсяникова обращена к окружающим его людям, погружена в повседневный быт, а сам герой одноименного рассказа выступает в качестве наставника-просветителя, действующего и словом и личным примером, то другой крестьянский философ — Касьян, прежде всего, созерцатель природы и своей души, частицы божественного живого мира, и вечный странник, искатель правды и красоты. Им целиком овладела идея, близкая к пантеизму, и она определяет все его мысли, чувства, поступки. Так же, как и в «Однодворце Овсяникове», в рассказе «Касьян с Красивой Мечи» главное — самовыражение крестьянского сознания, обрамленное «охотничьими» приключениями и разговорами. Касьян с первых же слов выражает свою точку зрения на мир, он, как Дон-Кихот, везде видит посягательства на свой идеал, он готов конфликтовать, воевать и, если потребует, пострадать во имя идеи. Узнав, что он имеет дело с охотниками, Касьян сразу же пошел в наступление: «Пташек небесных стреляете, небось?... зверей лесных?... И не грех вам божьих пташек убивать, кровь проливать неповинную?» (118).

Все странности Касьяна и его странничество порождены той же почвой, на которой созрели мысли Овсяникова: оба они видят несовершенство общественной жизни в России, отсутствие справедливости в ней. И каждый из них по-своему стремится к народному идеалу. Овсяников живет и учит окружающих его людей на своем «пяточке», Касьян же хочет найти и утвердить большую правду на всей русской земле. Но оба они типичны, в их судьбе, мыслях и чувствах отражено развивающееся крестьянское самосознание, и это подчеркнуто в словах Касьяна: «И не один я, грешный... много других крестьян в лаптях ходят, по миру бродят, правды ищут... да!» (128).

Отзвуки и варианты мыслей и чувств Хоря, Калиныча, Овсяникова, Касьяна, а также другие оттенки и тенденции народного самосознания выражены Тургеневым во многих образах крестьян, появляющихся на страницах «Записок охотника». Разные «голоса» людей из народа звучат во всей книге Тургенева, а не только в рассказе «Певцы», и это демократическое «многоголосье» — признак зрелости русского реализма, который станет главным, определяющим в творчестве писателей второй половины XIX века. Справедливо заметил академик Д. Лихачев: «Принцип воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных «голосов» — существенная часть той неустанной борьбы со всеми канонами литературного изображения, которую последовательно ведет реализм»¹.

¹ Д. Лихачев. Об одной особенности реализма. — «Вопросы литературы», 1960, № 3, стр. 56.

В «Записках охотника» есть еще одна группа народных характеров, которая имеет первостепенное значение для понимания идейной позиции и творческого метода автора. Наблюдая сложность и многообразие народной жизни, ее постоянное развитие и понимая необходимость ее дальнейшего изучения с разных сторон и в разных взаимосвязях, Тургенев не мог пройти мимо крестьянских характеров, противоречивых и загадочных, до конца еще не понятых им и скрывающих в себе бездну неожиданностей, даже для них самих.

К числу таких «чудаков», людей «престранного рода» (24) относится, например, Ермолай. Он «беззаботен», как птица, довольно говорлив, рассеян и неловок с виду; сильно любил выпить, не уживался на месте, на ходу шмыгал ногами и переваливался с боку на бок — и, шмыгая и переваливаясь, улепетывал верст шестьдесят в сутки» (24). Он был «беззаботный и добродушный человек», но вместе с тем с женой обходился «жестoko и грубо» (24), автор не раз подмечал в нем «невольные проявления какой-то угрюмой свирепости» (25). Не менее загадочен лесник Фома. Он равнодушен и жесток по отношению к собратьям своим — крестьянам, но он заботится о маленьких детях, которых бросила сбежавшая «с прохожим мещанином» его жена, он вдруг оказывается «славным малым» (174) в том случае, о котором идет речь в рассказе. В Диком-Барине, — как пишет автор, — тоже «было много загадочно-го; казалось, какие-то громадные силы угрюмо покоились в нем, как бы зная, что раз поднявшись, что сорвавшись раз на волю, они должны разрушить и себя и все, до чего ни коснутся, и я жестоко ошибаюсь, если в жизни этого человека не случилось уже подобного взрыва, если он, наученный опытом и едва спасшись от гибели, неумолимо не держал теперь самого себя в ежовых рукавицах. Особенно поражала меня в нем смесь какой-то врожденной, природной свирепости и такого же врожденного благородства...» (237). Художник по натуре, с правдивой и горячей русской душой, Яков, победитель в состязании певцов «Притынного» кабачка, в заключительной сцене рассказа выглядит забудлыгой-пьяницей: «С обнаженной грудью сидел он на лавке и, напевая осиплым голосом какую-то плясовую, уличную песню, лениво перебирал и щипал струны гитары. Мокрые волосы ключьями висели над его страшно побледневшим лицом» (243).

Как видно из всего вышеизложенного, автор «Записок охотника» отразил в своей книге сложную русскую жизнь середины XIX века, жизнь, разные сферы которой находятся в брожении, в движении, в поисках выхода из тупика и в поисках истины, в противоборствовании старых и новых сил, идей, тенденций.

Уже в «Записках охотника» Тургенев проявил себя как художник «социального и психологического динамизма»¹, как писатель, который, прежде всего, стремится раскрыть в изо-

бражаемых им человеческих характерах идейно-психологическую «доминанту»², независимо от их социального происхождения и положения.

Крестьянская жизнь и крестьянские типы впервые у Тургенева выступили со своими противоречиями, во всем своем многообразии, в сложных взаимосвязях с иными сферами русской действительности, но, прежде всего, как основа современного национального бытия и будущего национального развития. Именно такой исторический и аналитический подход автора «Записок охотника» к изображению русского крестьянства позволил В. Г. Белинскому утверждать уже после публикации произведений А. Н. Радищева, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Н. Погодина, Н. Павлова, Д. В. Григоровича, что Тургенев «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил»³.

Истоки новаторского характера «Записок охотника» — в реалистическом методе творчества их автора, раскрывшем новые перспективы движения русской литературы XIX века от натуральной школы 40-х годов к социально-бытовой и социально-психологической прозе второй половины века. В изображении крестьянской жизни и народных характеров Тургенев впервые достиг реалистической зрелости. В его книге проявились те завоевания реализма, о которых говорится в одном из современных теоретических трудов: «Реализм в своих зрелых исторических формах предполагает умение не только верно изображать отдельные характеры и события, но и более или менее точно и правильно видеть их место в системе целого, в разворачивающейся перед глазами художника общей картине жизни, его умение вести читателя от преходящего, частного и индивидуального к устойчивому, существенному и типичному, т. е. раскрывать для читателя в отдельной изображаемой сцене и эпизоде, без насилия над ними, выражение общего строя и закономерностей человеческой жизни, конфликтов, переживаемых людьми различных классов, народов, всем человечеством в одну или многие эпохи»⁴.

¹ М. Б. Храпченко. Тургенев и связи эпох. — В его книге: «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы», стр. 346.

² Там же, стр. 349.

³ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 10, стр. 346.

⁴ Г. М. Фридлендер. Русский реализм (спорные проблемы и задачи изучения). — «Русская литература», 1973, № 3, стр. 38.

В. Н. ЗАХАРОВ

Петрозаводск

КОНЦЕПЦИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЭСТЕТИКЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Концепция фантастического в эстетике Достоевского — проблема, и главным образом потому, что много неясного сейчас в теории фантастического у Достоевского. И это несмотря на наличие отдельных замечаний в статьях и монографиях о писателе. Но ввиду того, что замечания эти случайны и фрагментарны, а кое-что из важных эстетических высказываний Достоевского не учтено и не осмыслено, давно назрела необходимость предпринять целостное исследование. Тем более, что эстетические взгляды Достоевского, по нашему мнению, заметно отличаются от интерпретации их в критике.

О ПРЕДМЕТЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Фантастическое — феномен фантазии художника. Но ведь и искусство в целом — тот же вымысел! «Искусство не требует признания своих произведений за действительность»¹, — отметил В. И. Ленин в «Философских тетрадах» со ссылкой на Фейербаха, подчеркнув тем самым условный характер отражения действительности в искусстве.

Вполне понятно, что различие правдоподобного и фантастического вымысла возможно, если художественный мир произведения оценивается критериями мира объективного. Не все этим критериям удовлетворяло, и в эстетике появляется новая категория — «фантастическое». Кстати, Достоевский видел про-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 59.

Далее ссылки на это издание с указанием тома, страницы — в тексте статьи.

явление фантастического в нарушении, как он писал, законов «пространства и времени», «законов бытия и рассудка»¹.

С точки зрения ленинской теории отражения то, что считается в искусстве фантастическим, — естественное свойство человеческого мышления соединять «несоединимое», расчленять целое, подавать явления и предметы в таких сочетаниях, которые не встречаются в объективном мире. «В природе» понятия не существуют «в этой свободе» (в свободе мысли и фантазии человека!!)» (29, 257). В природе не существуют, в сознании человека — да. В этом качественное отличие **объективного мира** от **сознания человека**. Но эта «свобода мысли и фантазии человека!!» ограничена одним очень важным условием: она должна способствовать наиболее полному, всестороннему и т. д. постижению сущности явления, должна отражать **«живую жизнь»** — так постоянно определял В. И. Ленин предмет познания — **объективный мир**.

Отражение в искусстве и науке имеет свою специфику: оно начинается с качественного превращения «живого созерцания» в одном случае — в понятие (наука), в другом случае — в образ (искусство). Своей предметностью художественный образ ближе к живому созерцанию, чем понятие, и может создавать иллюзию действительности. Но действительность в искусстве — совсем не то, что действительность на стадии «живого созерцания»: искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах материала еще не содержится»². Точнее — художник осмысливает действительность: «Сознание (das Bewußtsein) никогда не может быть чем-либо иным, как осознанным бытием (das bewußte sein), а бытие людей есть реальный процесс их жизни»³. Это осмысленное бытие ближе к действительности, чем «живое созерцание», в том смысле, что «правильное мышление», т. е. мышление без ошибок, не искажает истину, а выявляет ее: «Мышление, восходя от конкретного к абстрактному, не отходит — если оно правильное (NB)... — от истины, а подходит к ней» (29, 152).

Так что вполне закономерно наличие в художественном обра-

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. 12. М.—Л., ГИЗ, 1929, стр. 113.

Далее тексты Достоевского цитируются так: тексты художественных произведений с указанием тома, страницы (кроме специально оговоренных случаев) приводятся в тексте статьи по изданию: Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 1—10. М., ГИХЛ, 1956—1958; «Дневник писателя» и статьи с указанием тома, страницы — по изданию: Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. 11—13. М.—Л., ГИЗ, 1929—1930; Письма с указанием серии (П), тома, страницы — по изданию: Ф. М. Достоевский. Письма, т. 1—4. М.—Л., ГИЗ — «Academia» — Гослитиздат, 1928—1959.

² Л. С. Выготский. Психология искусства. М., «Искусство», 1968, стр. 309.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 80.

же того, что может быть воспринято как нарушение привычных отношений объективного мира, но что не является нарушениями в сфере человеческого сознания. С этой точки зрения интересны высказывания К. Маркса о связи мифологического и художественного мышления. Дважды в небольшом отрывке К. Маркс определил мифологию через художественное творчество: «Мифология, т. е. природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией»; вариант определения мифологии — «бессознательно-художественная переработка природы (здесь под природой понимается все предметное, следовательно, включая и общество)»¹.

Если мифология — «бессознательно-художественная переработка природы...», то логично предположить, что искусство — **сознательная переработка** фантазией художника «природы и самих общественных форм». Художник не всегда считается с «природой и самими общественными формами», но такая **переработка** в искусстве должна быть **сознательной**. В художественном мире все может произойти, все может случиться, всего можно ожидать, но над этим «произволом» фантазии должна властвовать мысль художника.

Это философский аспект проблемы. Есть и методологические трудности.

О ЦИТИРОВАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ДЕКЛАРАЦИЙ ДОСТОЕВСКОГО

Цитирование Достоевского — всегда проблема. Мысль Достоевского редко выступает в чистом качестве, чаще — с полемической «подкладкой». Не только в художественном творчестве, но и в публицистике, в критике.

Вне контекста некоторые цитаты приводятся в совершенно искаженном смысле. Например, знаменитая фраза — «реализм, доходящий до фантастического». Краеугольный камень концепции «фантастического реализма» Достоевского: сам Достоевский «определил свой художественный метод как фантастический реализм»². Но у Достоевского сказано достаточно осторожно, и уже одно это не дает повода к столь безапелляционному заявлению.

Но о творческом ли методе идет речь у Достоевского? Не будем говорить о тексте всей главы «Дневника писателя» за март 1877 года — приведем одно предложение, но целиком: «Принять не во что, пеленок нет, ни тряпки нет (бывает этакая бедность, господа, клянусь вам, бывает, чистейший реализм,—

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 121.

² Д. Л. Соркина. «Фантастический реализм» Достоевского (статья первая). — Ученые записки Томского университета, 1969, № 77, стр. 118.

реализм, так сказать, доходящий до фантастического), и вот праведный старичок снял свой старенький вицмундирчик, снял с плеч рубашку и разрывает ее на пеленки» (12, 94). С примерами, когда слово «реализм» употребляется Достоевским не в значении «творческий метод», мы еще встретимся. Здесь же текст достаточно ясен и нет необходимости доказывать, что в предложении речь идет об исключительной, но правдивой ситуации («клянусь вам»), о нищете реальной, но до такой степени невероятной, что нет даже тряпки, во что можно было бы завернуть новорожденного. И ни одного намека на творческий метод.

Мысль Достоевского часто излагается в понятиях оппонента, изнутри взрывая форму мысли его своим содержанием, доводя точку зрения оппонента до абсурда. Например, «идеализм», который «исконный, настоящий реализм»: «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии — да разве не закричат реалисты что это фантазия! Между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает. Ну, не ничтожен ли Любим Торцов в сущности, — а ведь все, что только идеального позволил себе их реализм. Глубок реализм — нечего сказать! Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось». (П, 2, 150—151).

Нужно проявлять особую осторожность при цитировании и интерпретации таких эстетических деклараций Достоевского, их нельзя воспринимать буквально: мало кому приходит в голову называть творческий метод Достоевского «идеализмом». Перед нами один из излюбленных приемов организации внутреннего монолога у Достоевского, один из испытанных полемических приемов его: герой усваивает тон своего оппонента, поддакивает, но разговор часто ведет так, что, по сути дела, обезоружив противника, нередко излагает свою точку зрения. Достоевский блестяще владеет методом «сократической беседы». Замечательный образец такой полемики — статья его «По поводу элегической заметки «Русского вестника» (1861).

В статье четко прослеживаются все этапы «сократической беседы».

Достоевский усваивает тон своего оппонента, даже цитирует его, поддакивает ему: «Вы поворите: «Никогда еще не доходила до такого всевластного господства рутина, бессмысленное и рабское повторение мнений из чужой жизни, как теперь, когда все, по-видимому, из того лишь и бьются, чтоб жить своим умом и не поклоняться авторитетам». Но ведь и вы знаете, что

если нет почвы и если невозможна деятельность, то стремящийся дух выразится в явлениях ненормальных и беспорядочных, именно — примет фразу за жизнь, накинется на готовую чужую формулу, обрадуется даже ей и ею заменит действительность! В фантастической жизни и все отправления фантастические» (13, 230).

В понятиях оппонента («фантастическая жизнь» — у оппонента «пустые миражи») Достоевский доводит мысль его до логической завершенности, логического совершенства, хотя и вкладывает уже свой строго определенный смысл в это понятие: в жизни, оторванной от почвы, где «невозможна деятельность», и все отправления беспочвенные.

После этой фразы речь автора резко перестраивается. Пути автора и его оппонента расходятся: «Но по-нашему, это страдания, это безвыходные муки. А по-вашему, все фразеры. Да разве это возможно? Разве... и т. д.» (13, 230—231). И расходятся в оценке явления. Кончается отрывок «неожиданным» панегириком анти-оппоненту, раскрывающим позицию самого автора: «Блажен тот... и т. д.» (13, 231).

Далее идет развернутая критика оппонента. Оппонент разоблачен, морально уничтожен. Характерен итог статьи: «И ведь мы вам уступили. Мы согласились...» (13, 234).

Один из методологических просчетов в работах, где цитируются высказывания Достоевского о фантастическом, в том, что в них не выяснена семантика слова «фантастический». Слово это у Достоевского в одном случае однозначно, в других — многозначно.

Однозначно — как понятие, обозначающее особую «форму искусства» (термин Достоевского). Многозначно — в роли определения (основные значения: вымышленный, выдуманный, надуманный; призрачный, беспочвенный; невероятный, немыслимый, неправдоподобный, необычный, необыкновенный). «Фантастический» как определение — одно из любимых слов Достоевского. Удачна многозначность, богатство смысловых оттенков слова. Уточняющие синонимы в этом отношении заметно проигрывают: они определены, ясны, в них нет семантической «тайны».

Фантастическими Достоевский часто называл действительные факты, в истинности которых он не сомневался, но именно они проходили мимо сознания читателей, мимо творчества писателей — его современников, видевших в них проявление «частного случая», «исключения»: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив. В каждом нумере газет Вы встре-

чаєте отчет о самых действительных фактах и самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимают-ся ими; а между тем они действительность, потому что они факты. Кто же будет их замечать, их разьяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не *исключительны*» (П, 2, 169). Можно привести примеры точно такого же употребления слова «фантастический» у Достоевского в XV главе «Дневника писателя» за 1873 г.—«Нечто о вранье» (11, 213), во вступлении ко второй главе «Дневника писателя» за март 1876 г. (11, 234—235). Но ограничимся ссылкой на них.

При жизни Достоевского критика часто называла его произведение «фантастическими». Достоевский подхватывает это слово, но вот как он «ломает» его: «Для послесловия. Я написал фантастический роман, но никогда более действительнее характеры (жажда любви и правды, гордость и неуважение к себе)»¹. Или: «Неужели фантастичный мой Идиот не есть действительность, да еще самая обыденная!» (П, 2, 170).

Какова цена этих признаний в «фантастичности» произведений? — Как жадно ловил Достоевский любое свидетельство против! «В Биржевых (или Новом времени — Страхов не запомнил) он читал на днях статью о Подростке. Довольно длинную. В ней не то что хвалят, но говорят, что до сих пор многие принимали типы Достоевского за фантастические, но, кажется, пора разубедиться и признать, что они глубоко реальные и проч. в этом роде» (П, 3, 151).

Подчас «фантастичностью» Достоевский просто дразнит своих здравомыслящих оппонентов: «За кофеем я отдал вполне справедливость Ефиму и здравому смыслу его. Да, он был практичнее меня, но вряд ли реальнее. Реализм, ограничивающийся кончиком своего носа, опаснее самой безумной фантастичности, потому что слеп» (8, 155). Мысль эту (а извлечена она из рассуждений А. Долгорукого из «Подростка») нельзя воспринимать буквально: в контексте высказывания убеждения подростка не выглядят «безумными» и «фантастическими», тем не менее неприятие слепого здравомыслия выражено категорически («опаснее самой безумной фантастичности»). К слову сказать, и понятие «реализм» употреблено Достоевским не в значении «творческий метод», а как трезвый практический взгляд на жизнь².

Достоевский ни на минуту не сомневался в том, что «фанта-

¹ Из архива Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы. М—Л., ГИХЛ, 1931, стр. 75.

² Сравните: «Реализм. Реализм есть ум толпы, большинства, не видящий дальше носу, но хитрый и проникающий, совершенно достаточный для настоящей минуты. Оттого он всех увлекает и всем нравится, всем по плечу». — «Неизданный Достоевский». Записные книжки и тетради 1860—1881 гг. — «Литературное наследство», т. 83. М., «Наука», 1971, стр. 212.

стическая» жизнь — наиреальная действительность. Такой он ее и изображает.

Но не всегда.

Для того, чтобы изображать фантастику общественного бытия, Достоевскому нужно было вступить в особые отношения с предметом. Необходимо было отчуждение от предмета изображения, и как следствие этого — отказ от любой попытки исследования, «пробы» его. Позиция — немислимая у Достоевского-художника с его постоянно углубляющимся анализом, бережным отношением к любым мелочам жизни, но вполне понятная у Достоевского-фельетониста, у Достоевского — обозревателя политической жизни за рубежом в «Гражданине» (в последнем случае Достоевский просто не имел возможности писать по собственным впечатлениям).

Вот пример такого изображения действительности в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе»: «И вдруг, оставшись один, я об этом задумался. И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные лица, чудные, вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал, и все хохотал» (13, 158). Такое же отчужденное восприятие действительности в политических обозрениях Достоевского (13, 370, 384, 385, особенно 422).

Фантастичен Петербург Достоевского, когда взгляд писателя освобождается от подробностей, физиологии Петербурга, — фантастичен в момент прозрения, подобного описанному в «Слабом сердце», в «Петербургских сновидениях...», в «Подрустке». В такие минуты призрачным становится Петербург — город-чиновник, город, утративший связь с «почвой», город-греза, умышленный «медным всадником» не только в буквальном, но и в переносном у Достоевского-почвенника смысле — на «чухонском болоте».

Фантастична действительность, когда «кажимость» воспринимается как обман, скрывающий глубинный смысл происходящего. Фантастична в восприятии Версилова, признающегося Аркадию: «Ты, может быть, не знаешь? Я люблю иногда от скуки... от ужасной душевной скуки... заходить в разные вот эти клоаки. Эта обстановка, эта заикающаяся ария из «Лючий», эти половые в русских до неприличия костюмах, этот табачище, эти крики из бильярдной — все это до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим» (8, 301). В этом же смысле фантастично настроение духа у повествователя в первой главе «Униженных и оскорбленных».

Но что характерно: прецеденты эти не выходят за пределы мироощущения героев Достоевского, не становятся нормой его поэтики — ведущим структурообразующим принципом его произведений. Нас же фантастическое интересует прежде всего как категория поэтики Достоевского.

ТЕОРИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО У ДОСТОЕВСКОГО

«Фантастический род» в эпоху Достоевского старательно изгонялся из искусства. И изгонялся критиками всех направлений из самых разных соображений, впрочем, единодушных в одном: фантастическому не место в литературе. Еще по поводу первого опыта Достоевского в области фантастического В. Г. Белинский заметил: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находится в заведывании врачей, а не поэтов»¹. Но в том-то и дело, что Белинский позже других пришел к такому восприятию фантастики. Это результат воздействия на него обсуждения «Двойника» в критике. Критика, а за ней и большая часть публики просто не понимали фантастических произведений.

Условный характер художественного творчества сплошь и рядом не замечался. Достоевский довольно иронически оценивал это. Вот хотя бы рассуждения Смердякова, о том, что «стихи вздор-с»: «Это существенный вздор-с. Рассудите сами: кто же на свете в рифму говорит? И если бы мы стали в рифму говорить, хотя бы даже по приказанию начальства, то много ли бы мы насказали-с? Стихи не дело, Марья Кондратьевна» (9, 281). Но не всегда можно было ограничиться иронией. Именно необходимостью подчеркнуть условный характер искусства вызваны два предисловия Достоевского — к «Крокодилу» и к «Кроткой».

Отстаивая свои взгляды на фантастическое, Достоевский был активным пропагандистом «фантастического рода» в искусстве. Так, во второй статье «Книжность и грамотность» Достоевский обрушился на Н. Ф. Щербину, изгонявшего из программы «Читальника» все фантастическое, и противопоставил ему народное восприятие и понимание фантастического как «формы искусства»: «народ страшно любит фантастическое и с жадностью читает, или слушает его, как читают», «народ разберет, что это форма искусства, не беспокойтесь. Право, он не так глуп и не до такой степени ограничен, как вы предполагаете» (13, 126—127). Или: Тургенев колебался, печатать ли «Призраки», — Достоевский в целом эстетическом трактате убеждал его это сделать: «Итак, все дело будет состоять в вопросе: имеет

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 10. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 41.

ли право фантастическое существовать в искусстве? Ну кто же отвечает на подобные вопросы!» (П, 1, 344).

Борьба за включение фантастического в поэтическую систему реализма велась Достоевским на протяжении всей жизни. настолько велика была для него потребность осмысливать действительность в таких формах.

В основных чертах теория фантастического изложена Достоевским в рецензии «Три рассказа Эдгара По» (январь 1861), в статье «Книжность и грамотность. Статья вторая» (август 1861), в письмах И. С. Тургеневу от 23 декабря 1863 года и Ю. Ф. Абазы от 15 июля 1880 года, в романах — в первой части «Преступления и наказания» (конец 1865), в третьей части «Идиота» (1868), в XI книге «Братьев Карамазовых» (1880).

Отзывы Достоевского о «фантастическом в искусстве» датированы. Это необходимо. Анализ эстетических взглядов Достоевского показывает, что представления писателя о фантастическом до 1865 года были **иными**, чем в поздний период, когда, по мнению писателя, «фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны *почти* поверить ему» (П, 4, 178). Факт принципиального отличия взглядов Достоевского на «фантастическое в искусстве» (до и после 1865 года) в научной литературе не отмечен.

До 1865 года Достоевским сформулированы основные принципы фантастического. Фантастическое — это «форма искусства» (13, 126), фантастическое же произведение — «произведение чисто поэтическое (наиболее поэтическое)» (П, 1, 343). Фантастическое интересует Достоевского как способ выявления «поэтической правды» о человеке и времени. Фантастическое событие невозможно в объективном мире, но оно действительно в художественном мире произведения. Необъясним («игра природы»), но реален двойник господина Голядкина — Голядкин-младший¹. Действительно, но нелепо центральное событие «Крокодила»: чиновник проглочен крокодилом, но остался жив. Это своего рода эксперимент: самое главное в обоих случаях — «что из этого вышло».

Исключительное значение в понимании концепции фантастического у Достоевского имеет его рецензия «Три рассказа Эдгара По», в которой развернуто подробное сопоставление двух фантастов — Гофмана и Эдгара По. Сопоставление примечательно: емкая характеристика художественной манеры двух писателей окрашена личным отношением Достоевского к фантастике

¹ См. об этом мою статью «Трагедия Голядкина (о повести Ф. М. Достоевского «Двойник. Петербургская поэма»)» в межвузовском сб. «Традиции и новаторство». Уфа, (в печати).

каждого, что дает возможность установить требования его самого к фантастическому.

Если говорить о влиянии Э. По на Достоевского не приходится (произведения Э. По стали довольно часто появляться в русской печати в 50-х годах, но Достоевский знает о публикации лишь «двух-трех рассказов» Э. По, да и рассказы эти были прочитаны сформировавшимся писателем), то совсем иное дело с Гофманом. Тот факт, что на протяжении целого периода становления Достоевского как писателя (с 1838 года вплоть до начала работы над «Бедными людьми») Гофман — его любимый писатель (П, 1, 47; 13, 158), следует отнести к важным факторам формирования поэтической системы Достоевского. Чтение Гофмана не прошло даром. В частности, многими исследователями подчеркивается, что Достоевский вынес из творчества Гофмана ряд философских идей и тем, связывает их и общность некоторых приемов поэтики.

Но несмотря на это, отношение Достоевского к Гофману и Э. По неоднозначно. Оно диалектично: окончательное приятие двух писателей выражено не только через то, что нравится, но и через отрицание чуждого.

Основной принцип фантастики Э. По близок манере Достоевского: «допустив это («неестественное». — В. З.) событие, во всем остальном совершенно верен действительности» (13, 523). Тот же прием — в «Двойнике» и «Крокодиле». Но для Достоевского этот тезис «верен действительности» не столько описание обстановки события, сколько критерий реалистичности фантастики.

Фантастика Э. По — «еще не прямо фантастический род»: «если он и фантастичен, то, так сказать, внешним образом» (13, 523). Это объясняет, почему Достоевский считал, что «Крокодил», эта «фантастическая сказка, вроде подражания повести Гоголя «Нос», а не «Двойник» первое произведение, написанное им в собственно «фантастическом роде» (11, 25).

Привлекает Достоевского и способность Э. По мистифицировать читателя характером своего творческого воображения. Достоевский называет ее «силой подробности». Можно привести довольно много эпизодов из раннего Достоевского, когда описание «так подробно, так точно, наполнено такими неожиданными, случайными фактами, имело такой вид действительности», что все верили ему (13, 524). Но напомним две особенно поразившие современников глубиной психологического анализа сцены у его превосходительства в «Бедных людях» и «Двойнике».

Еще одна точка соприкосновения Достоевского и Э. По: «Он почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение и с какою силою пронизательности,

с какою поражающею верностью рассказывает он о состоянии души этого человека!» (13, 523).

Все эти особенности стиля Э. По — суть поэтики не только позднего, но и раннего Достоевского, не случайно он так подробно анализирует их.

Но хотя Достоевскому, как писателю иной исторической эпохи, чужда сказочная демонология фантастики Гофмана (13, 523), сравнение Э. По с Гофманом не в пользу американского писателя: «При том же Гофман неизмеримо выше По, как поэт. У Гофмана есть идеал, правда, иногда не точно поставленный; но в этом идеале есть чистота, есть красота действительная, истинная, присущая человеку» (13, 524). Э. По не хватает поэзии. Той поэзии, которая буйствует, например, в «Коте Мурре»: «Что за истинный, зрелый юмор, какая сила действительности, какая злость, какие типы и портреты, и рядом — какая жажда красоты, такой светлый идеал! В По если и есть фантастичность, то какая-то материальная, если б только можно было так выразиться. Видно, что он вполне американец, даже в самых фантастических своих произведениях» (13, 524).

Что это за «материальная фантастичность» у Э. По, из текста рецензии ясно: «допускает, что оживает египетская мумия гальванизмом, лежавшая пять тысяч лет», «умерший человек, опять-таки посредством гальванизма, рассказывает о состоянии души своей и проч. и проч.» (13, 523). Достоевскому не нравится «материальная фантастичность» Э. По. Оказавшись перед выбором: или «материализация» вымысла американского писателя — или тонкая поэтичность фантастики Гофмана, Достоевский, несмотря на то, что Э. По ближе ему по своей творческой манере, отдает свои симпатии Гофману.

Достоевскому по душе поэтичность фантастики.

Не принимает Достоевский «материальное» объяснение фантастического в «Призраках» Тургенева, где фантастическое существо объяснено Тургеневым как упырь. По Достоевскому, не надо никакого объяснения: «Если что в «Призраках» и можно бы покритиковать, так это то, что они *не совсем вполне* фантастичны. Еще бы больше надо. Тогда бы смелости *больше* было. У Вас являющееся существо объяснено как упырь. По-моему бы, не надо этого объяснения» (II, 1, 344). Достоевскому достаточно поэтичности вымысла: «Мне довольно, что я уж слишком осязательно понял тоску и прекрасную форму, в которую она вылилась, т. е. брожением по всей действительности без всякого *облегчения*. И *тон* хорош, *тон* какой-то нежной грусти, без особой власти» (II, 1, 344). «Призраки похожи на музыку» (II, 1, 343). Реальное же в фантастических «Призраках» — «*тоска развитого и сознающего существа, живущего в наше время, уловленная тоска*» (II, 1, 343). Так фантастическое становится формой выражения «*поэтической правды*» времени.

Кстати, неприятие «безыскусного» материального объяснения фантастического сохранилась у Достоевского и в поздний период. Обратите внимание на разбор Достоевским повести Ю. Ф. Абаза: «Вы... выдумываете нечто грубо-физиологическое, какую-то льдину вместо сердца... Пусть это фантастическая сказка, но ведь фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему... Там же, где схимник фабрикует сердце из просвирки с вином — до того у Вас грубо, что возбуждает даже смех. (Как писатель я должен однако сознаться, что сцена эта смела и не лишена колорита)» (П, 4, 178). Но это неприятие дано уже в контексте иных соображений.

В 1865 году оканчивается первый период творчества Достоевского в «фантастическом роде» в связи с прекращением публикации незавершенной «справедливой» повести «Крокодил, необыкновенное событие, или пассаж в Пассаже» и начинается второй в связи с работой писателя над романом «Преступление и наказание» и окончанием в конце года работы над первой частью романа, где впервые сформулирован Достоевским новый принцип фантастического — психологической мотивировки его.

До 1865 года Достоевского привлекала прежде всего поэтичность фантастики, «свобода мысли и фантазии». Фантастическое — поэтическая вольность. Границ между реальным и фантастическим у Достоевского нет: фантастическое реально и изображено как действительное — у Голядкина на самом деле есть двойник, чиновник действительно проглочен крокодилом и остался жив, хотя жить ему приходится в утробе крокодила. Но допустив это неестественное событие (нарушающее законы «пространства и времени», «бытия и рассудка»), писатель во всем остальном «совершенно верен действительности». Это принцип «реалистической фантастики» Достоевского. Фантастическое становится у Достоевского в этот период самым непосредственным («чисто поэтическим») выражением правды о времени и человеке («поэтической правды»). Писатель еще не стоял перед необходимостью объяснить фантастическое, мотивировать его.

Изменения не затронули самой сути концепции фантастического. В поздний период, как и в ранний, фантастическое — «форма искусства», а фантастическое произведение — «произведение чисто поэтическое (наиболее поэтическое)». Изменился способ сочетания реального и фантастического.

Изменения эти вызваны перестройкой в 1865 году всей поэтической системы Достоевского и образования нового жанрового единства — романа Достоевского. Принцип включения фантастического в реалистический роман высказан в оригинальной теории снов («кошмаров») как форме бытования

фантастического. Новая норма фантастического — обязательность **качественного** перехода из реального в фантастическое и наоборот. Если в период до 1865 года критерий фантастического — поэтичность вымысла, то уже в «Преступлении и наказании» фантастическое «соприкасается с реальным».

В 1865 году Достоевским были осознаны **предел и правила** фантастического в искусстве. Предел в том, что фантастическое ограничено **сознанием героя**. Правила касаются способа сочетания фантастического¹: «должно соприкасаться с реальным».

Так, основной формой фантастики Достоевского становится **сон**. Правда, Достоевский разнообразен в способах сочетания фантастического и реального. По меньшей мере существуют еще два способа включения фантастического в романы Достоевского: **рассказ о фантастическом и чтение фантастических текстов как цитирование или исполнение их**². Результат изменения в поэтике Достоевского — известная двойственность фантастического после 1865 года: внешне фантастическое «естественно» (вследствие мотивировки фантастическое не противоречит здравому смыслу), но на самом деле по значению своему оно выходит далеко за те рамки, которые отводятся ему мотивировкой, — фантастическое создает новую эстетическую реалью, **второй план** повествования: как и нефантастическое, оно обусловлено общей концепцией произведения.

Сон — основная форма фантастического у Достоевского после 1865 года. В теории фантастического это находит выражение в оригинальной концепции снов — «художественных снов», «странных снов, невозможных и неестественных». Такие сны — это прежде всего «картина» со своей «обстановкой и всем процессом всего представления» (5, 59), «сложная и реальная действительность», «события или даже целый мир событий» (10, 166).

Обязательное условие — реалистическое изображение снов. Фантастическое должно не только «соприкасаться с реальным» (II, 4, 178), но и должно иметь «сходство с действительностью» (5, 59). Чем это сходство достигается?

Во-первых, нужна «мысль, но мысль уже действительная, нечто принадлежащее к вашей настоящей жизни, нечто существующее и всегда существовавшее в вашем сердце» (6, 514).

Во-вторых, «обстановка и весь процесс всего представления бывают при этом до того вероятны и с такими тонкими, нежи-

¹ При всем различии форм фантастики у Достоевского и Гоголя принцип классификации (по способу сочетания фантастического и реального) подсказан концепцией гоголевской фантастики Ю. В. Манна. — Ю. В. М а н н. Эволюция гоголевской фантастики. — В кн.: К истории русского романтизма. М., «Наука», 1973, стр. 220.

² По определению Ю. В. Манна, это формы «завуалированной» фантастики. — Там же, стр. 220.

данними, но художественно соответствующими всей полноте картины подробностями, что их и не выдумать наяву этому же самому сновидцу, будь он такой же художник, как Пушкин или Тургенев» (5, 59). Вариант: «Клянусь тебе, Лев Толстой не сочинит» (10, 166). Там же аналогичное рассуждение о «неожиданных подробностях» (ср. 6, 491).

Что привлекает Достоевского в «сновидческой фантастике»? Прежде всего та «свобода мысли и фантазии **человека!**», о которой писал В. И. Ленин в цитированном уже положении из «Философских тетрадей».

«Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающей ясностью, с ювелирски-мелочной отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы не замечая вовсе, например, через пространство и время. Сны, кажется, стремится не рассудок, а желание, не голова, а сердце, а между тем какие хитрейшие вещи проделывал иногда мой рассудок во сне!» (12, 111). Достоевскому нужна свобода от законов «пространства и времени», «законов бытия и рассудка» ради тех «точек, о которых грезит сердце» (12, 113). Нравится ему, что «в сплетении этих нелепостей заключается какая-то мысль, но мысль уже действительная, нечто принадлежащее к вашей настоящей жизни, нечто существующее и всегда существовавшее в вашем сердце; вам как будто было сказано вашим сном что-то новое, пророческое, ожидаемое вами» (6, 514).

Такие сны всегда несут в себе огромный эстетический заряд: «долго помнятся», «необыкновенная выпуклость, яркость», картинность сна «производят сильное впечатление» (5, 59—60). Принцип такой фантастики — **сущность** («поэтическая правда», «то, о чем грезит сердце») становится **явлением**.

Но не всякий сон у Достоевского — фантастическое. Важное методологическое значение на этот счет имеет одно замечание М. М. Бахтина о снах в эпосе: «В эпосе сон не разрушал единства изображенной жизни и не создавал второго плана; не разрушал он и *простой* целостности образа героя»¹. Правда, получилось так, что М. М. Бахтин противопоставляет сны в эпосе концепции снов у Достоевского, но есть у Достоевского такие сны, только на них не обращают внимания. И понятно — ни в какое сравнение со «сновидческой фантастикой» Достоевского они не идут. Это сны — и только. Назовем сон Голядкина в «Двойнике» (1, 313—317), сон Прохарчина в рассказе «Господин Прохарчин» (1, 403—406), два сна Ордынова в «Хозяйке» (1, 441—445, 457—458), после 1865 года — два сна Мышкина в «Идиоте» (6, 481—482, 513), два сна Вельчанинова

¹ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 197.

в «Вечном муже» (4, 447—448, 560—561), два сна Аркадия Долгорукова в «Подростке» (8, 367—373, 417—419). Эти сны лишены того универсального значения, которое придавалось «сновидческой фантастике». В этих снах на первый план выступает не философское, а психологическое содержание, которое не разрушает «простой целостности образа героя», «единства изображенной жизни». И этим снам Достоевский придает важное композиционное значение¹, но отличаются эти сны от «сновидческой фантастики» еще и тем, что они не создают второго плана, не являются поэтическим планом развития общей концепции произведения (или — по определению фантастики Ю. М. Лотмана — не нарушают нормы условности, принятой в тексте художественного произведения)².

Нас же сны интересуют как форма фантастического у Достоевского, а это сны Раскольников и предсмертный сон Свидригайлова в «Преступлении и наказании», сны Алеши, Мити и Ивана в «Братьях Карамазовых». **Изображения** этих снов (не рассказ о сне и не пересказ его!) находятся в полном соответствии с концепцией «художественных снов» Достоевского.

Следующая форма фантастического — **рассказ о фантастическом**. Фантастическое не изображается, о фантастическом рассказывается. В основном этот вид фантастического сконцентрирован в исповедях Мармеладова, Свидригайлова, Ипполита Терентьева, Ставрогина, Версилова: фантазия Мармеладова о явлении Христа (5, 26—27), рассказ Свидригайлова о привидениях и его представление о вечности (5, 296—300), сон и кошмар Ипполита Терентьева в «Необходимом объяснении» — «Идиот» (6, 441—443, 462—467), сон Ставрогина о «золотом веке» и его воспоминание о загубленной Матреше («Исповедь Ставрогина» из ненапечатанной главы «У Тихона»), сон и фантазия («Я представляю себе...») Версилова о «золотом веке» (8, 513—514, 518—519). Но не только в исповедях сконцентрировано фантастическое: фантастичны некоторые рассказы русского барона Мюнхаузена — «враля» генерала Иволгина. Здесь фантастическое дано как **игра** — грань, которую устанавливает условность отражения действительности в искусстве, стирается: одержимый потребностью сочинять генерал Иволгин выдает свои фантазии за действительность (о рядовом Колпакове; «камер-паж Наполеона»). Как и пародия Лебедева на фантазии Иволгина («нога, похороненная на Ваганьковском кладбище»),

¹ С этой точки зрения Н. М. Чирковым удачно проанализированы сны Аркадия Долгорукова. — Н. М. Чирков. О стиле Достоевского. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 42—43, 64.

² «Фантастика реализуется в тексте как нарушение принятой в нем нормы условности». — Ю. М. Лотман. Заметки о структуре художественного текста. — Ученые записки Тартуского университета, вып. 284, труды по знаковым системам, V. Тарту, 1971, стр. 287.

как и рассказ помещика Максимова в «Братьях Карамазовых», выдающего эпизод из «Мертвых душ» Гоголя за эпизод своей жизни (тот Максимов, которого Ноздрев высек), фантастическое в этих случаях исполнено комического значения. Но не только комичен образ генерала: «У этого трагедия наряжена в шутовской парад смешного хвостуна и пьяницы»¹.

Есть еще одна форма фантастического в романах Достоевского — чтение фантастических текстов как цитирование² или исполнение их: из «Нового завета» о воскрешении Лазаря («Преступление и наказание»), о браке в Кане Галлилейской («Братья Карамазовы»), из апокрифической литературы — басня о луковке, народная легенда об аде; исполнение Иваном Карамазовым своей поэмы «Великий инквизитор». У Достоевского это тексты одного характера. Указание на это — в литературном предисловии Ивана к поэме, там же их эстетическая оценка: Достоевский не воспринимает их за бывшее в действительности, воспринимает их эстетически, а не экзистенциально. Хотя в мировоззрении Достоевского вопрос о вере в чудеса Христа «буквально» — вопрос веры и неверия, в романах Достоевского цитата из евангельских текстов — это образ, и прежде всего образ.

Фантастическое — важный аспект композиций романов Достоевского. Без учета двуплановости «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых», без анализа фантастического в других романах невозможно в полном объеме осмыслить творчество Достоевского. Но это тема другой статьи.

Теория же фантастического у Достоевского выдвигает ряд практических проблем.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Во-первых, проблематичен круг фантастических произведений Достоевского. Во-вторых, необходимо выяснить, не форма ли фантастического у Достоевского «галлюцинации».

Безусловно фантастические произведения Достоевского — «Двойник», «Крокодил», «Бобок», «Сон смешного человека», святочный рассказ «Мальчик у Христа на елке». Но нередко к ним относят «Хозяйку», «фантастическим рассказом» назвал «Кроткую» сам Достоевский.

Не все считают «Хозяйку» фантастическим произведением. Так, Н. М. Чирков пишет: «Повесть «Хозяйка» задумана как

¹ А. П. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. М., «Художественная литература», 1972, стр. 59.

² На эту особенность стиля Достоевского: цитирование как один из способов создания вокруг героя фона культурно-исторических ассоциаций — обратил внимание Г. М. Фридлендер: Г. М. Фридлендер. Реализм Достоевского. М.—Л., «Наука», 1964, стр. 285.

реалистическое произведение. Все заведомо фантастическое исключено из повести. Но тем не менее она полна романтических штампов¹. Как нефантастическую, но «романтическую повесть» рассматривает «Хозяйку» Л. П. Гроссман².

Но есть и другая традиция. Особенно сильно она дает знать о себе в работах А. Л. Бема, В. В. Ермилова, В. Я. Кирпотина, Е. П. Порошенкова, рассматривающих «Хозяйку» как фантастическое произведение. Несмотря на наличие двух взаимоисключающих точек зрения на форму повести, полемики в научной литературе не было.

Насколько серьезны доводы исследователей, считающих, что «Хозяйка» — фантастическое произведение? Таких доводов нет. На том основании, что «бред» и «явь» в повести якобы не разграничены, считается, что сюжетная интрига Ордынова — Катерина — Мурин разворачивается в сознании Ордынова. Это гипотеза, которую надо проверить.

Никаких «бредовых видений» Ордынова в «Хозяйке» нет. Есть описание состояния Ордынова перед пробуждением, когда тот почувствовал присутствие Катерины, но еще не увидел ее. Вот отрывок из короткого описания: «В тоске он простер свои руки, вздохнул, открыл глаза... Она стояла перед ним...»³. Граница между сном и явью налицо. Есть описание состояния Ордынова после случившегося с ним припадка (275). Описание начинается словами: «Потом началась для него какая-то странная жизнь» (277). Ничего фантастического в этих описаниях нет. Ощущение счастья и воскрешения сменяется у Ордынова ощущением недоумения и муки (277—278), «воспоминания детских впечатлений» сменяются ощущением ужаса настоящего своего положения (278—279), пока не напряг он «в припадке отчаяния... свои силы, вскрикнул и проснулся... Он проснулся, весь облитый холодным, ледяным потом» (280).

Надо сказать, Достоевский избегал изображать сны в «Хозяйке». Он их пропускает: ремарки «заснул — проснулся» стоят рядом (275), во второй части пропуск снов — не только перерыв действия, но и веха композиционного членения повести на главы (302, 311).

Сон и явь в повести разграничены очень четко. В снах Ордынова нет ничего фантастического. Не фантастическое и сон Голядкина (уяснение своего положения и наихудшие предчувствия героя «Двойника») — пункт помешательства его, когда предчувствия оправдываются — сон сбывается (206), грезы Про-

¹ Н. М. Чирков. О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. М., «Наука», 1967, стр. 12.

² Л. П. Гроссман. Достоевский. М., «Молодая гвардия», 1965, стр. 95.

³ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 1. Л., «Наука», 1972, стр. 289. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в тексте статьи.

харчина — предвестие разгадки его тайны, обнаружившейся в его страхах (нагнетание ужаса его перед исчезновением денег: деньги тратят, деньги отнимают, деньги горят, а деньги жизнь обеспечивают — и это жизнь исчезает, жизнь отнимают, жизнь горит; побег его от траты денег и погоня всех за ним). Во всех этих случаях нет превращения фантазии в фантастику: снам не придается универсальное значение, сны разрабатываются исключительно психологически, на первый план не выступает философское содержание сна.

Еще с момента появления «Хозяйки» считается, что в повести Достоевский отдал дань модным тогда теориям «магнетизма». В связи с этим С. Родзевич сближал повесть с «Магнетизером» и «Зловещим гостем» Гофмана. Действие «Хозяйки», как и названных повестей Гофмана, по его мнению, «звучит на существовании людей, одаренных могучей психической силой, которой они пользуются для злых целей»¹.

На самом деле власть Мурина не имеет никакого отношения к этим теориям. Катерина — первый герой «слабого сердца» у Достоевского: «в том мое горе, что нет силы в нем (в сердце. — В. З.) и нет гнева за обиду свою!» — признается Катерина Ордынова (299). Власть Мурина над Катериной не психологическая — «обман, расчет, холодное, ревнивое тиранство...» (311), «какая-то тайна связывала ее со стариком, но... Катерина, не сознав преступления, как голубица чистая, перешла в его власть», «перед испуганными очами вдруг прозревшей души коварно выставляли ее же падение, коварно мучили бедное, *слабое* сердце, толковали перед ней вкривь и вкось правду, с умыслом поддерживали слепоту, где было нужно, хитро льстили неопытным наклонностям порывистого, смятенного сердца ее и мало-помалу резали крылья у вольной, свободной души, не способной, наконец, ни к восстанию, ни к свободному порыву в настоящую жизнь...» (319). Так осмысливает происшедшее Ордынов в конце повести.

Обращение к народному характеру и выводы о сущности власти над «слабым сердцем» в народной среде не случайны у молодого петрашевца. Нет совершенно никаких оснований считать «Хозяйку» фантастическим произведением и в этом плане.

В. А. Туниманов рассматривает «странную думу» Аркадия из «Слабого сердца» как одно из проявлений фантастического в раннем творчестве Достоевского². Если б было в этой думе какое-то видение с «символическим значением», с такой точкой

¹ С. Родзевич. К истории русского романтизма (Э. Т. А. Гофман и 30—40 гг. в нашей литературе). — «Русский филологический вестник», 1917, № 77, стр. 232.

² В кн.: Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., «Наука», 1973, стр. 303.

зрения, наверное, можно было бы согласиться. Но видения нет, есть видение мира: «весь этот мир... в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу. Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи... Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту...»¹.

Реакция пушкинского Евгения из «Медного всадника» на свое прозрение!² С той лишь разницей, что Аркадий стоял на другом берегу Невы и мог одновременно созерцать и «медного всадника», и Зимний дворец — резиденцию живых царей. Не произнесено, но понятен этот внутренний жест — движение души Аркадия: искурись в клубы дыма, город! превратись в грезу «медного всадника»! исчезни, Зимний! сгинь, городчиновник! Аркадий понял, отчего сошел с ума Вася Шумков, «червь бюрократизма».

В чем «фантастичность» «Кроткой», объяснил сам Достоевский. Она находится в рамках определения фантастики, которое дал Ю. М. Лотман: «процесс рассказа» (стенографирование «уяснения») Достоевский осознал как нарушение присущей его текстам нормы условности: «это не рассказ и не записки» (11, 443). Назвав «Кроткую» фантастическим рассказом, но считая рассказ «в высшей степени реальным», Достоевский подчеркнул условный характер художественного творчества, что многими в то время не воспринималось, а тем более среди публицистики на страницах «Дневника писателя». Побудил выступить его с предисловием «От автора» и стиль рассказа («процесс рассказа»). Сам же рассказ без фантастики.

Круг фантастических произведений Достоевского дополнить нечем. Но необходимо еще решить, не форма ли фантастики Достоевского «галлюцинации».

Не говорят, рассуждая о концепции фантастического у Достоевского, «сны, кошмары» — обычно говорят: «сны, кошмары, галлюцинации». Но «кошмар» — тот же сон, но с примесью ужасного. Жуткий сон, но все-таки сон, в котором исчезает «различие между реальным и призрачным». Рассуждая о галлюцинациях, прежде всего указывают на «галлюцинации» в «Двойнике», но в «Двойнике» никаких галлюцинаций Голядки-

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 2. Л., «Наука», 1972, стр. 48.

² Ср.: В. Ермаков. Ф. М. Достоевский. М., ГИХЛ, 1956, стр. 82; Д. Д. Благой. Достоевский и Пушкин. — В сб.: Достоевский — художник и мыслитель. М., «Художественная литература», 1972, стр. 364—367.

на нет, нет их изображения в «Петербургской поэме». Серьезнее на первый взгляд выглядят указания на главу из XI книги «Братьев Карамазовых» — «Черт. Кошмар Ивана Федоровича».

Доводы на первый взгляд неоспоримые. Сам Иван третирует черта: «Ты моя галлюцинация», о начинающейся болезни его говорит в начале главы автор, в письмах Н. А. Любимову и А. Ф. Благоданову (П, 4, 190, 221) Достоевский пишет о своем стремлении быть верным в изображении психической болезни и т. д. Все это явно противоречит его поздней концепции фантастического. Но видимость явления — еще не суть его.

Только на первый взгляд может показаться, что черт — «галлюцинация» Ивана Карамазова. Если черт — «галлюцинация», то «галлюцинация» и сам Иван. Дело в том, что все события IX главы — исключительно все! — разворачиваются в сознании Ивана Карамазова. И сам он, и черт — персонажи его сна: в болезненном состоянии он видит художественную картину, фантастическую сцену — визит к нему черта («кошмар» Ивана — только сон). В подсказке этого внимательному читателю состоит художественная функция несовпадения деталей сна и действительности. Так, в IX главе Иван намочил полотенце, приложил его к голове, через некоторое время отбросил на стул. На самом же деле в X главе полотенце лежит «у туалетного столика Ивана, чистое, еще сложенное и не употребленное» (10, 182). Или: «Иван вдруг схватил со стола стакан и с размаху пустил в оратора» (10, 180), на деле же — очнувшийся Иван видит, что «стакан, который он только что бросил в своего гостя, стоял перед ним на столе» (10, 180). На той же странице (10, 180) две внешне противоречивые фразы. Первая: «В раму окна вдруг раздался со двора твердый и настойчивый стук. Иван Федорович вскочил с дивана». Вторая: «Стук продолжался. Иван хотел было кинуться к окну; но что-то как бы вдруг связало ему ноги и руки. Изо всех сил он напрягался как бы порвать свои путы. Стук в окно усиливался все больше и громче. Наконец вдруг порвались путы, и Иван Федорович вскочил на диване. Он дико осмотрелся». Дважды на одной странице повторяется одно и то же действие, но первый раз во сне, второй раз — во время пробуждения. Сцена свидания Ивана с чертом названа сном самим Достоевским: «Стук в оконную раму хотя и продолжался настойчиво, но совсем не так громко, как сейчас только мерещилось ему во сне, напротив, очень сдержанно» (10, 180). Кстати, и в названии главы стоит «кошмар...».

Ну, а что же такое «галлюцинации»? Так психопатологически разрабатывает тему своего свидания с чертом сам Иван Карамазов. Психопатологическая разработка этой сцены во сне объясняется борьбой его с наступающей душевной болезнью и восходит к одной фразе, характеризующей состояние героя

накануне сна: «галлюцинации в вашем состоянии очень возможны» (10, 160). Возможность такой разработки Иваном темы «явление черта» психологически объяснена и мотивирована.

Зачем это было нужно? Эстетическое сознание современников Достоевского было неподготовлено для восприятия фантастики, где действует не кто-нибудь, а черт. Так появляется спасительный выход — «галлюцинации». Это не перестраховка: они на самом деле помогли Достоевскому, во-первых, преодолеть предугаданные затруднения при публикации главы в «Русском вестнике» («6-ю, 7-ю и 8-ю главы считаю сам удавшимися. Но не знаю, как Вы посмотрите на 9-ю главу, глубоко уважаемый Николай Алексеевич!» — П, 4, 190), во-вторых, что было самым главным, — свести на нет предвиденную реакцию своих литературных противников на черта, о чем он пишет в письме А. Ф. Благонаравову: «За ту главу Карамазовых (о галлюцинации), которою Вы, врач, так довольны, меня пробовали уже было обозвать ретроградом и изувером, дописавшимся «до чертиков». Они наивно воображают, что все так и воскликнут: Как? Достоевский про черта стал писать? «Ах, какой он пошляк, ах, как он не развит!». Но кажется им не удалось!» (П, 4, 221).

Эта глава из XI книги «Братьев Карамазовых» — мистификация Достоевского. Когда же Достоевский не собирался мистифицировать читателя, этот специальный медицинский термин, «галлюцинации», не пользовался особым доверием писателя: он предпочитал старое поэтическое выражение — **привидения**.

О привидениях можно говорить только в одном случае — в исповеди Свидригайлова, когда тот рассказывает о привидениях Марфы Петровны и лакея Фильки. Но и здесь Достоевский не разрабатывал привидения психопатологически. Это не симптом душевной болезни. Осуждает себя Свидригайлов в конце романа по здравому размышлению, да и говорит же он Раскольникову: «По-моему, я, наверно, здоровее вас впятеро» (5, 298). И ведь прав. Как и у Пушкина, у Достоевского привидения обычно даются в двойном освещении: «И вы верите, что Герман действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов. (NB. Спиритизм и учения его)» (П, 4, 178). Сам Достоевский эту двойственную ситуацию не разрешает, оставляя читателя перед выбором.

Так и здесь Достоевский не разрешает эту ситуацию ни в пользу Раскольникова («это помешанный»), ни в пользу Свидригайлова: «Привидения — это, так сказать, клочки

и обрывки других миров, их начало», «соприкосновения с другим миром» (5, 299). Достоевский оставляет каждому из читателей «свое». Но все это дань здравому смыслу, который не может «вынести ничего фантастического» (ср. 9, 314). Нас не удовлетворяет ни первое, ни второе объяснение. Не следует фантастику художественного мира оценивать «пространством и временем», «законами бытия и рассудка» мира объективного. Фантастику надо судить по ее законам. Необходим эстетический подход к этому явлению, нужны эстетические критерии в оценке «безбрежной фантазии» (9, 314). Надо видеть в этих сценах прежде всего образ. Психопатологическое или мистическое толкование фантастического ничего не дает нам в понимании произведений Достоевского, в понимании «мышления в образах» писателя.

Не привидение «явление» Рогожина в «Необходимом объяснении», хотя Ипполит и называет своего «визитера» привидением. И вот почему. Сцена немого свидания Ипполита и Рогожина — продолжение кошмара Ипполита (6, 462—466): сон и действительность путаются в его сознании; Ипполит бодрствует, но видит сон. Вся эта сцена решена в таком ключе.

Не привидение, а тем более не «галлюцинация» — видение Ставрогиным Матрешы («Исповедь Ставрогина»). Напомню: Ставрогин закрыл глаза, чтобы вернуть утраченное впечатление сна о «золотом веке», но заходящее солнце из сна превратилось в новом видении Ставрогина в красный паучок — вспомнилась Матреша, накануне самоубийства наивно пригрозившая ему кулачком. Да и можно ли говорить о болезни Ставрогина в момент наивысшего напряжения его духовной жизни — в момент прозрения в высокую мечту человечества, в «золотой век». Это только через год Ставрогин, измученный своей жуткой виной, пожалуется Тихону, что его «бес» посещать изволит. Но этой «некоторого рода галлюцинации» Достоевский не изобразил.

Не «галлюцинация» и «разговор мертвых» в рассказе Достоевского «Бобок». Сам Достоевский нигде не сказал в рассказе прямо, что это бред накануне белой горячки или галлюцинация. В рассказе нет психопатологической разработки фантазии «одного лица», она не сказывается на общей картине намечающегося «петиже» покойников. Хотя для «понятливого» читателя в предисловии рассказа рассыпаны такие намеки, из которых тот может сделать все что угодно из этой «безбрежной фантазии». Серьезнее, богаче такого объяснения — объяснение «инерции жизни» загробным философом Платоном Николаевичем. Уж во всяком случае он больше проливает свет на разыгравшуюся вакханалию покойничков. А домыслы мистифицированного читателя — искусственный придаток к рассказу, они ничего не дают в уяснении проблематики «Бобка». «Разговор мертвых» — древний сюжет в мировой литературе. «Фикция разговора мертвых» —

тоже образ. Как образ, а не галлюцинацию воспринимают и анализируют этот рассказ.

Важно видеть за фантастикой, «безбрежной фантазией», — образ. Главное выслушать то, о чем герой произведения молчал. Неважно, в какие формы облекает герой свои мысли, — важно, что он говорит. Важно увидеть за словом, за нарушением законов «пространства и времени», «бытия и рассудка», — увидеть мир героя. Об этом предупреждает Иван Алешу в своем «литературном предисловии»: «Но не все ли равно нам с тобою, что qui pro quo, что безбрежная фантазия? Тут дело в том только, что старику надо высказаться, что, наконец, за все девяносто лет он высказывается и говорит вслух то, о чем все девяносто лет молчал» (9, 314—315). А мертвая душа Свидригайлова и Ставрогина (пробуждение в них нравственного чувства не возрождает их к жизни, а выносит им окончательный приговор), горда в своем презрении к «насмешливой» природе душа Ипполита Терентьева, высок и значителен в скитаниях Версилова его идеал, запавший в душу Подростка, заменивший прежний идеал Аркадия, расставшегося со своим духовным сиротством; трагически противоречив мир Ивана Карамазова.

Галлюцинаций как таковых в творчестве Достоевского нет. Нет смысла выделять и привидения в особую форму фантастического у Достоевского. Во-первых, «привидения» уже учтены в такой форме фантастического, как рассказ о фантастическом; во-вторых, только Свидригайлов рассказывает о «привидениях».

Достоевский последователен не только в своих взглядах на фантастическое в искусстве, но и в претворении их в произведения искусства.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ

Актуальность проблемы фантастического в эстетике и творчестве Достоевского вне сомнений. Постепенно концепция фантастического выдвигается в ряд наиболее злободневных проблем ввиду того, что все большую популярность приобретает концепция «фантастического реализма» Достоевского, проблема же фантастического не исследована; не ясна роль фантастического в структуре романов Достоевского; не прекращаются споры вокруг фантастических произведений писателя.

Проделанная работа позволяет сделать определенные выводы по некоторым из поставленных проблем.

Прежде всего о концепции «фантастического реализма» Достоевского. Есть несколько подходов к проблеме реализма Достоевского в такой формулировке.

О первом, самом элементарном и неверном, когда в авторы концепции «фантастического реализма» записывается сам Достоевский, речь шла в разделе «О цитировании эстетических де-

клараций Достоевского»: из контекста даже не статьи, а предложения Достоевского вырывается фраза, не имеющая никакого отношения к творческому методу, но вне контекста высказывания воспринимающаяся как характеристика метода. В результате всех препараций текста остается «реализм, доходящий до фантастического». Не все останавливаются на такой формулировке, уже искажающей смысл высказывания: ряд «засекреченных» логических операций — и из «реализма, доходящего до фантастического» получается «фантастический реализм».

Есть и другой источник концепции. В общеизвестной книге Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» эффектно блистает перл — с виду фраза Достоевского, на деле сочинена Мережковским. Сочинена, хотя скорее всего Мережковский попытался просто привести ее по памяти. А память — коварный помощник. Из трех цитат получилась одна: «Я ужасно люблю реализм, — реализм, так сказать, доходящий до фантастического. То, что большинство называет фантастическим, то для меня иногда составляет самую сущность действительного» — говорит Достоевский¹.

А вот собственно слова Достоевского. Из рассуждения о «реализме в искусстве» и «нравственном центре» в произведениях искусства: «Я ужасно люблю реализм в искусстве, но у иных современных реалистов наших нет нравственного центра в их картинах, как выразился на днях один могучий поэт и тонкий художник, говоря о картине Семирадского (12, 93); из рассуждения о нищете ужаснейшей: «бывает этакая бедность, господа, клянусь вам, бывает, чистейший реализм, — реализм, так сказать, доходящий до фантастического» (12, 94); из письма к Страхову: «...то, что большинство называет *почти* (курсив мой. — В. З.) фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного» (П, 2, 169). Это «блоки» фраз Достоевского, из которых ясно, о чем идет речь в каждом отдельном случае. Что не соответствует им — то от Мережковского. Смысл высказываний безнадежно искажен, хотя на слух «цитата» звучит как фраза Достоевского, на деле же — Мережковского. Но ведь не каждый станет проверять ее у Достоевского: доверие к печатному тексту все-таки что-то значит. Фраза же самым энергичным образом формулирует концепцию «фантастического реализма». Но: «Что он Гекубе? Что ему Гекуба!».

Как видно, «источники» концепции «фантастического реализма» Достоевского доверия не вызывают.

Сейчас концепция «фантастического реализма» Достоевского находит все больше и больше сторонников. Понятие «фантастический реализм» нравится: есть в определении «фантасти-

¹ Д. С. Мережковский. Л. Толстой и Достоевский. СПб., «Мир искусства», 1901, стр. 344.

ческий» какая-то неопределенность, своя тайна. Понятие превращается в образ. Правда, сейчас выступает другая тенденция: образ превращают в понятие, «фантастический реализм» все чаще воспринимается как типологическое обозначение реализма Достоевского. Есть и попытки поставить эту концепцию на широкую теоретическую базу — статья Д. Л. Соркиной «Фантастический реализм» Достоевского» (в тексте статьи понятие «фантастический реализм» употребляется исследовательницей без кавычек).

Какой смысл вкладывает Д. Л. Соркина в это понятие?

Прежде всего подразумевается преимущественное участие фантазии Достоевского, а не его непосредственного созерцания в создании художественного образа («фантастическое», а не реалистическое начало¹). Под реалистическим понимается воспроизводящее, под «фантастическим» — преобразующее непосредственное созерцание начало. Но ведь такое узкое понимание реализма — позавчерашний день нашего литературоведения! Принцип реалистического изображения в искусстве XIX века в другом — в социально-психологической детерминированности художественного мира произведения. Кстати, такое узкое понимание реализма — то «копированное с действительного факта», которому Достоевский отказал в звании реализма («мелко плавает»). Давно известно, что именно фантазия художника творит из его впечатлений произведение искусства. В соответствии с природой художественного познания фантастичен любой реализм. Это проявление условного характера изображения действительности в искусстве.

Определяя творческий метод Достоевского как «фантастический реализм», Д. Л. Соркина пишет и о фантастичности формы произведений Достоевского. В этом случае понятие «фантастический реализм» просто бессмысленно. Фантастика — не метод, а форма искусства, поэтому определение «фантастический» не может быть приложимо к понятию «творческий метод». Ну, как это звучит — «фантастический творческий метод»? Можно сказать «фантастическое произведение», «реалистическая фантастика», но нельзя — «фантастический реализм».

Не только Д. Л. Соркина — часто говорят о «фантастическом реализме» Достоевского, имея в виду важную роль фантастического в структуре некоторых его поздних романов. Но ведь это реалистические, а не фантастические романы. И природа реализма Достоевского не меняется, есть ли в произведении фантастическое или нет. Нет нового качества реализма Достоевского в произведениях, где реальное сочетается с фанта-

¹ Д. Л. Соркина. «Фантастический реализм» Достоевского (статья первая). — Ученые записки Томского университета, 1969, № 77, стр. 119.

тическим, по сравнению с произведениями Достоевского без фантастики.

Видят подтверждение концепции «фантастического реализма» в отношении Достоевского к жизни, к действительности как к тайне: все кажется необычным, фантастическим... Но разве самое нормальное — обывательское восприятие действительности, когда все ясно — и думать не о чем? Увы... как раз наоборот: именно отношение к жизни как к тайне, к человеку как к тайне — самое нормальное, самое здоровое, самое живое восприятие жизни, достойное человека. Это принцип поэтического отношения к жизни, и «фантастический реализм» тут ни при чем. Но тайна несет и другую, не менее важную функцию в художественном мире произведений Достоевского. Уместно напомнить слова А. П. Скафтымова, расшифровавшего «поэтику тайны», «систему тайн» в сюжетах Достоевского: «Как всегда, прежде чем дать читателю «понять», он заставляет его «не понять», то есть задуматься и насторожиться как раз над теми фактами, из которых он потом делает выводы. Недосказанность, загадочность фиксирует внимание читателя как раз в том пункте, который является для него наиболее важным и значительным. Как всегда, загадка у него и здесь является не только приемом внешней занимательности, но и служит в качестве особого метода разъяснения»¹. Вот так: не только «прием внешней занимательности», но и «особый метод разъяснения»².

Есть и чисто технические просчеты в работах, оперирующих этим понятием: неудовлетворительное цитирование текстов Достоевского о фантастическом, не выяснена семантика слов «фантастический» и «фантастическое» у Достоевского — в результате в одном контексте оказываются совершенно разные по смыслу высказывания писателя. Но совпадение **формы слов** — еще не гарантия совпадения их смысла. Иногда различия просто разительны. Между тем аргументация концепции «фантастического реализма» зачастую сводится к обыгрыванию этой двойственной ситуации: совпадение в форме слов замечается, на различия в значении слов внимание не обращается.

Вызывает возражение и еще один из приемов доказательства Д. Л. Соркиной концепции «фантастического реализма». Подробно останавливаясь на отзывах о Достоевском критики при жизни писателя, Д. Л. Соркина резюмирует: «Критики... вывели его творчество за рамки реализма, не оценили величия

¹ А. П. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. М., «Художественная литература», 1972, стр. 92.

² Примерно к такому же выводу, но в рассуждениях об «универсальной роли парадокса в искусстве Достоевского» пришел Р. Г. Назиров: Р. Г. Назиров. Достоевский и романтизм. — В сб.: Проблемы теории и истории литературы. М., Изд-во МГУ, 1971, стр. 353—356.

творческого гения Достоевского»¹. Реалистический характер творчества Достоевского исследовательницей под сомнение не ставится. Отзывы о фантастичности произведений и образов Достоевского нужны Д. Л. Соркиной, чтобы, сохранив «фантастический колорит» прижизненной критики, «ввести» творчество Достоевского в рамки реализма. Но отзывы критики, не отражавшей, по мнению писателя, истинного характера его творчества, — шаткая почва для концепции исследовательницы. Вот оценка Достоевским критики в момент подведения итогов — в последние годы жизни: «Критика, печатная литературная критика, даже если и хвалила меня (это было редко), говорила обо мне до того легко и поверхностно, что, казалось, совсем не заметила того, что решительно родилось у меня с болью сердца и вылилось правдиво из души» (П, 4, 136). Подтверждают эти слова и выписки Д. Л. Соркиной из критики, но для исследовательницы важнее не аргументы критики, а сумма мнений ее.

Итак, имеет смысл говорить только о реалистической фантастике Достоевского («Двойник», «Крокодил», «Бобок», «Сон смешного человека», «Мальчик у Христа на елке»), о фантастическом в романах Достоевского, но не о «фантастическом реализме» Достоевского. Убедительных доводов в пользу концепции «фантастического реализма» пока нет. Само понятие «фантастический реализм» не выдерживает логической критики, оно лишено серьезного научного значения. Концепция «фантастического реализма» Достоевского возникла: 1) в результате сложности типологического изучения реализма Достоевского, который, по верному замечанию Ф. И. Евнина, «создал совершенно новый в художественном отношении тип реалистического искусства, оказавший громадное влияние на последующее развитие литературы — русской и зарубежной»²; 2) из неверного представления о реализме и ошибочных теоретических посылок из него; 3) как следствие грубого искажения смысла высказываний Достоевского о своем творчестве³. Анализ взглядов Достоевского на «фантастическое в искусстве» показывает, что нет

¹ Д. Л. Соркина. «Фантастический реализм» Достоевского (статья первая). — Ученые записки Томского университета, 1969, № 77, стр. 117.

² Ф. И. Евнин. Реализм Достоевского. — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., «Наука», 1969, стр. 409.

³ Вот красноречивый пример, насколько прочно в сознании многих укоренились эти искаженные цитаты: «Я был ошеломлен, прочитав слова одного из видных наших режиссеров в интервью, которое он дал корреспонденту одной газеты, что «фантастический реализм Достоевского» — это выдумка досухих литературоведов». Значит, он не знал, что так называл свой реализм сам Достоевский», — пишет в своей статье «Творчество и интерпретации» Б. И. Бурсов («Аврора», 1974, № 3, стр. 57). Что ж, явно не к чести литературоведа Б. И. Бурсова то, что прав в этом споре не он, а тот, кого он сам обвиняет в «некомпетентности» и «невежестве», — «один из видных наших режиссеров» (интересно — кто?). Еще раз: Достоевский никогда не называл свой творческий метод «фантастическим».

совершенно никаких оснований привлекать их для обоснования концепции «фантастического реализма». Фантастическое для Достоевского — это «форма искусства» (13, 126), для которой характерно нарушение законов «пространства и времени», «бытия и рассудка» ради тех «точек, о которых грезит сердце» (12, 113), — это «безбрежная фантазия» (9, 314). Иногда фантастическое осмысливается Достоевским как нарушение нормы условности, присущей его творчеству («Кроткая»). Фантастическое произведение — «произведение чисто поэтическое (наиболее поэтическое)» (П, 1, 343). Если до 1865 года фантастическое — это допущение невероятного события (во всем остальном автор «совершенно верен действительности»), то в поздний период «фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему» (П, 4, 178). В этом принципиальное отличие фантастики Достоевского до и после 1865 года.

Изучение концепции фантастического у Достоевского плодотворно не только в плане осмысления почти не исследованной области — эстетики Достоевского, в плане исследования проблем реализма Достоевского, но и в плане целостного анализа многих произведений Достоевского.

Е. А. ЧЕРНОВА

Петрозаводск

С. КАРОНИН И НАРОДНИЧЕСТВО 80-х ГОДОВ

В истории русской литературы хорошо известно имя С. Каронина, писателя «щедринской беллетристической школы», автора очерковых циклов «Рассказы о парашкинцах», «Рассказы о пустяках» и повести «Снизу вверх».

Симпатии автора, убежденного поклонника крестьянского образа жизни, были всецело на стороне крестьянства. Однако суровый реализм его произведений разрушал традиционные представления теоретиков народничества о красоте и прочности нравственных устоев крестьянства, жизнеспособности общины, неразвитости деревенской буржуазии.

Продолжая традиции демократической литературы шестидесятых годов, Каронин беспощадно обличал приспособленчество и политическую индифферентность либералов, стремился поддержать в читателе веру в силу человеческого разума и светлое будущее народа.

Такое сочетание специфически народнических представлений с революционным демократизмом обусловило неповторимость образной системы и тематики произведений Каронина. В этом же следует искать причину противоречивости отзывов современников о творчестве писателя. Одни из них называли С. Каронина «правоверным народником», «народником-идеалистом»¹, другие видели в нем реалиста, настаивая на том, что если считать Каронина народником, то «только в том общем смысле, что изучение и изображение народной жизни осталось главным или исключительным его трудом...»².

Эта противоречивость оценок перешла частично и в советское литературоведение.

¹ М. А. Протопопов. Народник-идеалист. — «Русская мысль», 1892, № 7, стр. 190.

² А. Н. Пыпин. Деревня. — «Вестник Европы», 1893, № 4, стр. 730—782.

Одни исследователи относят Каронина к «просветителям 80-х годов», противопоставляя их собственно народникам»¹. Другие, наоборот, причисляют писателя к «собственно народникам», противопоставляя их просветителям»².

Оба эти утверждения основываются на теоретических предпосылках о существовании двух тенденций в революционно-демократической идеологии 60—80-х годов — просветительской и собственно-народнической (или народнической в узком смысле слова). Неправомерность подобного деления и его несоответствие ленинскому учению о народничестве очень убедительно показал Р. В. Филиппов в своей работе «Из истории народнического движения на первом этапе «хождения в народ»³. Преувеличение «собственно-народнического» пафоса позднего Каронина в значительной степени объясняется недостаточной изученностью его творчества. Помимо этого известную роль сыграло и традиционное представление о «падении» таланта писателя после запрещения «Отечественных записок», когда он лишился в лице Н. Щедрина взыскательного редактора.

Выяснить подлинное значение творчества Каронина поможет анализ его повестей 1880-х годов, посвященных идейным исканиям русской интеллигенции.

В 80-е годы, как известно, интеллигенция переживала тяжелую трагедию, вызванную разгромом революционных сил в период второго общенационального кризиса, гибелью «Народной воли» и «Черного передела». В поисках новой плодотворной теории значительная часть народнической интеллигенции обратилась к «толстовству», теории «малых дел», к идее опрощения или «жизни трудами рук своих». В пропаганде этих «идеалов» особенно усердствовала газета «Неделя». Ее публицисты призывали интеллигенцию отказаться от умственной работы, которая «всегда не свободна», и заняться «мозольным, свободным трудом лавочника, земледельца» и другими практическими делами. Подобные советы охотно раздавал К. В. Лаврский, активный публицист «Недели». В опрощении К. В. Лаврский видел реальную возможность преодоления пропасти между мужиком и интеллигентом: «Идите на землю к мужику... мужику нужен интеллигент, земледелец-агроном, врач-земледелец.

¹ Г. П. Бердников. С. Каронин (Н. Е. Петропавловский). — В кн.: С. Каронин (Н. Е. Петропавловский). Сочинения в 2-х томах, т. 1, М., ГИХЛ, 1958, стр. XII.

² М. Д. Зинovieва. Идеино-художественные особенности революционно-демократического романа 60—80-х годов XIX в. Автореферат канд. дисс. МГУ, 1968, стр. 2—3. Имя Каронина, не названное в автореферате, упоминается в диссертации.

³ Р. В. Филиппов. Из истории народнического движения на первом этапе «хождения в народ» (1863—1874). Петрозаводск, Карел. кн. изд-во, 1967, стр. 18, 28.

России нужны деревни из интеллигентных людей». По мнению Лаврского, только в деревне интеллигентная молодежь «найдет счастье, спокойствие... Тяжел труд земледельца, но легок хлеб, добытый своими руками»¹.

В этой проповеди было мало оригинального, она представляла собой мешанину перелицованных идей: религиозно-нравственного учения Л. Толстого, теории Г. Успенского о «власти земли», идеи «хождения в народ», наиболее популярной в 1868—1874 годах. Поэтому пропаганда «Недели» встретила внушительное противодействие со стороны ведущих публицистов и писателей того времени, таких, как Н. К. Михайловский, Н. В. Шелгунов, Г. И. Успенский, А. П. Чехов. Известен очень резкий отзыв о «Неделе» В. Г. Короленко: «Я совершенно не выношу ее писаний. Это какая-то смесь народничества и толстовства и еще каких-то специфических веяний, в общем порождающая лишь туман и миазмы»². Деятельное участие в полемике с «Неделей» принял С. Каронин.

Воспитанный на идеях шестидесятников, С. Каронин был активным участником революционной пропаганды в 70-е годы, сторонником «социальной революции». Когда же народнические идеи обнаружили свою несостоятельность, Каронин вместе с лучшими людьми своего времени принимал участие в поисках новой революционной теории. Свои соображения о причинах неудач, постигших русскую интеллигенцию на этом тернистом пути, он высказал в повестях 80-х годов. Среди этих произведений особо выделяются повести, посвященные «хождению в народ» — движению, в котором наиболее полно отразились как попытки реализации программы «социальной революции», так и признаки крушения народнических представлений о путях преобразования России.

Интерес к этой проблеме обнаружился у Каронина еще в 1874—1879 гг., о чем свидетельствуют его первые две повести — «Опыт»³ и «Подрезанные крылья»⁴.

Точная дата написания повести «Опыт» неизвестна. Вероятнее всего, она писалась в период между двумя арестами Каронина: первым — летом 1874 года и вторым — в феврале 1879 года, так как, с одной стороны, в произведении нашел отражение личный опыт Каронина, участвовавшего в «хождении в народ» летом 1874 года (на это же указывает подзаголовок повести «Из недавних воспоминаний»), с другой, — в материалах следствия 1879 года упомянуты обнаруженные при обыске «крайне тенден-

¹ «Неделя», 1887, № 7, стр. 225; № 17, стр. 547.

² В. Г. Короленко. Полн. собр. соч. Т. 2. М., Гослитиздат, 1926, стр. 220.

³ ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 586. Собрание Дашкова.

⁴ «Слово», 1880, № 4, 5, 6.

ционные литературные наброски»¹. Это могла быть только рукопись «Опыта», ибо другие наброски подобного содержания неизвестны.

В повести рассказывается о судьбе типичного представителя «новых людей» Безымянова, готового ради общего дела в «Сибирь, в тюрьму, на скамью подсудимых» (л. 3). Герой озабочен судьбой народа, о страданиях которого он знает из литературы. Он считает, что мужик сохранил свои «общественные идеалы», несмотря на царящее в деревне грабительство, но идеалы эти представляют всего лишь «бессознательный инстинкт», который усилиями интеллигенции (и в этом ее долг) должен быть превращен в «осознанный идеал». Ради этого Безымянов и едет в деревню Бураки, где разбиваются его «предвзятые теории» (л. 4). Коллективизма в мужиках Безымянов не обнаружил, скорее наоборот, он нашел в них отчаянных индивидуалистов, которые «рвут друг у друга из рук кусок». Вместо обещанной деревенской гармонии герой увидел «борьбу всех против всех». Эти, с точки зрения автора, «неумолимые как рост ребенка» явления потрясли героя.

Трудно говорить о художественных достоинствах произведения, поскольку это всего лишь черновая рукопись, но любопытна она тем, что в ней отразились трагические переживания первых участников «хождения в народ» в связи с постигшей их неудачей реализовать программу «социальной революции».

Характер героя выдержан в традиции демократической повести 60-х годов о «новых людях». Вместе с тем ему приданы качества, характерные для деятеля периода «хождения в народ».

Злободневность проблематики, реализм, беспощадно разрушавший традиционное представление народников о мужике и общине, делают эту незавершенную повесть значительным фактом творческой биографии Каронина.

В апреле 1880 года в журнале «Слово» начала публиковаться вторая повесть Каронина «Подрезанные крылья», посвященная, как и первая, «хождению в народ». В этом плане особенно интересен образ сельской учительницы Жени как одна из первых попыток в русской литературе воссоздать героический облик женщин-семидесятниц. Дочь бедных помещиков, она училась в Петербурге на медные гроши, сильно бедствовала, но достигла своей цели и стала учительницей. Цельная и деятельная по натуре, Женья сумела завоевать доверие крестьян, любовь их детей, но не поладила с провинциальной средой и была вынуждена покинуть школу. Авторские симпатии всецело на стороне героини.

¹ ЦГИАЛ. Дело Департамента министерства юстиции второго уголовного отделения о 58 лицах, обвиняемых в принадлежности к преступному сообществу, № 7779 за 1879, ф. 1405, лл. 17, 18, 19.

Подобно беллетристам-шестидесятникам Каронин охотно использует такие конструктивные принципы как сопоставление и противопоставление. Так, Женя сопоставлена с образованным и гуманным священником Рцевичем, натура которого родственна «лишним людям». Главная беда его — слабость воли и отсутствие знания реальной жизни. Рцевич живет только книгой, руководствуется неким отвлеченным гуманистическим идеалом, верит в возможность мирных реформ, поэтому пытается улучшить быт крестьян, выполняет роль посредника между ними и волостным начальством, но подобная благотворительность не принесла ощутимого облегчения крестьянам, а героя привела к конфликту с провинциальным обществом, характеристика которого пронизана пафосом беспощадного отрицания и носит следы явного воздействия сатиры Щедрина.

Женя и Рцевич противопоставлены либералам. Рцевич называет их «болотом беснующихся и хохочущих». Их столпом был становой Петр Петрович Колотилов. «Он казался либеральным» (стр. 73), но на деле вполне оправдывал свою фамилию. Егор Иванович Пращин, местный доктор, был противником «сильных умственных занятий». Он любил повторять: «Живите, не ковыряйте себя! Поменьше измов! Больше спите, лучше ешьте, меньше волнуйтесь!». В этих словах — вся жизненная программа доктора. Отец Яков, или Ладышка, маленький, жадный и неотвязчивый, как клещ, «всех боялся и всем пакостил» (стр. 95). Эти люди и стали гонителями Жени и Рцевича.

Образ болота широко использовал Щедрин в качестве символа мещанской ограниченности и косности. В этом смысле употребляет его и Каронин. Значащие имена (Колотилов), афористически точные определения («маленький человек во всех отношениях»), зоологические уподобления («он был неотвязчив, как клещ»), пафос непримиримого обличения либеральничающих обывателей сближают этих двух писателей.

Трагическое столкновение героев с косной средой усилено народными сценами, выполненными Карониным с наибольшим мастерством. Трагедию пореформенного крестьянства Каронин видит в массовом его обнищании, в надругательстве над его человеческим достоинством и полном юридическом бесправии. Примером сочной выразительной бытописи Каронина может служить рассказ о Прохоре. «Это был один из тех на миру мужиков, которые вечно мечутся, как угорелые, таскаемые то волостью, то старостой, то кулаком каким-нибудь». За недоимки Прохора «порешили» пороть. «Детишки голодные сидят, Марфа его воет. Три недели, говорит, <...> колочусь кусочками» (стр. 130). Таких крестьян в деревне половина. Мужики не выполняли контракта с помещиком, их «должны драть».

Крестьянские сцены обнаруживают прекрасное знание Карониным народной жизни (он был сыном бедного многодетного

сельского священника), умение найти колоритное определение, создать выразительные образы мужиков. Так, рассказывая о разорении крестьян, Каронин пишет: «Отчаяние во всех было тихое, зачумленное; это было горе, в себе задохнувшееся». Здесь уже чувствуется рука мастера, будущего создателя «Рассказов о парашкинцах» и «Рассказов о пустяках». Это мастерство более ощутимо в сравнении со сценами, описывающими духовные искания и нравственные страдания центральных героев, Жени и Рдевича. Они постоянно «смертельно бледнеют», терзаются «тысячами сомнений», смотрят «блуждающими» или «сверкающими глазами». По-видимому, в этом скрывалась одна из причин, заставивших Каронина отказаться на некоторое время от жанра повести в пользу социально-бытового очерка. Однако интерес писателя к идейным исканиям русской интеллигенции не исчез. Об этом свидетельствует появление в 1888 году новой повести «Мой мир»¹, которая, по словам П. Кропоткина, была «наиболее типичной для манеры писателя»².

Строя сюжет повести «Мой мир» на традиционном конфликте героя со средой, Каронин придал ему социально-психологическую конкретность. Этой цели наиболее отвечала форма исповеди героя, избранная автором. Первичная характеристика Варина (героя повести) дана от его лица. Она и открывает повествование: «Я ехал из столицы, а куда и зачем — сам не знал. Нравственное состояние мое было самое неопределенное... Я принадлежу к тем людям, которые не могут абсолютно существовать без внутреннего мотива... без убеждений, без веры» (44—45). О характере своих убеждений герой говорит намеками: еще в гимназии Варин зачитывался «Мертвыми душами» и поэтому «всегда был на плохом счету у начальства»; в студенческие годы он начал мечтать о «блестящей защитительной речи» на «громком процессе», юридическое поприще казалось ему тогда действенным и благородным, дающим право бороться с неправдой и злом. Этими гражданскими идеалами героя обусловлен его конфликт со средой либеральной интеллигенции, лживой и вероломной («у каждого мысли были одно, а дело другое», 49).

Форма исповеди обязывала Каронина показать идейный кризис героя, а затем его прозрение. Конфликт Варина с либералами приводит его к осознанию того, что ему «нет места на людском торжище» (49).

Типичным представителем либералов является принципал Варина, адвокат, характеристика которого дается устами Ва-

¹ Впервые опубликована в «Русской мысли», 1888, № 2, 3, 4. Здесь цитируется: С. Каронин (Н. Е. Петропавловский). Сочинения в 2-х томах. Т. 2. М., ГИХЛ, 1958. Страницы указываются в тексте.

² П. Кропоткин. Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., «Знание», 1907, стр. 270.

рина. Адвокату свойственно сочетание постыдных поступков с пылкими либеральными речами. Защитив сегодня на судебном процессе всесильного банковского дельца, завтра будет глумиться над ним, насмехаясь над той силой, «перед которой вчера он мотал хвостом с такой покорностью» (47). Слова о правде и справедливости противоречили его жизненной практике. Подобная непоследовательность и беспринципность не могла быть оправдана в глазах Варина ни добротой, ни великодушием, ни сострадательностью адвоката. Каронин широко использует средства психологической сатиры в создании этого образа, например, наделив его пристрастием к покаяниям. Обычно «под действием винных паров» адвокат начинал речь: «Я знаю, чему верить, но живу не по своей вере... Душа моя полна благородства, а дела мои трусливые и узкие! Сердце мое сострадательное и бьется за всех погибающих... У меня есть идеал, а я освобождаю бубновых тузов!.. Нет, не виновен я, но жертва!.. Жертва своего желудка, рта, рук, ног — жертва всей вообще кожи!.. Я — жертва положения!» (47—48). После этой тирады адвоката следует реплика Варина о «трагическом храпе», которым всегда завершались покаяния адвоката. Такие реплики тоже являются средством создания сатиры, помогая читателю уяснить подлинную сущность адвокатского либерализма. Одновременно реплика Варина служит для раскрытия самого героя, ибо она говорит читателю о способности Варина чутко реагировать на любую фальшь и невозможности для него сделок с совестью. Эти качества героя обусловили его конфликт со средой.

Краткая информация о нравственных качествах героя и его душевном разладе вполне достаточна для того, чтобы читателю стала понятна закономерность последующего его поведения: отъезд в деревню и жизнь в крестьянской семье, приютившей его во время болезни. Внезапным заболеванием Варина в дороге мотивируется его непреднамеренное «хождение в народ». Жизнь Варина в деревне, где он не остался сторонним наблюдателем, а «впутался руками и ногами в деревенский мирок», подтверждает справедливость самохарактеристики Варина. Автор ввел в исповедь героя множество жанровых и диалогических сцен, раздвинувших рамки сюжета. Варин изучает народ, сравнивает жизнь городских жителей с жизнью крестьян, отдавая всегда предпочтение деревне. Такое предпочтение придает повести особый пафос, в чем-то близкий с пафосом публицистов «Недели». Именно так и истолковал произведение Л. Оболенский¹. Однако внимательное прочтение повести обнаруживает неправоту такого сближения, ибо «Неделя» призывала к опрощению: превращению учителя, врача, агронома в мужика, тогда как С. Каронин видел долг интеллигенции

¹ «Русское богатство», 1888, № 526, стр. 193.

в жизни рядом с народом во имя самой широкой пропаганды и просвещения. «Неделя» отражала позиции либерального народничества, перерождающегося в 80-е годы в культурнический оппортунизм¹, Каронин же оставался представителем демократического народничества или, как его называл В. И. Ленин, «русского крестьянского социализма» с характерной для него «борьбой с яснолобыми либералами... и мечтой о крестьянской революции...»².

Участвуя вместе с крестьянской семьей, приютившей его, в тяжелом труде в страдное время, Варин мечтает о том дне, «когда мучительные работы сняты будут с плеч человека и бремя его жизни, то есть куса хлеба, будет снято с его плеч» (70). Каронин понимал, что для победы революции нужно долго и упорно готовить народ³, поэтому Варин, думая о счастливом будущем народа, обучает мужиков грамоте, читает им книги, организует библиотеку, аренду мельницы. Подобная деятельность помогла герою «найти себя», преодолеть душевный разлад. При создании образа Варина Каронин руководствовался просветительски-рационалистической теорией нравственности, которая ставила «народное дело», общественное служение выше личных выгод.

Исповедь Варина адресована большой аудитории читателей, и этим обусловлена страстность ее тона. Она призвана внушить читателю веру в разум народа, в плодотворность пропаганды знаний среди крестьян. Поэтому Варин как будто ведет спор с незримым противником: «Той заскорузлой косности и тупоумия, которые приписываются мужику, я вовсе не заметил, напротив, ...голодный деревенский ум способен поглотить бесконечную груду знаний» (64). Фактически это был спор с проповедниками «Недели», призывавшими к опрощению. Каронин вел здесь полемику и с теорией «малых дел»: «Пожертвовать бедному кусок хлеба не тяжело, и не трудно добывать хлеб своими руками, но отдать всю свою жизнь, всю свою душу тому, кто лишен средств заботиться о своей голове, — выше этого нет другой жертвы» (100). Вот поэтому-то Варин и видит смысл жизни в том, чтобы быть рядом с крестьянством, отдавая все силы во имя торжества разума и социальной справедливости.

Будущее рисовалось Каронину в виде социалистического общества, построенного на принципах всеобщего равенства, свободы и справедливости. Во имя этого будущего интеллигенция и должна самоотвергаться, готовя народ к сознательному участию в революции. В этом же свою цель видит и Варин.

¹ См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 297.

² См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 183.

³ Процесс 193-х. М., изд. В. М. Саблина, 1906, стр. 166.

Просветительская деятельность Варина прерывается вмешательством волостного начальства, предписывающего ему покинуть деревню, но Варин уезжает, полный решимости продолжать начатое дело.

Как уже отмечалось выше, создавая свои повести, Каронин опирался на опыт демократической прозы 60—70-х годов, но традиционная сюжетно-композиционная схема оказалась недостаточной для воплощения нового жизненного материала, и Каронин обогатил ее, придав своей повести форму исповеди героя. При этом, без сомнения, писателем был учтен опыт таких его современников, как Л. Н. Толстой, В. М. Гаршин, Н. С. Лесков, любивших изображать «выламывание» героя из среды, а затем «просветление» героя и самораскрытие в исповеди.

Обогащая традицию, Каронин обновляет любовную интригу: Варин женится на крестьянской девушке. Однако убедительно мотивировать эту коллизию автор не сумел, поэтому концовка повести окрашена в идиллические тона, сближая ее с публицистикой «Недели». Впоследствии в повести «Борская колония» героем подобной ситуации автор сделает пустого человека, увлеченного модными проповедями об опрощении. Этот факт подтверждает, сколь случайна и поверхностна была перекличка повести «Мой мир» с публицистикой «Недели».

Таким образом, точку зрения некоторых критиков о снижении мастерства Каронина в повестях об интеллигенции нельзя считать обоснованной, ибо, во-первых, по сравнению с демократической повестью 60—70-х гг. писатель сумел сделать характеристику разночинца более выразительной за счет введения в сюжетно-композиционную схему повести исповеди героя, и, во-вторых, Каронин остался превосходным мастером народных сцен. Его творчество отличает многосложное проникновение в сущность тех социально-исторических процессов, которыми характеризовалась жизнь пореформенной русской деревни. Варин не нашел в деревне мира, он увидел постоянную борьбу, неизбежно втягивающую каждого, кто здесь поселялся (64).

Каронин далек от идеализации крестьянства. Хотя ему явно симпатичны любые проявления общинного строя, он не утруждал внимание читателей описаниями схода и не дал повода приписывать ему преклонение перед русской общиной. Сход представлен как «куча собравшихся мужиков», кипящая «страшным гневом». Участники схода «перелаялись, перебранились» между собой, но причина этого «лая» для Варина так и осталась непонятной. Художественные детали, найденные Карониным для характеристики схода, явно не рассчитаны на создание идеализированной картины, они лишь подчеркивают кровную заинтересованность мужиков в исходе обсуждавшихся дел. Правдиво рисует Каронин обыденную жизнь деревни, ее

каждодневный быт, за которым он различал общие черты эпохи: расслоение крестьянства в условиях развивающегося капитализма.

Беспощадным реализмом, близким сатире Щедрина, отмечено описание крестьянского труда в страдную пору. Как для Коняги (сказка Щедрина «Коняга») юле — кабала и «...никаких ощущений он не знает кроме ощущения боли, усталости и злосчастья... Нет конца работе! Работой исчерпывается весь смысл его существования!»¹, так и для крестьян Каронина (повесть «Мой мир») труд сопряжен со страданием, он «выматывает силы работающих»: «Тут задуматься недосуг! За страду-то так озвереешь, что взглянешь на себя — и боже ты мой! — не то у тебя рыло, не то морда — одним словом, лику человеческого нет!» (78). Оба эти описания проникнуты страстным пафосом обличения социально-общественного строя пореформенной России. Оба полемичны, направлены против попыток идеализировать труд крестьян. «Я до сих пор представлял себе крестьянский труд как прекрасное, счастливое дело. Я представлял себе «волнующиеся нивы», «сверкающие росой луга», «косарей», солнечный восход, песни и т. д. Правда, я знал и страду, — пишет Каронин, — представлял себе и мучения, и голод, и бедность, но все это приписывал каким-то внешним причинам, не воображая, чтобы «волнующиеся нивы» сами по себе заключали источник страданий. Я представлял себе труд чистым, без всяких осложнений; между тем в действительности всякий труд сопряжен с тысячами неприятных случайностей» (78). Выражения, взятые Карониным в кавычки, явно позаимствованы им из 12 главы III части «Анны Карениной» Л. Н. Толстого, где изображается участие Левина в косье.

Помня завет Н. Г. Чернышевского бороться за беспощадный реализм в искусстве против малейшей идеализации народа и народной жизни, Каронин подходит к народу с такой стороны, которая до него наименее правдиво изображалась в литературе, стремясь этим помочь интеллигенции полнее осознать жизнь народа, внушить ей веру в возможность быть «понятной и близкой народу». Каронин убеждал своих читателей «ничего не бояться, сбросить с себя иго привычки, не ходить пошлыми путями, пробивать собственную дорогу» (97). Это вполне соответствовало мысли Н. Г. Чернышевского: «...Говорите с мужиком просто и непринужденно, и он поймет вас; входите в его интересы и вы приобретете его сочувствие»². Этими словами вполне определяется пафос повести Каронина «Мой мир».

¹ Н. Щедрин. (Салтыков). Собрание сочинений. М., «Правда», 1951. т. 10, стр. 439.

² Н. Г. Чернышевский. Избранные сочинения. М.—Л., ГИХЛ, 1950, стр. 760.

Еще более конкретно и последовательно полемика с публицистикой «Недели» ведется Карониным в повести 1890 года «Борская колония»¹. Названием повести подчеркнута главная творческая задача писателя: проследить историю создания и распада интеллигентской колонии в селе Бор, чтобы на ее примере дискредитировать модную идею опрощения с помощью «мозольного», «свободного» крестьянского труда. Этой главной задачей обусловлены названия глав, символизирующие этапы развития колонии и отношение к ней автора. Так, в название главы «В раю» автор вложил иронию по отношению к иллюзорным надеждам поклонников «Недели» на спасительность «мозольного» труда и колоний. Названиями «Скука» и «Конец пуганище» автор не просто определяет периоды в жизни колонии, но и дает свою оценку «модного» общественного движения.

Той же задаче подчинена вся композиция повести, в том числе система образов. Ведущая роль в развитии сюжета принадлежит разночинцу Грубову. Его личность не героична, но знакомство с духовным миром героя заставляло читателя проникнуться симпатией к нему, так как Грубов неутомимо искал смысл жизни, настоящее дело. Он ошибался, временно впадал в неверие и снова искал, понимая, что «наше неверие... не последнее слово» (327). Стремясь жить рядом с народом, Грубов не думал жертвовать своими знаниями, «опрощаться по рецептам «Недели». Поселяясь среди мужиков, Грубов «не верил их верой, но допускал, что в их жизни есть много справедливого, в их мысли — истинного, в их вере — чудесного и святого» (330).

Каронин избегает прямых категорических оценок и суждений, но авторская позиция легко обнаруживается, так как элемент оценочности присущ каждой сцене, диалогу, характеристике. Так, рассказывая об отношении Грубова к колонии, Каронин пишет, что когда о ней заговорила городская легкомысленная молодежь, вроде Верочки Зиновьевой, интерес Грубова к колонии упал. «Неплохая идея» жизни рядом с народом превращалась в стремление не отстать от моды, «переменить костюм», т. е. в «чепуху и ничтожество» (286).

В этой повести Каронин отказался от формы исповеди. Рассказ ведется от имени автора, о Грубове говорится в третьем лице: «Колония как он ее узнал, не отвечала ни мечтам его, ни практическим требованиям; и в то время как он хлопотал о наилучшем устройстве ее, мысль его уже основательно разрушала ее» (329). Несмотря на такую форму повествования, повести присуща лирическая взволнованность. В какой-то мере ее можно объяснить автобиографичностью героя: подобно Грубову Каронин был одно время глубоко заинтересован попыткой

¹ «Русская мысль», 1890, № 4, 5, 6.

Эртеля создать подобную колонию и столь же быстро разочаровался в этой идее. Но более всего взволнованность повествования определяется полемичностью, стремлением автора опровергнуть программу «Недели»: идею нравственного самоусовершенствования и «опрощения» через организацию колоний и жизнь «трудами рук своих». Наделив Грубова свойствами, характерными для передовой разночинной демократии, Каронин сделал его главным оппонентом «Недели» и выразителем своих мнений.

Существенное значение для раскрытия героя имеет участие его в полемике, так как споря, человек стремится наиболее четко сформулировать свою мысль. Так поступает и Грубов: «Мне с самого начала был противен этот монастырь» (356). После предложения Неразова «сесть на землю», т. е. создать колонию, Грубов отвечает: «Неразов! не называй ты, сделай одолжение, идеями всякую дрянь, которая приходит в голову»..., «этот миф»... (271).

В уста Грубова автор вложил четко сформулированные логические опровержения: «Разумеется, очень хорошо жить трудами рук своих, благородно добывать хлеб прямо из земли», — это тезис в духе «Недели». Антитезис Грубова: «Что может быть идеального в том, что человек вместо сапогов наденет коты, вместо городской квартиры будет жить в избе и вместо добывания хлеба косвенным путем будет царапать его из земли? Что идеального в том, что человек головою своей будет подпира- рать воз с соломой, а душу свою закопает в землю, окружив себя миллионами пустяков? И что идеального будет в жизни человека, который забудет других и займется своим совершенством?» (329). Исповедь героя автор заменил внутренними монологами, считая их вполне достаточными для того, чтобы передать сущность идеала Грубова и своеобразную стилевую атмосферу его речи, строй его мыслей, типичные для разночинной интеллигенции 80-х годов. Грубов часто с иронией употребляет в ходе полемики выражения, популярные в либерально-народнической публицистике (они всегда закавычены, так как не соответствуют убеждениям героя). Так, Неразову Грубов говорит: «Прежде нежели мечтать об «интеллигентном мужике», как ты говоришь, надо научиться быть простым мужиком» (271) или «сесть на землю», как ты выражаешься»... (272). Эта же терминология («жизнь трудами рук своих», «проблема народа», «задачи интеллигенции») в речи других персонажей употребляется от их имени и без кавычек.

Каронину важно сопоставить Грубова с другими членами колонии, поэтому он использует меняющуюся систему образов и, проводя героев перед читателем как бы по двум кругам, постепенно углубляет их характеристику. Важную роль в композиции повести играет диалог, дающий читателю возможность выслу-

шать аргументы двух противоположных сторон. Спор начинается буквально с первой главы, из которой мы узнаем обстоятельства создания колонии, и не прекращается до конца.

Типичным поклонником «Недели» показан Неразов, хозяин Борского хутора. Он искренне верил, что распространение колоний принесет, как писала газета «Неделя», «райскую жизнь», даст всем людям «хлеб насущный», преобразует общество. Авторское отношение к подобным иллюзиям раскрывается в оценочных определениях: Неразов назван «болтушкой», «интеллигентным инвалидом», «расшатанным», «растасканным» потомком «озорного помещичьего рода» с «пестрыми», «разбитыми», «шумными» мыслями, — так переданы непоследовательность и эклектизм взглядов Неразова.

Третий участник колонии — Кугин противопоставлен Грубову отсутствием душевной теплоты, искренности и подлинной любви к народу. Главным стимулом поведения Кугина, решившего принять участие в создании колонии, было желание не отстать от моды. Поэтому свою жизнь в деревне он начал с того, с чего «начинает каждый сельский хозяин» — женился на хорошенькой крестьянской девушке, одел красную рубаху, и вообще начал подражать привычкам крестьян: чавкал за столом, «рисовался» под мужика во время работы, стремился «делать все, что делает каждый мужик», тем более, что «мужики... были одно время в моде» (342).

Такая трактовка характера Кугина вполне объясняла женитьбу на крестьянке и ее трагический финал (самоубийство Натальи). Закономерен и резкий поворот Кугина от «любви к мужику» к презрительному охаиванию его. «Назовите мне такое явление мужицкой жизни, — спрашивает Кугин Грубова, — перед которым бы я должен преклоняться» (345).

Мелочный эгоист («сильно может любить только свою особу»), человек, обладающий громадным самомнением («из его слов можно было вывести заключение, что все совершенное им теперь — подвиг» — 299), безосновательно претендующий на руководящую роль в колонии (он «один ставил, обсуждал и решал вопрос»), страстный почитатель «Недели» («говорил он об идеале колонии, о теории земледелия, о задачах интеллигенции, о народе и обо всем, что всегда и везде говорится» — 312) — таков Кугин, главный оппонент Грубова.

Типичной представительницей либеральной интеллигенции 80-х годов является Верочка Зиновьева, бойкая, смелая, влюбленная в себя барышня, нахватавшаяся в каком-то кружке «затасканных фраз» о спасительности «жизни своим трудом». Верочка предвосхищает таких героинь А. П. Чехова, как Ольга Ивановна («Попрыгунья»). Подобно им, Верочка лишена сильных чувств, широты интересов, последовательности взглядов. Экскурс в ее прошлое помогает читателю понять ее заурядность.

Бездействие тяготит ее, поэтому Верочка пробовала стать оперной певицей, писательницей, затем увлеклась каким-то кружком, теперь она играла роль героини, этим и объяснялось ее присутствие в колонии.

Представления Верочки о жизни и людях вычитаны из модных книг и журналов. Людей она делила на мелких и на героев. «Одни занимаются пошлыми мелочами, другие — подвигами». К физическому труду она относилась с презрением, как к мелкому, повседневному занятию, поэтому и к мужикам она относилась свысока: «Их нужно изучать, их можно пожалеть, когда они обнажают нищету, но чтобы войти в их общество — это неестественная чепуха, абсурд. Они были для нее смешны, жалки, темны, грубы — только и всего» (339). Жить для нее означало «заниматься чем-то другим, крупным, шумным и веселым» (317).

Характер Верочки более всего раскрылся в ее повседневных поступках, в отношениях в товарищах. Из всех колонистов ее очаровал один Кугин. Только в нем она видела настоящего героя. О Неразове она отзывалась презрительно, называла «ослом», «принципиальным теленком» и охотно пользовалась услугами этого доброго человека. Грубова побаивалась и невзлюбила, видимо, чувствуя в душе, что ее поведение производило на него неприятное впечатление «кривляния».

Пошлое «народолюбие» интеллигенции Каронин был склонен в какой-то мере объяснять отсутствием «руководящих идей», ослаблением общественной активности в период безвременья. Поэтому и Грубов считал, что при других обстоятельствах Верочка, увлеченная героизмом масс, способна на подвиг, жертву и смерть во имя идеи (343). Самостоятельно она самоопределилась не в силах, как теперь не способна увидеть того, что порозла в тине мелочей, эгоизма и пошлости.

Главным критерием ценности человека для Каронина было отношение к народу, вот почему конфликт, возникший между Натальей — Кугиным — Верочкой, раскрывая моральный облик каждого из них, утверждал полное превосходство Натальи. Поэтому же все сцены из народной жизни сюжетно связаны с Грубовым, так как из всех колонистов только он обнаружил в отношении к крестьянам подлинный интерес и человечность.

Крестьянство представлено в повести несколькими персонажами, причем социальное положение каждого обязательно оговорено. Так, например, пайщик колонистов Алексей Семенович — зажиточный мужик, слыущий «ученым, божественным» человеком. На первый взгляд может показаться, что Каронин рисует его с симпатией, так как в его портрете выделены такие детали, как «мужественный лоб», «светящиеся мыслью глаза», «простодушная улыбка», «честность, широта души, ясность мысли», «крупная и могучая фигура», глубокая вера и жажда истины, любовь к земле (275). Он охотно и часто говорит о боге, душе

и истинной жизни, «с детским торжеством» и волнением убеждая собеседника в том, что «рай будет на земле и нигде больше» (279). Уверенность, с которой он отстаивал свою мысль, свидетельствовала о том, как много и упорно думал об этом Алексей Семенович. «Райская жизнь на земле рисовалась ему в виде законченной картины: «Скроется зло и порок, смертоубийство и вражда посреди людей, и люди те будут как братья. Ни цепей, ни наказаний, ни войн, ни страха не будет, а настанет одна любовь и мир» (279). Однако за этой мечтой о братстве людей было скрыто равнодушие Алексея Семеновича к живому человеку, причиной которого автор считал религию. Это она сделала Алексея Семеновича «слишком уж... неуязвимым». Поэтому симпатия Грубова вскоре сменилась неприязнью и отчужденностью, а также сожалением о напрасно растрачиваемых незаурядных способностях.

Еще более выразительная оценка религиозной философии дана Карониным в рассказе о главном оппоненте Алексея Семеновича — кулаке-хищнике Антоне Петровиче. Авторское отношение к этому персонажу проявилось уже в портретной его характеристике: в его физиономии «счастливо сочетались морда лисы, челюсть волка, глаза кошки, движения дворовой собаки и тонкий голос рябчика» (273). Такая внешность вполне выражала сущность этого «дурного» человека из числа тех, которые «в душе злы, в жизни зловредны, к людям ненавистны» (277). Своим поведением Антон Петрович напоминал лису, волка, кошку, собаку. Грубов следит за его «ловкими петлями, из которых состояла вся жизнь этого деревенского хищника»: он хитрит, петляет, подкрадывается, подделывается, обнюхивает воздух. Так, опираясь на богатейший опыт крыловской басенной и сказочной щедринской сатиры, Каронин создавал этот образ кулака, «мошеннический» ум которого «пытается и бога обмануть» (331).

Совсем в другом ключе создается образ Ефрема, простого крестьянина, руководившего всеми работами в колонии. Ефрем «очень гордился таким выбором и изо всех сил работал в пользу колонии». Каронин назвал Ефрема «физическим человеком» не только потому, что он был прекрасным работником, но и потому, что «физическим» было все его мирозерцание. Жить для него означало — не быть голодным, воспитывать детей — кормить их, учить детей — бить, любить — доставлять хорошую жизнь. Бога он боялся, так как тот мог наслать на него разные наказания: сжечь хлеб, поморить скот, наслать хворь. И вообще «Ефрем был обнажен до самой глубины сердца, все у него было наружу — и хорошее и худое, никаких задних мыслей... Ненависть, злоба и другие страсти проявлялись в нем исключительно физически» (332).

Особенности речи Ефрема помогают понять ту атмосферу

жизни, в которой зародилось «физическое» мирозерцание крестьянина: лексика, фразеологизмы, сравнительные обороты речи Ефрема отражают насилие, постоянно применявшееся к Ефрему, или подсказаны ему трудовой жизнью. Так, Ефрем говорит: «Измолотили меня все одно, как сноп пшеницы» или: «Просто лупили меня в четыре руки, словно я сноп овса» (290).

Образ Ефрема Осипова нарисован с исключительной теплотой. «Грубов любил» его за честность, трудолюбие, нравственную чистоту и удивительную цельность. Этот образ воплотил в себе характерные качества трудового крестьянства.

С большой лирической проникновенностью нарисован образ дочери Алексея Семеновича Натальи. Природный ум ее выражался в «светящихся мыслью» глазах, богатое духовное начало отражалось на ее «открытом» лице: «радость и торжество» сменялись «тревожным, вопросительным выражением, улыбка счастья — потерянностью, испугом и отчаянием» (351). Эти переживания, прежде считавшиеся достоянием образованных людей, ставят героиню в нравственном отношении выше интеллигентной барышни Верочки Зиновьевой, которой такие чувства оказались чуждыми.

Образ Натальи продиктован Каронину его горячей любовью к народу, в высокие нравственные и творческие силы которого он верил. Поэтому, создавая портрет героини, автор широко использует так называемые «пейзажные» сравнения: ее тревога сопоставлена с тревогой «птички перед бурей», сама она сравнивается с лесным ландышем (323). Грубов удивляется тому, «как могло выработаться в этой грубой среде такое существо» (308—309).

И в этой повести Каронин показал процесс расслоения крестьянства, только образы кулака, середняка и батрака даны им с большей психологической и социальной дифференциацией, чем прежде. Автор постоянно прибегает к сопоставлениям, анализу. «Мы живем чувством приятного и прекрасного, мужик же — чувством должного и неизбежного» (345) — таков общий итог авторских размышлений. А деревня давала много поводов для печальных выводов. Сопоставление стало основным композиционным приемом Каронина: сопоставляются образы колонистов, сопоставляется жизнь крестьян и интеллигентов, их жизненные принципы: «Мы делаем то, что нам нравится, мужики — то, что должно делать» (345). После главы «На бою», где описываются кулачные бои — дикая и злая забава, идет глава «Господа», в которой рассказывается о словесной потасовке Кугина и Грубова.

В повести «Борская колония» отразилось критическое отношение Каронина к увлечениям молодежи 80-х годов колониями и народолюбием. Идею повести Каронин сформулировал в беседе с молодым А. М. Горьким: «Это нехорошо идти отдыхать туда,

где люди устают больше, чем ты... И это искажает хорошую идею единения с народом... К народу надобно идти с чем-то твердо, на всю жизнь, решенным», а не потому что тебе плохо»¹.

Критический пафос, направленный на взгляды либеральной народнической интеллигенции 80-х годов, определил отношение к повестям Каронина его современников. Особенно горячая полемика возникла по поводу повести «Мой мир». Одни критики усмотрели в ней пропаганду толстовских идей и отступление от лучших заветов семидесятников (А. М. Скабичевский²). Другие, наоборот, обнаружили осуждение колоний, отказ видеть в них прогресс (Л. Е. Оболенский³, В. А. Гольцев⁴). Наиболее объективную оценку повести дал А. Слепцов, назвав ее «лучшим произведением» писателя⁵.

Такая заинтересованность современников объясняется тем, что повести Каронина явились правдивой летописью идейных исканий русской интеллигенции 80-х годов; они запечатлели не только попытки передового разночинца реализовать программу «социальной революции», но и симптомы крушения народнических представлений о крестьянстве и о путях преобразования общественных отношений в России. Повести Каронина свидетельствовали о том, насколько далек писатель от «пошлого мешанского оппортунизма» публицистов «Недели», «толстовцев» и прочих так называемых «друзей народа».

Опираясь на традицию демократической повести 60—70-х годов и учитывая опыт своих старших современников, Каронин создал новый вариант повести о разночинце — социально-политическую, остропроблемную повесть о современнике. Каронин обогатил жанр повести образами новых героев, проблемами, конфликтами, подсказанными ему современностью, удачно использовал плодотворный прием раскрытия внутреннего мира героя через исповедь.

Повести об интеллигенции 80-х годов, так же как очерки крестьянской жизни, свидетельствуют о незаурядном даровании Каронина и растущем мастерстве писателя.

¹ А. М. Горький. Собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 10. М., ГИХЛ, 1951, стр. 292.

² «Новости», 1888, № 116, 123. Перензвано: «Русская мысль», 1899, № 5, стр. 123—129.

³ «Русское богатство», 1888, № 5—6, стр. 114, 194, 218.

⁴ «Русская мысль», 1891, № 7, стр. 51.

⁵ «Русское богатство», 1898, № 6, стр. 104—105.

Ю. И. ДЮЖЕВ

Петрозаводск

ОКТАБРЬ И ЛИТЕРАТУРА¹

(Об основных тенденциях развития историко-революционной темы в русской советской литературе Севера)

Художественная летопись революции и гражданской войны насчитывает сегодня тысячи томов прозы, поэзии и драматургии.

Однако до сих пор в известной мере остается в силе упрек А. М. Горького в адрес советской критики, которая «не дала должной и необходимой оценки книг, посвященных теме войны гражданской, всей работе писателей над этим материалом»².

Результативный научный поиск в этом направлении был успешно произведен в двухтомной «Истории русского советского романа» (1965), коллектив авторов которой, не преследуя цели всестороннего анализа замысла, творческой истории, отдельных образов, языка и стиля произведений, сосредоточил внимание «на раскрытии эволюции жанра, на тех проблемах романа, которые выдвигались на первый план в различные исторические периоды»³. Разговор о жанровом многообразии советского романа, о творческих поисках советских романистов не мог состояться без разговора о произведениях на историко-революционную тему. Вот почему естественным выглядит выделение внутри раздела «Роман 20-х годов» главы «Тема революции и гражданской войны» (автор В. В. Бузник), в разделе «Роман 30-х годов» — главы «Эпос революционной эпохи. Роман-эпопея» (автор А. Ф. Бритиков), наконец, в разделе «На современном этапе» — главы «Исторический и историко-революционный роман» (автор Ю. А. Андреев).

Таким образом, в «Истории русского советского романа» была сделана попытка проследить наряду с другими романическими

¹ В основу статьи лег одноименный доклад, прочитанный на научно-теоретической конференции Союза писателей КАСР, Петрозаводского государственного университета им. О. В. Куусинена и Карельского филиала АН СССР, посвященной 50-летию образования СССР.

² А. М. Горький. Собр. сочинений в 30-ти т., т. 25. М., 1953, стр. 253.

³ История русского советского романа. В 2-х т. т. 1. Л., «Наука», 1965, стр. 3.

жанрами судьбу произведений на историко-революционную тему на протяжении более чем 45 лет.

А. М. Горький писал: «Говорить о литераторе — это еще не значит говорить о литературе... Отрывая, отрезая ту или иную книгу от общей массы литературы, критика индивидуализирует автора и суживает тему — общую у него со многими другими авторами. К теме гражданской войны следует подходить иначе, более исторично и шире»¹.

Именно этот, «более историчный и широкий» подход к теме революции и гражданской войны и характерен для названной выше монографии, подготовленной Институтом русской литературы (Пушкинским домом) АН СССР.

Следует отметить и работу Ю. А. Андреева «Революция и литература» (1969), где подытоживаются достижения советских писателей в разработке историко-революционной темы в 20—30-е годы и дается всесторонняя характеристика историко-литературного процесса.

В книге Ю. А. Андреева анализируется творчество около пятисот художников революции; авторы «Истории русского советского романа» также не ограничивают исследование кругом писателей, чьи произведения давно стали классикой советской литературы. И все же за пределами внимания исследователей остаются десятки и сотни имен прозаиков и поэтов из «второго эшелона» литературной России, среди них и литераторы русского Севера.

Установление Советской власти, гражданская война, борьба с англо-французской интервенцией в Беломорье — эти события в одинаковой мере затронули Мурманскую, Архангельскую, Вологодскую области и Карельскую АССР.

Если проследить, как развивалась историко-революционная тема на протяжении полувека, становится очевидной тесная связь литературы с жизнью, с временем, когда пишутся книги, с общественными условиями, становится очевидным, сколь трудным был путь от простого использования документов — к художественному обобщению, философскому раздумью о героическом времени рождения Советской власти; переход от частушек и песен времен гражданской войны, от очерков и рассказов — к произведениям более крупного жанра, в том числе к жанру романа-эпопеи.

Революция стала не только поворотным моментом в истории российского общества, она послужила и кладезем идей, образов, вдохновивших на создание значительных произведений искусства. Глубина и страстность эмоций явились первотолчком, который заставил взять в руки перо, казалось бы, таких далеких от литературы людей, как полуграмотный крестьянин, с винтов-

¹ А. М. Горький. Собрание сочинений в 30-ти т., т. 25, стр. 253.

кой в руках сражающийся с интервентами, как рабочий, мозолистые ладони которого привыкли к шершавому металлу, но никак не к перу. Этот первый отклик на события дня с годами перешел в желание разобраться в глубинной сути свершившегося, проанализировать взаимообусловленность и причинность событий.

Для литераторов Севера, печатавшихся в годы гражданской войны, тема революции была стержневой в творчестве еще и потому, что для большинства из них события Октября были частицей биографии. Именно Октябрь стал переломной вехой в их жизненных планах и надеждах, именно революция дала им возможность духовно раскрепоститься, обрести крылья творческого вдохновения, найти тот жизненный материал, который был им близок и дорог.

О желании создать для идущих под стягом алым «искусства храм»¹ взволнованно писал Ф. С. Чумбаров-Лучинский (1899—1921), политработник первой дивизии, сражавшейся на Северном фронте. Создавать «искусства храм» в те годы было нелегко: Мурманск и Архангельск находились под пятой оккупантов, белофинские и белогвардейские отряды с запада и севера подходили к Петрозаводску, в прифронтовой полосе оказалась и Вологда. Однако и в эти грозные годы поэтической энергией освобожденного народа были рождены десятки песен, частушек, сказок, стихотворений, искренне и взволнованно передавших тревожную атмосферу тех лет.

На прозе и стихах, опубликованных в газетах гражданской войны (упомянем рассказы Д. Ершова «В дни борьбы» и «Степан Коркин», А. Субботина «Испугали», «Сидорчук», «К красным», «Не сдобровать», Л. Циновского «За Октябрь» и др.) виден отчетливый отпечаток военного времени. В условиях, когда все было подчинено интересам фронта, когда от литераторов требовался незамедлительный оперативный отклик на события дня, стихи и рассказы тех лет существовали всего лишь день-другой и забывались, вытесненные новыми материалами.

Можно говорить о лозунговой плакатности образов, бедности рифм и все же следует отметить, что для своего времени эти песни, частушки, рассказы были необходимы, они выражали настроение народа, помогали солдатам революции победить в нелегкой борьбе с врагом. Это особенно верно в отношении большой группы красноармейских поэтов, печатавшихся в газете «Наша война» (она выходила в годы гражданской войны в Вологде при политотделе штаба 6-й армии).

Развитие искусства и литературы на Севере в мирные двадцатые годы немыслимо было без громадной работы по ликви-

¹ Ф. С. Чумбаров-Лучинский. К нам, кто юн.— «Олонецкая коммуна», 1919, 21 ноября.

дации неграмотности среди взрослых, по открытию школ, по осуществлению закона о всеобщем, налаживанию полиграфической базы, организационному объединению местных литераторов.

В 1924 году на Кольском полуострове издавалась всего лишь одна газета тиражом в тысячу экземпляров. И вот уже через пять лет, 25 июня 1929 года, в летописи северной печати появляется знаменательная запись: «Рабкоры Мурманского округа и Карельской АССР были на приеме у А. М. Горького. Беседа продолжалась более двух с половиной часов»¹.

Великого пролетарского писателя не мог не увлечь сам факт приобщения к литературе и искусству широчайших народных масс, черпавших вдохновение в идеях революции. 500 авторов, названных в «Библиографии интервенции и гражданской войны на Севере» А. Попова (она была издана в Архангельске в 1928 году) всего лишь малая толика имен рабочих, крестьян, солдат, взявшихся за перо, чтобы рассказать о времени и о себе.

Разумеется, не все было равноценно в творчестве самодельных художников. Анализируя литературно-эстетический уровень публиковавшихся на страницах местных газет и журналов произведений, нельзя не отметить существенную разницу между уровнем публикаций первых послеоктябрьских лет и общепринятыми представлениями об эстетическом идеале, нельзя не подчеркнуть, что в известной мере здесь еще сложно оперировать уже сложившимися литературоведческими понятиями, такими, как романтизм, реализм, символизм и т. д.

Если в общесоюзном масштабе приложение этих категорий по отношению к искусству первых послеоктябрьских лет также весьма затруднительно (и в этом плане справедливо замечание Ю. А. Андреева о «динамическом взаимопроникновении разных форм искусства», об отсутствии четкой демаркационной линии «между демократическим искусством (особенно в его реалистической части) и искусством социалистического реализма», об «органическом, естественном пути ранней советской литературы, разнородной и по творческим методам, и по взглядам на мир, к методу социалистического реализма — при одновременном развитии и усовершенствовании принципов этого метода»²), то естественно, что на литературной периферии на повестку дня вставали вопросы скорее не теоретического, а практического плана: литературной учебы, повышения мастерства, овладения глубиной психологического рисунка.

Вот почему те хронологические рамки, в которых исследователи русской советской литературы двадцатых годов обозначили переход от простейших литературных форм к более сложным,

¹ Цифры и факты ко дню советской печати.— Гос. архив Мурманской области, ед. хр. 5Р/1061, л. 1.

² Ю. А. Андреев. Революция и литература. Л., «Наука», 1969, стр. 106—107.

от литературной самостоятельности к роману, здесь, на Севере, не имели столь четкой обозначенности и по времени заняли сроки намного большие.

Среди первых повестей и романов о гражданской войне и революции, опубликованных на Севере в двадцатые годы, преобладают произведения приключенческого жанра (назовем повести «Двое» В. Зарницына и «Последний бой» Г. Притчина, роман «В лесах Севера» П. Козлова и др.). В стилевом отношении проза тех лет представляла разноцветную гамму: от символических ухищрений, усложненных, изломанных образов до нарочитой грубоватой условности, когда о реальности происходящего приходилось скорее догадываться по рассыпанным на страницах авторским намекам.

Литературный процесс здесь, на Севере, имел свои специфические особенности, вызванные комплексом обстоятельств: географических, этнографических, экономических. Отдаленность от культурных центров не могла не повлиять на темпы развития литературы, оказавшиеся несколько замедленными; слабая полиграфическая база и невысокая грамотность населения затрудняли на первых порах более быстрый рост местных литературных организаций; своеобразный склад характера, привычек, уклада жизни северянина вызывали появление произведений, нередко замыкавшихся в рамках чисто местных интересов.

Та большая работа по индустриализации Европейского Севера, которая была проведена в годы трех первых пятилеток и которая преобразила недавний «край непуганых птиц», не могла не сказаться и на изменениях чисто художественного порядка, проявившихся в творчестве писателей предвоенного десятилетия и связанных с освоением в литературе метода социалистического реализма.

Окидывая взглядом перемены в облике недавних глухих окраин старой России, писатели с еще большей силой осознали все значение событий Октября 1917 года, ставших поворотным рубежом в истории человечества. Возникло естественное желание создать произведения, достойные размаха и масштабы революции. Это усиление эпического начала, «стремление советских писателей осмыслить и обобщить огромный опыт, полученный в годы революции, гражданской войны и строительства социализма, охватить грандиозный поток событий»¹, как одна из ведущих тенденций литературы тридцатых годов, справедливо подчеркивается большинством современных исследователей и находит подтверждение на примере развития историко-революционного жанра в литературе Европейского Севера.

Писатели-северяне, будучи одним из небольших отрядов созданной А. М. Горьким в августе 1934 года на Первом Всесоюз-

¹ История русской советской литературы. Т. 2. М., «Наука», 1967, стр. 27.

ном съезде единой писательской армии, твердо стояли на позициях реализма, показывали в своих произведениях о революционном прошлом человека как творца истории, подчеркивали первостепенную роль народных масс в революционных катаклизмах, поколебавших устой старого общества.

Взаимосвязь личного и исторического, частной судьбы героя и общей перспективы развития, документа и вымысла — вот узел вопросов, волновавших в тридцатые годы писателей Севера. Обращаясь к эпосе Горького «Жизнь Клима Самгина», роману М. Шолохова «Тихий Дон», трилогии А. Толстого «Хождение по мукам», они постигали всю сложность раскрытия психологии героев.

Возможности для конкретно-исторического подхода к рассказу о прошлом были созданы успехами науки, появлением на рубеже двух десятилетий ряда исследований, в которых систематизировались важнейшие события и даты гражданской войны на Севере, ставились принципиальные вопросы марксистского понимания революционного прошлого Севера.

Используя архивные фонды, И. Евдокимов включает в роман «Архангельск» (1933) подлинные документы: телеграмму в Мурманск Председателя Совнаркома В. И. Ленина, запись телефонного разговора Сталина с товарищем председателя Мурманского совдепа А. Юрьевым, текст обращения британского правительства при вступлении в Архангельск, телеграммы с мест, что помогает нарисовать объективную картину происходивших в 1918 году событий на Севере. Движение фабулы определяется хронологией исторических событий, по ходу которых автор выводит на сцену представителей противоборствующих сил: адмиралов Кемпа и Викорста, управляющего делами Мурманского совдепа Веселаго, с одной стороны, работников архангельского губисполкома Павлина Виноградова, Степана Попова, военного комиссара Макарова, — с другой.

Встреча с кандалакшским партизаном Павлом Кяльминым подтолкнула А. Линевского к работе над повестью «Партизаны северного Беломорья», действие которой разворачивается вокруг истории побега Кяльмина из Мурманской тюрьмы, партизанских боев в районе Кандалакши. Чувствуется, что А. Линевский стремится быть пунктуально точным в каждой детали, в каждой примете времени.

Писатели, пользуясь документами и рассказами очевидцев, воссоздавали страницы прошлого («Иоканьга» и «Мудьюг — остров смерти» А. Зорина, «Боевые дни» К. Коничева), рисовали отдельные эпизоды героического участия солдат и партизан в боях с интервентами (рассказы «Друг Оська» А. Капралова, «Порог» Г. Шубина, «Мишка» Н. Котова), описывали ожесточенные схватки красноармейцев с белофинскими и белогвардейскими отрядами (повесть «На рубеже» С. Норина).

При этом, исходя в целом из самого хорошего побуждения рассказать о душевной красоте организаторов Советской власти, некоторые беллетристы тридцатых годов умалчивали о трудностях становления нового человека, исключали случайности, поражения, горечь утрат, а сохраняли лишь поверхностный оптимизм.

Строгую верность истории можно зачислить в актив дилогии Ильи Бражнина, состоящей из романов «Мое поколение» и «Встреча друзей», повести «По следам молодости» К. Коничева, романа «Доктор Подобин» А. Линевого. Но достоинства этих произведений были бы большими, если бы авторы смогли избежать известной стереотипности в обрисовке характеров героев, найти новый поворот в раскрытии нравственных проблем героического времени, если бы краски художественной палитры были бы столь же весомыми, что и «фактическая» сторона книг.

Прозаики Севера были всегда близки к устному народному творчеству, к неисчерпаемым кладовым пословиц, прибауток, метких сравнений, до сих пор бытующих в обиходе северян. Сами выходцы из народа, писатели не могли не отразить в своих книгах своеобразие уклада жизни русского человека, издавна осевшего в таежных лесах Севера, особенности его речи, богатство лексики, красочность языка, с максимальной правдивостью зафиксировать жизнь северянина: его быт, песни, разговоры, традиционные особенности мышления и поведения, привычки, складывавшиеся веками, рисунок одежды, устройство избы, показать притягательную силу идей революции для северянина — земледельца и рыбака, жителя больших и малых сел (книги К. Коничева «Тропы деревенские» и «Лесная быль», повести А. Чуркина «Бубновый край» и Л. Сергеева «Путина»).

И опять, как и в двадцатые годы, с еще большей настойчивостью на повестку дня встал вопрос о психологизме. Правда, на этот раз уже не нужно было доказывать, что психологизм не чужд природе социалистического искусства, что необходимо глубже раскрывать индивидуальность героя и т. д. Эти вопросы, бывшие в известной степени дискуссионными ранее, в результате поступательного развития советской литературы не вызвали споров. Знание, талант, мастерство признавались необходимыми предпосылками социально-психологического решения темы революции и гражданской войны.

Творческая судьба карельского прозаика Александра Линевого, характерное для него стремление овладеть мастерством написания масштабных произведений — повести, романа — явление новое и примечательное для заметно возмужавшей в тридцатые годы прозы Севера. Писатели стремились постичь глубокие внутренние перемены, которые вызвала в душе и сердце человека революция. Не всегда это им удавалось, но с похвальной смелостью они атаковали тайны мастерства, добиваясь все большей степени художественного обобщения на пути от частно-

го к общему, от пристрастия к историческим подробностям чисто местного, краеведческого характера — к осмыслению высокой социальной значимости революционных перемен в жизни народа.

В сороковые-пятидесятые годы были созданы такие художественно убедительные, интересные произведения о революции, как романы «Северная Аврора» Н. Никитина и «Беломорье» А. Линевского, «Деревенская повесть» и «К северу от Вологды» К. Конищева, книги Н. Жернакова, Е. Коковина и других авторов. В них нарисована широкая картина жизни Беломорья: гнет самодержавия и капиталистических отношений в дореволюционное время, победа идей Октября на Севере, становление Советской власти, борьба с внешними и внутренними врагами и победа над ними. В центре каждой из книг — рассказ о направляющей и руководящей роли Коммунистической партии в событиях революции.

Анализ развития литературы Севера, рассказывающей о событиях революции и гражданской войны, дает ясное представление о постоянной и надежной эстафете писательских поколений. На смену выбывшим из строя рассказчикам о героях Октября незамедлительно приходили новые, с каждым годом, с каждым десятилетием все более умелые и образованные. Время с неумолимой закономерностью отодвигало в прошлое события огненных лет и требовалось все более усилий, чтобы в глазах новых читательских поколений создать яркое представление о первых шагах основателей нашего общества — и эти усилия были сделаны писателями новой, социалистической формации.

В тесной связи с изменением самого содержания литературного процесса, с более углубленным познанием действительности происходили изменения формы произведений на историко-революционную тему.

Если говорить о прозе, то очевидно преобладание в двадцатые годы малой эпической формы — рассказа. Это было связано с целым рядом обстоятельств: недостаточным мастерством самодеятельных литераторов, опасавшихся взяться за построение большой и сложной вещи; возможностью публиковаться преимущественно на страницах газет, требовавших краткости; и, наконец, понятным в условиях тех лет желанием как можно более оперативно откликнуться на недавние события, воспоминания о которых еще были свежи в памяти читателей. В тридцатые годы рассказ о революции по-прежнему был одной из самых популярных форм, хотя уже тогда его оттеснили на второй план произведения средней эпической формы, преимущественно повести. Наконец, в сороковые-пятидесятые годы к историко-революционному рассказу возвращаются сравнительно редко. Новый расцвет рассказа о революции связан с резко обострившимся в шестидесятые годы интересом к документальному началу.

В этих условиях документальный рассказ оказался весьма удобной формой для исследования многих неизвестных страниц из революционного прошлого.

Пристальный интерес к романной форме изложения возникает в тридцатые годы, когда рамки рассказа и повести оказались тесными для прозаиков-северян, успешно осваивавших классическое наследие литературы. Самые заметные успехи историко-революционного жанра 40—50-х годов связаны с романами А. Ливневского «Беломорье» и Н. Никитина «Северная Аврора».

В отличие от рассказа и романа развитие средней эпической формы — повести — не претерпевало существенных взлетов и падений и характеризовалось постоянным устойчивым интересом прозаиков к этой форме изложения. Повести о революционном Беломорье публиковались с начала двадцатых годов. Если в первые годы Советской власти многие «повести» по содержанию и форме почти ничем не отличались от обыкновенного рассказа, то с годами значение повествовательной формы заметно растет, и порой она приближается к необходимым критериям романной формы (например, в «Деревенской повести» К. Коничева). Повествовательный жанр оказался наиболее гибким и легко приспособляемым к насущным вопросам времени, к необходимости достижения синтеза истории и литературы. Позднее, в шестидесятые годы, повесть становится наряду с рассказом одной из наиболее популярных форм изложения материала. Как показывает книга «Три повести из жизни Петра Анохина» Дмитрия Гусарова, в этом жанре писатели ищут и находят новые творческие возможности для раскрытия глубин социальных и психологических конфликтов революции.

В послевоенной поэзии русского Севера на историко-революционную тему, как и в прозе, заметно стремление к эпичности изложения, к сочетанию документальности материала с высоким публицистическим пафосом, тонким лиризмом.

Историко-революционная драматургия Севера менее богата творческими удачами, но и здесь очевидно движение от «агитпьес» двадцатых годов с аллегорическими масками-героями к реалистическим персонажам пьесы П. Борискова «В огненном кольце». Принцип историзма являлся главенствующим в работе писателей Севера. Они строили свои произведения на основе архивных материалов, свидетельств очевидцев, точно выдерживали колорит героической эпохи. Но порой эта скрупулезная точность в следовании тем или иным документам оборачивалась бедностью творческой фантазии, неумением нарисовать яркий, выразительный образ героя.

В лучших книгах послевоенных лет народность стала идейно-эмоциональной основой действия, воплотилась в самой атмосфере произведения, в речевой характеристике персонажей — дочерей и сынов народа. Содержание произведений о революционном

Беломорье претерпело существенные изменения в плане конкретизации материала, углубления психологизма, все более многостороннего охвата действительности.

Был создан целый ряд художественно-документальных произведений о революционном прошлом края, при этом, к сожалению, выверенной фактографичности изложения нередко сопутствовала безликость изобразительных средств.

Изучение большого числа произведений о революционном прошлом Севера, опубликованных в шестидесятые годы, подтверждает наличие четко выраженной тенденции решать тему прежде всего в документальном ключе. Литераторы разных поколений — и те, кому довелось участвовать в боях гражданской войны (Е. Марьенков, А. Волгин, И. Викторов), и те, кто лишь из документов и воспоминаний очевидцев узнавал о реальных конфликтах прошлого (Д. Гусаров, Н. Задумкин, Ю. Корытный, М. Тулин, К. Полтев, А. Петухов, М. Сбойчаков, В. Анциферов и др.), стремились к максимально достоверному изложению событий прошлого. Это пристальное внимание к документальному материалу в рассказе о революционных событиях на Севере отражало глубинные процессы, происходившие в последние десятилетия как в масштабах союзной, так и мировой литературы: очевидную тягу читателей к точной информации, к научному стилю мышления и — как ответ на веление времени — стремление писателей к наибольшей правдивости, к использованию разного рода документов прошлых лет.

«Информационный взрыв», о котором так много писали ученые, коснулся и ведущих тенденций развития историко-революционной прозы: место батальных, охватывающих множество действующих лиц картин заняли описания отдельных, подтвержденных фактами событий прошлого, исследование малоизученных страниц из жизни невымышленных персонажей. Стремление литераторов охватить как можно больше событий и человеческих судеб сменилось желанием более глубоко и точно раскрыть узловые проблемы эпохи на примере изучения ограниченного числа персонажей (нередко — это жизнь одного из героев революционных лет в строго определенный отрезок времени). Из многих художественно-документальных произведений читатель имел возможность получить новую информацию о событиях огненных лет и сделать на основе ее интересные выводы о героическом времени.

Беллетристические произведения, изданные в шестидесятые годы Э. Кононовым, А. Старогиным-Фрейндлингом, Ф. Трофимовым разрабатывают не без влияния «литературы факта» либо на автобиографическом, либо на документальном материале проблему «крестьянство и революция». Анализ такого произведения, как роман «Борозда» Э. Коконова убеждает нас в наличии очевидной тенденции отойти от привычных шаблонов в раскры-

тии этой важной темы, показать весь комплекс социальных и политических причин, побудивших крестьян Севера осознать идеалы Советской власти.

В шестидесятые годы завершил работу над «Беломорьем» Александр Линеvский. В своем романе прозаик сумел раскрыть народную жизнь, создать не просто индивидуальности, а определенные общественные типы людей.

Особенно много сил было вложено писателем в работу над второй книгой романа, где описываются события гражданской войны. При этом поиску наилучшей художественной формы сопутствуют авторские разыскания неизвестных страниц летописи огненных лет. Вот лишь один из примеров, касающийся истории создания образа И. Д. Спиридонова. В нашей печати имелись лишь отрывочные публикации об этом боевом командире Красной Армии, о действиях полка, который под его командованием остановил врага возле станции Кяппесельга и был за боевые заслуги награжден Красным Знаменем ВЦИК. А. Линеvский начинает архивные разыскания, обнаруживает стенографические записи воспоминаний бойцов и командиров-спиридоновцев, сделанные в 1934 году в Ленинградском институте истории КПСС. В результате образ Ивана Спиридонова на страницах «Беломорья» обретает необходимую конкретность, достоверность, а спустя некоторое время А. Линеvский уже в качестве историка выступает на научной конференции по истории и литературе Карелии с докладом «Иван Дмитриевич Спиридонов — герой гражданской войны в Карелии».

В заключительной части романа «Беломорье» («Испытания») А. Линеvский вновь возвращается к описанию поморского района. «Машина времени» Линеvского неспешно движется по еще не освоенному другими исследователями маршруту Поморья двадцатых годов. Отказываясь от прямолинейной оценки тех или иных явлений, пробуя понять их необходимость, автор избегает субъективизма, искажения исторической перспективы. Писатель рисует черты нового, появившиеся в психологии рабочих и крестьян после Октября, нелегкую внутреннюю борьбу с остатками собственнических представлений, рождение коллективистского сознания. Автор тонко улавливает тот решающий момент, когда от безвольного созерцания голода, разрухи, принесенных гражданской войной, люди переходят к решительной поддержке Советской власти, с которой связывают свои лучшие надежды, мысли, чаяния.

В книгах Ефима Марьенкова «Огонь на Севере» и Дмитрия Гусарова «Три повести из жизни Петра Анохина», заметно выделяющихся среди других художественно-документальных произведений о событиях на Севере в годы гражданской войны, точное следование фактам сочетается с глубоко личным, лирическим восприятием событий давних лет (у Е. Марьенкова)

и с искусной планировкой исторического материала, психологически меткой характеристикой персонажей (у Д. Гусарова).

Движение по перспективному пути от попыток установить общие контуры явления — к осознанию глубинной его сущности, внутренних, идущих подспудно процессов становится очевидным даже при беглом знакомстве с двумя произведениями, разделенными десятилетием: повестью Максима Сбойчакова «Северные орлы» (1960) и книгой Дмитрия Гусарова «Три повести из жизни Петра Анохина» (1968). И в том и в другом произведении рассказывается о героях революционной борьбы на местах: Павлине Виноградове — в первой книге и Петре Анохине — во второй и соответственно рисуется широкая картина становления Советской власти на Севере. Оба автора много работали в архивах, встречались с очевидцами, стремились к максимальной точности и документальности — и однако же, если М. Сбойчакову не удалось преодолеть излишнюю описательность, то Д. Гусаров сумел целенаправленно обобщить и осмыслить громадный архивный материал, интересно скомпоновать его, показать через судьбу героя всю сложность времени.

В результате более пристального внимания к духовному миру участников революционной драмы из сферы чисто событийной, описательно-хронологической конфликт переносился в мир противоборства человеческих характеров, разрабатываемых все более тщательно и скрупулезно. Ожесточенная социальная схватка сил прогресса и реакции, поначалу рисуемая в беглых контурных линиях средствами народного лубка, позднее подвергалась детальной психологической расшифровке; уже не комплекс событий, а движение человеческих судеб оказывалось в центре художественного произведения.

Если овладение психологизмом можно назвать движением вглубь исследуемого средства искусства исторического материала, то на протяжении полувека заметна и другая тенденция — ко все большей широте охвата действительности.

Русская советская литература Севера развивалась в магистральном русле советского искусства, стремясь в ярких типических образах раскрыть величие Октября, показать духовное богатство советского человека. Очевидно ее движение от упрощенного изображения жизненных коллизий, свойственного первым литературным опытам периода гражданской войны, к раскрытию всей сложности того времени.

В опубликованном ранее библиографическом указателе¹ по теме статьи приведено 380 названий, авторами которых были более двухсот человек! Для столь небольшого писательского отряда, как русские литераторы Севера, эта цифра звучит внушительно. Она говорит о том, что тема революции была стано-

¹ Ю. И. Дюжев. Революционное Беломорье в русской литературе Севера. Библиогр. указ. лит. за 1918—1968 гг. Сев.-Зап. кн. изд-во, 1970. 93 с.

вым хребтом всего полувекового литературного процесса на Севере.

Не говоря уже о периоде гражданской войны, когда рассказы об ожесточенной классовой схватке были наисовременнейшей темой, позднее именно революция и узел социальных проблем, вызванных ей, стали главным содержанием всего, что было написано и издано северянами.

Анализ произведений на историко-революционную тему дает возможность сделать вывод о несомненном движении к художественному идеалу, об эволюции мастерства художников слова самых далеких окраин Страны Советов и тем самым наглядно демонстрирует расцвет социалистической культуры при социализме.

На протяжении полувека писатели и поэты Архангельска, Вологды, Мурманска, Петрозаводска прочными узами были связаны с более опытными коллегами из культурных центров. Это были деловые, рабочие контакты друзей по писательскому цеху. Они касались и организационных вопросов укрепления на местах литературных объединений, создания отделений Союза советских писателей, они шли и в русле укрепления постоянных творческих связей, обмена опытом, рецензирования, дружеской поддержки в вопросах публикаций, товарищеской критики.

Начав свой путь в годину революции, литература Севера, благодаря дружеской поддержке и заботе партии, других российских литератур, смогла в кратчайшие сроки миновать этап ученичества, самостоятельного искусства, успешно овладеть сложнейшими формами литературного искусства. Тема Октября стала для писателей-северян источником творческого вдохновения, высоких эмоций. Октябрь, изменивший социальный строй России, стал временем рождения новой литературы, нового писательского поколения, с партийных, народных позиций исследовавшего действительность. Литература, рожденная Октябрем, не могла не поставить как свою первоочередную творческую задачу раскрытие всей глубины и значимости перемен, привнесенных в человеческое общество революцией. И в этой диалектической взаимосвязи литературы и революции и кроются значительные успехи в развитии историко-революционной темы, достигнутые литераторами Севера.

Все новые имена писателей Архангельской, Вологодской, Мурманской областей и Карельской АССР появляются в художественной летописи огненных лет; искушенные в литературном мастерстве и начинающие, они едины в главном: в стремлении быть достойными великой темы, приблизить к современникам героические страницы славного прошлого.

Летопись революции продолжает пополняться новыми записями, новыми интересными открытиями и творческими находками.

Е. И. МАРКОВА

Петрозаводск

«БИЛЕТ ПО ИСТОРИИ» М. ШАГИНЯН

Многолетний труд М. С. Шагинян в области художественной ленинианы оценен по достоинству: за тетралогию «Семья Ульяновых» писательница награждена Ленинской премией 1972 года.

К сожалению, степень читательского интереса к тетралогии пока еще значительно превосходит степень интереса литературоведческого. Нельзя сказать, чтобы критика не замечала вклада М. Шагинян в лениниану. Однако полного и всестороннего анализа тетралогии до сих пор нет. Заметим, что целостный анализ возможен при условии, что все части большого труда писательницы будут рассмотрены в их взаимозависимости и взаимодействии. Но для этого прежде всего необходимо понять значимость, роль каждой из этих частей. Вместе с тем, среди четырех книг о Ленине, написанных Шагинян, одна до сих пор остается совершенно неизученной. Это — третья часть тетралогии, названная автором «Билет по истории».

Несколько коротеньких рецензий не дают ровно ничего для понимания этой вещи, свидетельствуют о недостаточно глубоком ее анализе. В этой связи весьма характерно суждение А. Клитко, заметившего, что интересующее нас произведение — всего лишь «рассказ об одном эпизоде»¹.

Действительно, на первый взгляд, содержание книги включает только рассказ о том, как Володя Ульянов сдавал в выпускном классе экзамен по истории.

Но более внимательное прочтение говорит о гораздо большей протяженности художественного времени произведения.

Надежда Константиновна Крупская, размышляя о том, как Владимир Ильич пришел в революцию, пишет: «Судьба брата имела, несомненно, глубокое влияние на Владимира Ильича.

¹ А. Клитко. Мариэтта Шагинян. Билет по истории. — «Детская литература», 1970, № 7, стр. 62—63.

Большую роль при этом сыграло то, что Владимир Ильич к этому времени (курсив мой.—Е. М.) уже во многом самостоятельно думал, решал уже для себя вопрос о необходимости революционной борьбы»¹.

Время этих самостоятельных поисков и есть время книги Мариэтты Шагинян «Билет по истории».

Книга эта — не просто одна из частей тетралогии, но ее художественный центр. Закономерность такого утверждения может быть доказана рассмотрением всех частей тетралогии в их соотношенности друг с другом. Прежде всего отметим, что связь их — не столько в хронологической последовательности, сколько в сквозном образе Времени, как хранилища Памяти.

Значимость для Шагинян этого образа выясняется в процессе знакомства со всем творчеством писательницы. В частности, важные для нас мысли заключены в ее работе «О природе времени у Гегеля».

«Зародыш (Эмбрион, Embryo) живет, но как? Он еще не индивидуальность, не получил самостоятельного бытия. Он еще как бы кусочек природы. Он безличен, у него пока нет самосознания, но какая-то форма сознания присуща ему, пока — не личная».

И тут у Гегеля появляется слово, которое, как музыкальный мотив, проходит через все его труды и претерпевает, опять подобно музыкальной теме, удивительнейшее развитие на последней странице «Феноменологии». Слово это «воспоминание». Эмбрион еще не сознает себя, он еще не ограничен от природы рамками индивидуальности, которую ему придется выработать после рождения. Но в нем, куске природы, таится огромный запас накопленного человечеством знания и опыта, и он пока не родился (не «умер», чтоб «родиться»), держит в себе эти знания, как природа свои законы, и — вспоминает их»².

И еще: «Бытие — природа и человек — несет в себе все пройденные ступени, весь путь человечества, и ничто живое не может отрешиться от пройденного, не может сбросить его последовательности, выйти за его круг — круг Времени — становления. В этом особый историзм Гегеля, сейчас, как природа, нужный и важный для постижения человечеством. И отсюда — особый образ Времени, как хранилища Памяти»³.

Эти мысли автора — ключ к пониманию места «Билета по истории» в тетралогии.

¹ Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине. М., «Политическая литература», 1968, стр. 14.

² М. С. Шагинян. О природе времени у Гегеля.—«Новый мир», 1970, № 8, стр. 194.

³ Там же, стр. 195.

«Билет по истории» рассказывает о том, как Володя Ульянов «вспоминает». Содержание этого «воспоминания» уже известно читателю из первых двух частей — «Семьи Ульяновых» и «Первой Всероссийской». (Разумеется, имеются в виду не события, описанные автором в этих книгах, а духовное содержание того, что дали Ленину семья и эпоха).

Последняя часть «Четыре урока у Ленина» — это своеобразное «воспоминание» нашего современника, которое является утверждением ценности ленинских идей в наш век.

«Билет по истории» оказывается центром потому, что именно здесь Володя Ульянов делает свой первый шаг к Ленину, шаг пока еще «внутренний». Именно здесь — переход от воспомина-ний к личному деянию.

Жанровую природу интересующей нас книги Шагинян определила весьма своеобразно: эскиз романа. Это определение жанра нуждается в расшифровке. С понятием «эскизности» обычно связывается представление о беглости, незаконченности произведения. Однако «Билет по истории» по своей художественной структуре — произведение целостное, законченное. Более того, и по объему событий, и по драматической напряженности содержание книги равно романному.

Все, о чем говорит автор, спрессовано до предела. Столь высокая степень концентрации возможна, так как автор знает, что читателю известны события, описанные в книге (ибо основные вехи жизни Ильича известны каждому советскому человеку с раннего детства), знает автор и эмоциональную оценку читателем этих событий.

Проблема, поставленная ею, необыкновенно сложна: разгадать, как «формировался характер Ильича и складывались его убеждения»¹. Автор понимает, что решение этой проблемы во всем объеме — еще впереди, в будущих книгах.

«Билет по истории» — это начало, это рисунок, по которому будущее поколение писателей создаст монументальное полотно (рисунок, по которому что-либо создают — есть и такое значение слова «эскиз»).

Что же собой представляет этот «рисунок»? О том, что Шагинян — художник-исследователь, писали многие, и с этим нельзя не согласиться.

Н. Верещагин видит «исследовательский пафос в изложении и подаче материала»² и в данном произведении.

¹ М. С. Шагинян. Билет по истории. Эскиз романа. М., «Молодая гвардия», 1969, стр. 15. В дальнейшем цитирую по этому изданию, указывая в тексте в скобках страницу.

² См.: Н. Верещагин. Экзамен по истории. — «Литературная газета», 1968, 10 декабря, стр. 5.

Воссоздание образа исторического лица есть всегда для художника в какой-то степени работа научная. Специфика «Билета по истории» в том, что Шагинян и форму исполнения выбрала научную. Перед ученым-художником феномен: «Ильич вышел на историческую сцену еще совсем молодым человеком. Но этот молодой человек, почти юноша, с первых шагов своей деятельности показал себя уже созревшим человеком, тем самым «Ильичем», каким запомнили его современники.

Самая ранняя, написанная в 1893 году, работа Ильича, разбор книги Постникова о южнорусском крестьянском хозяйстве, — это уже зрелый Ленин, его мастерский анализ, безошибочность его выводов, страстная сила убеждения» (15).

Ученому в его работе необходимы какие-то отправные точки, какие-то послышки, отталкиваясь от которых, он идет к своему решению. Для Шагинян такой отправной точкой служит знание особенностей эпохи 70—80-х годов прошлого столетия и системы воспитания в семье Ульяновых.

Начав с утверждения, что Ильич «с первых шагов своей деятельности показал себя уже созревшим человеком»... (15), автор заявляет: «Но людей, рождающихся готовыми, нет...

Разумеется, решающим в этом процессе было влияние самой эпохи, когда передовое русское общество еще жило традициями шестидесятых годов и было охвачено революционными настроениями семидесятых. Огромно было и влияние семьи, общение со старшим братом — вся чистая атмосфера настоящего демократизма, высокой нравственной требовательности и большой культуры, окружавшая его с детства» (15—16).

Этот абзац — вывод, художественным доказательством которого являются две первые части тетралогии.

И все же: в ту же эпоху и в той же семье родились и жили другие дети, роль которых в истории при всей ее значимости несоизмерима с ролью Ленина.

«...Как образовалась индивидуальность Ленина, какими внутренними бурями и переживаниями из четвертого ребенка многодетной семьи директора народных училищ Ульянова вырос на все века и народы гений революции, совершенный по своей цельности и типичности характер большевика?» (16). Вопрос понятен, но как его решить?

Ведь «как раз для этого периода ленинской биографии меньше всего сохранилось и материалов и воспоминаний» (16).

И дальше у автора перечисление и анализ имеющихся в наличии материалов: мемуары родных, беседы с одноклассником Михаилом Федоровичем Кузнецовым.

И как итог анализа: «...По-видимому, переломные годы Ильича, когда из мальчика формировался будущий человек, прошли во многом незамеченными ни для товарищей, ни для школьной среды... И романисту нужно искать не только людских свиде-

тельств, а главным образом таких узловых фактов в жизни семьи, где скрытые процессы формирования личности вышли бы неожиданно наружу в каком-нибудь ярком поступке или слове, и уже по этому поступку или слову делать заключение и о скрытых его переживаниях» (17—18).

Итак, путь поисков — от обратного. Шагинян вновь и вновь перечитывает скудные строчки документов и мемуаров, чтобы найти **этот поступок** и **это слово**.

Вспоминает автор всем известную историю с графином. Случай этот она рассматривает в связи с поставленной ею задачей и приходит к следующему умозаключению психолога: «Вот такой неожиданно простой и сильный взрыв созревших уже чувств и мнений, показывающий, что в маленьком Ильиче происходил сложный процесс образования глубокой нравственной реакции на свой детский поступок, очень типичен для всего склада развития Владимира Ильича.

Характер его формируется где-то глубоко, глубоко, почти невидимо и незаметно для окружающих, пока не дает понять взрывами о том, что уже созрело в нем» (18—19).

«Формуется где-то глубоко, глубоко», — это найдено верно. Думается, что Надежда Константиновна в своих «Воспоминаниях о Ленине» говорит о том же (по-своему, конечно): «...Я никогда не расспрашивала Ильича ни о чем, он *сразу не рассказывал обычно подробно о только что пережитом* (курсив мой.— Е. М.), так, бросит мимоходом пару замечаний, расскажет потом как-нибудь, при случае, а обычно начинает говорить о том ходе мыслей, который у него возникал в связи с только что пережитым. Иногда теперь, много лет спустя, перечитывая статьи Владимира Ильича, слышишь интонацию, с которой он сказал в разговоре ту или иную фразу, которая *потом вошла в статью*...¹ (курсив мой.— Е. М.).

Слово ленинское, по мнению Крупской, — необходимый ключ для понимания характера Владимира Ильича.

Задача Шагинян сложнее. Она пытается понять Ильича в тот момент, когда не было еще этого ленинского слова. Нужно найти яркий поступок, но какой, какой...

В памяти исследователя всплывает картина, изображающая университетскую сходку в Казани... «Картина изображает, кажется, ту минуту сходки, когда группа студентов, взбешенная закрытой дверью аудитории, бежит по коридору. Впереди несется юноша Ильич. Он растрепан, лицо его горит, глаза сверкают, движения бурны и произвольны» (19—20).

Что питало вымысел создателя картины? «Главным летописцем этой знаменитой сцены был не кто иной, как царская поли-

¹ Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине. Издание второе. М., «Политическая литература», 1972, стр. 326.

ция. Сухое полицейское перо, мертвым трафаретом заполнявшее этот отчет, вдруг расцветилось и загорелось, дойдя до описания студента Ульянова, о котором так и сказано в протоколе, что он «буйствовал, стремительно мчался, размахивал руками и был красен лицом» (20).

То, что автор уже понял о характере Ильича, позволяет ему не ошибиться и на сей раз: «Но революционная вспышка не была в молодом Ильиче случайной и внезапной, вызванной общим волнением студенчества. Корни ее лежат глубоко, и подготавливалась она задолго, так что не с казанской истории Владимир Ильич стал революционером, а казанская история только дала исход накопившемуся в нем душевному протесту» (20).

Первая глава заканчивается вопросом: «Как же и по какому поводу копился этот протест, что пережил и передумал мальчик Володя Ульянов, предоставленный самому себе как раз в самые важные для него годы...?» (20).

Первая глава самая длинная, ибо путь поисков всегда длиннее, чем ответ.

Пружина сюжета «Билета по истории» раскручивается туго и медленно до постановки последнего вопроса первой главы. Потом ход ее быстрее.

Во второй главе рассказ о двух душевных потрясениях в жизни юного Ульянова. Вторая глава чуть короче первой. И как «выдох» — две следующие главы: казнь брата подвела какую-то черту, переоценка ценностей в сознании Ульянова свершилась.

«Убыстрение действия может быть также использовано как своего рода подытоживание»¹.

Итог юности Володи Ульянова — «взрыв» в Казанском университете. Если бы работа Шагинян была работой собственно исследовательской, можно было бы поставить точку.

Но «Билет по истории», рассмотренный нами на «научном уровне», может и должен быть рассмотрен и на уровне художественном, ибо оба эти начала в книге ученого-художника находятся в нерушимом единстве.

Речь идет прежде всего о решении образа молодого Ленина, о том, как сознание личности, порожденное эпохой, перерастает коллективное сознание этой эпохи. Показан не результат, а сам процесс этого «перерастания».

Начнем с названия. — «Билет по истории» — это первое «ты» с историей, но это — еще «ты» ученика.

Название говорит, что это еще о семье (сын Ульянова держит экзамен), но это уже и об эпохе, той эпохе, перед которой будет вся жизнь держать ответ «четвертый ребенок» семьи Ульяновых.

¹ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., «Художественная литература», 1971, стр. 239.

Д. С. Лихачев пишет, что «пространство в словесном искусстве непосредственно связано с художественным временем. Оно динамично»¹. Время исторического романа всегда раздвигает пространственные рамки произведения. Так и в «Билете по истории»: эпоха, описанная здесь, — продолжающееся прошлое и начало будущего.

Нет у Шагинян пространных рассуждений об истории, но есть те слова, что и порождают у читателя необходимые ассоциации.

Полицейский записал, что «студент Ульянов буйствовал, стремительно мчался, размахивал руками и был красен лицом» (20). А. Шагинян пересказала эти слова по-своему:

«Впереди несется юноша Ильич. Он растрепан, лицо его горит, глаза сверкают, движения бурны и произвольны» (20). И так, не «буйствовал», а «впереди несется». Лицо прежде всего видит автор и глаза: «глаза сверкают».

Н. К. Гей пишет: «В художественном произведении, в отличие от бесстрастной констатации фактов, огромное значение имеет то, как «видят» этого персонажа разные герои произведения»².

Это здесь и показано. Перо полицейского «вдруг расцвело». Он, возможно, не осознал до конца, но чувствует, что столкнулся с чем-то необыкновенным. Но сила необыкновенного направлена, по его мнению, на непробиваемую стену, эта сила бессильного: отсюда и «буйствовал» (хоть час да наш!), отсюда сначала жест (и он кажется бессмысленным: «размахивал руками»), поэтому в последнюю очередь полицейский замечает лицо (лицо без глаз: человек ведь слеп — не видит стены!).

Снова цитирую Шагинян. Только запишу ее слова иначе:

Впереди несется юноша Ильич.
Он растрепан, лицо его горит,
глаза сверкают, движения
бурны и произвольны.

И всплывают в памяти с детства знакомые строки:

Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движения быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божья гроза.

Такая ассоциация закономерно возникает у читателя, знакомого из «Первой Всероссийской» и других вещей Шагинян с характером осмысления писательницей революционных преобразований России в Петровскую эпоху.

¹ Д. С. Лихачев. Цит. соч., стр. 385.

² Н. К. Гей. Искусство слова. М., «Наука», 1967, стр. 189.

Таким образом, мы видим «раздвижение» рамок романа. Шагинян не пересказывает известную картину, она видит Владимира Ильича своим собственным зрением. Это видение и обуславливает появление проекции в век прошлый.

Что касается проекции в будущее, то это не только упоминание о «постаревшем и отяжелевшем директоре гимназии Керенском, сын которого, будущий Александр Федорович, готовился сейчас с домашним учителем в первый класс той же гимназии...» (30), и не только общеизвестное:

«Нет, не этими путями можно добиться человеческой жизни для народа!» (31). Но и вновь пересказанный в самом финале произведения «сухой полицейский отчет» о том, как провралась всегдашняя выдержка Ильича на Казанской сходке, о том, как он «мчался в исступлении по университетским коридорам, красный лицом, размахивая руками и бессвязно крича» (31).

Лишь на первый взгляд кажется, что автор просто воспроизводит слова полицейского протокола. На самом деле здесь опять утверждение: нет, не так все это было: сила — не слепая, Ульянов — не один.

«Гений революции опьяняюще коснулся его, как только студент Владимир Ульянов почувствовал себя в закипевшей огнем, взволнованной *человеческой массе*» (31) (курсив мой.— Е. М.).

И при первом «пересказе» автор упоминала, что Ульянов не один. Но акцент был сделан на словах: «Впереди несется юноша Ильич». Ульянов ведет. Но Ульянова-Ленина не было бы, если бы не было «закипевшей огнем, взволнованной человеческой массы».

«Раздвижение» рамок произведения идет в плане историческом, рассматривая же роман в аспекте бытовом, мы наблюдаем предельное «сжатие». События замкнуты в границах семейной трагедии Ульяновых.

А. Блок представлял план поэмы «Возмездие» «в виде концентрических кругов, которые становились все уже и уже, и самый маленький круг, съезжившись до предела, начинал опять жить своей самостоятельной жизнью, расpirать и раздвигать окружающую среду и, в свою очередь, действовать на периферию»¹.

Аналогична композиционная структура «Билета по истории». «Сжатие» происходит вследствие того, что семья Ульяновых постепенно утрачивает связи с окружающим ее миром друзей, соседей, деловых знакомств и т. д.

1885 год — последний год жизни Ильи Николаевича. Уже круг начинает сужаться: закрывают земские школы, и многие

¹ А. Блок. Возмездие. Собрание сочинений в 6-ти томах. М., «Правда», 1971, т. 3, стр. 188.

недавние единомышленники директора народных училищ отходят от него. Но не в этом главная беда: крысы всегда бегут с тонущего корабля. Беда в том, что единомышленников больше не будет: закрывают школы — закрывают будущее. «И ей (Ане. — Е. М.) и ему (Илье Николаевичу. — Е. М.) казалось, что под полостью они везут только свое, личное настроение, свои неважные домашние дела, свою частную судьбу семьи Ульяновых, — но с ними ехала и завывала в ветре... судьба всего русского общества этой поры «безвременья»... (21):

Люди отказываются от школы — люди теряют «память». Наступает пора «беспамятства».

«Не было и прежнего чувства уюта по приезде домой. Симбирские знакомые поредели вокруг, давно нет старого друга семьи Арсения Федоровича Белокрысенко, крестного отца Володи. Нет доктора Кадыяна, когда-то сосланного в Симбирск, ...нет других привычных людей вокруг» (22).

Так во времена «беспамятства» гибнут люди. Начиная с пятого класса, Володя Ульянов остался без друзей, «хотя отношения с классом у него были простые и теплые» (17).

После смерти отца круг еще более сомкнулся, так как дом вдовы — не дом директора народных училищ, штатского генерала.

После выстрела Саши круг стал точкой. «Дом Ульяновых на Московской, которому раньше так сильно завидовали, ...этот особенный дом знакомые стали обходить». (27).

Нет Ильи Николаевича, нет Саши. Но уходя, «Илья Николаевич обвел их (членов семьи. — Е. М.) взглядом, «точно проститься приходил», — и унес последнее видение жизни в своих зрачках» (22).

«Унес жизнь» в могилу. И оставил о себе вечную память человека большого сердца и духа.

Оставил память о себе и Саша — «еще сохранились, будто полные теплоты от прикосновения пальцев его, аккуратные стеклянные пробирки...» (27).

Руки, стрелявшие в «беспамятных», оставляют тепло, оставляют «вырезанную Сашей в подарок матери красивую подставку со словом «Brot» (хлеб) посредине» (27) — оставляют жизнь.

И эта память, память семьи, память всего мудрого, что внесли в жизнь многие и многие миллионы, помогает Владимиру Ильичу выдержать свой первый экзамен в жизни.

Чем уже круг, тем меньше страничек в главах. Но тем плотнее они наполнены ощущением памяти, памяти, что вступает в борьбу с «беспамятством».

Володя борется не один. Рядом сестра. Друг, которого он тоже потом теряет. А сейчас «Ольга с Владимиром словно условились, словно вся честь семьи в том и была, — оба поражали

своих одноклассников удивительной выдержкой и спокойствием» (27).

И как никогда чувствуется биение жизни: «А на город шла весна...» (27). Но: «в город с весной доходили ужасные вести из Петербурга» (27).

Как ни тяжело, надо жить. Будто поддерживая, «зацвел клен на кладбище отца» (28).

Так точка начинает быть точкой опоры будущего истории. «Ульянов знал, что он держит не просто экзамен. Он держал перед этим синклитом сосредоточенных и насупленных лиц, перед любопытно-испуганными глазами своих товарищей, перед всем старым и сонным дворянским городом Симбирском экзамен на право дальнейшей своей жизни, на право образования, поступления в университет. Он был как пролетарий: один на горе, над Римом; еще вчера такой, как и все в классе, а сейчас — брат повешенного, один, выключенный, как зачумленный, из круга, впервые остро почувствовавший, насколько реален этот круг, эти перегородки...» (29—30).

Но есть и иной круг — круг борьбы. Но как бороться? Как брат? Этот вопрос теперь будет главным для Ульянова. Он думает об этом и отвечая на экзамене на свой билет, где, «словно с умыслом, по всей мировой истории проходят вопросы, касающиеся узловых точек революции и классовой борьбы» (30).

«...Вся история мира полна борьбы» (30). Это знал Володя Ульянов. Но только сейчас начинает нащупывать в своем сознании метод борьбы: «Но не в одиночку, не таким путем» (30).

В памяти герои истории, в памяти пути отца и брата. И путь отца-просветителя, и терроризм брата не изменили жизнь. А это еще раз убеждает юношу Ульянова: «Нет, не этими путями можно добиться человеческой жизни для народа!» (31).

Золотой круг медали как круг спрессованной памяти — первая победа в борьбе с беспомощностью.

Вторая победа — бунт в Казанском университете.

Казанский университет как важный этап в жизни молодого Ленина уже рассматривался в художественной прозе.

Романтически нарисовал вступление в революционную борьбу Владимира Ульянова Юрий Яковлев в своей книге «Первая бастилия»¹. В. Канивец в повести-хронике «Студент университета»² подробно, с документальной точностью, описывает события в Казанском университете, участников бунта и лагерь слуг царизма.

Но только М. Шагинян рассматривает бунт в Казанском университете как отправную точку для понимания психологического

¹ Ю. Яковлев. Первая бастилия. М., «Детская литература», 1965.

² В. Канивец. Студент университета. — В сб.: Повести о Ленине. М., «Известия», 1970, т. 2, стр. 3—192.

настрою души юноши Ульянова в самый трудный для него период жизни.

«Никто, ни в семье, ни среди товарищей, не видел и не оставил свидетельства о том — плакал или нет Володя Ульянов о брате, которого самозабвенно любил с детства. Но страшная сила выдержки, с какой он сдал выпускные экзамены, невольно приходит в голову, когда читаешь сухой полицейский отчет о том, как прорвалась эта выдержка Ильича на Казанской сходке...» (31).

В этих финальных строках как нигде четко единство научного и художественного начал книги.

Именно исследовательская мысль подводит к разгадке художественной проблемы — проблемы удивительного, неповторимого ленинского характера.

Н. ЩЕДРИНА

Уфа

**ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ ОБРАЗА
АВТОРА В «ПОВЕСТИ ОБ ОДНОМ ИССЛЕДОВАНИИ»
М. ШАГИНЯНА «ВОСКРЕШЕНИЕ ИЗ МЕРТВЫХ»**

Одним из доказательств усиленного внимания писателя к достоверному материалу является популярность в настоящее время мемуарной, очерковой, художественно-документальной, исторической прозы. Споры¹ на страницах газет и журналов о различных путях постижения факта, о роли документа сегодня закономерны. Справедливо, что «документальность стала характерной чертой произведений самых различных жанров, оказав свое воздействие на роман, повесть и даже драматургию и кинодраматургию»². Внимание к документальному материалу всегда возникает в периоды, когда процессы общественной жизни достигают особого напряжения, когда общество находится в полосе глубоких изменений.

Тенденция развития документальной литературы проявилась и в другой сфере, связанной с выходом литературы в «запредельные» области, и в первую очередь в науку. Этот путь в свое время был намечен А. И. Герценом, И. С. Тургеневым, С. Т. Аксаковым, А. П. Чеховым, развит М. М. Пришвиным, В. К. Арсеньевым, К. И. Паустовским, М. С. Шагиняном. Безусловно, точные научные сведения не имеют для художественной литературы самодовлеющего значения. Если литература стремится соперничать с наукой, она не достигает желаемых результатов, поскольку «предмет писателя не столько результат поисков, сколько их

¹ См. ответы писателей на анкету редакции журнала «Вопросы литературы» (1966, № 9), материалы дискуссии в журнале «Иностранная литература» (1966, № 8); Литература. Документ. Факт. Продолжение дискуссии в ст. Б. Бялика «По холодным следам». («Вопросы литературы», 1971, № 1); Права и обязанности документалиста.— Обсуждение проблем документальной литературы писателями и критиками («Вопросы литературы», 1971, № 6).

² И. Дикущин. Невыдуманная проза.— В кн.: Жанрово-стилевые искания современной советской прозы. М., «Наука», 1971, стр. 151.

путь, не столько открытие или иная научная истина, сколько движение идеи»¹.

Синтез вымышленного и фактического является основой многих произведений советской литературы. Особенно это свойственно историческому роману. Для историка важны исторические события сами по себе, их социально-историческое содержание. Художник ищет в них живых людей с их мыслями и чувствами, стремится передать драматизм эпохи через человеческие судьбы и характеры.

Исторический роман справедливо сравнивают с островом, «берега которого размывают и вместе с тем обогащают родственно близкие ему — и по-родственному выраженные — жанры: биографический, мемуарный, научно-популярный»². Но у исторического романа есть своя сфера жизни, недоступная порой для документальной литературы, — это философия изображаемой эпохи.

Художественная правда совпадает с правдой исторической в том случае, если художник сумел правдиво изобразить историческую атмосферу эпохи. «История учит нас, что каждый век обладает своей зримой доминантой — основными чертами, содержащими его лицо»³.

Старейшую советскую писательницу Мариэтту Шагинян всегда привлекали исторические личности, деятели науки и искусства. До революции ради исследования творчества Гете она предпринимает путешествие «к месту высочайшего расцвета германской культуры, городу-организму Веймару»⁴. Гете, Шевченко, Крылову, Низами, Абовяну, Налбандяну Шагинян посветила монографические исследования и очерки. Обращение к известным личностям прошлого или настоящего связано у писательницы со стремлением раскрыть общественно-политическое значение их деятельности, а также осветить малоизвестные или неизвестные факты их жизни. Вполне закономерен приход Шагинян к ленинской теме, освещение которой стало целью всей жизни писательницы («Билет по истории», «Семья Ульяновых» («Рождение сына», «Первая Всероссийская»), «Четыре урока у Ленина»).

Появление художественных исследований продиктовано писательским опытом Шагинян. В 30-е годы писательница считала для себя очерк основной формой литературной деятельности⁵.

¹ Н. А. Кожеевникова. Отражение функциональных стилей в советской прозе. — В кн.: Вопросы языка современной русской литературы. М., «Наука», 1971, стр. 282.

² М. Кораллов. Музы, герои, время. — «Вопросы литературы», 1965, № 9, стр. 77.

³ М. Шагинян. Человек и время. Часть 1. — «Новый мир», 1971, № 4, стр. 120.

⁴ М. Шагинян. Путешествие в Веймар. Пг., 1923, стр. 10.

⁵ М. Шагинян. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания. Гослитиздат, 1959, стр. 673, 675.

Стремление к синтетическим обобщениям получило свое обоснование в «Гидроцентрали». Главной темой зарубежных очерков 60-х годов является преемственность культур и времен: новым светом озарены фигуры Ярослава Гашека, Яна Амоса Коменского и др.

Художественные исследования Шагинян невозможно отнести к определенной жанровой разновидности. Одни из них представляют документальные повествования, другие являются чисто художественными произведениями. Но и в тех и в других центральное место она отводит самой истории. Писательница не только «добросовестно показывает те или иные значительные явления жизни», но и правильно их осмысливает, вскрывает закономерности и тенденции их развития — это главная особенность ее прозы.

Талант освоения большого исторического материала Шагинян проявила в работе над повестью «Воскрешение из мертвых» (1963). Основа произведения — жизнь и творчество забытого всеми чешского композитора Йозефа Мысливечка. В повести проступает резко очерченная индивидуальность М. Шагинян: энциклопедичность мышления, интеллектуальность, предельная степень участия в судьбе главного героя.

Проблема автора принадлежит к числу актуальных в современном литературоведении. Она рассматривается в работах М. Бахтина¹, В. Виноградова², Е. Ермиловой³, В. Кожина⁴, Б. Кормана⁵, И. Семенко⁶ и др. Идеино-художественная функция образа автора находится в русле общей проблемы, но в историческом повествовании имеет свою специфику, поскольку в нем осуществляется синтез исторического и лирического, происходит сращенность документа «с личностью автора»⁷.

Вопрос об авторе в «повести-исследовании» М. Шагинян «Воскрешение из мертвых» не освещен в газетных и журнальных статьях, явившихся откликом на появление произведения в печати.

¹ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963.

² В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959.

³ Е. В. Ермилова. Лирическое «я» и поэт.—В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., «Наука», 1970, ч. 1:

⁴ В. Кожин. Голос автора и голос персонажей. Там же, ч. 2.

⁵ Б. О. Корман. Авторская позиция в поэме Н. А. Некрасова («Саша»). К вопросу о соотношении лирики и эпоса Некрасова.—В сб.: Проблема автора в художественной литературе, вып. 2. Воронеж, 1959; Его же. Изучение текста художественного произведения. М., «Просвещение», 1972.

⁶ И. Семенко. О роли образа автора в «Евгении Онегине».—Труды Ленинградского библиотечного института, т. 2. Л., 1957.

⁷ А. Адамович. Жизненный материал и художественное обобщение. «Вопросы литературы», 1966, № 9.

Критики отмечали значительность «темы воскрешения»¹, писали о связи времен в историческом повествовании Шагинян².

* * *

Работая над эпистолярным наследием В. Моцарта, Шагинян постепенно увлекается трагической судьбой его друга — чешского композитора Йозефа Мысливечка, который на вершине славы оказался сломленным страшной болезнью. Шагинян заставила нас проникнуться доверием к художнику, прожившему «большую, трудную жизнь, которому не очень везло и который, будучи скромным человеком, утверждал свои мысли, свои позиции в искусстве, был очень знающим, высокообразованным». Шагинян доказала, что Мысливечек — выдающаяся фигура в чешской культуре XVIII века³. Все исследования Шагинян приводят читателя к выводу, что в конце своей жизни композитор не пришел к духовному распаду, как полагали истолкователи его творчества, «а в полный голос снова сказал свое «да» всему, что есть светлого, справедливого и доброго на земле»⁴.

Писательница ставит перед собой задачу: «взять тему из глубин веков, разрешить ее так, чтобы она взволновала и оказалась необходимой для современности»⁵. Справедливо отмечает В. И. Борщук, что в лучших произведениях советских писателей «история не только воссоздается, но и оценивается с позиции современности»⁶. К. Паустовский писал, что прошлое его интересовало в связи с современностью: «И писал ли я о близкой мне по времени действительности или о минувшей эпохе, я ставил перед собой современные цели»⁷. Есть особенное и в авторском подходе Шагинян к прошлому. «Для писателей исторической повести, — рассуждает Шагинян, — в завершенном цикле человеческой жизни возникает тема не только личной истории человека, но и большая тема его эпохи... Возникают неизбежные аналогии с нашим временем, вычерчивается тот сигнал, та величина, которая выражает в математике не только количество, но и направление, и называется «вектором». Есть личности в прошлом необычайно убедительно, каждая в своей области, выразившие этот «вектор», — направляющий ход исторического развития;

¹ А. Золотов. Связь времен. — «Известия», 1964, 2 декабря.

² С. Трегуб. Подвиг писателя. — «Октябрь», 1965, № 3; Ин. Попов. Повесть об одном исследовании. — «Советская культура», 1964, 19 ноября; М. Рухлян. Вторая жизнь. — «Коммунист», 1964, 11 февраля; К. Зелинский. Возвращение в жизнь. — «Литературная газета», 1965, 28 января.

³ А. Золотов. Связь времен. — «Известия», 1964, 2 декабря.

⁴ М. Шагинян. Зарубежные письма. М., 1970, стр. 448.

⁵ Там же.

⁶ В. И. Борщук. История литературы и современность. М. «Наука», 1972, стр. 143.

⁷ К. Паустовский. Чувство истории. — «Вопросы литературы», 1965, № 9, стр. 55.

и для писателя, имеющего в руках компас марксистского метода, такие личности служат как бы ключами в свою эпоху»¹ (курсив мой. — Н. Щ.).

Историческое чувство властно проникает в исходную человеческую позицию писателя, но в творчестве реализуется значительно сложнее. «Воскрешение из мертвых» М. Шагинян — особая публицистическая форма связи исторического исследования с современностью. В исторических произведениях повествование обычно ведется в трех измерениях: обращаясь к прошлому, писатель описывает настоящее и мечтает о будущем. Мечта о будущем обычно проявляется широко и свободно с всеобъемлющим охватом событий и лиц. Современность сохраняет свое решающее значение и в повести Шагинян.

«Не смотри, а пользуйся»² — основной метод работы Шагинян над повестью. Писательнице было трудно найти соответствующую форму и правильную интонацию для подобного повествования. В связи с этим и критики затруднялись в определении жанра произведения. К. Зелинский в статье «Возвращение в жизнь» писал: «Роман не роман. Исследование не исследование. И то, и другое вместе»³. Но самым точным, на наш взгляд, является авторское определение формы: «повесть об одном исследовании», «опыт романического метода в науке, роман-путешествие, автороман» (71), позже в «Зарубежных письмах» она добавит: «Историческое повествование»⁴. Точнее, «Воскрешение из мертвых» — повесть-расследование, написанная в форме очерков. Писательница не ограничивает свою фантазию только поиском истины, только поиском фактов. Хотя в центре повествования образ Иозефа Мысливечка, главный пафос произведения — в воссоздании эпохи, атмосферы культурной жизни, в раздумьях о человеке, быте и нравах Италии и Чехии.

Легко заметить и своеобразную раскованность формы. Некоторые страницы читаются как увлекательный детектив, а автор при этом выступает как бы в роли следователя, возбуждая интерес к судьбе композитора.

Авторское восприятие становится «центром зрения», мысль автора скрепляет весь материал. Повесть о чешском композиторе XVIII века открывается рассказом о самой писательнице, о ее пути к герою, о начале поиска. Только несколько позже она отстранится, уступив место своему герою, но присутствие ее на страницах «Воскрешения из мертвых» постоянно.

¹ М. Шагинян. Судьба творца. — «Литературная газета», 1961. 17 октября, стр. 3.

² М. Шагинян. Воскрешение из мертвых. М., 1964. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

³ «Литературная газета», 1965, № 10, стр. 3.

⁴ М. Шагинян. Зарубежные письма, стр. 443

Выступая в роли повествователя, Шагинян рассказывает о встрече Моцарта-отца с Моцартом-сыном, о Мысливечке — теоретике и практике, о его разносторонней деятельности композитора, дирижера, скрипача, органиста и консультанта у неаполитанской джуты. Автор-рассказчик как бы по частям составляет образ своего героя. Мариэтта Шагинян не дает нам готового характера, она постепенно в процессе всего исследования старательно лепит его. Материалом для этого становятся мнения биографов, родственников, рукописи и документы музеев и библиотек. С самого начала рассказа нас не покидает ощущение исключительности Мысливечка, его особой одаренности: «Он предстал передо мной из лихорадочных строк молодого Моцарта как по-настоящему добрый и не себялюбивый человек. Очень проницательный, очень дидактичный в том смысле, что умеет в отношении с друзьями думать о них, а не о себе, о добре для них, а не для себя, и употреблять такие приемы, какие очень хороший педагог мог бы сделать: отвлечь внимание от тяжелого, привлечь на нужное, облегчить настроение, высветлить его, подбодрить» (23). Творческая работа — вот главная страсть, державшая музыканта и наполнявшая его жизнь. Даже болезнь не сломила композитора: Мысливечек продолжал жить, «словно ничего рокового и безысходного не случилось с ним» и писал свою знаменитую ораторию «Исаак, фигура искупления». «Полным сил, ума и жизни, деятельным» запомнился он Моцарту.

Шагинян, несомненно, пристрастна к своему герою: возвышая фигуру Мысливечка, она не может не заметить и тех людей, которые принесли ему несчастье. Не о значении известной певицы Габриэллы в развитии итальянского искусства пишет писательница, а о той демонической роли, которую она (Габриэллы) сыграла в жизни композитора. Нарисовав облик певицы, автор приводит нас к беспощадной правде: «Я назвала бы ее «агонией XVIII века», агонией всего того, что пело, танцевало, влюблялось и безумствовало на карнавалах перед грозowymi годами французской революции» (296).

В повести Шагинян воссоздает и профессиональную психологию своего героя, и личную жизнь его. «История учит нас, — пишет она, — что каждый человек обладает своею зримой доминантой, — основными чертами, воссоздающими его лицо»¹. Доминантой, определяющей характер Мысливечка, является музыка. Именно она свидетельствует, что автор ее — человек яркий, сильный, внимательный, грустный, преданный своему искусству, верящий в него, и в нем, в его движении, в его развитии черпающий вдохновение и силу для жизни.

«Факт в его непричесанном виде и документ в его подлинности способны опережать работу искусства: они дополняют и ста-

¹ М. Шагинян. Человек и время. — «Новый мир», 1971, № 4, стр. 106.

вят под вопрос то, что изложено»¹. Бережно обращаясь с фактами и документами, анализируя и цитируя монографию Ярослава Челеды, Шагинян разрушает легенду о Мысливечке как о композиторе, «который отвернулся от богатейшего фольклора своей страны».

Путь Шагинян-исследователя во многом опаснее и труднее, нежели путь ученого-историка: «Ученому-историку легко — он держится за нить времени, сплетенную еще до него веками и событиями» (27). Художник же осторожно обращается с прошлым, особенно когда дело касается человека, «беззащитного перед историком». Писательница на время ощущает себя «хозяйином второй судьбы» — судьбы воскрешения после смерти» (64). Трудность возникает и в момент открытия, когда надо действовать особенно осторожно: «Тут как сложный узел на веревке: не рвать во все концы, не поропиться, не резать, а развязывать очень медленно» (227).

Как исследователь-искусствовед Мариэтта Шагинян приводит в повести критические оценки тематики опер, точный перечень произведений композитора, уточняет время исполнения опер «Беллерофонте» и «Армиды». В конце повести, в приложении, Шагинян приводит переписку Мысливечка с падре Мартины, фотографии отрывков концертов, ораторий, арий и опер Иозефа Мысливечка. Шагинян обнаруживает копию оперы «Медонт, король Эпирский», написанную композитором за год до смерти. Писательница опирается не только на документы, используя их в контексте произведения, но и тщательно вчитывается в них, стараясь поднять наружу их скрытый смысл. Именно это умение «расколдовывать» неведомые дотоле документы дает возможность раскрыть психологический облик Мысливечка.

Историзм художественного мышления Мариэтты Шагинян обнаруживается в характере самого исследования, в связи прошлого с современностью. С одной стороны, она выступает историком-исследователем, с другой, — художником, для которого факты и документы становятся строительным материалом в воссоздании исторической среды. Размышления писательницы в «Воскрешении из мертвых» являются объектом рассуждения и сопереживания читателя.

Главная притягательная сила эмоционального воздействия повести Шагинян не только в конкретной достоверности излагаемого материала, но и в художественных обобщениях, ибо только «факты» и документы не могут составлять содержания художественно-документального произведения»². В классическом

¹ Л. Козлов. Автора, автора! — «Иностранная литература», 1966, № 8, стр. 184.

² В. И. Еременко. Особенности развития советской художественно-документальной прозы. Автореф. канд. дисс. М., 1967, стр. 11.

социально-психологическом романе размышления автора — это чаще отступления: авторский анализ сопровождается образное воссоздание действительности. Иное в документальном и историческом жанрах. Например, в «Былом и думах» Герцена аналитическая мысль становится живой тканью произведения, «думы обладают эстетическим качеством не в меньшей мере, чем сцены, диалоги и портретные зарисовки»¹. У Шагинян рассуждения о творчестве Гайдна, Бетховена, Гете, о сущности национального начала в музыке, о соотношении эмоций и мышления, о восприятии реально звучащего музыкального образа, о форме музыкального произведения являются необходимой частью художественного повествования.

В повести «Воскрешение из мертвых» автор выступает не только повествователем. В Шагинян-авторе неразрывно слились художник и мыслитель-историк, и в этом своем синтетическом облике автор, несомненно, является героем произведения. Повесть приобретает динамизм благодаря непосредственному вмешательству автора, а читатель невольно становится участником событий.

Шагинян всей душой любит своего героя, и уместно говорить об особых связях автора и героя в подобном типе повествования, об их следственном взаимодействии. Естественно поэтому, что образ автора-героя шире образа автора-повествователя. Новая высота исторического сознания и времени позволяет писательнице по-новому оценить образ самого Мысливечка. Время дает ей возможность стать выше героя.

Особенностью проявления позиции художника является интимность диалога писателя с читателем. Справедливо, что об авторе мы узнаем не столько по прямому изображению внутреннего мира героя, лирическому излиянию, сколько по эмоциональной окраске лирического монолога²: «...Слезы и сострадание к вам, когда вы беспредельно страдаете сами, заразительны, — пишет Шагинян о разговоре между Мысливечком и Моцартом, — они способны разорвать между вами преграду очень трудной сдерживаемости, и слезы хлынут у вас самого, принося облегчение, — так вот, может быть, вы и я отвернетесь, чтоб скрыть их, может быть, упадете на грудь друг другу» (19). Именно в лирическом монологе кроется зерно сходства между художественно-документальной, исторической прозой и лирической.

Пафос «Воскрешения из мертвых» в сращенности времен, в преемственности поколений, в устремленности в будущее. Мариэтта Шагинян вводит в повесть символический образ «дуги времени», пронизывающей века. Содержание образа «дуги времени» она сводит к той воображаемой прямой, которая через

¹ Л. Гинзбург. О психологической прозе. М., 1971, стр. 262.

² Б. О. Корман. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1966.

столетия соединяет воедино однотипные события, происходившие в одном и том же месте, характеризующие деятельность выдающихся людей. Сделав судьбу Мысливечка точкой отсчета, Шагинян прослеживает факты, которые произойдут в будущем. Мысль о сопряженности времен проходит через все повествование и обобщается в лирико-публицистических отступлениях. Таким примером может служить финал повести, в котором сконцентрировался основной вывод писательницы: «Светлые тени ушедших — ведь это были мы сами. И все кто страдал и стремился украсить, осчастливить, сделать справедливой жизнь на земле, это были мы сами. Вот почему новое человечество, ступив непроторенными путями в будущее, идет по дорогам памяти в прошлое, как в будущее» (365).

Подводя итог вышесказанному, считаем необходимым подчеркнуть особенности авторского сознания в «повести-исследовании» Мариэтты Шагинян «Воскрешение из мертвых».

Для писательницы характерен путь *страстного открытого* исследования исторического материала, ее интересует сам процесс открытия, его «психология».

Вся историческая цепь событий проходит через видение автора, его сознание и психологический склад на глазах читателя. Авторское восприятие является «центром зрения». Образ автора играет ведущую роль в композиции.

Идейно-художественная функция автора в произведении сводится, во-первых, к повествовательной роли, где автор не только комментатор и рассказчик, но и «хозяин второй судьбы»; во-вторых, сама писательница является героем повествования: ее путешествия, беседы, рассуждения, обобщения становятся тканью произведения.

Позиция автора обнаруживается и в истолковании истории с точки зрения современности. Шагинян сталкивает современника лицом к лицу с прошлым, но при этом не забывает о дистанции. «Прошлое человечества, — для писательницы, — драгоценнейшая сокровищница неисчислимых богатств... оставляет для последующих поколений следы в прахе веков, по которым можно прочесть, угадать, воскресить» (242).

Л. Н. КОЛЕСОВА

Петрозаводск

ОБРАЗ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ

(По журналам «Пионер» и «Костер»)

«Я очень люблю книги про индейцев...» — писем такого рода с просьбой напечатать рассказ или повесть детские журналы получают немало. В 1972 году «Костер», откликаясь на мольбы читателей, опубликовал повесть Сат-Ока «Таинственные следы»¹. Поток писем, хлынувший в редакцию, оказался необычайным: он составил треть всей корреспонденции отдела прозы. Ни одно произведение последних лет не вызывало такого горячего отклика.

Размышления над этим фактом приводят к совершенно неожиданным выводам. Дело не столько в теме и уж, конечно, не в художественных достоинствах. Главное в документальности. В самом деле: Сат-Ок, что означает Длинное Перо, полу-поляк, полуиндеец, детство которого прошло среди канадских индейцев. Предисловие к повести — рассказ о судьбе писателя, здесь же фотография, где он снят в индейской одежде, здесь же его приветствие читателям «Костра», написанное на языке индейцев-шеванезов. Понятно, что все события в «Таинственных следах» воспринимаются подростком как реально происходившие.

Статистика уже несколько лет подряд обращает внимание исследователей на то, что интерес взрослого и детского читателя, особенно к книгам мемуарного, публицистического и документального характера, неуклонно растет. Это подтверждается не только вышеприведенным примером, но и тем, как молниеносно исчезают с прилавков книги «Как человек узнал самого себя» профессора А. Новикова, «Слово — полководец» С. Сутоцкого, «Владыки без масок» В. Зорина, «Неоновые джунгли» В. Кассиса, В. Накарякова, К. Перевошикова и В. Тарасова и другие, выпущенные издательством «Детская литература».

Причины успеха документально-публицистической литерату-

¹ Сат-Ок. Таинственные следы. — «Костер», 1972, № 7—9.

ры, думается, нужно искать прежде всего в общественной, в гражданской активности советских детей. «Как изменится жизнь при социализме?», «Я хочу знать о жизни людей во Вьетнаме», «Почему люди всех стран не живут мирно, а есть война?» — вот о чем хотят знать учащиеся младших классов, приславшие письма в Дом детской книги¹. Ясно, что им нужна публицистическая книга.

Помимо того, огромный поток информации, обрушивающийся на детские головы (кино, радио, телевидение, газеты, журналы), побуждает ребенка искать такие книги, которые бы разом ответили на всевозможные «отчего?» и «почему?» Такими универсальными книжками, несомненно, являются наши пионерские журналы «Пионер» и «Костер». Не этой ли универсальностью объясняется двухмиллионный тираж только этих журналов. Как известно, журнал имеет то преимущество перед книгой, что он более оперативен, быстрее учитывает изменяющиеся запросы читателей. Вероятно, совсем не случайно в последние годы резко увеличился удельный вес публицистики, документально-художественной прозы и в «Пионере» и в «Костре». Более того, отпечаток публицистики лежит почти на всех журнальных материалах. А самое важное, — изменился и продолжает меняться характер публицистического повествования.

Еще лет пятнадцать назад, несмотря на существование великолепных образцов детской публицистики (очерки М. Ильина, Б. Житкова, Л. Кассиля, Н. Олейникова, Б. Ивантера и др.), в журналах преобладали очерки и статьи, в которых все было разжевано, много громких слов и мало подлинной страсти. Подросток был лишен возможности размышлять, сопоставлять. Он должен был лишь запоминать. Наиболее распространенным было авторское повествование, обычно от третьего лица. Автор, как правило, оставался за кадром. В стремлении добиться объективности повествования старательно затушевывалось, приглушалось субъективное начало. Это зачастую приводило к тому, что для ребенка все авторы оказывались на одно лицо.

В 60-е годы намечается иная тенденция: личность повествователя все более выдвигается на первый план. У читателя и у публициста обнаруживается необходимость прямого контакта. Очевидно, это в значительной мере связано с более серьезным изучением психологии, вкусов и запросов маленького читателя, осознанием взрослыми давно известной в общем-то истины, что обучение и воспитание отнюдь не одно и то же и что знания не всегда и вовсе не обязательно превращаются в убеждения. М. И. Калинин как-то заметил: «Воспитывать гораздо труднее,

¹ См. материалы Всероссийского совещания по детской литературе: доклад Н. В. Свиридова «Для новых поколений». — «Детская литература», 1973, № 8, стр. 14.

чем учить, давать образование, ведь воспитатель влияет на воспитуемых не только тем, что дает им определенные знания, но и главным образом **своим отношением к обыденным явлениям**¹. Публицистика и публицист тоже воспитывают ребенка, стремясь дать ему всестороннюю социальную ориентированность, сделать из сегодняшних мальчишек и девчонок сознательных, убежденных борцов за коммунизм. Поэтому образ публициста, повествователя имеет очень важное смысловое и художественное значение.

Образ повествователя, мне представляется, должен рассматриваться в двух аспектах: во-первых, как печать авторского «я», лежащая на всем публицистическом материале, во-вторых, как образ героя произведения, его идейный, композиционный, эмоциональный и стилиевой центр.

Тематически и географически публицистические материалы «Пионера» и «Костра» чрезвычайно разнообразны. Стремление журналов получить материал из первых рук заставляет их сотрудников забираться в самые отдаленные уголки страны, а иногда и за ее пределы. Поэтому частое употребление формы повествования от первого лица, ссылки на собственные эмоции и ощущения отнюдь не дань моде, а естественная необходимость. Когда Вл. Арро в очерке «Телескоп-великан» рассказывает, как его строили, доставляли в горы, то все это похоже на сказку. Но вот в повествование естественно вплетаются личные переживания и наблюдения автора: «Дважды я бывал в Зеленчукской. Станица как станица. Вот стоял я на высоте 2072 метра, на краю строительной площадки, и смотрел вниз. Где-то глубоко-глубоко блестя змейка реки. Кудрявились и вздымались на склоны гор лиственные леса, извивалась дорога. А в седловине, далеко внизу, белела палатка чабана и овцы лежали на лугу, как серые камни»². Они (эти наблюдения) не только дают определенный эмоциональный настрой, раскрывают авторскую причастность ко всему происходящему, но подготавливают читателя к восприятию того, о чем пойдет дальнейший рассказ. Чудеса, преломленные через восприятие рассказчика, становятся ближе, доступнее ребенку. Ведь главная задача публициста не в том, чтобы ошарашить, но чтобы подготовить его к овладению чудесной техникой.

Рассказ о самом большом телескопе в мире, это в то же время рассказ о могуществе Советской страны, ее науки, промышленности... Манере Вл. Арро (как и большинства современных публицистов) не свойственна велеречивость, когда дело касается любви к Родине, гордости за нее. Все это умело убирается в под-

¹ М. И. Калинин. О некоторых вопросах агитации и пропаганды М., «Советская Россия», 1958, стр. 75—76. Подчеркнуто мною. — Л. К.

² Вл. Арро. Телескоп-великан.—«Пионер», 1973, № 3, стр. 50—51.

текст, причем акценты расставляются так точно, что юному читателю все понятно без лишних слов.

Внимательное изучение журнальной публицистики убеждает в том, что, как и в художественной литературе, авторское «я» проявляется не только в прямых декларациях, но прежде всего в отборе материала, в его построении, в художественных деталях и, конечно, в стиле. И чем опычнее публицист, тем ярче, своеобразнее его выступление. Убедительное тому подтверждение можно найти в очерках Ф. Нафтульева, Б. Никольского, И. Войтенко, В. Воскобойникова и др.

Сравнительно редки в «Пионере» и в «Костре» очерки, где автор не просто повествователь, но активно действующее лицо. В этом отношении чрезвычайно интересны «Встречи с Генрихом Гейне» Льва Гинзбурга¹, «Праздник господина де Мольера» Вениамина Смехова², «РАФик — в самый раз» и «Рампа, акация и другое» Феликса Нафтульева³. Первые два — об искусстве, два других — о пятилетке.

Между «Встречами с Генрихом Гейне» и «Праздником господина де Мольера» много общего. Л. Гинзбург и В. Смехов рассказывают о своих любимых писателях, о том, как родилась эта любовь в детстве, как формировала их характеры.

В каждом из очерков по два равноправных главных героя: писатель и рассказчик. Однако Гейне и в особенности Мольер здесь не совсем обычные. В. Смехов представляет читателю как бы двух Мольеров. Мольера такого, каким он изображен на старинной французской гравюре: «...молодого, в кружевном камзоле. Яркий шелковый платок, темные штаны до колен, светлые чулки, башмаки на высоких каблуках и пара кудрявых до плеч париков: черноволосый — для каждого дня и светловолосый — для визитов к королю Людовику. (Впрочем, парик, кажется, был всего один)». И Мольера, каким он представлялся тринадцатилетнему мальчишке, прочитавшему впервые его пьесы: «Писатель оказался крепким дяденькой в парике, в очках: что-то среднее между жюльерновским Паганелем, бароном Мюнхаузенем и доктором Айболитом»⁴.

Воображаемый Мольер взрослому читателю, несомненно, покажется странным, сверстнику рассказчика вряд ли. Сравнение с любимыми персонажами детских книг делает его более близким и доступным, чем тот красавец-щеголь, что смотрит со старинной гравюры. И потом так ли уж несовместим с Мольером Паганель, Мюнхаузен и Айболит, как это кажется на первый взгляд? Веселость, доброта, огромные знания (Паганель),

¹ «Пионер», 1973, № 4, стр. 30—32.

² Там же, № 3, стр. 56—61.

³ «Костер», 1972, № 10, стр. 1—4; № 4, стр. 1—5.

⁴ «Пионер», 1973, № 3, стр. 56—57.

умение никогда не унывать, не пасовать перед трудностями (Мюнхаузен), стремление быть полезным людям, лечить их (Айболит) даже смехом — все эти черты, свойственные характеру писателя, постепенно раскрываются в очерке.

Характер рассказчика по мере развития действия изменяется. Читатель становится свидетелем превращения обыкновенного мальчика в актера, играющего мольеровских героев. Каждый из трех отрезков жизненного пути героя завершается встречей с Мольером. Диалог Мольера и мальчика, а затем юноши и взрослого человека — своеобразный итог прожитого. Первая беседа, пожалуй, самая интересная. Очень тонко подчеркнуто различие эпох, возраста собеседников. Несколько забавно, но правдоподобно звучит пересказ содержания «Мещанина во дворянстве» в устах советского мальчишки. При всей литературности языка в нем есть нечто от специфической ребячьей терминологии. По мере взросления героя изменяется и язык и интонация. В заключительной части — речь взрослого человека, разговор между двумя актерами достаточно профессионален. Автор обращается к читателю уже как артист Московского театра и рассказывает о спектакле, посвященном Мольеру. Взросление героя показывается и посредством речевых характеристик, и через постепенное углубление понимания личности и таланта Мольера, и через изменение мечты сыграть тот или иной персонаж. В первой встрече мальчику «так нравится роль Ковьеля», во второй — «Тартюфа. Конечно, и Сганареля и Дон-Жуана... Но больше всего Тартюфа», и наконец в третьей — «Любую роль в вашей пьесе!».

Очерк Л. Гинзбурга значительно короче, в нем нет вымысла. Перед читателем литературовед, тонкий ценитель и знаток поэзии Гейне. Он со строгой документальностью воссоздает эпоху 30—50-х годов нашего века, но идет к той же цели, что и В. Смехов. Оба добиваются того, что читатель смотрит на Мольера и Гейне влюбленными глазами авторов, превращая далекое в близкое и дорогое.

Встреча с Л. Гинзбургом и В. Смеховым — большая радость для ребенка. Систематическое общение его с полюбившимся собеседником имеет чрезвычайно важное значение, дает возможность целенаправленно формировать его мировоззрение. Не случайно ведь каждый журнал имеет своих постоянно действующих героев, от имени которых берутся интервью, пишутся ответы на письма ребят, даются полезные советы (КОСтя ТЕРкин, жильцы квартиры 64 — в «Костре», Лёка и Калинка — в «Пионере»). Для нескольких поколений читателей «Костра» таким необходимым собеседником явился Феликс Нафтулев. Они знают его по очеркам и репортажам, по «Большим путешествиям «Костра» (их совершено 10 и почти во всех — он неприменимый участник), по ответам на свои письма в редакцию (порой резким, но спра-

ведливым, как в «Папке с восклицательным знаком»), по многочисленным личным встречам. Если полистать «Костер» за последние пятнадцать лет, то в материалах (а их наберется около сотни) Ф. Нафтульева можно найти немало фактов биографического характера, интересных ситуаций, в которых он нередко оказывался, выезжая в командировку по заданию редакции, и даже дружеских шаржей на него. Все это дает достаточно полное представление об образе публициста.

Изучение поставленной проблемы в хронологическом порядке, безусловно, представляло интерес, однако размеры статьи не позволяют это сделать. Думается, что можно ограничиться двумя последними очерками «Рампа, акация и другое» и «РАФик — в самый раз». Во-первых, потому, что характер повествователя выразился в них достаточно полно; во-вторых, это, на мой взгляд, вершина журнальной публицистики Ф. Нафтульева.

По-видимому, общеизвестная истина о том, что детским писателем нельзя сделаться, им надо родиться, в меньшей степени приложима и к детской публицистике. Видеть мир глазами ребенка, чувствовать сердцем направление его интересов, устремлений, уметь ответить на вопрос, который еще не успел сорваться с губ, — для этого нужно не только обладать великолепной памятью детства, но сохранить в себе детскую душу. Об этом невольно задумываешься снова, читая очерки Ф. Нафтульева «Рампа, акация и другое» и «РАФик — в самый раз». Оба они — живой отклик на жажду подростка к путешествию. И если ребенок не может сам отправиться в дальний путь, то это сделает друг-публицист, страстный путешественник, который на время станет его глазами и ушами.

Ф. Нафтульев — путешественник весьма своеобразный, как о том свидетельствуют его очерки. Он не столько стремится увидеть достопримечательности, сколько сам открыть новые. Но разве в Риге или в Таллине, где разворачивается действие, еще не все открыто? Да. Публицист открывает подростку мир новых людей, увлеченных трудом, мир творческих поисков, даже «самые привычные слова открывались незатертым значеньем». Для рижан РАФ, для таллинцев родной порт раскрылись заново, а ленинградцы совершили по страницам «Костра» еще одно увлекательное путешествие.

Родство автора с читателем не только в любви к путешествиям, но и в восприятии мира, который открывается его взору. Пароходы, автомобили, юркие автопогрузчики — все это живые существа, труженики: «Из дальних жарких морей с грузом какао возвращался «Повенец». Не терпелось ему поправить такелаж, дать отдых котлам и машинам. Славное выдалось плавание, да скорей бы земля»¹. Автор не прочь любого из них принять в свою

¹ «Костер», 1972, № 4, стр. 1.

компанию: «Наш РАФ бежал охотно и резво. Чем дальше мы отъезжали от дома, тем веселее он становился. Наверно, потому, что магистраль вела на его родину, туда, где он явился на свет. ...Вон у решетчатых ворот стайка автомобилей — то ли станция технического обслуживания, то ли бензоколонка; кстати, и нам пора заправиться»¹. «Мы», «нам» — автор не отделяет себя от автомобиля потому, что оба они друзья-путешественники, каждый делает свое дело.

О чем бы ни рассказывал, Ф. Нафтульев никогда не откажет себе и читателю в удовольствии поиграть словами: «Вот уж» и береговые птицы закружились над мачтой, пряно запахло цветами и травами, проплыла от носа к корме зеленая ветка... — Акация, капитан! — воскликнул радист. И защелкал переключателями: «Акация», «Акация», я — «Повенец»!². А то и вовсе затеет настоящую игру чуть ли не на пол-очерка, к примеру, в стивидора и карго-план.

Очерки Ф. Нафтульева о самом трудном в детской публицистике — об экономике, о производстве. Раскрыть детям «поэзию» погрузки и выгрузки судна, сборки микроавтобуса — это по силам далеко не каждому журналисту. Здесь мало быть любознательным, дотошным, неутомимым (чему являешься свидетелем на протяжении очерка). Здесь нужно взглянуть на мир широко распахнутым взором ребенка, да еще найти такие слова, которые свежо и точно передали бы удивление и радость познания. Ритм трудового процесса изображен предельно четко, зримо и лаконично: «Колодец трюма, огражденный поручнями, был похож на бассейн, из которого выпустили воду. В глубине его хлопотал стропальщик в белой каске. Цеплял бумажные рулоны, перевязанные специальной лентой, на крюк. Соорудив гроздь, он вскидывал ладонь, словно подбросив на ней невидимый мячик, и откуда-то с неба отвечали на этот жест свистком. Стрела крана плавно ворочалась, пронесла гроздь по дуге и опускала на площадку, длинную, как железнодорожный перрон»³.

Как и учил когда-то Б. С. Житков, длинные сложные описания у Ф. Нафтульева заменены сравнениями, опирающимися на опыт подростка: «Портовые ворота узкие, чуть пошире судна. Лопман вдевает корабль в ворота, как нитку в иголку». Производственная терминология не изгоняется (чтобы вместе с ней не исчезла специфичность обстановки), но ставится в такой контекст, что отпадает необходимость в пояснении.

У каждого очерка Феликса Нафтульева есть своя интонация, хотя в любом из них можно обнаружить сложную гамму чувств от восторга до печали. Производственные очерки его необычайно

¹ «Костер», 1972, № 10, стр. 2.

² «Костер», 1972, № 4, стр. 1.

³ Там же, стр. 3.

лиричны, наполнены глубокой заинтересованностью в том, о чем он пишет. О самом сокровенном он говорит доверительно и просто, со спокойной уверенностью, что его выслушают и поймут. И читатель не может не откликнуться на это доверие.

Ф. Энгельс когда-то писал, что «если мы хотим чем-то помочь какому-нибудь делу, оно должно сперва стать нашим собственным эгоистическим делом»¹. Воспитание современных мальчишек и девчонок настоящими коммунистами стало «собственным эгоистическим делом» многих советских публицистов, пишущих для детей. Образность вообще, образ повествователя, в частности, — магистральный путь к поставленной цели.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 27, стр. 11—12.

М. И. ХОЛМОВ

Ленинград

ЮМОРИСТИЧЕСКИЙ ПЕРСОНАЖ ПЕРВЫХ ПИОНЕРСКИХ ГАЗЕТ

В литературном произведении для детей немалая роль отводится эмоциональному воздействию на читателя. Таким эффектом в полной мере обладает юмор, апеллирующий и к разуму, и к чувствам человека. Это обстоятельство было учтено отечественной журналистикой для юного читателя. Еще в дореволюционных журналах наметилось целое направление юмористики. Одно из самых ярких событий в нем — появление на страницах «Задушевного слова» веселого лесного человечка Мурзилки и его товарищей Знайки и Незнайки, Чумички, Шивороты-Навывороты и других.

Мурзилка со страниц «Задушевного слова» не сходил двадцать лет, вписав в журнал целые тома своих походов. Популярность его была необычайной. Многочисленные приключения Мурзилки, его поведение были психологически мотивированы, логически оправданы. Впервые в русской журналистике для детей юмористический герой обрел свой характер. Этот характер вырабатывался постепенно, определялся эпохой «отношения к детству, сложившегося в уютном девятнадцатом веке»¹. Смех буржуазно-дворянского издания, коим являлось «Задушевное слово», был лишен социального значения и весь замысел приключений Мурзилки в дореволюционной литературе был оценен так: «Эльфы, путешествуя толпой по Европе и Азии, проказят или благотворят несчастным людям»². На этом, по существу, и держалась популярность шаловливого эльфа, чьи похождения импонировали вкусам читателей и читательниц сентиментального «Задушевного слова».

¹ И. Рахтанов. Рассказы по памяти. М., «Советский писатель», 1969, стр. 155.

² М. В. Соболев. Справочная книжка по детскому чтению всех возрастов. СПб., 1903, стр. 52.

Советская детская печать — печать нового типа — открыла целую гамму сатирических и юмористических красок. На страницах пионерских газет и журналов пришел смех, который стал действующим лицом многих очерков, фельетонов, рассказов в рисунках и т. д. Почти в каждом издании появляется свой постоянный юмористический персонаж. Живет и здравствует Мурзилка, давший название советскому детскому журналу, который возник в 1924 году для того, чтобы отразить «ребячье житье-бытье и природу», показать, «как ребята должны работать сообща, чтобы им весело было от работы»¹. Чуждым был бы пролетарской детворе щеголь в цилиндре, с моноклем в глазу, каким выглядел Мурзилка в «Задушевном слове». Ближе и понятнее оказался неунывающий пес Мурзилка, который спешит на помощь ко всем своим друзьям. Иным содержанием наполнялось и «смешное», призванное не просто позабавить читателей, а средствами комического отразить сложные жизненные явления.

Зависимость характера юмористического персонажа от времени особенно ярко проявилась на страницах пионерских газет, призванных руководить детским движением в стране, более оперативно, чем журналы, освещать события новой жизни. Приключения веселых героев газет, как правило, случались в самой повседневной действительности, ею подсказывались сюжеты, оценивалось (поощрялось или осуждалось) поведение персонажей. Развитие характера во времени углубляло образ, делало его более достоверным, понятным детскому восприятию, раздвигало для юной читательской аудитории границы юмора как художественного принципа отношения к тем или иным явлениям жизни.

«Пионерская правда» с момента возникновения обращается к сатире и юмору². Уже в третьем номере появляется рубрика «Пионер-смех», а несколько позже и постоянный юмористический герой Рыжий Саша, который «пробирает непорядки наши»³. Однако значительно дальше ушла в разработке характера веселого персонажа центральная пионерская газета, когда одна из ее страниц в 1928 году была отдана «Ротозею». Вымышленный безымянный герой объединил все разделы специальной полосы и представлялся детям реально действующим лицом. Читатели признали и полюбили Ротозея, несмотря на все его недостатки⁴. Вот, например, какое пришло «Письмо «Ротозею» от Машкова Алексея»:

¹ «Мурзилка», 1924. № 1, стр. 3.

² Первый номер «Пионерской правды» вышел 6 марта 1925 года. До 1927 года газета являлась органом Московского комитета РЛКСМ.

³ «Пионерская правда», 1925, 5 апреля.

⁴ В этом, собственно, и заключается эффект юмора, когда читатель углубляет, вскрывает комическое противоречие, чувствуя и свое превосходство над объектом насмешки, и удовлетворение, что оказался столь прозорливым.

После школы на досуге
Я беседую с тобой.
Для меня ты
Лучше друга,
Лучше матери родной...¹

— писал юнкор.

Интересна и поучительна эволюция юмористических форм в ленинградской газете «Ленинские искры». Постепенно она отказывается от традиционных «уголков юмора» и преобразует этот раздел, дав ему название «Веселый пионер». Меняется не только форма, а содержание «смешного», объединенное одним персонажем, причем сверстником читателя. Но редакция идет дальше, вводя в веселый разговор игровой момент — приглашает на газетную полосу Бегемотика, который следующим образом представляется читателю:

Эй, товарищ, дай-ка слово
На минутку и не боле.
Из отряда я восьмого
Вышел в «Искры» на гастроли.
Я не скуп, друзья, на шутку,
На стишок, на анекдотик,
Но и вы, ребята, тоже
Шлите шутки в «Бегемотик»².

Читателю предоставлялась возможность активно участвовать в выпуске раздела. И письма следовало адресовать веселому, а значит, занимательному и не страшному Бегемотику — у него даже имя ласкательное.

В 1928 году редакция задумывает нечто новое и печатает объявление: «Страничка юмора. В каждом номере «Ленинских искр», в сентябре месяце»³. Страничка появилась под названием «Веселая газета Баклажка». Она сообщала: «Мы веселою погудкой, шаржем, шуткой, прибауткой будем бить по недостаткам... У «Баклажки» есть опора. У «Баклажки» есть друзья. Сотни славных веселюков с перьями взамен ружья»⁴. Действительно, у читателей, у всех друзей газеты веселая страничка вызвала большой интерес. Она выходила на протяжении пяти лет и представляет сегодня целое явление в юмористике детской газеты.

Но, пожалуй, самым знаменитым веселым персонажем в пионерской периодике 20-х годов был ростовский Симочка-летчик. Не сразу и не вдруг «нашли» его журналисты. В 1927 году вместо раздела «Раешник» (вышло всего 5 выпусков) в газете «Ленинские внучата» появляются «Моментальные снимки летчика

¹ «Пионерская правда», 1928, 29 сентября.

² «Ленинские искры», 1925, 9 августа.

³ Там же, 1928, 25 августа.

⁴ Там же, 1 сентября.

Симки»¹. Почему именно летчик? «Прислушайтесь, о чем говорят малыши пяти-шести лет,— отмечает К. Рождественская в статье «Особенности детского восприятия».— Только ли о куклах, игрушках, зайчиках и медведях, как в старое время? Нет! Они говорят о боях под Хасаном, о перелете Коккинаки и Гордиенко, о смерти Полины Осипенко, о Чапаеве. Все знаменательные события нашей страны, которые приковывают внимание взрослых, не менее оживленно обсуждаются и малышами между собой»². Это время героических перелетов, спасения челюскинцев, первых тракторов и путешествий по северному морскому пути. Ясно, что летчиком или моряком-полярником мечтал тогда быть почти каждый малыш. Итак, Симочка-летчик. Престиж профессии давал ему известные преимущества, но и требовал соответствующего и определенного характера, пока еще не ясно-го для юмористов газеты Ростова-на-Дону.

Пытаясь восполнить этот пробел, в ответ на настойчивые запросы ребячьих писем редакция публикует в ноябре 1927 года «Симкину биографию». Сначала идет подборка писем читателей, которые «шлют в редакцию за вопросом вопрос:

— Почему у нашего Симочки такой нос? Кто у Симочки был отец, и кто такой сам Симочка, наконец? Сколько ему лет, пионер Симочка или нет?»³.

Все эти вопросы отнюдь не случайны, даже учитывая важность формальных анкетных данных в то горячее переломное время. Симочка, довольно расплывчато представленный читателям, берется обличать все подряд, причем сначала выглядит как будто взрослым человеком: большие летные очки, шлем скрывают возраст, а профессия предполагает, что он не мальчик. Постепенно номер за номером он все чаще спускается на землю (первые рисунки изображают его за штурвалом самолета), уменьшается в росте и словно молодеет. По-видимому, редакционные юмористы позволили себе пойти навстречу читателям, приближая свой персонаж к пионерскому возрасту и придавая ему характерные черты и замашки подростка. Причем, уменьшаясь в росте сам, он тем не менее отращивает свой нос, и может отращивал бы и дольше, если бы пионеры не поспешили задать редакции очередной вопрос: «Как ты, Симочка, наденешь противогаз на свой нос?»⁴.

И Симочка рассказывает автобиографию, из которой мы узнаем, что он «был вредный и несознательный элемент» (вспомним, что в первых номерах он был сугубо положительным персонажем, смеющим судить и обличать все и вся). Но произошла

¹ «Ленинские внучата», 1927, 7 января.

² К. Рождественская. Особенности детского восприятия.— «Детская литература», 1940, № 5, стр. 10.

³ «Ленинские внучата», 1927, 27 ноября.

⁴ Там же, 1928, 6 мая.

Великая Октябрьская революция и отец-рабочий сказал ему: «Перестань корчить из себя лоботряса и постарайся вырасти достойным рабочего класса». Это подействовало на Симочку. «И с тех пор точно сняло рукой, я совсем, совсем стал другой. От старого, когда несознательно так я рос, у меня остался лишь нос...»¹.

На эту автобиографию можно было бы смотреть как на частный материал, если бы она не сказывалась на всем юмористическом разделе и даже, пожалуй, на контексте всех газетных полос. Редакция давала ребятам понять, что именно такого превращения она ждет от всех пионеров, которые попадают в сатирические сети специального раздела.

«Ленинские внучата» — первая детская советская газета, открывшая такого близкого и понятного подросткам героя. Читатели полюбили **своего** Симочку, переживали его неприятности (так, он умудрился однажды пройти зайцем в кино)² и радовались его успехам. Думается, не последнюю роль в популярности летчика Симочки сыграл акцент на его эксцентрической внешности. Эту психологическую особенность выбора симпатий и антипатий у детей отмечали многие педагоги и детские писатели.

Выдуманный Симочка-летчик поднимает вполне реально существующий тираж газеты: уже в 1929 году он достигает высокой по тем временам цифры в 55 тысяч экземпляров (даже больше, чем имели тогда «Ленинские искры»), а максимальный тираж — в зените славы Симочки — составит позднее 110 тысяч экземпляров. Юмористический персонаж постоянно находится в гуще событий своего времени. Авторитет его растет, поэтому редакция уделяет все больше места разделу сатиры и юмора. Это уже не «уголок» и не рубрика, и даже не полоса. Симочка замахивается на самостоятельную и автономную свою газету в газете. В январе 1929 года он обращается к читателям со следующим объявлением: «Ах, как я, Симочка, рад! Меня, Симочку, сегодня утвердили в должности ответственного редактора самой веселой в мире стенгазеты, которая выйдет в феврале.

Я, Симочка, страшно рад. Вот уж не ожидал такого сюрприза»³.

И, действительно, 17 февраля вышел «Симочкин стенгаз — не в бровь, а в глаз». В передовой статье разъяснялись очень и очень серьезные вопросы: «Высмеянный в газете враг становится как бы обезоруженным. Высмеянный в газете друг становится умней и перестает делать глупости.

Из пушки можно промахнуться. Заметки в моем, Симочки-

¹ «Ленинские внучата», 1927, 27 ноября.

² Там же, 1928, 7 октября.

³ Там же, 1929, 6 января.

ном, стенгазе бьют без промаха. Бьют не в бровь, а в глаз. Это раз. Во-вторых, стенгаз служит и другой цели. Какой?

А вот какой: не всегда же заниматься только серьезными да учеными делами. Иногда надо и просто повеселиться, пошутить, посмеяться»¹.

Такое четкое понимание роли смеха было важным завоеванием «Ленинских внучат». Оно становилось достоянием всей советской периодики для детей.

* * *

Первые пионерские газеты открывали, фактически, неизведанные горизонты отечественной журналистики. Появление нового содержания, новых форм и средств воспитания детей печатным словом ставило задачи, которые журналисты подчас не могли разрешить — требовались эксперимент, время, опыт. Так обстояло дело и в детской юмористике. Но разработка этого раздела газетой обязательно приводила ее к созданию постоянного веселого персонажа, который в свою очередь целиком и полностью зависел от времени, эпохи. Тесная связь созданного образа с современностью делала его более достоверным, глубоким, позволяла журналистам успешнее влиять на подрастающее поколение средствами комического.

¹ «Ленинские внучата», 1929, 17 февраля.

Б. Н. БОРИСОВ

Мурманск

ДВЕ РЕДАКЦИИ ПОВЕСТИ П. А. БЛЯХИНА «КРАСНЫЕ ДЬЯВОЛЯТА»

Судьбу небольшой повести писателя П. А. Бляхина «Красные дьяволята» можно назвать необычной. Книга появилась впервые в 1923 году в издательстве «Бакинский рабочий»¹, в том же году была переиздана в Харькове² и с восторгом встречена юными читателями, которым была адресована. Как свидетельствует статистика 20-х годов, повесть входила в число наиболее читаемых детьми книг. «Красные дьяволята» — книга о гражданской войне, о героизме защитников завоеваний Октября, о детях, которые сражались за новую жизнь вместе со старшими. Повесть была написана по свежим следам событий человеком, который был их участником. Она была первой книгой для ребят о гражданской войне.

В том же 1923 году по заказу Закрайкома РКП режиссером И. Перестиани по сценарию П. Бляхина был поставлен кинофильм «Красные дьяволята», пользовавшийся не меньшей популярностью, чем сама книга. Один из наших современников вспоминает:

«Красные дьяволята» — удалая киноромантика нашего детства! Перед тем, как принимать в пионеры, будущий наш вожакий, заводской парень, повел нас в Музей Революции и в кино на «Красных дьяволят»³.

В отличие от юного читателя, литературная критика 20-х годов встретила книгу резко отрицательно.

Прошло сорок лет, и в 1960 году «Красные дьяволята» были переизданы сначала в Свердловске, а затем чуть ли не ежегодно книга стала выходить в разных городах нашей страны (Липецк, 1962; Ярославль, 1964; Саратов, 1968; Вологда, 1968; Че-

¹ П. Бляхин. Красные дьяволята. Баку, 1923.

² П. Бляхин. Красные дьяволята. Харьков, 1923.

³ В. Хабин. Такие не умирают. «Октябрь», 1967, № 5.

лябинск, 1971). В 1966 году появилась и новая экранизация «Красных дьяволят» (авторы Э. Кеосаян и С. Ермолинский). И снова подвигами отважных разведчиков зачитываются ребята, снова с восхищением следят за приключениями юных героев на экранах. Книга родилась вновь. Она родилась в совершенно иное историческое время, когда Советская власть прожила уже четыре десятилетия, изменился облик советской литературы, накопившей большой опыт в решении самых различных тем, в том числе — и темы гражданской войны, утвердился метод социалистического реализма как ведущий метод отражения действительности в ее революционном развитии, изменился и юный читатель, обогативший свою память знанием самых современных достижений человеческой мысли, знакомый с лучшими произведениями советской литературы о гражданской войне. И тем не менее «Красные дьяволята» П. Бляхина, написанные в первые годы Советской власти, в период «раннего утра советской литературы»¹, продолжают интересоваться и волновать читателя 70-х годов, в распоряжении которого есть такие классические книги о подвигах детей на фронтах гражданской и Великой Отечественной войн, как «Школа» А. Гайдара, «Кочубей» А. Первенцева, «Повесть о суровом друге» Л. Жарикова, «Улица младшего сына» Л. Кассиля и М. Поляновского и др. Происходит это, очевидно, потому, что есть в повести П. Бляхина то, что одинаково близко мальчишкам 20-х и 70-х годов, их возрастным запросам. Есть в этой книге 20-х годов и то, что составляет одну из задач военно-патриотического воспитания, осуществляемого в наши 70-е годы, а именно — верность и преданность делу Октября. Ведь героика борьбы за дело революции, за всенародное счастье составляет главный пафос повести П. Бляхина «Красные дьяволята».

И вновь разошлись позиции «рядовых читателей» и литературной критики. Последняя не уделила повести серьезного внимания после ее переиздания, обойдя факт возрождения книги молчанием или повторив отрицательную оценку сорокалетней давности.

Но то обстоятельство, что популярность книги не уменьшилась с годами, что ее продолжают с увлечением читать, дает нам возможность более детально и беспристрастно подойти к оценке повести, выявить ее специфику и, тем самым, секрет успеха у читателей. Как пишет С. Шешуков в книге «Неистовые ревнители», «теперь, с высоты пятидесятилетней зрелости нашего государства, разум диктует нам отбросить все несправедливое, наносное, случайное и, насколько возможно, спокойно, объективно и по-хозяйски разобраться в нашей сложной

¹ Арк. Васильев. Автор «Красных дьяволят». — «Литература и жизнь», 1960, 16 ноября.

и очень богатой литературной истории»¹.

В оценке повести П. Бляхина «Красные дьяволята» критикой 20-х—начала 30-х годов очень заметно влияние господствовавшей тогда точки зрения, насаждавшейся деятелями РАПП, что единственным приемлемым методом отражения жизни в советской литературе может быть только реализм, так как «пролетариат, как никакой другой класс общества, нуждается в самом трезвом и правдивом взгляде на действительность»². Поэтому все, что не соответствовало требованию «самого трезвого» взгляда на жизнь, что допускало элементы фантастики, хотя бы слабый оттенок романтизма, под которым понимали «лакирование» действительности, отметалось как недостойное нового этапа в развитии литературы, как попытка протаскивания старых, буржуазных форм литературного творчества. Эта исходная позиция и привела к появлению ряда статей, в которых дана отрицательная оценка повести П. Бляхина «Красные дьяволята», совершенно не принимавшая в расчет особенности жанра этой книги. П. Бляхин написал для детей приключенческую повесть о гражданской войне, и многие ее особенности, которые воспринимались критикой как недостатки и грубые просчеты, вытекают из природы жанра приключений. Только объективная оценка повести с этих позиций может позволить составить истинное представление о ее достоинствах и недостатках, равно как и объяснить причины ее популярности у читателей.

Приключенческий характер повести отмечали некоторые критики 20-х годов. Так, М. Гершензон писал:

«Книга о гражданской войне волею авторов перекинула мост с быта на приключения. Приемы, на которых... строится книга о гражданской войне, хранились до нашего времени в арсеналах старой детской романтики (Жюль Верн, Купер, Майн Рид). Борьба героической личности с препятствиями и преградами всякого рода перенесена сюда целиком. Недаром столпами революционного приключенчества стали Следопыт Бляхина и Макар — Следопыт Остроумова»³.

Как видим, автор статьи отмечает связь книги П. Бляхина с традициями западной приключенческой классики; но требование «трезвости» взгляда на жизнь, «чистого» реализма и стремление создать совершенно новую, не связанную с традициями прошлого советскую литературу, свободную от какого бы то ни

¹ С. Шешуков. Неистовые ревнители.—«Московский рабочий», 1970, стр. 4.

² Там же, стр. 152.

³ М. Гершензон. Революционная романтика в детской книге о гражданской войне.—«Печать и революция», 1928, № 5.

было «буржуазного» влияния, подводит критика к выводу, что в этой связи книг о гражданской войне с «арсеналом старой детской романтики» кроется один из самых серьезных ее пороков. С точки зрения М. Гершензона, «поиски «революционной романтики» (в кавычках у автора статьи. — Б. Б.) окончились неудачей», ибо «в одну телегу впрячь не можно «романтический» прием и правдивое изображение революционной борьбы».

Критика обвиняла писателя в отсутствии правды жизни в его произведении. Так, безвестный рецензент в журнале «Книга и кооперация» писал: «...Небылицами», «сказками», искажениями исторических фактов заполнена вся книжка»¹.

А. Бабушкина в статье «Путь к зрелости советской детской литературы», характеризуя военные повести для детей 20-х годов, написанные П. Бляхиным, Л. Остроумовым, Ф. Каманиным, С. Григорьевым и др., говорит: «Все это литература, претендующая на отражение гражданской войны, но прошедшая мимо действительности»².

Более внимательное знакомство с повестью П. Бляхина «Красные дьяволята» позволяет нам не согласиться со столь категоричным заявлением. Конечно, в повести нет широкой панорамы гражданской войны, но приключенческий жанр никогда и не претендовал на детальное освещение всей картины событий; его задача более узкая и более специфическая: передать основной смысл событий, их характер, выбрать из всей сложности жизненных ситуаций лишь некоторые отдельные эпизоды, которые и составят остродраматический приключенческий сюжет. Бляхин уже в предисловии к первому изданию «Красных дьяволят» — «К юным читателям» — рисует общую картину кровопролитной классовой борьбы двух лагерей, дает расстановку сил воюющих сторон. В содержании первой («Две маски») и второй («У Красного Оленя») глав повести также достаточно материала для того, чтобы читатель смог представить особенности гражданской войны, ее революционный смысл и справедливый характер борьбы за свободу трудящихся. И не только общую картину набрасывает писатель, но стремится дать и отдельные конкретные моменты: действия Конной армии Буденного, красные партизанские отряды, тактика банд Махно; рассказывает он и о судьбе отца «дьяволят», бедняка-крестьянина, потерявшего в гражданской войне старшего сына, разоренного бандитскими набегами и ушедшего добровольцем в Красную Армию. Но все это дается бегло, как второй план, как фон, на котором действуют главные герои — подростки, «красные дьяволята».

¹ «Книга и кооперация», 1927, № 9—10.

² А. Бабушкина. Путь к зрелости советской детской литературы. — «Детская и юношеская литература», 1934, № 6.

Оценивая героев повести, критика поставила П. Бляхину в вину насаждение в детской литературе о гражданской войне «авангардизма»: изображения детей вершителями судебных отдельных событий и всей гражданской войны, преувеличения способностей малолетних героев. Так, С. Решетин в статье «О детской мечте» пишет:

«Книга Бляхина «Красные дьяволята» изображает участие детей в гражданской войне так, как они, может быть, мечтали в ней участвовать. Однако дети совершают поступки, не свойственные их возрасту. Они идут впереди Красной Армии, так сказать, расчищают путь красным бойцам, вяжут Махно, сажают его в мешок и т. д. Это чепуха. Таких поступков ребята не могут совершить, как не могут залезть на луну, хотя, быть может, и мечтают об этом»¹.

Как видно, и это замечание в адрес повести П. Бляхина вытекает из характерного для нашей литературной критики первых десятилетий требования обязательного жизнеподобия изображаемых в литературе событий и героев. Гораздо позже будет сформулирован правильный вывод о существе художественного отражения действительности: «Все должно быть по существу жизненно, не обязательно все должно быть жизненно»².

И если посмотреть на проблему героя в «Красных дьяволятах» с точки зрения современного уровня развития литературоведения, то можно сделать вывод о том, что «авангардизма» как такового в книге нет, а есть логика поведения героя в приключенческой литературе, обладающей рядом условных приемов изображения. Особенность приключенческого жанра состоит в том, что его герой, даже если это ребенок (хотя ребенком назвать 15—16-летнего героя повести П. Бляхина можно тоже довольно условно), действует в обстановке относительной или почти полной самостоятельности. Эта характерная черта приключенческой литературы сформировалась уже давно, в классических произведениях западной литературы, где жанр приключений имеет давнюю традицию. Таковы обстоятельства, в которых оказывается подросток Джим Хокинс в романе Р. Стивенсона «Остров сокровищ»; самостоятельно вынужден действовать в сложнейших обстоятельствах пятнадцатилетний Дик Сэнд (Ж. Верн. «Пятнадцатилетний капитан»); незаурядные способности проявляет оказавшийся в сложнейших обстоятельствах герой романа М. Рида «Морской волчонок»; едва ли не центральной фигурой событий англо-бурской войны конца XIX века оказывается юный Питер Мариц (А. Ниман. «Питер Мариц, юный бур из Трансвааля»).

¹ С. Решетин. О детской мечте.—«Детская литература», 1938, № 13.

² А. Фадеев. За тридцать лет. М., «Советский писатель», 1957, стр. 661.

Для успешной деятельности в этих необычных обстоятельствах герой должен обладать определенными задатками, личными качествами (смелость, находчивость, способность к риску, самоотверженность, упорство и т. п.), помогающими ему найти выход из самых, казалось бы, безвыходных ситуаций, привести к благополучному исходу, который также является своеобразным законом приключенческой литературы. П. Бляхин помещает своих героев в необычные, на первый взгляд, обстоятельства, дает им возможность совершать подвиги, которые могут показаться фантастическими. В то же время в предисловии к первому изданию повести он предупреждает, что в его книге нет «небывалых в жизни фантастических приключений и подвигов», нет «красивых небылиц и сказок», а есть «только то, что было на самом деле», только «живая жизнь и голая правда»¹. Необычность поведения героев автор объясняет тем, что само время, сами события революции и гражданской войны отличались неповторимо своеобразным характером:

«Никогда и нигде в мире таких великих и в то же время таких кровавых и страшных событий не было... Вся эта эпоха была сплошной героической легендой, старинной былью на новый лад... Борьба за свободу воскресила богатырский дух угнетенных народов и превратила мир в живую сказку»². В этой характеристике событий чувствуется авторская героизация и романтизация гражданской войны (отсюда — сравнение эпохи с легендой). Сражения на фронтах гражданской войны велись армией, исполненной героизма и самоотверженности, причем героизм носил не единичный, а массовый характер («Время было необыкновенное», — можно сказать словами А. Гайдара). В этом бурном времени «варились» мальчишки, активно участвовали в событиях, проявляя действительно незаурядные способности, и нередко 14—16-летние подростки действительно оказывались на командных постах, в авангарде событий. Поэтому «авангардизм» литературных героев оказывался поддержанным реальной действительностью. Сам П. Бляхин говорит о том, что он встречал героев, подобных его «дьяволятам», на фронте: «Они держали себя так же стойко и смело, как старые солдаты, и так же, как они, стойко боролись за свободу трудовой Советской Республики, и нередко умирали смертью героев»³.

К сожалению, история гражданской войны, особенно вопрос участия детей в боях за Советскую власть, не изучены так детально, как, например, история Великой Отечественной войны. Имена многих юных героев остались неизвестными. Но примечательно, что подавляющее большинство книг для детей о граж-

¹ П. Бляхин. Красные дьяволята. Харьков, 1923, стр. 3.

² Там же, стр. 4.

³ Там же, стр. 3—4.

данской войне написаны непосредственными участниками сражений, бывшими в то время совсем еще молодыми людьми, иногда — сверстниками своих героев, отчего их художественное повествование приобретает еще и характер исторической документальности. Книги создавались бойцом Красной Армии П. Бляхиным, 14-летним командиром роты и 16-летним командиром полка А. Гайдаром, добровольцем Первой конной армии Л. Лариной, разведчиком XI армии и 16-летним командиром молодежного полка Г. Мирошниченко, добровольцами Красной Армии С. Колбасьевым, Н. Тихоновым, П. Яковлевым и др. Писатели в большинстве своем хорошо знали тот материал, с которым им пришлось работать в литературе.

Кроме тех сведений, которые сообщают читателям через художественное повествование писатели о мальчишках в гражданской войне, других документальных сведений до нашего времени сохранилось очень немного, но отдельные интересные факты опубликованы, например, в книге А. Гусева «Год за годом». Приведем одну запись из этой книги: «Пятнадцатилетний луганский паренек Коля Закатов вместе с отцом Антоном Ивановичем Закатовым еще в 1918 году вступил в отряд Красной гвардии. В бою у села Знаменки Коля взял в плен офицера. Реввоенсовет республики наградил Колю Закатова высшей революционной наградой — орденом Красного Знамени»¹.

Гораздо больше написано очерков, рассказов и повестей о мальчишках, воевавших на фронтах Великой Отечественной войны, собран богатейший документальный материал о подвигах юных бойцов: о пионерах, удостоенных звания Героя Советского Союза за особо выдающиеся героические поступки; о самом юном североморце-катернике Саше Ковалеве, своим героизмом обеспечившем успешное выполнение боевого задания; о самом юном летчике 14-летнем Аркадии Каманине, самостоятельно водившем самолет; о тех, кого называли «сын полка»; о десятках и сотнях юных партизан, выполнявших опаснейшие задания...². П. Бляхин, бывший также участником Великой Отечественной войны, в предисловии ко второй редакции «Красных дьяволят» рассказывает об одном подростке, который как бы лишний раз утвердил писателя в мысли о жизненности его героев 20-х годов:

«Двадцать лет спустя, в годы Великой Отечественной войны, я опять встретил «дьяволенка» нового поколения — это Вася Бобков. Васе пятнадцать лет. Он в форме солдата. Через плечо автомат. На груди орден Красной Звезды. Вася Бобков — отличный стрелок и храбрый воин. Он не раз ходил в разведку. В бою заменял при случае пулеметчика. Мог быть и хорошим

¹ А. Гусев. Год за годом. М., «Молодая гвардия», 1970, стр. 14.

² См. книгу «Адрес — почта полевая». М., «Детская литература», 1973.

наводчиком орудия. На его счету было двадцать пять убитых гитлеровцев. Ну, разве этот юный вояка не мог быть четвертым дьяволенком в моей повести?!»¹.

Многочисленные эти примеры позволяют нам убедиться в том, что в основе поступков героев повести Бляхина «Красные дьяволята» лежит жизненная правда. Каждый момент их подвигов, взятый в отдельности (нападение на кулака, разведка в тылу белой армии, проникновение под чужим именем в махновскую банду с разведывательной целью, даже поимка в плен атамана), не несет в себе ничего сверхъестественного, реально неосуществимого. Последний подвиг «дьяволят» — пленение Махно — критикам кажется самым фантастическим, но здесь, очевидно, играет роль не столько сам факт, сколько использование конкретного исторического имени, и будь на месте Махно безымянный бандит, возражения критиков вообще не имели бы под собой никакой почвы, особенно если принять во внимание обстоятельства этого пленения (Махно один, безоружный, темная ночь, о засаде он не подозревает).

Отправляя своих героев воевать, автор не оставляет их «безоружными», надеющимися только на свои природные данные да на книжные знания. Он рассказывает о длительной подготовке «дьяволят» к будущим жестоким боям:

«К этому событию они готовились уже второй год: усердно изучали военный строй, занимались гимнастикой, фехтованием, ознакомились даже с английским боксом, но больше всего упражнялись в стрельбе, в чем и достигли замечательного совершенства»².

И, наконец, прежде чем дать им возможность действовать самостоятельно, писатель показывает ребят в армии Буденного, куда они направились, чтобы «получить боевую практику», и в течение трех месяцев участвовали в боях. Правда, этот период в их жизни только назван в книге и не раскрыт более полно, да и взрослые, среди которых находились подростки, выступают где-то на втором плане, мелькают как эпизодические персонажи. Но для автора главная задача — показать в действии именно ребят, поэтому все остальные фигуры выглядят фоном.

Представив таким образом читателю героев повести, писатель дает им затем возможность проявить себя в различных острых ситуациях; теперь уже их подвиги вряд ли покажутся такими фантастическими, как их толковала критика 20-х годов.

В повести все «героические» сцены сконцентрированы, представлены как единый процесс развития событий, будни гражданской войны как бы опущены, отведены на второй план. Эта концентрация и создает впечатление необычности, фантастического

¹ П. Бляхин. Красные дьяволята. Вологда, 1968, стр. 4.

² П. Бляхин. Красные дьяволята. Харьков, 1923, стр. 7.

преувеличения. Элементы «некоторой фантастики и приключений» признает в своей книге и автор, но считает, что они не противоречат правде жизни, а лишь «выражают героические настроения нашей молодежи, готовой положить и жизнь свою за дело коммунизма, за счастье народа»¹. Автор воссоздает «героическое содержание действительности через героические характеры»². «Авангардизм», о котором говорила критика в связи с выходом повести «Красные дьяволята», есть не что иное, как логика поведения героического характера в остродраматических обстоятельствах, которые сконцентрированы в сюжете героической приключенческой книги.

Нет сомнения, что П. Бляхин понимал характер своей книги и сознательно разрабатывал жанр приключений в новой литературе для детей. Недаром и при переиздании основа приключенческого жанра была сохранена и, более того, элемент фантастики во второй редакции усилен: используя известную свободу приключенческого жанра от необходимости следования историческому факту, писатель позволяет своим героям не только поймать Махно в мешок, но и всыпать ему «горячих», чего они не смогли сделать в первой редакции повести.

Обратимся к свидетельству самого писателя. В 1925 году была написана и в 1926 году издана вторая часть повести «Красные дьяволята»³. Этой книжке предшествовало обращение «Два слова друзьям-читателям», где автор говорит, адресуясь к читателям «Красных дьяволят», требовавшим от него скорейшего продолжения рассказа о новых приключениях юных бойцов:

«Времени так мало, а живой практической работы так бесконечно много, что заниматься «беллетристикой», как говорили некоторые серьезные люди, мне было не к лицу, хотя я и признавал свой тяжкий грех перед молодежью и некоторую пользу подобного рода литературы (выделено мною. — Б. Б.) в нашу переходную эпоху»⁴. И далее, говоря о своих планах написать третью книгу — «На трудовом фронте», где он собирался показать своих героев в условиях мирного труда, Бляхин пишет, что «первые две книги были рассчитаны на широкие массы беспартийного молодняка, нередко питающегося тухлым мясом Пинкертона и Тарзана»⁵.

Таким образом, книга о «красных дьяволятах», воспринявшая лучшие традиции классической приключенческой повести, создавалась большевиком, Бляхиным для молодого поколения Советской страны в противовес дореволюционному бульварному при-

¹ П. Бляхин. Красные дьяволята. Вологда, 1968, стр. 4.

² Н. Страхов. Александр Неверов. М., «Художественная литература», 1972, стр. 306.

³ П. Бляхин. Красные дьяволята. Ч. 2. Даешь Крым! Баку, 1926.

⁴ Там же, стр. 5.

⁵ Там же.

ключенческому чтиву, проповедывавшему культ сильной личности. П. Бляхин создавал новый, советский приключенческий жанр в детской литературе, в котором главным была идея борьбы за всенародное счастье, пафос борьбы за социализм. Следовательно, и с педагогической точки зрения приключенческий жанр был оправдан. О воспитывающем влиянии «Красных дьяволят» говорит сам автор в предисловии ко второй редакции повести. Об этом же пишет Арк. Васильев, работающий над историко-революционной темой в детской литературе:

«Фильм не сходил с экрана. Его просмотрели миллионы людей. Зрители, особенно молодежь и дети, были от него в восторге. В адрес командующего Первой Конной армией С. М. Буденного шли сотни писем от юных зрителей с просьбой принять их добровольцами в Красную Армию. Многим хотелось совершить, подобно «красным дьяволятам», чудесные подвиги во славу Советской Родины»¹.

Только непониманием специфики жанра можно объяснить утверждение критики, к сожалению, живое и до настоящего времени, о вредности подобного рода литературы. Так, А. Г. Владимирский утверждает:

«В какой-то мере книга Бляхина пробуждала в детях романтику, жажду деятельности, давая в общем верное направление их чувствам... Но объективно они (книги подобного характера.— Б. Б.) несли больше вреда, чем пользы, мешая правильно понять сложные явления действительности, бестактно выставляя Красную Армию в роли беспомощной силы»².

Уже не говоря о том, что нельзя одновременно давать «в общем верное направление» и «объективно нести больше вреда, чем пользы», заметим, что автор статьи исходит из того же требования обязательного «жизнеподобия» в литературе, которое считалось единственно приемлемым в критике 20-х годов, когда любой иной взгляд на действительность, кроме «трезво реалистического», отменялся, лишался права на жизнь. Однако история нашей советской литературы показывает огромное многообразие форм связи с жизнью, одной из которых является романтическое направление, представленное среди других жанров и жанром приключенческой книги. В 20-е годы он только еще зарождался, о чем справедливо сказал писатель Г. Тушкан на одном из совещаний по детской фантастической и приключенческой литературе:

«Большой дореволюционной русской приключенческой литературы, как например на западе, которая стала бы классикой,

¹ Арк. Васильев. Автор «Красных дьяволят». — «Литература и жизнь», 1960, 16 ноября.

² А. Г. Владимирский. Поиски героя. Научные труды Ташкентского ун-та, вып. 347, 1968, стр. 21.

у нас не было. Приключенческий жанр начал развиваться после революции: вспомните «Красных дьяволят» П. Бляхина, увлекательную «Месс Менд» М. Шагинян и др.»¹.

Таким образом, в «Красных дьяволятах» П. Бляхина мы имеем первую советскую приключенческую повесть для детей, построенную на материале гражданской войны. И она, безусловно, заслуживала внимательного и одобрительного отношения.

Конечно, как во всяком явлении, которое только еще зарождается и начинает оформляться, и в этой первой приключенческой повести были свои слабые стороны. Работая над новым вариантом книги, автор, естественно, пытался сделать ее более совершенной, внес ряд значительных изменений в первоначальный текст. Попробуем разобраться, к чему привела эта редактура.

Сильной чертой повести являлся присущий ей дух революционной романтики, героика подвига; именно поэтому так горячо были восприняты и книга и первый кинофильм о «красных дьяволятах». Очень важно, что при всех изменениях, сделанных автором во второй редакции, эти черты книги были сохранены. Очевидно, на пользу повести пошло изменение, внесенное автором в само название. В первой редакции книга имела подзаголовок «Охота за Голубой Лисицей», который как-то суживал цели борьбы юных героев, выдвигал на первый план одно конкретное дело — поимку Махно; в переиздании этот подзаголовок снят, чем снимается и излишняя конкретизация авторской установки в повествовании о боевых делах «дьяволят», название повести приобретает обобщенный революционный смысл — история подвигов необыкновенных героев во имя верности красному цвету революции.

История подвигов «красных дьяволят» разворачивается, как уже говорилось, в остром приключенческом сюжете. Завязка действия в первой редакции повести происходит сразу, с первых строк (глава «Две маски»), что соответствует традиции приключенческого жанра, и лишь затем следует предыстория вступления подростков в борьбу. Во второй редакции повести автор, пытаясь учесть те многочисленные замечания, которые были сделаны критикой в адрес его книги, стремится расширить общую картину событий гражданской войны, введя новые эпизоды и детали. Вместо главы «Две маски» книгу открывает теперь глава «Набег», вводящая читателя в атмосферу драматических событий гражданской войны. Здесь подчеркивается классовый характер происходящих событий, бандиты показываются, прежде всего, как враги трудящихся, Советской власти. Но расширение общей картины событий приводит, в свою очередь, к замедлению

¹ Г. Тушкан. Литература героических приключений.—В сб.: О фантастике и приключениях. Л., Детгиз, 1960, стр. 270.

повествования, что нарушает жанровый закон стремительного развития событий¹.

К числу важнейших достоинств повести П. Бляхина «Красные дьяволята» следует отнести то, что она была написана на материале живой современности, по свежим следам и под свежим впечатлением от событий гражданской войны, которая только что закончилась и не стала еще историей. Эта связь с временем четко ощущается в первой редакции книги, она делает повесть именно произведением 20-х годов, где и автор — непосредственный участник событий, захваченный их бурным развитием, питавший дух эпохи. Во втором варианте уже чувствует-ся человек, глядящий на события с расстояния в сорок лет, отдаленный от хода событий и духа их большим временным отрезком.

Перерабатывая повесть, П. Бляхин совершенно по-новому мотивирует поведение своих героев в происходящих событиях. На первый план в новом варианте книги он выдвигает идею сознательного участия подростков в борьбе за Советскую власть:

«Гражданская война разбила село на два враждебных лагеря: на кулаков и бедняков, на красных и белых, на тех, кто за Советскую власть и против нее. Дети бедноты и кулачества тоже разделились на две партии и отчаянно воевали между собой, шли «стенка на стенку»².

Здесь, конечно, не просто правка текста, а значительное изменение всей идейной концепции событий и образов, и появилось оно как результат воздействия на писателя времени, прошедшего с момента первого появления книги. Здесь просматривается уже не автор-современник, а как бы автор-исследователь, изучающий явление с точки зрения зрелого опыта. Позиция Бляхина в первой редакции повести выглядела более естественной для времени 20-х годов: он не делал своих героев людьми с сформировавшимся мировоззрением, что не соответствовало бы их возрасту и действительной сложности событий гражданской войны, когда далеко не каждый взрослый в силах был сразу определить свое отношение к происходящему, выбрать лагерь, в котором он бы сражался по убеждению и до конца. Юные герои Бляхина избирают свой путь и под влиянием происходящих событий и в известной мере руководствуясь своей классовой принадлежностью. Этот момент полусознательного самоопределения подростка в жизни отмечал и А. Гайдар в повести «Школа», где Борис Гориков долгое время не мог понять ни истинного смысла слова «революция», ни смысла истинной революционности, отчего так

¹ Сама сцена бандитского налета, данная в этой главе, не является абсолютно новой: она взята из второй части повести — «Даешь Крым!» (глава «Кузькина мать»), но в значительно переработанном виде.

² П. Бляхин. Красные дьяволята. Вологда, 1968, стр. 14.

недоуменно и обиженно встретил известие, что его отец был большевиком:

«И что это с отцом все не по-людски выходит? То дезертиром был, то вдруг оказывается большевиком. Почему большевиком, а не настоящим революционером, ну, хотя бы эсером или анархистом? А вот, как назло, большевиком»¹.

И даже познакомившись с настоящими большевиками, побывав на митингах и в комитете, Борис далеко еще не стал сознательным борцом за «светлое царство социализма» и на фронт отправляется скорее движимый жаждой подвига.

Характеры героев повести «Красные дьяволята» разработаны писателем еще недостаточно, сказались, очевидно, и отсутствие опыта, и изрядная доля спешки в работе над книгой, в чем признается сам автор в предисловии ко 2-й части. Поэтому замечание критики о схематичности (но не схематизме) героев Бляхина в основе своей справедливо. В то же время следует отметить, что писатель стремился оживить свои «схемы», показать «дьяволят» не только как бесстрашных, отважных и удачливых героев, но и как обычных ребят-подростков, почти уже юношей, с присущими им чертами восприятия мира. Не перевзрослая их, автор справедливо указывает, что многие вещи в окружающей жизни были им непонятны, что они сумели пока только воспринять общее настроение времени, общий смысл событий:

«В происходящих событиях, именуемых Октябрьской революцией и гражданской войной, они разбирались плохо, но самое главное усвоили твердо и нерушимо: они поняли, что крестьяне и рабочие восстали против своих угнетателей... Что такое свобода, юнцы тоже представляли себе чрезвычайно смутно, но чувствовали и были уверены, что это нечто изумительно прекрасное и яркое, как солнце...»². Не из этого ли бляхинского солнца-свободы выросло гайдаровское «светлое царство социализма», за которое пошел воевать Борис Гориков?!

Подобное мировосприятие героев повести выглядит естественным, учитывая условия и среду их воспитания (бедная крестьянская семья) и их возраст. И, конечно, никакого отчетливого понятия о политических партиях у ребят тоже не было (как не было его и у гайдаровского Бориса): «...слово большевик им тоже казалось подозрительным». Поэтому горячее стремление воевать на стороне трудящихся за новую жизнь связано в их сознании с книжными образами, навешанными романами Ф. Купера, М. Рида, Э. Войнич, внося в жизненные представления ребят значительный элемент игры. Отсюда — таинственный язык, понятный лишь двоим, отсюда — взятые себе имена любимых героев — Следопыта Ф. Купера и Овода Э. Войнич, которые

¹ А. Гайдар. Школа. Лениздат, 1970, стр. 57—58.

² П. Бляхин. Красные дьяволята. Харьков, 1923, стр. 10.

привлекали брата и сестру не столько романтической необычностью, сколько мужеством и верностью в служении благородному делу свободы; отсюда — приемы и действия, также во многом позаимствованные из книг (маски, таинственные записки, неожиданные появления и исчезновения).

Работая над второй редакцией «Красных дьяволят», Бляхин значительно изменяет и характер условий воспитания героев (отец — первый агитатор на селе за Советскую власть, брат — большевик), и мотивировку их поведения, выводя на первый план идею воспитания в ребятах чувства классовой ненависти, идею сознательного участия в боях на стороне Советов. Однако характер поведения «дьяволят» остается все тем же, что и в первой редакции: та же путаница в головах («где кончается чудесная сказка и вымысел, а где начинается подлинная суровая жизнь»¹), та же игра в Следопыта и Овода, те же маски, таинственность, — словом, создается видимое противоречие между мотивами и поступками, нарушена логика и естественность поведения героев, отмеченные нами в первой редакции книги, и, как следствие, разрушается сам жанр приключений. По сути дела, получается новая книга, рожденная иным углом зрения автора на события и героев, которые стали теперь далеким прошлым. Работа над остальной частью содержания повести при ее переиздании состояла, главным образом, в сокращении первоначального варианта, отработке языка повествователя и персонажей, более детальной психологической разработке характеров героев, введении отдельных деталей с целью придания повествованию большей реалистичности. В первой редакции П. Бляхин наделяет своих героев необычайными природными данными, характеризует их гиперболическими эпитетами. Так, о Мишке он пишет:

«Он был не по летам силен, необыкновенно жилист, широк в плечах и крепок, как железо. Удар его кулака мог опрокинуть на землю любого парня самой тяжелой комплекции. Не кулаки, а гири»².

В главе «Таинственный автомобиль» слышим разговор: «...С нами едет такой **гениальный** разведчик, о котором говорят, что он чует врага за сотни верст»³.

Во второй редакции повести автор относится к любимому герою более спокойно. Сравним соответственно первую и вторую характеристики:

«На ногах большие, видимо, отцовские сапоги. Крепкий, широкий в плечах и груди, он казался сильным не по летам. Рыжие волосы буйными вихрями торчали во все стороны, а живые серые глаза смотрели дерзко и весело»⁴, или

¹ П. Бляхин. Красные дьяволята. Вологда, 1968, стр. 16.

² П. Бляхин. Красные дьяволята. Харьков, 1923, стр. 6.

³ Там же, стр. 59.

⁴ П. Бляхин. Красные дьяволята. Вологда, 1968, стр. 12.

«...С нами едет такой разведчик, о котором говорят, что он чует махновца за сто верст...»¹.

Говоря о подвигах и победах своих героев в первой редакции, писатель неизменно старался сделать их как можно более значительными, а потери врагов — наибольшими (трижды побили банду Махно по вине мальчишки; двое у переправы «тринадцать казаков перебили да трех ранили»); работая над переизданием, он уменьшает цифры побед и потерь, сводя их к какой-то усредненной, «нормальной» цифре. Очевидно, П. Бляхин стремился тем самым отместить обвинения критиков в шапкозакидательстве, авангардизме, но без броскости, яркости, чему способствовали и эти «фантастические» цифры, книга несколько теряет свой «романтический» дух. В новой редакции часто исчезает ощущение необыкновенности, так необходимое приключенческой героической книге. Вообще, работа шла по линии некоторого сокращения приключенческого элемента. Так, например, в первой редакции главы, как правило, заканчивались вопросом или такой ситуацией, которая заставляла читателя быть все время в напряжении. Во второй редакции это напряжение снимается заменой вопроса спокойным авторским повествованием, введением лирических сцен (например, в главе «Тайнственный автомобиль»).

В передаче общего революционно-романтического пафоса повести «Красные дьяволята» в ее первой редакции большую роль играет послесловие, в котором П. Бляхин языком красочного политического плаката 20-х годов говорит о гигантском сражении, развернувшемся на всех фронтах гражданской войны, о его масштабности, о всенародной революционной борьбе против мира капитала:

«Сотни тысяч пурпурных знамен, словно зарево степных пожаров, заколыхались вновь над красными полками. Миллионы штыков и сабель озарили суровые лица бойцов зловещим блеском. Из края в край загудела земля...»².

К сожалению, это послесловие при переиздании было снято вовсе.

Особо следует отметить работу автора над языком повести во второй ее редакции. Текст подвергся значительному сокращению, стал более экономным в словах. Сравним для примера:

«В первом же сражении, черт возьми, я буду охотиться за скальпом Голубой Лисицы,— ответил Мишка,— я ей припомню виселицу в Черной балке, и мое купание в Днепре, и порку — уж я ничего не забуду»³.

Та же мысль о мести бандиту гораздо экономнее выражена во второй редакции:

¹ П. Бляхин. Красные дьяволята. Вологда, 1968, стр. 55.

² П. Бляхин. Красные дьяволята. Харьков, 1923, стр. 97.

³ Там же, стр. 64.

«А Голубую Лисицу я все-таки высеку», — пробормотал он, засыпая»¹.

Работа над языком шла и по линии его смягчения: из речи героев убраны бранные словечки («черт меня побери»), слова разговорного обихода («запузыривай», «за эфту самую», «корягу загнул»), более спокойным делается авторский текст. В результате язык повести становится и более конкретным в передаче мысли, и нормативным, хотя сокращение текста временами приводит и к утрате романтически-возвышенного оттенка, собственного речи автора в первом варианте книги. Сравним два отрывка:

«Теплый летний день благодатного края тихо угасал. Бирюзовый горизонт ясного неба покрылся красным пурпуром и золотом. Сонная украинская ночь уже затемняла очи ясному солнцу и медленно опускала на землю таинственный полог. Полный крепких ароматов ветерок приносил из степей сладкую дрему, навевая миру тихие грезы о счастье и радости. Но люди-звери продолжали творить свое злое дело»².

Эта же картина во втором варианте:

«Теплый летний день тихо угасал. Ветерок приносил из степи аромат трав. Невозмутимый покой царил над миром. Но люди-звери продолжали творить свое злое дело»³.

Как видим, с одной стороны, — язык приобретает большую лаконичность, экономность в использовании изобразительных средств, а с другой стороны — иногда теряются краски, снижается эмоциональность повествования.

Таким образом, сопоставление двух вариантов повести П. Бляхина «Красные дьяволята» приводит к выводу, что появление в книге новых качеств, необходимых и полезных, сопровождалось и потерей некоторых ценных черт, присущих ее первой редакции. В частности, книга, приобретая черты большей реалистичности, трезвости и особенности взгляда на события в исторической перспективе, утратила непосредственность, остроту и свежесть (при всей наивности) первого впечатления, которое может быть только у современника и очевидца.

¹ П. Бляхин. Красные дьяволята, Вологда, 1968, стр. 59.

² П. Бляхин. Красные дьяволята. Харьков, 1923, стр. 53.

³ П. Бляхин. Красные дьяволята, Вологда, 1968, стр. 50.

СОДЕРЖАНИЕ

Лупанова И. П., Сенькина Т. И. Русская литературная сказка первой половины XIX века в современной фольклорной традиции Карельского Беломорья	3
Сенькина Т. И. Социальная проблематика русской народной сказки о Емеле-дураке	20
Иванова Т. В. Народная историческая песня «Гнев Грозного на сына» и роман А. К. Толстого «Князь Серебряный»	27
Неёлов Е. М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке	39
Панневиц И. Г. Сказка в творчестве С. П. Злобина-романиста	53
Павлов Л. В. «Записки охотника» как реалистическое произведение (к вопросу о типологических особенностях реализма И. С. Тургенева)	69
Захаров В. Н. Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского	98
Чернова Е. А. С. Каронин и народничество 80-х годов	126
Дюжев Ю. И. Октябрь и литература	143
Маркова Е. И. «Билет по истории» М. Шагинян	156
Щедрина Н. Идеино-художественная функция образа автора в «Повести об одном исследовании» М. Шагинян «Воскрешение из мертвых»	167
Колесова Л. Н. Образ повествователя в современной детской публицистике (по журналам «Пионер» и «Костер»)	176
Холмов М. И. Юмористический персонаж первых пионерских газет	184
Борисов Б. Н. Две редакции повести П. А. Бляхина «Красные дьяволята»	190

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ИСТОРИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

Редактор *Л. П. Соколова*

Технический редактор и корректор *Т. Т. Степанова*

Сдано в набор 12/VII 1974 г. Подписано к печати 2/XII 1974 г. Е—01224. Бумага 60×90¹/₁₆.
13 печ. л., 13,5 уч.-изд. л. Изд. № 105. Тираж 1000 экз.

Заказ 3281. Цена 95 коп.

Петрозаводский государственный университет
им. О. В. Куусинена

Петрозаводск, пр. Ленина, 33.

Типография им. Анохина

Управления по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Совета Министров Карельской АССР

Петрозаводск, ул. «Правды», 4.

Цена 95 коп.