

СЕРГЕЙ НАРОВЧАТОВ

2

ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ТОМ 2 - ИЗБРАННЫЕ

С. Наровчат

ИЗБРАННЫЕ

ПРОИЗВЕДЕНИЯ - ТОМ 2



СЕРГЕЙ НАРОВЧАТОВ



*Избранные произведения
в двух томах*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1972

СЕРГЕЙ НАРОВЧАТОВ



Избранные произведения
Том второй

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
ВОСПОМИНАНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1972

Р 2
Н 30

Оформление художника
М. Шлосберга

7-4-2
67—72

ЛИРИКА ЛЕРМОНТОВА



(Заметки поэта)

В мою жизнь лермонтовские стихи вошли с детства, Свободно и легко я подчинился волнистому ритму «Русалки», тихим строкам «Ангела», манящей тревожности «Паруса». Повторяя стихи наизусть, я испытывал то странное чувство, которое приходит на грани бодрствования и сна. Реальное смешивалось с нереальным, четкое с зыбким, и все это вместе было поэзией.

Об руку с Лермонтовым входил в меня Врубель, вернее, его ощущение лермонтовской поэзии. «Демон», «Еврейская мелодия», «Русалка» — рисунки в кушнеровском издании — неразрывны в моей памяти со стихами поэта.

Позже, в часы раздумчивого горя, выпадающего в той или иной мере на долю каждого человека, я повторял либо строки «Сна», либо «Благодарности», либо... бог знает из каких еще стихов, — все они мне близки. Так, в годы войны с неожиданной яркостью вспомнилось не только «Бородино», но и горькая исповедь умирающего офицера («Завещание»):

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть...

Маяковский говорил, что своим любимым никогда не читал собственные стихи, но стихи Блока. Мне лично кажется, что более светло и печально, чем это сделал создатель «Молитвы», трудно сказать о любви:

Окружи счастьем душу достойную;
Дай ей спутников, полных внимания,
Молодость светлую, старость покойную,
Сердцу незлобному мир упования.

Облагораживающее воздействие лермонтовской поэзии особенно было ощутимо в годы испытаний. И, может быть,

никто из русских поэтов не оказал такого влияния на мое поколение, как Лермонтов. Все большее в нем становилось созвучно, по мере того как мы выросли. Если «Парус» был символом нашей тревожной юности, то строки «Бородина» стали однозвучными с горько-горделивыми словами людей, сизнова защищавших Москву. Потом в «Песне про купца Калашникова» мы находили ответ на мучивший нас вопрос о достоинстве человека перед лицом истории. «Валерик» ставил нас перед проблемой войны, которую до сих пор решает весь мир. А в его лирике каждый из нас постигал «цель упований и страстей».

Моей книге предпослан заголовок: «Заметки поэта». Это не биография, не исследование, не критический очерк, а именно заметки на полях лермонтовских стихов. В какой мере они будут интересными, зависит от того, насколько верно я выражу соответствие между «толпой надежд и дум», «созвучьем слов живых» и отзвуком, пробужденным ими в нас. Ответ слова, рожденного из «пламя и света», лег на все мое поколение, и мои заметки лишь закрепляющее свидетельство очевидца.

1

В руках у меня небольшая книжка. Это первый сборник стихов, изданный при жизни поэта. И последний, — менее чем через год он погиб. В нем напечатано то, что сам Лермонтов считал наиболее значительным и совершенным в своем творчестве. И интерес этого сборника, как авторизованного издания, неопределим. Поэтому я и беру в основу своего разговора о лирике Лермонтова этот сборник.

Перелистываю, пробегаю заголовки, читаю знакомые строки. Все эти стихи стали хрестоматийными, но как они здесь не по-хрестоматийному звучат! Какой-то особой притягательностью обладают прижизненные издания. Посланцы издали, они передают нам живую весть о своем времени. Как случилось, что в николаевской России вышел сборник поэта, находившегося в ссылке? Кто первым развернул эту книгу? Кем он был? Говорила ему что-нибудь фамилия на обложке? Наверное, в девяти из десяти случаев это было так. Ведь имя Лермонтова повторялось в то время всей читающей Россией. В памяти читателя оно связывалось не только со стихами, которые в последние годы он печатал в «Отечественных записках», но прежде всего с

тем дерзновенным стихотворением, которое ходило по рукам в январские дни 1837 года.

В короткой жизни Лермонтова есть одно мгновение, переоценить которое невозможно. Неизвестно, как сложился бы его дальнейший путь, если бы не страшный выстрел, прогремевший на всю Россию и до сих пор отзывающийся болью в каждом сердце. Не буду пересказывать обстоятельства смерти Пушкина и цитировать лермонтовские стихи «Смерть Поэта»: первые достаточно известны, а вторые каждый школьник сейчас знает наизусть. Ограничусь констатацией событий: величайший поэт России предательски убит, другой, в то время еще малоизвестный, поэт пишет на его смерть стихи. Они звучат ответным выстрелом не только по убийце, но и по тем, кто направлял его руку. Стихи вызвали горячий отклик в тогдашнем передовом обществе. Они переписывались и размножались в десятках списков, повторялись из уст в уста. Этот общественный резонанс чрезвычайно встревожил Николая, усугубившего репрессии не только к поэту, но и к людям, популяризовавшим крамольные стихи. Близкий друг Лермонтова С. А. Раевский, сосланный за распространение лермонтовских стихов, подчеркивал позже именно это обстоятельство. «Самые же стихи его,— писал он,— были отражением мнений не одного лица, но весьма многих».

Современники верно оценили значение этого поэтического подвига. Прекрасно сказал об этом много позднее А. В. Дружинин:

«Когда погиб Пушкин, перенесший столько неотразимых обид от общества, еще не дозревшего до его понимания,— мальчик Лермонтов в жгучем поэтическом ямбе первый оплакал поэта, первый кинул железный стих в лицо тем, которые ругались над памятью великого человека. Немилость и изгнание, следовавшие за первым подвигом поэта, Лермонтов, едва вышедший из детства, вынес так, как переносятся житейские невзгоды людьми железного характера, предназначенными на борьбу и владычество».

Начиная с этих дней, соединивших его имя с памятью Пушкина, поэтическая звезда Лермонтова все выше поднимается над горизонтом. Но жить ему остается всего четыре с половиной года. И в этот предельно короткий срок, отпущенный ему судьбой, он создал свои величайшие творения.

В это время появляются в печати его новые стихи. Они действительно *новые*; мало кто знает, что Лермонтовым написано более двухсот стихотворений и около двадцати поэм, которые он держит пока вдали от глаз публики. Стихи «Смерть Поэта» подняли его на огромную высоту, и он стремится оправдать доверие читателей. То, что он публикует, должно стоять на уровне этих стихов, и впрямь читатель получает один шедевр за другим. Из прежде написанного появляется в свет немногое, и только то, что он считает лучшим.

Еще при жизни Пушкина Лермонтов отправляет к нему в «Современник» первое стихотворение, которое он считает достойным публикации. Но пока оно лежит в наборе, происходят трагические события, кончающиеся смертью Пушкина и ссылкой Лермонтова. И «Бородино» появляется в свет, когда его автор уже находится на Кавказе. Читатель в первых же строках стихотворения, в знаменитом: «Богатыри — не вы!» — угадывает ту же осуждающую мысль, которая проникает стихи «Смерть Поэта». Первое напечатанное стихотворение молодого Лермонтова не противоречило складывающемуся в глазах читателя образу, но дорисовывало его, добавляя новые черты.

А. А. Краевский, ставший после смерти Пушкина одним из редакторов журнала, принадлежал к горячим ревнителям лермонтовского таланта. Он познакомился с молодым поэтом еще в 1836 году, и его отношение к нему оставалось неизменным на протяжении всех последующих лет. Он показал друзьям Пушкина — Жуковскому, Одоевскому и Вяземскому — стихи Лермонтова. Ему же принадлежит заслуга публикации «Бородина» — имя ссыльного поэта служило плохой рекомендацией в глазах тех, от кого зависело появление его стихов в печати, и Краевскому пришлось употребить немало усилий, чтобы провести стихи через все препоны.

Но эти усилия не могут идти в сравнение с той ожесточенной борьбой, которую выдержал Краевский, уже будучи редактором «Отечественных записок», добываясь издания сборника лермонтовских стихотворений. Сам поэт в это время снова был в ссылке, и положение с печатанием книги весьма осложнилось. Краевский писал 21 июня 1840 года цензору А. В. Никитенко:

«Посылаю Вам, почтеннейший Александр Васильевич, стихотворения моего милого Лермонтова с покорнейшею просьбой благословить их к напечатанию отдельною

книжкой. Труда вам с ними будет немного: они почти все напечатаны (я отметил, где именно, при каждом стихотворении), кроме поэмы «Мцыри» и трех последних, имеющих напечататься в «Отечественных записках».

Почему к вам именно, а не к другому цензору обращаюсь я с этою просьбою — едва ли нужно говорить: мы с вами не первый день знакомы, и комплименты между нами водиться не должны».

Несмотря на апелляцию к дружеским чувствам, Никитенко вынужден был перевести дело в рамки официальных отношений. Брать на себя ответственность за выход сборника опального поэта опасно, и он передает этот вопрос на рассмотрение цензурного комитета.

29 июля 1840 года Краевский снова писал Никитенко: «Господа ради, почтеннейший Александр Васильевич, если Лермонтов выйдет цел и невредим из купели вашего, или, вернее сказать, комитетского *крещения*, отдайте его чиновнику комитета г-ну Анонимову... Не прошу вас отстаивать: знаю, что вы сделаете сами все, что можно».

Наконец 13 августа цензурный комитет одобрил «Стихотворения М. Лермонтова» к печати. А 15 августа Краевский в благодарственном письме Никитенко писал:

«За выкинутые же строки бог вам судья, если уж нельзя было отстоять. Впрочем, я вам низко кланяюсь за сохранение целостности поэмы («Мцыри». — С. Н.): да притом, при всякой цензурской вымарке, нынче меня утешает мысль, что всякая запачканная цензором строка на будущем Страшном суде внесется в обвинительную книгу и что я хоть там восторжествую над красными чернилами...».

Поздней осенью 1840 года книга Лермонтова появилась на петербургских прилавках. Читатель был подготовлен к ее появлению — весь этот год лермонтовские стихи почти не сходили со страниц «Отечественных записок». В этом же году отдельным изданием вышел «Герой нашего времени». Белинский уже опубликовал свои статьи о лермонтовском творчестве.

Каким принципом руководствовался Лермонтов, отбирая стихи в свой первый сборник? Разумеется, целый ряд стихов не мог быть включен в книгу по цензурным условиям. Среди них такие, как «Смерть Поэта». Но тогдашний читатель мысленно включал в сборник недостающие стихи, и книга выглядела полнее, чем нам сейчас кажется. За исключением этих стихов, большинство

произведений уже печаталось в повременных изданиях. Но не все из напечатанного поэт включил в книгу. Выпали, например, из нее «Тамбовская казначейша», «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...»), «Ангел». О причинах невключения первых двух можно лишь гадать, но последнее стихотворение было не лучшим образом оценено Белинским, и это, видимо, определило решение автора.

Следовательно, в книгу собраны стихи, выдержавшие, как правило, критико-читательскую проверку. Но первым судьей своим произведениям был, конечно, сам Лермонтов. И все те стихи, которые мы видим в сборнике, прошли до своего появления в свет беспощадную проверку автора.

Здесь нет ни одного стихотворения, датированного ранее чем 1836 годом. А между тем первые сохранившиеся его рукописи помечены 1828 годом. Он начал писать четырнадцати лет, когда учился в Благородном пансионе при Московском университете. Пишет он беспрерывно, и многие десятки его ранних стихотворений напоминают своеобразный лирический дневник, где запечатлевается каждое душевное движение, каждый неровный стук юношеского сердца. Лирический герой Лермонтова живет мечтой о подвиге, который он должен совершить. Но у этой мечты все время подрубаются крылья — Лермонтов рос в тяжкую пору николаевского безвременья, и духовное его формирование протекало под влиянием событий 1825 года и последовавшего за ними разгрома декабризма. Об этом времени Герцен писал:

«Первые годы, последовавшие за 1825-м, были ужасны. Понадобилось не менее десятка лет, чтобы человек мог опомниться в своем горестном положении поработанного и гонимого существа. Людями овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние. Высшее общество с подлым и низким рвением спешило отречься от всех человеческих чувств, от всех гуманных мыслей. Не было почти ни одной аристократической семьи, которая не имела бы близких родственников в числе сосланных, и почти ни одна не осмелилась надеть траур или выказать свою скорбь. Когда же отворачивались от этого печального зрелища холопства, когда погружались в размышления, чтобы найти какое-либо указание или надежду, то сталкивались с ужасной мыслью, леденившей сердце».

Трагичность общественной жизни смыкалась с собственной трагической судьбой. Ранняя смерть матери, разлука с отцом, которого ему запрещали видеть, — таковы первые горькие впечатления детства поэта. Необходимо было иметь большой запас душевных сил, обладать внутренней жизнестойкостью, чтобы не покориться обстоятельствам и выйти победителем из противоборства с ними. «Надо было, — по словам Герцена, — уметь ненавидеть из любви, презирать из гуманности, надо было обладать безграничной гордостью, чтобы, с кандалами на руках и ногах, высоко держать голову».

Лермонтов хочет рассказать людям о своей боли, но все, что он делает, не удовлетворяет его. Чем старше он становится, тем шире видится ему мир. Рамки субъективных переживаний становятся тесными, они не вмещают его сложную противоречивость. Все происходящее поэт начинает соотносить не только с самим собой, но с судьбами целого поколения. Мужает его талант, и ему уже кажутся детски наивными недавние размышления. В начальных своих стихах он только учился постижению жизни, и он не считает возможным выносить их на суд общественного мнения. В дни, когда совершается в нем этот душевный переворот, он пишет Н. А. Лопухиной:

«Говорить вам о себе? Право, я так надоел сам себе, что, когда я ловлю себя на том, что восхищаюсь собственными мыслями, я стараюсь припомнить, где я их вычитал!.. и вследствие этого я дошел до того, что перестал читать, чтобы не мыслить!..»

Действительно, пора знакомства с жизнью по книгам для него миновала, как миновала юность с ее неоформленными мечтами и неопределенными порывами. Видимо, не случайно от этих лет к нам дошло очень мало стихов Лермонтова — переосмысление жизненных установок и задач не могло проходить безболезненно.

Последующие события — смерть Пушкина, ссылка на Кавказ, знакомство с солдатской средой — решительно вторглись в его жизнь, вплотную столкнули его с действительностью. Вырвавшись из мертвящей атмосферы высшего света, он увидел, что жизнь народа не имеет ничего общего с тем, как ее представляют в петербургских гостиных. Он проникся ее поэзией и ощутил свою слитность с ней. Его творчество приобретает еще большую человечность, неотделимую в нашем представлении от его таланта.

Лермонтов рассматривает теперь себя как представителя целого поколения, живущего в эпоху безвременья, и это вызывает в нем необходимость осмысления горькой и трагической судьбы этого поколения. От романтической приподнятости, от того, что позже он с такой иронией охарактеризовал в стихотворении «Любил и я в былые годы...», от этих шумных бурь природы и тайных бурь страстей Лермонтов приходит к совершенно иным творческим принципам. В основе их лежит реальный взгляд на историческое развитие жизни. И этими новыми принципами он руководствуется, выбирая по содержанию стихи в свою первую книгу¹. По справедливому замечанию И. Андроникова, «никто еще не выступал в первый раз с таким сборником».

Собранные вместе, эти стихи дают широкое представление о могучем таланте поэта. Здесь и его творческое кредо, его размышления о жизни и любви, его философия, его взгляды на исторические судьбы России, его отношение к миру и войне, его восприятие природы. Читая стихи, невольно вспоминаешь слова Белинского о том, что поэзия Лермонтова «резко изумительное присутствие мысли в художественной форме». И чтобы с большей силой выявить свои мысли, он продумывает уже само расположение стихов в сборнике. Он отказывается от хронологического принципа построения, отказывается и от тематического. Наши современные поэты строят свои сборники циклически, сдвигая стихи одной темы. Но есть штампы словесные, есть штампы сюжетные и есть штампы композиционные. Таким композиционным штампом сделалось сейчас циклическое расположение материала. Зачем мы вносим в поэзию ненужную ей

¹ В сборник вошли:

1) «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», 2) «Бородино», 3) «Узник», 4) «Молитва» («Я, мать божия, ныне с молитвою...»), 5) «Дума», 6) «Русалка», 7) «Ветка Палестины», 8) «Не верь себе», 9) «Еврейская мелодия (из Байрона)», 10) «В альбом (из Байрона)», 11) «Три пальмы (Восточное сказание)», 12) «Молитва» («В минуту жизни трудную...»), 13) «Дары Терека», 14) «Памяти А. И. О[доевско]го», 15) «Как часто, нестрою толпою окружен...», 16) «Казачья колыбельная песня», 17) «Журналист, читатель и писатель», 18) «Воздушный корабль», 19) «И скучно и грустно», 20) «Ребенку», 21) «Отчего», 22) «Благодарность», 23) «Из Гете», 24) «Мцыри», 25) «Когда волнуется желтеющая нива...», 26) «Сосед», 27) «Расстались мы, но твой портрет...», 28) «Гучи».

систематичность? Соединение стихов в целостной книге должно происходить не в виде сцепления механических конструкций, а по законам живого организма. Пример тому — книга Лермонтова. Она составлена по продуманному плану, но это план не ремесленника, а творца. Поэт навязывает его читателю в качестве готовой схемы. Может быть, это оттого, что он относится к нему с большим уважением? У Лермонтова вслед за «Бородином» идет «Узник», рядом с «Думой» стоит «Русалка». «Журналист, читатель и писатель» предваряет строки «Воздушного корабля». Принцип составления сборника совершенно иной, чем в наше время.

Очень интересное построение... И обдуманное; поэт, открывший сборник поэмой, а закончивший его прощальными «Тучами», прекрасно сознавал значение композиции. Ведь последние стихи, подготовленные строками «Соседа», прямо дают читателю указание на судьбу поэта. И если петербуржцы и москвичи и без того знали о ней, то где-нибудь на берегах Волги или Днепра по этим стихам догадывались — Лермонтов опять в опале.

Композиция гибкая, живая, неожиданная. Многие стихи расположены по контрасту: переход от «Воздушного корабля» к «И скучно и грустно» разителен. Тем безнадежнее звучит нота холодного отчаяния в последних стихах, чем сильнее было впечатление от романтического звучания предшествовавших.

После мятежного «Мцыри» следует тихая «Нива». И наоборот — вслед за «железным стихом, облитым горечью и злостью» — «Сни, младенец мой прекрасный...». Лермонтов глубоко проникает закон музыкальной контрастности, переход от «fortissimo» к «piano» он производит смело и безошибочно. Он знает, что слушателя нельзя держать до изнеможения на одних громовых аккордах, где-то его восприятие притупится, и он вовремя переключает его на другую тему. Но там, где у другого поэта такое переключение выполняло бы лишь роль разрядки, у Лермонтова ничего подобного не происходит. Это не разрядка, а скорее зарядка противоположных ощущений.

Хорошо постигнув этот закон, мастерски его применяя в композиции, Лермонтов не обращает его в постоянный прием. Отдельные стихи тонко и глубоко предваряют в книге другие стихи. Так, «Памяти А. И. Одоевского» выглядит своеобразной тезой к инвективной

антитезе «Как часто, пестрою толпою окружен...». Читатель знал, кому были адресованы лермонтовские стихи, чье имя скрыто под инициалами. И невольно противопоставлял декабристское поколение, сохранившее «в толпе людской и средь пустынь безлюдных» «и веру гордую в людей, и жизнь иную», страшным маскам николаевского общества.

Почти у каждого поэта есть стихи, выражающие его творческое кредо. Где назначить им место? Можно открыть книгу поэтической декларацией — таких примеров было много. Читатель будет предвaren самим поэтом, что следует искать и находить в книге. Можно заключить подобными стихами сборник, они помогут читателю подытожить и осмыслить прочитанное. И таких примеров тоже немало.

Лермонтов включил в свой сборник два стихотворения, выражающие его взгляды на искусство и на задачи художника. Первое — «Не верь себе, мечтатель молодой...» — негатив его основной идеи о призвании поэта. Другое — «Журналист, читатель и писатель» — развернутая литературная программа, выдвигаемая в противоборстве мнений и тенденций. Первое стихотворение является перед глазами читателя, когда треть книги уже прочитана. Размышления об исторических судьбах России, раздумья над путями современного общества остановили внимание еще в начальных произведениях. Высокий замысел поэмы, беспорочная чистота «Молитвы» раскрыли нравственный облик поэта. Читатель понимает, что перед ним встает доселе невиданное, принципиально новое явление в поэзии. И как подтверждение и утверждение возникающего ощущения он читает стихи, где Лермонтов как бы говорит: «Да, я именно такой, каким вы меня узнаете с первых страниц книги. И никогда я не вступлю на торный путь множества поэтов, о которых говорю в этих стихах. Ибо назначение поэзии иное».

Очень точно выбрано место для этого стихотворения.

Другие стихи появляются, когда читатель находится уже целиком во власти поэта. Он привык к его интонациям, вошел в строй его образов, с ним произошло то, о чем говорил Гете: «*Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen*» — кто хочет понять поэта, должен идти в страну поэта. Читатель теперь находится в

стране поэта и живет по ее законам. Лермонтов легко и свободно начинает разговор о серьезнейших проблемах искусства. Он не рискует быть неверно понятым или обвиненным в навязывании своего мнения. Стихи такого рода, будучи предпосланы книге, выглядят порой несколько претенциозно. Поэт должен потом волей-неволей доказывать каждую их строку подтверждающим стихотворением. Лермонтову не приходится этого делать. Разговор об искусстве, о назначении поэта естественно возник как продолжение и осмысление всего прочитанного до тех пор. И так же естественно он оканчивается, уступая место новым стихам. А вслед пойдут «Воздушный корабль», «И скучно и грустно», «Мцыри»...

Итак, место этим двум стихотворениям выбрано точно. Что здесь руководствовало Лермонтовым — разум или интуиция? Скорее всего и то и другое вместе. В таких случаях интуиция подсказывает, а разум проверяет — это знает каждый, занимавшийся композицией в музыке или в поэзии.

Не оставляет никакого сомнения, что всесторонне был обдуман выбор первого произведения, открывающего книгу, — «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Напечатанная впервые в «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду» за 1838 год, поэма Лермонтова сразу обратила на себя внимание. «...Это произведение, — писал позже Белинский, — сделало известным имя автора, хотя оно явилось и без подписи этого имени. Спрашивали: кто такой безымянный поэт? кто такой Лермонтов? писал ли он что-нибудь, кроме этой поэмы?»

Помещение поэмы на открытие было как бы ответом на эти вопросы. Оно устанавливало тождество ее автора с Лермонтовым, которого знали по «Отечественным запискам» и «Современнику». Затем читатель мог проследить развитие творческой мысли поэта от первого заинтересовавшего его произведения к следующим. Он мог, наконец, охватить их в живом единстве.

Выбор должен был определяться и тем значением, которое придавал Лермонтов нравственно-исторической проблеме, поставленной им в поэме. И — оставляю к концу самое главное — он определен был ее народностью. В «Песне про купца Калашникова» Лермонтов выступает перед нами как народный поэт. И он сознательно открывает первую книгу этим произведением.

Знаменательно, что следующим стихотворением в книге является «Бородино». Оно так же глубоко национально, как и «Песня...», но раскрывает проблему с другой стороны. В «Песне...» Россия и русские показаны в центристремительном движении — все лучи извне собираются в одном средоточии. Кремль, Москва-река, Лобное место — вот где разыгрываются акты русской трагедии. Два полюса народной жизни сдвигаются с мест и приходят в соприкосновение — катастрофа. И опять все приходит в грозное равновесие. Все здесь стянуто к центру — события, действия, лица. Русское общество дано изнутри во всей своей самобытной противоречивости. В «Бородине» — это Россия перед лицом врага: Москва «Песни про купца Калашникова» защищается всем народом, сплотившимся перед лицом внешней опасности. Прочитанные сразу вслед за «Песней...», эти стихи производят совершенно неожиданное впечатление. Мне показалось, что во время своего смертного боя Кирибеевич и Калашников слышали набат тревоги и, разойдясь, пошли навстречу общему противнику.

2

Политические и общественные интересы начинают глубоко проникать в духовный мир Лермонтова. Для понимания этого мира огромное значение имеет его знаменитая «Дума» (1838), одно из сильнейших стихотворений поэта, определяющее не только для книги, но и для всего творчества. Современники восприняли его как программное. Оно появилось в годы формирования новой русской интеллигенции, когда завязывался узел будущей борьбы западников и славянофилов, революционных демократов и либералов. Но до открытого изъяснения общественной мысли было еще далеко, и общество находилось в тяжелой духовной апатии. Возмущаясь этой апатией, негодуя против людей, отрешившихся от какой бы то ни было борьбы, Лермонтов по-своему оценивал происходящее. «Дума» — это общественно-философское раздумье и вместе с тем обвинительный акт, предъявленный современности. Элегия здесь все время переходит в сатиру, каждая строка не только горькая констатация факта, но и обличение. Само построение «Думы» подчиняется логике инвективы: сперва кратко формулируется суть обвине-

ния, а вслед за тем идет его беспощадное обоснование. Элегией эти стихи можно называть лишь весьма условно — здесь налицо решительная революция жанра. Характерная для элегии спокойная грусть превращается в гневный сарказм, лирическое раздумье переходит в резкое обвинение. Сама динамика мысли, отражающаяся в движении стиха, имеет мало общего с элегическими размышлениями.

Уже говорилось, что Лермонтов в это время перестает находить удовлетворение в самоисповеди; он ощущает необходимость вывести свои сокровенные переживания на простор широких обобщений. Теперь уже не собственная судьба становится в средоточии его внимания, но судьба всего поколения.

Известно, что многие его стихи имеют свои прообразы в ранних, а иногда и близлежащих стихах. Поэт как бы несколько раз подступает к теме, рассматривая ее с разных сторон, прежде чем охватить ее во всем объеме. Так, не сразу подошел он и к «Думе». Незадолго перед тем он написал стихи «Гляжу на будущность с боязнью...» (1838). В них он продолжает мысли юношеских лет, обретающие сейчас зрелое воплощение. Это превосходные стихи, но проходит год, и Лермонтов прозревает еще больше. Теперь он переосмысляет их в «Думе».

Попробуем сравнить стихи. Первые из них — это еще разговор с самим собою:

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной;
Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей,
Поведать — что мне бог готовил,
Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей.

Теперь смотрите, как разворачивается строка «Гляжу на будущность с боязнью» в трагическую думу всего поколения:

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познанья и сомненья,
В бездействии состарится оно.

Вдумайтесь, какое толкование, какое разрешение получает вторая строка («Гляжу на прошлое с тоской»):

Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом,
И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
Как пир на празднике чужом.

Читаем дальше начало второй строфы первого стихотворения:

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла...

И сразу возникают в памяти «алмазной крепости» строки:

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно малодушны
И перед властью — презренные рабы.

Какая горечь наполняет эти строки! Ведь не о физическом малодушии говорит Лермонтов. Много храбрых людей среди молодежи, но и отвага-то их растрачивается впустую. Кто из них способен на подвиг декабристов? Власть превратила их в рабов, и сами понятия родины и чести по-рабски извращены ими. И не сочувствие, а презрение вызывают к себе эти духовные рабы, не сознающие своего рабства и находящие удовлетворение в своем унижительном существовании. Страшные строки, и нужно было много выстрадать и многое понять, прежде чем написать их.

Читаем до конца первое стихотворение:

Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя;
Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

Образ «раннего плода» давно возник в стихах Лермонтова. Интересно, что в юношеском стихотворении «Он был рожден для счастья, для надежд...» (1832), где он впервые появился, Лермонтов говорил о себе в третьем лице, как бы со стороны. Спустя время этот образ появляется в стихах, написанных уже от первого лица. И, наконец, в «Думе» Лермонтов, говоря от имени поколения, бросает и принимает горькое самообвинение, подкрепляя его тем

же образом. На этом примере видишь, как расширялось миропонимание поэта, как по спирали «он — я — мы» вырастала тема от частного к общему. В «Думе» этот образ приобретает силу прозорливого обобщения. Лермонтов меняет в нем лишь отдельные штрихи.

Так тощий плод, до времени созрелый,
Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,
Висит между цветов, пришлец осиротелый,
И час их красоты — его паденья час!

Бросая жестокие обвинения своему поколению, Лермонтов воспринимал его как промежуточное, которому уже дано понять, но не дано свершить. Ранний и тощий плод, лишенный животворных соков, — вот что представляют собой люди междувременья. Кругом них уже по-юношески зацветает белый сад новых надежд и чаяний. Это дружное цветение принесет свои плоды. Но ранний плод к тому времени давно сорвется с ветви. И все же цветенье уже началось — пусть сбивают цветы ранние морозы, пусть белизна их мешается с изморозью, — они выживут. Зеленая завязь превратится потом в жаркий румянец плодов — далекие внуки их увидят.

Лермонтов с беспощадностью хирурга разнимает по частям пороки своего века. Белинский воспринимал эти стихи, как сатиру в подлинном и великом ее значении. Он видел в ней «грозу духа, оскорбленного позором общества».

Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят;
Мы жадно бережем в груди остаток чувства —
Зарытый скупостью и бесполезный клад.
И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви.
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

Но вот и нож хирурга отбрасывается в сторону, все до боли становится ясно: болезнь неизлечима, и глухой стон скорби и негодования вырывается из груди Лермонтова:

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovitой,
Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом,

Такие стихи, бесстрашно срывавшие повязки с язв и ран общества, такой крик человека в глухой ночи действительности, крик отчаяния и гнева не мог не найти отзвука. «И кто же из людей нового поколения не найдет в нем разгадки собственного умения, душевной апатии, пустоты внутренней и не откликнется на него своим воплем, своим стоном?» — так писал Белинский, первый понявший значение этих стихов. «Дума» играет огромную роль в истории развития русской мысли, и не раз в моменты духовных кризисов общество смотрело в это страшное зеркало. Стихи вспоминали и Герцен, и Щедрин, и Блок.

Трагический голос поколения звучит и в стихотворении «И скучно и грустно» (1840). Это как бы конкретизированное раскрытие настроений «Думы». Перед нами встает человек из «толпы угрюмой», живущий в годы тяжелого безвременья. Страшная духовная разобщенность с другими людьми — прямое следствие тех условий, в которые он попал по вине века. Если в «Думе» мы наблюдаем общий процесс болезни поколения, то здесь мы видим ее частный случай. Он поражает нас своей печальной безысходностью, по нему мы можем судить, насколько далеко зашла болезнь общества.

Между двумя стихотворениями много общего, их соединяет один нерв, объединяет одно ощущение. По сути, каждая строка «И скучно и грустно» — это подтверждение и дальнейшее углубление мыслей «Думы». Представление о жизни как «о ровном пути без цели» рождает ощущение бесполезности желаний — «что пользы напрасно и вечно желать?». Строка: «И ненавидим мы, и любим мы случайно» — логически приводит к горькому выводу: «На время — не стоит труда, а вечно любить невозможно». Жесткая констатация:

И к гробу мы спешим без счастья и без славы,
Глядя насмешливо назад...—

перекликается с желчными строками:

В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и все там ничтожно...

Печально перекликаются строки «Думы» о поколении, которое пройдет над миром «без шума и следа»,—

Не бросивши векам ни мысли плодovitой,
Ни гением начатого труда,—

с заключительными строками «И скучно и грустно», где вся эта бессцельная и никчемная жизнь оценивается как «пустая и глупая шутка».

Такие соответствия можно найти в каждой строке — общие идеи «Думы» получают здесь завершающее выражение. Стих «И скучно и грустно» окончательно теряет черты элегичности, он предельно обнажен, и его жестокой наготы не нужны покровы смягчающей грусти. Это монолог человека, взглянувшего в глаза горькой правде, и самообвинение в нем вырастает в обвинительный вердикт всему обществу.

Мотивы «Думы», «И скучно и грустно», их настроения близки к тональности другого стихотворения, включенного Лермонтовым в книгу, — «Как часто, пестрою толпою окружен...». Оно написано после маскарадного бала в Благородном собрании, состоявшегося под новый, 1840 год. Встретившийся с Лермонтовым на этом балу И. С. Тургенев вспоминает:

«...Ему не давали покоя, беспрестанно приставали к нему, брали его за руки; одна маска сменялась другою, а он почти не сходил с места и молча слушал их писк, поочередно обращая на них свои сумрачные глаза. Мне тогда же почудилось, что я уловил на лице его прекрасное выражение поэтического творчества. Быть может, ему приходили в голову те стихи:

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки... и т. д.».

Как известно, этот бал закончился для Лермонтова трагически. Он позволил себе вольную выходку по отношению к великой княгине Марии Николаевне. Непозволительная вольность, как и само стихотворение, возмутила свет. Придрались к дуэли Лермонтова с сыном французского посланника Эрнестом де Барантом, и по высочайшему повелению в марте 1840 года поэт был арестован и предан военному суду. В мае того же года он был вторично выслан на Кавказ. Свой официальный приговор Николай I подкрепил словами: «Счастливого пути, господин Лермонтов».

Чем же возмутили так высшее петербургское общество стихи «Как часто, пестрою толпою окружен...»? Прежде чем говорить о них, мне бы хотелось обратить внимание на другое стихотворение, подкрепляющее его. Я имею в виду неоконченные стихи «На буйном пиршестве задумчив он

сидел...», написанные Лермонтовым незадолго перед тем, в самом конце 1839 года. Они стоят несколько особняком в лермонтовской поэзии, соответствие им можно найти, пожалуй, лишь в юношеском стихотворении «Предсказание» (1830). Скорее всего они связаны с образом Казота, предсказавшего — по легенде — гибель от гильотины обществу Людовика XVI и Марии-Антуанетты. Разумеется, этот образ не случайно овладел воображением поэта.

На буйном пиршестве задумчив он сидел
Один, покинутый безумными друзьями,
И в даль, грядущую, закрытую пред нами,
Духовный взор его смотрел.

И помню я, исполненный печали
Средь зова чаш, и криков, и речей,
И песен праздничных, и хохота гостей,
Его слова пророчески звучали.

Он говорил: ликуйте, о друзья!
Что вам судьбы дряхлеющего мира?..
Над вашей головой колеблется секира,
Но что ж!.. Из вас один ее увижу я.

Лермонтов в то время входил в так называемый «кружок шестнадцати» (по числу его членов), состоящий из университетской молодежи и кавказских офицеров, преимущественно представителей знатных семейств. Сохранившиеся материалы не дают ясного представления об умонастроениях этого кружка. Можно, однако, предполагать, что он был настроен оппозиционно к существующему строю. Во всяком случае, откровенные разговоры, в которых затрагивались пороки и недостатки общества, могли подвигнуть собеседников к серьезным размышлениям.

Лермонтов, как легко убедиться на примере всего его творчества, пошел намного дальше своих товарищей по кружку. В этих стихах он дал художественное осмысление тем раздумиям о судьбах общества, которые владели им тогда.

«Как часто, пестрою толпою окружен...» появилось вскоре после стихов о Казоте. Прочитайте первую строфу, и вы заметите поразительное сходство экспозиции:

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски...

И там и здесь шумное торжище пустых страстей, гул и суета дворцового празднества. Общая характеристика этого празднества тождественна в обоих стихотворениях. Они совпадают и в частности: строки «среди звона чаш, и криков, и речей, и песен праздничных, и хохота гостей» относятся к строкам «при диком шепоте затверженных речей, мелькают образы бездушные людей», как прообраз к образу.

Но соответствие еще глубже, чем может показаться с первого взгляда. «Как часто, пестрою толпою окружен...» заканчивается известной строфой:

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник незваную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их —
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Вспомните начало последней строфы стихов о Казоте: «Он говорил: ликуйте, о друзья!» — и вы почувствуете ту же напряженность интонации перед пророческой инвективой. В стихах о Казоте это пророчество произносится, в стихах «Как часто, пестрою толпою окружен...» оно замыкается в предвещании. Иногда не сказанное, но угадываемое слово сильнее произнесенного, и Лермонтов со своим абсолютным художественным слухом почувствовал это. Читатель сам произведет нужную работу и выведет необходимое умозаключение. Спустя много лет я, читатель шестидесятых годов XX века, мысленно произношу вслед за последними строками «Как часто, пестрою толпою окружен...» заключительные строки о Казоте:

Он говорил: ликуйте, о друзья!
Что вам судьбы дряхлеющего мира?..
Над вашей головой колеблется секира,
Но что ж! Из вас один ее увижу я.

Это мое читательское право. И, отнюдь не навязывая свою точку зрения, я пытаюсь объяснить, как она у меня возникла.

Стихотворение «Памяти А. И. Одоевского» (1839) непосредственно предшествует в сборнике стихам «Как часто, пестрою толпою окружен...» Мне они представляются как бы нравственным обоснованием той позиции, которую Лермонтов занимает в стихах «Как часто, пестрою толпою окружен...» Одоевский, памяти которого посвящены стихи, незадолго перед тем скончался на Кавказе от злокачественной

лихорадки. Лермонтов был глубоко опечален этой утратой. К Одоевскому он относился с искренней любовью и большим уважением. Поэт-декабрист разделил после восстания участь своих товарищей. Он был приговорен к каторге, отбыл ее в Забайкалье, потом был переведен на Кавказ, где с ним и познакомился Лермонтов. Несмотря на разницу лет, они, служа в одном полку, быстро и близко сошлись. Представитель «распятого поколения», который сказал на Сенатской площади: «Мы умрем! Ах, как славно мы умрем», — человек «из глубины сибирских руд», ответивший Пушкину великими строками:

Наш скорбный труд не пропадет,
Из искры возгорится пламя,—

этот человек стал для Лермонтова эталоном нравственной чистоты и благородства. В нем он видел одного из последних представителей «стаи славных», которую рассеяла декабрьская картечь. И по нему он мог проверять горькую истинность начальных строк своего «Бородина»:

Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри — не вы!

В Одоевском он черпал силы для утверждения своей нравственной позиции, но напрасно мы бы стали искать в стихах, посвященных его памяти, прямого развития декабристских идей. Лермонтов принадлежал уже к иному поколению, и самосознание его формировалось совсем в иных условиях. Герцен позже писал, характеризуя то время:

«Все мы были слишком юны, чтобы принять участие в 14 декабря. Разбуженные этим великим днем, мы увидели лишь казни и изгнания. Вынужденные молчать, сдерживать слезы, мы научились, замыкаясь в себе, вынашивать свои мысли — и какие мысли! Это уже не были идеи просвещенного либерализма, идеи прогресса, — то были сомнения, отрицания, мысли, полные ярости. Свыкшись с этими чувствами, Лермонтов не мог найти спасения в лиризме, как находил его Пушкин... Мужественная, печальная мысль всегда лежит на его челе, она сквозит во всех его стихах. Это не отвлеченная мысль, стремящаяся украсить себя цветами поэзии; нет, раздумье Лермонтова — его поэзия, его мученье, его сила».

Слова Герцена представляли собой свидетельство сверстника и очевидца. Они верно освещают трагедию поколе-

ния 30-х годов. Стихи «Памяти А. И. Одоевского» кажутся именно таким раздумьем, в котором заключены «и поэзия, и мученье, и сила».

Он был рожден для них, для тех надежд,
Поэзии и счастья... Но, безумный —
Из детских рано вырвался одежд
И сердце бросил в море жизни шумной,
И свет не пощадил — и бог не спас!
Но до конца среди волнений трудных,
В толпе людской и средь пустынь безлюдных
В нем тихий пламень чувства не угас:
Он сохранил и блеск лазурных глаз,
И звонкий детский смех, и речь живую,
И веру гордую в людей и жизнь иную.

Здесь перед нами вырастает духовный портрет человека, близкого Лермонтову. Нота щемящего сожаления пронизывает строки.

Этот мотив характерен для лермонтовских стихов — трагедия погубленных возможностей остро ощущалась поэтом.

Интересно, что для «Памяти А. И. Одоевского» и для «Думы» Лермонтов взял поэтические заготовки из одного и того же юношеского стихотворения. Оно написано им в 1832 году, почти одновременно с «Парусом». Первые две строфы звучат так:

Он был рожден для счастья, для надежд
И вдохновений мирных! — но безумный
Из детских рано вырвался одежд
И сердце бросил в море жизни шумной;
И мир не пощадил — и бог не спас!
Так сочный плод до времени созрелый
Между цветов висит осиротелый,
Ни вкуса он не радует, ни глаз;
И час их красоты — его паденья час!

Родство размышлений, вызвавших все эти стихи, проглядывается, таким образом, весьма явственно.

Это еще один пример обращения поэта к ранним стихам. Лермонтов, как уже отмечалось, часто использовал свои черновики, создавая все новые и новые варианты произведений. Иногда на протяжении лет первоначальный замысел претерпевал существенные, если не генеральные изменения. Так произошло с «Демоном» и «Мцыри», так случилось со многими стихами юности. У него, если можно так выразиться, был активный архив, который он использовал по-хозяйски, по мере надобности. А эта надобность

возникала, когда поэт возвращался к поставленной уже раз проблеме, но как бы с другой стороны и на другом уровне мышления, и тогда такие великолепные поэтические формулы, как «...мир не пощадил — и бог не спас!», получали новую жизнь.

Понятно, почему Лермонтов взял именно эту строку и ввел ее в стихи «Памяти А. И. Одоевского». В этой поэтической формуле яснее всего просматривается нравственная идея стихотворения: противопоставление людей эпохи Одоевского, вопреки всем испытаниям сохранивших «веру гордую в людей», поколению выведенному в «Думе» и в стихах «Как часто, пестрою толпою окружен...».

3

Лермонтов, пристально всматриваясь в окружающее его общество, не находил людей, способных вывести Россию из тупика. Нравственную опору своему протесту он ищет в народе — в его мыслях, чувствах, верованиях. Так рождается его «Бородино» (1837). Белинский справедливо увидел основную идею «Бородина» во второй его строфе — «Да, были люди в наше время». Он писал: «Эта мысль — жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел». Строфа воспеваеет поколение, противостоящее поколению, выведенному в «Думе», «Как часто, пестрою толпою окружен...», «И скучно и грустно». Она связывает «Бородино» с другим произведением общенародного звучания — «Песней про купца Калашникова», в которой слышится та же тоска о нравственной силе ушедших поколений.

В «Бородине» впервые в русской поэзии историческое событие было увидено глазами самого народа, Бородинская битва пережита и осмыслена рядовым и главным его участником — русским солдатом, от имени которого говорит Лермонтов.

К этой теме поэт обратился еще в университетские годы в стихотворении «Поле Бородина» (1830). Уже тогда он потребовал вести речь именем ветерана сражения. Он ощущал, что это наиболее верный ключ к решению поставленной им задачи. Но первый опыт оказался неудачным:

Шумела буря до рассвета;
Я, голову подняв с лафета,
Товарищу сказал:

«Брат, слушай песню непогоды:
Она дика, как песнь свободы»,
Но, вспоминая прежни годы,
Товарищ не слышал.

Так солдаты не говорят. Романтически-приподнятый язык юношеских поэм Лермонтова сюда не подходит. Ни слова, ни интонация, с которой они произносились, не соответствовали жизни. Спустя четыре года весь романтический пафос снят, и слова и интонация разговорной речи найдены:

Забил заряд я в пушку туго
И думал: угощу я друга!
Постой-ка брат, мусью!
Что тут хитрить, пожалуй к бою;
Уж мы пойдем ломить стеною,
Уж постоим мы головою
За родину свою!

Кстати говоря, я много раз слышал, как известные чтецы огорчительно неверно читают эти строки. Слово «пожалуй» они как бы забирают в запятые, и вместо грозно-иронического приглашения к схватке у них получается раздумчивое покачивание головой: мол, пожалуй (в смысле «возможно»), мы пойдем ломить стеною. Замечание это не для профессионалов-чтецов, которых не так-то много, а для читателей, и вот с какой целью: пунктуация у Лермонтова очень своеобразна. Как всякий большой писатель, он не столько подчиняется грамматике, сколько подчиняет ее себе. Но каждая запятая, точка, многоточие — любой знак препинания — выверены у него внутренним слухом и точно соответствуют интонации и смыслу фразы. Лермонтову и этого казалось мало: известно, что он жалел, что нельзя над словами ставить ноты. Вспомните, по аналогии, что Маяковского привела к его «лесенке» настоящая потребность найти соответствие на бумаге паузам, интонации и смысловым ударениям разговорной и ораторской речи. Стихи недостаточно любить и знать, — их надо уметь читать, и здесь порой даже запятая, в корне изменяя смысл фразы, приобретает вдруг первостепенное значение.

Читая эти стихи, слышишь и видишь русского солдата. Для самого Лермонтова это была первая и огромная удача на пути к народности. От «Бородина» тянутся зримые нити к «Казачьей колыбельной», «Валерику» и к «Максиму»

Максимычу». Народная лексика широким потоком входит в его творчество.

Когда писатель говорит от имени «простого человека», главная опасность, которая его подстерегает,— стилизация. Избежать ее не могли порой и первостепенные поэты. Даже в лучших стихах А. К. Толстого на «русские темы» вы ощущаете налет искусственности. В прозе стилизация чувствуется еще сильнее. Во времена Лермонтова публика зачитывалась Загоскиным. Попробуйте сравнить язык героев его романа «Рославлев, или Русские в 1812 году» с языком «Бородина», и вы улыбнетесь. А ведь стихи сами по себе предполагают некоторую заданную условность. Естественность речи «Бородина» такова, что вы воспринимаете ее как что-то само собой разумеющееся.

И вот нашли большое поле:
Есть разгуляться где на воле!
Построили редут.
У наших ушки на макушке!
Чуть утро осветило пушки
И леса синие верхушки —
Французы тут как тут.

Органично входят в поэтическую речь народные прибаутки, разговорные словечки, яркие прозаизмы. Это живой язык солдатской среды, перенятый и воспроизведенный Лермонтовым. Так говорили, наверное, старые гусары его эскадрона, когда на биваках рассказывали молодым про былые дела.

Два дня мы были в перестрелке,
Что толку в этакой безделке?
Мы ждали третий день.
Повсюду стали слышны речи:
«Пора добратся до картечи!»
И вот на поле грозной сечи
Ночная пала тень.

Обратите внимание на две последние строки. Не кажется ли вам, что они разнятся от предшествующих и лексически и интонационно? И это действительно так. Солдатское просторечие переходит здесь как бы в авторскую речь. Разговорная интонация сменяется торжественно-значительной. Но сменяется ли? Скорее выливается в нее. Здесь мы останавливаемся перед одним из секретов лермонтовской лирики. Никто, как он, не умел соединять в сжатом стихотворном пространстве две интонационные линии в одну. Позже это приращенное умение особенно от-

четливо проявилось в «Валерике». Прочтем следующую строфу:

Прилеж вздремнуть я у лафета,
И слышно было до рассвета,
 Как ликовал француз.
Но тих был наш бивак открытый:
Кто кивер чистил весь избитый,
Кто штык точил, ворча сердито,
 Кусая длинный ус.

Лермонтов не упускает ни одной жизненной детали, но все эти детали соподчинены друг другу и следуют одной художественной задаче — изображению картины народной войны. Русская армия, грозная армия, готовится к бою — просто, буднично, деловито. Ни бахвальства, ни лишних слов, ни тем более ликующих криков, как в противоположном лагере, — люди готовятся к смертному бою за свою землю.

Судя по описанию, местом, где разворачивается действие, Лермонтов избрал редут Раевского — редут, вокруг которого полёгли десятки тысяч людей, считавшийся французами важнейшим пунктом позиции. Заметим, что Л. Н. Толстой в «Войне и мире» вслед за Лермонтовым ведёт рассказ о Бородинском сражении, тоже взяв точкой обзора именно курган Раевского.

Ну ж был денек! Сквозь дым летучий
Французы двинулись, как тучи,
 И все на наш редут.
Уланы с пестрыми значками,
Драгуны с конскими хвостами,
Все промелькнули перед нами,
 Все побывали тут.

Темп стихотворения изменился. Динамика боя требует иных средств выражения, чем спокойная и замедленная экспозиция. И краски накладываются по-другому — здесь уже не до деталей, нужны широкие и быстрые мазки кистью.

Вам не видать таких сражений!
Носились знамена, как тени,
 В дыму огонь блестел,
Звучал булат, картечь визжала,
Рука бойцов колотъ устала,
И ядрам пролетать мешала
 Гора кровавых тел.

Последние строки вызвали упрек в гиперболизации. На мой взгляд, он неправомерен. И не потому, что здесь нет гиперболы, она, бесспорно, наличествует. Но это гипербола народной речи, отражающая строй народного мышления, такая примерно, как в выражении «до этого села рукой подать». Лермонтов глубоко ощущал дух языка, и эти строки лишней тому пример.

Для сравнения приведу батальный отрывок из стихов, написанных по законам другой поэтики. Это начало державинской оды «На взятие Измаила».

Везувий пламя изрыгает,
Столп огненный во тьме стоит,
Багрово зарево сияет,
Дым черный клубом вверх летит;
Краснеет понт, ревет гром ярый,
Ударом вслед звучат удары;
Дрожит земля, дождь искр течет;
Клокочут реки рдной лавы,—
О, росс! Таков твой образ славы,
~ Что зрел под Измаилом свет!

Здесь гипербола совсем иного происхождения, чем лермонтовская. Она типична для одической поэзии XVIII века. Торжественные славословия в честь побед русского оружия имели свою сложившуюся и устоявшуюся поэтику, мало в чем менявшуюся со времен «Оды на взятие Хотина».

Пафосное напряжение стиха у Лермонтова сменяется печально-строгим звучанием:

Вот смерклось. Были все готовы
Завтра бой затеять новый
И до конца стоять...
Вот затрещали барабаны —
И отступили бусурманы.
Тогда считать мы стали раны,
Товарищей считать.

Последние две строки удивительны жизненной достоверностью. Лермонтов в то время не знал еще близости смерти на поле боя, не испытал горечи потерь товарищей. Откуда же такая точность в передаче психологии людей, вышедших из смертельной схватки? Ведь действительно *тогда* считают раны, *тогда* считают погибших друзей, в бою не до этого. И такая печаль, слышится в этих скупых строках...

«Бородино» — глубоко русское произведение. В нем Лермонтов воскрешает великие понятия родины и народа,

чести и славы в их первоначальном незамутненном значении. Мы всегда останемся благодарными поэту за то, что в скорбные дни национальной трагедии, когда пол-России топтали немецкие сапоги, его строки будили в нас чувство веры в себя, сыновей великого гордого народа. У всех нас эти дни на памяти — тогда все войска повторяли крылатые строки:

«Ребята! не Москва ль за нами?
Умерте ж под Москвой...»

Знаком памяти тех лет хранится у меня медаль «За оборону Москвы». Глядя на нее, я вспоминаю заснеженные поля, изрытые черными окопами; вспоминаю глинистый бруствер и на нем угловатую фигуру нашего политрука; вспоминаю его хриплый голос, повторяющий бессмертные лермонтовские слова.

Вообще Лермонтов в годы минувшей войны был все время с нами и среди нас. Напоминал он о себе не только стихами. Мне вспоминается один из эпизодов того же 1941 года. Наш небольшой отряд лесами выходил из окружения. Кругом были немцы. Надо было сделать разведку. Охотников не находилось — все были страшно устали; вымокли под осенним промозглым дождем, сапоги с налипшей грязью весили по пуду — словом, не улыбалось нам это дело. Прикажут — пойдем, а так навязываться не будем. Командир еще раз оглядел наш далеко не стройный строй. Остановился взглядом на мне, потом на моем товарище. Беглым взглядом... Он знал, что мы мараем стихи, и относился к этому с понятной пренебрежительностью серьезного человека. Тут он что-то вспоминал, судя по тому, что взгляд его ушел за верхушки сосен. Наконец, как бы рассуждая вслух, он проговорил:

— Поручик Лермонтов был храбрым офицером.

Мы не успели еще осмыслить эти слова, как услышали продолжение:

— Штабс-капитан Толстой тоже был храбрым офицером.

Дальше ему свою память напрягать не пришлось. Мы, не сговариваясь, сделали шаг вперед.

Действительно, поручик Лермонтов был храбрым офицером, об этом свидетельствует хотя бы его поход в отряде генерал-лейтенанта Галафеева в Чечню. Боевая репутация Лермонтова окончательно укрепилась в сражении при Валерике. За участие в этом бою и проявленную там храб-

рость Лермонтов был представлен к ордену, но Николай I этого представления не утвердил. Лермонтов так описывал это сражение в письме своему другу А. А. Лопухину в начале сентября 1840 года:

«У нас были каждый день дела, и одно довольно жаркое, которое продолжалось 6 часов сряду. Нас было всего 2000 пехоты, а их до 6 тысяч; и все время дрались штыками. У нас убыло 30 офицеров и до 300 рядовых, а их 600 тел осталось на месте, — кажется хорошо! — вообрази себе, что в овраге, где была потеха, час после дела еще пахло кровью».

Это и было то дело при Валерике — горной речке в Чечне, навсегда с тех пор вошедшей в память людей благодаря стихам Лермонтова, и хотя эти стихи написаны позже и в сборник 1840 года не вошли, мне хочется их заново перечитать. Поразительные это стихи — на них можно построить не лекцию, а целый курс поэзии. Начинаются, как вы помните, обращением к женщине. Оно сразу вводит нас в какой-то очень интимный разговор, прерванный когда-то — на полуслове. Он полон той серьезной и задушевной простоты, которая устанавливается лишь между близкими людьми.

Я к вам пишу случайно; право,
Не знаю как и для чего.
Я потерял уж это право.
И что скажу вам? — ничего!
Что помню вас? — но, боже правый,
Вы это знаете давно;
И вам, конечно, все равно.

Текут стихи, полные грустных намеков на известное только двоим, в них прошлое перемежается с настоящим, иногда вспыхнет слово укора ей, себе, судьбе и тут же погаснет — поздно! И все же он спрашивает — да спрашивает, а не утверждает:

Безумно ждать любви заочной?

Но нет, что там спрашивать —

В наш век все чувства лишь на срок...

Пытались под этим обращением угадать точный адресат. Чаще всего называлось имя Вареньки Лопухиной — долгой сердечной привязанности Лермонтова. Не будем попусту гадать. Истинная поэзия автобиографична лишь в откровенной точке, — дальше она свободна в своих обобщениях.

Странно было бы искать точность соответствий «Стихов о прекрасной даме» Блока в истории его взаимоотношений с Л. Менделеевой. Правда, это делается, и довольно усердно, но мне это представляется ненужным. У каждого большого поэта, выражаясь по-старинному, есть идеальный образ женщины, соединяющей в себе лучшие черты многих. Этому образу и дано стать — по крайней мере, так часто бывает — адресатом стихов. Оттого, что он вымышлен, — он не перестает быть живым и близким. И даже более живым и близким, чем его реальные прообразы.

В строках, которые идут дальше, этот образ настолько жизнен, что трудно удержаться от соблазна не персонализировать его. Как он объясняет женщине, почему он не мог ее забыть!

Во-первых, потому, что много
И долго, долго вас любил,
Потом страданьем и тревогой
За дни блаженства заплатил;
Потом в раскаянье бесплодном
Влачил я цепь тяжелых лет;
И размышлением холодным
Убил последний жизни цвет.
С людьми сближаясь осторожно,
Забыл я шум молодых проказ,
Любовь, поэзию, — но вас
Забыть мне было невозможно.

Пауза. Надо перевести дыхание. Столько сказано, столько вложено в эти строки... Неужели не поймет? Но она поймет, она должна понять. Теперь снова можно продолжать. И, главное, поспокойнее, чтобы не могла догадаться, как ему тяжело.

И к мысли этой я привык,
Мой крест несу я без роптанья:
То иль другое наказание?
Не все ль одно. Я жизнь постиг;
Судьбе, как турок иль татарин,
За все я ровно благодарен;
У бога счастья не прошу
И молча зло переносу.

Полно, так ли уж молча? Но надо и улыбнуться —

Быть может, небеса Востока
Меня с ученьем их пророка
Невольню сблизили. Притом
И жизнь всечасно кочевая,
Труды, заботы ночь и днем,
Все, размышлению мешая,

Приводит в первобытный вид
Большую душу: сердце спит,
Простора нет воображенью...
И нет работы голове...

Сейчас он расскажет ей про свое бездумное житейское бытие — право, они живут здесь вполне мирно и почти по-домашнему.

Зато лежишь в густой траве
И дремлешь под широкой тенью
Чинар или виноградных лоз;
Кругом белеются палатки;
Казачьи тощие лошадки
Стоят рядком, повеся нос...

Эти строки как будто перенесены из «Тамани» или «Максима Максимовича». Они написаны по законам прозаического повествования, но здесь, включенные в поэтический строй стихотворения, начинают жить законами поэзии.

Взаимосвязь стихов и прозы Лермонтова недостаточно прослежена. Между тем мы все время ощущаем их взаимопроникновение. Раз найдя что-либо в поэзии, Лермонтов использовал эту находку в прозе. И наоборот — открытия в прозе закреплялись в стихах. Валерик был написан позднее «Тамани», и мы живо ощущаем в нем сходный рисунок, словарь, интонацию.

У медных пушек спит прислуга,
Едва дымятся фитили;
Попарно цепь стоит вдали;
Штыки горят под солнцем юга.

Оказывается, далеко здесь не все по-домашнему выглядит.

Вот разговор о старине
В палатке ближней слышен мне;
Как при Ермолове ходили
В Чечню, в Аварию, к горам;
Как там дрались, как мы их били,
Как доставалось и нам...

За авторской речью живо слышится солдатский разговор: «Ермолов? Вот это был генерал! Не то что теперешние... С ним и воевать было хорошо, и на отдыхе он бы никого в обиду не дал. Обидели старика, не потрафил царю, живет в опале». Слышится и недисциплинированный раз-

говор о противнике, — русский солдат умеет отдавать должное врагу. Строки Лермонтова всегда очень емки и ведут за собой обширный подтекст. Теперь еще несколько штрихов, и картина будет полной.

И вижу я неподалеку
У речки, следуя пророку,
Мирной татарин свой намаз
Творит, не подымая глаз;
А вот кружком сидят другие.
Люблю я цвет их желтых лиц,
Подобный цвету наговиц,
Их шапки, рукава худые,
Их темный и лукавый взор
И их гортанный разговор.

Лермонтов обладал еще одним талантом — живописным. Этот талант все время ощущается в его стихах. В те минуты он, наверное, жалел, что у него под рукой не было этюдника. Но вместо кисти он написал эту картину словом, и «цвет желтых лиц, подобный цвету наговиц», зримо увиден нами.

Чу — дальний выстрел! Прожужжала
Шальная пуля... славный звук...
Вот крик — и снова все вокруг
Затихло...

Татары здесь не только мирные!

...Но жара уж спала,
Ведут коней на водоной,
Зашевелилася пехота;
Вот проскакал сдин, другой!
Шум, говор. Где вторая рота?
Что, вьючить? что же капитан?
Повозки выдвигайте живо!
«Савельич!» — «Ой ли?» — «Дай огниво!» —
Подъем ударил барабан...

Недавнего спокойствия, тишины, неторопливых разговоров — как не бывало. Стих становится отрывочным, как солдатская речь, фраза рубится, плавность исчезла, она не нужна сейчас! Лагерь проснулся, и вместе с ним вздохнул и оцетинился стих, как стрелковый взвод в папках и с примкнутыми штыками. Но Лермонтов еще не ввел в дело главные силы. Он опытный стиховодец — сейчас он выпустит в шпик перед полками двух удалцов — нашего и мюрида. Он нарисует их не хуже, чем в «Трех пальмах» араба — помните, «араб горячил вороного коня». Вы залю-

буется этой картиной, вскрикнете при выстрелах — вот какая она война! Но на высшей точке напряжения, когда вы, следя за поединком, при виде пошатнувшегося в седле казака, выдохнете: «Что?» — Лермонтов спокойно скажет: ничего, «безделка» и еще спокойнее объяснит:

Но в этих сшибках удалых
Забавы много, толку мало;
Прохладным вечером, бывало,
Мы любовались на них,
Без кроважадного волнения,
Как на трагический балет;
Зато видал я представленья,
Каких у вас на сцене нет...

Оказывается, все это было увертюрой! Мастерски ведется повествование: без нажима, естественно, одна тональность меняется другой; напряжение нарастает постепенно, потом рывками; задерживается на описании поединка — и плавно падает в короткой передышке. Психологическая подготовка окончена, можно переходить к главному: то, что должен сообщить Лермонтов читателю, настолько серьезно, что требует тщательного предварения. Не стану построчно комментировать весь рассказ. Я мог бы разбирать его по фразе и по слогу, как советовал Чехов разбирать «Тамань», ибо что «Тамань» в прозе, то «Валерик» в поэзии.

Приведу лишь описание самого конца боя:

Верхом помчался на завалы,
Кто не успел спрыгнуть с коня...
«Ура!» — и смолкло. «Вон кинжалы,
В приклады!» — и пошла резня.
И два часа в струях потока
Бой длился. Резались жестоко,
Как звери, молча, с грудью грудь,
Ручей телами запрудили.
Хотел воды я зачерпнуть...
(И зной и битва утомили
Меня), но мутная волна
Была тепла, была красна.

Последние строки опять образец логически интонационного завершения рассказа. Они как бы вбирают в себя весь трагический смысл повествования. И какой жестокий реализм: «мутная волна», «была тепла», «была красна». При всем восхищении описанием сражения в «Бородине» я не решаюсь сравнивать его с этими строками. Здесь взгляд очевидца, точный и беспощадный взгляд.

Опять наступает пауза. Но за ней не последует разрядки. Вы до конца должны узнать, что такое война,

На берегу, под сенью дуба,
Пройдя завалов первый ряд,
Стоял кружок. Один солдат
Был на коленях; мрачно, грубо
Казалось выражение лиц,
И слезы капали с ресниц,
Покрытых пылью...

Эмоциональное воздействие этих строк огромно. Но заметьте, что Лермонтов достигает этого воздействия, не прибегая ни к пояснениям, ни к тому, что мы называем лирическим отступлением. Обошелся он и без восклицательных междометий, почти неизбежных в этих случаях. Поэт знает силу точного и скупого описания. Трагический момент, если он передан абсолютно достоверно, если в нем увидено главное, воспринимается иногда вами тем сильнее, чем меньше слов, выражающих его содержание. Кроме того, здесь вступает в силу закон гениальной частности, через которую осознается все целое. Такой гениальной частностью в этом отрывке становится «ресницы, покрытые пылью».

А дальше? Предсмертный бред капитана, тихий мужской плач, уход солдат вместе с телом мертвого командира, Скупо, точно, горько...

...Тоской томимый,
Им вслед смотрел я недвижимый,
Меж тем товарищей, друзей
Со вздохом возле называли;
Но не нашел в душе моей
Я сожаленья, ни печали,

Пусть не отталкивают вас эти строки, кажущиеся бессердечностью. Психологический смысл их куда более значителен. Война трагична своей обыденностью, и смерть на войне так же привычна, как каждодневная поверка перед строем, на которой, после боя, выбывших вычеркивают из списка,

Но есть у этих строк и другая задача. Показав, как мало стоит на войне человеческая жизнь, Лермонтов задумывается над причиной причин, и эти строки готовят дальнейшее:

А там вдали грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
Тянулись горы — и Казбек
Сверкал главой острокопечной.

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: «Жалкий человек,
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?»

Все. Задан великий и вечный вопрос. Он вмещает в себя больше, чем осуждение войны, но всякой вражды между людьми. Понимая его расширительно, — а только так его и надо понимать, — мы увидим, какие бескрайние дали он охватывает. Весь Толстой со своей «Войной и миром» вышел из этих слов, и недаром он говорил о лермонтовском вопросе, что решить его не сможет весь девятнадцатый век. Сила этого «зачем» передалась всей русской литературе, всему русскому искусству. Каждая строка Достоевского, крича и стона, повторяет это слово. Врубель запечатлевает его в трагических полотнах, где мир отверженной красоты бросает гневное «зачем?» самому небу. Рубинштейн повторяет его в музыке, а Шаляпин встает на миг перед залом все с тем же вопросом.

Если наряду с пушкинским можно говорить о лермонтовском начале в нашем искусстве, то оно именно в этом великом «зачем?».

Лермонтов мог бы здесь закончить стихотворение, но это выглядело бы претенциозно, читатель сразу бы понял, что стихи написаны лишь для того, чтобы подвести его к этому вопросу. Кстати говоря, мы, современные поэты, часто так и делаем, не замечая того, что стихи при таком построении приобретают сходство с басней, где мораль чаще всего выводится в конце. Лермонтовский стих — живой организм, где все взаимосвязано и соподчинено. И поэт не может оборвать своим вопросом естественное течение стиха.

Сейчас надо закрепить в памяти основное. Название речки символично, смысл этого названия хорошо гармонирует с содержанием стихов:

Галуб прервал мое мечтанье,
Ударив по плечу; он был
Кунак мой; я его спросил,
Как месту этому названье?
Он отвечал мне: «*Валерик*,
А перевести на ваш язык,
Так будет речка смерти: верно,
Дано старинными людьми».

Значит — речка смерти. Мутная, теплая, красная вода ее оmyвает простое и неумолимое: «Зачем?»

«А сколько их дралось примерно
Сегодня?» — «Тысяч до семи». —
«А много горцы потеряли?» —
«Как знать! — зачем вы не считали!» —
«Да! будет, — кто-то тут сказал, —
Им в память этот день кровавый!»
Чеченец посмотрел лукаво
И голову покачал.

Белинский на заключающей «Бориса Годунова» пушкинской ремарке «народ безмолвствует» построил большое историческое обобщение. Право на такое же обобщение предоставляют и эти лермонтовские строки. Мне видится во взгляде чеченца, в его лукавом безмолвии — в этом «камне за пазухой» — долгая и изнурительная кавказская война, которая будет длиться еще четверть века. И более того, кровавый Валерик видится в этом как один лишь эпизод той долгой и жестокой войны, как она, в свою очередь, звено в цепи бесконечных войн.

Теперь все сказано, остается завершить стихотворение. Снова перед глазами встает образ далекой женщины. Но что с ним произошло? То ли он изменился за время рассказа, то ли... Тон Лермонтова совсем иной, чем в начале письма. Сейчас это снисходительный тон взрослого человека, разговаривающего с ребенком. Что из того, что она блистательная светская женщина? Что из того, что он когда-то ее любил и, возможно, любит до сих пор? Валерик — речка смерти — легла между ними в эти часы и отъединила от сердца прошлые тревоги. И с грустной прощальной улыбкой Лермонтов кончает:

Теперь прощайте: если вас
Мой безыскусственный рассказ
Развеселит, займет хоть малость,
Я буду счастлив. А не так?
Простите мне его как шалость,
И тихо молвите: чудак!..

4

Определяются взгляды Лермонтова на действительность, углубляются его представления о народности и одновременно появляется у него новое понимание роли поэта в обществе.

Русским поэтам вообще свойственно чувство высокой ответственности перед читателем. Это чувство с особенной силой было развито у Лермонтова. Недаром читатель познакомился с ним впервые как со зрелым художником, и весь подготовительный период остался вне поля его зрения. Современник был незнаком с многим множеством ранних стихотворений Лермонтова.

Проблемы искусства, мысли о назначении поэта тревожили Лермонтова еще в юношеские годы. Богато одаренный от природы, он увлекался живописью и музыкой (им были написаны ноты к «Казачьей колыбельной песне», которые потом пропали), но первенствующее место в его воображении всегда занимала поэзия. И сразу перед ним возникал вопрос: «Какой она должна быть? Что должен поэт передать людям?» Уже в стихах 1830 года тема творчества у него соединяется с резко выраженными общественными мотивами. В стихотворении «К***» («О, полно извинять разврат!..») Лермонтов создает образ поэта-гражданина, который «пел о вольности, когда тиран гремел, грозили казни». В те годы он выдвигает как основное мерило поэзии чувство правды. «Мой прекрасный дом для чувства этого построен», — пишет он в стихотворении «Мой дом».

В то время он увлекается Байроном и, прочитав шестнадцатилетним юношей его биографию, говорит о своем сходстве с ним и мечтает о такой же участи. Но проходит два года, он уже пишет: «Нет, я не Байрон, я другой...»

Начиная с 1836 года тема поэзии получает в творчестве Лермонтова новое звучание. Он создает целый цикл стихов, в которых высказывает свое поэтическое кредо, свою развернутую идейно-художественную программу. Это «Кинжал» (1838), «Поэт» (1838), «Не верь себе» (1839), «Журналист, читатель и писатель» (1840) и, наконец, «Пророк» (1841). В прошлом осталось романтическое противопоставление «мечты» и «действительности». Трагедия поэта объясняется теперь не только враждебностью света, но рассматривается в связи с общественными условиями. Эти стихи идейно прочно связаны с «Думой», «И скучно и грустно», «Как часто, пестрою толпою окружен...».

Об элегии «Не верь себе» Белинский писал: «В нем поэт рещает тайну истинного вдохновения, открывая источник ложного». Лермонтов выступает здесь против психологии поэта избранного, парящего высоко над толпой. Он как бы полемизирует с пушкинским поэтом («Поэт и толпа»),

который говорит: «Подите прочь — какое дело поэту мирному до вас!»

У Лермонтова уже толпа говорит поэту: «Какое дело нам, страдал ты или нет?» Ведь и у толпы свои страдания, своя трагическая правда.

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты!..

В стихотворении «Журналист, читатель и писатель» ведется разговор трех людей, представляющих основные движущие силы литературы того времени. Он начинается, собственно, после слов журналиста, в которых отражено ходячее, пошлое представление о поэтах как беззаботных служителях муз, поющих в уединении свою «сладостную песнь». Литературное мещанство во все времена устраивала такая «последесертная поэзия». Вспомните, что еще Хлестаков предлагал Анне Андреевне удалиться «под сень струй». В этом бессмысленном словосочетании вся суть такой поэзии, милой сердцу незабвенного Ивана Александровича и всех его потомков. Поэт в лермонтовском стихотворении задает вопрос:

О чем писать? Восток и юг
Давно описаны, воспеты;
Толпу ругали все поэты,
Хвалили все семейный круг;
Все в небеса неслись душою,
Зывали, с тайною мольбою
к N. N., неведомой красе,—
И страшно надоели все.

Перечисление избитых мотивов усиливает звучание основного вопроса. Действительно, о чем писать?

И сколько во всем этом парадоксального! Казалось бы, что человеку, стоящему на золотой россыпи, чаще всего и должны попадаться самородки. Другими словами, писатель, живущий в самой «теме», должен лучше других и разработать ее. Так бывает, но далеко не всегда. Порой свежий взгляд пришельца больше охватит и глубже проникнет в суть и связь явлений, чем взгляд коренного жителя. В литературе такие истории происходят нередко. Бестужев-Марлинский был человеком не без дарования и на Кавказе тянул солдатскую лямку — ему ли не знать изнанку жизни, ему ли эту жизнь не осмыслить всесторонне? Лермонтов в

сравнении с ним новобранец: в первую ссылку он был на Кавказе мимоходом. Но сравните: «Герой нашего времени», написанный под этими впечатлениями, и ходульно-романтические повести Марлинского — контраст разительный.

По справедливому замечанию литературоведов, центральной фигурой стихотворения «Журналист, читатель и писатель», отражающей точку зрения Лермонтова, следует считать читателя, требующего от поэзии правды и силы. Как твердое и жесткое требование, обращенное к тем временам и ко всем нам, звучал вопрос читателя, когда же,

Расставшись с сложной мишурой,
Мысль обретет язык простой
И страсти голос благородный?

Однако мысли и чувства поэта звучат и в устах писателя. Лермонтов считал, что нужна поэзия, вскрывающая язвы общества, обличающая его пороки, но на собственном опыте знал, что такие стихи, будучи обнародованы, приносят только беды:

...Диктует совесть,
Пером сердитым водит ум:
То соблазнительная повесть
Сокрытых дел и тайных дум;
Картины хладные разврата,
Преданья глупых юных дней,
Давно без пользы и возврата
Погибших в омуте страстей,
Средь битв незримых, но упорных,
Среди обманщиц и невежд,
Среди сомнений ложно-черных
И ложно-радужных надежд.
Судья безвестный и случайный,
Не дорожа чужою тайной,
Приличьем скрашенный порок
Я смело предаю позору;
Неумолим я и жесток...
Но, право, этих горьких строк
Неприготовленному взору
Я не решуся показать...
Скажите ж мне, о чем писать?

Лермонтов повторяет вопрос, заданный им вначале, но сейчас он приобретает трагическое звучание. Ведь и впрямь,

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?

Иного отклика он и не мог ждать в бичуемом им обществе. И все же он продолжал писать то, что ему «диктовала совесть». Позже в своем «Пророке» он еще вернется к этой теме — она проходит через все его творчество. Здесь Лермонтов как бы отвечает своему кумиру Пушкину, утверждавшему в одноименном стихотворении великое общественное значение поэзии («Глаголом жечь сердца людей»). Лермонтов же говорит о падении роли поэта в современном ему обществе. Это различие позиций двух русских великих поэтов объясняется различием исторических эпох, в которых они формировались. Пушкин — в период патриотического подъема Отечественной войны 1812 года, Лермонтов — в период беспросветной николаевской реакции. России тогда нужны были горькие лекарства, и Лермонтов отчетливо это сознавал. Однако задачи поэзии он никогда не ограничивал одной обличительностью. Стихотворение «Поэт» он не включил в свой сборник, но оно настолько тесно примыкает к двум только что прочитанным нами стихотворениям, что я не могу его миновать. В нем ставится вопрос, который особенно сейчас злободневен, о месте поэта в жизни и о героической поэзии. Вы помните начало стихотворения: печальный образ «бесславного и безвредного» кинжала, блестящего на стене «игрушкой золотой», вызывает гневное и горькое сопоставление.

В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначенье,
На злато променяв ту власть, которой свет
Внимал в немом благоговенье?

С железной последовательностью развивается главенствующая мысль стихотворения. В ней звучит мотив, с которым мы встречались уже в «Бородине» — «Да, были люди в наше время», — но на этот раз уже в приращении к творчеству,

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы;
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.

Твой стих, как божий дух, носился над толпой;
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных,

Поэт, воспламеняющий звуком могучих слов для битвы, — разве это не тот образ поэта — воина и гражданина, который прошел через всю русскую литературу, который воплотили в себе Некрасов, Маяковский.

Героическая поэзия не боится слов, опошленных не по ее вине бездарными песнопевцами. Лермонтов возвращал этим словам их первоначальное и подлинное звучание. И вслед за ним не пристало их чураться и нам. Мы присутствуем при сотворении нового и прекрасного мира. И — продолжая лермонтовское сравнение — как светлый и грозный дух, что, по библейской легенде, в первый день битвы носился над волнами, так поэзия должна одушевлять бурное море жизни высоким светом нашей непреходящей истины.

Поэзия должна выполнять свое высокое назначение. В дни торжеств она пробуждает в нас гордость совершенными деяниями и жажду новых свершений. В дни бед ее вечаевой колокол говорит горькую правду и зовет к преодолению препятствий. Достойны ли мы, современные поэты, такого назначения? Выполняем ли мы поставленную перед нами великую задачу? Этот вопрос сейчас не решает один поэт, но вся наша поэзия. И она обязана решить его достойно и верно.

И разве не на это надеялся Лермонтов, когда восклицал в конце стихотворения:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?
Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?

5

Уже говорилось о том, какую роль в судьбе Лермонтова сыграла гибель Пушкина. Список стихов «Смерть Поэта» с провокационной надписью «Воззвание к революции» попадает к Николаю I. Он арестовывает Лермонтова и ссылает его на Кавказ. Внешне это оформляется как дисциплинарное наказание: перевод из гвардии в один из полков действующей армии. Одно событие вызывает другое, то, в свою очередь, третье, и так вплоть до трагического конца. Жизнь Лермонтова оказывается теперь неразрывно связанной с судьбой Пушкина: стихами на его смерть он не только сказал надгробное слово и бросил

гневное обличение убийцам, но и утвердил себя как великого поэта, принимающего из рук в руки светильник поэзии.

И до гибели Пушкина молодой поэт догадывался о силах, которые даны были ему с рождения, но нужно было сильнейшее нравственное потрясение, чтобы вызвать их к жизни. Такое потрясение пришло.

С ним пришло и новое ощущение. Лермонтов не был знаком с Пушкиным, но одно сознание того, что рядом живет, мыслит и творит великий поэт, освобождало от многих тревог и сомнений. От Пушкина ждали ответов на наиболее волнующие вопросы жизни, стихи его были путеводными огнями общества. Теперь Пушкина не стало... Лермонтов почувствовал, что, хочет он того или нет, огромная ноша ложится на его плечи. С этих пор он не может бездействовать, он не имеет права молчать. Да и стихи сами рвутся на волю, сердце словно распахнуто настежь. Им овладевает в эти дни — как бы по контрасту с днями, исполненными гнева и скорби, — какое-то подвижническое настроение. словно он действительно принимает великий постриг служения народу и искусству.

Вслед за «Веткой Палестины» (1837), рядом со стихами прямого биографического отражения, «Узником» и «Соседом», появляются «Когда волнуется желтеющая нива...» и «Молитва». Пять великолепных стихотворений, ставших образцом русской поэзии, были созданы в предельно короткий срок. Все они, за исключением «Ветки Палестины», написаны в одиночном заключении. Условия содержания арестованных были строгие. Бумага и письменные принадлежности были запрещены. Родственник и друг поэта А. П. Шан-Гирей вспоминает: «Он велел заворачивать хлеб в серую бумагу и на этих клочках с помощью вина и спичек написал несколько пьес...»

Стихи объединены одним чувством и наполнены единым дыханием.

Иль, божьей рати лучший воин,
Он был, с безоблачным челом,
Как ты, всегда небес достоин
Перед людьми и божеством?..

Я не могу воспринимать этот образ «Ветки Палестины», как образ монаха-паломника, за ним угадывается второй план. Поэт — это тот «лучший воин» человечества, который должен остаться верным своему призванию в

любых крайностях жизни. Это чистый и величественный образ человека, идущего путем правды. На этом пути он всегда готов к ответу за любое свое слово и ясным и спокойным взглядом смотреть в глаза земле и небу. Вера в торжествующую правду поэзии звучит в этих строках. Мне заметят, что такая трактовка этих строк весьма условна. Постараюсь доказать свою точку зрения.

Вспомните, что порой душевные переживания поэта не получают прямого отражения в стихах, сплошь и рядом они фиксируются в образах вне пределов близких реальностей. Настроение Лермонтова известно нам по воспоминаниям очевидцев — гнев и ярость, вылившиеся в знаменитых его стихах, были первой и прямой реакцией на случившееся. Затем наступает резкий душевный перелом — появляются стихи, о которых идет речь. Вне всякого сомнения, что эти дни поэт не переставая размышлял не только о гибели Пушкина — это стало совершившимся фактом, — но и о последствиях, которые она вызовет для литературы, общества, народа. Не мог он не размышлять остро и напряженно о своем дальнейшем пути. И эти размышления создают как бы второй план стихотворения. Отсюда чрезвычайно важен его лирический подтекст, который появляется только в зрелых стихах Лермонтова, в ряду которых стоит «Ветка Палестины».

Стихи «Когда волнуется желтеющая нива...» характерны тем настроением, о котором мы только что говорили. Дисгармоничность человека, его смятенность ищет своего разрешения в гармонии природы, слитность человека и природы предопределяет проникновение в ее суть, находящуюся вне подчинения субъективным помыслам и страстям. Это опять отсечение временного и наносного — всего, что мешает истинной и глубокой поэзии.

Кстати говоря, мне доводилось слышать, как удивлялись по поводу «поэтических вольностей», совмещающих одновременно «желтеющую ниву» и «серебристый ландыш». Между тем здесь простое перечисление, то есть и когда я вижу то-то, и когда я вижу другое, во мне рождается такое-то чувство. Вот грубая схема этого стихотворения, и никакого несоответствия я здесь не улавливаю.

Духовное самоочищение поэта распространяется на все области нравственной сферы. В искусстве — это путь подвижничества («Ветка Палестины»), в отношении к

природе — ощущение в ней высшей гармонии («Когда волнуется желтеющая нива...»), в любви — полное самоотречение ради счастья любимого человека («Молитва»).

«Молитва» — шедевр любовной лирики Лермонтова. В стихах дышит такая благоговейная любовь, что они по праву могут быть названы гимном чистоте, нежности, душевной красоте. Вспомните эти стихи:

Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную
Ты воспрять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Не замечаете, как трогательно, по-детски, вырвалась эта последняя мольба? Как будто есть ангелы лучше или хуже? Но именно лучшего, самого лучшего просит поэт, а то, пожалуй, и ангел окажется недостойным его любимой...

В «Молитве» — если на время отрешиться от ее пронзительного очарования — сложный, очень запутанный синтаксис.

Я, мать божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного;
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного.

Попробуйте разобрать это предложение по правилам школьной грамматики. Подлежащее, отделенное от сказуемого шестью строками текста с вводными словами и предложениями, отгороженное точкой с запятой — как, казалось бы, тяжело и искусственно это должно выглядеть. Но вы начинаете повторять стихи вслух, и вам уже хочется без конца слушать этот жаркий шепот, эту горькую мольбу. Сбивчивая, с нагнетанием все новых обращений и пояснений, почти исступленная речь, когда она доходит до последних двух строк, неузнаваемо преобразована, как будто человек набрал полные легкие воздуха и страшится, что ему не успеть сказать все главное до выдоха. Как будто это последний воздух, как будто это последнее усилие легких, как будто это последняя фраза, произносящаяся им. Но поэт иначе не может — ему кажет-

ся, что это действительно так,— его последние слова — последний вздох, и, лишь выплеснув свою главную мольбу, он может перевести дыхание и вспомнить, что у него есть еще время досказать ее до конца. И, если вы обратите внимание, вторая часть стихотворения звучит уже на другом, умиротворенном дыхании. В первых строках вы все время чувствуете спазмы, душащие человека,— в последних — тихая, проникновенная речь. Это стихотворение — пример полного подчинения синтаксиса авторской интонации. Знаки препинания похожи здесь на путевые знаки, поставленные уже после того, как дорожка проложена.

Было бы неверным думать, что большой художник получает как бы право подчинять себе язык—его формы, грамматику, синтаксис. Законы языка может изменить только сам народ. В течение тысячелетий создавался и совершенствовался русский язык. Неуклюжие формы заменялись более гибкими, отмирали целые словарные пласты и замещались новыми. Поколения языковорцев, испытывая слово на вкус, объем, цвет, пробуя его в сочетании с другими словами, придали славянскому языку полногласие, отбросили носовые гласные, мешавшие его праздничной звонкости, нашли законы перехода и чередования гласных и согласных. От рода к роду, от отца к сыну вырабатывался в народе обостренный слух — точное мерило художественного вкуса. Чувства соразмерности и сообразности довел он у себя до предельной точности. Великий художник — плоть от плоти тех языковорцев, которые создавали и совершенствовали нашу речь. Внутренним своим чутьем он угадывает и точно определяет, какое именно слово приобретает сейчас тенденцию к отмиранию или возрождению, к трансформации или регенерации. Отлично зная законы языка, все время ощущая его дух, он умело и свободно распоряжается в его кладовых. И здесь он высший судья — целесообразность употребления или изменения той или иной языковой формы, грамматических и синтаксических вариаций целиком определяется им самим. Так, синтаксис первых строф «Молитвы» был предопределен уже возникшим ритмом, а тот, в свою очередь, был производным душевного состояния поэта.

«Молитва» — совершенные стихи с начала до конца, но есть в них строка, являющаяся кульминационной,— это очень простая антитеза: «Теплой заступнице мира

холодного». Казалось бы, она не могла сама по себе оставить такой глубокий след в памяти множества людей. Но суть в том, что эта антитеза обладает огромной убеждающей силой. Она вобрала в себя эмоциональную мощь долгих переживаний и раздумий поэта, слова эти не случайные, а итоговые, за ними встает все творчество Лермонтова, вся его трагическая философия, и поэтому воздействие ее на нас огромно. Слова «теплой заступнице мира холодного» в стихах посредственного поэта были бы, бесспорно, замечены и резко выделены среди других строк, но такого впечатления, как в «Молитве», ни за что бы не вызвали. Опыт Лермонтова в этом стихотворении говорит нам о том, что сильная сама по себе строка прозвучит для нас с удесятеренной силой, если в ней поэту удастся сконцентрировать одну из главных идей своего творчества, к восприятию которой читатель подготовлен чтением предшествующих стихов. «Холодный мир» для Лермонтова не абстракция, а совершенно определенное понятие, знакомое читателям по другим стихам поэта. Все ассоциации, рождающиеся вокруг других его стихов, читатель присоединяет к этим двум словам. В соединении с «теплой заступницей» — другим впечатляющим образом — они создают поразительную антитезу.

6

Почему Лермонтов не включил в свой сборник стихотворения «Ангел» (1831) и «Парус» (1832)? Не будем делать догадок, они могут быть более или менее верны, но исчерпывающего ответа мы все равно получить не сможем. Так или иначе, но миновать эти стихи, говоря о лирике Лермонтова, я не могу, ибо включаю их в ряд лучших его произведений.

С «Ангелом» у меня связаны самые ранние воспоминания. Мой дед — уездный библиотекарь города Хвалынского. Звали его Яков Капитонович Рагузин. Он знал таких людей, как Джон Рид и Ярослав Гашек, Алексей Толстой и Константин Федин. Он гордился этими знакомствами, потому что, вникая в суть литературы, видел в писателях не просто хороших рассказчиков, а путеводителей жизни. Он любил слово и знал его власть над людьми, которую можно обратить в хорошую или дурную сторону. Библио-

тека в то суровое и трудное время была одним из средоточий культурной жизни маленького городка, которого каким-то чудом почти не коснулись грозные волны гражданской войны и тяжелая рука поволжского голода. И старый библиотекарь радовался, глядя, как в руки людей попадают хорошие книги, помогающие им найти себя и определить свой путь в будущее, которое тогда только лишь открывалось.

Мне повезло. Это он, мудрый книголюб, в мои шесть лет дал мне читать «Дон-Кихота» и «Робинзона Крузо», предоставив выбирать и сравнивать героев духа и практики. Дал он мне и попросил выучить наизусть два стихотворения: «Ангел» и «Парус».

В разные возрасты мы по-разному воспринимаем стихи. Мальчиком у меня зажигались глаза от восхищения, когда я читал:

И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Все ночное небо, до того мрачное и пугающее, представлялось мне каким-то прекрасным домом, в котором дружной семьей живут месяц, звезды и тучи. Стихи оставляли ощущение светлого и ясного покоя, навеваемого тихой песней. Кому она принадлежала? Может, лермонтовскому ангелу, а может быть, и маме, склонявшейся надо мной в вечерние часы. Книга, по которой я учил эти стихи, была переплетена в голубую ткань. И стихи, что я твердил наизусть, казались мне голубыми... Прошло много лет, но это цветное ощущение сохранилось у меня до сих пор.

Сейчас я вчитываюсь в другие строки:

О боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.

Какая щемящая грусть выплеснулась в одном этом слове — «непритворна»... Ведь люди, по взгляду Лермонтова, притворны в своих хвалах к земным и небесным властителям. Хвалами их руководит либо страх, либо выгода, либо стадное чувство. Одним ангелам, кажется, не нужно и не свойственно ни то, ни другое, ни третье.

Неизмеримая печаль в последних строках стихотворения. Велики требования поэта к действительности. Но людям трудно стать ангелами, и можно ли ожидать со-

вершенства от несовершенного человека. А ожидать, вопреки разуму, хочется.

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Другое стихотворение — «Парус» — тоже прошло через всю мою жизнь, на этот раз слитое с судьбами всего поколения.

Я вспоминаю четверку молодых ребят, в которую на протяжении полугодия входил и я, тогда еще веселый, синеглазый, желтоволосый парень. С тех пор многое переменялось, и я переменялся с этим многим.

Я вспоминаю изрытый кетменями и лопатами — экскаваторов тогда было мало — берег Большого Ферганского канала летом 1939 года. Немилосердно печет жаркое южное солнце. В обеденный перерыв весь берег пе-стрит халатами и тюбетейками. С треском разламываются пополам, горячие сверху и холодные изнутри, арбузы. Душистые узбекские дыни до того мягки и сочны, что их и разрезать не надо: проделай ножом окошко в тонкой коре и втягивай не спеша сладкий, прохладный мед. Но арбузами и дынями жажды не утолишь, — в больших пиалах зеленеет горячий кок-чай, его приносят быстрые и проворные чайханачи. Неподалеку на синих углях жаровен шипят и плаваются шапльыки — еще полдня работы впереди, и надо подкрепиться. Праздничное настроение на стройке — ее называют здесь стройкой коммунизма, и это не пустой звук. Канал сошлись сюда строить по доброй воле дехкане окрестных районов. Они не получают за это денег, им зачитывают работу на трудовни. Вода нужна истомленной земле, и люди решили ей дать воду — после она оплатит им сторицей. Это подлинно народная стройка. Мы — четверо ребят из Москвы — тоже приехали сюда по доброй воле, прочитав в газетах об узбекском почине. Нас никто не посылал и не завербовывал — снялись и поехали, истратив на билеты свои студенческие стипендии. И сейчас нам хорошо! Все оправдалось, ради чего мы двинулись в путь. Праздничный труд и праздничная цель впереди. Да, хорошо!

Отдых приходит к концу, и вот над каналом взвиваются разноязыкие песни — здесь собрались и узбеки, и таджики, и казахи. Запеваем и мы свою. Мы поем ее

на мотив «Реве тай стогне...» — нам кажется, что этот мотив — раздумчивый и привольный — хорошо поднимает слова.

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом!..—

выводит своим юношеским баритоном Миша Молочко, глядя куда-то вдаль, сквозь колеблющуюся от жара туманную дымку. Что он видит там? Неужели снежные сугробы Финляндии? В них, сыпучих и холодных, спустя полгода сложит он свою гордую, светлую и совсем еще мальчишескую голову.

Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..—

хрипловато подтягивает Лева Коган. Он запустил пядь терню в копну своих черных перепутанных волос, темные глаза его стали влажными, он весь отдается песне. Через три с лишним года где-то под Нарвой я получаю от него последнее письмо. В нем он расскажет, как комсоргом батальона ему пришлось поднимать солдат в атаку. Из следующей атаки он уже не вернется. В какой-нибудь белорусской деревне стоит, наверное, и сейчас столбик с красной звездой, где в братской могиле лежит мой товарищ.

Играют волны,— ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...—

раскатисто гремит Зиновий Сандлер. Милый Зинка. Не было у него даже намек на слух, и часто мы досадовали на него, что он портит нам песню. Но не испортил он общей песни поколения. На словах он ниспровергал всяческую романтику, а на деле, ругаясь и брюзжа, лез туда же, куда и мы. След его затерялся в разыгравшихся волнах войны. И не знаю, где сломалась неуклюжая мачта его молодости. Громоздкий и неповоротливый, он, наверное, легко был отыскан пулей.

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

В последний раз набирает силу и обрывается неясным, но грозным предчувствием наша песня. Задумались мы,

и задумались слушающие нас люди. Видно, она их тоже встревожила. В ее звенящей чистой печали каждый угадывал свое в этот мирный и праздничный день. Светлая и мятежная наша юность!

Вспоминаю я и другой, непохожий день. Точнее, это утро — морозное, ясное, беспощадное. Со мной по-прежнему Михаил Молочко — недолго нам остается быть вместе... Рядом с ним стоят Георгий Стружко и Виктор Панков, мои новые товарищи. Смотрю на них и удивляюсь: неужели и я так выгляжу? В мешковатых лыжных костюмах, в серых подшлемниках, спускающихся из-под белых касок, увешанные с головы до ног походной амуницией, они мало чем напоминают ребят в привычных пиджаках и кепках, стоявших со мной на первой перекличке в Сокольниковском военкомате. Да и лица изменились за две недели. Кажется, небольшой срок, да смотришь по тому, как он складывается. Усталые, тяжелые, глядящие куда-то в глубь себя глаза. После нашего ухода на эту войну будут рассказывать как о каком-то безотчетном порыве. Не так это было в декабре 1939 года, когда мы уходили добровольцами на войну с белофиннами. Мы знали, на что шли и что нас ожидает. И все же твердо решили идти на разведку боем, какой мы считали эту войну. Всей своей короткой жизнью мы были подготовлены к долгим испытаниям и первое из них хотели встретить первыми.

В те годы мы страстно жаждали откровенности. Пусть суровой и жестокой, но откровенности. В Подольске, где формировался наш добровольческий батальон, мы ее получили: нам напрямик сказали, что возможностей вернуться живыми назад у нас немного. Помню, впервые узнали мы об этом, когда собирали новые для нас винтовки СВТ. У меня сорвался затвор и ободрал палец. Боль отвлекла и затемнила смысл произнесенных слов. Командир, сказавший их, оказался в числе невернувшихся. С тех пор на утреннем и вечернем построении нам напоминали с жестокой последовательностью, что мы идем добровольно и, пока не поздно, можем отказаться. Сперва после этого раздавалась команда: «Желающие, шаг вперед». Немногие, но выходили. Потом позор перед строем сменился заглазным разговором. «Желающие уйти по любым обстоятельствам — семейным, медицинским, без объяснений причин — зайти после проверки к комиссару. По месту работы отрица-

тельной характеристики даваться не будет». Ночью, в напряженной темноте мы слышали, как кто-нибудь из наших бывших товарищей торопливо собирает вещи. Мы не окликали и не ругали их, нам было понятно, что им и так не весело. У нас тоже кошки скребли на душе, но мы держались. Те, кто остался до конца, могли считать себя не сто-, а какими-то двухсотпроцентными добровольцами.

Невеселые наши перспективы представились нам в особенно мрачном свете, когда мы увидели, что наш батальон никак не был подготовлен. На стрельбах мазали, лыжи для большинства были обузой. Я с мальчишеских лет привык ходить на лыжах, и мне было ясно, что дела наши складываются плохо — на одном энтузиазме по сугробам не поедешь. Считанные дни, что были у нас в распоряжении, проходили в утомительной бестолковщине. Устраивались, к примеру, учения по отражению в пешем строю конницы. Это перед лесами и снегами Финляндии. До сих пор сердце сжимается, как вспоминаешь.

Посоветовавшись вчетвером, мы решили написать Сталину. Так как по своей наивности мы полагали, что письмо дойдет немедленно и меры могут быть приняты тоже незамедлительно, а значит, батальон задержат отправкой, то письмо было нами послано за день до ухода эшелона. С нами пусть будет чему быть, но другие нашу участь не разделят. Письмо, помнится, заканчивалось так: «Мы отправляемся на фронт и встретим то, что нас ожидает, как надлежит комсомольцам. Но задержите следующие за нами батальоны, они должны формироваться по-другому. Если это письмо поможет им, значит, мы исполнили свой товарищеский долг».

А теперь мы стояли в последний раз со своими близкими и родными. Мы — четыре бойца 34-го отдельного легколыжного, добровольческого... Стояли и вглядывались в самих себя. Что мы могли увидеть? Тогда мы были кругом правы и знали это.

Михаил поднял голову: «Споем на прощание?» И, не сговариваясь, мы запели свою любимую: «Белеет парус одинокий...» Как мы ее пели! Теперь знакомые слова звучали по-иному, чем в Фергане. Мы действительно просили бурю и шли навстречу ей. И мы пели свою песню, как гимн. Торжественно-прямо держался Михаил, произнося каждое слово, как клятву. Строго глядед

перед собою обычно мягкий и задумчивый Георгий. Ему, как и Михаилу, оставалось всего три недели смотреть на белый свет. Замерли, обхватив лыжи, во власти того же настроения, мы с Виктором. Так стояли мы, словно в почетном карауле над своей единственной молодостью. «По вагонам!» — раздалась команда. Мы стали прощаться.

Так словами «Паруса» началась, а для лучших из нас и окончилась взрослая жизнь моего поколения, которое вело свою родословную от строк ветров и бурь, до сих пор не стихающих над землей. Не слишком ли я увлекся, перечитывая, рядом с лермонтовскими, другие страницы. Но, говоря о том, как стихи Лермонтова воспринимались поколением, поднявшим их на свое знамя, я рассказываю о поэте, в бессмертии своем жившем среди нас. В «Парусе» заложен большой и многообразный смысл, и каждая новая поросль молодежи берет в нем то, что ей наиболее созвучно.

7

Знаменитыми «Тучами» (1840) Лермонтов заключил свой сборник, от начала и до конца пронизанный жаждой свободы. Они связаны с биографическим фактом и написаны перед отъездом Лермонтова на Кавказ. По этим стихам читатель легко мог догадаться о тяжелой перемене в жизни поэта. Это символическое стихотворение, и в нем отразилась вся его горькая судьба. Но отражается она не столько в сходстве, сколько в различии с образом, созданным поэтом. Обращаясь к «небесным странникам», он говорит:

Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную.

«Будто!» Никакими человеческими чувствами не волнует, никаким людским решениям не подвластны, движутся тучи в неведомую даль и лишь в этом своем движении повторяют мятежную участь поэта. Вздохом, наполненным болью, звучат последние строки стихотворения:

Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

До отчаяния хочется им позавидовать, но что поэту их холодная свобода? Всеми душевными нитями он свя-

зан с родиной и, направляясь в изгнание, мучительно ощущает постигшую его несправедливость.

Говоря о лирике Лермонтова, нельзя обойти и те его стихи, которые не вошли в сборник, прежде всего по той простой причине, что были написаны уже после сдачи книги в печать. Эти стихи созданы в последний год жизни поэта, когда его талант достиг наивысшего расцвета. В них получили зрелое воплощение его думы и чаяния, во всей глубине раскрылись сокровенные чувства. Об одном из них мы уже говорили — это «Валерик».

Среди последних стихов Лермонтова есть такие, которые, как и «Тучи», тесным образом связаны с биографией поэта. К их числу относится «Пленный рыцарь» (1840) — стихотворение, как бы завершающее цикл Лермонтова («Узник», «Сосед», «Соседка»), где сталкиваются в трагическом противоречии понятия свободы и неволи. Лермонтов сам на себе испытал, что значит для человека утрата свободы, — ордонансгаус был той же тюрьмой, да и вся николаевская Россия напоминала огромный каземат, — и эта тема властно вошла в его творчество.

«Пленный рыцарь», как и «Соседка», написаны во время второго заключения. Именно тогда его навестил Белинский. В письме к Боткину от 16 апреля 1840 года Белинский рассказывает об этом свидании: «Я с ним спорил, и мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему — он улыбнулся и сказал: «Дай бог!» Белинский в то время был еще сторонником примирения с действительностью, поэтому, вероятно, спор критика и поэта носил столь острый характер. В своих воспоминаниях П. В. Анненков писал: «Несмотря на то, что характер лермонтовской поэзии противоречил временному настроению критика, молодой поэт по силе таланта и смелости выражения не переставал волновать, вызывать и дразнить критика. Лермонтов втягивал Белинского в борьбу с собою...» Лермонтов первый заставил Белинского подумать о том, что «единственная поэзия, свойственная нашему веку, есть та, которая отражает его разорванность, его духовные немощи, плачевное состояние его совести и духа».

В 1841 году новое изгнание вызывает у Лермонтова одно из его самых сильных политических стихотворений «Прощай, немытая Россия...». Поэт уезжал на Кавказ в

угрюмом настроении, никак не напоминавшем его прошлые выезды. Он чувствовал, что его посылают на верную гибель. Гнев, ярость, презрение владели его рукой, когда он писал знаменитые строки:

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

Быть может, за стеной Кавказа
Сокроюсь от твоих пашей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей.

Эти стихи — эпитафия всей николаевской России. Так и видишь поэта, сажающегося в дорожную повозку и через плечо кидającego самодержавному Петербургу эти слова, звучащие, как пощечина.

Одной из вершин лермонтовской лирики является его «Родина» (1841). Поэт вносит в понятие родины совсем новый, несвойственный его времени, смысл. Великолепно сказал об этом стихотворении Добролюбов: «Лермонтов же обладал, конечно, громадным талантом и, умевший рано постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе. Доказательством служит его удивительное стихотворение «Родина», в котором он становится решительно выше всех предрассудков патриотизма и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно». «Прощай, немытая Россия...» и «Родина» отражают как бы две стороны одного явления, неразрывно связанные между собой.

В «Родине» поэт отвергает идею самодержавной государственности в ее казенном толковании. В стихотворении «Прощай, немытая Россия...» эта идея встает в страшном облике современной поэту «страны рабов, страны господ», застывшей под «всевидящим оком» царизма. Этой мертвящей идее Лермонтов противопоставляет в «Родине» свое понимание отчизны. Отталкиваясь от казенного лжепатриотизма, он приходит к осознанию своей «странной» любви к родине, переданной с молоком матери, не подвластной рассудку. К рассудочным восприятиям Лермонтов и относит прежде всего казенную идею самодержавной государственности и все, что с ней связано: «славу, купленную кровью», утвержденный порядок, официальную исто-

рию. Главное — не то, народ, вся Россия живет не этим. Не задумываясь над формами, в которые отлилось ее существование в итоге многовекового процесса, она живет собственной простой и глубокой жизнью. Эту жизнь уже нельзя разъять на составные части, как можно разъять жизнь рассудочную. Она неразрывна с природой, которая вскормила ее и которую она, в свою очередь, наполнила собой:

Но я люблю — за что, не знаю сам —
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям;
Проселочным путем люблю скакать в телеге
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень...

Она, эта жизнь, влечет к себе своим непритязательным очарованием. Это естественная жизнь народа:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.
С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;
И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

Это лермонтовское представление об отчизне было не только противоположно, но и враждебно губительной идее, одетой в «голубой мундир» николаевских наемников. И поэт возненавидел ее, эту идею, всеми силами души. Ненависть, кипящая в строках «Прощай, немытая Россия...», — прямое следствие истинной любви к своему народу, которой проникнута «Родина».

8

Что такое новаторство? Споры вокруг этого понятия возобновляются, стихают, опять начинают бурлить в молодежных аудиториях, в залах литературных органи-

заций, на страницах журналов и газет. Часто в полемике забывают сам предмет спора и за деревьями не видят леса. Сплошь и рядом разговор идет по частностям, а не по главному.

На вопрос, что такое подлинное новаторство, так же как на ряд других вопросов, возникающих у нас в связи с этим, мы попробуем ответить опять-таки на примере творчества Лермонтова. Он действительно встает рядом с нами, «как живой с живыми говоря», и грех было бы к нему не прислушаться.

Прежде всего посмотрим, как с самого начала складывался творческий путь поэта, с каким литературным багажом он пришел к своему первому сборнику. Лермонтов с ранних лет мыслил себя поэтом и будущее свое представлял не иначе как в поэзии. Даже своей суровой и практичной бабке он сумел внушить эту мысль. Такова была сила его убежденности. Первые его стихотворные опыты примечательны тем, что он сразу же стремится идти по трудному пути. В те годы, когда мысль редко выходит за пределы видимого мира, он пытается ставить историко-философские проблемы, смело берется за их решение. Он получает, по тем временам, блестящее образование, но то, что для других его сверстников осталось на всю жизнь мертвой буквой, быстро и плодотворно перерабатывалось им творчески. Впечатлительность — начало всякого таланта, но Лермонтов владел еще даром избирательности впечатлений — природным умением отделять главное от второстепенного, непреходящее от случайного. К восемнадцати годам у него за плечами была уже большая и серьезная школа. Он властен создавать уже такие шедевры, как «Нищий», «Парус», «Ангел» и «Русалка».

Интересно, какие формы принимает в те ранние годы его работа с классиками. Это не просто ученичество, а напряженная творческая работа, когда он перенимал и усваивал приемы мастерства, брал уроки архитектоники и композиции у великих поэтов России и Европы. В художественной студии будущего живописца заставляют снимать копии с картин прославленных мастеров. Лермонтов сам выбирает образцы и сам себя усаживает за поэмы Пушкина и Байрона. Но по готовой канве он создает свои вариации. Отроческая поэма Лермонтова «Кавказский пленник» повторяет пушкинское произведение, начиная с названия. Сюжет поэмы остается в основном

тот же, что и у Пушкина, но изменения, которые в него вносятся, уже свидетельствуют о работе наивной и незрелой, но творческой мысли. Рядом с «Кавказским пленником» Пушкина перед Лермонтовым лежит «Абидосская невеста» Байрона. Это другой образец, который опять-таки используется не только для подражания, но и для переосмысления.

И вот, казалось бы, в ученическом произведении, рядом со строками, начисто переписанными у учителей, появляются самостоятельные лермонтовские строки, в которых уже угадывается будущий поэт. Юный Лермонтов напоминает мне в первых своих опытах рассказ о мальчишке, который во что бы то ни стало решил научиться плавать. Несколько раз он бесстрашно бросался со скалы в море, и неизменно волны выбрасывали его на камни, окровавленного и задыхающегося. Но мальчишка не боялся моря, он верил, что это его стихия и рано или поздно он научится плавать. И вот наконец наступил долгожданный день. Нырнув с утеса, погрузившись в кипящую воду, он ощутил, что пучина не тянет его на дно, а выталкивает на поверхность. Неуклюже и неловко он забил руками и вдруг почувствовал — море держит его на себе, он плывет.

Лермонтов не боялся, что его захлестнет и поглотит большое море поэзии, и не хотел оставаться на берегу, рисуя с него робкие этюды. Он смело бросается в его волны, преодолевает их упругое сопротивление, проникается их самовластными законами. Море становится знакомым ему не издали, он всем своим существом теперь ощущает каждый его вздох.

Лермонтов — то явление в поэзии, которое принято называть чудом. Но, — взгляните в истоки этого чуда, — мальчишка, наделенный действительно необыкновенными способностями, не остановился на полдороге, а сознательно и настойчиво совершенствовал свой талант. Поставив перед собой великую цель, он стремился к ней настойчиво и неуклонно. Другими словами, он сам создал себя и вызвал к жизни то чудо, которому мы не перестаем удивляться.

И когда молодой поэт впервые вышел на суд читателей, он уже никак не мог оказаться в положении дебютанта, впервые разыгрывающего перед публикой трудную симфонию и терпящего неизбежный провал. Нет, действительный автор «Песни про купца Калашникова», «Боро-

дина», «Русалки» и других произведений, в первый раз прочитанных людьми 30-х годов, был к тому времени уже сложившимся поэтом, поэтом с очень сложным миропониманием, с контрастной сменой настроений, душевного состояния.

Отличный от других взгляд, свойственный ему одному угол зрения, давали возможность Лермонтову уже в ранних своих стихах находить новые художественные решения. Вспомним, к примеру, «Русалку» (1832, 1836). Внутренний ее сюжет целиком противоположен традиционному. Не человек, а русалка оказывается во власти губительной страсти. И в русском народном творчестве, и в западном фольклоре русалки и ундины обманчивыми призывами влекут к гибели очарованных ими людей. Сами они недоступны для страсти, они лишь могут возбуждать ее в других и пользуются этим как смертоносной приманкой. Здесь же сама русалка — жертва непобедимой страсти к мертвому витязю. Как пришел к поэту этот странный и прихотливый образ? Он уже полностью его создание.

«Русалка» очень значительная веха не только в раннем, но и во всем творчестве Лермонтова, если смотреть на него в целом. Она побег от одного стебля с «Демоном», и тема ее родственна теме поэмы. Угол зрения здесь один и тот же. Непроницаемая стена встает между нечеловеческой страстью отверженных полубожеств и любовью простых смертных. Тонкая, вечно зеленеющая ветвь «Русалки» и могучий ствол шумящего вершиной в облаках «Демона».

Новый угол зрения дал возможность Лермонтову увидеть небывалые черты в традиционном образе. Черты эти настолько необычны, что перед нами встает какое-то вновь рожденное создание поэзии. Все ритмы, звуки и краски стихотворения подчинены одному — утвердить это впечатление. Разумеется, нельзя понимать это упрощенно: поэт, мол, сперва создает линейный рисунок, а потом, наподобие детской картинки, разрисовывает его красками. Нет, образ сразу видится ему целиком, и краски и звуки сами спешат ему под руку, нужно лишь отбирать наиболее нужные и верные. Таким мне представляется путь истинного новаторства. Если же идти по обратному пути, то есть от красок и звуков к образу и идее, то всерьез полагать, что так возникает новое явление в искусстве, мне не представляется возможным,

Какова природа чудесного у Лермонтова? Где искать истоки «Русалки», «Даров Терека», «Тамары», «Демона» и многих других его произведений, глубоко разнящихся одно от другого и в то же время близких между собой по какому-то неуловимому родству? Это вопрос сложный и интересный, но ответить на него нелегко. Известно, что любой фантастический образ в конечном счете имеет в виду определенные жизненные реалии и так или иначе отражает существующую действительность. Надо заметить к тому же, что сила воздействия фантастического образа подчас куда больше, чем образа, скопированного из жизни. Видимо, здесь дело в том, что фантастический образ, по сути своей, многопланов, он предполагает различные толкования, и читательский домысел всегда сопровождает авторский вымысел.

Удивительно емки и многозначны гоголевские образы. «Вий» можно прочесть как страшную сказку; можно воспринять его как аллегорию, можно, наконец, не распуская гоголевских загадок, искать в нем соответствий своему строю мыслей. Примерно так же многозначны почти все «Вечера на хуторе близ Диканьки» и весь «Миргород». Ведь даже в акварельно чистой «Майской ночи» есть место, где ведьму, затерявшуюся в толпе русалок, опознают по черной точке в сияющем теле. Это поразительное место. И, конечно, такой образ выходит далеко за пределы повествования и начинает жить самостоятельной жизнью — соответствий ему вы найдете много множество.

Но фантастическое у Гоголя вторгается в самые реалистические его произведения. Вспомните бурую свинью, утачившую из поветового суда прошение Ивана Никифоровича; вспомните злосчастного майора Ковалева, чей нос в мундире статского советника имеет наглость стоять службу в Казанском соборе; вспомните, наконец, призрак Акакия Акакиевича, сдергивающего шинель со Значительного лица. Причудлива и фантазмагорична русская действительность, и если черта в «Ночи под Рождество» можно хоть по рогам отличить от губернского стряпчего, то различие между каким-нибудь уездным присутствием и адской прихожей, где толкутся мелкие бесы, уже вовсе стирается. «О, не верьте этому Невскому проспекту. Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, ког-

да иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Все обман, все мечта, все не то, что кажется».

Происхождение фантастического в творчестве Лермонтова совсем иное, чем в гоголевском. Напрасно стали бы мы искать у него фигуры, подобные зловещей панночке, что, стуча зубами, стоит у черты круга, обведенного бедным бурсаком. И никогда мы не встретим в его стихах страшного взгляда Вия, от которого упал бездыханным Хома Брут. Призрачно-прекрасен мир его inferнальных героев. Ни одна безобразная черта не нарушает его горестного совершенства. Это мир отверженной красоты. И Лермонтов сам является его демиургом.

Между этим миром и подлинным стоит как бы хрустальная преграда. Она прозрачна для взгляда, но непроницаема для чувства. Попытка проникнуть через нее губительна. Поцелуй Демона несет смерть, но и человек, вытащивший на землю «чудо морское с зеленым хвостом», приносит ему гибель.

Фантастическое у Лермонтова — от ощущения трагедийного несовершенства всего сущего. Человек отверг красоту, но и красота не может существовать без человека. Томится русалка, неистовствует Демон, просят о любви синие очи морской царевны. Напрасно — преграда непроницаема. Трагична отверженная красота. Но человек глух к ее призывам.

Лермонтов идет дальше в своих горьких раздумьях. Чудесному нет места в мире, оно погибает при столкновении с действительностью. Перечитывая «Морскую царевну», я невольно вспомнил «Тамань». Попытка проникнуть в житейское чудо «честных контрабандистов», разгадать простую загадку непохожей жизни оканчивается катастрофой. «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну!» Несовместимое не совмещается.

В «Морской царевне» (1841) чудо манит человека в свою стихию. Оно не желает ему зла, напротив... «Синие очи любовью горят...». Но человек знает, чем грозит ему это страшное счастье. И он решается обманом завлечь чудо к себе на землю.

Мыслит царевич: «Добро же! Постой!»
За косу ловко схватил он рукой.

Держит, рука боевая сильна:
Плачет и молит и бьется она.

К берегу витязь отважно плывет,
Выплыл; товарищей громко зовет.

«Эй, вы! Сходитесь, лихие друзья!
Гляньте, как бьется добыча моя...

Что ж вы стоите смущенной толпой?
Али красы не видали такой?»

Жестокие минуты ждут царевича — нельзя было разрушать хрустальную стену.

Вот оглянулся царевич назад:
Ахнул! померк торжествующий взгляд,

Видит: лежит на песке золотом
Чудо морское с зеленым хвостом;

Хвост чешуею змеиной покрыт,
Весь замирая, свиваясь, дрожит;

Пена струями сбегает с чела,
Очи одеда смертельная мгла.

Бледные руки хватают песок;
Шепчут уста непонятный упрек...

Едет царевич задумчиво прочь.
Будет он помнить про царскую дочь!

Видимо, нельзя изымать чудесное из присущей ему стихии, пусть остается оно там загадочным и прекрасным... Выбросьте его на холодный песок, на трезвый и иссушающий свет дня, и оно умрет. Умирая, оно отомстит вам бессонными ночами размышлений об иллюзиях и реальности, о прекрасном и обыденном. «Морская царевна» — это юношеская «Русалка» Лермонтова, грубо выгащенная на берег жизнью. Она задыхается на этом берегу, она погибает. Царская дочь, царственное чудо — таков твой конец!

Фантастическое трагично у Лермонтова, как трагично все его мироощущение, сложившееся в тяжкую для России пору. Но оно прекрасно в своей трагичности, и волшебство созданных поэтом образов до сих пор властно и необоримо зачаровывает нас!

Но есть у Лермонтова другие произведения, где фантастическое выступает в другом облике. Истоки его в та-

ких стихотворениях, как, например, «Дары Терека» и «Спор», совершенно иные, чем в «Русалке» и «Морской царевне». В них мы имеем дело, если можно так сказать, не с неким поэтическим антимиром, а с вполне реальным и достоверным, отраженным в поэтических образах. Здесь тот же дух и те же художественные приемы, что и в народном творчестве. Очеловечение сил природы, одухотворение стихий характерно для народной эстетики. И поэт в этих стихах продолжает народную традицию. Но продолжает опять-таки по-своему. Лермонтовские стихи по отношению к фольклору — даже не ветвь от ствола, а второй ствол от одного корня.

В «Дарах Терека» прежде всего захватывает размах воображения — вот что может увидеть поэт, и только поэт, в мутной бесчинствующей реке. Краски мрачны, сюжет еще мрачнее, а как-то свободно делается на душе и размашисто становится сердцу, когда перечитываешь такие стихи. В них есть что-то бесовское, один старик Каспий чего стоит:

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись влагой страсти
Темно-синие глаза.

Стихи эти действительно второй ствол от одного корня. Фольклорный образ при всей своей титанической силе и огромной выразительности никогда не достигает той степени индивидуализации героя, которая свойственна литературе. Что же касается описаний, то их, как правило, в песне, сказке, былине не так много, полную картину дает лишь весь эпос в целом. Поэтика эпоса очень стойка, постоянство эпитетов соблюдается неуклонно, определения прочно прикрепляются к лицу или предмету. Терема всегда златоверхие, степь — широкая или чистая, дружина — хоробрая, удаль — богатырская. Народный эпос складывался в течение веков и выработал свои четкие очерченные формы, редко поддающиеся изменениям. И если говорить о преемственности фольклорных традиций в связи с творчеством Лермонтова, то, конечно, нужно иметь в виду не столько следование им, сколько поэтическое их переосмысление и развитие. Ведь в конце концов ни одна былина, ни одна песня или сказка — даже в высших своих образцах — не ведала таких поистине

блистательных описаний, как, например, в «Дарах Терекка» описание кабардинца.

«...Он в кольчуге драгоценной,
В налокотниках стальных:
Из Корана стих священный
Писан золотом на них.
Он угрюмо сдвинул брови,
И усов его края
Обагрила знойной крови
Благородная струя;
Взор открытый, безответный,
Полон старою враждой,
По затылку чуб заветный
Вьется черною космой».

Читая до конца стихотворение, все время ощущаешь себя во власти стихии народного речетворчества и в то же время как бы приподнятым над ней силой могучего и своеобразного таланта.

«...По красоте молодежи
Не тоскует над рекой
Лишь один во всей станице
Казачина гребенской.
Оседлал он вороного
И в горах, в ночном бою,
На кинжал чеченца злого
Сложит голову свою».

И уж только изощренный мастер стиха, проникающий русскую речь до потаенных глубин, мог сделать такие находки:

Но, склонясь на мягкий берег,
Каспий дремлет и молчит;
И, волнуясь, буйный Терек
Старцу снова говорит...

Ведь слово «волнуясь» здесь двузачно. Со времен Карамзина и до наших дней им означают душевные переживания. Но Лермонтов возвращает слову основной смысл, оставляя за ним и нововозникший. Терек у него «волнуется» и рекой, и очеловеченной стихией.

Богатства народного творчества исчерпаны в этих стихах полной мерой, но все, вместе взятое, здесь уже завоевание лермонтовской поэзии,

Перечитывая «Три пальмы», я вновь вспомнил, что Лермонтов, кроме всего, был талантливым живописцем. Этот второй его талант очень ощущается в названном стихотворении. Возьмем наудачу любую строфу,

И только замолкли — в дали голубой
 Столбом уж крутился песок золотой,
 Звонков раздавались нестройные звуки,
 Пестрели коврами покрытые вьюки,
 И шел, колыхаясь, как в море челнок,
 Верблюды за верблюдом, взрывая песок.

Эти стихи, наверное, легко иллюстрировать: все встает перед глазами — и рисуй, как с природы. Но вот с другими строфами художнику со статической кистью, пожалуй, придется труднее:

...И, стан худощавый к луке наклоня,
 Араб горячил вороного коня.
 И конь на дыбы подымался порой
 И прыгал, как барс, пораженный стрелой;
 И белой одежды красивые складки
 По плечам фариса вились в беспорядке;
 И, с криком и свистом несясь по песку,
 Бросал и ловил он копы на скаку.

Эти стихи — наглядный урок поэтической живописи — читай, как говорится, и запоминай. Но именно в этом отрывке меня и привлекла одна строка, вызвавшая в памяти давнее наблюдение.

...И белой одежды красивые складки...

Поразмыслите над ней. Сейчас, пожалуй, никто так не напишет. И не потому, что это так хорошо, что никому не по силам, нет! Строка эта составная часть общей картины, и, если поискать вместо слова «красивые» можно найти и другое определение. Но нужно ли это? Вы видите эти складки? Да. Они действительно красивы? Безусловно! В чем же дело? А дело в том, что Лермонтов уверен, что они красивы, и передает нам эту уверенность. И попробуй не поверь его глазу и вкусу, когда по предыдущим строкам и стихам мы уже убедились, какие картины он может воссоздавать.

Сами мы эту уверенность ощущаем редко, да и читатель не всегда имеет основания доверять нам — перед тем

вы написали скверные строки, и почему ему не усумниться, что и здесь вы не погрешили против истины. Маленькая девочка у Чехова написала в школьном сочинении: «Море было большое». Хемингуэй пишет: «Закат был красив». За маленькой девочкой авторитет первого впечатления и абсолютной искренности, за Хемингуэем — авторитет и уверенность большого человека и писателя, заслужившего право на большую доверенность читателя. Наконец, и девочка, и Хемингуэй, оба они совершенно уверены в истине своих слов. А мы? Мы бы побоялись сказать так просто и категорично. Побоялись бы упреков в банальности, тривиальности и, наконец, в лени подыскать другое слово. И уверенность, если она была у нас вначале, погасла бы под этими сомнениями. Только большой художник может позволить себе роскошь становиться на миг маленькой девочкой, а девочка лишь раз в жизни сумеет взглянуть на мир глазами большого художника.

Где-то рядом стоит здесь вопрос о «поэтических вольностях», которые пуристы снисходительно относят за счет эдакой царственной небрежности классиков литературы. Между тем каждая такая «вольность» рождается в силу определенных причин и обуславливается многими обстоятельствами, порой неизвестными нам. Все наши классики жили, если можно так выразиться, *внутри* языка, а не вне его: то, что мы подразумеваем под «духом языка», было для них даже не понятием, а ощущением.

При упоминании о «поэтических вольностях» Лермонтову чаще всего ставится в укор фраза: «Из пламя и света рожденное слово» («Есть речи — значение...»). Что это — случайная ошибка? Поэт спутал окончание родительного падежа с винительным? Дело, оказывается, не так просто. Лермонтов прекрасно знал, что правильнее было написать «пламени», но слухом чувствовал, что «пламя» здесь звучит лучше. После напрасных уговоров редактора, указавшего ему на этот «промах», он вернул ему стихи в прежнем виде. Так ли он был неправ? Вряд ли. У него был очень русский слух, и он точно чувствовал глубинные изменения, медленно, но необратимо происходящие в речевой стихии. Они совершаются порой на нашей памяти, а иногда нужны столетия, чтобы они приняли характер общего правила.

Так, например, давно уже отмечена тенденция к перемещению ударения в окончаниях существительных мужского рода во множественном числе и соответствен-

но к изменению их правописания. В XVIII веке, к примеру, общеупотребительно было произношение и написание «домы». Пушкин уже употреблял две формы «домы» и «дома», а в настоящее время последняя форма окончательно вытеснила архаическую. Примерно такая же история случилась с однородными словами: «профессоры — профессора», «докторы — доктора», «учители — учителя» и. т. д. и. т. п.

Нечто подобное происходит со словами типа «пламя». Родительный падеж единственного числа давно уже в этих словах проявляет тенденцию к слиянию с винительным и приобретает его форму, утрачивая последний слог окончания.

Тенденция к изменению падежного окончания наметилась давно. Лермонтов своим изощренным слухом уловил ее и решил довериться своей интуиции — он придерживался не буквы, а духа языка,

11

Перечитывая первый сборник Лермонтова, все время удивляешься широте охвата жизни, поражаешься богатству исторических философских проблем. Одновременно я с чисто профессиональным интересом слежу за лермонтовским стихом — какое поле для наблюдений открывается при этом!

Все важнейшие области стихосложения были пылливо обследованы задолго до Лермонтова. Но, вступая в эти изученные до него края, он каждый раз разыскивает новые пути, которые уводят его далеко за границы известного.

Ритм стиха приходит к поэту одновременно с мыслью. Его динамика всегда связана с содержанием. Как он возникает? Вспомним Маяковского: «Откуда приходит этот основной гул-ритм — неизвестно». Но откуда-то он все же приходит. Маяковский дальше продолжает: «Для меня это всякое повторение каждого явления, которое я выделяю звуком. Ритм может принести и шум повторяющегося моря...» Во всяком случае, пока не зазвонит в тебе эта самая струна, колеблющаяся от идущей откуда-то извне вибрации, лучше не начинать стихи — получится та рифмованная проза, которая лишь зрительно — строки в колонку или в лесенку — выглядит поэзией.

Давно говорили о «муках слова». Вернее говорить о муках мысли, ищущей себе единственно верное воплощение. И здесь первое ее могучее подспорье — ритм. Найден ритм — появятся слова. Прочитайте записные книжки Блока. Под 29 января 1918 года он записал: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг... Сегодня я гений». То, что он слышал, было музыкой революции. В эти дни создавались «Двенадцать». Поэт не придумывает ритм, — он подслушивает его у жизни.

У Лермонтова глубинное ощущение ритма. Он его воспринимает, кажется, каким-то специально для него созданным органом слуха, относящимся к человеческому уху, как морской бинокль к невооруженному глазу. Да и то, кажется, в последнем случае разница будет меньше.

На памяти опять «Русалка», Твержу наизусть ее строфы.

1

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

2

И шумя, и крутясь, колебала река
Отраженные в ней облака;
И пела русалка — и звук ее слов
Долетал до крутых берегов.

3

И пела русалка: «На дне у меня
Играет мерцание дня;
Там рыбок златые гуляют стада,
Там хрустальные есть города...»

Надо быть совершенно глухим, чтобы не слышать речных звуков и шумов, не воспринять этого качающегося, волнистого ритма.

Во времена Лермонтова, да и много позже его, ритм часто отождествляли с метром. Пуристы тех лет весьма неодобрительно смотрели на «нарушения» метрических схем. Несмотря на то, что трехсложные размеры — дактиль, амфибрахий, анапест — переходят один в другой и легко чередуются в строфе (пример — та же «Русалка»),

Сочетание ямба и амфибрахия в одной строке дает совершенно новый рисунок. Этот рисунок повторяет каждая следующая строка вплоть до конца стихотворения. Перед нами новая форма стиха, и, по сути, единственная, созданная именно для этого произведения. Ритм в нем полностью адекватен содержанию. Ключевые слова здесь неизменно ставятся в начале строки, последующие развивают их смысл. Соответственно этому ведется и ритмический рисунок.

Понятно, что Лермонтов писал эти стихи, не думая обо всех этих сложностях. Традиционный размер оказался ему тесен, и он смело изменил его. Чувство гармонии подсказало ему, что неожиданное ритмическое сочетание, воспринимаемое как нарушение в одной строке, станет естественным, если провести его до конца. Он распространил его на последующие строки, и рисунок оказался безукоризненным.

На первый взгляд не так очевидна новаторская работа Лермонтова в области рифмы. Но это только на первый взгляд. Действительно, если рифму рассматривать только лишь как концевое созвучие и лишь с этой точки зрения производить обзор лермонтовской поэтики, то разговор получится неинтересный. Можно, разумеется, указать на то, что Лермонтов чаще, чем его предшественники, обращался к дактилической рифме. Можно свести воедино и проанализировать случаи неточной и свободной рифмы и, возможно, найти здесь какую-то систему. Можно, наконец, составить перечень чисто лермонтовских рифм, не встречавшихся у других поэтов. Но все это не даст истинной картины и ни на шаг не подвинет нас к цели.

Рифма в лермонтовском стихе, как это можно проверить на многих примерах, не несет на себе основной смысловой нагрузки. Русский стих должен пройти долгий путь, должны смениться несколько поэтических поколений, прежде чем Маяковский выделит рифму как главный организующий компонент стиха. Придавая такое значение рифме, он исходил из ее, так сказать, заповинательной функции. «Рифма,— писал он в своей работе «Как делать стихи»,— возвращает нас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе». Отсюда, естественно, вытекал практический вывод: «Я всегда ставлю самое характерное слово в конце

строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало». Практический вывод вырастал в теоретический: «Рифма связывает строки, поэтому ее материал должен быть еще крепче, чем материал, пошедший на остальные строки». Все это остается, безусловно, верным для интонационно ораторского стиха, который взял на вооружение Маяковский.

Но Маяковский, кроме всего, говорит: «Концевое созвучие, рифма — это только один из бесконечных способов связывать строки, кстати сказать, самый простой и грубый». Вот этими «бесконечными способами», хорошо известными самому Маяковскому, владели все великие мастера. В совершенстве владел ими Лермонтов.

У нас недавно чуть ли не как открытие восприняли заударную форму. Но каким же откровением должно показаться тогда проходящее по всей строке сочетание звуков, где рифма образует лишь замыкающий повтор? Прочитайте снова много раз цитированную мною первую строфу «Русалки», но на этот раз прочитайте вслух:

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

Вы слышите музыку речи? Проходящие по строкам сочетания звуков обращены в первую очередь не к зрительному, а к слуховому восприятию. Они сперва произнесены, а уже потом записаны. В первой строке «пл» переливается через «пр» в «лб», во второй оно продолжается в сочетаниях «плн» и «лн», в третьей и четвертой снова звучат те же аккорды. Но это лишь одна звуковая линия. Ее поддерживает другая «сл — зр» — «ср — лс — рс» в начале всех четырех строк. Все вместе это создает удивительную звуковую стройность, и рифма (кстати говоря, заударная) воспринимается здесь как естественное завершение звукорядов. Возьмем другой пример, опять-таки из уже цитированных «Даров Терека».

«Я привез тебе гостинец,
То гостинец не простой:
С поля битвы кабардинец,
Кабардинец удалой.
Он в кольчуге драгоценной,
В налокотниках стальных:
Из Корана стих священный
Писан золотом на них...»

Первые четыре строки — все, как говорится, «поют» и звенят. Рифмуются не только окончания, но благодаря повторам и начало строк. Звенят и самые строки: в первой — сочетание «зт» (привез тебе) переходит в «ст» (гостинец), во второй — оно поддерживается дважды (гостинец и простой). В третьей и четвертой инструментовка меняется — в них акцентируется другое сочетание «пл — бт — бр — рд» — «д — л» — звуки одинаковых рядов. Во втором четверостишии перед нами опять глубоко аллитерированный стих. Звуковое рондо образует сочетания «кл — лк» и «чг — гц».

Он в кольчуге драгоценной,
Налокотниках стальных...—

поддерживает их другая звуковая линия «лtn — стln», находящая продолжение в последующих строках:

Из Корана стих священный
Писан золотом на них....

(Для ясности я сделаю оговорку: звуки мной объединяются по фонетическим группам, — например, «р» и «л», «п» и «б», — рассматриваются как родственные.)

Подобные примеры можно найти почти в каждом лермонтовском стихотворении. Богатейшая звукопись, виртуозная инструментовка характерны для стиха Лермонтова. Рифма у него выступает как естественное продолжение интонационно-звукового ряда. Она целиком связана и объединена с ним общей звуковой структурой.

Может показаться, что поэт искал и находил слова, заботясь лишь об их адекватности смыслу, выбирая их только по признакам точности и яркости. Это, разумеется, так, но это, разумеется, и не так. Огромное значение Лермонтов придавал звуковой выразительности строки, строфы, всего стихотворения в целом. Каждое слово у него проверено на слух и выверено в сочетании с другими — мы встретим у него звуковые контрасты, но диссонансов не встретим. Мастерство только тогда является мастерством, когда мы его не замечаем. Иными словами, в конечном результате труда не должны быть заметны его промежуточные стадии. Лермонтов мог объять поэзию во всей ее полноте и многосторонности, ибо он сам был — поэзия. И он не поступался ни одной ее гранью ради другой. Также он не отвергал ни смысла

ради звука, ни звука ради смысла — этот разрыв, трагичный для поэтов меньшего дарования, был ему, видимо, просто непонятен. Творчество его в лучших образцах представляет гармоничное слияние формы и содержания.

12

В воспоминаниях Коровина о Шаляпине приведены высказывания великого певца об искусстве: «Это надо чувствовать. Понимаешь, все хорошо, а запаха цветка нет. Ты сам часто говоришь, когда смотришь картину, — не то. Все сделано, все выписано, нарисовано, — а не то. Цветок-то отсутствует. Можно уважать работу, удивляться труду, а любить нельзя. Работать, говорят, нужно. Но вот бык или вол трудится, работает двадцать часов, а он не артист. Артист думает всю жизнь, а работает иной раз полчаса. И выходит — если он артист. А как? — неизвестно». И тут же Шаляпин делает удивительное по тонкости замечание — «есть «чуть-чуть». Если это «чуть-чуть» не сделать, то нет искусства. Выходит около».

У Лермонтова все время присутствует это «чуть-чуть», без которого немислима истинная поэзия. Что способствует его возникновению? Бог весть... В предшествующей главе я попытался дать представление о ритмике и звукописи стиха поэта. Сам Лермонтов умеет этот разговор в две строки:

Я без ума от тройственных созвучий,
И влажных рифм — как, например, на ю...

«Сказка для детей»

«Тройственные созвучия» понятны; мы обратили на них внимание, когда говорили о звукописи «Русалки» и «Даров Терека». Но «влажные рифмы»!.. Ведь здесь слово ощущается уже не только на слух и цвет, но и прямо-таки на вкус. Лермонтов осязает его языком, нёбом, губами!.. Вот это уже то «чуть-чуть», которое доступно ему одному.

Тысячу раз был прав Врубель, когда утверждал: «Каждый, кто пишет картины, думает, что он художник, — вздор». Уверенно можно добавить к этому утверждению аналогичное: «Каждый, кто сочиняет стихи, думает, что он поэт, — вздор».

Версифицировать, научиться слагать в правильные ряды рифмованные строки может каждый грамотный человек и даже грамотность здесь не обязательное условие — в старину балаганщики бойко сыпали на публику рифмованными скороговорками. Но версификаторство никогда не имело отношения к поэзии.

Все мы помним пушкинские строки из «Пророка»:

Моих ушей коснулся он,—
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Этот «шум и звон» слышал Блок, когда создавал «Двадцать» и записал «Сегодня — я гений»; во власти его находился Маяковский, сам свидетельствующий об этом в своей работе «Как делать стихи»; им был заполнен Есенин — «орган, самой природой для поэзии созданный», по словам Горького.

И Лермонтов — ближайший наследник и восприемник Пушкина, — как и он, получил дар различать в этом «шуме и звоне» то, что недоступно слуху обыкновенного человека. Гениальный поэт действительно слышит —

И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

В сочетании огромного мастерства и величайшей безыскусственности встает перед нами поэзия Лермонтова. Просты, как дыхание, строки:

И как-то весело,
И хочется плакать,
И так на шею бы
Тебе я кинулся.

«Слышу ли голос твой...»

Что «держит» эти строки? То волшебное «чуть-чуть», о котором говорил Шаляпин. Уже в ранней юности Лермонтов понял, что традиция письменного стиха мертва без оживляющей струи народного творчества. Он создает тогда свою поистине удивительную «Песню»:

Колокол стонет,
Девушка плачет,
И слезы по четкам бегут.

Насильно,
Насильно

От мира в обители скрыта она,
Где жизнь без надежды и ночи без сна.

Ритмика ее предвосхищает самые смелые опыты поэтов XX века. Впервые, кажется, только у Блока мы встретим потом подобный по смелости ритмический рисунок:

Так мое сердце
Грудь беспокоит
И бьется, бьется, бьется.
Велела,
Велела
Судьба мне любовь от него оторвать.
И деву забыть, хоть тому не бывать.

Как просто и одновременно как сложно! Чтобы прозвучать такое звучание, мало было прослушать сотни русских песен и на их основе сложить свою. Нужно действительно было внять «дольней лозы прозябанье» и перевести его в стихи.

Но Лермонтов не стал бы великим поэтом, если бы он свой могучий, почти неестественный дар замкнул в самом себе. Он очень рано, еще в отроческие годы, проникся мыслью о гражданственном назначении поэзии. Свидетельство тому его стихи об июльских днях в Париже, которые даже в наше время выглядят революционными. Появление стихотворения «Смерть Поэта» не было случайным, оно было подготовлено в процессе духовного созревания поэта-гражданина. В дальнейшем его мятежная муза доставляла много беспокойства все сильным «папам» и «голубым мундирам», объявившим ему войну не на жизнь, а на смерть. Он страстно любил Россию, но он не мог не видеть кровоточащие язвы «страны рабов, страны господ». И свое творчество он хотел уподобить не безобидной игрушке, но отточенному кинжалу, с которым он вступал в неравную борьбу против общественной несправедливости. Его стихи, посвященные поэзии, являются подлинным манифестом боевого искусства, не потерявшего значения до сих пор.

Дочитываю страницы лермонтовской лирики, перевертываю последнюю и вдруг, ошеломленный, замираю в недоумении. Что это?! Дальше идут приложения, примечания, оглавление, Сам не замечая, я прочитал по-

следние стихи поэта. Последние. Можно ли понять это? Согласиться с этим? «Пророк», «Тамара», «Морская царевна», «Выхожу один я на дорогу...» — и дальше ничего. Лермонтов умер!

До сих пор отказываешься мириться с тем, что так вот, дико и нелепо, оборвалось на полуслове его творчество, замолк его неповторимый голос. Вдумайтесь в это стертое слово — неповторимый! Один раз лишь в бесконечном бытии своем природа создает такое прихотливое сочетание атомов, каким являлся человек, носивший имя Лермонтова. Один раз — и как до этого не было, так и дальше не возникнет. Ему было лишь двадцать семь лет... Да и двадцати семи ему не было, только бы в октябре исполнилось. Двадцать шесть лет!..

Иллюзия смыкается с действительностью, и Лермонтов живет среди нас. Это действительно так, и оттого, что эти слова тысячи раз были повтрены, они не перестают оставаться верными. Сам я, когда писал эти заметки, почти физически ощущал, что поэт жив и я живу рядом с ним. Я был бы рад, если бы это ощущение я смог передать читателям. Но я рассчитываю даже не на это. Может быть, мои заметки вызовут желание заново перечитать Лермонтова, по-своему вжиться в его строки и увидеть в них то, что не сумел увидеть я. Каждый заново для себя открывает Лермонтова. Гений его настолько и всеобъемлющ и многосторонен, что эти открытия будут продолжаться без конца.

НЕОБЫЧНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Танец Атыка

На некоторых картах, где означены лишь самые большие города, можно встретить в ряду с Москвой и Нью-Йорком, Парижем и Дели никому не известный Уэлен. Чему он обязан такой честью? Видимо, тому, что маленький этот поселок расположен возле мыса Дежнева, являющегося крайней восточной точкой огромного Евразийского материка. Нанесенный на карту, он как бы свидетельствует о том, что все пространство за ним, вплоть до другой крайней точки на западе, помеченной во всех атласах, до Гибралтара, пройдено, освоено и закреплено за собой людьми.

Десять лет назад, когда я прилетел туда, в Уэлене было немногим больше пятидесяти домов. Незадолго перед тем чукчи переселились в них из отслуживших свой век яранг, и в каждом доме только начиналось новоселье. Благодаря своему товарищу, чукотскому писателю Юрию Рыхэу я был желанным гостем во всех семьях. Мой спутник по путешествию был сам уроженцем Уэлена, все его здесь знали, и он всех здесь знал. Среди новых моих знакомцев оказался человек, произведший на меня разительное впечатление. Сейчас его уже нет в живых, а тогда он был очень стар. Еще на заре века он был среди проводников Амундсена, помогавших отважному норвежцу направить свое судно в далекое плавание. Он был мудростью, памятью и совестью своего народа. Звали этого человека Атык.

Он был живой кладовой всех знаний, накопленных чукчами за века существования на этой далекой земле. Весь житейский и духовный опыт своего народа он мог всегда воплотить в короткий и точный совет, немедленно применимый к делу. Никто лучше его не знал повадки зверей,

птиц и рыб. Никто не мог так точно предсказать погоду вперед на неделю, а то и на целый месяц.

В его памяти хранились предания, легенды, мифы глубокой старины, но они не мешали ему с необыкновенной свежестью воспринимать явления теперешней новизны. Повторяя сложенные прадедами песни, он вплетал в их ткань новые, свои собственные образы и краски. И силой его искусства древность возникала в современности, а сквозь современность просвечивали языки костров далеких тысячелетий.

Темной бронзы, иссеченное морщинами лицо; короткая трубка, попыхивающая в углу не по-стариковски твердого рта; стремительный, мгновенно оценивающий собеседника взгляд из-под припухлых век — таким мне запомнился старый Атык с первого знакомства. А что представляло собой его искусство, я попробую рассказать дальше. Но рассказ этот потребует некоторого введения.

Основное занятие жителей Уэлена — промысел морского зверя. Моржи, тюлени, киты — объекты трудной, а иногда опасной охоты. Бивень моржа и хвост кита бывают порой гибельны для легких лодок чукчей. Редкая семья в поселке не насчитывает невосполнимых потерь. Перевернется лодка, и человек в тяжелой меховой одежде ключом уходит в ледяную воду. Но охота не забава, а необходимость, и чукчи идут навстречу опасности.

Скажи мне в Москве, что на кита можно идти с винтовкой, я бы улыбнулся. Но здесь действительно охотятся за ним с простыми винтовками.

На четырех-пяти вельботах, в каждом по четыре-пять промысловиков, чукчи выходят в море и — когда десятками винтовочных выстрелов, а когда сотнями — кончают со зверем. Мне захотелось посмотреть собственными глазами, как это делается. И вот по рекомендации Атыка и Рытхэу промысловики взяли меня с собой на китовую охоту.

Кита мы заметили уже в виду мыса Дежнева. Впереди, смотрим, то бурлит, то успокаивается вода. Вдруг, словно киль потопленного судна, появляется горбатая спина, лоснящаяся под ярким полярным солнцем. Появится и исчезнет, а потом опять все спокойно.

Навстречу нам спешат три вельбота. На них тоже по пяти человек. Один вельбот близко от нас. Белый, выкрашенный масляной краской, он стремительно летит по густо-синим волнам. На носу двое, У одного винтовка вскину-

та к плечу и уже приложена к щеке — это застрельщик. Его фигура четко вырисовывается на фоне бледно-голубого горизонта. Второй — гарпунер — отвел руку назад, приготовился к броску. Оба не шелохнутся. Моторист смотрит только на свой моторчик: нельзя, чтобы он отказал в решающую минуту. Рулевой — двойник нашего Таната — сидит как врезанный на корме, весь устремленный вперед. А вот и мой двойник — посредине лодки, в кухлянке и меховой шапке, неторопливо нацеливающий винтовку.

Первый выстрел! Гулко отдается он в прибрежных скалах, и вслед за ним с разными интервалами следуют другие. Но это не беспорядочная пальба. Нужны зоркие глаза и твердые руки, чтобы пули нашли уязвимые места в этой многотонной громадине.

Кит ранен. Это видно по его лихорадочным броскам то влево, то вправо. Кольцо лодок вокруг него суживается. И вот уже встает в нескольких метрах от нас черная лоснящаяся спина кита. Это лишь часть ее, но насколько она больше нашего вельбота! Слышится гортанный вскрик Аноса — гарпун летит в цель. Мгновение — и рулевой резко поворачивает вельбот, мы отходим от зверя. Свистят в воздухе гарпуны с соседних лодок. Все они, как и мы, повторяют движения медленного подхода и стремительного ухода. Через две-три минуты та же игра, если можно назвать игрой этот великолепный поединок между зоркой волей и слепой силой.

Танат сделал свою последнюю петлю вокруг израненного кита.

— А вот сейчас самое плохое! — вдруг сказал Анос. — Сейчас он «свечу» будет делать. Сам не знает, куда упадет.

Кит действительно сделал «свечу». Кто занес на Чукотку этот гимнастическо-цирковой термин — бог весть. Рулевые, выключив моторы, резко отгребали кормовыми веслами от места китовой гибели. На каких-то несколько секунд высоко выпрыгнуло из воды огромное черное тело и тяжело рухнуло в воду, чуть не перевернув ближайшую лодку.

— Хорошо, — сказал, обернувшись ко мне, Эйгук, наш застрельщик. — Всего сорок патронов истратили.

— А сколько обычно? — полюбопытствовал я.

— Пятьсот — шестьсот. А то и больше тысячи выходит. Тонко винтовка шьет, а шкура толстая, жира много. Гарпунную пушчонку надо бы.

Вельботы вплотную подошли к киту. Он лениво покачивался на чуть пенившейся зыби. Вода кругом окраси-

лась в темно-вишневый цвет. Эйгук легко вспрыгивает на колышущуюся спину животного. Вслед за ним Анос. Ловко орудуя ножами, они вырезают огромные куски сала и мяса с застрявшими в них гарпунами.

Вокруг выют белые чайки. Рулевой Печетегын, на несколько минут забывший о своем моторчике, мелко режет куски китового жира и бросает их чайкам.

— А то обижаться будут,— широко улыбается он.— Они нам путь показали.

— Ах, вот в чем дело, и я тоже кидаю чайкам кусок китового жира, белого, как прибрежный снег.

Я пересел в шлюпку, которая, как первый бурлак в бечеве, тянет впереди других огромную баржу — кита. Работа не кончена, она продолжается. У рулевого дел прибавилось вдвойне: он следил за рулем и одновременно за трюсом, как бы тот не стал перегираться. Гарпунер превратился в кока. Он кладет одно из весел поперек лодки, привязывает к нему на шнурке, связанном из оленьих жил, чайник и ставит под него на дно лодки примус.

— Бери кружку, не обожгись,— слышу я голос товарища по лодке,— здесь хлеб, здесь соль, а жир сам найдешь.

Завиднейся Уэлен. Полсотни его домов все четче вырисовывались на каменистой косе. Вскоре стали видны люди: мужчины, женщины, дети. Лохматые собаки по грудь стояли в воде.

— Что? Встречают? — спросил я у гарпунера, наивно отнеся собачью чувствительность на наш счет.

— Встречают! — спокойно ответил он.— Кита чуют!..

Вельбот мягко ткнулся носом в берег. Дюжина сильных рук протащила его дальше по гальке. Я спрыгнул прямо на морскую траву, которой здесь застлана прибрежная полоса. Кита стали вытягивать трактором на берег. Взираюсь на пригорок и иду к дому. Там меня встречает Рытхэу. Он, как всегда, спокоен и немногословен.

— Ну как? — спрашивает он.— Штука не для слабонервных?

— Да, это мужская вещь,— отвечаю я, устало присаживаясь на свою кровать.

В дверь комнаты входит старый Атык. За ним появляются Анос, Танат, Эйгук, Печетегын. А в окно я вижу: к дому пришел и предсельсовета Келы, а с ним многие и многие другие — женщины и мужчины в меховых одеждах, расшитых бисером.

— Сейчас начнется праздник кита,— сказал Атык.

Вскоре на площадке перед домом образовался круг. На середину круга вышел Атык. В руках он держал бубен. Старик был важен и сосредоточен. Взгляд его был направлен поверх голов собравшихся, куда-то в далекое далеко. Все замолчали, стало совсем тихо, только слышалось, как невдалеке волны бились о камень. И вдруг гортанный вскрик, удар бубна, а дальше...

Дальше я расскажу об этом стихами. Они здесь более уместны, чем проза. И главное, в них запечатлелась не только внешняя сторона увиденного мною в тот день, но и глубинное мое ощущение неповторимого зрелища.

ТАНЕЦ КИТА

Под крутыми небесами
Я в плену себя сыскал,
Под началом древней саги,
Белых волн и черных скал

Из диковинного плена
Я в Москву к себе увез
Летний вечер Уэлена
С близким блеском дальних звезд.

Вечер тот был мною встречен
По дороге в никуда,
Был расцвечен этот вечер
В краски праздника кита.

Там тогда из бурь крылатых
Неизведанных времен
Появился старый Атык,
Словно дух явился он.

Дух охоты и веселья,
Среди нас он так возник,
Как в пиру на новоселье
Всех гостей заздравный крик.

Начиная песней пляску,
Перед сотней зорких глаз
Про кита завел он сказку
И о нас повел рассказ.

Жесты кратки,
Жесты четки,
Все — в сейчас и все — в потом.
Он в качающейся лодке,
Он в погоне за китом.

Море пело в пенной дымке,
За буруном шел бурун.
По киту — невидимке —
Бил невидимый гарпун.

Атык вдруг полуприметный
Поворот придал плечу —
И подбитый кит
Ракетой
В цирковую взмыл свечу.

Тут ладони острым краем
Атык линию чертит.
— Отгребаем?..
— Отгребаем! —
Рядом с лодкой рухнул кит.

Возвращаемся с добычей.
К нам спешат со всех сторон...
Атык свято чтит обычай,
Отдает киту поклон.

Мы, мол, злобе были чужды,
Из нужды, мол, он убит...
Входит кит в людские нужды,
И людей прощает кит.

По спине прошли морозом
Непонятные слова...
Атык бубен бросил оземь,
Атык пот смахнул со лба.

В этой пляске, в действе странном,
Многозначном и простом,
Был он сразу океаном,
Человеком и китом.

Неуклюжий чужестранец,
Грубый мастер ладных дел
Я на дивный этот танец
С дивной завистью глядел.

Это был мгновенный отклик,
«Гвоздь» на целых пять столбцов
С четким фото наших лодок
И с портретами гребцов.

В нем имел свое значенье
Каждый жест и поворот,
Он вставал, как обобщенье
Тысяч ловель и охот.

Но его большая тема
Выходила за столбцы,
И несла нас вдаль поэма,
В незнакомые концы,

Где забытые дороги
Нас веди к забытым снам
И неведомые боги
Открывали тайны нам.

И была в нем суть раскрыта,
Смысл искусства воплощен
От времен палеолита
Вплоть до нынешних времен.

Я стал свидетелем редкостного в наши времена явления. Ученые называют **первобытным синкретическим искусством** такое, в котором еще слиты воедино танец, музыка и слово. В седой древности проросло семя, выбросившее вначале один крепкий стебель. Потом этот стебель превратился в большое и сильное дерево. Ветви его хоть и соприкасаются друг с дружкой, но каждая растет в свою сторону. Вы не ждете от Майи Плисецкой, чтобы она присоединила к своему танцевальному дарованию вокальные данные Галины Вишневской. Никто не потребует от Давида Ойстраха, чтобы он сопровождал скрипичный концерт пением и пляской. Поэзия соседствует с музыкой, и есть поэты, читающие свои стихи под гитару. Но рассматривать их выступления как остаточные явления синкретического искусства вряд ли кому придет в голову.

Старый Атык, как это явствует из моего стихотворного описания, был не только танцором, певцом и музыкантом, но и творцом-сочинителем своего действия. Но творцом-сочинителем не в теперешнем значении этих слов. Рамки действия, его форма были установлены не им, а задолго до него, может быть, тысячелетия тому назад. Он усвоил и перенял их от своих дедов, а те, в свою очередь, от своих. И общие, причем наиболее древние, элементы танца-действия он оставил без изменения, повторив их в многотысячный раз в таком виде, в каком он их когда-то перенял. Такими бесспорно древнейшими частями были, например, изображения очеловеченного океана и просьба о прощении, адресованная к убитому киту. Но вместе с тем Атык, как сказали бы мы сейчас, влил в старую форму новое содержание. Успев расспросить возвратившихся, как проходил промысел, он ввел в действие конкретный репортаж о данной конкретной охоте. И я видел, как вспыхивали от удовольствия глаза у Эйгука и Печетегына, когда Атык называл их имена и воспроизводил их облик и движения. Весь его танец-песня был в этой части смелой и талантливой импровизацией, Атык в буквальном смысле слова «сочинял на ходу».

В своем описании я сконцентрировал внимание на образе старого Атыка, опустив все, что происходило в данный момент вокруг него. Между тем зрители и слушатели этого действия отнюдь не оставались к нему безучастными. Они хором подхватывали отдельные, по-видимому традиционные, слова, которыми последовательно заканчивал Атык каждый ритмический отрывок своего танца. То один, то другой, выходя из круга, повторял и варьировал движения Атыка. Словом, это была коллективная акция, в которой участвовали все собравшиеся. Центральная и главная роль принадлежала в ней, конечно, Атыку, но степень участия остальных тоже была значительной.

Синкретизм первобытного искусства, одно из последних проявлений которого мне удалось наблюдать в тот день, предстал предо мной, разумеется, не в чистом его виде. Чукчи, встречавшие меня в Уэлене, вполне современные люди. Душевный комплекс уэленцев в главных своих чертах мало чем отличим от душевного комплекса москвичей. Отличия пойдут за счет разных условий быта, труда, природы. Полвека Советской власти поставили чукчей в один ряд с народами, намного раньше их вступившими на путь исторического развития. Из родового общества они шагнули прямо в социализм, из неолита — в век атома и космоса. И первобытные верования, неотъемлемые от древнего искусства, проглянувшие в танце Атыка очеловеченным океаном и просьбой в прощении у кита, разумеется, оставлены ими. Их деды, а может быть, еще и отцы чистосердечно верили в смысл обряда прощения: объяснишь киту, что убили его не для забавы, а по необходимости, — мол, нужна еда и все прочее, кит поймет, и дух его посоветует другим китам, что не стоит сердиться на людей и уходить от берегов в чужие моря. Этот, как бы мы сказали сейчас, идейный смысл действия безвозвратно потерял, и потому-то, повторяю, синкретизм первобытного искусства, основу которого он составлял, в данном примере надо уже принимать, как говорится, с поправками на современность.

Но уподобить уэленцев какому-нибудь самодеятельному коллективу среднерусской полосы, включившему в свою программу старинные обрядовые песни и танцы, тоже нельзя. Где-нибудь под Рязанью нынешние шофер и доярка только изображают давнишних «князя и княгиню» — жениха и невесту. Они могут лишь «вживаться» в их образы и с большей или меньшей степенью достоверности воспроизводить их переживания. Сам же свадебный обряд, кото-

рый они воскрешают на сцене, ничем не напоминает процедуру в районном загсе. В нашем же случае такого разрыва между изображаемым и реальным еще не произошло. Предмет изображения — охота на кита — предельно приближен к участникам действия, они лишь час назад сошли с лодок на берег. Эйгук и Печетегын, вступая в круг, играют самих себя. Атык, за плечами которого стоит многовековая традиция, включает частный случай этой охоты в цепь подобных ей охот, виденных им и его бесчисленными предками, и, говоря языком литературоведов, создает художественное обобщение. Таким образом, танец кита, наблюдавшийся мной, находится где-то уже на пути между обрядом и представлением, но представлением пока еще не стал.

Взгляд Атыка, вбирая в себя лодки с современными моторчиками, стандартные дома поселка и мачту радиостанции, встречался поверх них со знакомыми тенями, и они дружески кивали ему из тьмы первобытных времен.

«От кого я родился?» — спрашивает ребенок. «От папы с мамой». — «А папа с мамой?» — «От дедушки и бабушки». — «А дедушка и бабушка?» — «От прадедушки и прабабушки». — «А прадедушка и прабабушка?» — «От прапрадедушки и прапрабабушки». На труднопроизносимых словах язык у ребенка начинает спотыкаться, и он поневоле прекращает вопросы.

Но нам такая опасность не грозит, и мы, лишь бы хватило любознательности, в каждом вопросе стараемся доискаться до прапрапрадедушек, вплоть до их предков с поистине неисчислимым количеством «пра». Так и здесь: как и когда родился тот танец кита, о котором ведется речь? Откуда и почему появилась потребность в его возникновении? Если мы ответим на эти вопросы, то дознаемся до неизмеримо большего: как возникло само искусство?

Начнем с азов. Никакой танец не возможен без ритма. Ритмом мы называем чередование отдельных элементов (звуков, жестов, движений, красок и т. д.) через определенные интервалы. Природа насыщена звуками. Порой они хаотичные, и нельзя уловить ритма в их беспорядочном смешении. Но часто слух замечает последовательность в их возникновении. Слышится шум морского прибоя. Непроизвольно вы отмечаете удары волн о прибрежные камни. Они звучат через определенные промежутки. Вот волна отсту-

пила, короткая передышка — она словно собирается с силами, — потом нарастающий гул разбега, сокрушительный удар о скалы, грохот! — и опять все сначала. Это ритм моря. А если вы хорошенько прислушаетесь, то обнаружите ритмы везде, куда ни обратите свой слух: и в шелесте листвы, и в звоне ручьев, и в порывах ветра, и в шуме дождя. И прежде всего в себе самом: о ритме все время напоминает ваше собственное сердце.

Чувство ритма одно из основных свойств человека. Да и не только человека. О том, что оно присуще не нам одним, великий естествоиспытатель Чарлз Дарвин говорит так: «Способность если не наслаждаться музыкальностью такта и ритма, то, по крайней мере, замечать ее, свойственна, по видимому, всем животным и, без сомнения, зависит от общей физиологической природы их нервной системы». И тот, кто хоть раз слушал пение соловья в весеннюю ночь, вряд ли усомнится в этих словах.

Но, как однажды сказано, «птичка божия не знает ни заботы, ни труда». А человек и труд нераздельны. Библейское напутствие Адаму: «В поте лица твоего будешь есть хлеб» — одно из самых ранних свидетельств того, что люди понимали эту взаимосвязь еще на заре истории. Труд создал человека, говорим мы сейчас, и этот вывод подтверждается всем ходом развития человеческого общества.

Труд дает человеку средства к существованию. У первобытного человека таким трудом являлись собирательство и охота. Он собирал съедобные плоды и корни, охотился на птиц и зверей, добывая мясо для пищи и шкуры для одежды. Все чувства, качества и свойства, заложенные в него природой, человек использовал для того, чтобы труд его был как можно более успешным. И свою чувствительность к ритму человек тоже обратил в свою пользу и применил к делу.

«Раз, два, взяли!» Сколько раз вы слышали, а то и сами произносили эти слова, вряд ли подозревая, что они имеют какое-либо отношение к искусству и поэзии. Между тем эта несложная формула вмещает в себя их начатки. Заметим, кстати, что многие элементы первобытного искусства продолжают существовать и теперь. Одни из них выглядят как двоякодышащие рыбы, недавно открытые на Мадагаскаре, — это живые ископаемые, вроде, например, танца Атыка, другие как бы все время рождаются заново, по принципу сходных причин, производящих сходные следст-

вия. К числу последних относится, по-видимому, и наша формула.

Переселяясь в новую квартиру, вы просите двух-трех знакомых пособить вам при переезде. Тяжелый шкаф не хочет трогаться с места. Вы соединяете усилия — раз, два, взяли! — рывок! — и громоздкая вещь пошла к двери.

Для вас такая хитрость не в новинку. А когда-то, очень давно, она явилась своего рода крупным открытием. Представьте, такой случай из жизни вашего далекого пращура. Вот он стоит со своими родичами у только что найденной пещеры. Всем хороша она для жилья — и просторна, и суха, и с расщелиной сверху — для дымохода. Один недостаток — широковатый вход. Любому зверю, любому недругу — прямой соблазн для неожиданного визита. Но этой беде можно помочь: всего в нескольких шагах отсюда лежит большой камень, стоит его прислонить к отверстию, и он закроет его почти полностью. Останется лишь такая щель, в которую сможет протиснуться боком один человек. Приступили к камню. Люди все сильные, здоровые, но толкают его вразнобой, и камень — ни с места. Один кричит, поддавая плечом, — «ох», другой — «эх», третий — «ух», но толку не получается. И вдруг они заметили, что, когда эти «ох» и «эх» совпадают, камень начинает подаваться. Одновременный толчок — «ох!», другой такой же толчок — «эх!», третий совместный — «ух!», и камень пополз к пещере. Ритм стал помощником человека. Ритм впервые организовал и облегчил его труд. Ритм вступил в союз с трудом.

Разумеется, это открытие было сделано не одним вашим пращуром и не одними его родичами. Оно родилось вблизи сотен подобных пещер, у сотен подобных камней и запомнилось тысячами подобных людей. Ритм мог прийти на помощь труду при других обстоятельствах: при переноске туши мамонта или пещерного медведя, при транспортировании больших деревьев, необходимых для общего костра. Но, как и где бы ни произошло это событие, оно закрепились в памяти людей и дало многочисленные и сильные победы.

Каменным скребком женщина соскабливает с оленьей шкуры остатки мяса и жира. Сгибается и разгибается спина, напряжены вытянутые руки. Тяжелая, утомительная работа. Но на помощь приходит ритм, а ритм зовет слова. «Трись, шкура, трись, — повторяет женщина в такт своим движениям. — Будет сыну доха». Бесконечное число раз повторяет она свои движения, бесконечное число раз по-

вторяет она эти слова. «Вот заладила!» — сказали бы мы, послушав ее. Но лицо женщины горит вдохновением, работа ей уже не в тягость, она видит то, чего не видим мы. Она видит, как грязная и жесткая шкура стала в ее руках чистой и мягкой. Она видит, как шкура превращается в прекрасную меховую одежду. Одежда будет расшита по подолу зеленым, а по рукавам красным бисером. Ни у кого в стойбище не будет такой красивой дохи, как у ее малыша. «Тришь, шкура, тришь. Будет сыну доха».

Так рождается трудовая песня.

Слова здесь пока еще слабо прикреплены к ритму. В следующий раз женщина может заменить их другими. Но сама привычка повторять те или иные слова в такт движениям останется и укоренится. Ведь так интересно думать о том хорошем, что получится из твоей работы, ведь так спорится дело в руках, когда в лад усилиям звучат слова.

Теперь можно сделать обобщение. То, что было сказано до сих пор, можно выразить цепочкой понятий: труд — ритм — слово. Труд позвал на помощь ритм, а ритму, в свою очередь, пришли помогать слова. Такая последовательность легко может быть прослежена на приведенных нами примерах. Но, может, танец Атыка имел и другие корни, другие причины своего возникновения? Попробуем в этом разобраться.

В танце Атыка его трудовая подоплека была очевидна. Охота на кита, как мы уже говорили, для чукчей, не забава, а необходимость. Танец имитировал и обобщал главные эпизоды этой охоты.

То же самое мы наблюдаем в подобных танцах множества народов и племен. У австралийцев, например, танцовщица изображает, как она ныряет при ловле раковин, или вырывает съедобные корни, или карабкается на дерево, чтобы поймать зверька, притаившегося в дупле. Все это ее повседневные занятия, весьма тяжелые и утомительные. Но в танце они выглядят как интересная игра, приобретают праздничный характер. В этом есть глубокий смысл. «Смотрите, — как бы говорит женщина своим танцем, — какая я ловкая, умелая, сильная и как мне все легко удастся. А нырять за раковинами — так это сплошное удовольствие. И тем, кто боится глубины, как, например, моя младшая дочь, должно быть просто стыдно».

Нырять за раковинами тяжело и опасно. Можно запутаться в водорослях, можно попасть в зубы акуле. Но когда наловишь раковин вдосталь, результат оправдывает усилия. Мясо моллюсков — вкусное лакомство, а створки раковин — красивые украшения. И праздничность результата человек перенес в танце на весь труд в целом.

Так и в танце Атыка. Я подробно описал саму охоту на кита, и вы могли убедиться, что это занятие не легкое и не безопасное. В танце оно нашло свое игровое, праздничное отражение. Опасность подчеркивалась жестами и мимикой для того, чтобы показать, как умело избегают и преодолевают ее охотники. Тяжесть работы по транспортировке кита — для того, чтобы продемонстрировать силу и умение промысловиков. Конечный результат опять окрасил в свои светлые тона предшествующие ему тяжелые усилия.

Цель труда — благо, и для отдельного человека, и для всего рода и племени, к которому он принадлежит. Интуитивное понимание этого закона сказалось и в танце австралийской ныряльщицы за раковинами, и в танце чукотских охотников на кита.

Попутно заметим, что в обоих случаях мы впервые сталкиваемся с тем понятием, о котором нам еще придется говорить. Я имею в виду воспитательное значение искусства. Танец подчеркивал лучшую, красивую сторону труда, убеждал не бояться опасностей, вызывал стремление быть сильным, ловким, смелым — то есть воспитывать в себе те качества, которые необходимы хорошему добытчику.

Итак, первое звено цепочки — труд — опять ясно просматривается на примере первобытного танца. Но откуда же возникла сама потребность в таком необычном времяпрепровождении? Ведь сам танец как будто никаких жизненных благ не создает, а воспитательная его роль — по времени — явление вторичное. Здесь, как и в первом случае, когда объяснялось возникновение рабочей песни, мы обратимся к началу начал.

«Делу — время, потехе — час» — этот золотой закон известен не только людям. У животных тоже есть свои забавы, игры, танцы. Это для них, как сказал бы какой-нибудь массовик в городском парке, активный отдых. Можно привести множество примеров таких забав. Отдельные виды птиц проявляют прямо недюжинные способности в этой области. Вот как описывает Брем повадки павлиньего журавля — красивой и своеобразной птицы, живущей в Африке: «Эти журавли, скучившись на ровном песчаном

месте, начинают танцевать всякий раз, когда необычное явление привлечет их внимание, если в куче пролетит новый журавль и т. д. Танцор подпрыгивает вверх иногда на метр от земли, несколько распускает при этом крылья и иногда опускает ноги не одновременно, а одну за другой. В неволе павлиний журавль приветствует своего хозяина веселыми танцами. В зоологических садах он привлекает внимание посетителей, так как тоже принимается танцевать, когда услышит музыку». Ничего не скажешь, артистичная птица!

Широко известны любовные танцы обитателей лесов и полей, когда пернатые и мохнатые ухажеры демонстрируют наперебой перед внешне равнодушными дамами свои неотразимые качества. Словом, забава, игра, танец — в самых разнообразных формах и проявлениях изначально свойственны всему животному миру, и венец творения — человек тоже не был им чужд.

В самые далекие времена были у людей свои игры, ласковые и грубые, тихие и шумные. Были у них и свои танцы, любовные и нелюбовные, быстрые и медленные. В основе всякого танца находится ритм, но чувство ритма, как мы помним, присуще и человеку, и зверю, и птице — это общий дар природы. И самые древние танцы первобытных людей, видимо, мало чем отличались от танцев, известных всему животному миру. Отличие стало видно тогда, когда развилась и упрочилась трудовая деятельность человека. В играх и танцах стало неизбежно отражаться то, что сделалось главным содержанием жизни людей. Ловля раковин, собирание корней, трав, птичьих яиц, так же как охота на оленя, кенгуру, медведя, запечатлелись в соответствующих танцах. Второе звено цепочки — ритм — опять примкнуто к первому звену.

Трудно представить танец без звукового сопровождения. Отмечать такт помогали поначалу вскрики и восклицания танцоров. Но возник язык, и вскрики превратились в слова. Вначале простые и односложные, нечто вроде нашего «еще раз, еще раз», они выполняли чисто служебную роль, фиксируя и акцентируя ритм. Но язык развивался, и односложные слова иногда уже вырастали в целые фразы.

«Мы убили кита! Мы убили кита!» — пели, пританцовывая, предки Атыка, и весь текст песни-пляски замыкался в этих словах. Но уже рождалось желание рассказать друг другу, вспомнить самим, как его убили, и припев постепенно разворачивался в песню. Конечно, это стало воз-

можным, когда в языке предков Атыка появилось достаточное количество слов, чтобы сочинить такой песенный рассказ.

Так постепенно к двум первым звеньям — труду и ритму присоединилось третье звено — слово. Присоединившись, оно вместе с двумя первыми и создало ту пеструю и причудливую ткань синкретического искусства, одним из последних проявлений которого был танец Атыка.

Но наш разговор о танце Атыка еще нельзя считать окончательным. В нем, как вы помните, содержались два эпизода — просьба о прощении, адресованная киту, и изображение очеловеченного океана. Мы называли их древнейшими элементами танца, и они действительно восходят к очень далеким временам. И тот и другой эпизоды донесли до нас воспоминания о первобытных верованиях человечества. О тех верованиях, которые наука определяет понятиями магии, тотемизма, анимизма.

Со словом «магия» у нас связываются представления о заклинаниях и чудесах, колдовстве и ворожбе, ясновидении и вызывании духов. Магов мы встречаем среди сказочных персонажей «1001 ночи», магами себя объявляли и реально существовавшие люди: Калиостро и Сен-Жермен — авантюристы XVIII века.

В силу магии верили долго и упорно, вера в нее держалась и в крестьянских хижинах, и в королевских дворцах. В романе Александра Дюма «Королева Марго» можно найти описание тех действий, которые считались магическими во Франции XVI века. Напомним его вам.

Катерине Медичи нужно убедить своего умирающего сына короля Карла IX в том, что он стал жертвой политического заговора. «Как же это хотели убить меня?» — спрашивает король. «Магией», — отвечает королева-мать, и дальше идет следующий диалог.

— «Чувствуешь ты снедающую тебя лихорадку?» — спросила Катерина.

— Конечно, чувствую, — отвечал Карл, нахмурив брови.

— Чувствуешь ты жар, который сушит твое сердце и внутренности?

— Да, — отвечал Карл, становясь еще мрачнее.

— И острую боль в голове...

— Да, да, я чувствую все это. О, вы прекрасно умеете описывать мою болезнь.

— Это очень просто: посмотри...

Она достала из-под мантильи какую-то вещь и подала ее Карлу.

Это была фигура из желтоватого воска, величиною дюймов в шесть. Фигура была одета в золотое звездчатое платье, также из воска; сверху на ней была царская мантия из того же материала.

— Ну-с! Что же это за статуйка? — спросил Карл.

— Посмотри, что у нее на голове?

— Корона.

— А в сердце?

— Булавка. Что же дальше?

— Что? Узнаешь ты себя?

— Себя?

— Да: с короной и мантией.

— ...Эту статуйку, — продолжала Катерина, — отыскал генерал-прокурор в квартире человека, который в день соколиной охоты держал наготове две лошади для короля Наваррского.

— У Ла-Моля?

— У него: посмотри, как эта булавка вонзилась в сердце и какая буква написана на прикрепленном к ней ярлычке.

— Вижу: буква «М».

— То есть «Mort» — смерть; это магическая формула; убийца пишет свое желание на ране, которую делает. Если бы он хотел поразить тебя безумством, как это сделал бретонский герцог с Карлом VI, он вонзил бы булавку в голову и написал бы вместо «М» — «Б».

— Так, по вашему мнению, Ла-Моль ищет моей смерти?

— Да, как кинжал ищет сердца, но кинжал повинуетя руке...

— И в этом-то вся причина моей болезни? Как же тут помочь? Вы это знаете, вы занимались этим всю жизнь; я, напротив, совершенный невежда в магии.

— Смерть заклинателя уничтожает заклинание — вот и все. Когда исчезнет заклинание, исчезнет и болезнь».

И Катерина Медичи добивается ареста, а потом и смерти оклеветанного ею Ла-Моля.

Вам будет небезынтересно узнать, что А. Дюма, вообще очень много выдумывавший в своих романах, здесь как раз довольно близко следовал исторической правде. Ла-Молю и его друзьям, лицам действительно существовавшим, было

предъявлено именно такое обвинение, и оно оказалось вполне достаточным для того, чтобы их красивые дворянские головы покатались по доскам эшафота.

Тем не менее магия в те времена уже не занимала господствующего места в человеческом обществе. Многие люди сомневались в ее действительности, а то и начисто отвергали ее как таковую. В приведенном отрывке сам Карл IX, мнимая жертва магии, с известным скепсисом относится к словам матери и соглашается на арест Ла-Моля, имея в виду другие соображения. Но и те, кто слепо верил в магию, относились к ней как к орудию дьявола—запретному, мрачному, злостому делу. Так, однако, было не всегда и не везде. В давние времена — у всего человечества, а в недавние — у тех народов, которые оставались на первых ступенях культуры, вера в магию была всеобщей, и магические обряды не только не считались преступными, но совершались на виду у всех, составляли неотъемлемую часть праздников и торжеств. Магия сопровождала человека с первых дней рождения до самой смерти, направляла его мысли и поступки, определяла его поведение в обществе.

Как возникла эта вера, какие причины вызвали к жизни магию? В одной книге я прочел описание обычаев североамериканских индейцев, и оно живо напомнило мне соответствующие строки в «Королеве Марго». Оказывается, индеец, желающий убить медведя, перед тем как идти на охоту, вешает травяное чучело зверя и стреляет в него, полагая, что это символическое действие повлечет за собой и реальное событие. То есть поражу изображение, поражу и самого медведя. Замените чучело из травы восковой фигуркой, а медведя — королем, и вы получите полное совпадение с рассказом Катерины Медичи.

Но индейский обычай, хотя он наблюдался еще сравнительно недавно, неизмеримо древнее, чем действия, приписанные королевой Ла-Молю и приведшие его на эшафот. Сейчас найдено много рисунков первобытных людей. На стенах пещер наши пращуры рисовали зубров, медведей, мамонтов — тех зверей, на которых охотился человек. Некоторые изображения были испещрены точками. Точки приходились против наиболее уязвимых мест животного — сердца, легких, печени. Нетрудно догадаться, что здесь мы имеем дело с тем же явлением, что и в обычае индейцев.

Сходные действия над сходными вещами должны приводить к сходным результатам — таков был ход мыслей,

кажущийся нам сейчас наивным и даже комичным. Но пращурьы наши твердо верили в действительность своих методов.

Не всякая охота была удачной, не каждая рыбная ловля успешной, не любое дерево хранило в дупле пчелиный мед. Магия возникла из стремления сделать желаемое действительным. Человек стал искать способы подтолкнуть случай в нужном направлении. Ищущий, но неразвитый разум его нашел, что все сходное тождественно, и немедленно применил это умозаключение к делу. Эта мысль возникла не на голом месте — многие сходные вещи действительно почти или полностью тождественны. На похожих дубах растут похожие желуди, одна медвежья шкура так же тепла, как другая, вода из одного ручья так же утоляет жажду, как из другого. Сходные действия тоже бывают иногда одинаковыми по результатам. Если умеючи долго тереть одну деревянную палочку о другую, обязательно вспыхнет огонь — так делал отец, так делаю я, и результат тождествен. Если найти хороший кремень и терпеливо обколоть его, выйдет такой же надежный топор, как был у меня прежде. Если этим топором сильно и метко ударить зубра, домой вернешься с богатой добычей.

И вот это тождество по сходству, отнюдь неприменимое ко всем случаям жизни, первобытный человек распространил на те явления, которые представлялись ему наиболее желательными. Сегодня наносился удар по изображению в надежде, что завтра похожий удар поразит самого зверя. Наш пращур был практиком, и придуманные им способы подтолкнуть случай были просты и наглядны. «...Человек той поры, — пишет Горький, — жил в непрерывном физическом труде и в непрерывном же состоянии самообороны, он был прежде всего творцом реальных фактов и не имел времени мыслить отвлеченно». Именно это последнее обстоятельство определило практический и, так сказать, прикладной характер первобытной магии.

Везде, где человек хотел достичь желаемого, всюду, когда люди сомневались в нужном исходе дела, они стали прибегать к помощи магии. Лекарь, приглашенный к больному, падает на землю и изображает мертвеца. С ним обращаются как с трупом, его обертывают в циновки, а затем уносят из хижины и кладут на землю. По истечении доброго часа времени окружающие принимаются воскрешать мнимого мертвеца. По мере того как «живой труп» возвращается к жизни, подлинный больной, как предпола-

гается, должен чувствовать себя все лучше и, наконец выздороветь. Это пример лечебной магии, и, как видите, в основе его лежит тот же принцип тождества по сходству, что и в первом нашем случае.

Еще ярче выступает он в обряде другого племени. Так, когда женщине приходит время рожать, муж в соседнем шалаше следует ее примеру. Он полностью воспроизводит картину родов: мечется, кричит, стонет. Так как он при этих показных столах никакой боли, разумеется, не испытывает, считается, что его жена, рожающая поблизости, тоже получает облегчение от мук. И так же гладко, как происходят «роды» у мужа, должны они пройти и у жены. У нас такой обряд вызывает улыбку, но те люди всерьез верили в его действенность.

Кроме охотничьей и лечебной, возникла магия любовная, военная, бытовая. Словом, не стало ни одного рода человеческой деятельности, к которому бы она не присоединялась. И вполне понятно, что танец, так или иначе отражавший эту деятельность, тоже стал приобретать магическую окраску. Мы помним, как индеец стрелял в травяное чучело зверя, рассчитывая таким же образом убить на другой день настоящего медведя. И вот так же целая группа охотников, принадлежавших к одному роду, воспроизводила сегодня в танце весь процесс охоты, твердо веря, что это принесет успех завтрашнему промыслу. Танцы эти не были бессловесными, — они сопровождались пением, в котором не последнюю роль играли магические заклинания, нечто вроде: «Мы разыщем кенгуру, мы настигнем кенгуру, мы убьем кенгуру».

На тех ранних ступенях культуры человек был еще предельно близок к окружающей его природе. Он уже выделился из нее и даже стал себя противопоставлять природе, но чувство кровной связи с ней жило в нем. В недавние дни Есенин писал: «И зверье, как братьев наших меньших, никогда не бил по голове». Человек родового общества считал зверей даже не младшими, а порой старшими своими братьями. Ведь, сравнивая себя с ними, он замечал, что орел, например, зорче, медведь сильнее, а олень быстрее его. Природу человек судил по себе и наделял все окружающее своими качествами, иначе сказать — одухотворял природу. Ни на минуту он не сомневался в том, что медвежий разум подобен человеческому и что медведь руководствуется теми же стремлениями, что и человек. Соответственно он относился и к другим животным, птицам, насекомым,

Одухотворял он деревья и кустарники, ручьи и реки, и, наконец, стихийные силы — ветер и дождь, молнию и гром. Все вокруг жило одной с ним жизнью, все было подобно ему.

Со зверями человека связывали особенно тесные отношения. Трудно найти в себе сходство с ветром или громом, а с медведем или оленем найдешь сходных черт сколько угодно. «Сильный, как медведь; быстрый, как олень», — говорилось в похвалу хорошему охотнику. Говорилось с известной степенью преувеличения, как при всякой похвале. С этими сильными и быстрыми зверями людям хотелось укрепить связи, а самой крепкой тогда считалась и была связь родства. Ведь если предположить, что твоим предком был медведь, значит, в тебе должно сохраняться и самое заманчивое медвежье качество — баснословная сила. Желаемое снова принималось за действительное, и целый род провозглашал своим родоначальником медведя или зубра, волка или оленя.

Но подобное родство накладывало определенные обязательства. И подразумевалось, что они распространяются на обе стороны. Роду, принявшему имя медведя, косолапые братья должны были особенно охотно даваться в руки. Зайцы, например, с нескрываемым удовольствием лезли в силки, расставленные им представителями рода зайца. Но люди тоже должны были компенсировать эти пока что односторонние акции. И вот в честь того же зайца стали устраивать особые торжества, где в танце-песне всячески возвеличивались его быстрота и ловкость. И вот того же медведя всячески расхваливали за его силу и ум в сходном танце-песне другого охотничьего рода, принявшего его имя. Но мало расхвалить и возвеличить, надо еще как-то объяснить вопиющее нарушение основного закона родства, запрещающего убивать своего сородича. «...Никогда не бил по голове», — говорил Есенин, а тут не только что били, а убили. И люди стали придумывать объяснения, которые должны были удовлетворить незадачливого покойника. Или убили, мол, его по ошибке, приняв за кого-то другого, например, медведя за лося, оба, дескать, очень шумно бредут по чаще. Или, как в танце Атыка, просили прощения: убили, мол, по крайней необходимости, не обижайся, пожалуйста.

Эти сцены возвеличивания и прощения тоже входили в танцы-пляски и становились их неотъемлемой составной частью, а иногда и целиком определяли их содержание,

У Фенимора Купера немало страниц посвящено воинственному индейскому племени оджибуэев. Слово «тотем» на их языке обозначало название, которое присваивал себе тот или иной род в честь своего мыслимого родоначальника — зверя или птицы, растения или стихии. Этим же словом называли и самого родоначальника, то есть индеец мог сказать: «Мой тотем — медведь», или: «Мой тотем — орел». Подобные факты были отмечены у множества племен Америки и Азии, Африки и Австралии. Найдены были их следы и у европейских народов. Все эти явления ученые называли **тотемизмом**. Он имеет прямое отношение к предмету нашего разговора.

Тотемизм был одной из первых попыток осмыслить и ввести в определенные рамки взаимосвязь человека с природой. Но отношения людей с окружающим миром, конечно, не ограничивались признанием родства с одной из его частей. Своему тотему оказывалось предпочтение, но человек ощущал себя связанным и со всей природой, которую он одухотворял и уподоблял самому себе. Ему свойственны были, кроме других — жестоких и воинственных, чувства сострадания и любви, нежности и дружбы, и он переносил их на весь окружающий мир. Ему казалось, что дерево стонет и жалуется под острым кремнем его топора, и он, утешая его, как плачущую женщину, объяснял ему жестокую необходимость своего поступка. Он и сам просил тех, кто сильнее его, — ветер или дождь, — полегче ломиться в его хижину и не заливать ее водой. И природа бывала ему не только врагом, но и добрым другом. Прекрасный рассказ об этом можно прочесть в поэме «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло. Поэма эта была создана по мотивам преданий североамериканских индейцев. Вдохновенный перевод ее на русский язык сделал И. Бунин. Мы приведем из нее почти полностью одну главку, подкрепляющую наши суждения.

ПИРОГА ГАЙАВАТЫ

«Дай коры мне, о Береза!
Желтой дай коры, Береза,
Ты, что высишься в долине
Стройным станом над потоком!
Я свяжу себе пирогу,
Легкий челн себе построю,
И в воде он будет плавать,
Словно желтый лист осенний,
Словно желтая кувшинка!»

Скинь свой белый плащ, Береза!
Скинь свой плащ из белой кожи:
Скоро лето к нам вернется,
Жарко светит солнце в небе,
Белый плащ тебе не нужен!»

До корней затрепетала
Каждым листиком береза,
Говоря с покорным вздохом:
«Скинь мой плащ, о Гайавата!»

И ножом кору березы
Опоясал Гайавата
Ниже веток, выше корня,
Так, что брызнул сок наружу;
По стволу, с вершины к корню,
Он потом кору разрезал,
Деревянным клином поднял,
Осторожно снял с березы.

«Дай, о Кедр, ветвей зеленых,
Дай мне гибких, крепких сучьев,
Помоги пирогу сделать
И надежней и прочнее!»

По вершине кедра шумно
Ропот ужаса пронесся,
Стон и крик сопротивления.
Но, склоняясь, прошептал он.
«На, руби, о Гайавата!»

И, срубивши сучья кедра,
Он связал из сучьев раму,
Как два лука, он согнул их,
Как два лука, он связал их.

«Дай корней своих, о Тэмрак,
Дай корней мне волокнистых:
Я свяжу свою пирогу,
Так свяжу ее корнями,
Чтоб вода не проникала,
Не сочилась в пирогу!»

В свежем воздухе до корня
Задрожал, затрясся Тэмрак,
Но, склоняясь к Гайавате,
Он одним печальным вздохом,
Долгим вздохом отозвался:
«Все возьми, о Гайавата!»

Из земли он вырвал корни,
Вырвал, вытянул волокна,
Плотно сшил кору березы,
Плотно к ней приладил раму.

«Дай мне; Ель, смолы тягучей,
Дай смолы своей и соку:
Засмолю я швы в пироге,
Чтоб вода не проникала,
Не сочилась в пирог!»

Как шуршит песок прибрежный,
Зашуршали ветви ели,
И, в своем уборе черном,
Отвечала ель со стоном,
Отвечала со слезами:
«Собери, о Гайавата!»

И собрал он слезы ели,
Взял смолы ее тягучей.
Засмолил все швы в пироге,
Защитил от волн пирогу.

«Дай мне, Еж, колючих игол,
Все, о Еж, отдай мне иглы:
Я украшу ожерельем,
Уберу двумя звездами
Грудь красавицы широги!»

Сонно глянул Еж угрюмый
Из дула на Гайавату,
Словно блещущие стрелы,
Из дула метнул он иглы,
Бормоча в усы лениво:
«Подбери их, Гайавата!»

По земле собрал он иглы,
Чтоб блестящ, точно стрелы;
Соком ягод их окрасил,
Соком желтым, красным, синим,
И пирогу в них оправил,
Сделал ей блестящий пояс,
Ожерелье дорогое,
Грудь убрал двумя звездами.

Так построил он пирогу
Над рекою, среди долины,
В глубине лесов дремучих,
И вся жизнь лесов была в ней,
Все их тайны, все их чары:
Гибкость лиственницы темной,
Крепость мощных сучьев кедра
И березы стройной легкость;
На воде она качалась,
Словно желтый лист осенний,
Словно желтая кувшинка.

Великое единство человека и природы видится и слышится нам в этой чудесной песне. И примечательно, что скрепляется оно человеческим трудом. Вы, очевидно,

заметили, как одухотворяется здесь природа, причем выступает она здесь не противником, а союзником человека. Он наделяет ее лучшими своими качествами — добротой, щедростью, стремлением прийти на помощь другу. Последнее качество вырастает до самопожертвования, а оно, надо думать, высоко ценилось в первобытном коллективе — упадет неожиданно дикий зверь, и человек с голыми руками бросается ему навстречу, чтобы спасти женщин и детей; окажутся на исходе припасы, и последний кусок отдается ребенку; в холодную ночь медвежья шкура сбрасывается с сильных плеч и передается зябким и слабым.

И человеку хотелось верить, и он верил, что и береза, и кедр, и ель включаются в этот дружеский круг, доброхотно передавая свои дары людям. Одухотворение природы, вера в подобность ее себе были свойственны первобытному человеку. Отголосок этой веры прозвучал и в танце Атыка, когда он преображался в очеловеченный океан. Тут мы имеем дело с ранней стадией большого и серьезного явления, которое ученые определяют как **анимизм** (от латинского слова «*anima*» — душа).

Анимизм впоследствии развился в сложную и разветвленную систему представлений человека о мире. Представления эти были странными и фантастическими, на наш взгляд, но они вполне отвечали тому уровню производства, жизни, культуры, на котором находился тогда человек. От одухотворения природы, от наделения человеческими качествами дерева и зверя, дождя и грома было недалеко до мысли, что действиями их управляют определенные духи. Не маслина шумит листвою в священной роще, полагали древние греки, это дриада — лесная нимфа, скрытая в ней, разговаривает на неведомом языке. Не быстрина мутит воду в речном омуте, думали славяне, это разыгрался дедушка водяной.

Но когда таким образом стали восприниматься почти все явления внешнего мира, человек оказался окруженным весьма деятельными и порой требовательными существами. С их волей, намерениями и прихотями приходилось считаться, от их доброго или злого расположения зависело, предотвратить или наслать беду на человека. Действительную свою зависимость от природы первобытный человек ощутил на этой ступени своего сознания в виде мнимой зависимости от бесчисленных духов, олицетворявших ее силы. Создания воображения, они теперь уже сами властвовали над воображением,

Магия — явление более раннее, чем анимизм. Она еще не предполагала существования деятельных духов, к которым можно было бы обращаться с просьбами и требованиями. Считалось, что человек сам может добиться желаемого исхода событий, если совершит перед этим или при этом определенные действия, имеющие магическое значение. Анимизм вызвал к жизни духов, наделил их властью, волей и силой, и теперь, чтобы добиться желаемого, человек должен был прибегать к их посредничеству. Для того чтобы посредничество обернулось в его пользу, человек применял все доступные ему способы и приемы. Простейшими из них были подарки, дары, жертвы. Вера в духов держалась очень долго, и у нас на Руси верили в леших, домовых и водяных совсем еще в недавние времена. Писатель-этнограф прошлого века С. В. Максимов в своей книге «Нечистая, неведомая и крестная сила» рассказывает о вере в водяного весьма любопытные вещи:

«Пословица говорит, что «водой мельница стоит, да от воды и погибает», а потому-то все помыслы и хлопоты мельника сосредоточены на плотине, которую размывает и прорывает не иначе как по воле и силам водяного черта. Оттого всякий день мельник хоть дела нет, а из рук топора не выпускает и, сверх того, старается всякими способами убажить водяного по заветам прадедов. Так, например, упорно держится повсюду слух, что водяной требует жертв живыми существами, особенно от тех, которые строят новые мельницы. С этой целью в недалекую старину сталкивали в омут какого-нибудь запоздалого путника, а в настоящее время бросают дохлых животных (непременно в шкуру). Вообще в нынешние времена умиротворение сердитых духов стало дешевле: водяные, например, довольствуются и мукой с водой в хлебной чашке, и крошками хлеба, скопившимися на столе во время обеда, и т. п. Только по праздникам они любят, чтобы их побаловали водочкой. Сверх этих обычных приемов задабривания водяных многие мельники носят при себе шерсть черного козла, как животного, особенно любезного водяному черту. Осторожные и запасливые хозяева при постройке мельниц под бревно, где будет дверь, зарывали живым черного петуха и три «супорыжки», то есть стебля ржи, случайно выросших с двумя колосьями; теперь с таким же успехом обходятся лошадиным черепом, брошенным в воду с приговором. В тех же целях на мельницах все еще воспитываются все животные черной шерсти (в особенности петухи и кошки). Это

на тот случай, когда водяной начнет озлобленно срывать свой гнев на хозяевах, прорывая запруды и приводя в негодность жернова: пойдет жернов, застучит, зашепчет, да и остановится, словно за что-нибудь задевает.

Удачи рыболовов также находятся во власти водяных. Старики до сих пор держатся двух главных правил: навязывают себе на шейный крест траву петров крест, чтобы не «изурочилось», то есть не появился бы злой дух и не испортил всего дела, и из первого улова часть его или первую рыбу кидают обратно в воду, как дань. Идучи на ловлю, бывалый рыбак никогда не ответит на вопрос встречного, что он идет ловить рыбу, так как водяной любит секреты и уважает тех людей, которые умеют хранить тайны. Некоторые старики рыболовы доводят свои угождения водяному хозяину до того, что бросают ему щепотки табаку («На тебе, водяной, табаку! Давай мне рыбку») и с той же целью подкупа «подкуривают снасть богородской травкой».

Все это бытовало еще в XIX веке, который называли «веком пара и электричества», что же говорить о более далеких временах — тогда водяные, лесные, полевые и прочие духи были прочной «реальностью» и существование их никем не подвергалось сомнению.

Действия, которые могли в нужную сторону повлиять на духов, приобретали иногда весьма сложный характер. Они развертывались в целый обряд, имевший целью вызвать одобрение духа, умиловить и расположить его в свою пользу. Эти обряды сопровождались танцами, плясками и песнями. Обряд включал в себя искусство и сам становился, в свою очередь, одной из его форм. Ранние стадии религии — магия и анимизм — были в прочной связи с ранними стадиями искусства.

Танец Атыка, к которому мы так много раз возвращались, дал нам возможность установить основные черты этого раннего искусства. Мы попытались также проследить возникновение и становление этих черт. О развитии их во времени пойдет речь в дальнейшем повествовании,

Забывтый мир

Людей было меньше, земля была пустынное, но мир был гуще населен, чем в теперешние времена. Человек не чувствовал себя одиноким ни в дремучем лесу, ни в скалистых ущельях, ни в морских волнах. Везде — над ним, под ним и вокруг него — кипела сложная, прихотливая, удивительная жизнь. Если терялась под ногами тропа, ему было ведомо, что это шутят с ним дриады — лесные нимфы, и он обращался к ним со словами мольбы и укора. И, глядь, тропа опять ложилась под ноги. Во рту пересыхало от жажды, и вот сквозь ветви сверкало нагое девичье тело. Он продирался через кустарник, и глаза ему слепила солнечная гладь реки. Это наяда — речная нимфа, догадывался он, указала ему спасительный путь. Ночью пляска теней вокруг костра вставала перед его глазами диковинным танцем косматых фавнов. Он засыпал под звук свирели, доносившийся издалека, и знал, что это Пан — бог леса — помогает ему перейти от бодрствования ко сну. Глаза путнику смежал властный и вкрадчивый Морфей, проводя по векам липкой и сладкой влагой. Дневные заботы отходили прочь, но боги и во сне оставались внимательны к человеку. Они насылали на него то светлые, то мрачные видения, вещей смысл которых было иногда трудно разгадать. Тогда он обращался к оракулу, и тот за посильный дар храму — корзину маслин или жирного ягненка — истолковывал его сон. С этим толкованием он соразмерял свои поступки, и, если все же его постигала неудача, он не винил ни оракула, ни богов, а лишь сетовал на собственную непонятливость, помешавшую уразуметь подлинный смысл предсказания.

Когда спитый из дубленых козых шкур парус выносил его ладью в море, человек следил веселым взглядом за

играми nereид и тритонов, сопровождавших его в плаваньи. Мы бы с вами ничего не разглядели в бурных волнах, разве сказали бы что-нибудь вроде: «Все море в барашках». Он же видел то, что недоступно нашему трезвому, рационалистическому взгляду, — и nereид, и тритонов, и самого Посейдона, рассекавшего трезубцем волны, что означало — быть буре!

Из моря поднимались неведомые острова, за морем таились невиданные страны. В прекрасном беспорядке чередовались и перемежались они с изведанными и знакомыми землями. Где-то в Адриатике, между Иллирией и Италией, шумел оливами и лаврами, журчал родниковой водой, манил синими бухтами остров Калипсо. На нем долгих семь лет влюбленная нимфа продержала Одиссея. А где-то возле Сицилии притаился зловецкий остров Цирцеи, опасной волшебницы, причинившей тому же Одиссею немало неприятностей. Своими чарами она превратила его спутников в свиней, и ему стоило изрядных забот возвратить им прежний образ. Спустя три тысячелетия легкомысленные французы увидели в этом забавную аллегория. Женщины, смеялись они, легко превращают мужчин в свиней, заставляя их терять самолюбие и достоинство. Но современники Гомера мыслили не столь изощренно: Цирцея с ее чарами была для них не аллегорией, а подлинностью.

Еще дальше, на заморских берегах, раскинулись сады Гесперид, где росли золотые яблоки. А там, за Геркулесовыми столбами — теперешним Гибралтаром, — находилась Атлантида, великая и могучая страна, по воле богов погружившаяся на морское дно. Но, думал мореплаватель, может быть, как раз во время его путешествия небожители снова поднимут ее из пучины и явят во всем блеске и великолепии. Ведь ничего невозможного для богов нет.

Когда он возвращался домой, в его рассказах действительность смешивалась с вымыслами, а вымыслы с действительностью. Собственно говоря, то были даже не вымыслы, а домыслы. Забытое нами мировосприятие, окрашивало реальность и причудливые тона. Нетрудно заметить, что представления человека об окружающем его мире разительно отличались от теперешних. Они были, с нашей точки зрения, весьма наивными и неправильными, но бедными я назвать бы их не рискнул.

В самом деле, назовете ли вы бедным мир своего детства? Того детства, когда вы не знали не только формулы Эйнштейна, но даже таблицы умножения. Конечно, не на-

зовете. В какой-то мере он был, может быть, интереснее вашего сегодняшнего взрослого мира. Неизмеримо меньше были масштабы, но зато насколько они были изученнее и одновременно загадочнее! Знаете ли вы сейчас город, в котором живете, так же хорошо, как тот двор, где когда-то играли в палочки-выручалочки? А сколько открытий ждало вас на каждом шагу! Во всяком случае, больше, чем теперь, когда все вокруг вами понято, узвано и извещано.

Прекрасным детством человечества называл античность Карл Маркс. Здесь заключен глубокий смысл. Ребенок никогда не окажется глупее взрослого, если вы предоставите ему действовать в пределах его ребячьего мира, а не столкнете с нашими условными сложностями. А порой и его постушки в силу своей естественности являют нам недостижимую модель собственного поведения. Не зря сказано: «Будьте мудры, как дети». Мерье ребенка мерками детского, а не взрослого мира, и обидная снисходительность исчезнет из вашей умудренной опытом души. А в отношении к «детству человеческого общества» вряд ли уместно само упоминание о снисходительности. Человечество не стало талантливее со времен Фидия и Эсхила, не стало изобретательнее со времен Архимеда. Оно стало развитее, опытнее, взрослее, оно вошло в мир трезвых и ясных представлений и действительности, но этот прогресс был бы невозможен без предшествовавших стадий. Как кто-то верно заметил, люди XX. века стоят на плечах гигантов, и, конечно, им легче дотянуться до звезд.

Мы с вами только что побывали в забытом мире мифов, в котором люди жили многие тысячелетия. Побывали мы лишь в одном его краю — Древней Элладе, но если бы заглянули и в другие, нас ждало примерно то же самое. На берегах Тигра и Евфрата, Ганга и Янцзы, в дельте Нила и чащах Мексики нас встретили бы лики иных богов и божков, но строй мышления человека оставался бы тем же, что в нашем случае. И тут не властны были не только расстояния, но и время. Славянин-русич из дружины Олега Вещего легко понял бы лучника из войска Ахиллеса. Взаимоотношения его с Перуном ничем не отличались от взаимоотношений древнего мирмидонянина с Зевсом-громовержцем. Эта общность мышления, несмотря на резкую разность точек приложения с наглядной силой явила себя в императорском Риме. Создав мировое государство, римляне обдуманно и спокойно включили в свой пантеон божества

побежденных народов. И рядом со статуями Венеры выросли статуи Астарты, изображения Аполлона стали соседствовать с изображениями Анубиса.

Миф по-древнегречески означает «повествование», «предание», «сказание». Но наше толкование этого понятия шире и уже, глубже и мельче того содержания, которое вкладывалось в него современниками Гомера и Гесиода. Для нас «мифический» значит почти то же, что «фантастический», для них миф был хоть и необычным, но подлинным событием. Мы в своем сознании проводим четкую границу между реальным и нереальным, подлинным и недосягаемым. Мифическое сознание такой границы не знало. Неприметно и постепенно оно выросло и развилось из древнейших представлений о тождестве человека и природы, которые мы разобрали в предыдущей главе. «Все вокруг меня живое, все вокруг подобно мне разумом, чувствами и действиями: камень, птица, дерево, ручей, звезда, ветер» — таков был начальный строй мышления первобытного человека. «Все вокруг меня населено существами, от которых зависит поведение вещей, животных, стихий — тех же камней, птиц, деревьев, ручьев, звезд, ветров» — таково было дальнейшее развитие этого взгляда на природу у наших предков.

Человеческая жизнь постепенно усложнялась. Люди приручили животных, научились возделывать землю: охотничий быт уступил место скотоводческому и земледельческому. Простые отношения внутри охотничьего рода, объединенного одинаковыми потребностями и устремлениями, сменились сложными и разветвленными. Роды объединились в племена для защиты общих стад и папшен, люди начали обособляться в группы, разнящиеся между собой занятиями и обязанностями. Пастухи и пахарь, воины и жрецы, кузнецы и гончары, рыбаки и ткачи составляли вместе уже достаточно сложное и противоречивое общество.

Мы видели, что человеку было свойственно переносить свои качества, характер и облик на явления окружавшей его природы. В новых, усложнившихся условиях этот перенос охватил все события изменившейся жизни. Если рядом с простыми воинами появились военачальники и вожди, а кроме пастухов, появились хозяева стад, то и рядом с привычными духами и над ними возникли более сильные и могущественные божества. Система людских отношений немедленно сказалась установлением соответствующей систе-

мы среди духов и божеств. Земная иерархия, так сказать, отпечаталась на небесах.

И далее. Теперь уже не одна природа с ее громами и молниями, бурями и дождями заботила человека. Все больше стала занимать его собственная деятельность. И вот рядом с Зевсом-громовержцем возникает Гефест, бог-ремесленник; солнечный бог Аполлон становится по совместительству богом искусства и приобретает в сыновья Асклепия — бога врачевания, а в спутницы — девять муз.

Сложная и многообразная деятельность общества переносилась человеком на тот воображаемый мир, который был создан им еще на первых ступенях сознания. Разрозненные явления соединялись в систему, и она являла все черты законченного целого, когда все связи внутри ее прослеживались и устанавливались до конца. Такой системой были, например, древнегреческая мифология («Теогония» Гесиода запечатлела ее во всей стройной четкости) и оконченная по ее образцу древнеримская. Причудливая, но завершенная архитектура египетской и индийской мифологии свидетельствует о том же. В меньшей степени относится это к славянской и германской мифологии. А многие племена мира в силу разных условий законченной мифологической системы не создали, между отдельными мифами связующие нити не протянулись.

Развившись из простейших представлений в сильную и сложную систему, мифология сохранила главное из этих представлений: цельность мировосприятия. Цельность удивительную и во многом недоступную нашему пониманию. Классическое совершенство античного искусства в первую очередь объясняется именно этой духовной цельностью. Божественные люди и человеческие божества века Перикла по прямой линии восходят к зримым олимпийцам и богоравным свинопасам Гомера. Боги живут среди людей, вмешиваются в их дела, сходятся с их дочерьми, рожают Гераклов и Ахилесов. Чудеса в такой обстановке не исключение, а норма. Мифологическое сознание отлично от религиозного и тем более от современного научного прежде всего своей нерасчлененностью. Попробуем это объяснить.

Миф не требует веры — в этом коренное различие мифологии от религии. Под чудом религия подразумевает изъятие какого-либо явления из нормального порядка вещей. По одну сторону повседневность, по другую — чудо. В обычной жизни люди не ходят по воде, не летают по воздуху, не превращают воду в вино. Творимые святыми чу-

деса представляют собой явление исключительное и целенаправленное — в них господь показывает людям свое могущество. В мифологии чудесное не отличается от действительного, они взаимобратимы и взаимопроникаемы. Все чудесное — естественно, все естественное — чудесно. «Непорочное зачатие, конечно, чудо, — говорил язычник христианину, — но ведь и обычное зачатие тоже чудо!» Итак, повторяем, чудо не исключение, а норма. Критической способности разума разделять невероятное от вероятного не существует.

Атеисты часто бьют по религии холостыми выстрелами именно тогда, когда смешивают ее с мифологией. Разоблачение мошеннических проделок с плачущими иконами и поддельными мощами, конечно, необходимо, но основ религии оно не поколеблет. Наиболее умные из церковников с великой осторожностью использовали такие паткие опоры. Чересчур сметливый или чересчур простодушный поп, вздумавший прославить и обогатить свой приход каким-нибудь новоявленным чудом, всегда рисковал обвинением в «соблазне» и запросто мог угодить в далекий монастырь на хлеб и воду. Канонизация новых святых была строго регламентирована; по старинному выражению, она проводилась «со всяким тщанием и испытанием о чудесах». Даже в суверенную пору Ивана Грозного было кассировано причисление к лику святых двух почтенных монахов, которым на местах их погребения уже пелись молебны со стихирами и канонами и с которых писались иконы. Кассировано по недостатку доказательств их чудотворений и по отсутствию нетления их мощей.

Отсюда ясно, что в противоположность мифологии чудо для религии исключение, а не правило. Человеческое сознание усложнилось и потеряло первоначальную цельность. Но мифология оказалась поразительно цепкой. Мышление человека долго еще продолжало работать в прежнем направлении, уже после официальной отмены языческих культов. Этому способствовало и то, что религия сама выросла из мифа и давние мифические представления, видоизменившись, вошли в ее систему. А система была гибкая и емкая, и в ней нашлось место множеству таких представлений предшествовавшей поры. В равной мере это относится и к еврейской, и к христианской, и к магометанской религиям.

При утверждении новых религий каждый раз происходило низвержение старых богов. Низвержение не только духовное, если так можно сказать... Приверженцы Моисей

крушили изображения Ваала и Золотого тельца. С гиканьем тащили к Днепру идол Перуна принявшие крещение славяне. Вдребезги разбивали лики каменных божков пустыни последователи Магомета. Но свергнутые с пьедесталов, разбитые и поруганные боги не хотели сдаваться. Под новыми обличьями и новыми именами проникали они во враждебный стан. В твердых единобожия оказались уязвимые места. Подземными ходами пробрались туда козлоногие фавны, оседлав непривычное помело — надо же применяться к обстоятельствам, — перелетели через зубчатые стены белорукие нимфы. Их звал в крепость новый повелитель — не Вахх и не Аполлон, а некий зеленоглазый рыцарь, прихрамывавший на левую ногу.

Ни одна религия не могла обойтись без антипода бога — дьявола. Воплощение зла, он черной тенью скользил по земным просторам. Ему необходимы были помощники, ибо дел по его ведомству хватало во все времена. И мифология представляла в его распоряжение весь сонм своих заштатных божков и божеств. Но какую горестную метаморфозу — духовную и физическую — претерпели они при этом! Прежде всего к худшему изменился их характер. Эллинская мифология, например, не знала такого резкого противоположения позитивного и негативного начал, как христианство. Один и тот же бог или божок мог попеременно осуществлять добрую и злую волю. Теперь же, когда он переходил на новую службу и вступал в ряды нечистой силы, его единственной специальностью становилось зло. Черты и ведьмы не способны творить добрые дела уже потому, что они черты и ведьмы. С характером изменилась внешность. Фавн возбуждал улыбки, бес — отвращение, нимфы были прекрасны, ведьмы — страшны, даже в своей inferнальной красоте.

Но не к одному дьяволу устремлялись развенчанные боги древних времен. Низвергнутый в Днепр вместе с Перуном идол Велеса — скотьего бога славян, вскоре снова был извлечен из пучины и слился в представлении наших предков с образом святого Власия — врачевателя крестьянского скота. А сам Перун, передав громы и молнии Илье-пророку, возродился в его облике и долго еще разъезжал в огненной колеснице по российскому небу. Так было у славян, так было и у греков, галлов, германцев.

А некоторые мифические персонажи, не преобразаясь и не сливаясь, продолжали жить своей странной жизнью долгие века. Девятьсот лет звенела над Русью колоколь-

ная медь, а где-то в мешчерских лесах еще пугал прохожих леший и высовывал голову из мельничного омута водяной. Вместе с домовыми, кикиморами и шишигами дожили они до XX века, пока уже в годы революции не были окончательно сведены с лица земли.

В Скандинавии тоже чуть ли не до нашего столетия прорезвились на лесистых склонах тролли — горные духи, являвшиеся лесорубам и рудокопам в образе маленьких старичков в красных колпаках. На Балканах вилы — русалки — еще совсем недавно водили печальные хороводы на залитых луной лужайках.

Что же дало такую долгую жизнь всем этим странным существам? Да все то же мифическое мироощущение, которое никак не хотело покидать людей. Сила и, не побоюсь сказать, могущество его были огромны. Цепкое соединение реального с ирреальным, понятного с непонятым вместе с первозданной цельностью восприятия обеспечивало почти неистребимую живучесть мифическим образам. Идея незримого бога, представлявшего собой некое абстрагированное благо, с трудом усваивалась людьми, привыкшими мыслить зримыми образами мифа. А мифические персонажи, конечно, были зримы, слышимы, осязаемы людьми мифического мироощущения. Если ты сам не видел фавна, то твои соседи встречались с ним в лесу, и в их описании он выглядел точно так, как ты этого ожидал, вспоминая его облик по рассказам отца и деда. И, разумеется, у тебя тени сомнения не возникало в его реальном существовании. У образованнейших писателей Эллады и Рима мы найдем рассказы о встречах с фавнами и нимфами, где эти встречи рисуются как вполне достоверные события. Когда проплывавшие мимо корабельчики услышали с одного острова жалобные крики и, осведомившись об их причине, узнали, что «великий Пан умер», они восприняли это сообщение как событие первостепенной важности. О нем было доложено императору, и тот назначил официальное следствие по этому поводу.

В средневековых процессах ведьм государственная религия сжигала на кострах народную мифологию. Ведьмы преступно присваивали себе не принадлежащие человеку прерогативы. Они властвовали над чудом, они творили чудо, они жили в чуде. Церковь прочно привязала их к сатане, но в самых ранних соборных осуждениях, относящихся еще в IX веке, говорится о Диане и Бахусе, сопровождавших ведьм на нечестивые сборища. Ритуал шабаша, ку-

да летали ведьмы, горько напоминает искаженную картину языческих вакханалий. Объявленные церковью вне закона, эти буйные жизнерадостные празднества преобразились народной фантазией в мрачно-веселые греховные действия, где все совершалось наизуот и наизнанку.

Шабаш ведьм — удивительное создание народного воображения. Гете в «Фаусте» и Пушкин в «Гусаре» описали его каждый по-своему, исходя из германских и славянских фольклорных представлений о нем, которые между тем здесь оказались весьма близкими и сходными. Описания шабашей дошли до нас в пересказах старинных авторов средневековья и Возрождения. Подробно описывают они подготовку к шабашу. Прежде чем отправиться в воздушное путешествие, ведьма должна была натереться особой мазью, содержащей наркотические вещества. Рецепты мазей различны, но во всех присутствуют дурманящие составы. В начале ведьма крепко растирает тело насухо, чтобы оно разгорелось и покраснело, а потом уже наводит мазь. Это делается, «дабы привлечь в тело жар и раскрыть то, что сжато холодом», а на нашем языке — раскрыть поры тела для впитывания мази. Совершив такую подготовку, женщины ожидают действия снадобий: «И так уверены они, что будут унесены ночью, при свете луны, на танцы и в объятия молодых людей, о которых мечтают!»

На шабаш они отправляются верхом на палке или помеле, смазанных той же мазью. Уже в полете палка часто преображается в козла, быка или пса. Летит ведьма по поднебесью, внизу мелькают огни деревень и городов, лицо режет ночной ветер, сладкое и страшное ощущение греховной свободы охватывает ее. Прочь от семьи, от церкви, от государства мчит дьявольская сестрица на незаконное сборище. По прибытии на место желанную гостью встречает хозяин пиршества — дьявол. Иногда он принимает облик козлища или пса, а порой блистает надчеловеческой сатанинской красотой. Слетающиеся со всех сторон ведьмы воздают поклонение дьяволу и вместе с ним начинают глумиться над церковной обрядностью, чудовищно пародируя ее.

Затем начинаются танцы. Танцуют обычно, держась спина к спине, высоко вскидывая ноги, сопровождая пляску резкими криками и возгласами. Пронзительно звучит адская музыка, ей вторят хриплые голоса собравшихся, сливающиеся в беспорядочный хор. Но вот танцы кончаются, и все бросаются к столам, уставленным многочисленны-

ми блюдами, иногда вкусными и лакомыми, иногда — разной мерзостью и пакостью. Вперемежку с ведьмами садятся их кавалеры — бесы, завязывающие с ними бесстыдные и скоротечные романы. В конце пиршества ведьмы отчитывались перед дьяволом во всех гадостях, которые им удалось совершить со времен прошлого собрания. Одни удаивались похвалы за рвение, другие получали нагоняй за нерадивость.

Шабаш оканчивался с первым пением петухов. Вспыхивал ослепительным огнем и превращался в груды черного пепла хозяин пиршества. Захватив по горсти волшебного пепла, ведьмы и колдуны лихорадочно искали брошенные где попало палки и метлы, чтобы поскорей отправиться восвояси. По бледному рассветному небу, над острыми шпилями церквей и тушыми зубцами крепостных башен мчали они в обратный путь. Скорей, скорей, пока не пропели третьи петухи, пока не прозвучал первый удар колокола. И вот уже знакомая печная труба показалась вдали, вот она уже под ногами, вот уже кирпичи обдирают тело, и задыхающаяся, спасенная, счастливая ведьма валится плашмя на пол в своем доме.

Повторяем, что в картине шабаша очень многое совпадает с картинами вакханалий. Галлюцинации, вызываемые наркотическими мазями и напитками, внушение и самовнушение, которое мы находим в старинных рассказах о поведении ведьм, были вышивками по давней кайме. Неразличение реальности и нереальности характерно для этих рассказов. Многие несчастные женщины были искренне убеждены в истинности своих фантастических деяний, которые бы сейчас любой психиатр определил как галлюцинации и самовнушение. Но разгадка самооговоров была не только в этом, а в самом образе мышления, унаследованном от языческих прабабок. Церковь не выдумала ведьм, она в их лице расправилась с остатками языческих представлений и сделала это с изощренной и устрашающей жестокостью.

Не то что в гомеровские, но и в лукиановские времена никто не привлек бы к суду девушку, рассказавшую, что она танцевала с фавнами и отдавалась Пану. Возможно даже, ее саму после рассказа стали бы считать нимфой, а рожденного ею ребенка нарекли полубогом. А в Регенсбурге XV века инквизиторы примерно за то же самое пытали бы ее с пристрастием, а потом в сознании справедливого дела отправили на костер.

Разница между мифическим и религиозным мышлением значительна и ощутима, но между мифическим и научным — лежит незаполнимая пропасть. Юрий Олеша в одной записи, опубликованной в его посмертной книге «Ни дня без строчки», вспоминает сюжет фантастического рассказа, прочитанного им в гимназические годы. Изобретатель конструирует машину времени и, выйдя из дому по каким-то делам, оставляет ее без призора. У него двое маленьких сыновей-близнецов. Воспользовавшись отсутствием отца, дети забираются в машину, приводят ее в действие и вместе с ней исчезают во тьме времен. Возвратясь домой, изобретатель обнаруживает исчезновение детей и машины. Он сразу догадывается о происшедшем, но после первых приступов отчаяния решает поправить непоправимое. Долгие годы он посвящает изобретению способа, который даст возможность вызволить детей обратно. Наконец, уже глубоким стариком, он добивается искомого. Механизм срабатывает, и в дыму и пламени перед ним возникает мощный воин в медных доспехах, по обличию древний римлянин. Старик узнает одного из исчезнувших сыновей. «Но где же брат твой?» — восклицает он. И сын отвечает: «Отец! Я — Ромул».

Тот, кто знает мифическую историю основания Рима, оценит по достоинству блестящую выдумку забытого рассказчика. Не случайно запомнилась она Ю. Олеше, который сам был человеком неистощимой фантазии. Легенда гласит, что двое мальчиков-близнецов, Ромул и Рем, брошенные на произвол судьбы, были вскормлены волчицей, а потом после множества разных происшествий и приключений стали сильными и могущественными вождями латинян. По прошествии времени там, где они были вскормлены, братья решили основать город. Но, выбирая окончательное местоположение будущего Рима, братья рассорились. В возникшем споре Ромул убил Рема. Лаконичный ответ воина в фантастической новелле: «Я — Ромул» — неожиданно осовременивает древнее братоубийство.

Множество научно-фантастических произведений отечественных и зарубежных строятся теперь по этой схеме. Берется, к примеру, миф о Пигмалионе и способом рационалистической подстановки превращается в рассказ о чужепланетной космонавтке, пробравшейся в хижину античного скульптора и заменившей собой изваянную им статую Галатеи. Эта вскарабкавшаяся на пьедестал древнего мифа утилитарная фантастика не обладает даже элементом

неожиданности, так притягательно действующий на нас в новелле, пересказанной Юрием Олешей. Эта фантастика без фантазии.

С помощью современной науки и особенно возможных ее открытий можно реконструировать любой миф, любую легенду, любое чудо. Уничтожение Содома и Гоморры рисуется последствиями старта космического корабля, хождение по водам Иисуса Христа объясняется посредством воздушной подушки, рога сатаны объявляются радиоантеннами. Высказанная однажды остроумная догадка о посещении нашей Земли пришельцами с других планет разрослась в некий «варяжский вопрос». Как создателями государственности Древней Руси объявлялись когда-то князья-варяги, так зачинателями всех человеческих цивилизаций нарекаются неведомые звездоплаватели. Все мало-мальски смелые открытия и прозрения приписываются им смелыми авторами научно-фантастических произведений. Даже Джонатана Свифта превращают в марсианина, он, видите ли, упомянул в «Путешествиях Гулливера» о двух спутниках Марса, когда они еще не были открыты астрономами. Если уж и Свифт, проживший свою жизнь на виду у всех и в сравнительно близкие времена, мог стать объектом таких догадок, то что говорить о личностях, чьи биографии подернуты дымкой веков и тысячелетий! А трансформировать таким образом героя какого-нибудь мифа или легенды тем более легко. Я прочитал, кажется, добрую дюжину новелл о Прометее, где он изображается отважным разведчиком, прибывшим к нам из космоса.

Нет, я отнюдь не собираюсь оспаривать писательское право на выдумку, даже когда она идет испытанными путями. В конце концов вариации однажды найденного мотива могут быть в каждом новом случае по-разному занимательны. Меня интересует в этой линии научно-фантастического жанра ее исходная точка. Такой исходной точкой в данном случае является рационалистическое мировоззрение человека XX века. Оба они, писатель и читатель, один — сочиняя новую вариацию старого мотива, а другой — знакомясь с ней в чтении, ощущают потребность разумного объяснения неразумной истории, доверху наполненной несообразностями и нелепостями. Каждый раз молчаливо предполагается, что миф или легенда, взятые в основу повествования, представляют собой реальное историческое событие, неверно истолкованное современниками. А неверно было оно истолковано вследствие малого объема

знаний, которыми владело человечество в ту отдаленную эпоху. И вот сказочный сюжет получает рационалистическое объяснение. Орфею, заставившему плясать недвижные камни, был знаком телекинез. Фаусту силами космической науки было сделано мгновенное омоложение по всем космическим правилам. Ковер-самолет ни более ни менее как антигравитационный аппарат, оставленный на Земле забывчивыми венерианами.

Но не имеем ли мы дело с попыткой создания новых мифов? Пусть шуточных и несерьезных, но мифов? Ведь и астронавты с далеких звезд, и телекинез, и антигравитация — все эти явления относятся пока к области невероятного. Нет, ничего подобного не происходит. И самая богатая фантазия современного человека не имеет ничего общего с мифотворчеством. Во всех случаях, приведенных и не упомянутых здесь, мы видим отталкивание от мифа, а не приближение к нему. Получается что-то вроде тканевой несовместимости, только тут не совмещаются не ткани, а сознание.

Слишком многое переменялось на земле со времен старого Гомера. И писатель и читатель — дети своего века, и никуда им от него не уйти. Многие — особенно ученые люди — возражают против термина «научно-фантастический», прилагаемого к жанру, о котором мы сейчас беседуем. Я тоже разделял такую точку зрения. Суперсветовые скорости, обратный ход времени, сжимаемость пространства — фантастика пожалуйста, но при чем здесь наука?! Современная «1001 ночь», только похуже качеством.

Нет, термин, в общем и целом говоря, верный, и оспаривать его, по зрелому размышлению, я теперь не стану. Более того, буду его защищать. Дело в том, что даже самая невежественная выдумка современного писателя-фантаста, даже самый архиненаучный его домысел исходят из комплекса научных представлений современного общества и основываются на возможных достижениях человеческого разума. И даже там, где писатель обращается к чисто фантастическому и, по сути своей, сказочному сюжету, — даже там он остается в пределах воззрений своего века. Пример тому блестящий рассказ Г. Уэллса «Человек, который творил чудеса». Английский обыватель неожиданно обнаруживает у себя дар чудотворца. Он успешно пользуется этим даром на потеху себе и ближним, пока знакомый поп не подбивает его повторить чудо Иисуса Навина, то есть остановить солнце. Герой рассказа приказывает солнцу оста-

новиться, и нарушенный закон всемирного тяготения вступает в свои права. Все летит в тартарары, и до смерти напуганный обыватель совершает свое последнее чудо: возвращает мир и себя вместе с ним в начальное положение, когда он, новоявленный чудотворец, творить чудес не умел.

Здесь чудо уже половинное. Оно зависит от цепи причин и следствий, выкованной человеческим знанием в последние столетия. И дело не только в том, что в библейские времена люди еще не знали Ньютонова закона и ничто не мешало Иисусу Навину остановить светило без всяких трагических последствий. Дело в том, что человеческое сознание в библейскую эпоху покоилось на других основах, чем в наши времена. И не только в библейскую. В пору средневековья, иногда вступая в тяжкий спор с религиозным, а иногда мирно соседствуя с ним, мифическое сознание продолжало ткать свои причудливые узоры по повседневному материалу. Марк Твен в повести «Янки при дворе короля Артура» с великолепным юмором показывает, как происходил мифотворческий процесс в VI веке нашей эры. Объектом процесса была личность злосчастного янки, неожиданно переселившегося в средневековье и взятого в плен первым встреченным на пути рыцарем.

«Снова поднялся сэр Кэй, и снова заработала его фабрика вранья, но на этот раз топливом был я. Тут уж мне стало не до шуток. Сэр Кэй рассказал, как он встретился со мною в далекой стране варваров, облаченных в такие же смешные одеяния, как мое, одеяния, созданные волшебством и обладающие свойством делать тех, кто их носит, неуязвимыми. Однако он уничтожил силу волшебства молитвой и в битве, длившейся три часа, убил тринадцать моих рыцарей, а меня самого взял в плен, пощадив мою жизнь, чтобы показать меня, как достойное удивления чудо, королю и его двору. При этом он все время лестно именовал меня то «громادным великаном», то «поднирающим небеса чудовищем», то «клыкастым и когтистым людоедом»; и все простоудушно верили этой чепухе, и никто не смеялся, никто даже не замечал, сколь не соответствуют эти невероятные преувеличения моей скромной особе. Он говорил, что, пытаясь удрать от него, я вскочил на вершину дерева в двести локтей вышины, но он сбил меня оттуда камнем величиной с корову, причем переломил мне все кости, и затем взял с меня клятву, что я явлюсь ко дворцу короля Артура на суд. Кончил он тем, что приговорил меня к смерти. Казнь мою он назначил на полдень 21-го числа; при

этом он был так равнодушен к моей участи, что даже зевнул, прежде чем назвал дату».

То, что рационалистичному янки XIX столетия кажется беспардонным враньем, людьми VI века воспринимается как подлинное событие, несмотря на то, что разительное и наглядное опровержение рассказней сэра Кэя находится у них перед глазами. Поразительная интуиция Марка Твена дала ему возможность проникнуть в самые недра мифического сознания и явить их ироничному взгляду современности. Его рассказ облегчит нам разговор о достоверности мифов, о роли истинного события в мифологии.

Представьте сэра Кэя, повествующего об истинных событиях, происшедших при реальном дворе реального короля древних бриттов. Впрочем, подобные рассказы до нас дошли — это так называемый «Артуров цикл» кельтских легенд, откуда и взял Марк Твен канву для своего знаменитого романа. С известной долей вероятности мы можем предположить, что король Артур вместе с храбрым рыцарем сэром Ланселотом Озерным и даже чародеем Мерлином и болтливым сэром Кэем действительно существовали в незапамятные времена. Допустить такую вероятность мы решимся, вспомнив судьбу образа Александра Македонского в мифическом переосмыслении. Предания о нем обросли такими сказочными подробностями, что человек, несведущий в истории, знакомясь со знаменитым полководцем лишь по этим легендам, наверняка принял бы его за мифический персонаж. Бесчисленные сэры Кэйи были бы тому невольной виной и причиной. Между тем Александр Македонский — лицо вполне реальное, даты его жизни и смерти точно установлены, деяния и походы его со всей полнотой зафиксированы письменными свидетельствами современников. От короля же Артура, кроме легенд, ничего до нас не дошло. Так что тут, как говорится, бабушка надвое сказала, то ли был король, то ли не было его вовсе. Возможно, что и не было, ибо фантастическое переосмысление исторического события лишь один, причем не главный путь возникновения мифа. Сэр Кэй мог встретить на дороге не янки, а, к примеру, семиглавого дракона. Да и встречал! И сам в это верил, и ему верили. И никогда мы не докопаемся, как вообразилось ему такая противоестественность. Конечно, «противоестественность» в нашем понимании, потому что в мире, в котором он жил, драконы встречались почти так же часто, как на наших улицах автомашины.

Историческая подкладка в мифах обнаруживается порой вполне явственно, а иногда угадывается как возможность. Чрезмерный скепсис здесь так же опасен, как излишняя доверчивость. События Троянской войны развивались в таком отдаленном прошлом, что подтверждающих свидетельств долго не могли найти. Единственным источником, откуда черпались сведения о ней, был гомеровский эпос. Но в нем боги сходят с небес и сражаются рядом с людьми, участь Трои решается на совете олимпийцев, действительность похожа на вымысел, а вымысел на действительность. И так как в богов современный разум верить отказывается, то отказался он верить и тем событиям, к которым, по словам Гомера, боги были причастны. Короче, скептическая школа историков XVIII—XIX веков начисто отвергла фактическую подкладку гомеровского эпоса, а всю Троянскую войну, с ее богами и героями, занесла по ведомству мифов. За свой скептицизм ученые были больно наказаны. История Шлимана общеизвестна. Богатый купец, самоучка и дилетант, со своей безграничной верой в правдивость «Илиады», посрамил недоверчивых ученых, найдя эпическую Троию, погребенную под грудами песка и щебня на малоазийском берегу, именно там, где указывал Гомер. Открытие Шлимана остается до сих пор, пожалуй, самым ярким примером удавшихся поисков факта, скрытого легендой.

К нашему времени проявлено много таких пленок, казалось бы, безнадежно засвеченных скептическим разумом XIX века. Вышел из тьмы тысячелетий блистательный Крит, и прояснилось темное сказание о Тесее и Минотавре. Дань юношами и девушками, которую в мифе платили афиняне зловещему острову, оказалась отражением существовавшей когда-то зависимости материковой Греции от могущественной Критской державы.

Поход аргонавтов за золотым руном в Колхиду сейчас уже не возбуждает сомнений в своей изначальной достоверности. Первые плавания греков в Понт Эвксинский, теперешнее Черное море, и открытие ими Кавказского побережья — фактическая основа этого сказания. А возможно, что не просто первые, а самое первое плавание в те края было поводом к созданию мифа. Дерзновенное по тем временам предприятие поразило тогдашних людей именно своей исключительностью и запало в память поколений. Мы не сомневаемся в существовании Лейфа Эрикссона, достигшего в 1000 году берегов Америки. Древнеисландская

сага, рассказывающая об этом доколумбовом путешествии, была открыта давно, но исследована сравнительно недавно. Сейчас факт плавания считается научно установленным, и смелому викингу поставлен памятник на открытых им берегах. Весьма возможно, что и Ясон являлся таким эллиническим Лейфом.

Вообще говоря, установление реальных прототипов многих героев многих мифов так же возможно, как и подтверждения отдельных событий, легших в основу отдельных легенд. Может быть, отважный мореплаватель Одиссей и царица амазонок Антиопа были такими же историческими лицами, как Магеллан и Екатерина II. Может быть, Атлантида действительно была прабабушкой современных цивилизаций, и будущие «наутилусы» еще разыщут ее каменные летописи на океанском дне. Месопотамский потоп, прообраз библейского, оказался истинным событием — раскопки в Уре установили этот факт. Землетрясение, погубившее Атлантиду, тоже может когда-нибудь подтвердиться.

Но, повторяем, ошибся бы тот, кто в каждом мифе стал искать зашифрованное сообщение об исторических лицах и событиях. Подавляющее число мифов всех времен и народов строится на совершенно другой, более древней основе. Реально существовавшие люди с их реальными поступками могли включаться в устоявшуюся мифологическую систему на правах как бы новых действующих лиц в старой пьесе. Геракл и Тесей совершали свои подвиги в мире Зевса и Геры — фигур уже совершенно мифических и куда более древних, чем сами герои. Мир этот был создан задолго до них, и они подчинялись его законам. А законы были такие, что Зевс, например, запросто мог в своих видах превратить облюбованную им красавицу в корову, и никто этому особенно не удивлялся. Живя рядом с такими явлениями, хочешь не хочешь, надо было по ним равняться. И Гераклу миф отдавал на изничтожение лернейскую гидру, а Тесею — минотавра. И происходило совсем обратное тому, что нам желалось бы, — не реальность поглощала миф, а миф поглощал реальность. Так самые реальные лица и события, если они попадали в сферу действия мифа, неизбежно приобретали сказочный характер. Заметьте также, что герои могли стать и становились богами, но боги никогда не низводились до степени героев.

Ничем не заполнимая пропасть лежит между современным научным мышлением и мышлением мифическим.

И очень трудно перекинуть мостки в этот поистине забытый мир. Казалось бы, такие мостки могла навести поэзия. Она, как и мифология, оперирует образами, и в общих чертах воображаемый ее мир сходен с миром мифическим. На самом деле художественный образ совсем иное, чем мифический образ, а художественное мышление не совпадает с мифическим.

Встречая в поэзии то или иное сравнение и определение, мы и помним и подразумеваем за ним условное и переносное значение. Горячее, жаркое, вспылчивое сердце для нас превычный образ, определяющий душевные качества человека. Никому в голову не придет воспринимать его буквально. Того, кто заинтересовался бы температурой этого «горячего» сердца и указал на его огнеопасность, мы приняли бы за неумелого остряка. Но четыре века назад у нас на Руси произошел следующий случай. В июле 1547 года, на утро после страшного пожара, опустошившего Москву, Иван Васильевич Грозный поехал с боярами навестить митрополита в Новоспасский монастырь. Здесь царский духовник, благовещенский протопоп Федор Бармин, боярин князь Федор Скопин-Шуйский, Иван Петрович Челядин начали говорить, что Москва сгорела волшебством: чародеи вынимали сердца человеческие, мочили их в воде, водою этою кропили по улицам — от этого Москва и сгорела. Царь велел разыскать дело; розыск вели таким образом: 26-го числа, в воскресенье, на пятый день после пожара, бояре поехали в Кремль, на площадь к Успенскому собору, собрали черных людей и начали спрашивать, кто зажигал Москву. В толпе закричали: «Княгиня Анна Глинская со своими детьми волховала: вынимала сердца человеческие да клала в воду, да тою водою, езда по Москве, кропила, оттого Москва и выгорела». Черные люди говорили это потому, что Глинские были у государя в приближении и жаловании, от их людей черным людям насильство и грабеж, а Глинские людей своих не унимали.

Так об этом рассказывается в «Истории России» С. М. Соловьева, и мы видим в этом случае совсем иное представление о горючих качествах сердца, чем в наши времена. От простолюдина до боярина все убеждены в том, что человеческие сердца такой опасной функцией обладают. Вопрос был лишь в том, кто мог использовать это криминальное свойство в своих целях. Бояре, злобясь на временщиков Глинских, обвинили их в этом страшном деле. Одного из них толпа, подстрекаемая боярами, растерзала,

а других от такой участи упас царь. Но упас он их не по вздорности обвинения, а совсем по другим мотивам. Анна Глинская была его родной бабкой, а народу московскому нельзя было давать потачку к бунту, да притом еще против царской крови.

Мифическое мышление отождествляло образ с его буквальным значением: жаркое, горячее, горящее сердце действительно могло вызвать реальный пожар, от которого выгорело пол-Москвы. Надо заметить, что все это происходило не на заре истории, а в XVI веке, когда давно уже существовали религия и философия, наука и искусство. И все же мифическое мышление, куда более древнее, чем они, продолжало управлять человеческими действиями.

Итак, миф не символ и не аллегория, его образная система имеет буквальный, а не переносный характер — в этом основное отличие мифического мышления от художественного. И тем не менее мифология оказала огромное влияние на развитие искусства, литературы, поэзии. Прежде всего она приучила человечество к обобщениям, без которых немислимо художественное творчество. Первобытное мышление имело дело с разрозненными явлениями. Мифология стягивает их в единую систему, где все взаимозависимо и взаимоподчинено. Первоначально человек поклонялся отдельно солнцу, отдельно грому, отдельно ветру. Он чтит отдельный от других, свой собственный тотем — волка, медведя, оленя. Он одухотворял отдельные деревья, отдельные кусты, отдельные камни. Магический обряд имитировал лишь самую простую — «напрямик» — взаимосвязь между человеком и природой. А чтобы быть точнее, не природой в целом, а отдельным природным явлением. Разбрызгивай воду изо рта, и с неба пойдет дождь. Порази изображение зверя, поразишь самого зверя.

Мифическое сознание неизмеримо сложнее. Оно группирует явления по сходным признакам и подчиняет их общему закону. Дриады — нимфы деревьев — становятся подвластными Пану, общему богу леса; Гефест, оставаясь богом огня, становится и начальником ремесел, связанных с его использованием, — кузнечного и гончарного. Множество безымянных духов ведало множеством болезней, теперь их заменяет и объединяет Асклепий — общий бог врачевания. А все эти отраслевые боги подчиняются главному из главных — Зевсу.

Внутри этой иерархии богов и божков устанавливаются достаточно сложные связи. Род человеческий отнюдь

не единственный объект внимания и забот олимпийцев. Как в современном учреждении, где служащие заняты не только ведомственными делами, но своими собственными и повседневными: Ивана Иваныча премировали, а Петру Петровичу дали выговор. Семен Семенович уходит на пенсию, а Софья Яковлевна выдает дочку замуж. Григорьев «подсигивает» Сидорова, но тому ничего не страшно, он «входит в силу» — так и на Олимпе боги входят в житейски перекрестные отношения между собой. Вполне человеческие чувства владеют ими, они завидуют и мстят друг другу, мучаются ревностью, страдают от уязвленного самолюбия, борются за первенство.

Разумеется, не современные учреждения, а тогдашние установления были прообразом олимпийских порядков. Как Агамемнон в стане ахейцев перед Троей обсуждает важнейшие решения с вождями племен, так Зевс, предпринимая какие-либо развернутые акции, обращается к совету олимпийцев. Строй военной демократии, свойственный гомеровскому обществу, отразился в представлении греков об олимпийских порядках. Интриги и адюльтеры царских дворов в Микенах, Фивах, Тиринфе весьма похожи на хитросплетения жизни небожителей.

Но мир олимпийских божеств не был лишь зеркальным отражением земного мира, он был его обобщением. Каждое божество представляло собой собирательный образ явлений, которые оно олицетворяло. Боги были не просто главными администраторами своих ведомств, они как бы воплощали их в себе. Министр любви Афродита, осуществляя верховное руководство сердечными делами, сама была совершенством красоты. В Гефесте, ее неуклюжем супруге, обобщались уместность и изобретательность многих поколений кузнецов, гончаров, оружейников. Асклепий соединил в своем образе представления о могуществе врачебной науки.

Миф невозможен без обобщения, он сам по себе является обобщением. «Всякая мифология, — говорит Маркс, — преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы. Предпосылкою греческого искусства является греческая мифология, то есть природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией».

Фантазия и воображение, без которых невозможно искусство, получили в мифотворчестве бурное и стремительное развитие. Оглянемся назад, и мы заметим, что воображение первобытного человека было ограничено рамками повседневности и носило в значительной степени прикладной характер. Охотник мог вообразить предстоящую охоту и воспроизвести в магическом обряде ее основные эпизоды, заканчивавшиеся гибелью зверя. Дальше дело не шло. Не то что недоставало фантазии, а не хватало для нее пищи. Мифология, с ее сложными представлениями, опирающимися на более сложные отношения, давала безграничный материал для фантазии. В эпоху собирательства и охоты воображение поневоле должно было развиваться в рамках, поставленных окружающим человека бытием. Нельзя было вообразить Деметру, не зная земледелия, нельзя было представить себе Гефеста, не зная о кузнечном ремесле. В мифическую эпоху эти рамки были широко раздвинуты — усложнилась жизнь, и усложнилась фантазия.

В мифы включалась не только обожествленная действительность, но и мечты о будущих свершениях. Миф о Дедале и Икаре предвосхищал воздухоплавание, сандалии с крылышками — покорение расстояний, рог изобилия — действительное и всеобщее изобилие. Человек мечтал о власти над природой и этот смелый порыв духа запечатлел в мифах.

Знакомясь с мифами, все время поражаешься масштабы мечты и мысли, образов и обобщений. И, конечно, гибкости и богатству человеческого воображения. Возникновение главных родов литературы — эпоса, лирики, драмы — произошло на мифической основе. Мы расскажем об этом позже, когда пойдет о них речь, а сейчас отметим, что первые литературные произведения, дошедшие до нас из глубины веков, были, как правило, созданы на материале мифологии. Это вполне естественно: письменность появилась позднее, ей предшествовал огромный по сравнительной протяженности период, когда возможно было лишь устное творчество. Мифы передавались по памяти из рода в род, от деда к внуку, приобретая все большую законченность и выразительность. Они рассматривались как священные предания о прародителях и покровителях племен и народов, им придавался культовый характер. И письменность, когда она стала возникать, вскоре же обратилась к мифам, запечатлевая их как наиболее ценное и важное для сообщения потомству.

Сюжеты и образы древних мифов оказались поистине бессмертными. Множество писателей неисчислимым количеством раз воссоздавали их в своих произведениях. Исчезло мифическое мировоззрение, уступая место религиозному и затем научному, а мифы продолжали жить в памяти поколений. Но теперь они стали уже внешностью искусства, а не его сутью. На новых путях человечества не было возврата к тем дорогам, на которых с людьми запросто встречались фавны и нимфы. И когда они спустя много веков снова возникли на страницах книг Возрождения, читатель видел в них лишь создания яркого поэтического воображения, а не те живые и милые существа, с которыми плясали и пели, веселились и грустили люди античности. Мифический сюжет стал канвой, по которой мысль и изображение ткали новый узор, не имевший иногда ничего общего с давним рисунком. Мифические образы преобразовывались в символ новых идей, будораживших человечество. Богоборчество Прометея, например, вдохновило многих поэтов на создание революционных стихов и поэм. В разные эпохи и в разных странах соответственно условиям места и времени изменялось содержание протеста. Под Зевсом, противостоящим Прометею, подразумевались то католическая церковь, то французский абсолютизм, то российское самодержавие.

Мифология находила применение и не в столь серьезных замыслах: она образовала условный язык лирики, где под вакхами и кипридами, нимфами и сатирами выступали живые адресаты стихов с их живыми взаимоотношениями. Лицейская поэзия Пушкина широко и вольно использует этот условный язык, который был хорошо знаком младшим братьям героев Аустерлица и Бородина.

В пещерах Геликона
Я некогда рожден;
Во имя Аполлона
Тибуллом окрещен,
И, светлой Иппокреной
С издетства напоенный,
Под кровом вешних роз
Поэтом я возрос.

Дано мне нынче Фебом:
Охота, скудный дар.
Пою под чуждым небом
Вдали домашних лар,

И, с дерзостным Икаром
Страшась летать недаром,
Бреду своим путем:
Будь всякий при своем.

Это одно из ранних пушкинских стихотворений. Мифологические иносказания в нем очень просты, но современный читатель, чтобы точнее уяснить их смысл, должен порой заглядывать в словарь.

Попутно замечу, что знать мифологию, хотя бы в пределах популярных изложений, необходимо каждому. Иначе смысл самых простых образов и иносказаний классической поэзии может ускользнуть от вас. Приведу смешной пример. Тринадцатилетним мальчишкой я вступил в спор с одной молодой дамой по поводу известных строк:

И память юного поэта
Поглотит медленная Лета...

Помня эти строки по слуху из арии Ленского, моя взрослая оппонентка утверждала, что там стоит «медленное лето». Но я, усвоивший с детства мифологические премудрости и прочитавший «Евгения Онегина» насвежо, с мальчишеским здорадством преподнес ей как на ладони истинный смысл строк. «Лета — река забвения у римлян, — витийствовал я, — и Ленский сам потом поясняет: «Забудет мир меня». А ваше «медленное лето» здесь ни к селу, ни к городу». Такую отповедь ей пришлось выслушать в присутствии своих поклонников, а это было нестерпимо обидно. «Пошел прочь!» — было моей наградой за непрошеную лекцию.

Вот такое «медленное лето», которое где-то сродни «Аббону полведерскому» из «Левши» Н. С. Лескова, часто становится на пути верного понимания классики. Да и не только классики. Ультрасовременный «Кентавр» Дж. Апдайк в значительной мере останется непонятным, если читатель не знаком с основами мифологии.

Здесь речь шла по преимуществу о древнегреческой мифологии. Но если бы мы обратились к мифологической системе, легшей в основу Библии, то увидели бы, что влияние ее на литературу еще более значительно. Все европейское и средневековое прошло под ее знаком, равно в искусстве и в литературе. Позже — либо в защиту, либо в опровержение — писатели должны были обращаться к страницам древней книги. И религиозный Мильтон, и безбожный Вольтер в противоположных целях воскрешали образы

многовековой давности. И сейчас шествуют по книжным листам Адам и Ева, Каин и Авель, Давид и Голиаф. Имена их стали нарицательными, и мы произносим их, не задумываясь о том месте, которое они занимали в сознании людей, живших за тысячи лет до нас.

Такую же роль сыграла в культуре Индии ее древняя мифология. Она и до сих пор оказывает живое влияние на индийскую литературу. Если вы перечитаете поэзию и прозу Рабиндраната Тагора, то увидите, как этот замечательный писатель щедро и умело использует мифические образы и сюжеты. А Тагор жил в XX веке, и я мальчиком еще запомнил, как он приезжал к нам в Москву.

Скандинавская мифология, впервые запечатленная в книгах «Эдды», ожила заново в произведениях датских, шведских, норвежских писателей XIX и XX веков. Самые наглядные примеры — «Сказки» Андерсена и «Пер Гюнт» Ибсена.

То же можно сказать о мифах других народов — кельтских и германских, романских и славянских — везде они входили в литературу, использовались ею как сильнейшее духовное и эстетическое орудие.

Для нас с вами особый интерес представляет славянская мифология. Она, как известно, не развилась в такую стройную и завершенную систему, как античная и библейская. Но в народном сознании она заняла прочное место и жила долго, почти вплоть до наших времен. Многие былины — о них мы будем говорить подробно в главе о фольклоре — запечатлели мифические предания глубокой старины. Вместе с былинами сказка и песня донесла до нас цвета, запахи и звуки языческих лесов и степей. Первое великое произведение письменной поэзии — «Слово о полку Игореве» — включило многие мифические представления своего времени. Отклики языческих преданий о Дажбоге — деду русичей, Велесе — покровителе певцов, Хорсе — солнечном божестве вместе с вещими криками Дива и еле слышной поступью князя-оборотня Всеслава все время звучат в поэме.

Глубоко чувствовал и понимал русскую мифологию Пушкин. Еще юношей вошел он в ее причудливый мир и сразу ощутил его не книжным и мертвым, а живым, осязаемым, цветущим.

У лукоморья дуб зеленый;
Златая цепь на дубе том:

И днем и ночью кот ученый
Все ходит по цепи кругом;
Идет направо — песнь заводит,
Налево — сказку говорит.
Там чудеса: там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит;
Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей;
Избушка там на курьих ножках
Стоит без окон, без дверей;
Там лес и дол видений полны...

Пушкину не успеешь удивляться. Я говорил о том, как трудно перебросить какие-либо мостки в этот забытый мир. Ничто, кажется, не может воскресить угасшего ощущения единства жизни, в которой реальное слито с нереальным, чудесное естественно, а естественное чудесно. А кудрявый юноша, почти мальчик, легко перешагивает, как бы не замечая, эту пропасть и начинает жить в стране чудес так, словно он в ней родился.

Памятными строками о незапамятном мире лучше всего было бы и заключить вторую главу. К пушкинским «Сказкам» и «Песням западных славян» мы обратимся еще не раз. О гоголевской фантастике, преобразующей видимый мир невидимыми средствами, мы тоже будем говорить позже. В этот разговор войдут Достоевский и Блок, Есенин и Маяковский. Полярно противоположены «Разговор с чертом» в «Братьях Карамазовых» и «Разговор с солнцем» в одноименном стихотворении, но заглавия их появились задолго до того, как оба великих писателя их произнесли. Они были сказаны далекими нашими предками в дремучих лесах Приднепровья и Приладожья, где не нужно было быть гениальным человеком, чтобы говорить на «ты» с солнцем и месяцем, богом и чертом.

Язык

Мы говорили, что миф по-древнегречески означает «предание», «легенду», «сказание». Но нельзя рассказать ничего и сказать, не прибегнув к помощи языка. Без языка невозможно никакое общение между людьми, а без общения немислимо само общество. Передать мысль другому человеку вы можете только словами. Жест и мимика будут лишь заменой наиболее простых понятий, которые в вашем сознании все равно облечены в слова.

Звуковой язык возник как спутник и союзник трудовой деятельности человека. Вместе с трудом он стал движущей силой, развивавшей человеческое мышление. Закрепление и накопление общественного опыта, передача его последующим поколениям стали возможны лишь с помощью языка.

Чем сложнее становилось человеческое общество, тем сложнее и богаче становился его язык. В первобытной орде люди могли обходиться немногими словами, выражавшими основные понятия, относившиеся к их пока еще примитивной деятельности. Человек гомеровских времен должен был уже обладать весьма богатым словарем, чтобы объясниться со своими одноплеменниками в необычайно усложнившихся условиях развитого родового общества.

Языковые явления тесно связаны с явлениями литературы, которая еще сравнительно недавно именовалась у нас словесностью. Язык состоит из слов, и словесность, то есть литература, находится с ним в неразрывном единстве.

На земле существует множество языков. Вопросами их происхождения, образования и развития занимается

специальная наука — языковедение. К ней, этой науке, мы будем не раз обращаться за справками и советами, серьезное изучение литературы без нее немислимо.

Мы часто встречаем в печати фразы, подобные следующей: «Язык писателя образен и метафоричен». Пишется это в похвалу писателю, между тем никакой похвалы здесь не содержится. Вся наша речь, строго говоря, образна, и не только писателю, но любому человеку, не имеющему никакого отношения к литературе, было бы затруднительно строить ее по другому образцу. Ибо подавляющее большинство слов, которыми мы пользуемся, имеют образный и описательный характер, о чем часто и не подозревает произносящий их человек.

Мы говорим «медведь», имея в виду вполне определенного лесного зверя, и редко вспоминаем о том, что в устах нашего предка-славянина это слово носило яркую описательную окраску: «едающий мед». Мы произносим «защита», никак не связывая это слово с древним щитом, который предохранял воинов от стрел и мечей. Мы пишем красными, синими, зелеными чернилами, не обращая внимания на первоначальный, опять-таки описательный характер слова «чернила».

И так сплошь и рядом.

Человек называл предметы по их свойствам: только так он мог сообщить своему сородичу о том, что именно имеет он в виду. Он вынужден был описывать предмет, чтобы тот предстал перед собеседником выпукло и живо. В русском языке несколько сот тысяч слов. Они возникли из небольшого числа корней. Если мы к ним обратимся как к древнейшей основе языка, то увидим, что производные от них слова были всегда описательны. «Ветер» в первоначальном значении — это «веющий», «дующий». «Дочь» — это «доющая»: на младших членов женской половины семьи возлагалась в старину обязанность доить скот. Слово «весна» объясняется однокорневым словом «ясная».

Образ, создавший слово, забылся, но само слово продолжало жить в языке. Теперь мы употребляем названные нами слова лишь в прямом значении: ветер есть ветер, дочь — это просто дочь, весна — это весна. Нужно долго рыться в книгах и изошрять слух, чтобы воскресить первоначальный образ, давший жизнь привычному для нас слову.

Но путь человеческого мышления остался прежним. Слово для нас ценно тем, что передает смысл, но смысл не всегда укладывается в слово. Разум все время ищет наиболее точного выражения для мысли, но — что парадоксально — эта точность достигается лишь неточностью. В многообразном явлении выделяется один признак, по которому оно и называется. Остальные признаки не исключаются, а подразумеваются. При этом используются уже имеющиеся в запасе слова, но значение они получают новое. Прямое и переносное вместе. Одно сохраняется, другое возникает. Пример тому «спутник» — слово, возникшее совсем недавно. Космический снаряд, впервые запущенный нами на околоземную орбиту в 1957 году, обладал сотнями различных свойств и качеств. Его в свое время удачно назвали спутником, выделив один из основных его признаков — он вращается вокруг Земли, так же как ее спутник — Луна. Для нас, говорящих по-русски, это слово сохраняет еще и первоначальное значение — так сказать, сотоварища по странствиям. Но для англичанина, француза, немца «sputnik» — это только космический термин, новое слово из другого языка. Переносного значения для них оно не имеет, только прямое.

Все эти переносы значения с одного слова на другое составляют важнейшее явление языка, а следовательно, и литературы. Мы сталкиваемся с ними на каждом шагу, вовсе не замечая этого, как мольеровский «Мещанин во дворянстве» не замечал, что он говорит прозой.

Чаще всего мы в своей речи употребляем метафоры. В переводе с древнегреческого это слово и означает «перенос». Метафора возникает в языке, основываясь на сходстве вещей по форме, цвету, величине, подвижности и другим внешним признакам.

«Мы перешли на *нос* парохода и увидели впереди *быки* моста. Обломился *носик* у чайника».

Это метафоры, образовавшиеся из сходства по форме. А вот другие: «На рынке продавали грузди и *лисички*», «голова у него уже в *серебре*».

Таковы метафоры по цвету. А вот по величине: «Он у меня совсем *клоп*, ничего не понимает».

Многие обидные детские прозвища тоже относятся к этому ряду. В начальной школе одну мою одноклассницу прозвали «Жирафой». Прехорошенькая девочка, она рано вымахала в высоту, обогнав всех своих сверстни-

ков. Потом они ростом догнали и перегнали ее, но проклятая кличка преследовала ее до окончания школы.

Метафоры, имеющие в основе своей движение или неподвижность: «Простая телеграмма опоздает, пошлю *молнию*», «сидит *истуканом*».

На всех этих примерах легко проследить, как происходил перенос значения с одного предмета на другой. Нос — выдающаяся часть лица, и носом назвали переднюю часть корабля, а чайник куда меньше размером, и у него уже не нос, а носик.

Вкусные грибы желтизной напоминают цвет лисьего меха и от него получают свое название. Седина похожа на серебро, и мы уважительно говорим о старом человеке, что голова у него в серебре. Мальчуган настолько мал, что мать любовно-насмешливо называет его клопом. Моя школьная подружка выделялась среди нас ростом, и мы наградили ее прозвищем Жирафа. Телеграмма, идущая вне очереди и быстрее других доставленная адресату, движется, как принято говорить, со скоростью молнии. От метафор происходят многие наши имена и фамилии, клички и прозвища животных. «У моего соседа Петра Львовича Котова собака Шарик и кошка Юла». Тут повсюду метафоры.

Метонимия встречается в языке тоже очень часто. В переводе с греческого метонимия означает «переименование». Это тоже один из видов употребления слова в переносном значении, когда происходит замена одного понятия другим. Между словами, обозначающими эти понятия, существует причинная связь. Метафору легко разрушить с помощью вводных слов «как бы», «вроде», «подобно», «в виде». Можно, например, сказать: «Голова его была как бы в серебре», «он сидел подобно истукану». С метонимией, как мы сейчас убедимся, это сделать нельзя.

Вот наглядные примеры метонимии. За чаепитием вы часто говорите: «Хватит! Я уже выпил три *стакана*». Точнее было бы сказать, что выпито три стакана чая, так как собственно стакан выпить при всем желании вы не сможете. Но стакан и чай, налитый в него, связаны в вашем представлении воедино, и вы автоматически произносите: «Я уже выпил три *стакана*», опуская ненужное пояснение.

Так же запросто вы говорите: «Сегодня я читал *Пушкина*», вместо того чтобы сказать «сочинения Пушкина».

Здесь причинная связь на поверхности, но бывают случаи, когда она не так наглядна. Возьмем, например, такое простое слово, как «стол». Образовалось оно от глагола «стлать» и первоначально означало нечто постланное или застланное. В Древней Руси князей «ставили» или «сажали» на стол, что соответствовало их возведению на княжество. Видимо, ставили на места, посланные дорогой тканью. Про киевского князя говорилось: «Стол у него был в Киеве», про черниговского: «Стол в Чернигове». Так стол получил значение княжеской власти, резиденции, столицы. Слово «столица» пошло именно отсюда.

Давно отшумели времена князей и их стольных городов, и «стол» остался в языке лишь как обозначение мебели. Однако еще в дореволюционной России появилось официальное выражение «присутственный стол» в значении отдела учреждения. В произведениях русских классиков, где описывается чиновничий быт, часто встречается слово «столоначальник». В детстве, помню, оно озадачило меня: «Подумаешь, начальство! Эдак я тоже назову себя начальником, стол-то у меня есть». Но озадачивался я по незнанию: столоначальник был, конечно, не бог весть каким, по все же начальством. В его подчинении было несколько чиновников, а «стол» означал не просто стол, за которым он сидел, а отдел или подотдел, возглавляемый им.

В недавнее время слово «стол» получило новое значение. Попав однажды в больницу, я услышал от медицинской сестры, что назначен общий стол. Как оказалось, это отнюдь не означало, что меня решили посадить за огромный стол, где мне придется обедать в окружении двадцати соседей. Просто я мог есть все, что мне вздумается, без всяких ограничений, а сидел я за маленьким столиком, накрытым на четыре персоны. А вот у человека, сидевшего напротив меня, был диетический стол, и ему уже не разрешалось есть того, другого, третьего. Так мы вместе сидели за одним столом, а столы у нас были разные.

Здесь мы наблюдаем многократную метонимию. Слово несколько раз меняло значение. В отличие от метафоры во всех случаях изменялось само понятие. Стол в значении мебели и стол в значении княжеской власти, департамента, режима питания — все это различные по смыслу слова. Тут уже не сохраняется, как в метафоре,

связи по форме (нос — часть лица и нос корабля), по цвету (лисички — грибы и просто лисички), по движению (гусеницы в саду — гусеницы трактора). Надо отметить, что и само слово «стол» образовалось метонимически. Вначале оно обозначало вещь, непременно чем-то застланную. Метонимия сделала это нечто застланное просто столом, который мы снова теперь должны постилать и застилать. Метонимические выражения применяются всюду и везде, равно в ласковой и ругательной, бытовой и официальной речи. «Эй ты, шляпа!» — слышится пропитый голос. Можете быть уверены, что развязный гражданин обращается не к вашей велюровой шляпе, а именно к вам, ее, так сказать, носителю. «Позвоните мне вечером, голубчик», — говорил молодому поэту старый Маршак, и это ласковое обращение соответствовало первоначальному смыслу метонимии (ласковая птица — голубь, уменьшительное — голубчик).

«Напрасно вы охраняете честь мундира», — выговаривается должностному лицу, не признающемуся в ошибках своего ведомства. Выражение это перешло к нам от гусарско-уланских времен, когда бравые поручики и ротмистры пускали себе в лоб пулю или подавали в отставку, если непоправимым проступком бросали тень на репутацию полка, в котором служили. Но «честь мундира» часто вела и к оправданию во что бы то ни стало весьма неблагоприятных действий. Многие проступки замалчивались, лишь бы не нанести ущерба имени полка. «Мундир» в значении полка и — шире — всего офицерства тоже пример метонимии.

Названия тканей, оружия, вин — сплошь и рядом метонимии. Бостон, из которого теперь уже немодно шить костюмы, и шампанское, которое по-прежнему модно пить на свадьбах, — метонимии от местностей, где впервые было налажено их производство. Винчестер, с которым мой товарищ по северной юности Володя Кузнецов-Морев выходил на медвежью охоту, получил название от английского города, где вырабатывались охотничьи ружья. Имя города перешло на оружие.

Некоторые метонимии уходят далеко в глубь веков. Словом «лабиринт» мы означаем нечто запутанное и сложное, из чего трудно найти выход. Но, произнося это слово, редко кто вспоминает миф про Тесея, о котором мы говорили в предыдущей главе. В Критском Лабиринте, огромном сооружении с бесчисленными перепу-

танними ходами, жил Минотавр — быкочеловек. С ним предстояло сразиться герою. Тесей привязал у входа в Лабиринт конец нитки клубка, который дала ему царская дочь Ариадна, и, постепенно разматывая клубок, дошел до центра Лабиринта, где в ожесточенной схватке победил чудовище. С этой же путеводной нитью он выбрался обратно из Лабиринта, откуда до него никто не находил выхода.

Таково происхождение слова «лабиринт». Надо сказать, что до последнего времени считалось, что этот эпизод мифа никакой исторической подкладки под собой не имеет. Но вот археологи раскопали на Крите крупнейший Кносский дворец. Бесчисленностью своих ходов и переходов, запутанностью коридоров и галерей он сразу вызвал в их памяти лабиринт древнего сказания. Видимо, метонимия получила начало именно здесь. От реального критского дворца, поразившего воображение греков, к мифическому Лабиринту сказания о Тесее, а от него к слову, вошедшему во все земные языки, — таков путь этой метонимии.

Большой давности слово «лауреат». Легко догадаться по звучанию, что оно происходит от корня «лавр». В Древней Греции победителей на Олимпийских играх, на состязаниях поэтов и музыкантов венчали лавровыми венками. Сейчас венки давно вышли из обихода, и ученых, писателей, артистов, заслуживших Ленинские и государственные премии, награждают другими знаками отличия. Но в буквальном значении слова наши лауреаты по-прежнему увенчиваются лаврами. Здесь опять метонимический перенос.

В мире осталось, не считая карточных, около десятка королей. Титулы шведского, непальского, датского, афганского монархов одинаково восходят к имени Карла Великого, могущественного повелителя франков в раннем средневековье. Личность этого выдающегося человека, создавшего огромное государство, произвела сильнейшее впечатление на современников. Сам он до принятия императорского титула подписывался по-латыни «Rex», что равнозначно по прерогативам королю. Но его преемникам, а также другим властителям разных земель стало лестно называться его именем. Отблеск былого могущества переходил с этим громким именем на их тусклые короны. И вот имя Карл — Carolus (по-латыни) — стало титулом.

Также и «царь» — титул русских самодержцев, сокращенное от «цесарь» — восходит к имени выдающегося полководца древности Юлия Цезаря.

Примерам метонимических изменений слова несть числа. Об этом можно написать целую книгу. Но впереди нас ждет другой способ переноса значения.

Синекдоха — это греческое слово звучит по-русски, прямо скажем, весьма неблагозвучно. Так же неуклюж его буквальный перевод — «соподразумевание». Означает же синекдоха очень простое явление: вы называете часть вместо целого или целое вместо части. Например, в первом случае вы говорите: «Лондон и Вашингтон, судя по газетам, опять развязывают «холодную войну». Под Лондоном вы подразумеваете Англию, под Вашингтоном — США.

На фронте в тяжелых обстоятельствах иногда приходилось сталкиваться с такой формулой: «В роте 20 активных штыков». Означала она тот жестокий факт, что солдат, которые непосредственно ведут бой с противником, осталось всего два десятка. Санитары, повара, обозники в это число не входили. Держали оборону люди, вооруженные винтовками со штыками. Но и после, когда нас снабдили автоматами, прежняя формула продолжала жить и в солдатской речи, и в приказах командования.

На фронте так же говорили: «Во что бы то ни стало надо достать «языка». «Языком» называли пленного, от которого нужно было узнать подробные данные о численности и расположении вражеских войск. Сообщить эти данные пленный мог изустно, с помощью, так сказать, своего языка. В подобных случаях «язык» был единственной ценной частью того скверного целого, которое называлось гитлеровским солдатом.

Вы говорите в раздражении: «Что, тебе двадцать раз одно и то же повторять?» «Двадцать раз» вы употребляете в значении «множество раз» — опять часть вместо целого.

А вот целое вместо части. «Привет начальству», — встречаю я нашего толстяка управдома, зашедшего ко мне по поводу ремонта квартиры. «Это надо мной начальство, — неизменно парирует он, — а я человек подчиненный». Усмешливо я заменил слово «начальник» более обширным и значительным «начальство», а он мою иронию снял, кивнув на ряд лиц, которым он действительно подчинен, и это слово получило у него уже прямое значение.

Углубившись в происхождение слов, мы найдем, что многие из них образовались именно таким путем. Так, например, пиво означало когда-то все питьевоe, а сейчас сузилось до значения вполне определенного напитка.

К синекдохе относится и замена частного через общее и общего через частное. «Умное животное», — говорите вы о своей собаке, заменяя общим понятием частное.

Надо сказать, что синекдоха весьма близка к метонимии и рассматривается некоторыми учеными лишь как ее частный случай. В самом деле, то бесцеремонное обращение: «Эй ты, шляпа!», которое мы взяли как пример метонимии, можно определить и как синекдоху — часть вместо целого.

Вообще все переносы значения с одного слова на другое, которые мы разграничиваем определениями, метафоры, метонимии и синекдохи, близко прилегают друг к другу. Все вместе они составляют общее явление языка — полисемию — многозначность слов. Почти каждое слово можно употребить в прямом и переносном смысле. Ведь, кроме метафор, метонимий, синекдох, мы имеем возможность иронически преобразовывать слова, придавая им противоположный смысл, можем выделять в речи, усиливая их значение и т. д. Многозначность слов — великое качество языка, и им в полной мере воспользовалась литература. Ее изобразительные средства вобрали в себя и метафору, и метонимию, и синекдоху, причем бесконечно разнообразили и изоцирили их, о чем мы в свое время еще будем вести речь.

А пока продолжим разговор о тех явлениях языка, без которых было бы затруднительно, а иногда невозможно развитие и становление литературы.

В нашей речи много слов смежного, почти одинакового значения. Например, слова «метель», «вьюга», «пурга», «буран», «заметь» обозначают примерно одно и то же природное явление, которое всезнающий Даль определяет как «ветер», «вихрь со снегом». Но все эти, казалось бы, однозначные слова имеют свои смысловые оттенки. Метель — более общее понятие, она метет поверху и понизу, а вот метель, стелющаяся по земле, называется заметью, бьющая же со всех сторон, вьющаяся сверху снежная крутоверть — это вьюга. Буран — преимущественно метель в степи. Пурга — это уже снежная буря. Кроме того, каждое слово самим звучанием своим указывает на различные свойства этого «вихря со снегом». Метель — метет, вьюга — вьется, заметь — заметает. Буран — заимствование из тюркских

языков, где это слово означало «вертящий», «сверлящий», «колющий». Войдя в русский язык, оно сблизилось в звучании со словом «буря» и частично переняло его смысл. Пурга — северорусское слово, вместе с устюжанами и вологжанами перешедшее в Сибирь и ставшее там постоянным обозначением метели, перенято нашими далекими предками от соседствовавших с нами финнов, у которых оно означало «сугроб».

Итак, понятие одно, а оттенки его разные.

Это явление языка называется синонимией (от греческого *synonymos* — одноименный). Отсюда синонимы — слова, звучащие по-разному, но либо совпадающие по смыслу, либо близкие по смыслу и передающие различные его оттенки.

Синонимы появились в нашем языке разными и разнообразными путями. Часто рядом со старым русским словом возникало новое, услышанное и перенятое от иностранных соседей. Новое слово не могло ликвидировать старого, прижившегося в речи. Оно не могло и полностью заменить его, а лишь оттесняло на другие позиции. Появились, например, слова «импорт» и «экспорт», точно соответствовавшие русским словам «ввоз» и «вывоз». Функции их довольно быстро разграничились. Новое слово и его производные вошли в обиход официального и специализированного языка: «Мы импортируем из-за рубежа какаоовые бобы», — прочел я в газете. И принял как должное такое словоупотребление. Но вряд ли я спрятал бы улыбку, услышав про импорт шариковой ручки, привезённой моим товарищем из-за границы, или про экспорт мусора с нашего двора. Отечественные слова «ввоз» и «вывоз» сохранили за собой и общее значение, переместившись главным образом в бытовую, индивидуальную сферу.

Слово «солдат», взятое из немецкого в XVII веке, имело предшественника в древнерусском — «воин». Сейчас слово «воин» употребляется в торжественной речи, как синоним «солдат», но в бытовой имеет преимущественно ироническую окраску (Эх ты, воин!).

Среди синонимов слова «одежда» мы найдем «костюм» и «туалет», взятые из французского языка. Оба слова выражают более специализированные понятия, чем общее «одежда». Так, «костюм» исключает шубу, доху, пальто — это пиджак вместе с брюками у мужчин, жакет с юбкой у женщин. «Туалет» означает лишь жен-

скую одежду, обычно выходную, для особых случаев («дамы в вечерних туалетах»).

Другой путь появления синонимов — это привлечение в язык слов областных и окраинных. Так, в примере с метелью слова «пурга» и «буран» пришли: одно — с севера, а другое — с юга и стали в ряд с нею. Они принесли с собой характерные черты тамошних снежных бурь и поэтому, образно выражаясь, не встали в затылок метели, а стали с ней в один ряд.

Третий путь — когда слова церковнославянского языка переходили из книг в живую речь и становились синонимами русских. Здесь значения их совпадали подчас полностью. Однако употреблялись они не при одинаковых обстоятельствах и не при одинаковых условиях. «Глаза — очи», «губы — уста», «щеки — ланиты», «лоб — чело» — все эти пары однозначных слов оставались дружными лишь до первого случая. Дружбу их нарушали и веские и ничтожные причины. Незыблемая формула старинного прошения «бью челом» отражала узаконенный обычай. Случись просителю не на бумаге, а въяве обратиться с просьбой к царю, он бы и впрямь стукнул лбом об пол. Но если бы ему вздумалось написать в прошении нечто подобное — «стукаю, мол, тебе лбом и прошу», — его бы, наверное, потащили на плаху за оскорбление величества.

«Уста» целовали и лобзали, они молили и смеялись, были открытыми и сомкнутыми, но лихорадка высыпала только на «губах». «Перси» красавиц вздымались и трепетали, а ребенку крестьянка давала «грудь». Хмурилось «чело» государыни, объявлявшей войну неверным туркам, а молодому рекруту забривали «лоб».

Многие синонимы вызывались к жизни чувствами любви и гнева, радости и обиды. Бесконечное число синонимов к слову «милый» убедит вас в справедливости сказанного. «Хороший», «чудесный», «замечательный», «прекрасный», «любимый», «ненаглядный» — все эти шесть прилагательных, к которым можно добавить еще тридцать шесть, лишь вариации одного мотива в устах любящей девушки.

Изобретательный ум обидчиков и обиженных находил все новые синонимы к традиционному «дураку»: «балбес», «остолоп», «болван», «дурень», «олух»... Я не хочу делать эту главу пособием для ругателей. Вспомню лишь один забавный пример, который показывает, что

резервы этого синонимического ряда поистине неисчерпаемы. Старый дворник моего детства, ругавший мальчишек за разбитые стекла и другие проказы, никак не мог задеть нас, называя дураками. Но однажды он употребил непривычное «дурохвосты» и попал в цель. Это обидное слово соединило в себе и дурака и прохвоста. Его моментально подхватили наши неприятели с соседнего двора, и нам пришлось солоно.

Совпадения по смыслу бывают в синонимах иногда полные: «аэроплан» — «самолет», «велосипед» — «самокат», и часто одно из слов уходит в прошлое, напоминая о себе лишь со страниц старых книг или в обмолвках людей, живших еще в те времена, когда эти слова были в ходу.

Но иногда одинаковые по смыслу слова продолжают жить в языке, соседствуя и поддерживая друг друга. Трудно уловить различие в смыслах «огромного» и «громадного», это слова-дублеты.

Синонимы обогащают, разнообразят, уточняют нашу речь. Литературный язык без них немислим. Мы разбирали синонимы существительных и прилагательных, но глаголы дают материала никак не меньше, если не больше. Раскроем наудачу Даля и возьмем в подтверждение любой глагол, но не самый ходовой. Ну, хотя бы «миновать». «Миновать» и «минуть» — обойти, объехать, пройти мимо, оставить в стороне или позади себя, пройти, проехать; покидать, пропускать, исключать, оставлять без внимания; избавляться от чего-либо, отделяться от чего-либо. Пройти, кончиться, остаться позади или миноваться, минуться.

Все это словесное богатство находится в нашем распоряжении. Оно под рукой, приходи и черпай полной горстью.

Антонимы — это слова противоположного значения. «Мир» — «война», «добро» — «зло», «правда» — «ложь», «день» — «ночь», «жизнь» — «смерть», «счастье» — «горе», «любовь» — «ненависть», «начало» — «конец» — вот те вечные противоположности, которые тревожили человеческие сердца еще в незапамятные времена.

Без этих крайних критериев, четко определяющих границы противостоящих понятий, были бы невозможны мораль, этика, правосудие. Не может существовать без них искусство, не могла бы жить без них литература.

Мы наберем много слов с постоянными антонимами. «Короткий» — «длинный», «хороший» — «плохой», «светлый» — «темный», «бедный» — «богатый», «горячий» — «холодный». Мы обратились теперь не к существительным, а к прилагательным, чтобы убедиться, насколько широко распространены антонимы в нашей речи. Но иногда возникают новые противоположности, и прежний антоним заменяется другим. «Белый» — «черный» — прочное противостояние двух цветов. Но в годы гражданской войны возникло другое политически классовое противопоставление: белые и красные. Это был антоним, созданный революцией.

Некоторые слова в одном значении имеют одни антонимы, в другом значении — другие. Легкий (вес) — тяжелый (вес), но легкий (урок) — трудный (урок). Или полный (человек) — худой (человек), но полный (бокал) — пустой (бокал).

Антонимы широко применяются в нашей речи. Они усиливают ее выразительность, подчеркивают смысловые и образные контрасты. В литературе они используются постоянно, достаточно вспомнить название знаменитого произведения русской литературы «Война и мир».

Если синонимы — это слова, совпадающие по смыслу, но разные по звучанию (вьюга — метель), то омонимы — это слова, совпадающие по звучанию, но разные по смыслу. Здесь все, так сказать, наоборот.

Лук — оружие и лук — овощ — самый наглядный пример омонима. Можно составить десятки шуточных фраз с применением различных омонимов. Ну хотя бы такие:

«На оконное стекло стекло несколько капель.

Три раза я тебе сказал: три это стекло дочиста.

Стащим эту балку в ту глубокую балку.

Знать, не надо было лезть ему в знать.

Некогда я говорил, что мне некогда, а теперь времени хоть отбавляй.

На град Петра обрушился град.

Я ей сказал, мол, приходи на мол».

Бывают целые цепочки омонимов. Например, слово «коса» имеет четыре значения. Можно составить фразу, где все они будут применены:

«На речной косе девушка точила косу; все было хорошо в девушке: и лицо, и стан, и длинная коса, но, к сожалению, она была коса».

В богатом нашем языке вы встретите много составных омонимов: сосна — со сна, немой — не мой. Встретите вы и множество слов, пишущихся по-разному, но в произношении звучащих одинаково: молот — молод прут — пруд, обет — обед. Еще больше найдете вы слов, звучащих не одинаково, но близких по созвучию: гора — кора, мок — мог, навевать — навивать, примеряться — примиряться. И наконец, бесконечное число слов, где совпадают все звуки, за исключением одного-двух, все время попадают вам на слух.

Омонимия — одинаковое или сходное звучание разных по смыслу слов — стало той почвой, на которой выросла рифма. А значение рифмы в поэзии вам достаточно известно. Ни одно явление языка не пропало зря для литературы.

Любопытно возникновение эффемизмов и табуизмов (от слова табу — запрет) — слов или выражений, заменяющих грубые, непристойные слова или такие, которые по каким-либо причинам произносить нельзя. У далеких наших предков такими словами были названия животных, с которыми, как считалось, они состояли в кровном родстве. В первой главе, говоря о тотемизме, мы разбирали это явление. Назвать зверя-родственника, готовясь к охоте на него, было ужасным и опрометчивым проступком. И вот прибегали к описательным выражениям: «Мы идем на того, кто ест мед». Медведь — едящий мед, типичная метонимия табуистического происхождения. Во многих других языках обозначения этого зверя тоже являются табуизмами. Вäg — по-немецки «бурый». «Пойдем на бурого!» — говорили предки Шиллера и Гете. По-литовски lokys — лизун. Видимо, «вылизывающий мед из дупла».

Таково же происхождение слово «змея». Опасно было называть по имени эту тварь; только вымолвишь, а она тут как тут и уже грозитя раздвоенным языком. И, говоря уклончиво, применяли переносное слово: «Пойдешь в овраг, остерегайся земляную...» — то есть ту, что ползает по земле. «Змий» означало по-древнерусски «земляной».

А как же первоначальные слова, обозначавшие «мед едящих» и «земляных»? Они исчезли, забылись, мы их не помним. Остались заменявшие их и заменившие окончательно «медведь» и «змея». В латинском и возникших на его основе романских языках исконное слово, которым именовали медведя, не приобрело табуистической замены; ursus — по-латыни; ours — по-французски; orso — по-

итальянски. Заметьте, что везде в корне присутствует «rs», так же как и в давних индоевропейских языках: rksach — древнеиндийском; arsa — древнеперсидском; arso — авестийском. Может быть, будет слишком смело предположить, что в древнеславянском, входившем в ту же языковую семью, имя этого зверя звучало как-нибудь вроде «рос». Название реки и племени могло возникнуть из тотемического осмысления этого слова: «медвежья река — рось», «медвежье племя — рось». Последние изыскания относят происхождение слова «Русь» именно к этой реке в Поднепровье. А вдруг моя догадка не так уже произвольна и окажется, что «медведями» русских называли когда-то не только добродушно-иронически, а и по начальному значению этого слова. Это «когда-то» относится, правда, ко временам Аскольда и Дира, а может быть, и Божа, но догадка от такого обстоятельства не становится менее занимательной.

Ишь, куда мы добрались! До того самого Божа, о котором в «Слове о полку Игореве» сказано лишь, что готские девы Бусову славу поют. Между тем слова-замены рождаются все время и в силу самых разнообразных причин. На Синявинских высотах, в 1943 году, ротный связист при мне кричал в трубку: «Вызываю крестики и палочки! Крестики и палочки требует Василек!» Под «крестиками» разумелись санитары, а «палочками» — носилки; «Васильком» же именовалась наша 3-я рота. Угрюмый дядя — начальник связи полка был в глубине души сентиментальным человеком и позывные всех подразделений и служб обозначил именами цветов. «Не полк, а оранже-рея!» — ругался комполка, вызывая по полковому телефону все эти тюльпаны, настурции, ромашки и колокольчики.

Все это были замены, возникшие из настоятельной необходимости хотя бы примитивно зашифровать сведения, не подлежащие огласке. Немцы, перехватив наш телефонный разговор, если бы и догадались, что «крестики» означают санитаров (по ассоциации с Красным Крестом), и поняли, что русские понесли потери, затруднились бы установить, что под «Васильком» разумеется именно наша 3-я рота.

А вот другой пример мгновенного возникновения эффе-мизма. Воспоминания Пушкина о Державине начинаются с рассказа о комическом эпизоде, связанном с посещением лица маститым поэтом:

«Как узнали мы, что Державин будет к нам, все мы взволновались,— пишет Пушкин.— Дельвиг вышел на лестницу, чтобы дожидаться его и поцеловать ему руку, написавшую «Водопад». Державин приехал. Он вошел в сени, и Дельвиг услышал, как он спросил у швейцара: где, братец, здесь нужник? Этот прозаический вопрос разочаровал Дельвига, который отменил свое намерение и возвратился в залу. Дельвиг это рассказывал мне с удивительным простодушием и веселостью».

Рассказ был хорошо знаком нам, студентам первого курса МИФЛИ, державшим в хмурый январский день экзамен по литературоведению. Держали мы его перед самим Дмитрием Николаевичем Ушаковым, маститым филологом, автором известного словаря. В числе прочих вопросов, которые он задавал экзаменующимся, были те, о которых мы говорим в этой главе: метафоры и метонимии, синонимы и эвфемизмы. Многие пугались, знания были еще не твердыми. Дмитрий Николаевич хмурился и позванивал ложечкой в стакане с крепким чаем, что было признаком недовольства. Вдруг один из нас, совсем не ко времени, попросился выйти. «Куда это вам понадобилось?» — с некоторым уже раздражением спросил профессор. «К Державину», — ответствовал студент. «К Державину?! — Хмурые черты прояснились. — Вы что, сознательно потребляете такое странное выражение?» — «Да, профессор, я употребил эвфемизм, чтобы прикрыть им одно неприглядное слово и стоящее за ним понятие». — «Давайте свой матрикул, — рассмеялся Ушаков, — и отправляйтесь куда угодно». Он поставил ему пятерку, и ликующий студент понесся вон из аудитории, не дожидаясь, пока профессор передумает.

Кстати говоря, на примере этого понятия, стоящего за десятками слов, выражавших его в разные времена, эвфемизмы можно усвоить действительно на пятерку. Грубое отечественное слово «нужник» слишком откровенно объясняло намерения человека, покидавшего общество, чтобы справить определенную нужду. Французский язык, бытовавший в гостиных онегинских времен, подсказал в замену изящный глагол «sortir» — «выходить». Порусски он действительно поначалу выглядел изящно. Но только поначалу. Перейдя из гостиной в прихожую, а из прихожей на улицу, он стал казаться еще неприличнее, чем простодушный нужник. И снова вмепалась гостиная, на сей раз взяв себе на помощь английский язык. Новей-

шее изобретение, пришедшее из туманного Альбиона, «ватерклозет» было сперва введено в богатых барских домах. Им было не грех похвастаться, а строго звучащее импортное слово казалось вполне respectable. Но оно недолго задержалось в барских покоях, а устремилось вниз за своим французским предшественником. Потеряв по пути первую свою половину «water», что означало «водяной», оно стало просто «клозетом», обозначавшим уже не только комфортабельные убежища дворян и чиновников, а все отхожие места империи, и звучало оно теперь так же неприлично, как «нужник».

И тогда вмешались женщины. Первая, которой пришла счастливая мысль сказать, что ей на минуту понадобилось выйти в уборную, отнюдь не вызвала этим заявлением замешательства среди гостей. Комната, в коей одеваются, убираются, наряжаются, моются, притираются, — вот что такое уборная, по определению того же велемудрого Даля. Понятие скромное, и слово скромное, не выделяющееся среди других экзотическим звучанием. Оно привилось, Бесцеремонно воспользовался им и сильный пол, которому, казалось бы, не нужно особенно ни наряжаться, ни тем более притираться. Появилось даже разграничение: мужская уборная, женская уборная.

Но вот и это скромное слово постигла участь более ранних — оно превратилось в нескромное. У него оказался синоним, взятый из французского, — туалет. И сейчас последнее слово решительно оттесняет прежнее наименование.

Эвфемизмы возникают и исчезают, одни появляются взамен других, трансформации их бывают забавны и любопытны.

В литературе они часто служат средством окраски речи. Иногда по одному эвфемистическому выражению можно установить время и место действия рассказа, профессиональную принадлежность его героев. «Этого тина нужно пришить» — и вы сразу догадываетесь, что подобная фраза принадлежит уголовнику («пришить» — эвфемизм от «убить»). «Мой аматер уехал в Тавриду» — слова русской жеманницы XVIII века, заменившей откровенное «любовник» «изысканным» французским словом.

Перейдем теперь к более сложному явлению разговорной речи. Многозначность слова всякий раз может обернуться непониманием. Вы скажете «коса», и собеседник должен гадать, какое из четырех значений этого сло-

ва имеется в виду. Но если вы прибавите «девичья коса» или «песчаная коса», он сразу поймет вас. Порой не нужны бывают даже и такие определения, как «девичья» и «песчаная», когда остальные слова дают вам понять, о какой именно косе идет разговор. «Он грубо схватил ее за косу», «Мы втащили лодку на косу» — здесь никаких пояснений не надо.

Такое окружение слов другими словами, из которых становится ясным их смысл, называется контекстом.

Контекст различается на речевой и бытовой. В речевом контексте одно слово поясняется соседними: «девичья коса», «песчаная коса», или «перекрестился на образ», «образ жизни» или «пасть льва» и «пасть смертью храбрых».

В бытовом контексте смысл слова становится ясным из ситуации, в которой развивается действие фразы. Например, слово «операция» многозначно, но когда вы слышите: «В больнице произведена удачная операция», — у вас не рождается мысль, что там гремели пушки и минометы. И наоборот, услышав, что маршал мастерски провел операцию, вы вряд ли решите, что он сменил свой мундир на халат хирурга.

Местоименные слова, как правило, становятся ясными лишь из бытового контекста. «Она полюбила меня» — в этой фразе речевой контекст беспомощен. Но если я скажу: «Мне встретила замечательная девушка, она полюбила меня», — никаких сомнений, разве что в моей правдивости, по поводу смысла фразы у вас не возникает.

В живом разговоре бытовой контекст дает возможность сокращать фразы, опускать само собой разумеющиеся слова. Впрочем, «само собой разумеющиеся» — выражение не точное, они понимаются из ситуации, подсказываются бытовой обстановкой. «Разрешите прикурить», — обращается ко мне прохожий. Слово «папиросу» он в своей речи опустил. «Дай, пожалуйста, еще чашку», — обращаюсь я к жене, и ей понятно, что я прошу чашку чая, а не кофе или молока, ибо на столе стоит чайник, а не кофейник и не молочник.

Иногда бытовой контекст перерастает в общественный, и опущения слов в нем выражают серьезные принципиальные явления. «Я вступил в партию в 1943 году», — говорю я, и никто у меня не спрашивает, в какую именно партию я вступил. Партия в нашей стране одна, и ясно, что этим словом я определил свою принадлежность к КПСС. Но совсем другое дело, если бы произнес такую

фразу человек, живущий во Франции или Италии. Там, кроме коммунистической, существует множество буржуазных и мелкобуржуазных партий, и вопрос, в какую именно вы вступили в означенном году, был бы просто необходим.

Вот это опущение слов, легко восполняемых из контекста, называется **эллипсисом**.

Эллипсис настолько часто применяется в повседневной речи, что, если бы мы попробовали обойтись без него, наш разговор принял бы невероятного громоздкий характер. Вместо того чтобы сказать: «Я пойду на «Войну и мир», — вам пришлось бы произносить такую фразу: «Я пойду в кинотеатр «Прогресс», куплю в кассе кинотеатра входные билеты и посмотрю кинофильм, называющийся «Война и мир». Но вы опускаете все лишние слова, оставляете главные — и вас отлично понимают.

В литературе контекст играет огромную роль, но мы сейчас не будем этого касаться, нам важно пока установить его значение в разговорной речи.

Мы с вами разобрали много случаев и примеров, когда одно слово заменяло другое. Но в языке наблюдается и более сложное явление, когда одно понятие выражается несколькими словами или группой слов, не имеющих, казалось бы, никакого отношения к его смыслу. Вы говорите «убил бобра» про человека, и не помышлявшего о таком противозаконном поступке. Вы обвиняете Ивана Ивановича в том, что он держит против вас *камень за пазухой* в то время, как никакого камня под рубашкой у него, конечно, нет. Вам говорят в ответ, что вы *делаете из мухи слона*, но вы упорствуете в своих подозрениях и добавляете, что я, мол, *не лыком шит и вижу* Ивана Ивановича *насквозь* и даже *на три аршина под ним*. Сам он уверяет, что все наоборот. Он к вам *со всей душой*, а вы на него *зубы точите*. Наконец, оба вы решаете, что *дело выеденного яйца не стоит* и давно на нем пора *поставить крест*.

Все эти устойчивые словосочетания называются **идиомами**. Они действительно устойчивы: только в порядке неумелой остроты можно заменить в них какое-нибудь слово, например, вместо «камень за пазухой» сказать: «кирпич за пазухой», вместо «со всей душой» — «со всем характером» и т. п.

Идиомы в каждом языке свои: так, русская «с глаз на глаз» переводится на французский: *tête-à-tête* — голо-

ва к голове, на немецкий: *unter vier Augen* — под четырьмя глазами; на английский: *face to face* — лицо к лицу. Означают они примерно одно и то же: «разговор по секрету», но отталкиваются от разных представлений об условиях такого разговора.

Происхождение идиом самое различное: иные объясняются сравнительно легко, например «слону дробинка», другие — «тянуть лямку», «без сучка и задоринки», «притча во языцах» — требуют специальных изысканий, чтобы докопаться до их первоначального смысла.

Так, «тянуть лямку» пришло из бурлацкого обихода. Вспомните известную картину Репина, там бурлаки как раз тянут лямку в прямом смысле этого выражения. «Без сучка и задоринки» — из словаря столяров, а «притча во языцах» — из духовной речи, это явный библеизм.

Значение идиом в бытовой речи весьма велико. Они придают ей яркость, сочность, эмоциональность. Хорошо об этом сказал поэт Н. Асеев:

«И в обычной речи народ сохраняет образность, живописность, правда, уже подчас не замечаемую из-за постоянного повторения тех или иных присловий, оборотов речи, примелькавшихся на слух; все они содержат то, что называется поэтической выразительностью и что отличает речь художественную от сухого языка формальной логики.

«Куда ты летишь сломя голову?»

Картинное это выражение имеет целью остановить бегущего человека сильным средством словесного воздействия. «Лететь» да еще «сломя голову» — это противно логическому смыслу и не годится для определения движения человека. Но окрик этот останавливает категоричностью, выполняя свое назначение».

В литературе, особенно в живой речи персонажей, идиомы используются очень широко. Вспомните хотя бы лесковского Левшу и шолоховского деда Щукаря.

Идиома многозначна — «тянуть лямку» можно и бурлаку, и чиновнику, и семейному человеку. Это обозначение унылой и тяжелой обязанности. Идиома эмоциональна — «лететь сломя голову», это качество пристально рассмотрено Асеевым. Идиома национальна — дословный перевод ее на другой язык бессмыслен. Всякий раз надо подыскивать иноязычную идиому, сходную по значению. Идиома образна и конкретна — «ни дна ни покрывки» — вы видите и «дно» и «покрывку», хотя имеете в виду

совсем другое. Идиома фантастична — «медведь на ухо наступил» — о человеке, лишенном музыкального слуха.

Полной противоположностью идиоме является термин, обладающий как раз обратными качествами, тем, что мы только что перечислили.

Термины, по определению языковедов, — это слова специальные, дающие точное обозначение понятий и вещей в науке, технике, политике, дипломатии. Они существуют не просто в языке, а в составе определенной терминологии. В общем языке слово «операция» многозначно, попадая в медицинскую или военную терминологию, оно приобретает однозначность. Штудировав учебник химии, вы можете быть уверены, что слово «реакция» там будет употреблено отнюдь не как обозначение царствования Николая I.

Слово, становясь термином, специализируется и ограничивается. Геометрический треугольник, про который мы знаем, что сумма его углов равна $2d$, никогда не сможет зазвенеть под умелой рукой джазиста, как музыкальный треугольник. В первом случае — это термин математический, во втором — термин инструментального искусства. Каждый из них имеет точное значение в своей области. Первый — фигура, составленная из пересечения трех прямых линий; второй — ударный музыкальный инструмент.

Итак, термин в противоположность идиоме стремится к однозначности и точности выражения мысли. Этому способствует применение его в четко определенных границах той или иной терминологии.

В отличие от идиомы термин не имеет эмоциональной окраски. Колонна, портик, архитрав в архитектуре означают то, что они должны означать, и ничего более, так же как в технике поршень, трансмиссия, станок.

Термин легко переходит национальные границы, он не привязан к определенному языку так прочно, как идиома. Политические термины — «революция» и «коммунизм» — лучшее тому доказательство. Последний яркий пример — наше слово «спутник», перешедшее без перевода как космический термин во все языки мира.

Термины и идиомы — два полюса языка. Между этими двумя крайностями располагается все наше речевое богатство. Оно состоит из нескольких сот тысяч слов. В обиходной речи мы пользуемся лишь малой частью этого богатства — это наш активный словарь. Но понимаем мы множество слов, которые употребляем редко или вооб-

ще никогда не произносим, — нет случая и необходимости. Это наш **пассивный словарь**. Пассивный он относительно, мы то и дело черпаем из него подходящие к случаю выражения, вспоминаем, когда приходит нужда, необходимые слова. Пока я не попадаю на прием к зубному врачу, все эти пломбы, кариесы, бормашины, казалось, прочно забыты мною. Но стоит сесть в страшное кресло... Все вспомнишь! «Посбили с него спесь. Прокатили на воронях, а то ходил как твой протопоп», — сказал мне после выборов в местком о низвергнутом председателе мой пожилой знакомец. Почти все эти слова были взяты из пассивного словаря. Глагол «посбить», существительное «спесь», идиома «прокатили на воронях», наконец, сравнение с протопопом — все это гнездились в закоулках памяти и вдруг всплыло на поверхность, вызванное к жизни случайным поводом.

Мы держим в уме огромное количество терминов и идиом, отечественных и иностранных слов, они все время чередуются между собой в нашей повседневной речи, то возникая, то снова затаиваясь в памяти.

Привычные русские слова соседствуют в ней с архаизмами и неологизмами, варваризмами и диалектизмами, а все вместе они составляют словарный запас нашего языка.

Архаизмами называются устарелые, отошедшие в прошлое слова. Никто не говорит «стогны», а говорят «площадь». Только поэты называют иногда веки «веждами», а пальцы — «перстами». Выражение «поднять очи горе» — редко кто поймет сейчас, а оно означает «взглянуть вверх». «Прелестные письма» у нас истолкуют сейчас как «красивые письма, а на строгом языке Московской Руси они означали письма, исполненные соблазна и крамолы. Они шли от Гришки Отрепьева и Тушинского вора — слово «прелесть» означало «соблазн» и «сворачивание». Все эти славянизмы не употребляются в живой речи, но литература, особенно исторические повествования, без них обойтись не может. Обычно эти слова становятся понятны читателю из контекста, который проясняет их значение.

Архаизмами стали и многие иностранные слова, перешедшие в русский язык во времена Петра I и его ближайших преемников. «Потентат» — могущество, «профос» — палач (преобразившееся, кстати говоря, в ругательное «прохвост»), «сатисфакция» — дуэль. Эти и множество им подобных слов, сыграв свою роль, со-

шли со сцены. Но некоторые из них возродились снова, например, «сержант», «ассамблея», — архаизмы обладают способностью воскресать.

Неологизмы — в противоположность архаизмам новые слова, возникающие в языке. Необычайный прилив неологизмов вызвала Великая Октябрьская революция и последующие преобразования в нашей стране. Большевик, конармеец, комсомолец, профсоюзник, колхозник, ударник, метростроевец — все это слова, пришедшие к нам в огне восстаний, из схваток гражданской войны, с лесов новостроек (тоже неологизм), с полей коллективного труда. Неологизмы возникают все время: *космонавт, космодром, космический корабль* недавние тому примеры.

Варваризмы — слова, заимствованные из других языков и еще не настолько освоенные речью, чтобы звучать привычно и обычно. В начале XVIII века варваризмами были такие привычные сейчас слова, как *академик* и *профессор*, *адмирал* и *генерал*, *физика* и *химия*, *политика* и *публика*. В начале XIX века ощущались как варваризмы слова *вульгарный*, *пейзаж*, *бифштекс*, *туалет*. Сейчас они давно уже вошли в бытовой язык. В наше время варваризмы появляются и исчезают и лишь некоторые остаются в языке на длительное время. На моей памяти появились и исчезли вместе с танцами, которые они представляли, «чарльстон» и «бостон», «шимми» и «матчиш». Наверное, такая участь ожидает недавний «твист» вместе с глаголом, успевшим от него образоваться. «Битники» уже сошли со сцены. «Хиппи» появились и пока еще маячат на горизонте. Мини-юбки в дни, когда пишутся эти строки, только еще начали свое шествие по московским улицам. Ко дню выхода книги они, может быть, тоже станут лишь прочитанной страницей из истории нравов.

Но некоторые варваризмы приживаются в языке, характеризуя чужестранные понятия и обычаи. Стойко удерживается «бизнес» и «бизнесмен» — слова, полностью обращенные к «американскому образу жизни». Вошли в политическую и общественную, научную терминологию труднопроизносимые «неоколониализм», «коммуникабельность», «экзистенциализм», обозначая новые возникшие понятия.

Диалектизмы — заимствования из говоров, являющихся подлинными кладовыми синонимов для коренных

наших слов. Пурга и буран, как мы помним, пришли к метели: одно — из северного говора, другое — из южного.

К разновидностям диалектизмов относят слова из говоров различных групп населения, так называемых **жаргонов**. Морской жаргон принес в язык «полундру», «тельняшку», «бушлат», «майну», «виру» и т. п. Блатной — засорил нашу речь многими ничемными словами, но ввел в него и отдельные меткие выражения. Профессионализмы врачей, военных, строителей, ремесленников тоже входят в нашу речь на правах диалектизмов.

Но основа основ — это коренной русский язык, вбирающий в себя все речевые струи и соединяющий их в своей стихии. В течение тысячелетий создавался и совершенствовался русский язык. Неуклюжие формы заменялись более гибкими, отмирали целые словарные пласты и заменялись новыми. Поколения языковорцев, испытывая слово на вкус, объем, цвет, пробуя его в сочетании с другими словами, придали славянскому языку полногласие, отбросили носовые гласные, мешавшие его праздничной звонкости, нашли законы перехода и чередования гласных и согласных. От рода к роду, от отца к сыну вырабатывался в народе обостренный слух — точное мерило художественного вкуса. Чувства соразмерности и сообразности довел он у себя до предельной точности. Внутренним своим чутьем народ угадывает и точно определяет, какое именно слово приобретает сейчас тенденцию к отмиранию или возрождению, к преобразованию или видоизменению. Умело и свободно распоряжается он в своих богатых кладовых.

«Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!»

Так в глухую пору России, переходя от отчаяния к надежде, писал И. С. Тургенев. И вера его оправдалась: великий народ вышел на прямую и светлую дорогу. Слова, возвестившие человечеству в 1917 году начало освобождения от векового гнета, были сказаны по-русски.

Фольклор

1

Фольклор — устное творчество народа. В первых главах мы рассмотрели его предпосылки, постарались обнаружить те корни, из которых развилось это могучее дерево. В первобытном синкретическом искусстве были объединены танец и музыка, пение и мимика. Важнейшим материалом этого искусства явилась мифология, отражавшая в причудливой форме взгляды человека на природу, на общество, на самого себя. Из синкретического искусства постепенно стало выделяться собственно словесное. Оно предполагало уже достаточно богатый и развитый язык, посредством которого можно было выражать сложные мысли и чувства.

В главе о фольклоре мы расскажем о различных формах устного народного творчества, о путях его развития, о значении для человеческого общества и культуры. Фольклор намного древнее письменной литературы, он впитал в себя мудрость, знания, опыт бесчисленных поколений людей. Литература возникла, опираясь на фольклор, используя и совершенствуя созданные им образы, краски, приемы повествования. Но литература не отменила фольклор; устное творчество продолжало жить и развиваться наряду и рядом с письменным. Данте писал «Божественную комедию», а под окном соседнего дома безусый юноша импровизировал «баллату» в честь своей возлюбленной. Пушкин писал «Руслана и Людмилу», а русалки, лешие и коты ученые продолжали жить в сказках Арины Родионовны. Мы разворачиваем книги Шолохова и Хемингуэя, а в это время за

стенной поют частушки собственного сочинения парни, вернувшиеся с работы.

Фольклор у каждого народа свой, и сказки чукчей не похожи на сказки австралийцев, а русские песни отличаются от английских. Разные условия жизни определяли разное содержание творчества разных народов. Но общими для всех людей являются чувства радости и тоски, любви и гнева, общим стремлением к правде и добру отмечены их душевные движения. И фольклор, будь он чукотский или австралийский, русский или английский, неизменно эмоционален и всегда заключает в себе лучшие черты своего народа.

«Я снова обращаю ваше внимание, товарищи, на тот факт,— говорил Горький,— что наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа. Совершенство таких образов, как Геркулес, Прометей, Миккула Селянинович, Святогор, далее — доктор Фауст, Василиса Премудрая, иронический удачник Иван-дурак и, наконец, Петрушка, побеждающий доктора, попа, полицейского, черта и даже смерть,— все это образы, в создании которых гармонически сочетались рации и интуиция, мысль и чувство. Такое сочетание возможно лишь при непосредственном участии создателя в творчестве действительности, в борьбе за обновление жизни».

Фольклор разных народов развивался в сходных формах песни, сказки, эпического сказания. Но эти формы каждый раз варьировались в зависимости от содержания. А содержание, в свою очередь, определялось географическими, бытовыми, общественными, историческими условиями жизни того или иного народа. Альба — песня утренней зари — могла возникнуть лишь под теплым небом Прованса, где любовники, не боясь простуды, могли вволю изливать свои восторги после тайных ночных свиданий. Якуту или эвенку в подобных обстоятельствах заморозила бы дыхание пятидесятиградусная стужа. И лирические песни северян носили другой характер и укладывались в иные формы. Реальный смысл свадебного обряда у русских и турок был одинаков — закрепление замужества и женитьбы. Но быт этих народов настолько различался, что их свадебные обряды, как и песни, сопровождавшие их, мало напоминали друг друга.

«Илиада» имеет много общих черт с нашими былинами, финской «Калевалой», германской «Песню о ни-

белунгах», французской «Песнью о Роланде». Но все эти эпические произведения создавались в разной общественно-исторической обстановке, и подвиги Ахиллеса и Роланда, внешне схожие между собой, определялись совершенно различными мотивами. Сама конструкция этих поэм тоже зависела от времени и места, где они слагались. Становление общегреческой культуры в VIII—VII веках до новой эры способствовало соединению героических сказаний о Троянской войне в стройное повествование. Русские Гомеры погибли, сраженные татарскими стрелами, и былины Киевской Руси, пережив ее разгром, никогда уже не преобразовались в единую эпопею.

В фольклоре мы найдем начало родов и жанров современной литературы. «Евгений Онегин» и «Война и мир», «Декамерон» и «Сказки об Италии», рассказы Чехова и Мопассана, стихи Маяковского и Верлена — все они имеют далекие и близкие созвучия в народном творчестве.

Фольклор — коллективное, но не безличное творчество. Если песню сочинял даже не один, а одновременно два, три, пять человек, то и тогда это были вполне определенные люди с именами и прозвищами. А чаще всего песня, сказка, плач носят отпечаток сильной и яркой индивидуальности одного вполне конкретного человека, сложившего их первоначально. Коллективность фольклора надо видеть в другом. Произведения народного творчества, переходя из уст в уста, получали долгую жизнь в силу определенных условий. Удерживались в памяти лишь наиболее яркие и характерные образы, сюжеты, истории, а случайные и бледные импровизации забывались. Этот бессознательный отбор сопровождался сознательным исправлением и дополнением запомнившихся произведений. Они принаравливались к вкусам и потребностям уже не десяти или пятидесяти человек, которые были их первослушателями, а к взглядам и морали всего племени, общества, народа. Ростовские, муромские, черниговские витязи становились святорусскими богатырями, и соответственно удесятерялись их сила и подвиги, соответственно выросло их значение. Сказка об Иванушке-дурачке, представлявшая вначале серию комически чудесных эпизодов, в конце концов осмыслилась народом как торжество бедного над богатым, слабого над сильным, духовной силы над грубой.

В окончательном виде произведения фольклора приобретали весьма прочную устойчивость. «Из песни слова не выкинешь» — так характеризовал народ эту устойчивость. Особенно это касалось стихотворных произведений: ритм, мотив, мелодия держали слово в песне и былинке. Мы еще вернемся к этому явлению, когда будем говорить о фольклорных жанрах. К ним мы сейчас и перейдем.

Танец Атыка, с которого был начат наш рассказ, возник на той же почве, что и древние обряды наших предков-славян. И в том и в другом случае первоосновой их была трудовая деятельность, мифическое мироощущение, синкретическая форма. И там и здесь охота на кита или завершение жатвы были поводом и содержанием праздника. И там и здесь одухотворение природы, выражавшееся в величании кита в море или последнего снопа в поле, носило одинаковый магический смысл. И тут и там песня и танец, слово и жест сливались воедино в обрядовом действе.

И разговор о фольклоре мы начнем как раз с обрядовой поэзии, ибо в ней запечатлелись самые древние черты народного творчества, восходящие к языческой старине. Что представляли собой эти обряды?

Современное колхозное село, село тракторов и сеялок, комбайнов и элеваторов неизбежно должно было забыть наивные действия, прочно связанные с прежним крестьянским трудом, бытом, обычаями. Странно выглядел бы колхозный бригадир, пошедший завивать бороду козлу и украшать лентами снопы, припевая при этом:

Лежит козел на меже,
Дивуется бороде.

Между тем еще сравнительно недавно такой обряд, знаменующий окончание жатвы, широко бытовал в деревне. Он был остатком глубокой старины, когда духом нивы, божком хлебного поля считалось козлоподобное существо, преследуемое жнецами и скрывающееся от них в последний несжатый сноп.

Языческие праздники лета и зимы, весны и осени были тесно связаны с крестьянским трудом. Еще в зимние морозы, в лютую стужу и метель крестьянин думал о будущем урожае. Повсеместно был распространен новогодний обычай осыпать друг друга зерном, овсом и хмелем. При этом приговаривали: «Чтобы рожь родилась, сама

в гумно свалилась». Многие зимние игры и гадания вызывались заботой об изобилии хлеба, живности, лесных даров. Существовала общая примета: если под Новый год небо будет звездное, летом случится большой урожай ягод и грибов. В старой Пензенской губернии гадание носило характер торжественного действия и приближалось к обряду. Двенадцать стариков, по числу месяцев в году, избранные обществом за примерную жизнь, шли к церковной паперти и ставили на ней снопы ржи, пшеницы, овса, гречи, проса, льна и меры картофеля. На утро Нового года те же двенадцать стариков снова приходили в церковную ограду и отмечали: на каком из снопов больше иная, тот знак и будет урожайным в наступившем году:

Здесь любопытно слияние двух мотивов: языческого (двенадцать месяцев, олицетворенных в двенадцати стариках, сам процесс гадания) и христианского (церковная паперть, к которой шли гадать). Такое слияние очень характерно для русского обряда. Древние верования приспособлялись к христианским, языческие праздники приурочивались к церковным.

И соответственно древние обряды и сопровождавшие их песни стали группироваться вокруг новых, христианских праздников, слившихся с прежними, языческими.

Календарная обрядовая поэзия была связана с такими праздниками православного календаря: рождества Христова (25 декабря), васильева дня (новогодний день), крещения (6 января), масленицы, пасхи, фоминой недели, троицы, а также дней Георгия Победоносца (23 апреля), Николая-чудотворца (9 мая), Иоанна Крестителя (24 июня), Ильи-пророка (20 июля), покрова богородицы (1 октября), Косьмы и Дамиана (1 ноября). Все даты здесь даны по старому стилю.

В ночь под рождество дети и подростки, парни и девушки шли колядовать. Гоголевский пасечник Рудый Панько так объясняет этот обычай:

«Колядовать у нас называется петь под окнами накануне рождества песни, которые называются колядками. Тому, что колядует, всегда кинет в мешок хозяйка или хозяин, или кто остается дома, колбасу или хлеб, или медный грош, чем кто богат. Говорят, что был когда-то болван Коляда, которого принимали за бога, и что будто от того пошли и колядки. Кто его знает? Не нам, простым людям, об этом толковать, Прошлый год отец Осип за-

претил было колядовать по хуторам, говоря, что будто сим народ угождает сатане. Однако ж, если сказать правду, то в колядках и слова нет про Коляду. Поют часто про рождество Христа, а при конце желают здоровья хозяйину, хозяйке, детям и всему дому».

Из объяснений старого пасечника мы узнаем, что в народе хранилась память о колядовании именно как о языческом обычае, и церковь в лице отца Осипа недаром ополчалась на него. Наивно-лукавая защита «в колядках и слова нет про Коляду» отца Осипа убедить не могла, он собственными ушами слышал противоположное. Да если упоминание Коляды и опускалось, то обычай-то и само название его оставались! Отца Осипа устраивало, конечно, если при колядовании «славили Христа», но, славя Христа, люди не забывали и про Коляду. Так языческое смешивалось с христианским в этом веселом и добром обычае.

«Болвана (то есть идола) Коляды», надо сказать, никогда не существовало в природе — это позднее объяснение древнего слова. Слово это пришло на Русь с юга, в очень давнюю пору. Греко-римский праздник Нового года назывался «каланда», «календе». Еще в языческие времена это название было перенято славянами от своих соседей. И не только название: при сличении обрядов, сопровождавших встречу Нового года в греко-римском и славянском мире, оказалось, что они удивительно схожи между собой. Значительно позже, после крещения Руси, колядование было приурочено к рождественским праздникам.

«Все осветилось. Метели как не бывало. Снег загорелся широким серебряным полем и весь осыпался хрустальными звездами... Песни зазвенели, и под редкою хатой не толпились колядующие.

Чудно блещет месяц! Трудно рассказать, как хорошо потолкаться в такую ночь между кучею хохочущих и поющих девушек и между парубками, готовыми на все шутки и выдумки, какие может только внушить весело смеющаяся ночь. Под плотным кожухом тепло; от мороза еще живее горят щеки; а на шалости сам лукавый подталкивает сзади.

Кучи девушек с мешками вломились в хату Чуба, окружили Оксану. Крик, хохот, рассказы оглушили кузнеца. Все наперерыв спешили рассказать красавице что-нибудь новое, выгужжали мешки и хвастились паляницами,

колбасами, варениками, которых успели уже набрать довольно за свои колядки. Оксана, казалось, была в совершенном удовольствии и радости, болтала то с той, то с другой и хохотала без умолку. С какой-то досадою и завистью глядел кузнец на такую веселость и на этот раз проклинал колядки, хотя сам бывал от них без ума.

Так передает Гоголь ту праздничную обстановку, в которой проходило колядование. Заманчиво она выглядела!

А пели во время колядования примерно такие песенки:

Приходила Коляда
Накануне рождества
Под хозяйское окно.
Винограде красно-зелено мое.
А хозяин во дому,
Словно пламень во дыму,
Словно князь на пиру,
Словно праведник в раю,
Пироги выноси,
Нам по чарке подноси.
Коляда, Коляда,
Ждем-пождем среди двора,
Чем хозяин с хозяйкой пожалуют.

Такую коляду я слышал ребенком в Поволжье из уст старой женщины, вспоминая дни своей молодости. «Ох, и весело было!» — заключила она свой рассказ.

Святки считались в крестьянском быту самым большим, шумным и веселым праздником. Длились они целый месяц — с николина дня (6 декабря) до крещенья (6 января по старому стилю). Хлеб обмолочен, все осенние работы закончены, можно было отдохнуть и повеселиться. Больше всех веселилась, разумеется, молодежь. Песни, игры, гаданья, ряженье составляли ее времяпрепровождение. Из крестьянского обихода святки переходили в усадебный и городской и были подлинно общенародным русским празднеством. Вспомните описание святок в «Войне и мире» Л. Н. Толстого:

«Пелагея Даниловна Мелюкова, широкая, энергичная женщина, в очках и распашном капоте, сидела в гостиной, окруженная дочерьми, которым она старалась не дать скучать. Они тихо лили воск и смотрели на тени выходивших фигур, когда зашумели в передней шаги и голоса прирежжих.

Гусары, барыни, ведьмы, паясы, медведи, прокашливаясь и обтирая заиндеветшие от мороза лица в передней, вошли в залу, где поспешно зажигали свечи. Паяц Диммлер с барыней Николаем открыли пляску. Окруженные кричавшими детьми, ряженые, закрывая лица и меняя голоса, раскланивались перед хозяйкой и расстановивались по комнате.

— Ах, узнать нельзя! А Наташа-то! Посмотрите, на кого она похожа! Право, напоминает кого-то. Эдуард-то Карлыч как хорош! Я не узнала. Да как танцует! Ах, батюшки, и черкес какой-то; право, как идет Сонюшке. Это еще кто! Ну, утешили! Столы-то примите, Никита, Ваня. А мы так тихо сидели!

— Ха-ха-ха! Гусар-то! Точно мальчик, и ноги!.. Я видеть не могу... — слышались голоса.

Наташа, любимица молодых Мелюковых, с ними вместе исчезла в задние комнаты, куда была потребована пробка и разные халаты и мужские платья, которые в растворенную дверь принимали от лакея оголенные девичьи руки. Через десять минут вся молодежь семейства Мелюковых присоединилась к ряженым.

...После русских плясок и хороводов Пелагея Даниловна соединила всех дворовых и господ вместе, в один большой круг; принесла кольцо, веревочку и рублик, и устроили общие игры».

Хороводные игры-песни были очень разнообразны. Берем описание одной из них из книги С. В. Максимова «Крестная сила».

Участвующие в игре девицы образуют круг и стоят, не передвигаясь с места, во время пения. По кругу же ходит одна какая-нибудь девушка, изображающая собой царевню (царевича), который обращается с вопросами к царевне (царевну изображает весь хор):

Ц а р е в е н ь

Ты пусти во город,
Ты пусти во красен.

Ц а р е в н а

Те по ще во город,
Те по ще во красен?

Ц а р е в е н ь

Мне девиц смотреть,
Красавиц выбирать,

Ц а р е в н а

Тебе коя любя,
Коя прихороша,
Коя лучше всех?

Ц а р е в е н ь

Мне-ка эта любя,
Эта прихороша,
Эта лучше всех.

С этими словами царевень выводит из круга выбранную им девушку и, взявши своей левой рукой ее правую руку, с пением быстро ведет ее по-за кругу. Когда песня кончится, ее начинают сызнова и поют так до тех пор, пока царевень не выберет из круга всех девиц. Таким образом в конце игры образуется целая «пленица», (вереница) девушек, предводимых царевичем. При пении же в последний раз «Возьму я царевну» — царевич, увлекая за собой всю цепь, делает несколько спиралеобразных поворотов, и на том игра оканчивается.

Масленица была русским карнавалом, справлявшимся шумно, весело и разгульно. В народе называли ее «веселой», «широкой», «пьяной», «обжорной», «разорительницей». Зимний праздник, она справлялась уже с загадом на весну. Древний смысл его был в том, чтобы сегодняшним изобилием вызвать еще больший достаток в будущем. Это, как мы помним из первой главы, одно из основных магических действий — влиять подобным на подобное.

Остатком языческой старины было и чучело масленицы, мастерившееся из соломы и одетое в женское платье. «Сударыню-масленицу» ставили на сани, рядом с ней вставала самая красивая девушка села. В сани впрягались трое парней и по укатанной зимней дороге везли масленицу по селу. За ними тянулась целая вереница таких саней. Масленичный поезд с песнями весело и шумно двигался по деревенской улице.

Через два дня на третий устраивались проводы масленицы. Девушки и парни несли за околицу старые плетни, ненужные дровни и бороны. Из них складывался костер, на котором торжественно сжигалась «сударыня-масленица». Смысл этого обряда легко угадывается из начальных слов песни «Полно, зимушка, зимовать».

Праздник справлялся зимой, но он как бы подталкивал и упрещдал события — гнал стужу, звал весну.

А весной, перед началом полевых работ пелось:

Ты пчелынька,
Пчелка ярая!
Ты вылети за море,
Ты вынеси ключики,
Ключики золотые.
Ты замкни зимыньку,
Зимыньку студеную!
Отомкни летечко,
Летечко теплое,
Летечко теплое,
Лето хлебородное!

Тоже из глубокой древности пришла эта песня. Читатель по одному строю ее образов поймет, что складывалась она в те времена, когда зима и лето вставали перед людьми воочию, не отвлеченными понятиями, а живыми существами. Природа одухотворялась полностью: пчела, замыкающая золотым ключом зиму и отмыкающая лето, — образ великолепный сам по себе, но тогда, в пору мифа и сказки, он был наполнен живым содержанием.

Весенние праздники начинались с благоговения, длились пасху и первую после нее неделю, называемуюся фоминкой. Воскресенье фоминкой недели звалось красной горкой, понедельник — радуницей, вторник — новым днем. Наименования, как не трудно заметить, языческие. Эти праздники сопровождались многими обрядами, суть которых сводилась к «заклятию весны» — ускорению и закреплению ее прихода. Еще 9 марта (по старому стилю), когда на полях лежал снег, пекли из теста фигурки жаворонков. Прилетят жаворонки, придет весна — таков был древний ход мысли, который мы уже характеризовали в формуле — подобное вызывается подобным. И 25 марта — в благоговение — девушки выходили в поле с песней «Жаворонки, жаворонки, прилетите к нам, принесите весну красную».

И на красную горку, и в радуницу, и во всю фоминку неделю парни и девушки водили хороводы. Танец и песня сливались в них воедино. Знаменитая песня «А мы просо сеяли, сеяли...», которую до сих пор исполняют наши самодеятельные и государственные ансамбли, не распевались, а представлялись: девушки играли одну роль, а парни другую, это было уже своеобразное действо.

А мы просо сеяли, сеяли,—
Ой, дид-ладо, сеяли, сеяли!
А мы просо вытопчем, вытопчем,—
Ой, дид-ладо, вытопчем, вытопчем!

Песня, сохранившаяся в народе с незапамятных времен («дид-ладо» — языческое воспоминание), отличается богатой фантазией и поэтичностью сюжета. Обычно цитируются из нее лишь первые строки, мы приведем ее целиком, опустив припев.

А чем же нам вытоптать, вытоптать?
А мы коней выпустим, выпустим,
А мы коней перейдем, перейдем.

А чем же вам перенять, перенять?
А шелковым поводом, поводом,
А мы коней выкупим, выкупим.

А чем же вам выкупить, выкупить?
А мы дадим сто рублей, сто рублей,
Нам не надо тысячи, тысячи.

А что же вам надобно, надобно?
Нам-то надо девицу, девицу,
А нашего полку убыло, убыло,
А нашего полку прибыло, прибыло.

Как и во многих весенних песнях, здесь звучит мотив выбора невесты.

Седьмая по пасхе неделя так и называлась русальной — языческая основа ее обнаруживалась в самом наименовании. А заканчивалась она троицыным днем — христианским праздником. Чисто языческим обычаем, приспособленным к православному календарю, был обычай завивать и развивать березу. В четверг на русальной неделе березу украшали лентами и венками и величали в песнях, нося ее по улицам. Этот праздник назывался семик, так как русальная неделя была, как мы уже знаем, седьмой по пасхе. Опять здесь был отголосок давней старины, когда в березках почитали души предков, переселившихся в них после смерти. Семик праздновался прежде не только в деревне, но и в городе. У полузабытого стихотворца XVIII века Михаила Чулкова была целая «ироикомическая» поэма о семике, праздновавшемся в екатерининском Петербурге.

Березка шествует в различных доскутах,
В тафте и бархате, и в шелковых платках,
Вина не пьет она, однако пляшет,
И, ветвями треся так, как руками машет.
Пред нею скоморох неправильно кричит,
Ногами в землю он, как добрый конь, стучит,
Танцует и пылит иль грязь ногами месит,
Доколе хмель его совсем не перевесит,

Так несколько неуклюже описывал старинный поэт еще более старинный праздник.

Общеизвестная песня «Во поле березонька стояла» как раз принадлежит к песням семика.

В троицын день «развивали березки»: если заплетенные в семик венки к троице засохли, значит, девушка либо выйдет замуж, либо умрет, если веночек не засох — девушка еще год походит в невестах.

Гадали в этот день девушки, пуская венки по воде.

Тонет ли, не тонет ли веночек?
Тужит ли, не тужит ли дружок?
Ах, мой веночек потонул,
Знать, меня мой милый обманул.

Песни, распевавшиеся в семик и троицу, были очень популярны. Их пели не только в эти дни, а — без всяких сопровождающих обрядов — на зимних посиделках и в летнем поле, всюду и везде. Вмешался этот мотив даже в знаменитую бурлацкую песню, где и остался навсегда, хотя и без видимой связи с остальным текстом:

Разовьем мы березу, разовьем мы кудряву,
Ай-да да ай-да...

Но вот начинались летние работы, тут уже было не до гуляний и веселья. Песни-обряды появлялись лишь в начале жатвы и в конце ее. Перед жатвой бабы и девушки делали венки из колосьев ржи и относили их домой с «зажаточными» песнями. В конце жатвы пелись «дожаточные» песни.

Жали мы, жали,
Жали-пожинали,
Жнеи молодые,
Серпы золотые,
Нива долговая,
Постать широкая.
По месяцу жали,
Серпы поломали,
В краю не бывали,
В краю не бывали,
Людей не видали.

Конец жатвы становился крестьянским праздником урожая. В песнях вспоминались тяжелые летние работы, сила и хватка косцов и жнецов, славились хозяева дома, где выставлялось угощение.

Календарная обрядовая поэзия очень полно отразила трудовую жизнь русской деревни. Но отражение это было праздничным и ярким, крестьянин любил свой труд и уважал плоды его, доставшиеся нелегко. Все работы были связаны с землей, а земля не могла плодоносить без солнца и дождя, без туч, ветров. И в песнях, хороводах, обрядах звенела серебряным дождем, сияла ласковым солнышком, гремела живительным громом, веяла влажными ветрами вся русская природа. Забылись и Перун и Стрибог, олицетворявшие когда-то ее силы, но по-прежнему жила вера в могущество стихий, управлявших урожаями и недородами. И крестьянин, как прежде, одушевлял стихии и разговаривал с ними на языке песни и обряда, чтобы привлечь их к себе в союзники.

Свадебные обряды наших дедов были проникнуты и насыщены поэзией. Песней они начинались, песней и кончались. Сложный и красочный ритуал свадьбы складывался веками. Из времен Киевской Руси пришли названия свадебных чинов — князя и княгини, тысяцкого и дружек. Из совсем далекой поры пришло языческое осыпание хмелем молодых.

В величании жениха князем, а невесты — княгиней, посаженого отца — тысяцким, а гостей — боярами не было простого подражания обычаям знати. На свадьбе — значительнейшем событии своей жизни — каждый мужик, приказной, служивый впрямь должен был ощущать себя первым среди первых. И он действительно чувствовал себя князем, а свою суженую считал княгиней в эти праздничные часы. И не обремененные нуждой и заботой соседи сидели вокруг него по лавкам, а независимые и богатые бояре. И провожали его к невесте не Ваньки и Петьки в зала-таных кафтанах, а сильная могучая дружина.

В свадебном обряде было много от игры и действия, но люди полюбили эту игру и с охотой вживались в это действо, потому что оно давало выход их душевным силам, выпускало на простор красивые и сильные чувства.

Большая роль в свадебном обряде-игре выпадала на долю воплеиц. Они должны были с наибольшей силой выражать в своих песнях и причетах переживания невесты. А это было под силу лишь женщинам, обладавшим песенным талантом, хранившим в своей памяти множество старинных стихов и умевших их применить к месту и ко времени. Иногда стародавнее причитание становилось канвой, по которой импровизировалась новая песня, но чаще в пре-

жний текст лишь вплетались отдельные слова, образы, сравнения.

Из свадебных песен впечатляющими были причитания невесты, расстающейся с родным домом. Вот ударили сваты по рукам, запили сговор зеленым вином, начинают угориваться о дне свадьбы. Страшно станет девушке. Как ни хорош жених, а жизнь впереди новая и незнакомая, поедет она в чужое село и в чужую семью, где еще неизвестно, как все сложится. И начинает она жаловаться родным своим родителям:

Ну господь же с тобой, батюшко,
И родимая моя матушка,
И соколики, братцы желанные,
И голубушки невестушки!
Не послушались наказу крепкого —
Запоручили вы красну девицу
За поруки-то за крепкие,
За письма-то вековечные.
Вы почто так рассердились,
Рассердились, распрогневались?
Запрошу я, красна девица,
У тебя, родимый батюшко,—
Я себе беру приданое:
Города все с пригородками,
Все леса с полями чистыми,
Все ключи с водами чистыми
Да и реченьки-то быстрые.
Ты подумал бы, кормилец батюшко,
Я слуга-то была тебе и работница,
Я в семье была покорная,
На работушки дотошная,
Имя честно не бесславила,
Красу девичью не кинула.
А ты не дал мне, кормилец батюшко,
С умом-разумом собратися,
Со подружками сверстатися,
Я в чужих людях, младехонька,
От работушки замаюся.
За столбом я потихохоньку
От чужих людей наплачуся.
Уже как этим ли чужим людям
Мои слезы сладким кажутся.
Мое горе им весельицо,
Мне кручинушка — им радости.

Но не вняли родители дочерним жалобам и страхам, все пошло заведенным порядком. Дня через два после рукобития назначено порученье, или благословенье. Издалека виден жениховский поезд, движущийся по деревенской улице. В начале поезда едут на конях два жениховских прия-

теля — это дружки, за ними тысяцкий на ковровых санях, а потом и сам жених с прочими гостями. Но не сразу пускают их в дом, приходится одарить сперва вопленицу, которая уже вступила в свои распорядительские права. Лишь получив щедрую мзду, отворяет она ворота. В избе стол уже накрыт, тысяцкий, степенный мужик, садится в большое место, за ним жених, дружки, остальные поездежане. Невеста не торопится выйти, сваты начинают укорять свах, а те отвечают: «На полете, на полете княжна молодая: только крылышки подвязать — сейчас прилетит!»

А невесте и верно в тот миг «подвязывают крылышки» — надевают на нее белую фату, в которой она, поддерживаемая двумя девушками — ставленицами, и выходит к жениху. Подруги ее, стоящие по углам горницы, поют **припевальную песню**:

Не шли бы ноженьки резвые,
Не глядели очи ясные
Во эту светлую светлицу,
Во столову нову горницу:
За этим столом дубовым,
Будто ворона да черного
Есть чужого роду племени.
Во большом углу ясен сокол
Надо мной сидит-ломается,
Надо мной он надсмехается.
Подойду к столу близехонько,
Поклонюся ему низехонько:
«Ты, удалый добрый молодец,
Прими мои подарочки».

Затем тысяцкий просит у невестиной родни, чтобы сняли фату и показали невесту. Просьбу их исполняют, и невеста, освободившись от фаты, ведет поклон жениховой родне на все стороны, а тысяцкому и молодому князю в особину. Тут гости спрашивают жениха: «Что, князь молодой, любя ли вам княжна молодая?» Жених молча кивает головой, а провожатые его кричат: «Люба, любя! А спросите-ко у княжны молодой, люб ли ей наш князь?» Невеста отвечает поклоном, а ее родня кричит: «Люб, люб!» Когда все затихнет, невеста обходит с подносом всех гостей и потчует их вином. Две налитые чарки оставляет она для себя и жениха. Перекрестив глаза, князь и княгиня чокаются, причем жених старается ударить своей чаркой выше и влить вина в невестину чарку. Если это ему удается, то его родня кричит: «Ай да молодец! Знал, как сделать! Парень хват!» А если в этом возьмет верх невеста, то уже ее родня торжествует: «Наша взяла! Хват девка!»

После того невеста отвернется от стола, а вопленица начинает петь заплачки. В них живописуются девичьи утечи, с которыми приходится расставаться, слышатся жалобы родителям, покидающим свое детище, звучит тревога о неясном будущем, ожидающем в замужестве.

После заплачек идет своим чередом угощение. Тысяцкий одаривает деньгами сваху, подносящую ему чарку, то же самое повторяют за них жених и весь его поезд.

И наконец наступает торжественный момент. Жених, взяв чарку вина и поднесши ее к устам, берет невесту за руку и пожимает ее. Пожатие это особенное — невеста подносит ему руку ладонью кверху, и жених осторожно пожимает ее кончики пальцев. Смотрите, какая утонченность! А еще говорят о грубости нравов в старину! Итак, рука в руке: отсюда и название обряда — порученье. В завершение его жених достает шкатулку с подарками и подает на подносе невесте.

После порученья недолго остается гулять девушке на свободе. И вот в последний раз собирает она своих подруг на девичник. На последней этой вечеринке в окружении родни и подружек совершается трогательный обряд прощания с «волей», «красной красотой» — украшенной бисером широкой лентой, которой ей уже нельзя будет повязывать голову в замужестве. «Недаром убор мой называется «волей» — это и впрямь воля девичья, скину, не верну», — думает невеста и, пригорюнившись, запеваёт:

Расплетите, подруженьки,
Вы мою девью красоту,
Вы мою красовитую
В достальные, последние.
Не бывать-то мне мѳлоде,
Не бывать-то мне зѳлене,
Со подружкам-голубушкам
На веселых гуляньицах.
Как о летних о праздничках
Гуляли мы, мѳлоды,
По травке по шелковой,
По цветочкам лазоревым.
Под нам травка не мялася,
Цветочки не ломалися,
Над нам люди дивовалися:
«Это чьи идут девицы,
Это чьи раскрасавицы?
Не родимые ли сѳстрицы,
Не одной ли мѳти дочери?»

Снятие «воли», «красной красоты» — знак, что девушка окончательно решилаcя на замужество. И вечером, после

девичника, приезжает к ней опять жених с поезжанами, снова дарятся подарки и поются песни, и тут уже невесту подводят к молодому князю, и он в первый раз целует ее.

В утро свадьбы невеста в сопровождении вопленицы и подруг отправляется в баню. Выходя из нее, ласково благодарит девушек и этот угол родительского жилья:

Спасибо тебе, банюшка,
За тепло твое, за добро твое!
Стоять тебе, банюшка,
До веку до последнего.
Греть моих родименьких:
Батюшку-матушку
И братцев-сестреночек!
Спасибо тебе, баненка,
Спасибо ти, теплая.

После бани невесте заплетают в последний раз ее девичью косу, причем как можно крепче и туже. Заплетают уже ненадолго: перед тем как ехать венчаться, косу снова расплетают под заплачки свах.

Разделят мою косынку на две косы.
Обвертят мою косынку вокруг головы,
Наденут на головушку бабью красу,
Красуйся-ка, подруженька, отнынь до веку́.

И вот, наконец, венчанье. А за ним молодые едут прямо к дому жениха. По разостланному холсту поднимаются на крыльцо. На верхних ступенях их встречают родители молодого и благословляют хлебом-солью. Родственники же осыпают новобрачных хмелем и ячменем, поят свежим молоком. Первое для того, чтобы жили в согласии и довольстве, второе — чтобы дети у них рождались белотелыми и белолицыми. Начинается свадебный пир. Снова песни, но уже веселые, шуточные. Славят князя и княгиню, хвалят и высмеивают свах и дружек, величают старших и старых.

Дружка идет
И князя ведет;
Князь идет
И княгиню ведет;
Позади княгини
Посыпальня сестра;
Сыплет она,
Посыпает она
И житом, и хмелем;
Пусть от жита
Житье доброе,
А от хмеля
Весела голова

Свадебный обряд давал возможность выплеснуться множеству чувств и переживаний. Все оттенки радости и печали передали его песни. В противоречивом соединении оказывались в них горделивая свобода и горькая зависимость, надежда на будущее и неуверенность в этом будущем. А какие чудесные девичьи образы они рисовали! Целомудренная стыдливость, душевная тонкость, сердечная доброта и ласковость к родителям, к братьям-сестричкам, к отчому дому, вплоть до «баненки»... Песни внушали князю, хранить и лелеять молодую свою княгиню, с тревогой и надеждой, опаской и любовью переступавшую порог его дома.

Из того же истока, но образуя другой поток, вырвалась на волю горькая и слезная струя погребального плача. Причитания были неотъемлемой частью похоронного обряда на Руси. Они представляли собой как бы развернутые народные некрологи о покойных, но насколько же они превосходили наши сухие газетные сообщения и силой, и искренностью, и глубиной, не говоря уже о поэтичности. Там, где мы отделяемся дежурной фразой «с глубоким прискорбием сообщаем...», народный стих рисовал поистине потрясающие картины печали и скорби осиротевшей семьи, горюющих родственников и односельчан. Там, где мы бегом перечисляем вехи жизненного пути человека, его достоинства и заслуги, русский плач начертывал поразительный образ подвижника крестьянского труда, кормильца семьи и радителя села. Там, где мы скупо говорим об общественном фоне, на котором проходила деятельность покойного, народ развертывал широкое и яркое полотно социальной жизни, ее сложных контрастов и переплетений. Поэмы-причитания писались не чернилами, а слезами.

Писали их, а вернее, слагали, как правило, те же вопленицы и плакальщицы, с которыми мы уже встречались на свадьбах. Российские менестрельши и трубадурши, не в шелковых плащах и беретах, а в ситцевых платках и бабьих повойниках, служили они людям свою горькую и благородную службу. И не лютня и не мандолина были им в помощь, а лишь за душу хватающий и разрывающий сердце голос, о котором так хорошо сказал Горький, прослушав причеты девяностолетней Орины Федосовой. «А вопли, вопли русской женщины, плачущей о своей тяжелой доле — все рвутся из сухих уст поэтессы, рвутся и возбуждают в душе такую острую тоску, такую боль...» Поэтессой назвал

Горький старую вопленицу, и назвал по праву. Приведем отрывки из ее плачей. Вот плач вдовы по мужу:

...Подходила тут скорая смерётушка,
Она крадчи шла, злодейка-душегубица;
По крылечку ли она да молодой женой,
По новым ли шла селям да красной девушкой,
Аль каликой она шла да перехожею;
Со синя ли моря шла да все голодная,
Со чиста ли поля шла да ведь холодная,
У дубовых дверей да не стучалася,
У окошечка ведь смерть да не давалася,
Потихошеньку она да подходила
И черным вороном в окошко залетела.

Поразительно описан приход смерти, сама поэзия говорит здесь языком вопленицы:

Мы проглупали, сиротны малы детушки,
Отпустили мы великое желаньице!
Кабы видели злодийную смерётушку,
Мы бы ставили столы да ей дубовые,
Мы бы стлали скатерти да тонкобранные,
Положили бы ей вилки золоченые,
Положили бы востры ножички булатные,
Нанесли бы всяких яствухек сахарных,
Наливали бы ей питьица медвяного,
Мы садили бы тут скорую смерётушку
Как за этии столы да за дубовые,
Как на этии на стульица кленовые,
Отходячи бы ей низко поклонилися
И ласково бы ей тут говорили...

Дальше они начинают упрашивать «смерётушку» взять что угодно со двора, но не брать их кормильца. Но смерть им отвечает:

Я не ем, не пью в домах да ведь крестьянских,
Мне не надобно любимоей скотинушки,
Мне со стойлы-то не надо коня доброго,
Мне не надо золотой казни бессчётной,
Не за тым я у владыки-света послана.
Я беру да, злодей скорая смерётушка,
Я удалые бурлацкие головушки.
Я не брезгую ведь, смерть да душегубица,
Я ни нищим ведь есть да ни прохожим,
Я не бедным не брезгую убогим.

Здесь все замечательно точностью рисунка, стройным развитием образов, гармоничностью частей в целом. Причитания развертывались в целые повести о крестьянском житье-бытье, где реальное мешалось с фантастическим, бы-

товое с возвышенным. А вот как оплакивается женщина свою долю:

Ой, развейся, буря-падара!
Разнеси ты пески желтые!
Расступись-ко, мать-сыра земля!
Расколись-ко, гробова доска!
Размахнитесь, белы саваны!
Отворитесь, очи ясные!
Погляди-тко, моя ладошка,
На меня да на победную!
Не березынька шатается,
Не кудрявая свивается,
Как шатается-свивается
Твоя да молода жена!
Я пришла горюша-горькая
На любовную могилушку
Рассказать свою кручинушку.
Ой не дай же, боже-господи,
Жить обидной во сирочестве,
В горе-горькомем вдовичестве!

Русские поэты не раз обращались к народным причитаниям, полной горстью черпая из них печальные самоцветы. Особенно много почерпнул оттуда Н. А. Некрасов. В «Кому на Руси жить хорошо» главы «Демушка» и «Трудный год» просто-таки насыщены поэзией причетов. Сравните для примера отрывок из «Плача о старости» Орины Федосовой и сходный отрывок из «Демушки». В обоих идет речь о бедах, накликаемых на погубителя покойного.

ПЛАЧ О СТАРОСТИ

Вы падите-тко, горючи мои слезушки,
Вы не на воду падите-тко, не на землю,
Не на божью вы церковь, на строеньице,—
Вы падите-тко, горючи мои слезушки,
Вы на этого злодня супостатного
Да вы прямо ко ретливому сердечушку!
Да ты дай же, боже-господи,
Чтобы тлен пришел на цветно его платьице,
Как безумьице во буйву бы головушку!
Еще дай, да боже-господи,
Ему в дом жену неумную,
Плодить детей неразумных!
Слыши, господи, молитвы мои грешные!
Прими, господи, ты слезы детей малых!

ДЕМУШКА

...Падите, мой слезоньки,
Не на землю, не на воду,
Не на господень храм!
Падите прямо на сердце.

Злодею моему!
Ты дай же, боже-господи!
Чтоб тлен пришел на платьица,
Безумье на головушку
Злодея моего!
Жену ему неумную
Пошли, детей юродивых!
Прими, услыши, господи,
Молитвы, слезы матери,
Злодея накажи!..

Сходство разительное. По сути, это мастерская литературная обработка готового фольклорного материала, и мы затруднимся сказать, который из двух отрывков сильнее.

Завоенные, или рекрутские, плачи близко примыкают к похоронным причитаниям. Солдатская служба в старину продолжалась двадцать пять лет, человек, взятый на нее, почти никогда не возвращался в родное село. Для родных и односельчан он становился как бы покойником, с ним прощались навсегда.

Рекрутские плачи полны описаний тяжелой солдатчины, резкими и гневными штрихами рисуется в них злое начальство, побои и унижения, выпадающие на солдатскую долю. Вместе с тем в плачах ярко изображается горькая участь семьи, из которой вырывается сын, брат, жених — один из главных ее кормильцев.

Тяжелая крестьянская участь, царящая вокруг несправедливость, социальные контрасты выступают почти во всех причитаниях, но в рекрутских плачах они обнажены до предела. Недаром они вызвали такое пристальное внимание В. И. Ленина, который, по словам В. Д. Бонч-Бруевича, так отзывался о них:

«— Хорошая книжечка! — сказал Владимир Ильич, возвращая мне через несколько дней «Завоенные плачи», на которые он обратил особое внимание. — Я внимательно прочел ее. Какой ценнейший материал, так отлично характеризующий аракчеевско-никалаевские времена, эту проклятую старую военщину, муштру, уничтожавшую человека.

Так и вспоминается «Николай Палкин» Толстого и «Орина, мать солдатская» Некрасова. Наши классики несомненно отсюда, из народного творчества, нередко черпали свое вдохновение. Почему бы не написать исследование, чем была аракчеевская военщина для крестьян, сравнив эти плачи над уходящими на службу с песнями тех же крестьян, которые убегали от помещика, от рекрутчины, от солдатчины и организовывали «понизовую вольницу» соби-

раясь на Волге, на Дону, в Новороссии, на Урале, в степях в особые ватаги, дружины, отряды, в вольные общества вольных людей. Тот же народ, а совсем другие песни, полные удали и отваги, смелые действия, смелый образ мыслей; постоянная готовность на восстание против дворян, попов, знати, царя, чиновников, купцов. Что перерождало их? К чему они стремились? Как и за что боролись? Разве это не интересно знать? И все это звучит в народной песне. Даже здесь, в этих скорбных «завоенных плачах», раздававшихся в деревнях, при помещике, при старостах, при начальстве, — и то прорывается и ненависть, и свободное укорительное слово, призыв к борьбе сквозь слезы матерей, жен, невест, сестер».

Не знаю, выполнено ли пожелание Владимира Ильича об исследовании поставленного им вопроса. Мне, по крайней мере, оно не попадалось на глаза. Между тем, появившись такая работа, она чрезвычайно обогатила бы нашу фольклорную, литературоведческую, историческую науку. Через несколько страниц, рассказывая о русских песнях, мы в первую очередь скажем о тех, которые имел в виду Владимир Ильич. А сейчас приведем образец рекрутского плача именно из того сборника Барсова, который читал Ленин:

Уж ты, мило мое дитятко,
Ты несчастное родилося,
Бесчастное да бесталанное!
Куды спешисься да торописься
Изо свóего ты дому благодатного,
Изо светлой изо светлицы,
Из новóй да новы горницы?
Без тебя, да мило дитятко,
Отемнеет светла светлица!
Опускает дом-подворьцо!
Ты подёшь, да мило дитятко,
Не в любимую да путь-дороженьку,
Не в любимую — во дальнюю,
Во дальнюю да во печальную,
Ты во службу-то во царскую,
Во царскую да государскую,
Во солдаты новобранные!

Похоронные и рекрутские причитания — важная составная часть народной поэзии. Их справедливо отделяют от свадебных, с которыми они схожи по форме и композиции, ибо вызывались они совсем иными обстоятельствами и вызывали совсем противоположные чувства. Как ни горючила невеста, покидая родительский дом, в ее голошении присутствовал элемент игры, — не на смерть она шла, а под

венец, и далеко не всегда ожидала ее за венцом горькая участь. А тут сами обстоятельства подвигали выплескиваться такому горю, которому не видно было ни конца ни краю. Из двух противостоящих стихий — радости и печали — создалась народная поэзия, и в похоронных и рекрутских причитаниях высшего взлета достигла именно эта слезная горе-горькая струя.

Русская песня — явление удивительное и необъяснимое. Подчеркиваю последнее слово, ибо ни в одно из объяснений, сколько бы их ни было, песню уложить нельзя. Как ни членить ее по разделам, выделяя те или иные отличительные признаки, как ни объединять ее в характерные группы по сходству бытовых или социальных мотивов, все равно нельзя охватить ее многообразия, всех ее бесконечных оттенков и переливов.

В бытовой песне вспыхнут вдруг искры того пожара, что освещал мятежную вольницу Разина и Пугачева. В мятежной и бунтовщической песне вдруг зазвучат ноты тихой радости и щемящей печали.

В песне выказалась вся щедрая душа русского народа со всеми ее грозными и прекрасными крайностями. Широкая и размашистая, она вобрала в себя все лучшие черты народного характера — великодушие и вольнолюбие, дерзостную отвагу, победоносное терпение. Вместе с тем передала она и самые тонкие из тонких чувств привязанности и нежности, влюбленной робости и сердечного трепета. Иные переливы этих чувств были бы попросту неизъяснимы, если б не существовала песня.

Верной подругой и честной спутницей была она русскому человеку на тысячелетнем пути его исторического существования. В черной избе при свете лучины выпевала она жалобы бедной женщины на горькую свою долю. А на речном откосе в Жигулях, взглядываясь в пламень разбойничьего костра, запевал ее сын страшную и гордую песню:

Не шуми, мати зеленая дубравушка,
Не мешай мне, добру молодцу, думу думать!
Что завтра мне, добру молодцу, в допрос идти,
Перед грозного судью — самого царя.
Еще станет государь-царь меня спрашивать:
«Ты скажи, скажи, детинушка, крестьянский сын,
Уж как с кем ты воровал, с кем разбой держал,
Еще много ли с тобой было товарищей?»
«Я скажу тебе, надежа православный царь,
Всё правду скажу тебе, всю истинну,
Что товарищей у меня было четверо:
Еще первый мой товарищ — темная ночь;

А второй мой товарищ — булатный нож;
А как третий-от товарищ — то мой добрый конь;
А четвертый мой товарищ — то тугой лук,
Что рассыльщики мои-то — калены стрелы,
Что возговорит надежа православный царь:
«Исполать тебе, детинушка, крестьянский сын,
Что умел ты воровать, умед ответ держать!
Я за то тебя, детинушка, пожалую
Среди поля хоромами высокими —
Что двумя ли столбами с перекладиной».

Поразительная песня! Пушкин ввел ее в «Капитанскую дочку», а у Лермонтова слышится ее отзвук в «Песне про купца Калашникова», когда грозный царь сказывает свой приговор победителю своего любимого опричника.

Занималось утро над Жигулями, всходило солнце, и встречу ему, снизу, с подножия утеса поднималась бурлацкая песня:

И-эх-ма, братцы, дюже жарко,
Никому-то нас не жалко!
О-ой, дубинушка,
У-ухнем!

А братцы-разбойнички наверху перемигивались: «Пожалеем бурлаков?!» И вот уже с гиком и криком grabят они купеческий караван, дуванят богатые товары, в шею гонят прикащикова, а бурлакам на выбор: либо идите на все четыре стороны, либо айда с нами.

Пополнившаяся ватага, сев на быстрые струи, летит вниз по реке, и новая песня реет над вольными берегами.

Буйну голову срубили с губернатора,
Они бросили головку в Волгу-матушку,
Сами молодцы ему тут насмехались:
«Ты добре ведь, губернатор, к нам строгонек был,
Ты ведь бил нас, ты губил нас, в ссылку ссылавал,
На воротах жен, детей наших расстреливал».

Не на одних купцов поднялась ватага, и атаман ее, запустив пятерню в кудлатую голову, примеривается, слушая удалую песню, к внезапному приступу на Царицын и Астрахань. А далеко отсюда, в глухом селе, старая его мать, сидя за прялкой, поет полную тревожных предчувствий песню:

Стояла тут дубровушка зеленая,
Среди ее стоял золотой курган,
На кургане раскладен был огничек,
Возле огничка постлан войлочек,
На войлочке лежит ли добрый молодец,

Припекает свои ранушки боёвые,
Боёвые ранушки кровавые.

В противоречивый и взаимооборствующей, но в один организм соединяла песня смиренных матерей и мятежных сыновей, обнажала все противоположности русской жизни, все несовместимые крайности национального характера. В песнях плакала и смеялась, любила и негодовала, горевала и величалась вся наша тысячелетняя Русь. И взаимоисключающие чувства и страсти были лишь разными выражениями, сменявшимися на прекрасном ее лице.

Нет никакой возможности перебрать все песенное богатство России. Нам бы пришлось отдельно говорить о колыбельных и отроческих, о девичьих, и семейных, о сиротских и вдовьих, о бурлацких и тюремных, о разбойничьих и солдатских песнях. Такой рассказ потребовал бы отдельной книги. Мы скажем лишь, что песня прошла об руку с народом сквозь всю его историю и, когда Россия перепоясалась рельсами и задымила фабричными трубами, в первый ряд выдвинулись песни рабочие и революционные. С ними шли наши отцы и деды на баррикады Красной Пресни, с ними они штурмовали Зимний, боролись и побеждали в гражданской войне. Прямая их преемница — советская песня.

А сейчас мы коснемся одного важного вопроса — как строится песня, какие ее главные приметы и особенности.

В народной песне текст рождается вместе с напевом и сливается с ним воедино. В наше время песня по определению «Поэтического словаря» В. Квятковского — это «небольшое лирическое стихотворение, предназначенное для пения». Разница, как видите, наглядная и осязаемая.

Можно проследить основные пути возникновения народной песни. Если читатель пролистает предыдущие страницы, он эти пути разглядит без усилия. Танец Атыка и русский календарный обряд еще объединяли в себе основные элементы синкретического искусства — пляску и слово, музыку и жест. Из обряда раньше всего выделилась хоровая песня — она легко могла существовать без танца, а игровые характеристики продолжала сохранять. Но если календарный обряд был по преимуществу коллективным, то в бытовом обряде — свадебном или похоронном — при сохранении коллективности резко выдвигалось на передний план индивидуальное начало. Косили сено, сеяли просо, жали рожь — сообща невесту выдавали замуж всей семьей, и участвовало в свадебных торжествах все село, но первая

роль принадлежала все-таки невесте. Так же и на похоронах — горевали по покойнику родные и односельчане, но печального первенства матери или жены никто оспорить не мог. И песня, по-прежнему входя в обряд и применяясь к его установлениям, приобретала уже вполне самостоятельный характер.

И еще одно важное различие способствовало индивидуализации песенных мотивов и сюжетов. Сеяли просо или жали рожь из года в год одним и тем же образом. Обряд и песня, сопровождавшие его, не менялись до тех пор, пока в село не пришли сеялки и комбайны, в корне изменив условия крестьянского труда. Но вели под венец сегодня Машу, а завтра Дашу, хоронили нынче Петра, а на другой день Ивана. Причем Машу выдавали за хорошего парня и шла она за него по любви, а Дашу насильно уводили к богатому старику в далекую деревню; Петра задавило бревном на порубке леса, был он хороший работник и семьянин, а Иван был беспутный пьяница и замерз по тому же делу где-то на задворках, оставив после себя кучу голодных детей. Во всех этих разных случаях песня в пределах обрядных установлений должна была находить отдельные краски для изображения событий. Чрезвычайное многообразие свадебных и похоронных песен-причетов объясняется особенностью людских судеб, ставших средоточием общественного внимания. Вековая же повторяемость календарных обрядовых песен — в тысячелетней повторности смен времен года и крестьянских работ, связанных с ними.

Лирическая народная песня выделилась из бытового обряда, индивидуализируя и одновременно обобщая переживания. Из календарных обрядов выделились в первую очередь те песни, которые могли исполняться вне обряда. «Коляду» трудно отделить от колядования, а «Во поле березонька стояла» можно было петь и не завивая венки в июньской роще. Из обрядовых песен перешли в разряд лирических, главным образом, те, что рисовали русскому человеку милые его сердцу картины природы, говорили о красной весне и белой березоньке.

Другой путь рождения народной песни — непосредственно из трудового процесса.

Раз, два, взяли!

Эта классическая формула грузчиков и крючников таила в себе семя песни, да, по сути, и была уже таким семенем. Как из него проклевывался росток и выбрасывался

стебель, можно разглядеть на примере знаменитой бурлацкой песни «Эх, ухнем».

«Эх, ухнем» — то же «раз, два, взяли». Под этот возглас рывком снимали барку с мели, заворачивали ее против течения. Но между рыбаками существовали паузы — и для передышки, и для подготовки к новому усилию. Паузы должны были быть активными, люди внутренне собирались перед новым рывком, выходить из рабочего ритма нельзя. И пауза заполнялась песней. Ее затягивал запеваля, после его короткого присловия снова раздавался дружный припев:

Эх, тяни, тяни до поту,
Грош набавят за работу,
Ой, дубинушка, ухнем...
Ух-нем!

Исподволь разрозненные присловия запеваля стягивались в единый текст песни с довольно четким сюжетом и стройной композицией. Знаменитое шалайинское «Эй, ухнем» — это уже завершающая стадия образования такой песни.

Здесь мы сталкиваемся с одним любопытным явлением. Вы могли заметить на разобранный примере, что в начале начал не песня предшествует припеву, а припев песне. Приученные к последовательности исполнения, мы переносим мысленно эту последовательность и на само образование песни. Дескать, сначала сочинялся текст, а уже к нему присочинялся припев. Но на деле все как раз наоборот: припев древнее песни.

Наконец песня рождалась из прямой потребности человека высказать свои переживания и впечатления. Мальчишкой, на Колыме, я однажды ехал на собаках из одного поселка в другой. Каюр, везший меня, веселый медпоскулый юкагир, едва мы пустились в путь, затянул песню. Пел он почти всю дорогу, прерывая песню лишь для того, чтобы прикрикнуть на собак или, обернувшись, спросить у меня, не замерз ли я у него за спиной. Когда мы уже подъезжали к месту назначения, я спросил, о чем все-таки была песня (пел он ее, конечно, по-юкагирски, а я этого языка не знал). «Да обо всем пел,— ответил, улыбаясь, каюр,— о том, что везу русского мальчика в хороший день в хорошее место; о том, какие хорошие собаки у меня, но не все хорошие, одна хитрая и ленивая, все время ослабляет ремень и только притворяется, что тянет упряжку; о том,

как белка испугалась нас на встречном дереве; о том, чьи следы попадают на снег; о том, что дорога шла под гору, а теперь в гору...»

Такая песня-импровизация не имеет ни предания, ни закрепления. Она помогла моему каюру скоротать длинную дорогу, выплеснула его впечатления и на том свое дело сделала. Но другие песни-импровизации, вызванные более сильными чувствами и переживаниями, запоминались и повторялись не только сложившим их человеком, но и слышавшими его. Песня перерастала личность певца, сочинившего ее, и становилась всеобщим достоянием. Став как бы квинтэссенцией определенного настроения и переживания, такая песня сразу просится на уста человеку, волнуемому сходными чувствами. Текст песни вначале неустойчив, его дополняют и изменяют по произволу переживавшие ее, но постепенно из множества вариантов выделяются самые удачные, а из самых удачных наиболее удачный. Песня приобретает законченный вид и форму, она уже не имеет личного авторства, ее автор — весь народ.

Вот что можно сказать — причем очень вкратце — о происхождении песни. Мы теперь хотим обратить внимание на некоторые черты ее композиции. Главная из них — **психологический параллелизм**. Корнями своими он связан с анимистическими представлениями — одухотворением природы, о чем мы уже говорили прежде. Сопоставление действий и переживаний человека с внешне схожими явлениями природы — такова основа психологического параллелизма. В приводившихся выше примерах мы найдем немало таких сопоставлений.

Тонет ли, не тонет ли венок?
Тужит ли, не тужит ли дружок?
Ах, мой веночек потонул,
Знать, меня мой милый обманул.

Чуть не в каждой народной песне можно найти сходные строки.

Ветры мои, ветры, вы буйные ветры,
Не можете ли, ветры, горы раскачати?

Гусли мои, гусли, звончатые гусли,
Не можете ли вы, гусли, вдову взвеселити?

*

Ах, пал туман на синё морё,
Вселилася кручина в ретиво сердцё.

*

Ой, не сырой бор загорается,
Не туман с моря подымается,
А Иван-сударь собирается,
А Васильевич в свою отчину.

Это самые простые и наглядные примеры, но вот более сложный.

Из-за лесу, лесу темного,
Из-за садику зеленого
Вылетало стадо лебединое,
А другое стадо гусиное.
Отставала лебедушка
Что от стада лебединого,
Приставала лебедушка
Что ко стаду, ко серым гусям.
Не умела лебедушка
По-гусиному кричати —
Ее стали гуси щипати.
«Не щиплите меня, гуси серые,
Не сама я к вам залетела,
Занесло меня погодою,
Что погодою осеннею».

Из-за лесу, лесу темного,
Из-за садику зеленого
Выходила толпа девушек,
А другая шла молодухек.
Отставала Марья-душа
От толпы от красных девушек,
Приставала Марья-душа
Ко толпы ли да молодухек,
Не умела Марья-душа
На головушке оправити.
Ее стали люди хаяти,
Уж как стала Марья плакати:
«Вы не хайте, люди добрые!
Не сама я к вам заехала,
Завезли меня кони добрые,
Завезли меня кони добрые,
Что Василья Афанасьевича».

Обе части песни строго параллельны одна другой. Причем параллельность эта и психологическая, и образная, и синтаксическая, и звуковая. Лебедушка, отставшая от стада лебединого и враждебно встречаемая гусями серыми, полностью предвосхищает судьбу бедной Марьи в ее горьком шествии на чужбине.

Отсюда легко уяснить происхождение **символики**, столь характерной для народной песни. Частые сопоставления человеческих действий и переживаний с явлениями внеш-

него мира выработали способность угадывать и узнавать в белой лебедушке — девицу, а в сизом кречете — молодца без всяких дальнейших объяснений. Отсеките у приведенной песни ее вторую часть, и вы получите символ в чистом его виде. Девичья судьба конденсируется, обобщается, символизируется в лебедушкиной участи.

Символы в народной песне устойчивы и постоянны. Это облегчало их восприятие, в противном случае могла бы возникнуть путаница в толковании случайных образов. Вот наиболее распространенные символы народной песни:

лебедушка, голубка	—	символ невесты,
кречет, сокол	—	» жениха,
дуб	—	» мужской крепости и силы,
береза	—	» девушки и молодой женщины,
попынь	—	» тоски и горя,
река	—	» разлуки,
солнце	—	» радости и счастья.

Отцветание деревьев, отсыхание трав, опадание листьев символизировали печаль, отчаяние, упущенную молодость. Переправа через реку — женитьбу и замужество. Склоняющиеся друг к другу и переплетающиеся ветви символизировали любовь.

Психологический параллелизм и устойчивая символика — отличительные и характерные черты народной песни. Мы увидим потом, как они преобразовывались и усложнялись, став принадлежностью и достоянием литературы.

Младшая бойкая сестренка песни — *частушка*. Она появилась на свет сравнительно поздно. Может быть, были у нее свои прабабушки среди скороговорок и припевов скоморохов, но сама она вышла из колыбели меньше ста лет назад. Сам термин «частушка» ввел в печатный обиход Глеб Успенский в конце 80-х годов XIX века.

Частушка — короткая песенка, состоящая из двух, четырех, редко шести — восьми стихов. Обычно она рифмованная, с более частым (на что указывает и название) ритмом исполнения, чем лирическая песня. Непременные ее черты — наблюдательность, остроумие, афористичность. И особо надо выделить качество, обеспечивающее ей невероятную живучесть и распространение: это качество — злободневность. Частушка откликается, причем мгновенно, на малые и большие события, на мелкие и значительные происшествия — тут она с виду неразборчива. Но на повер-

ку оказывается, что выживают и распространяются такие частушки, которые наиболее четко характеризуют самые разительные перемены в народной психологии, в жизненном укладе и строе общества.

Если начать с психологии, то частушка — ее подвижное зеркало. И это зеркало отразило с необычайной выразительностью тот душевный переворот, что неуклонно совершался в русской женщине на протяжении столетий. Распад патриархальной семьи сопровождался многими горькими явлениями, но все их перекрывает одно позитивное — освобождение женщины из-под самодержавной власти отца, мужа, свекра и того общественного мнения, которое до тех пор было всегда на их стороне. Великая Октябрьская революция уравнивала женщину в правах с мужчиной, и процесс эмансипации резко убыстрился и завершился в новых условиях советского села. Возник и оформился новый тип женского характера, мало напоминающий тот, который мы знали по свадебным и похоронным причитаниям, по старым народным песням. Не все в нем равно притягательно: смелость иногда переходит в развязность, решительность — в самоуверенность, сознание своих достоинств — в похвальбу. Но в то же время нельзя не восхищаться этой бьющей через край жизненной активностью, дерзким остроумием, размахистой широтой вырвавшейся на волю чисто русской природы. Вы невольно рассмеетесь, представив себе особу, воющую за свои девчачьи права с суровыми родителями:

Тятя с мамой больно ловки,
Меня держат на веревке,
На веревке, на гужу —
Перекушу да убежу.

И впрямь перекусит!

Языки острые, и не дай бог попасть на них незадачливым ухажерам:

Спаси господи, помилуй
Ребят маленьких любить:
Целоваться — нагибаться,
Провожать — в карман сажать.

Не щадят и старших, коли проштрафятся:

Только вышла за ворота,
Два подкидыша лежат:
Одному лет сорок восемь,
А другому пятьдесят.

Милых любят, но высмеивают, чтобы не зазнались:

Был миленочек угрюм,
Теперь улыбается,
Зубы вставили ему,
Рот не закрывается.

Мужской половине вообще достается по заслугам, и не по заслугам. Уж на что почетная профессия на селе — механизаторы, а и они на зубок попали:

Как у наших у ребят
Голова из трех частей:
Вентилятор, карбюратор
И коробка скоростей.

Между собой подружки пикируются:

Ты, подруженька моя,
Носи коротки юбочки.
Я любила — ты отбила,
Так носи облюбочки.

Но частушка, разумеется, не только женское достояние. Балалайка, а потом гармонь были в руках парней, и те не упускали своего:

У моей у любушки
Призасохли губушки.
Призасохли оттого,
Что не целованы давно.

Зоркий и веселый глаз был у человека, сочинившего такую частушку.

Батка рыжий, matka рыжа,
Сам я рыжий, рыжу взял,
Вся семейка рыжа стала,
Рыжий поп меня венчал.

А вот частушка, приводившая самого Маяковского в восхищение своей звукописью:

Дорогой и дорогая,
Дорогие оба,
Дорогая дорогого
Довела до гроба.

По частушкам можно воссоздать историю народа с начала нашего века до недавних времен.

Русско-японская война:

Много сосен, много елок,
Много вересиночек,
Из-за проклятого японца
Много спротивочек.

Революция 1905 года:

Бога нет, царя не надо,
Губернатора убьем,
Податей платить не будем,
Во солдаты не пойдем.

Столыпинская реформа:

Через года полтора
Все уйдут на хутора,
Худо ль, лучше ль будут жить,
А нет охоты выходить.

Первая мировая война:

Уж ты, молодость моя,
Куда же ты девалася?
По окопам, по землянкам
Скоро истаскалася.

Революционный 1917 год:

Николай любил калину,
А Распутин — виноград,
Николай проел Россию
А Распутин — Петроград.

1917 год. Октябрьская революция:

Ходят волны по реке
Белыми барашками.
Переполнен Петроград
Матросскими рубашками.

Октябрьская революция:

Мы идем наудалую,
Все равно нам пропадать,
За Коммуну молодую
Рады жизнь свою отдать.

Гражданская война:

Офицерик молодой,
Ручки беленькие,
Ты катись за Кавказ,
Пока целенький.

20-е годы:

Купи, мама, мне на кофту,
Постарайся кумачу.
С комсомольцем гулять буду,
С богатеем не хочу.

30-е годы:

Задушевная товарочка,
Запишемся в колхоз,
Сошьем беленькие кофточки,
Пойдем на сенокос.

Великая Отечественная война:

Как я гляну на часы —
Половина пятого.
Все равно мы разобьем
Гитлера проклятого.

Послевоенное время:

Вот окончилась война,
Я осталась одна.
Я и лошадь, я и бык,
Я и баба, и мужик.

«Русский человек выработал для частушки общую, до предела мудрую, простую и осмысленную музыкальную форму, — пишет поэт Виктор Боков. — Ее слышат и певцы и гармонисты. Частушечные наигрыши последних причудливы, как русские кружева и вышивки, ярки и броски, как дымковские глиняные игрушки, как работы Мастера и Палеха, рельефны, как богородская резьба.

В частушке наличествуют все краски — от самых грубых, плакатных, где смех не сдерживается никакими оглядками на то, «что можно и что нельзя», до самых тончайших акварелей, в которых уловлена вся сложность душевных волнений и переживаний, все самые разнообразные трагедии и комедии быта. Печаль, гнев, раздумье, светлую грусть, волевою, энергичную радость — все найдешь в этом огромном океане народного творчества, как и в самой жизни.

И во всем богатстве чувств, характерных душевных жестов и движений выпукло вырублен в частушке русский человек, слышится удивительная русская речь, которую так жадно умели слушать и Пушкин, и Лев Толстой, и Островский.

Частушка — новая область художественного творчества русского человека. Отойдя от исконных форм и черт русской традиционной песенности, частушка уберегла дух народа, его характерные, исторически сложившиеся черты: удаль, смелость, общительность, любовь к острому слову, к шутке, к обличению зла».

Этим гимном младшей сестре песни, вырвавшимся единым выдохом из уст моего товарища, который сам умеет мастерски складывать и исполнять частушки, я хочу закончить о ней разговор. В конце лишь замечу, что частушка широко вошла в творчество современных поэтов. Ее ритмы и краски, остроумие и афористичность используются многими поэтами в стихах и поэмах.

2

Предшествующую часть главы мы посвятили рассмотрению лирической стихии народного творчества. Обратимся теперь к его эпической струе — большим поэтическим формам былины и исторической песни. Вернее сказать, это не струя, а целая река, широкая, глубокая, величавая. И как у реки, есть у нее свои берега — живая история народа. На тех берегах горделиво красуются славные города — княжеский Киев и вольный Новгород; на прибрежных холмах стоят богатырские заставы, стерегущие Русь от половцев и татар; в дремучих лесах, подступающих вплотную к реке, еще справляются языческие тризны и свищут Соловьи-разбойники; из устья реки видно окийн-море, и плывут по нему корабли в далекий Венец, святой Ерусалим, богатую Индию.

И отражаются в реке белокаменная Софья и расписной терем Владимира Святославича; строгий лик княжеского дяди Добрыни и безусое лицо поповского сына Алеши; птичьеголовые ладьи Садко — богатого гостя и Василия Буслаева, который, остепенившись на старости лет, станет из ушкуйников посадником новгородским. Течет река, колымая эти отражения, причудливо их смешивая и преобразя.

А над рекой вѣют свежие и вольные ветры первых веков русской государственности. С берега на берег переносят они мощные и прекрасные звучания. Гудит вечевого новгородский колокол, и откликаются ему колокола в Киеве и Чернигове, Ростове и Суздале. Шумит княжеский пир и бушует народное вече. Стучат богатырские мечи и свистят каленые стрелы дружины. Звонят яровчатые гусли Бояна, и вещий голос его поет славу своему времени.

Красивый и щедрый мир встает перед нами в былинах, которые сами исполнители их называли старинами, подчеркивая их обращенность в прежние, стародавние времена. Былина — это большая песня-поэма, иногда в несколько сот стихов, исполнявшаяся нараспев, обычно под аккомпанемент гуслей. Былинный мир — это одновременно сказка и действительность, вымысел и история. Почти каждая былина имеет в своей основе реальные исторические корни. Когда я писал поэму «Василий Буслаев», то был буквально ошеломлен, найдя в старых книгах свидетельство подлинного существования былинного героя. Васька Буслаев — воплощение новгородской вольницы — представлялся мне полностью созданием народного воображения, вроде Ивана-царевича или Иванушки-дурачка. И вдруг натыкаюсь на его имя в списке новгородских посадников конца XII века. Значит, он должен быть современником автора «Слова о полку Игореве». Однако строгая старость не исключает, а на Руси часто и предполагает буйную молодость. Разгульный и озорной «сын посадничий» на склоне лет сам стал посадником Великого Новгорода. Но память народная удержала и возлюбила именно беспутную его молодость, а не степенную старость.

Летописи сохранили сведения и о Добрыне — дяде по матери Владимира Святого. По этим сведениям, он был умным, ловким и решительным стариком с изрядным запасом жесткости и даже жестокости. В малолетство князя он правил за него сперва в Новгороде, а потом в Киеве. После совершеннолетия Владимира он стал, как бы мы теперь сказали, его премьер-министром. Когда Киев уже принял христианство, Новгород еще оставался языческим. Добрыня взял на себя нелегкую миссию обратить новгородцев в «правильную» веру против их воли. Его встретили бунтом. Жители вооружились и начали злую сечу с княжескими войсками. Тогда хитрый старик велел зажечь дома на берегу, и новгородцы — своя рубашка ближе к телу — бросились тушить жилища, им стало не до сечи. Добрыня тем

временем приказал дружинникам сокрушить идолов и пометать их в реку. Новгородцы перешли от бунта к мольбам, прося пощадить своих богов. На это старик, эдакий рационалист X века, ответил с усмешкой, что, мол, нечего жалеть о тех, которые сами за себя постоять не могут, и от них ли, бессильных, дескать, ждать пользы в дальнейшем? Новгородцы, выслушав умные речи, повздыхали и покорились, а непокорившихся воины тащили силком и крестили вместе с покорившимися. После этого даже пословица была сложена: «Путята (сподвижник Добрыни) крестил мечом, а Добрыня огнем».

Имя другого былинного богатыря летопись упоминает трижды — первый раз без даты, а потом под 1001 и 1004 годами, когда Алепа Попович бил и разбил печенегов. С этим богатырем времен Владимира в образе Алеши Поповича совместились, видимо, его одноименец, двумя столетиями позже погибший под Калкой.

Противник Алеши — Тугарин Змеевич, подлинное чудовище в былинном описании — персонифицируется в половецком хане Тугоркане, фигуре весьма любопытной. В конце XI века он вел сложную военно-дипломатическую игру с русскими князьями. Заключая временные союзы с одними против других, он умело пользовался княжескими междоусобицами, чтобы грабить и разорять Русь. Выдав свою дочь за Святополка Изяславича — великого князя Киевского, он до поры поддерживал зятя, но потом вероломно напал на него и был за то жестоко наказан. Под Переяславлем он был разбит русскими дружинниками и сам погиб в сече. Тело его Святополк велел поднять и погребсти в своей резиденции — селе Берестове, как-никак Тугоркан приходился ему тестем. Народ не оценил и не понял такой цепетильности — в его глазах Тугоркан был и остался злодеем, грабившим и сжигавшим русскую землю. И в былине он превратился, надо сказать, вполне по заслугам в чудовищного Тугарина Змеевича.

В одном из самых древних богатырей, Вольге, угадывается мифологизированный образ Олега Вещего, того самого, который у Пушкина сбирался «отмстить неразумным хазарам». Следы Садко отыскивались в летописном известии о построении церкви, заложенной богатым купцом. Сватовство норвежского короля-викинга Гарольда Смелого к Елизавете Ярославне — факт исторический — нашло художественное воплощение в былине о Соловье Будимировиче — заморском богатыре, сватающем киевскую княжну. Другой

заморский витязь, Дюк Степанович, тоже, возможно, является мифологизацией подлинной личности. «Дюк» ведь герцогский титул, превратившийся у сказителей в собственное имя. Какой-нибудь заезжий герцог Стефан, наверное, и дал своим неожиданным появлением в Киеве толчок этой былине.

Но главное, конечно, не частные реалии, легшие в основу тех или иных былинных сюжетов и образов. Главное — в обобщенной и в то же время точной исторической картине Киево-Новгородской Руси, отпечатавшейся в народной памяти. Маркс не случайно говорил об «империи Рюриковичей», подразумевая древнерусское государство. Оно раскинулось на огромных просторах и, несмотря на междоусобицы и разрозненность князей, ощущало себя как единое целое. Кстати говоря, такое единство все время подчеркивается былинами. Ко двору киевского князя съезжаются ростовские и муромские богатыри. Сходятся храбрые люди со всех сторон русской земли, чтобы вместе оборонять ее от неприятелей. Подвиги богатырей, защищающих Русь от вражеских набегов и нашествий, составляют основное содержание киевских былин.

Огромным городом был по тем временам Киев. Много уступал ему величиной и населенностью Лондон и Париж. Древние немецкие хроники называют его соперником Константинополя — столицы могущественной Византийской империи. Пражский епископ Дитмар насчитал в Киеве четыреста церквей и восемь рынков. Цифра церквей, возможно, преувеличена, но, во всяком случае, она была достаточно велика, чтобы поразить воображение чужеземца.

Русь вела обширный торг с Востоком и Западом, Севером и Югом. На скрещении путей из крайсветных сторон лежали Киев и Новгород. Варяги и венецианцы, греки и арабы, евреи и немцы вплетали иноязычный говор в русскую речь на городских улицах и рынках. С сильным и богатым киевским князем стремились породниться виднейшие дворы Европы. Ярослав Мудрый был женат на Ингигерде, дочери шведского короля Олафа. Свою сестру Доброгнуву он выдал за короля Польши Казимира. Дочери его были в замужестве за королями Гарольдом Норвежским, Андреем Венгерским, Генрихом Французским. Сын его Всеволод женился на византийской царевне, а два других сына на немецких княжнах. Этот международный блеск не ослеплял киевлян, заботившихся прежде всего о своих насущных нуждах. Но пышные посольства и богатые кара-

ваны из чужедальных земель сообщали им представление о значении Руси в кругу других народов.

В короткий срок достигла расцвета культура Древней Руси. Белокаменные храмы с великолепными фресками и иконами, распространение книжности и грамотности, устная и письменная поэзия были признаками того процесса, который двумя столетиями позже начался в Италии и стал известен под именем раннего Ренессанса.

И вот все это, вместе взятое, стало той святыней, которую народ сохранил в своей душе на долгие века. В тяжкие столетия татарского ига память о могучем и цветущем государстве была источником, из которого люди черпали силы для сопротивления и единения. Печенеги и половцы, с которыми сражались исторические Добрыни и Александры, вытеснились в народном сознании куда более сильными и опасными «злыми татаровьями». С несметными полчищами новых врагов уже трудно было бороться отдельным отважным рыцарям — тем же Добрыне и Алеше. Такая борьба под силу не одной дружине, а всему народу. И тогда на первый план выдвигается величественный и поразительный образ Ильи Муромца — всенародного русского богатыря. Заботливо подчеркивается, что он «крестьянский сын», настойчиво утверждается его независимость от княжеской воли.

Мифологическое сознание преобразило реальную действительность согласно своим законам. Поиски исторических прототипов былинных героев и событий, разумеется, интересны, но когда мы их находим, то всякий раз убеждаемся, насколько народное обобщение мощнее и шире начального факта. Превращение Тугоркана в Тугарина Змеевича и поражение его в битве с русским богатырем наглядный тому пример. Исторический Тугоркан мирился и ссорился с великими и удельными князьями; гибель его в набеге и похороны в Берестове были частным случаем многолетней борьбы с половцами. В былине этот Тугарин Змеевич знаменует всю кочевническую стихию, катившую печенежско-половецкие волны на стены русских городов. Эта стихия потерпела тогда поражение в схватке с нашей ранней государственностью — Алеша Попович победил Тугарина. Но на смену печенегам и половцам вырос новый, куда более грозный враг, и народ дал поразительное обобщение ожидания неприятельского нашествия. Зачин былины «Василий Игнатьевич и Батыга» говорит, как «турица златорогая» вместе с турами и турятами разошлись в чистом по-

ле под Киевом. Туры увидели диво дивное на городской стене и так докладывают о виденном турице-матушке:

«...А по той стены по городовыи
Ходит-то девица душа красная,
А на руках носит книгу Леванидову,
А не столько читает, да вдвой плаче».
Говорит-то ведь турица родна матушка:
«Ай же вы, туры да малы детушки!
Ай не девица плачет,— да стена плаче,
Ай стена та плаче городовая.
А она ведает невзгодушку над Киевом,
Ай она ведает невзгодушку великую».

Такой образ — плачущей стены-девицы — под силу со-
вдать лишь великому мастеру. Прабылина сочинялась, ви-
димо, по свежим следам татарского нашествия, уж очень
зрим и ярок этот образ. Так же поразителен и обобщающий
образ самого нашествия, с которым мы встречаемся в дру-
гих былинах. Русским богатырям, доселе одолевавшим всех
своих противников, казалось, что уже ничто им противосто-
ять не может и все им под силу. Было бы, мол, заколочено
железное кольцо в матушку-сыру землю, мы бы, ухватив-
шись за него, вверх дном ее перевернули. И вот показалась
вдали несметная рать. Играючи выехали на нее богатыри,
вступили в сечу. И диво дивное, сколько ни рубят они
неприятелей, а их все больше становится.

Да которого рубили дак они, надвоё,
А сидит и ровно их да было два на кони.

Рубят супостатов натрое, а их трое становится... Бога-
тыри невредимы, но руки намахались, мечи иступились, а
вражьей силы все прибывает. Рассекут татарина на части,
а каждая часть новым татаринном оживает. Повернули бо-
гатыри вспять, ушли в горы, а там, в пещерах, окаменели
навек. Если бы такой образ был создан одним человеком,
мы такого поэта назвали бы гениальным. Но этот образ со-
здал гений всего народа, обобщивший в нем национальную
трагедию далеких времен.

Надо сказать, что в большинстве былин, посвященных
татарскому нашествию, богатыри неизменно выходят победителями из схваток с неприятелями. Здесь исторический
оптимизм народа не просто утверждал желаемое вместо
действительного, но провидел грядущее избавление Руси от
татарского ига. Былины складывались веками, и побоище
на Калке сменилось в народной памяти победой на Кулико-
вом поле.

Во всех исследованиях былинного эпоса подчеркиваются его жизнеутверждающий пафос и социальный оптимизм. Все это так, но говорить об этом можно, на мой взгляд, лишь в том разрезе, как говорят в применении к индивидуальному творчеству о произведениях Шекспира. Трагическая струя бьет в былинном эпосе с резкой, а иногда сокрушающей силой, и игнорировать ее не следует.

Трагичен конец Василия Буслаева, посмевшего нагим искупаться в Иордань-реке, где допрежь него окунался лишь Спас Иисус Христос. Отшвырнув легкий на пути череп, пытаюсь перескочить веший камень, Васька, наконец, разбивает свою буйную голову. Не верящий ни в сон, ни в чох, первый и последний в былинах вольнодумец, он покидает белый свет, одинаково осуждаемый и славимый за свою грешную и обаятельную удаль.

Трагичен Святогор — древнейший из древних богатырей, в сравнении с которым сам Илья Муромец кажется зеленым и легкомысленным юнцом. Настолько он мощен, что с величественным добродушием встречает наскоки Ильи:

«Спасибо ти, Ильюшенька Муромец.
Как ты наехал, ударил меня-то ведь
Три раза тут, три великих,—
Будто три раза как комар кусил,—
А вот тебе спасибо за это ведь,
Ты со мной ведь познакомился.
Будь-ко ты мне нунь меньшим братом,
Я буду еще да большиим братом.
Если бы я тебе да ударил-то,
Как от тебя один да ведь прах-то стал,
Разлетелись бы твои косточки».

Если у других богатырей есть ровни, если иные богатыри живут в ватаге, а иные в дружине, то страшно и безлюдно одинок Святогор. Непомерная сила его уже не находит приложения, никому она не нужна в пустынных горах, где разъезжает Святогор на таком же, как он, непомерном коне. Пришелец из других неизвестных времен, когда еще владычили на Руси старые боги, он пережил самого себя, и каменный гроб без помощи человеческих рук сам смыкается над ним. На прощанье он успевает в предпоследнем дыханье передать часть своей силы «Ильюшеньке Муромцу» — младшему богатырскому поколению, но только часть силы. И не дай бог, если бы он дыхнул на него последний раз — та сила уже мертвая, и перенять ее живому значило лечь рядом с древним богатырем и заснуть навеки,

Бездна мудрости в этой странной и страшной былине. Трагична участь Сухмана, выехавшего в путь-дорогу исполнять княжескую прихоть, а наткнувшегося на татарские полчища. Вступил он с ними в неравный бой, но одолел несметную силу, только ранен был в том бою тремя калеными стрелами. Прямого своего обещания — привезти живую лебедку к княжескому столу — он не выполнил: не до лебедки было. Князь не поверил его рассказу, счел за похвальбу и велел посадить Сухмана в глубокий погреб. Но Добрыня Никитич, выехав по следам Сухмановым, удостоверил истинность происшествия. Обескураженный Владимир-князь приказывает освободить богатыря и хочет загладить свою вину перед ним щедрым пожалованием. Но великой гордости и достоинства ответ дает ему Сухман:

«Не умел меня Солнышко миловать,
Не умел меня Солнышко жаловать,—
А теперь не видать меня во ясны очи!»
Выдергивал листочки маковые
Со тых с ран со кровавых,
Сам Сухмантий приговаривал:
«Потеки, Сухман-река,
От моя от крови от горючия,
От горючия крови, от напрасныя».

Здесь уже трагедия личности значительной и сильной, не признанной в заслугах и попранной в достоинстве.

Исполинские характеры и исполинские события вызывают исполинские обобщения. Всех былинных сюжетов не пересказать, но напомним один, выдающийся даже на этом величественном фоне. В былине «Вольга и Микула» богатырь завидел в поле пашущего крестьянина. Хочет встретиться с ним, да никак не поспеет вслед его «кобылке соловенькой». Крестьянин с ней уедет в один край — «другого не видать». Наконец другим днем богатырь все-таки нашел мужика и стал уговаривать идти к нему в товарищи. Крестьянин выпряг кобылку, сел на нее и, едучи рядом с Вольгой-богатырем, вспомнил про свою соху, оставленную в борозде. Пусть, дескать, Вольга пошлет свою дружину выдернуть ту сошку из земельки и велит бросить ее за ракитов куст, чтобы не соблазнился ею какой-нибудь захожий человек. Вольга посылает сперва трех молодцов, потом десяток, наконец, всю свою дружину, но «сошки от земли поднять нельзя». Усмехается крестьянин: не дружина, мол, у тебя, а одна «хлебоять», дармоеды. Подъезжает он к своей «сошке кленовой», берет ее одной рукой, из «омешков» земельку вытряхивает, бросает соху за ракитов куст.

Снова поехали они с Вольгой по чисту полю. И тут кобылка соловенькая далеко оставляет за собой богатырского коня. Вроде они и наперегонки-то не идут, а само собой получается, что она все дальше от него уходит. «Стой-постой,— кричит ему вслед изумленный богатырь,— скажи, мол, хоть имя свое на прощанье!..» И отвечает крестьянин просто и гордо:

«Ах же, Вольга ты Святославгович!
Ржи напашу, в скирды складу,
В скирды складу да домой вывелочу,
Домой вывелочу, дома вымолочу,
Драни надеру да то я пива наварю,
Пива наварю, мужичков напою.
Станут мужики меня покликивати:
«Ай ты, молодой Микулушка Селянинович!»

Ни один писатель не создал такого сжатого и вместе с тем величественного апофеоза крестьянства и его труда, как это сделал сам народ. Всю Русь перепахивает вдоль и поперек русское крестьянство — таков смысл начала былины, где Микула «уедет в один край — другого не видать». Великий подвиг его выше всех богатырских дел, и одному ему по плечу. Соху его, орудие и символ крестьянского труда, как ни силится дружина, а поднять не может. Он же одной рукой легко закидывает ее за ракитов куст. И соловенькая его кобылка тоже легко обходит богатырских коней, казалось бы, привыкших к бешеной скачке в боевых наездах и набегах. Ведь той кобылке, не в пример богатырским коням, приходится каждый день из конца в конец мерить всю неоглядную Русь — что ей одно поле пересечь! А какая сила гордой независимости чувствуется в заключительных словах Микулы! Вот кто подлинный хозяин Руси, вот кто ее первый князь и первый богатырь!

Как же строились былины, в чем особенности их построения? Рассчитанные на долгое по времени исполнение, былины не спеша развертывали свое картинное повествование. Вначале сказителю нужно было подготовить слушателей к предстоящему рассказу, настроить их на соответственный лад — не глупой байкой собираются здесь тешить людей, а хотят им поведать о старых доблестных временах. И вот звучит запев былины:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота окиян-море,
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты днепровские.

И сразу открываются перед слушателем безмерные пространства родной земли, вольно и широко начинает ему дышаться, пристальный взгляд его проникает сквозь бревенчатые стены избы и охватывает все русские края до самых далеких далей. А в этих далеких даях уже началась завязка действия, которое скоро развернется перед его глазами, — этой завязке посвящен **зачин** былины. Видит внутренним взором слушатель, как в стольном городе Киеве идет «почестен пир» у ласкового князя Владимира Красное Солнышко. Сидит в резном кресле великий князь, а перед ним за дубовым столом, уставленным яствами и винами, поднимают чары меньшие князья и бояре, могучие богатыри и дружинники.

Все на пиру пьяны-веселы,
Все на пиру порасхвастались:
Глупый хвастает молодой женой,
Безумный хвастает золотой казной,
А умный хвастает старой матерью,
Сильный хвастает своей силою,
Силою, ухваткой богатырскою.

И лишь один богатырь не принимает участия в общем веселье, один молодец ничем не хвастает, а, подперев щеку тяжелой рукой, невесть о чем призадумался. Обращает на него свой взгляд Владимир-князь и спрашивает о причине такой кручины. Кончается зачин, начинается повествование.

По разным путям может оно пойти, но слушатель уже подготовлен к его восприятию. Повествование ведется размеренно и убедительно, трижды повторяется каждый эпизод.

Садился Сухмантий на добра коня,
Уезжал Сухмантий ко синю морю,
Ко тоя ко тихия ко заводи.
Как приехал ко первыя тихия заводи,
Не плавают ни гуси, ни лебеди,
Ни серые малые утеныши.
Ехал ко другия ко тихия ко заводи,
У тоя у тихия у заводи
Не плавают ни гуси, ни лебеди,
Ни серые малые утеныши.
Ехал ко третия ко тихия ко заводи,
У тоя у тихия у заводи
Не плавают ни гуси, не лебеди,
Ни серые малые утеныши.

Добросовестность богатыря, доподлинность его поисков «белой лебедки» (это былина о Сухмане) глубоко внедря-

ется в сознание слушателя. И после, когда князь несправедливо обрушивает на Сухмана свой гнев, у слушателя вырывается возмущенный возглас: «Да ведь три раза он за этой проклятой лебедкой к трем заводам ездил, и бог бы с ней, ведь ему татары под меч попали!»

Повторяются эпизоды часто с дословной точностью. Образуются традиционные формулы, которые переходили из былины в былину. В такие формулы отлились описание приезда богатыря на княжеский двор, описание выбора оружия, седлания коня, встречи в поле с неприятелем.

Так, например, и Илья, и Добрыня, и Алеша, и едва ли не все богатыри с одинаковой последовательностью, собираясь в путь-дорогу, накладывают на добра коня потничек, а на потничек войлочек, а на войлочек подпотничек, а уж на него седельце черкесское.

Повторению эпизодов соответствует повторение отдельных слов и целых фраз. Оно не так механично, как может показаться на первый взгляд, а всегда ведет к большей выразительности речи. Чужой человек просто чужой, а «чуж чуженин» это уже совсем чужой. Удивившись, вы скажете «чудно», а «чудным-чудно» вы говорите уже в крайней степени удивления. Повторения образуют часто причудливую словесную вязь, пронизанную сквозной звукозаписью: «Того ли соболя заморского, заморского соболя ушистого, ушистого соболя, пушистого». Иногда меняется порядок слов, и слушатель тот же самый оборот воспринимает насвежо. «А все у него были ества переменные, переменные ества, сахарные». Слово при повторении получает часто пояснительное определение. «К той-то грязи, грязи черной», «из-за моря, моря синего». Повторения выражаются в синонимах: «сильный, могучий богатырь», «кабы жил, кабы был», «то не для красы, братцы, не для басы»; в глаголах, расположенных по степеням усиления: «пощупает сумочку — она не скрянется, двинет перстом ее — не сворохнется, хватит с коня рукою — не подымет-ся»; в сближении родственных слов: «дождь дождит», «далеко-далече», «воздалече-воздалеченько», «сослужить службу».

Характерны для большого стиля так называемые **постоянные эпитеты**. Одно слово, четко определяющее качество, постоянно сопровождает одни и те же существительные. Иногда оно принадлежит ко многим предметам: «белой» может быть и березка, и грудь, и лебедь, и рука, и снег. Иногда лишь к немногим: «буйна голова», «буйны

ветры», «ретиво сердце», «ретивый конь». А иногда лишь к одному, например: «скатный жемчуг», «облако ходячее», «тугой лук».

В постоянных эпитетах откладывались порой исторические воспоминания: «литва хоробрая», «татарин поганый», «седельце черкесское», «Владимир стольнокиевский», «Новгород богатый». Застывали в них бытовые подробности давней поры: «печка муравлена», «терема златоверхие», «столы дубовые», «куньи шубы», «палаты белокаменные».

Случалось, что постоянные эпитеты как бы окаменевали от частого употребления. И «собака Калин-царь» оставался «собакой» даже в устах подчиненных ему татар. «Мы сведем Илью к своему собаке царю Калину, что он хочет, то над ним сделает». А тот же Калин-царь простодушно именуется своих татаровей «погаными».

Параллелизмы, столь частые в песнях, распространены и в былинах: «Как у нас солнце стало на вечер, а у князя беседа стала навесель», «не темные облака попадали, как летит ведь Змея поганая».

Широко применяются **сравнения**: «еще день за день ведь, как и дождь дождит, а неделя за неделей, как река бежит», «на коне сидит собака, что сенная кошна, голова у собаки, что пивной котел».

Былины очень разнообразятся по содержанию и композиции. Есть короткие былины-притчи, например, «Святогор и тяга земная», в которой дан второй вариант Святогоровой кончины. В ней меньше тридцати стихов, смысл ее философски общ, широк и многозначен. Когда в «Вольге и Микуле» богатырская дружина не может оторвать от земли крестьянской сохи, обобщение напрашивается само собою. Когда же Святогор, не знающий, куда девать свою непомерную силу, раздумывает: «Как бы я тяги нашел, так я бы всю землю поднял», — и наезжает на «маленькую сумочку переметную», которую, как ни силится, не может оторвать от земли. В конце концов, напрягши всю свою мощь, он подымает ее «повыше колен», но и сам по колена уходит в землю, по его «белу лицу не слезы, а кровь течет», и тут ему приходит «кончание».

Ясно, что в сумочке заключена тяга земная, но что разуместь под той тягой, предоставляется вам самим. Здесь простор для размышлений и умозаключений.

Куда больше распространены былины повествовательного склада. Описания подвигов богатырей по необходимо-

сти связывались между собой сюжетной цепочкой. Слушатель внимательно следил за развитием действия, его изгибами и поворотами. Некоторые былины напоминают по своему характеру современные новеллы. Так, «Илья Муромец и сын», где старый богатырь встречает в поле иноземного витязя и, с трудом одолев его, узнает в нем сына, как бы мы теперь сказали, «от незаконной связи», причем сына-мстителя за покинутую мать, — отсутствием предварительных объяснений, неожиданностью главного мотива, драматическим своим наполнением предвосхищает новеллу XX века. Между тем это одна из древнейших былин, где отложились смутные впечатления от последних вспышек борьбы материнского и отцовского права.

Есть, наконец, былины, в которых песенное начало явно преобладает над повествовательным. «Илья Муромец и разбойники» начинается так:

Ой, воздалече было, воздалеченько
Было во чистом полé.
Ой, во чистом поле,
Пролежала бы там шлях-дороженька,
Она не широкая,
Ой, не широкая.

И так дальше, с постоянным повтором-припевом после каждого двустипшия.

Со школьной скамьи нам известен излюбленный былинный прием преувеличения, или **гиперболизации**. Не сотнями, а тысячами разит своих врагов русский богатырь:

Едет он — улицей,
Повёрнет — переулочком,
Валом валит силу неверную.

Соответственна таким действиям его собственная сила. Рождается в Кйеве «могуч богатырь» и...

Подрожала сыра земля,
Стряслось славно царство Индейское,
А и синее море сколыбалось.

Растет он не по дням, а по часам, и приходит в возраст — говорит, как гром гремит, выпивает одним духом сорокаведерную чару, выворачивает с корнем матереы дубы, мечом рассекает пополам всадника вместе с конем.

Враги его — все эти Тугарины Змеевичи, Идолища поганные, Кудреванки-цари — тоже наделены сверхъестественной силой. Но чем чудовищней они обликом и мощью, тем выше честь одолеть их в трудном бою.

В подобных преувеличениях заключен определенный смысл. Это не просто игра народной фантазии, а интуитивно сложившаяся система обобщений. Богатырь, олицетворявший всю землю русскую, и Идолище поганое, заключающее в себе народные представления о всей кочевничьей орде, вбирали в себя черты и качества многих сотен витязей и многих сотен неприятелей.

Киевские и новгородские былины не соединились в законченную эпопею типа «Илиады» и «Одиссеи». Я уже говорил о русских Гомерах, погибших под калеными татарскими стрелами. Но былины сами по себе представляют огромную художественную историческую ценность. Величественный памятник народного духа, они донесли до нас все то лучшее и светлое, чем жил русский человек на протяжении долгих веков своей истории. Переходя из уст в уста, былины сохранили нам высокие примеры народного героизма, блиставшего в грозные дни вражеских нашествий. Любовь к родной земле, сознание красоты и величия отчизны, утверждение нравственных идеалов народа — все дышит, все живет живой жизнью в русских былинах.

Создать их мог только мудрый, смелый, добрый и поистине великий народ.

Исторические песни возникли в более позднюю эпоху, чем былины, но опирались они на былинную традицию. От былин их отличают видимая связь с определенным историческим лицом и событием, меньшая приверженность к излюбленным приемам повторов и преувеличений, большая реалистичность описаний, наконец, сравнительная краткость и сжатость.

Складывались исторические песни тогда, когда мифологическое сознание уже уступало натиску реального мышления, и это неизбежно обусловило их характер и содержание. Возникли они в XVI—XVII веках и запечатлели главные события тех времен: завоевание Казани, Великую смуту, восстание Степана Разина. Проследим отличия двух этих жанров на образах князя Владимира Красное Солнышко и царя Ивана Грозного и попробуем установить определенные закономерности в их былинной и песенной трактовке.

Образ былинного князя вобрал в себя черты, по крайней мере, двух исторических лиц — Владимира Святого и Владимира Мономаха, разделенных почти полуторастолетним промежутком. Наложились на него и черты Ярослава Мудрого, при котором расцвет Киевской Руси, относительная стабилизация ее внутреннего и внешнего положения выразились наиболее явственно. Присоединились к образу воспоминания о других князьях, запомнившихся народу не всегда с лучшей стороны — в ряде былин Владимир вопреки его традиционной репутации щедрого и великодушного князя рисуется корыстным и завистливым правителем. Одним словом, это собирательный образ, и нам не приходится удивляться, что со Владимирова двора богатыри направляются на сечу с татарами, когда, по всем историческим данным, о татарах не было еще и помину.

Великая обобщающая сила былин сжала три века русской истории в одно целое, взяв самые характерные черты для создания широкой картины народной жизни в ее начальную пору. Эта начальная пора приобрела в сознании народа идеальный рисунок, соответствовавший не только представлениям прошлого, но и чаяниям будущего. Такой рисунок отметил и облик действующих лиц. Эпопее-былине казался прозаичным и узким даже исторический Добрыня, с его бесспорно яркой биографией, и она наделила его сверхъестественными качествами, более соответствующими идеальному облику защитника русской земли. Былина никак не заинтересовалась метаморфозой, происшедшей с реальным Василием Буслаевым. Буйный ушкуйник в ее глазах больше выражал дух новгородской вольницы, чем благочестивый посадник.

Историческая песня куда ближе к исторической действительности. Иван Грозный в ней останется Иваном Грозным и никогда не соединится ни с Федором Иоанновичем, ни с Алексеем Михайловичем. Взятие Казани Грозным не преобразуется во взятие Астрахани Разиным, татары не смешиваются с поляками, а поляки с турками — внешние неприятели той поры четко разграничиваются. Действие прикрепляется к определенной местности — это уже не просто степь половецкая, не обобщенный столичный град, но известные по историческим событиям места: Азов и Саратов, Яик и Дон, Соловецкий монастырь и Черкасский городок.

Чрезвычайно самостоятельна и особна в своих оценках людей и событий историческая песня! Невероятной силой

воздействия обладала в старину религия, и анафема, возглашавшаяся с церковных амвонов мятежному казаку, должна, казалось бы, навек отворотить народ от его имени. Но не анафемствовали, а славили песни Стеньку Разина, величали его уважительно Степаном Тимофеевичем, восхищались его силой и удалью, хвалили его великодушные и справедливость. И не мутной струей горечи, которую могла бы вызвать конечная неудача знаменитого атамана, а чистым потоком величавой печали была омыта весть о конце народного любимца.

На заре то было, братцы, на утренней,
На восходе красного солнышка,
На закате светлого месяца,
Не сокол летал по поднебесью —
Есаул гулял по-насадику.
Он гулял, гулял, погуливал,
Добрых молодцов побуживал:
«Вы вставайте, добры молодцы,
Пробуждайтесь, казаки донскі!
Нездорово на Дону у нас,
Помутился славной тихой Дон.
Со вершины до Черна моря,
До Черна моря, до Азовского.
Помешался весь казачий круг,
Атамана больше нет у нас,
Нет Степана Тимофеевича,
По прозванию Стеньки Разина.
Поймали добра молодца,
Завязали руки белые,
Повезли во каменну Москву
И на славной Красной площади
Отрубили буйну голову».

Четко особен взгляд народной песни на личность Ивана Грозного. Он резко отличается от взгляда, выработанного историей и основанного на свидетельствах современников. Перечитайте песни о нем, и вы подивитесь облику, который из них возникает. Это воистину грозный царь, но в самой его грозности заключено жестокое обаяние. Последняя земная инстанция, он кладет предел личной воле человека, соразмеряя ее с незыблемым законом государственного устройства. Закон жесток, и равновесие противоречивых сил достигается железом и кровью. Он в этих целях равно обрушивается порой на правого и виноватого, но его, как говорится, не перейдеш.

Вы не обнаружите здесь ни рабского подобоострастия, ни рабского страха. Вспомните Степана Парамоновича, его отношение к грозному царю в «Песне про купца Калаш-

никова». Лермонтов глубоко проник в недра народной психологии, усвоил взгляд на далекие события, смыкающиеся со взглядами народа.

Степан Разин и Иван Грозный — два полюса исторической песни, между которыми располагается ее событийное пространство. Почти абсолютная свобода и почти абсолютная власть нашли в этих образах завершённое воплощение.

Мы говорим «почти», ибо народ соотносит их деяния и поступки со своими нравственными установлениями и заставляет того и другого считаться с ними. Патологическая жестокость подлинного Иоанна IV преобразуется песней либо в необходимую, либо в оправданную жестокость. В первом случае — следование установленному закону. В последнем — она возникает в приступе царского гнева и позже вызывает горькое раскаяние (песни: «Гнев Ивана Грозного о сыне», «Иван Грозный молится о сыне»). Жестокость песенного Разина даже и не нуждается в оправдании.

С великого раскату воеводу долой сбросил,
Его маленьких деток он всех за ноги повесил.

Так оканчивается песня «Разин и воевода», и никаких комментариев дальше не следует. Беспощадный закон крестьянского восстания: «все семя воеводское истребить» — нашел здесь буквальное выражение. Историческая правда, почувствованная народом, заключалась в том, что царь следовал своему закону, а казак своему. При столкновении их — а этому посвящены десятки песен — каждая сторона стояла накрепко на своей позиции. И поразительное дело, песня словно любит и добрым молодец, что смело ответ держит за свои лихие дела, и грозным царем, что за такие дела его на плаху посылает. Я не историк, и социальные корни такого явления искать затрудняюсь, но меру художественной объективности почувствовать в силах и, почувствовав, не могу не восхищаться ею. Лермонтов в той же «Песне про купца Калашникова» предельно точно следовал народному рисунку, описывая сходное столкновение, а Белинский, разбирая лермонтовское произведение, глубоко ощутил трагичность, заключавшуюся в этом нравственном противостоянии двух мощных сил.

Исторические песни воспевали Ермака в двух его ипостасях — и как разбойничьего атамана, и как расшири-

теля границ государственных. Второе качество полностью покрывало первое, но не скрывало и не исключало его,

«Ой ты гой еси, надежа православный царь!
Не веди меня казнить, да веди речь говорить,
Как и я-то, Ермак сын Тимофеевич,
Как и я-то, воровской донской атаманушка,
Как и я-то гулял ведь по синю морю,
Что по синю морю по Хвалынскому,
Как и я-то разбивал бусы-корабли,
Как и те-то корабли все не орленые.
А теперича, надежа православный царь,
Приношу тебе буйную головушку
И с буйной головой царство Сибирское.»

Речь возговорит надежа православный царь,
Как и Грозной-то царь Иван Васильевич:
«Ой ты гой еси, войсковой донской атаманушка!
Я прощаю тебя да и со войском твоим,
Я прощаю тебя да за твою службу,
За твою-то ли службу, мне верную.
И я жалую тебе, Ермак, славной тихой Дон.»

Исторические песни сохранили память о героических событиях — взятии Смоленска и Азова, выходе на Амур-реку, победах петровского войска. Сохранили они память и о событиях, потрясавших Московское государство, — великой смуте, расколе, стрелецком бунте. Запомнили они и другие факты, встревожившие народное воображение, — насильное пострижение цариц, казни лихих людей и больших бояр, кончины держателей царства и их противников.

В те годы Русь вырастала в Россию, и пестрая, мяту-щаяся, кровавая история Московского государства извилистой и бурной рекой течет в песнях. Порой река как бы приостанавливается, и тогда широкий разлив раздумчивой печали обманывает взгляд наружным спокойствием. Но то внешнее впечатление: под зеркальной гладью продолжают бурлить прихотливые и непокорные воды. И вот уже за ближним поворотом они снова вырвались на поверхность и бьют в берега мятежными и звонкими волнами.

Целая эпоха отделяет историческую песню от былины, и это сказалось и на ее характере и содержании. Река одна и та же, но резко изменилось ее течение, переменялись и ее берега.

Все, о чем мы до сих пор говорили, относилось, собственно, к дописьменной, народной поэзии. Устную народную прозу составляют главным образом сказки. О них мы сейчас и поведем речь.

Сказка в фольклоре — это устный рассказ о выдуманном событии, носящем фантастический, приключенческий и анекдотический характер. В отличие от былины, а тем более исторической песни она лишь в редких случаях опирается на воспоминания о действительных происшествиях. Сказка — целиком создание народного воображения. Возникает она, разумеется, не в безвоздушном пространстве, ее материал — вполне реальная действительность, и населена она не только фантастическими персонажами, а достаточно достоверными мужиками и барями, солдатами и попами. Но действительность преобразована в невероятность, а реальные герои наделяются нереальными свойствами и возможностями.

Сказок у каждого народа сотни и тысячи. Русских сказок, известных только по большим печатным сборникам, насчитывается свыше трех тысяч, а если присоединить сюда периодические и краеведческие издания, неопубликованные записи и пересказы, цифру можно увеличить, по крайней мере, в два или три раза.

Существует несколько основных видов сказки. Сказки волшебные или чудесные; сказки о животных; сказки бытовые и анекдотические; сказки-предания.

Древнейшие из них — **волшебные сказки**, сохранившие память о давних верованиях и представлениях, восходящие к далекой языческой старине. Глава о мифологии подготовила вас к восприятию сказочного мира, и мы без лишних оценок перешагнем его порог.

И вот оказываемся мы в некотором царстве-государстве, где на краю дремучего леса притулилась небольшая деревенька. И уже на краю той глухой деревеньки стоит покосившаяся изба, в которой живут старик со старухой и три их сына. Двое сыновей — обычные парни и тянутся вслед за своими сверстниками выйти в настоящие мужики, поравняться с ними, а может быть, и чуть обогнать их в житейском достатке. Неинтересные они ребята, и не стоит обращать на них внимания, разве что для того, чтобы сравнить их с третьим братом. Кажется, ничем он не взял, неказист и невиден, лежит целый день на печи, дурака валяет. Да он и впрямь, кажется, умом не берет, а величают его соответственно — если по-доброму, то Иванушкой-дурачком, а по-злому, так просто Иваном-дураком. И не знают в деревне — а мы-то с вами знаем! — что валяется он на печи лишь до поры до времени, ожидая в безделье настоящего дела. Ведь Илья Муромец тоже сид-

нем тридцать лет и три года сидел, пока калики перехожие на пороге не появились.

А появляется настоящее дело, встает непомерная обычному разуму задача, и некому это дело сделать, некому такую задачу решить, кроме запечного Иванушки с неявленными и не растраченными по пустякам силами. Поднимается Иванушка-дурачок с печи и уходит по лесной тропе в неведомые дали. Ждут его там великие страхи и напасти. Стоит в глухой чаще избушка на курьих ножках, живет в ней Баба-яга Костяная Нога. За высокими стенами, за крепкими замками сидит на своих сокровищах Кощей Бессмертный. В темной пещере затаился Змей Горыныч. У них одна общая специальность — чинить разные козни русскому человеку. Приохочены они и еще к двум нехорошим делам — похищению красавиц и пожиранию добрых молодцев.

Не обойти, не объехать эти страшные страшилища. Но Иванушка либо силой, либо хитростью справляется с Бабой-ягой, находит Кощеву смерть, спрятанную в утином яйце, побеждает двенадцатиглавого Змея Горыныча. Помогают ему одолеть их разные волшебные вещи и предметы. Некоторые из них не прочь были бы приобрести и мы, хотя и живем в век электроники и кибернетики. Конечно, меч-самосек и ковер-самолет не выдержат сравнения с атомной бомбой и воздушным лайнером, зато скатерть-самобранка заставит отступить не только общепитовскую столовую, но и фешенебельный ресторан. Не изобрела современная наука ни шапки-невидимки, ни живой воды, ни волшебного перстня. Мне заметят, что сама наука — это и есть теперешний волшебный перстень, открывающий любые тайны на свете, но это, так сказать, метафора, а Иванушка носил на пальце доподлинную вещь, заменявшую ему все академии.

В конце путешествия, одолев противников и преодолев препятствия, получил Иванушка руку спасенной им красы-девицы. Оказывалась она царевной тридевятого царства, и Иванушка-дурачок преобразался в Ивана-царевича, в золотом тереме праздновавшего с ней веселую свадьбу.

То, что мы рассказали, это лишь грубая и бедная схема прихотливого и богатого узора. Будто яркими шелками — синими, красными, зелеными, желтыми — выткан он по льняной скатерти. Настолько он зрим и впечатляющ, что почти без изменений переносила его на свои полотна русская живопись, и воображению художника немногое

случалось добавлять к народной фантазии. Васнецов и Нестеров, Врубель и Рерих с четырех разных сторон раздвинули ветви сказочной чаши, и мы увидели их глазами древние образы и поверья. Но радость открытия смешивалась с радостью узнавания, и каждый мысленно сличал новые облики с прежними, возникавшими из памятных с детства сказок.

В литературе всеобъемлюще воспринял и развил сказку Пушкин. Мы видим у него не столько следование сказочной традиции, сколько переосмысление, развитие и обобщение ее. Ни одна сказка, даже в высших образцах, не ведала таких блистательных описаний, как пушкинские «Сказка о царе Салтане» или «Сказка о рыбаке и рыбке». Ни одна сказка не являет примера такой художественной завершенности, как создания пушкинского воображения. По отношению к фольклору стихи великих поэтов даже не ветвь от ствола, а второй ствол от одного корня, и часто ветви его покрывают своей листвою ветви первого.

Щедра и причудлива сказочная стихия Гоголя. Но резко отличается она от пушкинской. И дело не только в том, что больше украинская, а не собственно русская сказка находилась в ее истоках. Пушкинский гений входит в сказку, движется в ней и движет ее, он и полнится сказкой, и наполняет ее — это великая цельность; гоголевский — никогда не сливается со сказкой до конца, он будто и внутри сказки и одновременно вне ее, второй, третий, четвертый смысл постигается им за первым ее смыслом, образы его многозначны. Ведь даже в акварельно чистой «Майской ночи» есть место, где ведьму, затерявшуюся в толпе русалок, опознают по черной точке в светящемся теле. И, конечно, такой образ далеко выходит за пределы наивного повествования и начинает жить самостоятельной жизнью. Соответствий ему вы найдете множество. И здесь уже не простодушная сказка, а великий писатель говорит с вами горьким своим языком.

Гоголь порой сам создавал образы, не имевшие соответствий в народном воображении. Таким образом, по-видимому, является Вий. Гоголевская ссылка на народную сказку, несмотря на многолетние изыскания фольклористов, никак не подтверждается. И знаменитое «поднимите мне веки» надо целиком отнести на счет Гоголя.

Сказочное у него все больше преобразуется в фантастичное, и это фантастичное врывается в самые наиреали-

стические произведения писателя. Вспомните бурую свинью, утащившую из поветового суда прошение Ивана Никифоровича; вспомните злосчастливого майора Ковалева, чей нос в мундире статского советника имеет наглость стоять службу в Казанском соборе; вспомните, наконец, призрак Акакия Акакиевича, сдергивающего шинель со Значительного лица. Причудлива и фантазмагорична русская действительность, и если черта в «Ночи под Рождество» можно хоть по рогам отличить от губернского страпачего, то различие между каким-нибудь уездным присутствием и адской прихожей, где толкнутся мелкие бесы, уже вовсе стирается. «О, не верьте этому Невскому проспекту. Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нему, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Все обман, все мечта, все не то, что кажется».

Но это уже фантазмагория, а не сказка. В сказке нет разницы между тем, что «кажется», и тем, что «на самом деле». Сказка — цельность, а не раздвоенность, общность, а не дробность сознания. И, однако, «Невский проспект» Гоголя начинается не в виду Адмиралтейской иглы, а с сельской улицы, освещенной ясными звездами «Ночи под Рождество».

Волшебная сказка дала полную волю человеческому воображению и тем самым сослужила огромную службу литературе. Она как бы заранее определила безграничность вымысла и поощрила самые смелые догадки о скрытой сути явлений. Она, наконец, узаконила мечту и тайну, без которых трудно было бы дышать искусству.

Сказки о животных и бытовые сказки занимают большое место в сказочном репертуаре любого народа. Мы не станем подробно останавливаться на них не потому, что они малоинтересны или малопоучительны, а вследствие того, что волшебная сказка более четко и широко характеризует явление.

Заметим лишь, что сказки о животных родились тоже в глубокой древности, когда зверям приписывались человеческие свойства и поступки. На наш взгляд, из них позднее выделились сказки с нравоучительной тенденцией, положившие начало басне.

Бытовые сказки и сказки-анекдоты — это прабабушки наших новелл, рассказов и повестей. У них, как правило, твердый социальный рисунок. Всепобеждающие герои этих

сказок мужик и солдат неизменно берут верх над баринном, попом, царем, безнаказанно водят за нос и одурачивают их. В этих сказках создается как бы комически идеальная модель подлинного мира, в котором настоящим мужикам и солдатам приходилось много терпеть и сносить от реальных бар, попов и царей.

Несколько особняком стоят **сказки-предания**, которых сохранилось не так-то много. В основе их лежат воспоминания о действительных событиях, с течением времени, принявших обобщенно-легендарный характер. Такова, например, сказка о Шемякине суде, донесшая память о необузданном звенигородском князе Дмитрии Юрьевиче, по прозвищу Шемяка, причинившем много беспокойства Московскому государству в первой половине XV века. Но, кроме беспокойства собственно государству, своевольный князь изрядно помытарил и потиранил простой люд. Вел он себя с ним, по словам летописи, «яко разбойник». И народ помянул его недобрым словом и в пословице, и в песне, и в сказке. Да так помянул, что спустя пять с половиной веков мы здесь рассуждаем о нем. «Шемякин суд» как определение всякого злонеправедного суда вошел в поговорку, и я опускаю пересказ содержания сказки — оно угадывается без труда.

Наряду с поэзией и прозой создало народное творчество и свою драму. Великий оптимист Петрушка, побеждавший всех своих недругов и, наконец, саму смерть, стал излюбленным героем народного действия. Задолго до Образцова создал он на Руси первый **кукольный театр**; уже голштинец Олеарий, путешествовавший при царе Алексее Михайловиче по Московскому государству, упоминает о нем в своих записках. Мы говорим «создал», ибо Петрушка был главной фигурой кукольного представления, без которой оно и не мыслилось. Совсем недавно уступил он ширмы своим новым профессиональным братьям; в 20-е годы, я это еще помню, он продолжал, а вернее, завершал свое шествие по московским дворам. До сих пор, кажется, звенит в ушах его резкий крик: «А вот и я!.. А вот и я!» — сзывавший всех мальчишек из всех парадных на Садово-Спасской улице. Горький недаром ставил Петрушку в один ряд с мировыми литературными образцами — неиссякаемая жизнерадостность, победоносный смех, веселая независимость, утверждение прав бедных и слабых сделали его самым демократичным героем народного искусства.

Разыгрывались не только кукольные, но и настоящие театральные представления. «Царь Максимилиан», «Лодка», «Барин» вызывали неизменное одобрение публики в ярмарочных балаганах. Сейчас эти народные пьесы снова привлекают внимание писателей и режиссеров. Поэт Семен Кирсанов написал по мотивам древнего действия «Сказание про царя Макса-Емельяна».

Наш рассказ о народной словесности был бы неполным, если бы мы ничего не сказали о пословицах и поговорках. С разговора о них часто начинают, а не кончают рассказ о фольклоре. Они тесно связаны с языковой стихией и, быть может, принадлежат к самым ранним явлениям народного творчества. Но для нас с вами они имеют значение своеобразной прокладки между мощными слоями песни и былины, причета и сказки. Сплошь и рядом они входят в более сложные формы как составной материал. Разумеется, поговорка и пословица живут и самостоятельной жизнью, и все же они скорее слуги, а не хозяева в нашей речи, а следовательно, и в творчестве народа. Однако слуги это умные, сильные и ловкие. В зависимости от обстоятельств и применительно к ним служат они людям верную службу.

Пословица — это краткое изречение, приносящее к разным случаям жизни. **Поговорка** очень близка к пословице, но в отличие от нее не выражает законченного суждения, а лишь намекает на него. «Чужими руками жар загребать» — поговорка, а если бы мы добавили к ней определяющее слово «легко», она бы превратилась в пословицу. В первом случае намек, во втором — вывод.

Пословицы и поговорки возникали в разное время и при разных обстоятельствах. Некоторые дошли до нас из глубокой древности и сохранили память о давно забытых исторических событиях и происшествиях. Мы только что говорили о Шемякине суде, но в первой русской летописи приводится пословица, восходящая к совсем седым временам: «Погибоша, аки обри, их же нет ни племени, ни наследка». В VI—VII веках тюркское племя авары (обры) создали хищническую империю Каганат с центром в Паннонии, теперешней венгерской области. Отсюда они совершали набеги на славян и франков, византийцев и даже грузин (представляете, какие расстояния приходилось им преодолевать). Но могущество их было непрочным и недолговечным. Держава, ослабленная внутренними неуря-

дицами, под ударами соседних племен распалась, а сами авары растворились среди окрестных народов. Факт быстрого крушения и полного исчезновения властных захватчиков глубоко поразил воображение славян. Тогда они еще не стали Русью, но русские внуки переняли от славянских дедов эту пословицу.

Со времен татарского ига сохранилась пословица: «Пусто, словно Мамай прошел»; от царствования Бориса Годунова: «Вот тебе, бабушка, и юрьев день» (в этот день, единственный в году, разрешался переход крепостных от одного помещика к другому; Борис право перехода отменил). Память полтавской победы запечатлелась в пословице: «Погиб, как швед под Полтавой».

Таких пословиц немало, но куда больше тех, что отразили не какое-нибудь определенное историческое событие, а бытовые и социальные отношения давних времен. «Воеводская просьба — строгий приказ», «До бога высоко, а до царя далеко», «Жалует царь, да не жалует псарь», «У попа руки загребушие, глаза завидушие», «Бог сотворил два зла — приказного и козла», «Жеребей дурак: родного отца в солдаты отдает» (о жеребьевке при солдатской рекрутчине).

Существует много пословиц и поговорок, возникших из примет и суеверий, из сопоставлений природы и человека, из психологических наблюдений, из попыток обобщить разрозненные факты. «Кукушка кукует — горе вещует», «Заяц дорогу перебежит — к несчастью», «На пиру посуда бьется — к счастью хозяина», «Кто найдет в цветке лишний лепесток — к счастью» — все это суеверные приметы, ставшие пословицами.

«Каков ни будь грозен день, а вечер настанет», «Дождь вымоет, солнышко высушит, буйны ветры голову расчешут», «Житье — что беловежскому зубру, и кормят, и поят, и по воле ходит, и работы нет», «Ввалился как мышь в короб», «И месяц светит, когда солнца нет». Природные явления, наблюдения над животными применяются в таких пословицах к людям.

Психологические наблюдения иногда останавливают своей точностью: «Убогий во многом нуждается, а скупой во всем», «Он ест над горсточкой» (о бережливом) и т. д.

Но пословица была не только свидетельством прозорливого ума, но и украшением речи. Хорошо меткое слово, но еще лучше, когда оно звенит и перекачивается, и язык ощущает его прямо-таки на вкус. Какой же веселый, та-

лантливый и едко-злой человек сложил такую прелестную поговорку:

Сбил, сколотил — вот колесо!
Сел да поехал — ах, хорошо!
Оглянулся назад —
Одни спицы лежат!

По сути, это законченное стихотворение.

А какая звукопись вот в таких поговорках и поговорах: «Кому чудо, а нам чадо», «Кому луковка облуплена, а нам тукманка не куплена», «Взвыла да пошла из кармана кошелек», «Едет беда на беде, беду бедой погоняет», «Отвяжись худая жизнь, привяжись хорошая», «Искал мужик ножа, а нашел ежа», «Два ерша в одну вершу», «Колотком колочусь — околотком ворочусь».

За сотни лет до письменного стиха поговорка и поговорка создала и вышестовала сильную и полновесную рифму. «Чудилось, что праздник — ах это поп дразнит», «Я за порог, а черт поперек», «Я за кочан — меня по плечам, за вилку — меня за висок», «Ваши пляшут, а наши плачут», «Не всякому по Якову».

К афористичным формам народного творчества, кроме поговорок и поговорок, надо отнести загадки. Они представляют настоящий клад для поэтов, являя собой подчас примеры великолепных метафор и образов. Да и сочиняли их, конечно, люди с поэтическим дарованием. Тот, кто в горячей лучине увидел «красного петушка, что по жердочке бежит», разумеется, был поэтом, как и тот, что сравнил прозаическую редьку с девицей, томящейся в темнице: «Сидит девица в темнице, а коса наружу».

А какой глаз и какой язык надо было иметь, чтобы сперва увидеть, а потом сказать про капусту: «Семьдесят одежек и все без застежек».

Поговорки, поговорки, загадки расцветивали и обогащали народную речь, сообщали ей выразительность и образность. Они широко бытовали в народе и наполняли своим звучанием песни, былины, сказки. Опираясь на неписанные законы русской речи, создавали новые поговорки и поговорки великие писатели родной земли — Крылов и Грибоедов. «А Васык слушает да ест», «И щуку бросили в реку», «Ты сер, а я, приятель, сед» из басен Крылова; так же как: «Что скажет княгиня Марья Алексевна», «Карету мне, карету», «Как не порадеть родному человечку» из пьесы Грибоедова, — эти афоризмы перешли в нашу речь и стали поговорками и поговорками.

Загадки развивали воображение и стали впечатляющими образцами неожиданного, красочного, яркого мировосприятия. Показательно, что Есенин пристально изучал русские загадки, и его образы — смелые и броские — часто являются прямыми производными от них.

Народное творчество повсеместно предшествовало литературе, а у многих народов, в том числе и у нас, продолжало развиваться по ее возникновению наряду и рядом с ней. Литература не была простым перенесением и закреплением фольклора посредством письменности. Она развивалась по своим законам и выработывала новые формы, отличные от фольклорных. Но связь ее с фольклором очевидна по всем направлениям и каналам. Нельзя назвать ни одного литературного явления, корни которого не уходили бы в вековые толщи народного творчества.

Запечатленное слово

Письмо появилось тогда, когда явилась необходимость в письме. Эта простая фраза передает весьма точно историю сложного вопроса. Сейчас век всеобщей грамотности, но в домашнем кругу вы не станете писать родным записки: «Пора обедать», «Хочу спать», «Пойдемте в кино». Все это вы можете сказать словами, не прибегая к перу и бумаге. Однако если дома никого нет, а вам нужно уйти по делам, вы поневоле обратитесь к письму: «Вернись к обеду», «Вечером пойдем в кино», «Ключи у соседки». Делается это по необходимости: будь кто-нибудь дома, вы то же самое передали бы ему на словах, а не на бумаге.

Человечество долгое время обходилось без письменности. Пока не возникало общей потребности в письме, люди к нему не обращались. Не только общины каменного века, но — в недавнем прошлом — жители глухой русской деревни не испытывали особой нужды в вспомогательном средстве общения. А письмо по отношению к речи носит именно вспомогательный характер.

В самом деле, речь существует вне зависимости от того, закреплена она на бумаге или нет. Письмо же находится в прямой зависимости от речи, которую оно выражает, без нее оно существовать не может.

Чему же было призвано помогать письмо? Каких качеств не хватало речи, чтобы потребовалось искать ей помощников? И когда, наконец, такая помощь стала необходима?

Речь ограничена в пространстве и времени. Самый мощный голос не будет услышан в соседнем стойбище, деревне, поселке. Нельзя также удержать этот голос в воздухе, чтобы его услышали хотя бы через несколько минут.

Фонограф и телефон, радио и магнитофон появились совсем недавно. В преодолении пространства и времени долгие тысячелетия слову помогало слово, речи помогала речь.

На рубежах земли отчий и дедичей начинали мелькать низкорослые лошадки воинов-степняков, предвещая новые набеги, и вот по славянским весям и градам рассыпались гонцы с призывами высылать дружины для общего отпора неприятелю. Карилл и Мефодий еще не родились, и важные сообщения передавались на словах. Кто помнит картину Н. Рериха «Гонец», тот легко воспроизведет в воображении обстановку и дух той дорюриковской старины.

Люди и события, выходявшие из ряда, удерживались в памяти, и рассказы о них передавались из уст в уста, от деда к внуку. Так семь веков повторяли предание о Боже — вожде антов в IV веке, пока оно не дожило до письменной эпохи и не закрепилось в короткой строке «Слова о полку Игореве»: «Готские красные девы... поют время Бусово...» Так повторяли сказания о злокозненных обрах, примучивших дулебов, о Кии-перевозчике, основавшем славный город на Днепре, о вещем Олеге, прибывшем свой щит на цареградских воротах, пока эти предания окончательно не запечатлелись на страницах Несторовой летописи. Так, наконец, заученные наизусть, рожденные в глубине столетий, воскресали в передаче заонежского сказителя тысячи былинных строк, повествовавших о давно минувших временах Древнего Киева и Новгорода.

Итак, слово преодолевало расстояния и оставалось жить во времени, но осуществлялось это, как мы видели, с помощью того же слова. Однако здесь были большие неудобства. Выражаясь современным языком, способы передачи и закрепления информации были весьма ненадежны. Гонец мог если не забыть, то исказить посылаемую весть. Мог он в передаче на словах придать сообщению интонацию, противоположную его смыслу. Сказитель, как мы знаем из главы о фольклоре, мог иногда сокращать и дополнять былинку по своему усмотрению. Песни, легенды, предания часто забывались или неузнаваемо изменялись. Боян, судя по отношению к нему автора «Слова о полку Игореве», был, по меньшей мере, Державиным XI века, но что, кроме четырех упоминаний в «Слове», дошло от него до нас? Легенда о призвании варягов стала орудием идеологической, а затем и политической борьбы в XIX — XX веках; видимо, таким же орудием она была и во времена

Нестора, но отсутствие письменных памятников IX — X веков, в которых могло бы сохраниться ее прямое опровержение, весьма затруднило работу ученых, озабоченных восстановлением исторической истины.

Мы рассмотрели самые наглядные, но отнюдь не самые коренные причины, вызвавшие потребность в добавочных средствах к слову. Плохо или хорошо, но гонцы выполняли свой посланнический долг. Плохо или хорошо, но сказители пели своим слушателям былины, мало заботясь о том, как они будут звучать через тысячу лет. Коренные причины возникновения письма надо искать глубже.

Мы найдем эти причины, если взглянемся в странные рисунки, оставленные древним человеком на стенах пещер, на приречных скалах, на каменных глыбах. Иногда они нанесены краской, порой вырублены или выбиты острым камнем. Часто смысл их трудно угадать, но во многих случаях он разгадывается легко. Ключ к разгадке был получен у современных нам племен Азии, Америки, Африки и Австралии, еще недавно пользовавшихся для своих нужд рисуночным письмом. Вот, например, североамериканский индеец сообщает условия обмена добычи своему сородичу, который охотится вдалеке от него. Схематически рисуются тридцать бобровых шкур рядом со знаком ружья: ровно столько он убил на охоте. За разделительным крестом опять же схематически нарисованы бизон, выдра и овца — это то, что хочет получить охотник взамен. Оба индейца соединены одинаковыми интересами, мысли их работают в одинаковом направлении, расшифровка рисунков происходит быстро.

Подобные изображения остались нам и от очень древних времен. Они, как можно догадаться, преследовали весьма определенные цели. Либо они сообщали членам рода о важных происшествиях, случившихся в их отсутствие, либо иллюстрировали и закрепляли в памяти какое-либо яркое событие, например, охоту на мамонта, зубра, медведя. Многие изображения напоминали рассказы в картинках, без поясняющих надписей, к которым мы привыкли.

От первобытной живописи рисуночное письмо отличалось прежде всего своим информационным служебным характером. Отсюда схематизм изображений живых предметов, животных, людей в этом письме. Сейчас принято называть его **пиктографическим**, и мы в дальнейшем будем придерживаться этого термина.

Пиктография была вызвана к жизни реальными нуждами охотничьего коллектива. И родилась она в обстановке привычного быта, когда психологическим образцом для нее служили бесчисленные следы птиц и зверей на сырой земле или выпавшем снегу, по которым человек, еще не видя добычи, узнавал почти все о ней. Точно так по рисункам и значкам он разгадывал весть, оставленную ему одноплеменником.

Надо заметить, что задолго до того человек уже привлек к условным знакам, с помощью которых он сообщал или получал информацию. По зарубкам на деревьях он шел по пути, пройденному до него другим охотником. Но зарубки указывали лишь направление, а не цель пути. И вот на стесанных местах стали появляться изображения зверей. По ним легко было догадаться, что тропа ведет в уголья, богатые бобрами и выдрами, оленями и зубрами. Изображение начало нести информацию, появился первый слабый намек на письмо.

В роли передатчиков информации выступали зрительные и слуховые сигналы, различные вещи и предметы, условный смысл которых был шире их обыденного значения. Дым от костра сам по себе значил лишь дым от костра. Но прямой черный столб дыма, замеченный вдалеке, мог обозначать призыв о помощи. Лук и стрелы, привычные предметы охотничьего быта, в руках потрясавшего ими вестника могли означать объявление войны.

Да что говорить о далеких временах, когда в одной книге, повествующей об английской экспансии на Ближнем Востоке в сравнительно недавние годы, я вычитал такой случай. Британский военачальник, желая задобрить арабского шейха, послал тому в подарок дорогую керосиновую лампу. Шейх долго размышлял над смыслом неожиданного дара. Горький опыт убедил его, что от людей в хаки добра ожидать не следует. Наконец он склонился к двум толкованиям. Первое — эта лампа должна освещать пещеру, в которой шейх будет прятаться от огня неприятельской артиллерии. Второе — эта лампа призвана осветить мрак невежества, в котором пребывает его племя. В первом случае подарок означает угрозу, во втором — оскорбление. И шейх в негодовании отослал злосчастную лампу обратно.

Предметное письмо принято считать предшествующим пиктографическому. На наш взгляд, это не совсем так. Различного рода сигнализация, придание условного смысла

вещам и предметам могли подготовить человека к тому, что информация может передаваться и закрепляться не только словами. Человек стал привыкать, что сообщение о чем-либо кому-либо не обязательно должно быть выражено в словах и на словах. Возможны, мол, и другие способы.

Но промежуточные ступени между предметным и пиктографическим письмом нащупать трудно. Я искал, но так и не выискал убедительного примера того, как одно переходило в другое. Рисунки зверей на затесах деревьев являлись именно намеком на письмо, а не элементом письма. По значению они ближе к орудовскому знаку, а не к афише, если брать современные образцы.

Могут заметить, что изображения предметов, имеющих условное значение, вошли в пиктографию многих народов. Трубка и томагавк — знаки мира и войны у североамериканских индейцев — часто встречаются в их пиктограммах. Но человеческое мышление развивалось от частного к общему, а не наоборот. Пиктограммы с трубкой и томагавком принадлежат уже к историческому периоду, когда человек привык мыслить обобщениями. Первобытные пиктограммы могли выражать лишь самые простые и конкретные понятия. Привнесение знаков, имеющих расширительно-символический характер, имело место, видимо, уже в более позднее время.

Вернее было бы заключить, что передача и закрепление информации посредством сигналов и предметов способствовали рождению пиктографического письма из первобытной живописи, но не предопределили это рождение.

В самом деле, там, где люди стали развивать и усложнять предметное письмо, оно так и не перешло в письменность в нашем понимании этого слова. Древнее Перу знало узловую информацию «кипу». Шнуры с различными узлами, узелками и сплетениями заключали в себе разнообразные сообщения. Величина, расположение, окраска шнуров и узлов обозначали и передавали определенные числа и понятия.

Происхождение кипу нетрудно установить. Мы до сих пор завязываем концы носового платка «на память». Так же завязывали перуанцы узлы на шнуре, чтобы запомнить какое-нибудь важное происшествие или обстоятельство. Этот способ запоминания показался удачным и со временем развился в целую систему. С помощью кипу вели счет, фиксировали даты, передавали сообщения.

Но кипу было, разумеется, весьма ограничено в своих возможностях. Фиксируя событие, узлы не могли рассказывать о его ходе и подробностях. Сообщению требовался истолкователь-гонимец, чиновник, жрец, который должен был расшифровать и дополнять его на словах. Такие дополнения намного превышали объем информации, зафиксированной в кипу. Подобный способ передачи сообщений мог быть полезным определенное время, но он не заключал в себе перспективной идеи. Развитие было суждено лишь пиктографическому письму.

В пиктографии рисунок предмета означает сам предмет, и ничего больше. Изображен медведь — так и понимай «медведь». Изображены бегущие от него люди — так и расшифровывай: люди бежали от медведя. Но человеческое мышление усложнялось, и среди значков-рисунков, изображавших конкретные предметы, стали появляться такие, которые уже стали означать не сами вещи, а свойства, связанные с ними. Значок солнца — кружок с лучами — обозначал уже не просто солнце, а жар или тепло. Медведь мог символизировать силу, лисица — хитрость, заяц — трусость, — значки с их изображениями несли информацию об этих качествах. Это уже следующий этап развития пиктографического письма — когда знак означает уже не предмет, а идею предмета. Такие знаки называют **идеограммами**, а письмо, составленное из таких знаков, идеографическим.

Вот почему изображения трубки и томагавка у североамериканских индейцев были, на наш взгляд, явлением позднейшим и представляли собой не вторжение предметного письма в пиктографию, а сравнительно новые идеограммы.

Идеограммы могли быть очень разнообразными и остроумными. Две шагающие ноги — значило «идти», рука с веслом — «грести», глаз с тремя волнистыми линиями внизу — «плакать», два соединенных сердца — «любовь», человек с крыльями вместо рук — «ловкость», заячьи уши — «трусливый», бегущий олень — «быстрый», лев с поднятой лапой — «сильный», «могучий», «великий». Здесь уже представлены основные части речи; письменность начала определяться как письменность, но лишь на ранней ступени своего формирования.

Круг передаваемых таким письмом сообщений расширился, но круг этот был по-прежнему замкнутым. Идеограммы могли фиксировать конкретные понятия, но абст-

рактные передавали с трудом, а многие отвлеченные представления вовсе были непередаваемы в этом письме. Нельзя было также выразить идеограммами конструкцию фразы, ее грамматический строй, синтаксические особенности.

Я открыл наудачу философский словарь и наткнулся на статью о самосознании. Это одна из самых легких для усвоения статей. Вот ее начало: «Самосознание — осознание человеком себя как личности, осознание своей способности принимать самостоятельные решения и вступать на этой основе в сознательные отношения с людьми и с природой, нести ответственность за принятые решения и действия».

Попытка передать такую фразу пиктограммами и идеограммами натолкнулась бы на непреодолимые трудности. Такие же трудности возникли бы при попытке передать с их помощью любое стихотворение. Ну, например, начало светловской «Гренады».

Мы ехали шагом,
Мы мчались в боях
И «Яблочко»-песню
Держали в зубах.

Если первые строки можно бы еще выразить пиктограммами и идеограммами, то две последующие, в которых содержится поэтический образ, передать подобными средствами нельзя. Получилась бы нелепица и неразбериха.

Нельзя в таком письме зафиксировать и ритм и рифму: склонений и спряжений по родам и временам пиктограммы и идеограммы не передают.

Но пиктография и идеография несли в самих себе тенденцию будущего прогресса, чего не было, например, в перуанском кипу. В чистом виде такое письмо недолго сохранялось у народов, вступивших на путь исторического развития. Чем сложнее становилась жизнь, тем сложнее делалась информация о ней. Потребность в передаче и получении такой информации возрастала, и эту возрастающую потребность должно было удовлетворить письмо. Но для этого ему следовало преодолеть два основных препятствия.

Первое — неустойчивость смысла рисунка, которым выражалось понятие. Пиктограммы, а затем и идеограммы допускали здесь множество вариаций. При этом, как мы сказали бы сейчас, неизбежно возникали разночтения. Одно племя, покровителем которого считался волк, могло

вкладывать в изображающий его значок смысл силы. Но другое племя, тотемом которого являлся медведь, обозначало понятие силы значком медведя, а значок волка определял в данном случае понятие коварства и злобы.

Второе — и сам знак волка изображался по-разному различными людьми. Не каждый обладал способностями к рисованию, и под рукой иного дилетанта волк начинал смахивать на лисицу.

Следовательно, нужно было перейти от меняющегося рисунка к постоянному знаку, причем так, чтобы знак выражал вполне определенное понятие. Это прежде всего достигалось упрощением формы — глагол «идти» стал изображаться, например, не в виде двух пагающих ног, а двух сходящихся вверху, под углом черточек. Волка стали изображать тоже двумя-тремя ломаными линиями, и они обозначали именно волка, а не лисицу — спутать было нельзя. Объединение родов в племя, а племен в единый народ способствовало установлению общих представлений. Понятие силы выражалось теперь одним значком: либо волка, либо медведя. Разнотолкованиям наступил конец.

Практическая деятельность общества требовала новых и новых изменений в письменности. Ее прикладной характер определялся тем резче, чем дальше она уходила от рисунка. Развитое хозяйство заставляло вести учет продуктов и ценностей — письменность тут же предлагала свои услуги. Организованное земледелие зависело от соблюдения астрономического календаря, определявшего смену времен года, — письменность фиксировала наблюдения за светилами и звездами. Рождающееся государство подтверждало старые и вводило новые законы, оно взимало налоги и пошлыны, набирало армию для набегов и войн, содержало поначалу примитивный, а затем разветвленный чиновничий аппарат — письменность всюду оказывалась необходимой.

Прежний материал — камень и дерево — оказался слишком громоздким, чтобы служить повседневным нуждам. Да и сам процесс нанесения на них знаков слишком трудоемкий. Наконец, они вовсе не годились для многих случаев: посылать каменные глыбы или бревна с высеченными и нарисованными на них распоряжениями явная бессмыслица. И на смену камню пришел более удобный и портативный материал. В Египте это был папирус, в Месопотамии — глина. Монументальная письменность осталась служить для религиозных и особо важных целей. На ка-

менных стенах гробниц она рассказывала о деяниях фараонов и о путешествии душ в царство мертвых, на обелисках и монументах она увековечивала государственные законы и международные договоры.

Идеографическое письмо к тому времени прошло долгий путь развития. В нем появились знаки для передачи отдельных звуков. Эти знаки должны были поначалу восполнить не заполненный идеограммами пробел — написание собственных имен и географических названий. Древний писец, легко справлявшийся с обозначениями конкретных предметов и отдельных понятий, поначалу становился в тупик, когда ему нужно было выразить имя или название. Хорошо, если это прозвище типа Великий Лев или Могучий Слон, — тогда дело обстоит просто. Но если то были имена, образное выражение которым невозможно подыскать? Ну, что-нибудь вроде наших уменьшительных: Ваня, Петя, Коля? Как записать их, чтобы стало понятно читателю, привыкшему к идеограммам?

Здесь на помощь писцу пришла омонимия — то явление языка, которое мы разобрали в третьей главе. Омонимы, как вы помните, — слова, звучащие одинаково, но разные по смыслу. И вот, встретившись с необходимостью записать имя фараона Нармера, писец подыскивал к нему омонимы. Если разделить его имя на два слога, то первый будет звучать по-египетски, как «рыба», а второй — как «бурав». Значит, имя Нармер можно выразить двумя значками — рыбы и бурава. Так оно и было записано; в таком виде мы и прочитали его на стенах древней усыпальницы спустя пять с лишним тысячелетий.

Омонимы стали употреблять в идеографической письменности не только для обозначения собственных имен. Они вводились теперь для передачи понятий и слов, имеющих отвлеченное значение. Не всякий, например, глагол так легко воспроизвести в изображении, как упоминавшийся нами глагол «идти». Как опять-таки, к примеру, изобразить слово «быть»? Но по-египетски этот глагол звучит так же, как слово, означающее жука-скарабея. И вот значок скарабея стал передавать глагол «быть». В Месопотамии, у древних шумеров, слово «жизнь» передавалось знаком стрелы. Не символическое изображение, а всего лишь омоним. «Жизнь» и «стрела» по-шумерски звучали одинаково, как наше «ти».

Но как установить, что именно хотел сообщить писец — имя фараона или понятия рыбы и бурава? Имел ли он в

виду именно «жизнь», а не просто стрелу? Такой вопрос возник, видимо, сразу, едва применили это новшество. И выход был найден: к подобным знакам стали присоединять идеограммы, являвшиеся смысловыми определителями. Они поясняли, что данное изображение надо понимать не буквально, а в значении, которое несет его омоним: то есть смотри на стрелу, а думай о жизни.

Введение знаков омонимистического характера явилось шагом к звуковому письму. Человек начинал привыкать к возможности выразить знаками звуки и слова, которые прежде не поддавались выражению. Ум его стал работать в этом направлении, стал все более изощряться в приискании новых способов точной фиксации и передачи своей речи.

Ранние системы письменности запечатлели этот процесс во всей его первоначальной хаотичности. Сплошь и рядом соседствуют в них остатки пиктографического письма, многочисленные идеограммы. И, наконец, знаки, выражающие уже отдельные слоги и звуки.

Словозвуковое письмо — так иногда называют эту смешанную систему — во многих случаях переходило постепенно в **слоговое письмо**. Этот переход наблюдается в языках, где содержится много односложных слов, а многосложные легко разделяются на отдельные слоги. Осуществлялся такой переход тем способом, который мы только что разобрали. Знак омонима приобретал постоянное звуковое значение и использовался в дальнейшем как обозначение определенного слога. Поразительное открытие, сделанное молодым английским исследователем Вентрисом в начале 50-х годов XX века, подняло завесу, скрывавшую доселе письменность Древнего Крита. Так называемое линейное письмо оказалось слоговым древнегреческим письмом, на котором изъяснялись предки гомеровских героев.

Слоговым письмом является японская азбука «катакани», созданная в VIII веке и бытующая до сих пор в Японии. Древнеиндийское письмо Брахмы, на основе которого созданы многие письменности современного Востока, тоже было слоговым.

От слогового письма развитие шло к буквенному, которым пользуемся мы с вами. Здесь наблюдались два пути: первый из них предполагал как бы проглатывание гласной в открытом слоге. Так, например, «ра», «ла», «та» преобразовались постепенно в соответствующие «р», «л», «т». Но такой путь оказался не тем генеральным путем, по которому пошло развитие письменности. Честь установления

чисто буквенного письма принадлежит финикийцам — небольшому, но чрезвычайно активному народу торговцев и мореплавателей, жившему на средиземноморском побережье Аравийского полуострова. Их суда бороздили моря по всем направлениям, достигая далеких Оловянных островов — теперешней Англии, огибая Африку мимо нынешнего мыса Доброй Надежды и Европу — мимо современного Гибралтара. Некоторые исследователи предполагают не без оснований, что они — правда, без возврата назад — пересекали Атлантический океан и добирались до Америки. При такой кипучей деятельности, когда нужно оперативно и точно вести счет своим прибылям и убылям, когда учет и калькуляция товаров требовали ведения подробной отчетности, прежние системы письменности стали малопригодными. Необходимо было революционизировать старое письмо, чтобы оно отвечало новым условиям.

И эта революция произошла. Путешествуя по белу свету, финикийские купцы могли присмотреться к разным способам письма. Торговые документы составлялись и на египетском, и на ассирийском, и на хананеянском языках. Можно было сравнивать и, сравнивая, отделять лучшее от худшего. Принцип **акрофонии** знаком был еще древним египтянам. Что это такое, легко представить, вспомнив наш современный способ диктовки труднопроизносимых слов по телефону: «Девушка... девушка! Я говорю: «санкция». Не станция, а санкция! Диктую по буквам: Сергей, Анна, Николай, Константин, Цезарь, Иван, Яков. Понятно? Очень хорошо, пошли дальше...» Короче, акрофония — обозначение звука по тому слову, которое он начинает.

У египтян имелись такие знаки, выражающие отдельные звуки, но они не выделялись среди знаков, представлявших идеограммы, слова и слоги. Финикийцы впервые и последовательно провели принцип акрофонии через всё письмо. Бет — «дом» по-финикийски, и значок, восходящий к изображению дома, стал означать звук «б» и ничего больше. То же самое произошло с другими словами, начальные звуки которых запечатлевались в знаках. Создали первый полностью фонетический алфавит, но состоящий пока из одних согласных. В семитических языках, к которым принадлежал финикийский, гласные звуки выражаются слабее, чем согласные, а изобретатели первой азбуки, видимо, считали, что возможные разночтения будут сведены к минимуму контекстом. Для ясности обратимся к русскому языку. Если бы наш алфавит состоял из

одних согласных, сочетание «сн» можно было прочитать как «сан» и «сон». Однако из окружающего контекста мы установили бы, какое именно слово следует иметь в виду.

Но отсутствие гласных, разумеется, явилось серьезным недочетом новой системы. Недочет восполнили в своей письменности древние греки. Они сделали это как бы походя, не подчеркивая своей особой заслуги в развитии письма, целиком отдавая приоритет своим учителям. Миф о Кадме, сыне финикийского царя, привезшем в Элладу, новые письмена и обучившем греков искусству письма, свидетельствует о такой преемственности. Введение греками букв, обозначающих гласные, не только устранило возможность разночтений в корнях слов, но — что особенно важно — позволило точно фиксировать падежи и глагольные окончания. Для индоевропейских языков это представляло первостепенное значение. Попробуйте прочитать без гласных фразу: «К мн пршл ссд». То ли: «Ко мне пришел сосед», то ли: «Ко мне пришли соседи», — два разных смысла. Можно подыскать и более разительные примеры.

Финикийцам принадлежала также заслуга сведения письменных знаков в один последовательный ряд. Греческий алфавит, славянские «аз», «буки», «веди», «глаголь», «добро», и наши «а», «б», «в», «г», «д» восходят к той первой азбуке, которую создали мореходы Тира и Сидона.

Первоначальные буквы стали мирными солдатами, которые, переправившись через горы и моря, завоевали весь свет. Они в отличие от иероглифов и клинописи были легко, но изящно экипированы. Строгая и простая форма стала воистину походной формой — в ней они прошли через десятки стран и государств. Множество позднейших алфавитов, в том числе и наша кириллица, произошли в конечном счете от двадцати двух финикийских букв.

Мы проследили развитие письменности от первых рисунков каменного века до первых азбук финикийцев и греков. Намеренно мы взяли самую прямую и короткую линию, не обращая внимания на параллельные и боковые. Мы придерживались примерно такой схемы: откуда произошло наше письмо? Из греческого. А греческое? Из финикийского. А финикийское? И так далее, до его древнего предка — пиктографического письма. Это все равно что эволюцию жизни на Земле мы стали бы рассматривать, принимая в расчет одних лишь прямых пращуров человека. Ни древние мамонты и птеродактили, ни современные кони и львы не попали бы в поле нашего зрения,

Но перед нами стояла иная задача. Мы хотели дать читателю общее представление о том пути, который был пройден человечеством в настойчивых поисках запечатленного слова. Ибо только оно могло помочь преодолеть пространство и время, протянуть связующие нити между людьми, никогда не выдавшими друг друга, между прошлым и настоящим. Лишь с появлением и закреплением письменности можно говорить о возникновении литературы в собственном смысле этого слова, происходящего от латинского *littera* — буква.

Письменность, как мы отмечали, имела поначалу целиком прикладное значение. Археологи, обнаружившие множество табличек с письменами Древнего Крита, могли рассчитывать, что перед ними лежат неизвестные «Илиады» и «Одиссеи». Но когда Вентрис отыскал ключ к их прочтению, оказалось, что это лишь инвентарные списки дворцовой бухгалтерии. Множество древних памятников письменности рассказывают нам в первую очередь о хозяйственной, военной, политической деятельности. Однако говорят они и о той стороне жизни, которая представлялась в то время чрезвычайно важной, — культово-религиозной. И вот здесь нас ожидали неопределимые находки. К богам обращались моления и гимны, представлявшие образцы высокой поэзии. Древние мифы, носившие характер священного предания, удивляли богатством фантазии и мудростью мысли. Размышления о смерти, свойственные богобоязненным людям, соединялись с размышлениями о жизни и иллюстрировались живыми ее картинами, где находилось место любви и гневу, состраданию и жестокости, покорности и мятежности.

Со стен усыпальниц фараонов, со строк полуистлевших папирусов с нами вдруг заговорили живые люди, отделенные от нас тысячелетиями. Я был в Египте и навсегда запомнил то странное ощущение, которое испытал вблизи ступенчатой пирамиды Джосера. Это самая древняя из пирамид, предшественница знаменитых, которые известны каждому школьнику. Осыпающимися уступами поднималась она передо мной и, по мере того как я подходил к ней, закрывала и, наконец, закрыла все небо. Мне не думалось о том, насколько она велика и насколько я мал в сравнении с ней, — это чувство не рождалось во мне. Но родилось другое, глубокое ощущение — я в сравнении с ней секунда, ну, самое большее минута. Как будто я остался с глазу на глаз с самой историей рода человеческого. «Прач

тысячелетий,— подумал я, коснувшись рукой шерботой стены и увидев на пальцах коричневую пыль,— прах ты- сячелетий».

И вот из праха зазвучали голоса. Они плакали и сме- ялись, горевали и радовались — это были голоса пирамид, Прочитанные на стенах каменных покоев, на свитках па- пирусов, хранившихся в гробницах, слова людей древно- сти дошли до нас. Образцы этой древнейшей литературы я хочу здесь привести. Вот строки из «Гимна солнцу»:

Ты — жизни источник для множества стран и народов.
Великому Нилу ты дал в небесах уместиться.
Над горными краями ходят волны его,
Под стать исполинскому морю,
И поливают пажити возле селений.
Вечность подвластна тебе, мудрости полон твой промысел.
.

Влагодй небесного Нила ты одаряешь
Людей и животных повсюду в краях чужедальних.
А подлинный Нил между тем истоки берет в преисподней
На благо Египту, возлюбленной богом стране.
Лучами твоими любое взлелеяно поле.
Восходишь — и всходят побеги во славу тебе.
Каждому времени года установил ты черед
На пользу твореньям своим:
Зиме — чтобы их освежала,
Лету — чтоб лучше познали тебя.
Свод небесный ты создал — блистать в нем
И созерцать с вышины деянья свои.
Ты един!

В «Плачах по усопшим» содержатся древнейшие при- меры, как бы мы сейчас сказали, философской лирики:

Пристало смерти имя: «Приходи!»
Кого ни призовет к себе — приходят,
И смертный страх объемлет их сердца.
Лица ее увидеть не дано
Ни людям, ни богам. Ее рука
Равняет знатного с простолудином.
Ни от себя, ни от кого на свете
Ее перста вовек не отвести.
У матери она похитит сына
Охотнее, чем старца приберет,
Готового переселиться в вечность;
К мольбам трусливых не склоняет слуха;
К отчаявшимся не спешит на зов;
Подарки ни к чему ей, неподкушной.

Среди мрачных сетований и торжественных гимнов па- пирусы сохранили застольные и любовные песни, испол-

нявшиеся во время заупокойных пиров. Некоторые из них содержат такие еретические мотивы, которые плохо вяжутся с традиционным почтением к загробному миру, а некоторые по тону ничем не отличаются от озорных песенок нашей поры. Удивительным вольномыслием проникнута «Песнь из дома усопшего царя Антефа, начертанная перед певцом на арфе».

...Я слышал слова Имхотепа и Джедефгора,
Слова, которые все повторяют.
А что с их гробницами?
Стены обрушились,
Не сохранилось даже место, где они стояли,
Словно никогда их и не было.
Никто еще не приходил оттуда,
Чтоб рассказать, что там,
Чтоб поведать, чего им нужно,
И наши сердца успокоить,
Пока мы сами не достигнем места,
Куда они удалились.
А потому утешь свое сердце,
Пусть твое сердце забудет
О приготовленьях к твоему просветленью.
Следуй желаньям сердца,
Пока ты существуешь,
Надуши свою голову миррой,
Облачись в лучшие ткани.
Умасти себя чудеснейшими благовоньями
Из жертв богов.
Умножай свое богатство.
Не давай обессилеть сердцу.
Следуй своим желаньям и себе на благо.
Свершай дела свои на земле
По веленью своего сердца,
Пока к тебе не придет тот день оплакиванья. —
Утомленный сердцем не слышит их криков и воплей,
Причитания никого не спасают от могилы.
А потому празднуй прекрасный день
И не изнурай себя.
Видишь, никто не взял с собой своего достоянья,
Видишь, никто из ушедших не вернулся обратно.

Этот вольтерьянец жил не в XVIII веке новой эры, а в XIV веке до новой эры.

А вот озорная песенка, которая свидетельствует уже о других чувствах:

Твоей любви отвергнуть я не в силах.
Будь верен упоенью своему!
Не отступлюсь от милого, хоть бейте!
Хоть продержите целый день в болоте!
Хоть в Сирию меня плетью гоните,

Стань писцом, заключи это в своем сердце,
 Чтобы имя твое стало таким же,
 Книга лучше расписного надгробья
 И прочной стены.
 Написанное в книге
 Возводит дома и пирамиды в сердцах тех,
 Кто повторяет имена писцов,
 Чтобы на устах была истина.
 Человек угасает, тело его становится прахом,
 Все близкие его исчезают с земли,
 Но писания заставляют вспоминать его
 Устами тех, кто передает это в уста других,
 Книга нужнее построенного дома,
 Лучше гробниц на западе,
 Лучше роскошного дворца,
 Лучшие памятника в храме.

История любит парадоксы, и культ мертвых в Египте способствовал запечатлению жизни. Древнейшие образцы литературы, приведенные нами, прочно связаны с религией. Но, обращенные к загробному миру, они повествовали о мире живых. Гимны, посвященные солнечному божееству, восхваляли землю, которую оно освещает. В надписях, рассказывавших о жизни покойного, увековечивались его деяния — войны, строительство, путешествия. Застольные песни на погребальных пиршествах были наполнены земными чувствами.

В главе о «Забывтом мире», забегая вперед, мы говорили, что первые литературные произведения, дошедшие до нас из глубины веков, были, как правило, созданы на материале мифологии. Мифы рассматривались как священные предания, им придавался культовый характер. И письменность, когда она стала возникать, вскоре же обратилась к мифам, запечатлевая их как наиболее ценное и важное для сообщения потомству.

Это сразу подтверждается на примере египетской, а также других древних письменностей. Почти одновременно с культурой Нильской долины возникла цивилизация в междуречье Тигра и Евфрата, двух рек на севере Аравийского полуострова. Природные условия там иные; ни камня, ни дерева в нужном количестве у человека под рукой не было. Зато вдоволь было глины и тростника — болотистые равнины в изобилии снабжали ими людей. Из такого материала жители Междуречья — шумеры — строили жилища и храмы. Жилища из тростника, храмы и дворцы из сырцовых кирпичей. И на глиняных таблицах шумеры писали тростниковой палочкой свои первые письма. Глина опре-

делила форму этих писем — мы назвали их клинописью. Знаки действительно напоминают клинья и клинышки. Тростниковой палочкой их легко наносить на глину.

И здесь письменность вначале служит строго определенным целям. Писцы составляют хозяйственные и юридические документы, записывают молитвы, описывают деяния царей. Но и здесь мифы, служащие ритуальным нуждам, ложатся в основу начинающейся литературы. Таким мифом, образовавшим ядро древнейшего на земле эпоса, является миф о Гильгамеше.

Гильгамеш, как теперь будто бы установлено, реальное историческое лицо. Он жил около 2800—2700 годов до н. э., правил в Уруке, воздвигал храмы в Ниппуре, о чем свидетельствуют недавно отысканные таблички. Как порой происходило с выдающимися личностями (об этом мы говорили во второй главе), Гильгамеш был после смерти обожествлен, его образ включен в мифологическую цепь и вобрал в себя черты, подсказанные народным воображением. Шумерские цари возводили свой род к Гильгамешу, и первые записи фольклорных сказаний о нем могут объясняться намерением упрочить авторитет современной власти авторитетом далекого пращура. Но Гильгамеш стал народным героем, и образ его пережил династию. Раз укрепившись в письменности, он стал достоянием рождавшейся литературы. На протяжении тысячелетия миф-предание подвергался многочисленным переработкам и осмыслениям, пока не отлился в совершенную форму эпоса о Гильгамеше.

В последней редакции, дошедшей до нас, мы имеем дело, конечно, не с записью мифа, а с литературным произведением, созданным на его основе. Это «Фауст» Марло рядом со средневековой «Легендой о Фаусте». Содержание его глубоко философично. Юный властитель Урука Гильгамеш, не зная, куда девать силы, бесчинствует в трепещущем городе. Жители взмаливаются богам, и те в противовес Гильгамешу создают богатыря Энкиду. Он живет среди диких зверей, вместе с ними охотится и ходит на водопой, — Энкиду нецивилизованный человек, но в отличие от цивилизованного Гильгамеша он добр и великодушен.

Юный царь, прослышав про Энкиду, решает заманить его к себе и подсылает к нему храмовую блудницу. Та укрощает ласками неотесанного дикаря, и приводит его к Гильгамешу. Происходит единоборство, кончающееся ничьей — оба героя равны силами. Соперничество превращается в дружбу. Под воздействием Энкиду молодой вла-

ститель перестает враждовать с горожанами и направляет свою энергию на более достойные цели. Он побеждает чудовищ и вступает в спор с богами — все это вместе с верным другом. Но тот видит вещей сон, обещающий ему близкую смерть. Он в самом деле тяжело заболевает и перед смертью пророчит Гильгамешу тоже неизбежную гибель. Гильгамеш, сам убивавший зверей, чудовищ, людей, потрясен силою смерти, отнявшей у него друга и грозящей отнять жизнь и у него. Он направляется к Утнапишти — единственному из смертных, обретшему бессмертие.

«Я спрошу у него о жизни и смерти!» — восклицает Гильгамеш, начиная тем самым вереницу вечных вопросов, среди которых мы потом услышим шекспировское: «Быть или не быть?» и лермонтовское: «Зачем?». Преодолев бесчисленные опасности, Гильгамеш достигает обители мудреца Утнапишти, которому суждено было стать прообразом библейского Ноя. Подобно Ною (а вернее, Ной подобно ему), он соорудил ковчег, на котором спас «всякой твари по паре» во время всемирного потопа. В награду за это боги даровали ему бессмертие. Утнапишти советует ему спуститься на дно океана и сорвать траву бессмертия, название которой он ему открывает. Гильгамеш достает ту желанную траву, но встретившаяся на обратной дороге лукавая змея похищает бесценную находку. Гильгамеш, потеряв последнюю надежду, возвращается в Урук и обращается к богам за единственной милостью — дать ему увидеть тень Энкиду. Боги выпускают на землю тень, и два товарища, один из мира живых, другой из царства мертвых, заканчивают поэму скробным диалогом о всевластности смерти.

Эпос о Гильгамеше, сохраняя фольклорно-мифологическую основу, являет уже все черты законченного литературного произведения. Характеры даны в развитии (Гильгамеш в начале эпоса совсем иной человек, чем в конце его), вводные эпизоды поддерживают главную идею (всеобщая гибель человечества во время потопа подчеркивает единичную неповторимость бессмертия Утнапишти), наконец, героическая линия властно подчинена философской (сюжет целиком поставлен на службу мысли). Миф в эпосе о Гильгамеше не пересказывается, а осмысливается и даже переосмысливается. Трагичность конечного вывода о всевластности смерти противоречит фольклорно-сказочным канонам, по которым герой почти всегда выходит победителем из любых ситуаций.

Это произведение, обобщившее и подытожившее ряд первоначальных версий. Как происходило такое обобщение и подытоживание, какая роль принадлежала здесь коллективному и индивидуальному началу, мы будем еще говорить в главе, посвященной эпосу. Пока же мы ограничимся констатацией того, что эпос о Гильгамеше является первым литературным произведением крупного масштаба, дошедшим до нас из глубины тысячелетий. На нем можно проследить, как миф и фольклор влияли на литературу в самых ее ранних истоках. Он запечатлел могучие усилия человеческого духа, едва вышедшего из тьмы предыстории и уже дерзновенно ставящего вечные вопросы.

Древнейшим памятником буквенного письма является Библия. Точнее, первая ее часть — Ветхий завет, написанный на древнееврейском языке и создававшийся на протяжении многих веков до новой эры. Вторая часть Библии — Новый завет, куда входят вместе с другими произведениями четыре Евангелия, — принадлежит уже к первым векам новой эры.

Ветхий завет представляет собой огромный свод знаний древнееврейского народа, выраженный в религиозных установлениях, юридических и ритуальных кодексах, исторических хрониках. В Библию (этим словом обозначают преимущественно Ветхий завет) вошло множество созданий народного творчества — мифы, сказания, песни, притчи, пословицы. В ней равно представлены поэзия и проза. Многие литературные жанры впервые оформились как жанры на страницах Библии. Это обстоятельство содействовало их дальнейшей популярности и развитию: евреи, а затем христиане признали Библию священной книгой, и все, что заключалось в ней, получило характер религиозного канона. Таким образом были освящены скептические раздумья и любовные гимны, приписываемые царю Соломону. Они стали тем авторитетом, на который можно было ссылаться, что потом делали, и не без успеха, скептики и лирики средневековья, защищаясь от нападков церкви.

На примере Библии мы можем еще раз убедиться в том, что возникавшая письменность всегда служила злободневным нуждам общества. Подробная, даже мелочная регламентация быта, тщательная разработка религиозного ритуала, бесчисленные запреты и редкие позволения, наконец, этическая суть Моисеевых законов — все это было необходимо еще не упорядоченному обществу, вводя его жизнь в крепкие и твердые берега. Но вместе с решением утили-

тарных задач письменность давала возможность человеку оглянуться на свое прошлое и заглянуть в будущее.

Оглядываясь на прошлое, люди не только записывали события, удержанные в памяти поколений, но и пытались доискаться начала начал: «Как возник человек, как началась жизнь на Земле, откуда появились солнце, месяц, звезды?» Заглядывая в будущее, они, озабоченные неустойчивостью своей жизни, строили схемы жизни будущей — передавая реализацию своих надежд в руки господина. Эти пассивные схемы таили в себе, однако, весьма активное зерно. Сама мысль о несправедливости существующего порядка и о возможности иной, идеальной структуры могла быть интерпретированной по-разному. Официальная церковь приспособила ее к проповеди смирения, получающего награду на небесах. Но революционные анабаптисты в Германии в XVI веке и солдаты Кромвеля в XVII веке, объявив себя исполнителями воли божьей, ломали существующий порядок и устанавливали новый порядок вещей, ссылаясь на Библию.

Таких зерен, из которых в разные времена проклевывались самые неожиданные ростки, раскидано по страницам Библии великое множество. Она вобрала в себя исторический опыт, надежды и прозрения древнего народа. Так как, по сути, это была первая энциклопедия человечества; влияние ее на последующие поколения огромно. Она была злободневной книгой для своего времени, но именно это сделало ее книгой вечной.

Вечными являются чувства любви и страсти, выплеснутые в поразительной книге «Песнь песней Соломона». Разбирая эпос о Гильгамеше, мы обращали внимание на то, как литература возникала из сказания, философия — из мифа. Но здесь первый случай рождения лирического произведения прямо из человеческого сердца. Забыты мифы, не нужны сказания, отброшены традиции. Он и она — вот единственный миф, я и ты — вот новое сказание, наша любовь — вот исчерпывающая традиция. Идет вдохновенный диалог возлюбленного и возлюбленной: не ищите точного порядка в прерывистых словах, вы без ошибки различите, когда говорит мужчина и когда — женщина. Но и различать не нужно — у них один язык, язык нежности и страсти, нетерпения и любви.

Дщери Иерусалимские! черна я, но красива,
как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы.
Не смотрите на меня, что я смугла, ибо солнце
опалило меня: сыновья матери моей разгневались

на меня, поставили меня стеречь виноградники, — моего собственного виноградника я не стерегла.

О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные.

О, ты прекрасен, возлюбленный мой, и любезен! и ложе у нас — зелень.

Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами.

Что яблонь между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами. В тени ее люблю я сидеть, и плоды ее сладки для гортани моей.

Он ввел меня в дом пира, и зная его надо мною — любовь.

Подкрепите меня вином, освежите меня яблоками, ибо я изнемогаю от любви.

Левая рука его у меня под головою, а правая обнимает меня.

Заклинаю вас, дочери Иерусалимские, сернами или полевыми ланями: не будите и не тревожьте возлюбленной, доколе ей угодно.

Голос возлюбленного моего! вот он идет, скачет по горам, прыгает по холмам.

Друг мой похож на серну или на молодого оленя.

Вот он стоит у нас за стеною, заглядывает в окно, мелькает сквозь решетку.

Возлюбленный мой начал говорить мне: встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди!

На ложе моем ночью искала я того, которого любит душа моя, искала его и не нашла его.

Встану же я, пойду по городу, по улицам и площадям и буду искать того, которого любит душа моя; искала я его и не нашла его.

Встретили меня стражи, обходящие город: «Не выдали ли вы того, которого любит душа моя?»

Сотовый мед каплет из уст твоих, невеста: мед и молоко под языком твоим, и благоухание одежды твоей подобно благоуханию Ливана!

Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник...

Поднимись ветер с севера и принеси с юга, повеи на сад мой, — и польются ароматы его! — Пусть придет возлюбленный мой в сад свой и вкушает сладкие плоды его.

Заклинаю вас, дочери Иерусалимские: если вы встретите возлюбленного моего, что скажете вы ему? что я изнемогаю от любви.

Положи меня, как печать, на сердце твое, как перстень, на руку твою: ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее — стрелы огненные; она — пламень весьма сильный.

Большие воды не могут потушить любви, и реки не зальют ее. Если бы кто давал все богатство дома своего за любовь, то он был бы отвергнут с презрением.

Мы сделали компиляцию из восьми глав «Песни песней», выбирая ключевые строфы, каждая из которых предвосхитила соответствующий мотив мировой лирики. Вспомнив стихи о любви близких вам поэтов, вы без труда разыщете их первоподобия в приведенных строках. Дело, разумеется, не в заимствовании или подражании, а — как бы мы сейчас сказали — в открытии темы.

Повторяем: возникшая письменность фиксировала в первую очередь документы острой необходимости. Богослужебные тексты входили в их число. В них, в свою очередь, мифы, гимны, предания, притчи. Они были тесно связаны с народным творчеством. Наконец, их заключительная редакция создавалась усилиями высокоодаренных людей. Язык текстов был богат и выразителен, весь словарный запас народа обычно использовался для целей, считавшихся священными. Таковы Библия, Коран, веды. Историки, философы, социологи рассматривают их со своих точек зрения, мы здесь смотрим на них как на древнейшие памятники литературы.

Показательно, что переводы той же Библии на национальные языки в ряде случаев стали событиями первостепенной важности. Молодые народы Европы выявляли в этих переводах силу и гибкость своей речи, расширяли словарный запас, создавали впервые литературный язык. Это содействовало развитию и укреплению национального самосознания; способствуя распространению грамотности, становилось общенародным культурным достоянием. Католическая церковь резко противилась переводам Библии на национальные языки. Богослужение велось на латыни, непонятной простым людям. Перевод самой популярной в то время книги на родной язык неизбежно привел бы к широкому распространению грамотности и открыл бы возможность критического толкования текстов. В этом католическая церковь была не заинтересована. Мартин Лютер, возглавив реформационное движение в Германии XVI века, считал задачей особой важности перевод Библии на немецкий язык. Его перевод утвердил нормы национального языка, стал крупнейшим явлением немецкой культуры.

Неразрывно связано с переводом Библии рождение и развитие славянской письменности. Поскольку для нас с вами этот вопрос представляет особый интерес, остановимся на нем подробнее. Создателями славянской азбуки были Кирилл и Мефодий, родные братья, родом из Солуни. В 1963 году в Болгарии и других славянских странах

широко отмечалось 1100-летие их великого культурного подвига. Оба брата являлись образованнейшими людьми своего времени. Солунь, теперешние Салоники, — славянский город, бывший под византийским управлением, где отец братьев занимал крупную военную должность. Родным языком генеральских детей был славянский. Воспитание и образование они получили греческое.

Большую притягательность вызывает фигура младшего из братьев, Кирилла. Мирское имя его Константин, а то, под которым он вошел в историю, взято им перед самой кончиной, с принятием схимы. Рос он живым и любознательным ребенком и еще в солунской школе обращал на себя внимание своими способностями. «Спящие паче всех учеников в книгах памятью вельми скорою, яко и диво ему быти», — говорит о нем предание. Слух о юном «диве» дошел до Константинополя, и мальчика взяли ко двору императора Михаила III в соученики его сыну. Этот обычай держался при царских дворах вплоть до недавнего времени. Известно, что поэт А. К. Толстой был таким соучеником у Александра II, когда тот являлся наследником престола. Разумеется, к подобным детям, одним из которых являлся будущий земной бог, приставлялись лучшие наставники. Воспитателем детей Николая I был знаменитый Жуковский, воспитателем детей Михаила III — известный Фотий, крупный ученый и видный дипломат. Долгое время спустя, неожиданно для себя став патриархом Константинопольским, Фотий с явной тоской вспоминал о своем мирном педагогическом прошлом, составлявшем резкий контраст с последующей церковной деятельностью. «Радовался я, видя, как одни изощряли свой ум математическими выкладками, как другие исследовали истину с помощью философских методов. Учение не пропадает бесследно для учащихся. Уроки не растериваются по стогнам града. Знания слагаются в убеждения, в юных умах зарождаются идеалы жизни; в молодых сердцах зажигаются искры возвышенных стремлений, и на поприще истории являются великие нравственные силы».

Надо сказать, что царственные ученики в обоих случаях не оправдали надежд своих воспитателей и конец их был одинаково драматичен: одного казнили народовольцы; другого, не дав взойти на престол, убили во время дворцового переворота. Но их соученикам наука пошла впрок. Конечно, никому не придет в голову даже сравнивать заслуги этих людей, разделенных друг от друга це-

лым тысячелетием. Мы привлекли пример из XIX века лишь для того, чтобы по возможности приблизить IX век к нашему пониманию.

Юный Константин изучал математику, риторику, астрономию, музыку, философию и античную литературу. Ввиду исключительности положения все эти предметы он усвоил в наибольшем объеме и глубине. Из церковных писателей он тяготел к Григорию Богослову, выдающемуся стилисту, наделенному яркой образной речью. Богословие считалось тогда венцом наук, и без него нельзя было никуда шагу ступить. Но рамки его были не так узки, как нам сейчас представляется. И каждый выбирал произведения по склонности. Мы говорим сейчас: «Я люблю Лермонтова больше Некрасова», или, наоборот: «Некрасова больше Лермонтова». Так и тогда можно было питать привязанность к Григорию Богослову большую, чем, например, к Василию Великому или Иоанну Златоусту. Крамолы в этом не усматривалось. Григорий Богослов самый поэтичный из отцов церкви, и симпатии к нему будущего создателя славянской азбуки свидетельствуют о его собственных душевных качествах.

В те жестокие и смутные времена заниматься наукой и искусством было нелегко. Относительные гарантии для такого рода занятий представляло священство и монашество. Образованные люди раннего средневековья — писатели, ученые, живописцы, — как правило, священники или монахи. Константин был, конечно, глубоко верующим человеком, но стремление к научной деятельности тоже подсказывало ему нужный выход. Если бы мы с вами вдруг оказались в IX веке, то не знаю, как вы, а я бы надел монашескую рясу. Где бы, как не в монастыре, отыскал бы я любезные моему сердцу книги? Для нас с вами это шутка, а в те времена это была проблема.

Так или иначе, Константин принял священство и вскоре за свою приверженность к знаниям получил прозвище «Философа». Он действительно преподавал философию, участвовал в ученых спорах, учил несведущих и сам продолжал учиться. Затем обстоятельства подвинули его к деятельности, ставшей преддверием главного дела его жизни. Вместе со своим братом Мефодием он был направлен к хозарам для миссионерской проповеди. Вблизи хозар жили славяне, наши с вами прямые предки. Миссия братьев в Хозарии имела лишь частичный успех: там в ту пору укреплялось иудейство. Но в Корсуни, теперешнем Хер-

сонесе в Крыму, Константин у одного русина увидел Евангелие и псалтырь, написанные «русьскими письменами». Что это за письмена, можно только догадываться. Ненадолго остановимся на наших догадках.

Старейшее сообщение Черноризца Храбра — болгарского монаха, жившего на рубеже IX—X веков, говорит о том, что славяне до принятия христианства пользовались для гадания и счета «чертами и резами», но своей азбуки еще не имели. По тому же свидетельству, они записывали свою речь греческими и латинскими буквами «без устройства», то есть вне какой-либо системы. Заметим также, что многие славянские звуки не находят соответствия в латинских и греческих буквах, обозначения этих звуков приблизительны, что тоже ощущалось как «неустройство».

Корсунское Евангелие не могло быть написано пиктографическим способом, «чертами и резами», знаки рисуночного письма не в силах выразить мало-мальски сложных понятий. Но другой способ, описанный Черноризцем Храбром, для этой цели подходил. Восточнославянские племена до официального принятия ими христианства насчитывали в своей среде уже немало людей новой веры. Крестились купцы и мореходы, крестились целые дружины. Тот же Фотий упоминает о крещении русов под 860 годом, то есть за сто двадцать восемь лет до крещения Руси Владимиром Святым. Эта христианская прослойка нуждалась в богослужебных книгах на родном языке.

Далее, если договоры между славянскими племенами могли быть еще устными, то сношения с той же Византией требовали оформления дипломатической документации на обоих языках — греческом и русском. И дошедшие до нас в позднейшем изложении договоры князей Олега и Игоря, относящиеся к первой половине X века, подтверждают вышесказанное. В них, в частности, упоминается о посольных и гостевых грамотах, которые вручались русскими князьями людям, отправлявшимся в Византию. Да и сами тексты договоров Олега и Игоря должны были быть зафиксированы в русском переводе.

Все говорит за то, считают ученые, что «русьские письмена», применявшиеся нашими предками до введения кириллицы, были греческими буквами, приспособленными к славянской речи. Это были, так сказать, кустарные попытки решить трудную проблему. Видимо, форма греческих букв была приведена в соответствие с примелькавшимися уже «чертами и резами» — этим можно объяснить, что они

названы именно «русьскими письменами». Возможно также, что среди тех письмен были уже знаки, выражавшие славянские звуки, отсутствовавшие в греческом языке. Видимо, возможно, вероятно... Однако прямых доказательств нет, кроме самого упоминания факта существования «русьских письмен».

Мы тем не менее можем вывести одно серьезное заключение. Знакомство с «русьскими письменами» не прошло бесследно для Константина Философа и помогло ему в дальнейшем осуществить свой великий культурный подвиг. «Русьские письмена» вряд ли могли стать образцом, но толчком к созданию упорядоченной славянской письменности они послужить могли.

Возвратившись из Хозарии, Константин возобновил научные занятия, а Мефодий стал игуменствовать в одном из болгарских монастырей. Но репутация умелых проповедников и дипломатов за ними уже стояла, и, когда моравский князь Ростислав обратился в Византию с просьбой прислать христианских наставников, знающих славянский язык, выбор остановился на братьях. Учитель Константина, умный и знающий Фотий, стал к тому времени патриархом. На этот высший в церкви пост его возвели прямо из мирян. В течение нескольких дней он прошел последовательные степени священства — иерея, епископа, архиепископа, митрополита. Примерно так, как если бы нас с вами прямо из скромных штатских произвели бы в генералиссимусы. За Фотием стояла могущественная группировка, да и сам он был сильным человеком, и это объясняет многое. Фотий отлично понимал, какие перспективы открывает перед Византией обращение моравского князя.

Спор между константинопольской и римской церковью за главенство в христианском мире продолжался. Шла ожесточенная борьба за сферы влияния. Европейские народы принимали христианство либо по римскому, либо по греческому образцу. Болгария только что приняла греческий канон, Моравия встала теперь на очередь. Большим преимуществом греческой церкви в разгоревшейся борьбе было то, что она поощряла богослужение на национальных языках. Значение переводов Библии на языки новых народов мы уже подчеркивали.

Моравский князь не случайно обращался к Византии. Германия исповедовала римский канон, и народам теперешней Чехословакии было опасно принимать веру воинственных соседей. Православный Константинополь да-

леко, и самостоятельность, казалось, легче сохранить, приняв греческий обычай веры.

Константин Философ взглянул, как бы мы сказали, в корень вопроса. «Имеют ли славяне азбуку? — спросил он. — Учить без азбуки и без книг все равно что писать беседу на воде». И, получив отрицательный ответ, который можно было предугадать, решил обратиться в положительный, что угадать уже было трудно. Действительно, никто не требовал от Константина Философа, чтобы миссию проповедника он понял так расширительно. Он же сразу поднял ее до степени просветительской и сам возложил на себя небывалую задачу. К нему полностью оказались применимы слова Фотия, которые мы приводили: «Знания слагаются в убеждения, в юных умах зарождаются идеалы жизни; в молодых сердцах зажигаются искры возвышенных стремлений, и на поприще истории появляются великие нравственные силы». Эти слова адресовались к ученикам, но Константин Философ теперь сам становился учителем славянства, сам явился великой нравственной силой не только своего времени, но и последующих столетий.

Он создал первую славянскую азбуку и осуществил первый перевод Библии на славянский язык с помощью новоизобретенных букв. Подвиг этот вызывает восхищение и преклонение — не боюсь произнести столь высокопарные слова. Взяв за основу греческое уставное письмо, Константин Философ изобрел простую четкую и удобную форму для начертаний новых славянских букв. Он дополнил азбуку знаками, передающими звуки, свойственные славянской речи и отсутствующие в греческой, например, «ч», «ш», «щ» и многие другие. Он расположил буквы в последовательном порядке, придав им, кроме звукового, цифровое значение, и долгие века подряд ими пользовались для выражения простых и многозначных чисел. Своим переводом Библии Константин Философ ввел в обиход славянства множество новых понятий, имевших общественное, государственное, философское значение. Только человеку энциклопедического образования под силу такое предприятие. И оно увенчалось полным успехом — эти новые слова и понятия вошли в славянскую речь, обогатив и приспособив ее к новым, усложнившимся условиям.

Мы все время говорили о Константине, оставляя в тени его старшего брата. Между тем их имена всегда стоят вместе, и лишь в названии азбуки подчеркнут приоритет

младшего из них. Мефодий сыграл большую, хотя и не равновеликую, роль в этом подвиге. Старинные предания изображают его деятелем более практическим, чем творческим. Многие годы он служил губернатором одной из славянских областей, подвластных Византии, ряд лет игуменствовал в болгарском монастыре. Такие должности занимать под силу человеку властному и твердому. В обоюдном подвиге просветительства старшему брату принадлежала вместе с творческой по преимуществу организационная роль. В Моравии братьев встретили вражда и интриги католического духовенства, не собиравшегося уступать без боя спорную страну. Но симпатии народа были на стороне славянских просветителей, говоривших с ним на родном языке и принесших ему книги, написанные на знакомом наречии. Увидев первые плоды своей деятельности, Константин Философ скончался. Известны его слова, обращенные к брату: «Мы с тобой, как два вола, вели одну борозду. Я изнемог, но ты не подумай оставить труды учительства и снова удалиться на свою гору». И Мефодий выполнил завет Кирилла — это имя, как мы уже говорили, великий просветитель принял перед смертью.

Мефодий пережил брата на шестнадцать лет и все эти годы, преодолевая необычайные трудности и претерпевая жестокие лишения, утверждал запечатленное слово на славянском языке. Три года он пробыл пленником в Германии. Его били, выбрасывали без одежды на мороз, влачили насильно по улицам, но не смогли заставить отречься от дела своей жизни. Вырвавшись из плена, Мефодий умело использовал противоречия в политике римской курии и добился у папы Иоанна VIII свободы славянской проповеди. С удивительной энергией Мефодий воспользовался этой временной возможностью — в 871 году он крестил чешского князя Боривоя с его женой Людмилой и ввел в Чехии славянское богослужение. Оно продержалось там сравнительно недолго и спустя двести лет было окончательно вытеснено католическим, но первая покровительница Чехии святая Людмила была православной.

Мефодий умер глубоким стариком, «созерцая плоды дел своих». Созданная братьями письменность, получившая название «кириллицы», начала свое шествие через страны и века. Долгое время об руку с ней шла глаголица — другая славянская азбука, имевшая почти тот же состав знаков, но иного, более трудного начертания. Мы не будем касаться множества гипотез о происхождении этой

азбуки и ее отношении к кириллице. Мы прослеживаем здесь тот путь развития письменности, который привел к современному русскому письму. Глаголица — путь параллельный и едва начатый на Руси. Наша современная русская азбука — прямое продолжение и развитие кириллицы.

Дадим общее представление о ее первоначальном составе. Кроме общих для славянского и греческого языка звуков, в ней получили обозначения чисто славянские: в, ж, з, у, ц, ш, щ, ъ, ы, ь, ять, ю, я, е (йотированное э), юс малый, юс большой, юс малый йотированный, юс большой-йотированный — всего введено было девятнадцать новых букв. Вместе с остальными, общими для обоих языков, они полностью передавали звуковое разнообразие речи наших предков, но, кроме них, в кириллице были еще оставлены семь греческих букв, необходимых для правильной передачи греческих богослужебных слов. К числу их относились фита, ижица и «и» с точкой. С ними кириллица насчитывала сорок три буквы.

Перенесенная на русскую почву (об этом мы еще будем говорить), общеславянская азбука восприняла воздействие русского языка и развивалась применительно к нему. Юсы большой и малый обозначали носовые гласные, исчезнувшие из нашей речи очень рано и перешедшие в звуки «у» и «я». Соответственно буквы, обозначавшие носовые звуки, стали дубликатами «у» и «я» и, продержавшись по инерции до петровского времени, были окончательно отставлены орфографией XVIII века. Буква «ять» передавала звук между «и» и «е» (ученые называют его долгим закрытым «е»). Он сохранился в северных говорах вплоть до нашего времени. В разгаре войны я стоял со своей частью недели две на отдыхе в одной приладожской деревне. Там я слышал произношение буквы «ять» в канонических словах, составлявших мучение дореволюционных гимназистов: «хрен», «бедный», «лес», «редька» и т. п. Характерно, что еще Пушкин иногда рифмовал «ять» и «и», что воспринимается в современной транскрипции чуть ли не погрешностью в рифме. Но в общерусском языке «ять» и «е» стали совпадать еще в XVII — XVIII веках, а к середине XIX века слились окончательно. И букву «ять», к великому облегчению пишущих и читающих, выбросили из азбуки, как лишнюю, в 1918 году.

Интересна судьба «ъ» и «ь», которые означали вначале полугласные звуки, близкие к «о» и «е». Они произноси-

лись еще в XI веке, от которого дошли к нам первые памятники русской письменности. В главе о фольклоре, говоря о расцвете Киевской Руси, мы упоминали о том, что одна из дочерей Ярослава Мудрого была выдана замуж за французского короля Генриха I. После его смерти она стала регентшей Франции и оставила свою подпись славянскими буквами под одной из грамот: Ана Рѣина — Анна Королева. «Ъ» стоит в середине иноязычного слова — значит, он ощущался писавшей его как живой звук, заменяющий близкий к нему по звучанию в чужом языке.

Но уже сравнительно скоро «ъ» и «ь» стали терять прежнее значение в речи. Они либо перестали произноситься (например, «ъ» в конце слова), либо переходили в близкие «о» и «е». Но из азбуки они не исчезли, а приобрели другие функции. «Ъ» стал обозначать смягчение согласных — это наш мягкий знак. «Ь» додержался до Октябрьской революции, условно означая твердость окончания в конце слов. Сейчас он употребляется как разделительный знак в середине немногих слов.

Греческие буквы в русской речи не имели соответствий и лишь по традиции применялись в отдельных церковнославянских словах и именах греческого происхождения. Последние из них, фита и ижица, были отменены реформой 1918 года; «и» с точкой — «і» — выдержало упорную борьбу со своим близнецом. Петр I, например, отдавал ему предпочтение, судя по сохранившимся от него бумагам. Но в конце концов возобладало наше теперешнее «и», а «і» было упразднено.

Графика кириллицы Петром I была приближена к латинскому шрифту; после него в нашу азбуку вносились сравнительно небольшие изменения, упрощавшие внешний вид знаков.

Рассказ о славянской азбуке и ее творцах Кирилле и Мефодии — великих просветителях, которых дал миру болгарский народ, естественно, должен перейти в разговор о письменности на Руси — практическое применение кириллицы в огромных масштабах произошло именно на русской почве.

Письменность на Руси

Всего несколько букв дошло к нам из X века. Написанное кириллицей на глиняном горшке слово «гороушша», или, по другому прочтению, «гороушна», — горчица, вызвало оживленные комментарии ученых. Значит, еще во времени Игоря Старого, деда Владимира Красное Солнышко, на Руси владели грамотой. Причем применяли ее для бытовых нужд, в повседневной жизни. Ведь написал это слово не какой-нибудь «монах трудолюбивый», а простой человек, озабоченный тем, чтобы горчицу в одном горшке не спутали, не дай бог, с подсолнечным маслом в другом. Надпись сделана для людей, которые ее могут прочитать, — домашних и знакомых, приказчиков и покупателей — таких же обыкновенных обывателей, как ее автор.

По времени эти буквы стоят где-то посредине между «русьскими письменами», обнаруженными Константином Философом в Корсуни, и книгами, которые появились на Руси после ее крещения Владимиром. Свидетельствуют буквы о весьма важных явлениях: первое — непрерывная письменная традиция на Руси восходит к глубокой древности, письмо пришло сюда посредством христианства, но еще в языческие времена; второе — кириллица через восемьдесят — семьдесят лет по ее возникновении достаточно широко распространилась среди восточнославянских племен, раз ею пользовались в бытовом обиходе; третье — любая грамотность предполагает наличие книг, по которым можно научиться грамоте от сведущих в ней людей.

От тех времен такие книги к нам не дошли. Как говорили в старину, их поглотило время. Древнейшая русская книга — Остромирово евангелие, датированное 1056—1057 года,

ми. Мы знаем имя ее переписчика дьякона Григория, а переписана она была для новгородского посадника Остромира, по которому и названа. Не знаем мы лишь учителей Григория: кто научил его тому поразительному искусству, с которым выполнен этот труд? Старинный пергамент заполнен уверенным крупным уставом, заглавные буквы и заставки сияют непогасимыми красками, каждый лист — мастерское произведение. Такая работа предполагает преемственность, дилетанту она не под силу, навык к ней должен был переходить от мастера к мастеру. Выделка пергамента из телячьих шкур, сложное ремесло переплета требовали опять-таки профессионального умения. Все говорит за то, что уже к середине XI века на Руси существовала книжная традиция. Свидетельства летописцев убеждают нас в том, что просвещение в то время делало быстрые успехи.

С принятием христианства в 988 году на Русь хлынул поток греческих и болгарских книг, которые до того попадали туда эпизодически. Письменность должна была удовлетворять нужды церкви и государства, прочно связанных между собой. Русь была велика, и ей сразу же потребовалось много грамотных людей. По стране строились церкви, богослужение невозможно без книг, надо было обучать возникавшее духовенство. Государственная администрация, связи с чужими землями, торговля нуждались в образованных людях. Это хорошо понимали наиболее дальновидные князья. Первые школы начал вводить Владимир Красное Солнышко. Ярослав Мудрый, по словам летописца, велел в Новгороде собрать триста детей и учить их книгам. Как бы мы сейчас сказали, шла подготовка кадров для государства.

Сами князья нередко были глубоко образованными людьми. Ярослав «книгам прилежа и почитал их часто в нощи и в дне». Он собрал писцов, которые по его повелению переписали много книг, а иные книги переводили с греческого на славянский. При нем составлена первая русская летопись. Ярославов сын Святослав Черниговский имел у себя полные клети книг, из которых до нас дошли два сборника, известных под его именем. Несколько позднее знатоками книг стали известные Владимир Мономах и Ярослав Осмомысл, а забытый князь ростовский Константин Всеволодович — так тот постоянно держал при себе ученых людей, покупал иностранные книги и составил библиотеку в тысячу томов. Иные князья, по словам лето-

писцев, все свое состояние спускали на книги, стоившие тогда очень дорого. Таким библиоманом был Роман Смоленский.

Наиболее образованных людей по средневековой традиции выдвигали монастыри. За крепкими стенами, в тишине келий, можно было без частых помех читать, писать и собирать книги. И туда подчас достигал самовластный гнев князя, и туда иногда врывались валы народного бунта, и туда порой вторгались печенежские и половецкие орды, но в сравнении с беспокойной жизнью война, торговца, ремесленника — монашеское житие было спокойным. В монастырях накапливались книжные богатства, в монастырях развивалось летописание, создавались литературные памятники, переводились иноязычные сочинения. Идеология того времени, носившая, по необходимости, религиозную окраску, тоже формировалась в монастырях. И не удивляйтесь, если первые писательские имена, которые вы узнаете, знакомясь с древнерусской письменностью, будут именами монахов.

Долгое время наши взгляды на письменную культуру Древней Руси ограничивались двумя категориями ее населения — княжеский двор и духовенство. Нетрудно сообразить, что обе категории вместе составляли весьма малый процент от общего числа жителей. Но вот, сперва в Новгороде, а потом и в других местах, обнаружили берестяные грамоты, сразу перевернувшие прежние представления. Бесценные свидетельства грамотности народа в отдаленнейшую эпоху, они помогли нам воссоздать духовную картину Киевско-Новгородской Руси, которая до тех пор была неполной. Дело в том, что и летописи, и поучения, и послания, и другие литературные произведения того времени содержат в себе отголоски жарких споров, тревоживших тогдашних людей.

Киев и Новгород были большими городами, на чьих площадях и улицах толпились вместе с русскими греки и немцы, чехи и болгары, евреи и арабы. Мало того что они были представителями разных религий, зачастую среди них появлялись выразители еретических направлений этих вер, например, болгарские богомилы. Города окружала полуязыческая, а то и совсем языческая стихия. Волхвы возглавляли народные восстания, апеллируя к дохристианской старине, когда якобы текли молочные реки в кисельных берегах. Церковь то укрепляла княжеский стол, то распатывала его в своих меняющихся интересах, в за-

висимости от меняющейся обстановки. В том и другом случае ссылок на религиозные авторитеты было достаточно. Наконец, получив новую веру из рук Византии, новообращенная Русь отнюдь не желала зависеть от Константинополя ни по существу, ни формально. А Византия очень бы хотела укрепить такую зависимость. Митрополита — главу русской церкви — посылали в Киев поначалу из Царьграда. Но едва-едва церковь на Руси окрепла, как тут же при активной поддержке князей и народа стала отстаивать право ставить митрополитов самостоятельно. Важный вопрос тогдашней политики — внешней и внутренней, — и вокруг него кипели страсти. Чтобы обосновать решение в свою пользу, нужно было уметь спорить и аргументировать. Аргументы выискивались в книгах.

Так неужели монахи и князья спорили только между собой, убеждали лишь друг друга, приходили к заключительным выводам ради одних себя? Без поддержки населения любые начинания повисли бы в воздухе. Грубой силой можно добиться далеко не всего, — необходима была и сила убеждения. Послания, поучения, проповеди, летописная и житийная письменность адресовалась преимущественно к читающим, а не к слушающим. Только этим можно объяснить расцвет книжности к Киево-Новгородской Руси; спрос рождал предложение, читатель требовал чтения.

Когда я писал поэму «Василий Буслаев», мне пришлось перерывать много старых книг. И вот передо мной въеве встал Новгород XII века, в котором протекало мое повествование. В стихотворных строках я не идеализировал, а лишь сгустил сведения о нем, почерпнутые из летописей.

Туча низко над бором нависла,
На ветру разметалась волглom.
Не расцветенное коромысло —
Радуга черпала Волхов.

И под радугой многоцветовой,
Прямо в небо крестами вколот,
Старовечный и вечно новый
Над рекой поднимается город.

Словно волны, толпятся кровли,
И, как птиц красноперых стаи,
Цвета яркой и буйной крови,
Рвутся в небо червленые стяги.

А по стенам ходит дозором
Больше сотни сильных и рослых,
Иноземец пытливым взором
Не сочтет их кафтанов пестрых.

Не ветра овевают, но ветры,
Не снега заносят, но снега
Этот город, грозный и светлый,
На высоком срубленный бреге.

А вокруг яснеют озера,
Темный бор переходит в рощи.
Нету в мире такого узора,
Нет красивей и нету прощяе.

Иглы сосен зимой полыхают,
А когда зеленеть березе,
Парни суженым посылают
Письма, писанные на бересте.

.

Горд торговыми город рядами.
Ой, богато живут новгородцы!
Завалили лавки дарам
Иноверцы да инородцы.

Толпа любому рада,—
Все веселит толпу! —
Ходже ли из Багдада,
Афонскому ль попу.

От холода зандевав,
В декабрь, в солнцеворот,
Здесь зябкий гость из Индии
С ганзейцем торг ведет.

Склонив с досадой голову,
Надменный Альбион
Бруски меняет олова
На наш смиренный лен.

Здесь все моря и реки,
Здесь вся земная суть,
Путь из варяг во греки,
В грехи открытый путь.

Никто здесь зря не носится
С непокупным добром,
Торгуют крестоносцы
Святейшим серебром.

А честные арабы —
Возьмись кто покупать! —
И камень из Каабы
Решились бы продать.

И как во время оно,
В убогости своей
Богатства Соломона
Здесь множит иудей.

Забыв о муке крестной,
Забыв господень гроб,
Здесь продает наперсный
Свой крест наш грешный поп.

Обычаям старинным
Переменяя лик,
Сиделец к фряжским винам
И к пряностям привык.

А женам их обнови
Носить сам черт велит,
Везут им из Кордовы
И шелк и аксамит.

Недешево обходится
Мужьям заморский доси.
За семь морей увозятся
Пушнина, мед и воск.

И сосны корабельные,
И крепкая пенька...
Ах, тридевятьземельные
Блага издалека!

Тяжко дышат в престольный праздник
Деревянные мостовые,
Всех встречает — дельных и праздных —
Белокаменная София.

Горд Софией город могучий,
Красотой ее несказанной,
Тем, что здесь вот стоял над кручей
Сам апостол Андрей Первозванный.

Горд он колоколом недремным,
Медь гремит его гулко и веще,
Часто скопищем, светлым и темным,
Вкруг него собирается вече.

Здесь порой прощенья у голи
Просит набольший и богатый
Вековой новгородской воли
Грозный колокол громкий глашатай.

Киев с его церквами, рынками, мастерскими, иностранными кварталами ничем не уступал Новгороду, а во многом превосходил его. В сложной, кипучей, многосторон-

ней жизни грамотные люди получили явную фору перед неграмотными. И берестяные грамоты — «русский папирус», — сотнями найденные при раскопках древнерусских городов, не оставляют сомнения, что преимущество грамотности было понято людьми того времени. О чем только не писали они друг другу — подлинно всенародная корреспонденция! «Казалось, что из-под земли раздались голоса, и такие живые голоса, ведь речь была иногда совсем разговорная, чего нет в древнерусских текстах, ранее известных», — пишет академик А. В. Арциховский, которому мы обязаны открытием и исследованием берестяного письма.

Предоставим слово этому крупнейшему авторитету:

«Большинство грамот — частные письма, самое существование которых в средневековой России было до раскопок неизвестно. В них затрагивают всевозможные бытовые и деловые вопросы, все, о чем люди могут писать друг другу. Многие грамоты — хозяйственные документы. Встречены жалобы, адресованные правительству и высшим государственным лицам. Имеются школьные записи, шуточные тексты и другие.

До раскопок ученые считали, что в средневековой России грамотные люди принадлежали преимущественно к духовенству. Раскопки это окончательно опровергли даже до открытия берестяных грамот. Многие найденные в Новгороде предметы (бочки, сосуды, рыболовные грузила, поцлавки, стрелы, банные шайки и так далее) помечены именами или инициалами их владельцев. Это значит, что грамотны были не только эти владельцы, но и их соседи, и пометки давали им возможность различать свои вещи от чужих.

Берестяные грамоты тоже говорят о широком распространении грамотности. Почти все их авторы и адресаты люди светские, притом не только богатые, но и бедные, не только мужчины, но и женщины.

При таком развитии образования неизбежно развивалась у отдельных лиц охота к чтению. Например, автор одного письма XIV века просил адресата, которого называет своим другом, прислать ему «чтения доброго», то есть интересную книгу. Адресатом был Максим Онцифорович, брат известного посадника Юрия Онцифоровича. Вот текст грамоты в переводе: «Поклон от Якова куму и другу Максиму. Купи мне, пожалуйста, овса у Андрея, если продаст. Возьми у него грамоту. Да пришли мне чтения доброго»,

Широкое распространение грамотности является важным признаком развития городской культуры. Новгородская школа стала теперь доступна изучению. Найдено, например, школьное пособие — деревянная азбука начала XIV века. Это пятиугольная дощечка, на ней написано тридцать шесть букв в порядке тогдашнего алфавита.

Автором целой пачки берестяных грамот XIII века является маленький мальчик. Его звали Онфим, он три раза подписался. Он учился грамоте, неоднократно им написан алфавит (алфавитный порядок букв всегда точен), а также комбинации согласных букв с гласными, что позволяло выяснить способ обучения.

Когда Онфиму надоедало писать, он начинал рисовать людей и зверей. Судя по рисункам, ему было приблизительно пять лет. Все мальчики мечтают стать воинами. Онфим изобразил свои будущие воинские подвиги. Один из нарисованных им всадников поражает копьём врага. Под всадником подпись «Онфим».

Можно привести еще примеры грамот разного рода. Тексты даю в переводе с древнерусского языка на современный:

«От Бориса к Настасье. Как придет эта грамота, пришли мне человека на жеребце, потому что у меня здесь дел много. Да пришли сорочку, сорочку забыл».

Борис куда-то уехал ненадолго по делам. Для разъезда по этим делам ему понадобился всадник. Затем он сообщает, что забыл смену белья, и просит ее прислать.

«Поклон от Петра к Марье. Покосил я пожню, и озеричи у меня сено отняли. Спиши список с купной грамоты да пришли сюда».

Озеричи — жители села Озеры. Петр — крестьянин или рядовой горожанин. Будь он феодал, даже мелкий, крестьяне не могли бы отнять у него сено. Марья была грамотна, в противном случае Петр в иных выражениях заказал бы ей копию документа.

Грамоты писались и по мелким вопросам, например, о выдаче двух ложек и двух ножей. А иногда в хозяйственных документах упоминаются колоссальные по тому времени суммы.

Нашли мы первое древнерусское любовное письмо. Вот оно: «От Никиты к Ульянице. Пойди за меня. Я тебя хочу, а ты меня». Автор прямо начинает с брачного предложения, но затем говорит о своих чувствах, а заодно о чувствах невесты, в которых он уверен,

Ряд берестяных грамот связан своим содержанием с торговлей. Мать просит сына купить ей «зенденцу добру». Зенденца — бухарская хлопчатобумажная ткань. Текст гласит: «От Марины к сыну моему Григорию. Купи мне зенденцу добру». Торговля со Средней Азией была до сих пор известна в Новгороде лишь по находкам среднеазиатских монет».

Мы сделали эту пространную выписку из сообщения академика Арциховского, чтобы, как говорится, исчерпать вопрос. Общенародная грамотность в Древней Руси теперь уже не гипотеза, а факт. Под Древней Русью мы разумеем всю Русь до монгольского нашествия и не затронутый им Новгород, включительно до XV века. Такое широкое распространение грамотности опиралось, по-видимому, на традицию, восходящую, может быть, к «русьским письменам». Долгое время — на протяжении IX—X веков — очаги грамотности были разрозненными, они то вспыхивали, то гасли в разных углах Руси. Не было объединяющей общественно-государственной идеи, которая могла зажечь их повсеместно. Такая идея возникла на рубеже X—XI веков.

Создание национального государства с помощью единой религии, организация решительного отпора кочевникам, упорядочение общественных и классовых отношений вызвали необычайную активизацию всех слоев народа. Государство и общество подвергалось воздействию противоположных сил, центробежных и центростремительных. Стремление к общерусскому единству все время наталкивалось на удельные перегородки. Препятствия эти были в ту пору исторически непреодолимы. Феодализм только-только еще принялся на Руси. Удельная раздробленность была его далеко идущим следствием, с которым сумели сладить совсем в другой исторической обстановке лишь дальние потомки киевских князей — московские государи. Пока же процесс шел своим чередом. Ярослав Мудрый или Владимир Мономах в силу своих личных качеств и благоприятных условий могли на двадцать — тридцать лет притянуть разбегающиеся области к Киеву, стянуть в один узел противоречивые тенденции. Но с их смертью снова вспыхивали междоусобицы, продолжал действовать неумолимый процесс феодального раздробления. Насколько он был неостановим, видно в свете его трагических последствий.

Пока речь шла о внутренней жизни государства и об отпоре старым неприятелям — печенегам и половцам,—

удельная раздробленность и княжеские свары были привычным, но не катастрофическим злом. Когда же в начале XIII века в южных степях появился действительно страшный противник — монгольские орды, разъединение Руси обернулось катастрофой. Жестко централизованному войску монголов, построенному по десятичной системе, с неумолимой дисциплиной и подчиненностью, не могли противостоять разрозненные княжеские войска. В 1223 году, в битве под Калкою, они были наголову разбиты татарами. Но те, занятые своими внутренними делами, не воспользовались тогда плодами победы и отхлынули туда, откуда пришли. Русь получила более чем десятилетнюю передышку. Казалось бы, жестокий урок должен подействовать? Ничуть не бывало. Нашествие Батыя спустя тринадцать лет после калкинского побоища удельная Русь встретила такой же разрозненной, как и тогда.

Но вместе и наряду с ним шел другой процесс, глубокий и перспективный. Жители Великого Новгорода и Новгорода-Северского, Владимира-Волынского и Владимира-Клязьме одинаково ощущали себя русскими. Князья менялись иногда чуть не каждый год, а русская земля стояла от века. Стремление к общерусскому единству, к национальному сплочению и консолидации все время противоборствовало с обратной тенденцией. Это диалектическое, а мы бы добавили, и трагическое, противоречие было движущей силой умственной жизни Древней Руси. Все другие — причем крупнейшие — явления духовной борьбы того времени можно привязать к этим двум крайним точкам.

Избави бог смотреть на давние дела упрощенно. Феодалная раздробленность имела свои привлекательные стороны, и они в спекулятивных целях подчеркивались ее защитниками. Какой-нибудь захудалый удельный князек, обращаясь к горожанам, мог им демагогически заявлять: «Что вам Киев! Мы сами себе Киев! Будем своим обычаем жить, пусть нашей воли не стесняют». Местные интересы сплошь и рядом выходили на первый план, и отстаивали их в урон общерусским не только князья, но и простые люди.

К чести литературы Древней Руси было то, что она с первых своих шагов заявила себя как выразительница общерусских интересов, способствовала рождению национального самосознания. Мы показали обстановку, в которой она возникала, — становление государства, рост культуры, связи с Востоком и Западом, широкая грамотность,

«Да пришли мне чтения доброго», — пишет человек того времени своему приятелю. Какое же это «чтение доброе», что входило в его круг?

Поначалу, но только поначалу, в него вошли церковные книги. Для многих наших современников — они олицетворение умственного консерватизма, грубых и наивных заблуждений. Но человеку, еще вчера приносившему жертвы Перуну и Велесу, они открывали мир, неизмеримо более сложный и богатый, чем тот, в котором он жил. В прошлой главе говорили о значении и роли Библии в человеческой культуре. Мы остановились по преимуществу на эстетической стороне древней книги, но нужно сказать и об ее этической стороне. Идея покорности, заключенная в ней, была, разумеется, очень на руку сильным мира сего. Однако сводить все содержание Библии к одной такой идее нельзя. Будь это так, Библия не просуществовала бы тысячелетия как жизненное руководство многих поколений людей. А она таковым являлась долгие века.

О революционных зернах, из которых выбрасывались самые неожиданные стебли, мы уже говорили. Они раскиданы и по книгам пророков в Ветхом завете, обнаруживаются они и в Евангелиях — их выискивали и превращали в горячие уголья мятежные умы Савонарол, Янов Гусов и Иоаннов Лейденских. Но в Библии заключен еще продуманный нравственный кодекс, выискивать который не приходилось, — он сформирован ясно и четко. Заповеди «не убий», «не укради», «не пожелай жены ближнего своего», разумеется, беспрестанно нарушались, но тот факт, что они существовали и освящены преданием, игнорировать было нельзя. В человеческом общегитии Древней Руси такой кодекс получил роль сдерживающего и воспитывающего начала. Следование ему было затруднено и почти невозможно, но важно, что подобный нравственный эталон узаконен. И русский читатель той поры все время имел перед глазами мерки, по которым он мог мерить поступки свои и соседские, посадничьи и княжеские. Несовпадение мерок и поступков рождало, как бы сейчас сказали, критическую мысль. Вспыхнув, она порой тут же гасла, но иногда разгоралась. Во всяком случае, уверенность в своей нравственной правоте возникала, а это было уже немало в то жестокое время.

Библия давала чтение на разные вкусы и склонности. «Притчи Соломоновы» и «Екклезиаст» будили скептические

ское мышление и давали простор далеко идущим умозаключениям. «Все вещи в труде; не может человек пересказать всего; не насытится око зрением, не наполнится ухо слушанием» — это не абзац из современного труда, а цитата из первой главы «Книги Екклесиаста, или Проповедника».

Книга «Песнь песней», к которой мы обращались в прошлой главе, так же как и псалтырь, заключала в себе образцы лирической поэзии, возвышавшей человеческие души. Эта поэзия переводила неясное и робкое чувство на ясный и страстный язык, обогащала эмоциональный мир человека, показывала ему новые грани и оттенки собственных переживаний.

Но библейские книги не удовлетворяли полностью пытливость русского читателя. Хотелось посмотреть: а что стоит за зеркалом? Желалось узнать подробности о событиях, переданных вкратце. Не терпелось узнать другие версии изложенных канонов истории. И пытливость снабжали подходящей пищей своеобразные произведения, носившие название апокрифов.

Апокрифы — библейские сочинения, по разным причинам не вошедшие в канон, изъятые из официального церковного употребления. В переводе означают «тайные», «сокровенные», и одно это уже должно было обеспечивать им притягательность в глазах читателей. Надо подчеркнуть, что подложными их церковь не считала, но в отличие от канонических они объявлялись творениями ума человеческого, а не боговдохновенными книгами. Церковью веками, на многих своих соборах, спорила об окончательном составе Библии. Одни части в нее включались, другие изымались. Кроме известных четырех Евангелий, существовали иные — от Фомы, от Иакова и других апостолов. «Апокалипсис» долгое время был под сомнением, пока его тоже не признали на одном из соборов канонической книгой. В Ветхом завете еще больше подобных сочинений, отринутых древнееврейскими составителями, но оставшихся в обиходе толкователей Библии, смотревших на них как бы на дополнительную литературу к основному курсу.

Вот эта «дополнительная литература» жадно поглощалась русским читателем, искавшим в ней ответа на самые насущные вопросы. В апокрифах часто билась еретическая мысль. В Болгарии, откуда приходили к нам многие книги, бушевала богомильская ересь, равно опасная для церкви и государства. Официальные обличители богомилов

упрекали их в том, — не говоря о чисто религиозных вопросах, — что они учат непослушанию начальству, проклинают богатых, чернят бояр, запрещают рабам работать на господ. Мы видим здесь характерное для средневековья явление — в религиозной оболочке сосредоточивается революционное содержание. Богомильские апокрифы получили широкое распространение на Руси.

Читателями выбирались апокрифы и не столь радикальной ориентации, но удовлетворявшие чувства справедливости и милосердия. У Достоевского Иван Карамазов в разговоре с Алешей так отзывается об одном из них: «Есть, например, одна монастырская поэмка (конечно, с греческого) «Хождение Богородицы по мукам» с картинами и со смелостью не ниже дантовых». Апокриф, упомянутый в «Братьях Карамазовых», действительно впечатляющ. Богородица в сопровождении Михаила-архангела спускается в преисподнюю, где мучаются грешники. Перед ней текут огненные реки, пылают раскаленные столы, висят плахи и виселицы. Она видит мучения грешников — все людские возрасты, звания и сословия представлены здесь. Всем воздано в меру их проступков и преступлений. Блудники и блудницы, воры и лихоимцы, пьяницы и бражники — это еще мелкая сошка, и мучения их идут ни во что в сравнении с муками убийц, ростовщиков, неправедных и жестоких властителей. Князь или царь, игумен или патриарх не получают снисхождения по своему титулу или сану — кто погружен по горло в огненный поток, кто за ноги подвешен к железному дереву, кого грызет ненасытный змей. Страшное зрелище непомерных мук исторгает слезу Пречистой и побуждает ее обратиться к богу с мольбой о помиловании грешников. Господь, склоняясь на ее просьбы, дает им послабление: ежегодно от великого четверга до пятидесятницы мучения их приостанавливаются.

Можно представить, что волновало тогдашнего читателя в этой «поэмке». Живописная ее сторона должна была сильно действовать на воображение — каждый мог узнать, чего ему надобно опасаться на том свете и от чего остерегаться на этом, чтобы избежать подобной участи. Но словесная живопись возбуждала также чувство жестокого равенства перед высшей справедливостью. Пусть оно пока отодвинуто в загробный мир, знаменательно, что возникла сама идея равенства. Один решительный шаг, и она будет перенесена на землю. Богомильы, как мы видели, такой шаг уже сделали.

Другая идея — человеческая и человеческая — проникает вторую часть поэмы и переходит в апофеоз. Она вызывает к милосердию, указывает, что есть границы для наказания, а для сострадания границ нет. Заметим, что сострадание здесь олицетворяется в богородице — идеальном женском образе, который выписан с поразительной силой. Мы восхищаемся старинными ликами рублевских икон, но в нашем примере словесное искусство заслуживает не меньшего удивления. Давние живописцы, в том числе и великие Андрей Рублев и Симон Ушаков, наряду с другими источниками, черпали свое вдохновение из произведений, подобных «Хождению». Круг их чтения составлялся как раз из таких сочинений. Обратим внимание на то, что евангельская дева Мария переосмыслена в мать всего человечества, печалующуюся о его муках и вступающую за него пред лицом высшей силы. Лермонтовский образ «теплой заступницы мира холодного» получал свое начало именно здесь.

Жития святых пользовались в Древней Руси еще большей популярностью, чем апокрифы. Житийная литература пересказывала биографии подвижников церкви, уснащая их не только чудесами и правоучениями, но широко вводя в них бытовую, исторический и психологический материал. Многие жанры здесь представлены как бы в зерне, из которого в дальнейшем выросла литературный колос. Иные жития напоминали новеллу, другие — повесть, в третьих были зачатки романа. Читали их охотно, это была тогдашняя серия «Жизни замечательных людей».

История в них модернизировалась применительно к пониманию и знаниям человека русского средневековья. Деяния какого-нибудь мученика, жившего во времена римских императоров, становились похожи на мытарства холопа поры современных княжеских междоусобиц. Бытовая окраска давалась тоже применительно к времени. Вспомните картины итальянских художников раннего Возрождения на евангельские темы. Пейзаж менее всего напоминает Древнюю Иудею, это привычный живописцу тосканский или умбрийский ландшафт. Резиденция Пилата точь-в-точь рыцарский замок, иерусалимский храм — католический собор с чертами романской архитектуры, дом Лазаря — жилище итальянца средней руки. То же самое с одеждой — Магдалина является в пышном наряде римской куртизанки, легионеры Пилата — в доспехах кондотьеров, книжники и фарисеи — в мантиях и шаночках Болонского

университета. Художник не задумывался над археологией быта, он ее не знал, да и не хотел знать. Он — как бы мы сказали сейчас — ставил своей задачей передать идею произведения в ее современном воплощении. Евангельское предание придвигалось вплотную, события тайной вечери происходили вчера или позавчера. Живописец иногда рисовал в толпе, окружавшей Христа, самого себя — ощущение сопричастия владело им в полной мере.

Примерно так обстояло дело и с житиями святых. Переписываемые и дополняемые древнерусским книжником, они приобретали черты современного повествования. Среди канонизированных церковью лиц были князья и рабы, воины и горожане, блудницы и монахини, епископы и чиновники, купцы и крестьяне. Все ступени общественной лестницы заполнены житийными персонажами. Их начальная мирская жизнь, обычно противопоставлявшаяся позднейшей аскетической, изобиловала драматическими коллизиями, красочными приключениями, впечатляющими эпизодами. Переписчик и составитель житий, описывая деяния святых, проходил подлинную школу литературного мастерства. Перед его глазами стояли старые византийские образцы, восходившие к еще более древним эталонам. К Тациту и Плутарху шла традиция жизнеописаний выдающихся людей, и древнерусский книжник приобщался к угасшей культуре Рима и Эллады, сам того не подозревая. И как эллинский кентавр преображался в славянского китовраса, так стройная композиция плутарховских биографий просвечивала сквозь ткань житийного повествования. Книжник учился искусству литературного портрета, усваивал умение типизации и обобщения, овладевал навыками сюжета и фабулы. И когда потребовалось создать жития на собственном русском материале, описать деяния своих соотечественников, вчерашний копиист-переписчик, естественно, вырос в самостоятельного писателя.

Авторы первых русских житий отчетливо представляли патриотическую задачу, стоявшую перед ними. В житиях Бориса и Глеба, Мстислава и Ольги, Феодосия Печерского создавался нравственный идеал подвижников и радетелей земли русской. Неустрашимые, честные, твердые духом, вставали они перед взглядом древнерусского читателя, вызывая его к следованию и подражанию высоким своим достоинствам. К труду житийного писания относились с глубокой ответственностью, рассматривая его как благочестивый подвиг. Характерно заявление одного из таких жизнес-

описателей: он признается, что, взяв перо, не раз бросал его «трепетна бо ми десница, яко скверна сущи и недостойна к начинанию повести».

Некоторые жития принадлежали перу первоклассных писателей. Так, «Житие Феодосия Печерского» было создано Нестором-летописцем, о котором мы еще получим возможность говорить. Объединенные в обширные сборники, носившие названия «Прологов», «Четьих-Миней» и «Патериков», жития долго оставались в кругу чтения древнерусских людей.

Познавательная литература пришла на Русь в переводах с византийских и болгарских оригиналов и расширяла умственный кругозор наших предков сведениями, считавшимися необходимыми для образованного человека средневековья. Византия сохранила преемственность культуры, она не пережила, подобно Риму, разрушительных нашествий гуннов и германцев, и античное наследие составило основу ее позднейшей образованности. В прошлой главе, пересказывая биографию Константина Философа, мы дали представление об уровне византийского образования — он был достаточно высок. Школ, равнозначных той, в которой учился славянский просветитель, папский Рим тогда не знал. Людей такой научной подготовки и таких знаний, как патриарх Фотий, как Кирилл и Мефодий, тогдашняя Европа почти не выдвигала. Юная Русь получала в те века от древней Византии не меньше, а, пожалуй, больше, чем, к примеру, Франция или Англия от Рима.

На Руси получили распространение сборники философских изречений, носивших название «Пчелы». Название отвечало характеру сборника: как пчела собирает мед с разных цветов и несет его в улей, так, мол, в этой книге соединены лучшие достижения ума человеческого. Имена Аристотеля, Сократа, Фукидида, Платона, их мысли и заключения густо насыщают страницы этих книг. Популярность приобрели сочинения энциклопедического характера — «Изборники», «Шестодневы», «Физиологи», сообщавшие самые различные сведения — философские, исторические, географические, зоологические, астрономические и т. д. и т. п. Сведения применительно ко времени носили богословскую окраску, объяснения явлений были порой наивными и фантастичными, но познавательное значение материала оставалось велико. Древнерусский читатель получал умственную пищу не только с византийского Юга, но и от средневекового Востока,

Издлюбленным чтением была «Повесть об Акире Премудром», пришедшая к нам из далекой Сирии. Сюжет ее укладывается в несколько фраз. Бездетный Акир усыновляет племянника в надежде, что тот станет его достойным преемником. Племянник надежд не оправдывает, он распутник и гуляка, поучения дяди ему тошны. Неблагодарный родич начинает плести интриги против своего благодетеля, и всевидящее провидение наказывает его смертью. Повесть строится как последовательный ряд афоризмов, обращенных премудрым Акиром к молодому человеку. «Сыне, — восклицает, например, Акир, — имя и слава почетнее человека, нежели красота его лица, потому что слава вечно пребывает, а лицо после смерти увядает». Такими поучениями повесть наполнена до краев. По сути, это тогдашний учебник этики, и в качестве такого он имел огромный успех на Руси и долгое время спустя, даже в XIX веке, имел хождение в народе.

Серьезным чтением были также **исторические хроники**, из которых черпались сведения о Троянской войне, походах Александра Македонского, Римской империи. Любопытно, что широко читалась на Руси «История иудейской войны» Иосифа Флавия. Центральное лицо трилогии Лисна Фейхтвангера, он еще девять веков назад был хорошо знаком нашим предкам. Переведенные с греческого, эти сочинения сообщали русскому читателю представления о связи времен, о непрерывности исторического процесса, побуждали его интересоваться схожими событиями отечественной истории.

Мы говорили преимущественно о книгах, пришедших на Русь из Византии, Болгарии, Востока. Они часто перерабатывались в применении к древнерусской действительности, сопровождалась вставками и замечаниями переводчиков, приобретали новый национальный колорит, но оригинальной литературой называть их без натяжки нельзя. Книгам этим принадлежит огромная заслуга в приобщении древнерусского читателя к культурным достижениям человечества, они широко раздвигали его умственный кругозор, помогали ощутить свое место и значение в ряду других народов. Для древнерусского книжника такие книги были подлинной школой литературного мастерства, он усваивал из них навыки не только переводчика, но и писателя. И первые же самостоятельные произведения, вышедшие из-под пера наших книжников, несли уже все черты настоящей литературы. Их отличало ясное представление о

цели повествования, хорошее знание предмета, умелое построение, выработанность слога.

Примером такого сочинения может служить «Хождение Даниила Паломника». Оно отразило интереснейшее явление Древней Руси — странствования по белу свету. Путешествие в Иерусалим было освященным церковью предложением для тысяч любознательных и жадных к новизне людей, стремившихся повидать далекие страны, испытать неизведанные приключения и случайности. Мы помним беспокойного новгородского дьякона-переписчика, на полях строгой книги выражавшего свои дерзкие намерения. «Пойду поя...» — восклицал он, и перед его взглядом рисовались заманчивые доли и горы, реки и моря, где он будет недосыгаем для игуменского окрика и строгого монастырского устава. Пойдет он, распевая духовные стихи, а то и мирские песни, по нескончаемой дороге, молодой, независимый, свободный... Куда как хорошо!

Настроения дьякона-переписчика были свойственны большому кругу людей. Былины о Василии Буслаеве и каликах переходных довели до нас характеристики и портреты этих скитальцев. Не очень-то благочестивый вид был у них. Былинные калики — дородные молодцы, силачи и красавцы, одетые в цветное платье и шляпы земли греческой. Слово «калики» производят из названия страннической обуви, общей для всей средневековой Европы. Позднее, когда странниками становились обычно убогие и увечные люди, «калики» переосмыслилось в «калеки» и с таким смыслом вошло в наш современный язык. Но калики Кievo-Новгородской Руси сами способны были кого угодно сделать калеками. Они организовывались в дружины, которые силами часто не уступали воинским. Дружины выбирали вождей, вводивших в них дисциплину и подчинение. Это были весьма грозные отряды, которым были не страшны нападения со стороны. Когда былинные калики начинают просить милостыню у князя Владимира, то «дрогнула матьсыра земля, с деревьев вершины попадали, под князем конь окорачился, а богатыри с коней свалились». Попробуй отказать таким молодцам в подаении!

Река явно захлестывала берега, и церковь должна была напомнить паломникам, чтобы скитания не становились самоцелью. «Хождение Даниила Паломника» решало именно эту задачу. Игумен Даниил отправился в Палестину, когда она только что была завоевана крестоносцами. Время первого крестового похода — самая романтическая пора

средневекового рыцарства. В свите короля Балдуина он мог встретиться с прототипом пушкинского героя, который, как мы помним,

...Себе на шею четки
Вместо шарфа навязал
И с лица стальной решетки
Ни пред кем не подымал.

Но пока «в пустынях Палестины»... «мчались в битву паладины, именуя громко дам», благочестивый русский монах неспешно объезжал страну, тщательно записывая свои впечатления. Интересовали его — это было целью паломничества — христианские святыни, и он описывал их так, чтобы его соотечественники в Новгороде или Пскове, Киеве или Чернигове, не покидая своих изб и домов, видели их наяву. Предвосхищая туристские очерки наших дней, он простодушно еравнивал знаменитую Иордань-реку с безвестной речкой Сновью. Мой современник — журналист, сравнивший египетские пирамиды с донецкими терриконами, следовал, сам того не ведая, принципам игумена Даниила. Предвосхитил он и другой журналистский прием, предуведомляя читателя, что не может рассказать об увиденном так, как следовало (вспомните испытанную газетную фразу: «К сожалению, обилие материала и размеры статьи...»). Правда, вряд ли современный очеркист наберется храбрости сказать о себе так, как игумен XI века, что, мол, ездил он по заграницам «во всякой лености, и слабости, и пьянстве, творя всякие неподобные дела». Ни за что не скажет такие страшные слова мой современник, даже в порядке самоуничтожения, как и произносил их честный монах, на самом деле ничуть не повинный в возводимых на себя грехах.

«Хождение» игумена Даниила, написанное наблюдательным и понятливым человеком, запечатлевшее выпуклые и четкие картины далеких стран, стало излюбленным чтением русских людей на долгие столетия и послужило образцом для многих последующих описаний подобного рода, в ряду которых можно поместить и знаменитое «Хождение» Афанасия Никитина. Весьма характерно, что одной из главных целей Даниила была молитва за русский народ, которую он возносил в тех местах, откуда она, по его мысли, быстрее всего должна была дойти по назначению. Эта трогательная мотивировка как нельзя лучше обрисовывает нравственный облик давнего путешественника, ощущавшего себя радетелем родной земли в далеких краях.

Проповеди, читавшиеся с амвонов древнерусских церквей, несли в себе большой идеологический и политический заряд; они были призваны утверждать нравственные и догматические основы новой веры, разъяснять церковные и государственные задачи. Обращенные к широкому кругу слушателей и читателей, они должны были сообразоваться с культурным уровнем и духовными интересами самых разных слоев общества. Современный лектор знает, как трудно читать лекцию в так называемой смешанной аудитории — именно к такой аудитории обращались древнерусские проповедники. Проповедь становилась искусством, приобретала черты литературного жанра и как жанр требовала специфических приемов, вырабатывая особый эмоциональный язык, трогавший сердце князя и смерда. Форма гибкая и емкая, тесно связанная по природе своей с текущими событиями, проповедь, несомненно, должна была влиять на развитие других жанров древнерусской литературы.

Так, вполне допустимо, что «Житие Бориса и Глеба» вобрало в себя первоэлементы проповедей, посвященных трагическому братоубийству. Как считается, в княжеской распри, возникшей после смерти Владимира Святого, пробивая путь к власти, Святополк Окаянный (это прозвище он и получил вследствие своего преступления) предательски умертвил своих братьев — юных Бориса и Глеба. Проповедь, а затем летопись и житие не могли пройти мимо такого вопиющего события, не только оскорблявшего нравственное чувство народа, но и дававшего благодарную возможность для глубоких политических обобщений. Все распри в молодом государстве братоубийственны, могущественное спокойствие русской земли достигается единением, а единение возможно лишь при условии подчинения старшему в роде — великому князю Киевскому. Идеи, питавшие гений безымянного автора «Слова о полку Игореве», зрели в умах соотечественников еще во времена Ярослава.

Проповедь, влияя на смежные жанры, сама развивалась как жанр. Она приобретает характер торжественных обращений к пастве, получает наименование «Слова», которое потом переходит на произведения вообще повествовательной литературы. Авторы «Слов» — авторитетные представители церкви, — сочиняя такие обращения, опираются на многовековой опыт духовного красноречия, воспринятый от Византии.

В «Слове о законе и благодати» первого русского митрополита (до него этот высший пост занимали греки) Илла-

риона чувствуется рука изощренного и талантливого книжника, знакомого с иноязычными образцами, овладевшего высокой словесной культурой. Свободно и умело пользуется он метафорами и сравнениями, символическими параллелями, риторическими вопросами и восклицаниями. «Ты правдою бо облечен, крепостью препоясан, истиною обут, смыслом венчан и милостынею, яко гривною и утварью златою, красуюся», — таких, с подлинным литературным блеском написанных, строк здесь немало.

По содержанию «Слово о законе и благодати» представляет собой возвеличение принятой Русью христианской веры, развернутую хвалу осуществившему эту акцию великому князю Владимиру, обращение к его наследнику Ярославу, как преемнику славных дел отца. Сам Илларион выступает в «Слове» возвестителем не только церковных, но и чисто национальных русских интересов. Он славит Владимира не только как христианского героя, но и расширителя государственных пределов, устроителя земли русской. «Слово» являлось орудием политической борьбы, которую умело и продуманно вел Ярослав Мудрый с помощью таких своих сподвижников, как Илларион. Самостоятельность русской церкви нужно было обосновать традицией, и эту цель преследовало «Слово». Владимир сам решил принять новую веру; сей духовный подвиг принадлежит собственно русскому народу, а не грекам; крестил киевлян их природный князь, а не пришлые люди, настойчиво утверждает Илларион. «Слово» подготавливает канонизацию (причисление к лику святых) Владимира, которой усиленно сопротивлялись византийцы. Наконец, «Слово» укрепляло позиции самого Ярослава, правившего в это время Русью. «Желание прославить настоящее в прошедшем — вот существенный смысл подобных попыток», — говорит глубокий знаток произведений Иллариона академик И. Н. Жданов.

Деятельность Иллариона протекала в середине XI века, но плоды ее ощущались и долго после. Он лишь положил блистательное начало традиции жанра на русской почве. Спустя столетие талантливый и трудолюбивый Кирилл Туровский утвердил за собой авторитет замечательного проповедника, что равнялось тогда теперешней писательской славе. Его, впрочем, вполне можно называть писателем, — в сочиненных им молитвах Кирилл заявляет себя подлинным поэтом, в своих «поучениях» и «словах» он предстает как яркий повествователь с образной и красочной речью. Кирилл Туровский истинно поэтичен, когда го-

ворит о духовных предметах, привлекая для наглядности примеры из сущего мира: «Сегодня весна красуется, оживляя земное естество, и ветры бурные, теперь тихо веющие, плоды умножают, и земля, семена питая, зеленую траву рождает; так весна красная — это вера Христова, которая крещением возрождает человеческую природу, бурные же ветры — это греховные помыслы, покаянием претворенные в добродетель».

Проповеди — «Слова» и «Поучения» — значительное явление древнерусской литературы, оказавшее действительное влияние на ее последующее развитие. Многие талантливые люди использовали эту активную форму общения со своими читателями и слушателями и оставили нам сильные образцы напряженной работы мысли и сердца в те отдаленные времена.

Интереснейшим образцом подобного рода является «Поучение Владимира Мономаха», крупного государственного деятеля Киевской Руси. Илларион и Кирилл являлись монахами-книжниками, им, как говорится, сам бог велел блюсти литературную традицию. Владимир Мономах был светским человеком, правителем огромного государства, книжная словесность не могла поглощать его всецело, у него хватало других забот. И поэтому «Поучение» князя, обращенное к сыновьям-наследникам, осталось показательным свидетельством того, какие глубокие корни пустила в древнерусском обществе новая нравственность, как широко в нем распространилась книжная образованность.

Феодалный властитель в средние века — князь, король, император — далеко не всегда являлся образованным человеком. Он был плоть от плоти своего окружения, перефразируя старую пословицу: какой приход, таков и поп. А во многих «приходах» того времени — во всех этих германских, фландрских, французских княжествах и графствах грамотность была не в почете, к ней относились с нескрываемым презрением, как к праздному занятию монахов-клириков. Благородным делом, достойным князя, считалась воинская потеха, оружием его был меч, а не перо. Храбрые рыцари первого крестового похода — современники Владимира Мономаха — не всегда могли подписать свое имя под грамотами, а книжная премудрость была им недоступна.

И поэтому «Поучение Владимира Мономаха» остается для нас не только знаком личных качеств мудрого русского князя, но и культурно-нравственного уровня его окружения.

ния, всего светского-общества Киевской Руси. В «Поучении» встает умудренный годами и опытом, широко мыслящий и человечный деятель. На первый план он ставит все время интересы и заботы государства, а потом уже свои. Но крепость и силу государства он ставит в зависимость от соблюдения в нем справедливости и защиту слабых от сильных, бедных от богатых провозглашает основой правопорядка. Мономах — а это просто поразительно в те жестокие времена — призывает быть снисходительным даже к очевидным преступникам. «Всего же паче убогих не забывайте, но елико могуще по силе кормите, и придавайте сироте и вдовице оправдате сами и не вдавайте сильным погубати человека. Ни права, ни крива не убивайте, не повелевайте убить его, аще будет повинен смерти; а душа не погубляйте никакая же хрестьяны».

Владимир Мономах рисует в «Поучении» образ деятельного, трудолюбивого, любознательного человека, каким бы он хотел видеть своего преемника. Он призывает своих детей учиться, как учился их дед Всеволод, усвоивший пять языков (латинский, греческий, немецкий, венгерский, половецкий). Сам Мономах свободно ориентируется в современной ему литературе, обнаруживает знание византийских и болгарских источников. Он в полном смысле слова передовой человек своего времени. «Поучение» написано с большим словесным умением, автора отличает выработанный художественный вкус, соединенный с определенными писательскими навыками.

Древнерусское летописание представляет собой явление удивительное и волнующее. «Повесть временных лет», как называлась наша древнейшая летопись, — это не просто исторический документ, зафиксировавший события большой давности, но подлинно художественное произведение. Нестор-летописец, которому традиция приписывает составление свода, соединял в одном лице таланты историка, философа и писателя. По широте взгляда, стройности концепции, наконец, информированности он часто превосходит авторов средневековых хроник смежных веков и стран. Историю Руси он рассматривает на фоне всемирной истории, жизнь своего народа включает в событийный поток других народов. Племенные, а затем государственные судьбы полян-руси он сопрягает с судьбами всего славянства.

На основании византийских хроник, народных преданий и сказаний, летописец воспроизводит события седой старины, вплоть до VI—VII веков, к которым относятся, напри-

мер, легенды о Кие и обрах. С середины IX века летописцем устанавливается уже последовательное повествование с фиксированными историческими датами. В ткань летописи искусно вплетаются своеобразные новеллы, к ним, кстати говоря, принадлежит знаменитый рассказ, сызнова воскрешенный и снова увековеченный в «Песне о вещем Олеге» Пушкина. Летопись носила характер энциклопедического труда, в нее включены сведения географические и этнографические, отрывки из не дошедших до нас песен и былин, легенд и сказаний. Часто мы можем лишь догадываться, — устный или письменный источник был перед летописцем, когда он излагал тот или иной исторический факт. Один ученый прошлого века, К. П. Бестужев-Рюмин, весьма точно определил «Повесть временных лет» как архив, «в котором хранятся следы погибших для нас произведений первоначальной нашей литературы».

В летописи Нестора немало загадок. Неясными остаются дописьменные века нашей истории. Темное предание о призвании варягов признано недостоверным, оно явно служило орудием политической борьбы в Киевской Руси и в качестве такового и было извлечено на свет летописцем. Но против кого направлялось это орудие? Законность династии Рюриковичей как будто никто не оспаривал. Может быть, однако, существовали осколки прежних династий — Киева и других племенных вождей вроде Вятко и Радима? Или легенда понадобилась лишь как помпезное обоснование исключительности одного-единственного княжеского рода на Руси?

Летопись молчит о проникновении письменности в дохристианскую Русь. Между тем данные об этом должны были быть под рукой Нестора. Видимо, здесь сознательное умолчание в целях сильнейшего акцентирования успехов просвещения именно в послеязыческую пору.

Иные свидетельства летописи берутся учеными под сомнения. Таково, например, сообщение об испытании «вер» князем Владимиром незадолго до крещения. Владимир, окончательно решив оставить язычество, некоторое время колебался в выборе между христианской, мусульманской и иудейской религиями. Да и в христианской вере нужно было выбирать либо римский, либо греческий образец. Он разослал посольства в разные страны, наказав посланцам хорошо присмотреться к верам, а потом доложить об их слабых и сильных сторонах. Пересказывать все предание не стану, любопытствующие могут заглянуть в пер-

вые тома либо Карамзина, либо Татищева, либо Соловьева. Исход дела известен — принята была православная вера. Ну, а что, если бы Русь обратилась в какую-нибудь другую веру? Весь ход истории переменялся бы... Это, конечно, праздное умствование, но для писателя куда как соблазнительное. Я все подумываю написать на сей сюжет поэму, а то и повесть. И прошу прочитавших эти строки собратьев по перу до поры до времени не перебегать мне дорогу. Летопись, кстати, говоря, предоставляет множество подобного материала. Зацепок для самых дерзких построений с выходами в современность там хоть отбавляй.

«Повесть временных лет» пронизывает живая мысль, она подчинена динамичной концепции. Идея общерусского единства сопрягается в летописи с идеей всеславянской общности — одно это свидетельствует о деятельной работе исторического разума в те годы, когда мысль поневоле была ограничена узкими областными пределами. Народ Древней Руси выглядит у летописца не одиноким, не особным, не отъединенным среди других народов и не противопоставляется им. Признается, что как разнятся языки, так могут разниться и уклады стран и земель. Противопоставление идет по другой линии — просвещения и культуры. Поляне — передовое племя с точки зрения летописца, первым принявшее христианство, имеет явное преимущество перед древлянами, живущими до сих пор «звериным обычаем». Видимо, для наглядности здесь даже сгущаются краски, чтобы представить выгоды просвещения и невыгоды культурной отсталости. Просветительская тенденция вообще очень сильна в летописи.

Единство нации на том историческом этапе предполагало консолидацию ее вокруг одного центра и одного властителя. Возвеличение Киева и великого князя, сидящего на его столе, представляет постоянную заботу летописца. Осуждаются все центробежные акции младших князей, все их сепаратистские устремления. Все, казалось бы, складывалось не в пользу такой концепции. Феодализм развивался по своим законам, время для централизованного государства еще не пришло. Людовики Одиннадцатые и Иваны Третьи появились четырьмястами лет спустя. Но мысль летописца передавала биение народного пульса, а этот пульс стучал одинаково во всех частях огромного организма нации, населявшей пространство от Черного до Белого моря, от Карпат до Заволжья. Мысль была глубоко прогрессивной и не только обращалась в будущее, но и в

настоящем оказывала действенную помощь людям, забываясь о сохранении и оберегании Руси.

Наряду с государственным и общественным началом развивалось в древнерусской литературе начало индивидуальное. «Моление Даниила Заточника» в высшей степени заостряет личный мотив в произведении, носящем отнюдь не личный характер. В просьбе, обращенной к князю, впервые в нашей словесности «малый мира сего» формулирует свои притязания на собственное место под солнцем. Он требует, как мы бы теперь сказали, трудоустройства, обращая внимание князя на свои интеллектуальные качества. Он выделяет их как нечто ценное, имеющее в обществе не меньшее значение, чем воинский талант и богатая казна. Изошренный ум и словесное искусство, которыми владеет, по собственному мнению, автор «Моления», должны обязательно найти спрос и применение при княжеском дворе. Духовный товар, которым распоряжается Даниил Заточник, это обычное имущество интеллигента всех времен и народов, и психологический портрет Даниила соответствует положению человека промежуточной общественной прослойки.

Резкая критика социальных неустойчивостей не мешает ему искать место в служебной иерархии. И чтобы подчеркнуть свое право на это место, он, как говорится, показывает товар лицом — цитирует священные и светские книги, острит и злоязычит, всячески демонстрирует свои знания и образованность. В отличие от Мономаха, Кирилла Туровского и безвестного автора «Слова о полку Игореве» в нем живо ощущается интеллигент в первом поколении. Еще не выработалось устойчивое достоинство, нет чувства преемственности, отсутствует внутренняя свобода. В каждой строке ощущается лихорадочная нетерпеливость: а вдруг с таким трудом достигнутое образование — «хороший товар» — пропадет зря? Вдруг не заметят такое сокровище разума, каким искренне считает себя автор «Моления»? О, это было бы ужасно, но надежды нельзя терять, и Даниил Заточник продолжает свои похвалы, жалобы, просьбы. Человек слабый, изломанный и, несомненно, даровитый, он вызывает у меня смешанное чувство жалости и неприязни. Будь я на месте Ярослава Всеволодыча, к которому он адресовался, обеспечил бы я ему безбедное житье, но постарался бы держать его от себя подальше. Но, вообще-то говоря, Даниил Заточник явление интересное. Такие фигуры могут возникать уже в доста-

точно сложном и разветвленном обществе, каким и было оно в Древней Руси накануне татарского нашествия.

Вершиной культуры тех времен, одним из самых значительных событий всей исторической жизни русского народа явилось «Слово о полку Игореве». Если бы даже ничего не уцелело после нашествия татар, если бы начисто исчезли все исторические свидетельства, архитектурные памятники, свитки и книги, если бы наглухо забылись былины, песни, предания, а осталось лишь «Слово», мы бы по нему одному смогли судить о невиданном расцвете духовной жизни Киевской Руси. Это действительно великое произведение, впитавшее в себя мысли и чувства, надежды и тревоги, горести и чаяния целого народа. Поражает свобода, с которой оно написано: автор не скован ни литературными, ни религиознодогматическими канонами. Он широко пользуется образами славянской мифологии, не заботясь о том, как посмотрит на это церковь, осуждавшая подобные вольности.

Пушкин первым обратил внимание на иронию, содержащуюся в начальных строках «Слова»:

«Не лепо ли ны бяшет, братие, начяти старыми словесы трудных повестей о плку Игореве, Игоря Святославлича? Начати же ся той песни по былинам сего времени, а не по замышлению Бояню! Боян бо вещей, аще кому хотяше песнь творити, то растекашется мыслю по древу, серым волком по земли, шизым орлом под облакы. Помняшеть бо, рече, пьрвых времен усобице. Тогда пуцашеть 10 соколов на стадо лебедей, которы дотечаше, та преди песнь пояше старому Ярославу, храброму Мстиславу, иже зареза Редедю, пред плки Касождьскыни, красному Романови Святославличю. Боян же, братие, не 10 соколов на стадо лебедей пуцаше, но своя вещь прсты на живая струны вскладаше, они же сами князем славу рокотаху».

Такое обращение предполагает сложившуюся литературную традицию, от которой приходится отталкиваться, чтобы не прослыть простым копировщиком прежних образцов. Для автора «Слова» Боян — это «старик Державин», отношение к нему одновременно влюбленное и чуть насмешливое. Буквальный перевод второй фразы: «Пусть же начнется та песнь по [действительным] событиям этого времени, а не по замышлению Боянову». И далее: «Ведь Боян вещей, если хотел кому сложить песнь, то растекался мыслью по древу» и т. д. То есть читателю дается понять, что Бояново красноречие устарело для описания тепереш-

них событий и новый писатель следовать ему не собирается.

Такое начало — чисто литературное, предполагающее споры и размышления о «традициях и новаторстве», — вводит нас в обстановку индивидуального и, пожалуй, даже профессионального творчества. Кем бы ни был автор «Слова» — а догадок множество, — он прежде всего писатель, отлично знающий цену и силу своего мастерства, изучивший старые его законы и создающий новые. Причем писатель экстра-ряда, подлинно великий, разница между ним и Даниилом Заточником — это разница между гением и талантом, мастером и дилетантом.

Каково было его общественное положение? Монах, дружинник, вельможа, княжич? Для монаха он слишком светский и блестящий человек. Светский блеск неминуемо потускнел бы в монастырских стенах, даже если бы прежде рясы человек носил кольчугу. А «Слово» блестит и переливается на полуязыческом солнце, звенит мирскими песнями и утехами, шумит громом браней и походов. Для дружинника слишком свободно говорит он о князьях, судит о государственных делах, оценивает по строгому счету прошлое и настоящее. Для вельможи он чрезмерно раскован, дерзок и молод. Дерзкая полемичность обращения к Бояну, лирика «Плача Ярославны» обличают в авторе человека отнюдь не преклонных лет. Если бы я писал повесть из жизни тех времен, я бы сделал его певцом-воином типа рыцарей-миннезингеров, каким был, например, Фогельвейде. Киевская Русь была неизмеримо ближе к Европе, чем Русь Ивана Калиты и Московское государство следующих Иванов. Она составляла тогда единое целое с Европой, а не отединенную ее часть. И культурные процессы протекали в сходных условиях, причем Киевская Русь во многом опережала своих близких и дальних соседей. И появление на общественном, культурном горизонте фигур такого рода представляется мне естественным.

Кроме того, на бесчисленных столах бесчисленных княжеств сидели тогда представители одной династии Рюриковичей. Династия возводила свое начало к скандинавским предкам. Связи со шведско-норвежским севером поддерживались все время. При внутренних неурядицах русские князья искали порой убежища в Скандинавии, а северные короли и принцы убегали в Киев. Княжеские и королевские дома заключали перекрестные браки, жены, вывезенные из других стран, привозили вместе с приданым память об

обычаях далекой отчизны. Огромным почетом пользовались на севере скальды — певцы-воины. Они занимали в общественной иерархии одно из следующих мест после короля. В жизни, в быту, на службе всегда многое значит прецедент. Положение скальда было для князей Рюриковичей тем прецедентом, который если не всегда стоял перед глазами, то всегда оставался на памяти.

Сохранились также летописные свидетельства о княжеских ссорах из-за певцов-профессионалов. Имя одного из них, Митюты, дошло до нас — он был младшим современником автора «Слова». Так или иначе, но тонкая прослойка художественной интеллигенции существовала в Киевском государстве, а профессиональные поэты, певцы-витязи могли занимать определенное место в феодальной иерархии. Таким певцом-витазем мог быть и старый Боян, предшественник автора «Слова», и сам автор.

Нет необходимости пересказывать «Слово о полку Игореве», — читателю оно знакомо со школьной скамьи. Звенящий тоской и надеждой призыв к единению Руси перед лицом вражеского нашествия — таков его лейтмотив, и мы тоже усвоили это определение с ученических лет. Мне хочется здесь обратить внимание на одну его особенность, объясняющуюся национально-историческими условиями, в которых оно создавалось, и своеобразием духовного облика человека, который его создал.

Цветную ткань «Слова» покрывают причудливые и странные узоры. Они готовы порой составить законченный рисунок, но, не дойдя до конца, опять бегут и разбегаются по широкому полотну. Нам эти узоры почти непонятны, но древний мастер наносит их как бы походя, уверенный, что его поймут с полуслова. Двести лет гудит над Русью колокольная медь, а в «Слове» дерзко и маняще звучат имена языческих богов. Упоминаются они не для того, чтобы, перекрестившись, отречься от них, а затем, чтобы подчеркнуть кровную к ним причастность. «Бояне, Велесов внуче», — обращается автор «Слова» к своему предшественнику, возвеличивая его таким обращением. Кстати говоря, не будь этого обращения в «Слове», мы вряд ли бы и узнали, что Велес — скотий бог — был как бы славянским Аполлоном, покровителем искусств. Русичи, соотечественники автора «Слова», — внуки Дажбога и Хорса. Ветры именуются стрибоговыми внуками. Грают в «Слове» босуви врани — священные вороны, кличет Див — загадочное существо, то ли птица, то ли человек, то ли нечисть.

В княжеском терему, на кровати из драгоценного тиса, снится Святославу чудный сон, где «синее вино с трютом смешено». А князь-оборотень Всеслав «людям судяше, гряды рядяше, а сам в ночь волком рыскаше». А вслед за ним и по его примеру Игорь скачет горностаем, бросается белым гоголем на воду, мчится серым волком, летит быстрым соколом, спасаясь из половецкого плена. Реки в «Слове» — живые существа, они разговаривают, горюют, радуются и то сочувствуют, то противятся людям. Так же ведут себя и другие стихии — ветры, солнце, море.

Автор «Слова» помнит предания такой старины, которую не упомянула летопись. Что это за века трояновы, тропы троянова, земля троянова? Кто такой Троян? Неужели римский император Ульмий Траян, чьи легионы стояли в Дакии, теперешней Румынии, и чья политика на Балканах способствовала их романизации? Но ведь он правил в начале II века, а славяне пришли на Балканы значительно позже. Во II веке и славян еще не было в природе, существовали их предки — венеды и склавены. Но «седьмой век Трояна» — это начало Киевской Руси; даты совпадают. Народная память уходит далеко в глубь времен, и автор «Слова» хранит эту память.

В антскую старину уводят нас строки: «Готские красные девы въспеша на брези синю морю, звоня руским златом, поют время Бусово, лелеют месть Шароканю». Смысл строк тот, что поражение Игоря сравнивается с поражением Буса, или Божа, — антского вождя, которое тот в IV веке потерпел от готов, предков «готских дев». Надо сказать, что в Крыму в те времена сохранялось племя готов-тетракситов, заброшенное туда одной из волн великого переселения народов. В их фольклоре и могло удержаться воспоминание о воинской победе их предков. Автор «Слова» дает прямую ссылку на него — это могли быть песни типа скандинавских саг, в которых, как мы знаем, запечатлелись события именно тех давних времен. Поэт Н. Заболоцкий, оставивший нам блестящий перевод «Слова», выражал сомнение в возможности такой долгой памяти и предлагал другое толкование этих строк. Он полагал, что вряд ли имя Буса, или Божа, могло сохраниться в живой речи спустя девять веков. Если принять посредство готской саги, а может быть, и не дошедшей до нас русско-славянской былины, то сомнение отпадает.

Далеко до Дуная от Киева, Чернигова и Новгорода-Северского, но все время в «Слове» слышится имя этой вели-

кой реки. И в заключительных строках «Слова»: «Девыцы поют на Дунае, вьются голоса чрез моря до Киева», — звучит тот же мотив. Легендарная прародина, откуда, по летописи, началось расселение славянских племен по степным и лесным просторам, заявляет о себе в этих упоминаниях. За ней авторитет древности, за ней сила предания, и автор «Слова» скрепляет именем Дуная значимость событий своего повествования.

Все это, вместе взятое, — языческие звоны и шумы, отзвуки антской и славянской старины, дышащая и волхвующая природа — создает ту причудливую и странную инструментовку «Слова», которая зачаровывающе действует на слушателя. Удивительная свобода, удивительная раскованность духа чувствуется здесь — ведь другие памятники древнерусской письменности в большей или меньшей степени хранят на себе следы строгого религиозного мироощущения. Если взглянешь на «Слово» с этой неожиданной стороны, поневоле начинаешь глядеть под новым углом зрения на всю киевскую культуру. Видимо, она была еще богаче, живее, оригинальнее, чем нам думается. Цветные нити славянской старины перевиты в «Слове» со свежими побегими исторического самосознания. Народная мифология насыщает реальный мир живыми образами и понятиями. Русская земля фантастична в своей реальности и реальна в своей фантастичности — таково мое ощущение от музыки «Слова».

Мы знаем, ради чего оно было написано и какую роль выполнило накануне катастрофы, постигшей Киевскую Русь. Мы об этом говорили уже не раз, повторяя во многом то, что вам было известно и без нашего напоминания. Мне хотелось добавить к сказанному, что не в его власти было приостановить разъединение Руси и замедлить движение татарских орд. Но безмерно важно то, что предостерегающий голос раздался. Голос тоски и надежды, горечи и упования. И он до сих пор бережит нам сердце. В критические минуты истории такой голос вбирает в себя тысячи тысяч других, и эхо его долго отдается в столетиях.

Мы не коснулись многих струй, образующих «Слово». Властная лирическая сила «Плача Ярославны» трудно поддается анализу. Поэт Н. Случевский писал так:

Ты не гонись за рифмой своенравной
И за поэзией — нелепости оне!
Я их сравню с княгиней Ярославной,
С зарею плачущей на каменной стене.

Ведь умер князь и стен не существует,
Да и княгини нет уже давным-давно;
А все как будто, бедная, тоскует,
И от нее не все, не все схоронено.

Но это вздор, обманное созданье!
Слова — не плоть... Из рифм одежд не ткать!
Слова бессильны дать существованье,
Как нет в них также сил на то, чтоб убивать...

Нельзя, нельзя... Однако преисправно
Заря затеплилась; смотрю, стоит стена;
На ней, я вижу, ходит Ярославна,
И плачет, бедная, без устали она.

Сгони ее! Довольно ей пророчить!
Уйми все песни, все! Вели им замолчать!
К чему они? Чтобы людей морочить
И нас, то здесь, то там, тревожить и смущать!

Смерть песне, смерть! Пускай не существует!..
Вздор рифмы, вздор стихи! Нелепости оне!..
А Ярославна все-таки тоскует
В урочный час на каменной стене...

Нам, пожалуй, нечего к этому добавить.

«Слово» появилось за три с половиной десятилетия перед битвой на Калке и за полвека до главной сокрушающей волны Батыева нашествия. Рухнула в дыму и пламени блестящая культура Киевской Руси. Копыта татарских лошадей растоптали ранние всходы образованности и знания. Литература и искусство, которые встали, возможно, на пороге восточноевропейского Ренессанса, были прерваны в своем развитии. Археологи обнаружили пустые слои земли при раскопках Киева XIV—XV веков. Почти два века никто не селился на месте уничтоженного города. Покрылись травой руины княжеских дворцов, заросли бурьяном остатки крепостных стен, ушли под землю мостовые рынков и площадей. Судьба Киева символична — новый город стали строить на старом месте, но он уже был другим и мало чем напоминал прежний.

Так произошло и с русской государственностью и культурой. Ведь конец Киевской Руси знаменовал не только крушение «империи Рюриковичей», но и цельное существование древнерусской нации и культуры. С конца XV века мы уже имеем дело с тремя различными национальными организмами: русским, украинским, белорусским. Они близки между собой, их соединяет кровная и духовная связь, но развиваются они уже по-разному и пути их особые.

И все же, несмотря на особость, они будут тяготеть друг к другу, пока не воссоединятся в одном государстве. Память об общем начале, о юном и зеленом древе киевской государственности будет равно дорога им и доживет до нашего времени.

Почему и зачем написана эта глава?

Два с половиной столетия разделяют буквы на глиняной корчаге из Гнездииковского городища и цветную словесную вязь «Слова о полку Игореве». Мы увидели, как зацвело, расцвело и заплодоносило в этот короткий срок живое чудо русской письменности. Ведь исторически такой срок — а мы ведем его буквально от нуля — впрямь предельно краток. И вот в ограниченное время создана сильная, щедрая, разветвленная литература. Появились читатели и ценители ее, круг их ширился и вбирал в свою черту все слои общества. Рождались новые жанры, которые должны были удовлетворить вкусы и потребности разнородной читательской среды. С первых своих шагов литература включилась в политическую и идейную борьбу, прочно связала себя с интересами общества и государства. Литература в отличие от фольклора немислима без индивидуального творчества, она хранит и запечатлевает почерки своих создателей. Первые русские писатели Илларион и Нестор, Кирилл Туровский и Даниил Заточник, наконец, великий автор «Слова» — это ярко выраженные дарования, которые невозможно смешать между собой.

На примере другой страны, другого народа, другого языка тоже можно было бы показать, как письменность, назначенная для узкопрактических целей («гороухша»), постепенно стала служить духовно-интеллектуальным нуждам («Слово о полку Игореве»). Но, не говоря о том, что добра от добра не ищут и наш пример ближе и доступнее, редко происходило в истории такое стремительное становление литературы, как в Древней Руси. Кроме того, мы можем наблюдать это становление в четко очерченных рамках сжатого исторического периода, что представляет неоспоримые преимущества наглядности.

Письменность знаменовала крупнейший переворот в духовной жизни человечества. Одним из великих следствий этого переворота явилось возникновение литературы. К рассмотрению ее особенностей мы перейдем в следующей главе.

Поэзия и проза. Роды и жанры

Как написано «Слово о полку Игореве» — прозой или стихами? Судя по переводам, осуществленным писателями XIX и XX веков, это, безусловно, поэтическое произведение. Жуковский, Майков, Шевченко, Заболоцкий, Новиков, Югов перелагали его на современный русский язык стихотворной речью. «Плач Ярославны» переводился как лирическое стихотворение Козловым и Гербелем, Прокофьевым и Семеновским. Наряду со стихотворными переложениями нет недостатка в прозаических, но почти все они напоминают хорошие подстрочники — нечто, причем самое существенное, в них отсутствует.

В «Истории русской поэзии», выпущенной недавно солидным академическим издательством, «Слово о полку Игореве» не рассматривается вовсе. Оно тем самым целиком отнесено к области прозы. Как говорится, невероятно, но факт! Невероятно потому, что если даже «Слово» нельзя полностью разделить на ритмические периоды, оно остается поэтическим сочинением по самой своей природе. Весь строй мышления автора поэтичен, как поэтично его восприятие мира, как мастерством поэта, а не прозаика характерен его литературный почерк. Не хочется ломиться в открытые двери, но приходится, раз они захлопываются перед очевидными фактами.

Литературная форма «Слова о полку Игореве» уникальна, как уникальны Дантова «Божественная комедия» и пушкинский «Евгений Онегин». Кто бы ни писал после Данте терцинами, над ним все время витала тень сурового флорентинца. А вздумай кто-нибудь повторить композицию «Божественной комедии», решишь он при-

способить ее для других целей, вышла бы полная нелепица. Онегинская строфа еще могла быть сознательно использована Лермонтовым в «Казначейше» — короткой шуточной поэме, но уже с обязательной оговоркой «пишу Онегина размером, пою, друзья, на старый лад». Другой же роман в стихах, написанный теми же 14-строчными строфами, выглядел бы детским подражанием. Единственная форма для единственного содержания — так пятью словами можно определить суть дела.

Уникальность «Слова» легко проверяется близстоящим примером «Задонщины». Поэтическое произведение конца XIV века, оно продолжает традицию «Слова» и в значительной степени повторяет его языковой и ритмический рисунок. Несмотря на присущее ей своеобразие, «Задонщина» все же явление вторичное, уступающее образцу свежестью и талантом. Посвященная Куликовской битве — победоносному сражению с татарами, «Задонщина», например, придает противоположный смысл речениям «Слова», говорящим о горестях русской земли. Так, в «Слове» земля была засеяна русскими костями и полита русский кровью, а в «Задонщине» этот образ обращен к татарам. Это уже почерк талантливого подражателя, а не гениального поэта, самостоятельно мыслящего и творящего. «Задонщина» тем не менее стала заметным произведением литературы, возникшей уже на новой московской почве. Оно свидетельствует о том, что, несмотря на страшную катастрофу XIII века, приведшую к гибели Киевскую Русь, уцелевшие, хоть и разрозненные, самоцветы ее культуры продолжали находиться в обращении, и люди новых веков ощущали себя продолжателями прежних традиций. И хотя над «Задонщиной» все время встает ее великий образец, эта поэма имеет для нас самодовлеющее и непреходящее значение. Первое крупное произведение поэзии нового периода русской литературы, оно силой великих событий, которые оно воспело, стремительностью патриотической струи, наполнившей его строки, было вынесено на стержень истории и не попало в тень «Слова», а заиграло его отблесками. Наверное, его читали, одобряя и хваля, и сам Димитрий Донской, и Сергей Радонежский, и молодой еще тогда инок Андрей Рублев.

Уникальная форма «Слова» представляет, по мнению моего ифлийского учителя, ныне уже покойного, Николая Калининвича Гудзия, чередование прозаических и эти-

хотворных, в основе своей песенных фраз. Думается, что не только чередование, а и своеобразный синтез стиха и прозы отличает строки «Слова». Синтез свободный, с неожиданными вольными переходами из одного качества в другое. Всегда эти переходы обусловлены художественной необходимостью. Вспомните короткие, отрывистые фразы в том месте, где говорится о подготовке побега Игоря. Вслушайтесь в их ритм! «Погасоша вечеру зори. Игорь спит, Игорь бдит, Игорь мыслью поле мерит от великого Дону до малого Донца. Комонь в полуночи Овлур свисну за рекою; велить князю разумети: князю Игорю не быть пленну. Стукну земля, в шуме трава, вежи половецкие подвизашася».

Трудно провести в «Слове» строгую границу между стихом и прозой. Оно в целом — поэзия, а прозаичен ли тот или иной отрывок, суть дела от этого не меняется. Но, значит, порой стих от прозы трудноотличим, они взаимопроницаемы и взаимобратимы? Основной признак стиха свойствен и прозе. Правда, он обычно не так резко выражен в ней, как в стихе, но мы знаем разительные примеры, когда ритм в прозе ощущается на редкость четко. Вспомните, к случаю, хрестоматийный гоголевский образец: «Чуден Днепр при тихой погоде...»

Множество раз на протяжении этой книги мы произносили слово «поэзия». Но что оно значит, не объясняли, доверяясь читательской интуиции. Ведь в конце концов чуть не каждый из нас понимает, о чем идет речь, когда слышит это слово. В условном значении оно объемлет самые различные понятия. Однажды я присутствовал на встрече работников искусства с космонавтами, и это слово у всех буквально не сходило с языка. Лепешинская говорила о поэзии танца, Царев о поэзии сцены, Жаров о поэзии экрана, а Герман Титов вдохновенно сказал о поэзии и романтике космоса. Меня настолько это ошеломило, что я промолчал весь вечер и хотел было сказать несколько слов на странную тему: «поэзия поэзии», но засмутился.

Однако условное значение определяется вполне определенным понятием, и нам сейчас предстоит разобраться в его смысле. К сожалению, двумя-тремя словами здесь не отделаешься. Арабский географ XIV века Ибн-Батута путешествовал по всему свету. Характеристики народам, которые он называл племенами, получились у него краткими и снисходительно-высокомерными. «Они живут ве-

село и зажиточно», — говорит он об одних. «О них можно сообщить мало, ибо они бездельники», — судит он о других. Поэзия и проза — не страны, а целые материи или, если хотите, океаны на карте словесности, и уподобляться почтенному арабу не представляется возможным. Начнем опять с начала начал.

В главе «Забывтый мир» мы установили различие мифологического мышления с религиозным, научным, поэтическим. Пример со «вспыльчивым сердцем» позволил провести наглядную грань между мифом и поэзией. Образ, имеющий в поэтическом языке чисто условное значение, мифологическим сознанием воспринимался в буквальном его смысле. Раз «вспыльчивое сердце», то оно и впрямь способно гореть и жечь, и злые люди посредством таких горящих сердец подожгли Москву.

Поэзия — явление, возникшее из языка и опирающееся на его свойства. Поэтическое мышление — мышление в образах. Оно присуще не одним поэтам, им наделены ребенок и взрослый, грамотный и неграмотный, африканец и европеец — все люди без изъятия.

Подавляющее большинство слов всех человеческих языков и наречий являются словами переносного и описательного значения. В главе «Язык» мы об этом говорили достаточно подробно. Вспомните: «дочь» — «доющая», «медведь» — «едящий мед», «ветер» — «веющий». Пояснительно-образный характер иных слов затерялся в глубокой древности, но они, бесспорно, имели такое же происхождение. Это вытекает из самого хода человеческой мысли. Нечто новое и неизвестное всегда объясняется с помощью уже известного и названного. Мы обращали внимание читателей на возникновение слова «спутник». Старое слово обозначило совершенно новое явление. Человеческая речь поэтична в самой своей основе, язык сам по себе уже первый поэт истории.

Словесный образ неразрывен с образом чувственным, то есть тем, который возникает в нашем воображении посредством зрительных, слуховых, осязательных, обонятельных, вкусовых ощущений. «...Ощущение, — говорит В. И. Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме», — есть действительно непосредственная связь сознания с внешним миром, есть превращение энергии внешнего раздражения в факт сознания. Это превращение каждый человек миллионы раз наблюдал и наблюдает действительно на каждом шагу».

Можно было бы подробно объяснить все ступени и связи между образом и ощущением, рассказав, как возникает представление и понятие, но это увлекло бы нас в такие глубины теории познания, что не только главы, но и целой книги не хватило бы для рассказа. Интересующиеся могут восполнить пробел, обратившись к философским сочинениям и в первую очередь к ленинским трудам по этим вопросам. Мы лишь заметим здесь, что воображение человека, создавая **любые образы**, всегда отражало — иногда в самой причудливой форме — факты и явления реальной действительности. И **любой словесный, поэтический, художественный образ** всегда опирается на жизненные реалии.

Огромна роль человеческого воображения. Чем оно богаче и щедрее, тем выпуклее, объемнее, многозначнее образы, создаваемые им. Воображение неизменно корректируется разумом, сопоставляющим образ с его реальным соответствием в реальной действительности. Эта критическая способность разума проявляет себя в умении отличить главное от второстепенного, характерное от случайного. Ощущения часто вызывают к жизни лишь элементарные образы, далеко не исчерпывающие суть явления.

В древней индийской притче слепые воссоздают образ слона с помощью одного лишь чувства — осязания. Они не могут воспользоваться зрительными, ассоциациями и, воспроизводя целое по части, допускают смешные ошибки. Один, ощутив ноги слона, сказал, что тот похож на колонны. Другой, схватившись за хвост, нашел, что слон схож с веревкой. Третий, взяв в руки хобот, испуганно заявил, что слон, видимо, большая змея. Такие ошибки сплошь и рядом допускают и поэмы, ограничивая свои наблюдения частностями сущего мира, а не целостной его картиной. Излишняя доверчивость к своим субъективным ощущениям без корректировки их объективной действительностью приводит к тому, что мы называем нарушением художественной правды. Слон действительно похож на веревку, но только своим хвостом. И сколько ни держись за хвост, целиком слона все-таки не постигнешь.

Мы уже говорили о естественном ходе человеческой мысли, когда нечто новое и неизвестное всегда объясняется с помощью уже известного и названного. Поэзия, не смотря на видимую необычность своих форм и приемов, неизменно придерживается этого естественного хода мыш-

ления. В свое время Н. Н. Асеев прочитал нам, тогда еще начинающим поэтам, импровизированную лекцию о поэтике Маяковского, а следовательно, и своей. «Сравнивайте отдаленное с близким, абстрактное с вещественным, но никогда не наоборот,— говорил Николай Николаевич.— Вспомните хотя бы «Заграничную штучку» из заграничного цикла Маяковского:

Париж,
как сковородку желток,
заливал
электрический ток.

Точно сказано! Накал ламп в 20-е годы был меньше, чем теперь. Желтый электросвет заливает горячую сковородку Парижа. А Париж в этих стихах действительно раскален и распален летом и похотью. И вот абсолютно точный, вещественный образ воссоздает перед нами всю картину».

Заметим, что образ включает в себе малое или большое — но обобщение. В этом отношении он бывает подчас экономичнее для человеческого мышления, чем точные, но растянутые научные определения. Медицинское определение тоски как одного из видов нервной угнетенности меньше скажет вам, чем одна-единственная строка старой песни.

Сердце поет — унывает...

Образ чувственный, вырастая в образ поэтический, сплошь и рядом приобретает многозначность, вытекающую из его обобщающих свойств. Белые лебедки — девичьи и молодцы — сизые кречеты русских песен и былин — наиболее давние примеры из отечественной словесности, характеризующие это явление. Знаменитый «Парус» Лермонтова сейчас разве только восьмилетний мальчик воспримет впрямую, не попытавшись дать ему расширительного толкованья. Надо сказать, это очень наглядный пример многозначности образа. Вы остро видите и парус, и море, и струю «светлей лазури» — не случайно их десятки раз воспроизводили десятки художников, иллюстрировавших сочинения поэта, — и одновременно, проникаясь тревожным и грустным настроением, задумываетесь над другим, великим смыслом стихотворения.

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой.

Мы перебрали ряд характерных черт того понятия, которое носит наименование образа.

Один мой давний товарищ — отличный поэт и остроумный человек — предложил мне, говоря об образе, взять за основу определение земли, сделанное гоголевским Поприщиным, что, мол, это шар, внутри которого находится еще больший шар. В его шутке есть зерно истины. К сожалению, не научной, а художественной.

Еще Блез Паскаль мудро сказал, что ошибочно давать определение тому, что ясно само по себе. Думается, читатель из того, что сказано было здесь об образе, составит о нем известное представление. И формула Белинского станет доступнее для размышлений. Итак, примем как данное: поэзия — это мышление в образах, и, строго говоря, все художественные произведения, написаны они прозой или стихами, относятся к поэзии.

Противоположным поэтическому является научное мышление. Оно осуществляется посредством абстракций, схем, формул. Языковая основа здесь — слова в их прямом и специальном значении, те, что мы разбирали в третьей главе под наименованием терминов. Научное мышление отводит явлению четкое место в четкой системе, рассматривает факты совсем по другим признакам, чем мышление поэтическое. Ребенок и взрослый, например, для поэзии этические и нравственные противоположности. Бесчисленные сентенции, бытовые и книжные, утверждают такую антитезу: «Будьте мудры, как дети», «Взрослые так не поступают», «Глазами ребенка», «В суровом взрослом мире», «Устами младенца глаголет истина» и т. д. и т. п. Наука рассматривает возрастные изменения человеческого организма совсем под другим углом — эта фраза как раз и характеризует ее отношение к понятиям «ребенок» и «взрослый».

Проза, строго говоря, — это язык науки, где слова выступают в значении терминов, а речь не содержит эмоций и образов. Анализ этого явления выходит за пределы нашей книги, и мы ограничимся простой констатацией факта.

Но уже с давних пор поэзию и прозу в строгом и широком значении этих слов принимают к рассмотрению лишь ученые — специалисты и теоретики. Немного спустя мы узнаем, что роды и жанры литературы разделяются и группируются на основе именно этих широких категорий. В повсеместном же обиходе поэзия и проза рассматрива-

ются в суженном и одновременно вольном значении этих слов. Еще в XVII веке не было разномыслия по сему поводу, в чем убеждает нас мольеровский «Мещанин во дворянстве». Напомним вам одну сценку из этой комедии. Господин Журден хочет написать любовную записку и спрашивает совета у своего учителя.

«Учитель философии. Вы хотите написать ей стихи?»

Г-н Журден. Нет, нет, только не стихи.

Учитель философии. Вы предпочитаете прозу?

Г-н Журден. Нет, я не хочу ни прозы, ни стихов.

Учитель философии. Так нельзя: или то, или другое.

Г-н Журден. Почему?

Учитель философии. По той причине, сударь, что мы можем излагать свои мысли не иначе как прозой или стихами.

Г-н Журден. Не иначе как прозой или стихами?

Учитель философии. Не иначе, сударь. Все, что не проза, то стихи, а что не стихи, то проза.

Г-н Журден. А когда мы разговариваем, это что же такое будет?

Учитель философии. Проза.

Г-н Журден. Что? Когда я говорю: «Николь! Принеси мне туфли и ночной колпак», — это проза?

Учитель философии. Да, сударь.

Г-н Журден. Честное слово, я и не подозревал, что вот уж более сорока лет говорю прозой. Большое вам спасибо, что сказали».

Вслед за г-ном Журденом и его учителем можно было бы заявить, что более естественного определения сложнейших понятий поэзии и прозы не существовало и не существует. Самый неначитанный читатель без тени сомнения отнесет «Войну и мир» к прозе, а «Евгения Онегина» к поэзии. И в обиходно-читательском и в профессионально-писательском разграничении проза есть именно художественная проза, то есть «Жизнь Клима Самгина», «Братья Карамазовы», «Капитанская дочка», рассказы Чехова и Бунина, а поэзия — это стихи, то есть «Медный всадник», «Мцыри», «Во весь голос», «Незнакомка», «Письмо матери».

Но то, что очевидно для практики, — «Все, что не проза, то стихи, а что не стихи, то проза», — теория рассматривает пристальным исследовательским оком, и мы подчиним-

ся ее авторитету. Известный литературовед Б. В. Томашевский так разграничивает эти понятия:

«Различие между стихом и прозой заключается в двух пунктах:

1) стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь; 2) стих обладает внутренней мерой (метром), а проза ею не обладает».

Надо сказать, что деление литературы на роды и жанры опирается именно на научное, а не журденовское определение поэзии. К этому мы сейчас и перейдем.

Поэзия в широком значении слова, то есть все художественные произведения, делится на три рода: эпос, лирику и драму. Начала их уходят в глубокую древность, и танец Атыка — осколок первобытного искусства — запечатлел причудливое и вместе с тем естественное соединение трех родов еще не расчлененной поэзии. Мы подробно разобрали этот танец в первой главе и сейчас лишь укажем, что он заключал в себе эпические, лирические и драматические компоненты. Рассмотрим их поочередно.

Эпосом называются произведения объективно-повествовательного характера. Из трех родов поэзии он признается обычно основным и древнейшим. Старый Атык в песне об одной удавшейся охоте обобщал и героизировал тысячи подобных и сходных охот на кита. Промысел морского зверя был с незапамятных времен главным занятием чукчей, позволившим им выжить в трудных условиях Крайнего Севера. Охота на кита — в широком плане — это борьба с природой и ее слепыми силами. Для маленького народа подвиг не меньший, чем для большого отражение внешней опасности. Атыку его сородичи, выходившие с острогами в руках на кита, являли качества, сходные тем, что открывал Боян в богатырях Древней Руси.

Природа эпоса, где бы он ни создавался — на севере или на юге, в снегах или пустынях, — однозначна. Видимо, охотничий эпос предшествовал воинскому. Вспомните Гильгамеша и Вольгу, Геракла и Давида Сасунского. Пока охота была основным содержанием трудовой деятельности человека, воспевался подвиг охотника и сам охотник. Равно лев или кит, медведь или слон, но всегда объект охоты должен был вызывать представление о героических усилиях людей, одолевавших существа сильные и опасные. Охота на зайца или на оленя, к примеру, содержа-

нием эпоса стать не могла. Эпос по природе своей героичен.

Усложнялась деятельность человека — и усложнялся эпос. Но сутью его неизменно оставалась главная задача рода, племени, народа. Иногда поводом для возникновения эпоса служило большое событие, например, Троянская война. А порой толчком к творчеству становилось событие эпизодическое, но заключавшее в себе материал для широкого обобщения. Так частное поражение, которое потерпел от кочевников второразрядный удельный князь, вызвало к жизни гениальное «Слово о полку Игореве».

Эпос, как правило, это зеркало целой эпохи в жизни того или иного народа, а то и всего человечества. Причем зеркало, отражающее не только внешние события, быт и нравы, но и философию, психологию, веру и чаяния своего времени. В эпосе о Гильгамеше запечатлены исторические предания о мощном властителе Ура, картины быта и нравов шумерийского общества, но вместе с тем в нем впервые выплескиваются глубокие и горькие раздумья о жизни и смерти, о трагических судьбах человечества. Библия — это вместе историческая, философская, этическая энциклопедия древнееврейского народа. «Илиада» и «Одиссея» с исчерпывающей полнотой воссоздают юный и светлый мир Эллады — прекрасного детства человечества. «Песнь о моем Сиде» посвящена реконквисте — освобождению Испании от мавританского владычества и включает в себя пламенные чаяния народа о свободной жизни без поработителей-иноземцев. «Давид Сасунский» обобщает многовековой исторический опыт армянского народа — непрерывную борьбу с природой, героический отпор иностранным захватчикам. О русских былинах мы подробно рассказали в четвертой главе; в них видятся целые пласты нашей ранней истории, они стали выражением и свидетельством духовного величия народа.

Эпос в своих первых образцах целиком принадлежит народному творчеству. Как мы уже знаем, оно было коллективным. Мы знаем также, что это отнюдь не исключало приложения индивидуальных сил к общенародному сочинению. У Анатоля Франса есть превосходный рассказ, называется он «Кемейский певец», и трудный вопрос освещается в нем настолько ясно и полно, что я бы включал его в учебники по фольклору как отдельную главу. Приведу из него краткую выписку. Действие происходит в гомеровской Греции.

«Мегес, дивясь уму Старца, ласково сказал:

— Нужна немалая память, чтобы удержать в голове столько песен. Но скажи, известна ли тебе правда об Ахиллесе и Одиссее? Ведь чего только не выдумывают об этих героях!

И певец ответил:

— Все, что мне известно об этих героях, я узнал от отца, которому поведали о них сами Музы, ибо в стародавние времена бессмертные Музы посещали в пещерах и лесах божественных певцов. Я не стану приукрашивать вымыслами древние сказания.

Он говорил так из благоразумия. А между тем он имел обыкновение прибавлять к песням, знакомым ему с детства, стихи из других сказаний или им самим придуманные. Он сочинял чуть ли не целые песни. Но он скрывал, кто их творец, боясь придирок. Герои чаще всего требовали от него древних сказаний, которые, как они думали, он перенял у какого-то божества, и недоверчиво относились к новым песням. Поэтому, скандируя стихи, созданные его талантом, он тщательно скрывал их происхождение. А так как он был отличным поэтом и точно следовал установленным канонам, то стихи его ни в чем не уступали стихам прадедов; они были равны им по форме и по красоте и, едва родившись, заслуживали неувядаемой славы.

Так, возможно, создавались «Илиада» и «Одиссея», так появились, может быть, скандинавская «Эдда» и германская «Песнь о Нибелунгах», финская «Калевала» и арабская «1001 ночь», армянский «Давид Сасунский» и киргизский «Манас», эстонский «Калевипоэг» и калмыцкий «Джангар».

С появлением и развитием письменности эпос, существовавший де-факто, получил закрепление де-юре. Если в устной передаче возможно было отмирание старых и возникновение новых вариантов, то для предания, запечатленного на бумаге, такая возможность затруднялась, а то и совсем исчезала. У кемейского певца могла быть своя версия возвращения Одиссея, а у рапсода, жившего, к примеру, в Фивах, Афинах или на самой Итаке, другая и противоположная. Не зря Мегес говорит: «Ведь чего только не выдумывают про этих героев!» Но все же разные версии в те дописьменные времена редко сталкивались и противоборствовали между собой. Слушатели в Фивах узнавали, что Одиссей, перебив женихов и наказав Пенелопу, снова удалялся, теперь уже в добровольное

изгнание, а слушатели кемейского певца воспринимали от него, быть может, версию, ставшую позднее классической и знакомую нам по переводу Жуковского. На Итаке — месте происшествия — были осведомлены, может быть, из первоисточника и рассказывали о возвращении Одиссея совсем по-другому. По отдаленности расстояний и трудности путей сообщения споров о версиях не возникало, каждая аудитория довольствовалась своим вариантом. И все же разные варианты существовали, возникали, множжились, и Мегесы всех веков и стран имели основания сокрушаться по этому поводу.

При переносе эпического предания на папирус, глину или пергамент разноречивый кончался. Надо было выбирать окончательный вариант, вырабатывать, как мы говорим теперь, канонический текст. «Что написано пером, того не вырубишь топором!» К письменному свидетельству в ту пору относились как к юридическому документу, и «вера в печатное слово» существовала задолго до Иоганна Гутенберга и Ивана Федорова. Так как устный эпос носил характер священного предания и, во всяком случае, освященного давностью достоверного рассказа, кодификация его становилась делом общественной и государственной важности. Вожди и цари гомеровской Греции, возводившие свой род к вождям и царям Троянской войны, не могли допустить умаления подвигов своих предков. Жрецы и паства, группировавшиеся вокруг местных святилищ и капищ — Аполлона и Афродиты, Гефеста и Арея, — требовали внимания к своим патронам. Все эти стремления и требования — а их было очень много! — нужно было уравновесить и соотнести между собой, не нарушая притом цельности и гармоничности произведения. Это был нелегкий труд, и составители первых письменных сводов эпоса должны были обладать огромным художественным и общественным тактом, чтобы из разрозненных, а подчас противоречивых частей создать одно прекрасное целое.

Такой труд был, разумеется, не механическим, а творческим. Одиссей побывал во всех углах и уголках Ойкумены — тогдашней вселенной, но нигде не нашел успокоения, оно ждало его на родной Итаке. Составитель уподоблялся Одиссею: из многих вариантов он выбирал единственный, соответствовавший своему душевному складу, который, в свою очередь, определялся его рождением, воспитанием, окружением. Но порой ни один из вариантов не удовлетворял новым запросам общества и новым требова-

ниям художественности, и тогда составитель уже в полной мере ощущал себя поэтом. Возникало собственное решение сложной коллизии, рождались прекрасные строки, увенчивавшие долгий труд.

Процесс протекал иногда сложнее, а иногда проще, чем рассказано здесь. Наличие исчезнувших вариантов подтверждается научным анализом текста. На одном приволжском кладбище я увидел крест со странной надписью: «Тут покоится без вести пропавший такой-то». Некоторые страницы эпических произведений напоминают подобные кресты. На том же погосте я обнаружил столбик с прибитой к нему жестяной планкой. Из-под новой надписи: «Здесь лежит имярек» — проступала прежняя: «Ул. Нагорная». Планку сняли с угла дома и поверх указания улицы написали необходимые слова. Таких столбиков в текстах тоже немало.

Но кладбищем вариантов эпос может представляться разве лишь специалистам узкого профиля и — на несколько минут — автору этой книги, пошедшему в только что написанном абзаце по их следам. Обычному читателю нет дела до разночтений и недомолвок, он воспринимает эпос как целостное и завершенное произведение. Такого эффекта — думаю, что вполне сознательно, — и добивались составители первых письменных сводов эпоса. И, безусловно, этой цели они достигли.

Коллективное начало предшествовало индивидуальному, поэзия возникла раньше поэта. Это не схоластический вопрос — что предшествует: курица яйцу или яйцо курице, а объективно-историческое положение. Отдельные песни «Илиады» были старше кемейского певца, но «Илиада» в целом — создание Гомера. Недавно я прочитал в каком-то журнале сообщение, что математический анализ, произведенный электронной машиной над текстом «Илиады», выявил такое единство стилистических, лексических и ритмических элементов, которое исключает нескольких авторов и предполагает лишь одного творца. На заключительной стадии создания эпоса, а в особенности при закреплении его в письме, индивидуальный гений выступал в полной своей силе и самостоятельности.

История, как правило, не сохранила имена этих великих певцов. Дело не в людской забывчивости и сочинительской скромности. В те времена поэт ощущал себя не хитроумным архитектором, а умелым мастером,

завершавшим кладку здания, заложенного неизвестно кем — людьми или богами. Посмертная слава не тревожила его воображение. Имя поэта было известно тем, кто знал его в лицо. К ним принадлежали сотня-другая смертных и десятков-другой богов.

На почте вам не выдадут письмо, адресованное другому. Но послания из тьмы веков — Библия, Веды, «Эдда», «Беовульф», «Калевала» — все же вручены нам, и за одно это мы должны быть благодарны судьбе. И не ищите на них обратного адреса, они направлялись не нам и отправитель был равнодушен к любопытству незнакомых личностей. Те, кому надлежало знать — современники, дух, боги, — знали его имя, в этом он был уверен, а до нас ему не было дела.

Увековечение своего имени стало заботой письменной эпохи. И то не сразу! Чувство естественности, видимо, долго возмущалось в древних греках равными возможностями в поисках славы для героя и преступника. Легенда о Герострате осталась свидетельством этой естественной реакции на домогательства честолюбцев. Была такая старая игра в курилку, в моем детстве ею еще забавлялись. Из рук в руки передавали тлеющую лучинку. «Жив курилка!» — вскрикивал мальчик, глядя на огненный кончик, и торопился сунуть лучинку соседу. Но вот у кого-нибудь она, наконец, гасла в руках, и тот объявлялся проигравшим. Его заставляли либо залезть под стол, либо провезти на себе верхом товарища, либо сделать еще какую-нибудь шалость. Такую игру напоминает порой погоня за литературной известностью. Поэт выступает в роли курилки, которого передают из рук в руки читатели, почитатели и критики. Одно, два, три десятилетия — и лучинка погасла, оставляя хоть то утешение, что никто не проиграл и никого не наказывают.

Тысячи поэтов, имена которых писались красивыми буквами на обложках книг, сошли в забвение вместе со своими сочинениями. Авторы великих эпических произведений остались неизвестными, но их песни пережили тысячелетия. Чья участь завиднее?

Поразмыслив об относительности литературной славы, вернемся к предмету нашего разговора. Заметим, что сведение эпических песен в единое произведение осуществлялось не только на грани двух эпох — дописьменной и письменной, — но и в сравнительно недавнее время. Так, американский поэт Лонгфелло по мотивам индей-

ского эпоса написал «Песнь о Гайавате», которую мы цитировали в первой главе. Так, финский ученый и поэт Ленрот свел воедино эпос своего народа «Калевала». Так, великий поэт Армении Туманян воспроизвел в звучных стихах поэтические сказания своих предков, объединенных именем Давида Сасунского.

С развитием письменности эпос перестал быть эпосом в прежнем значении слова. Теперь уже индивидуальному, а не коллективному творчеству стал он обязан своим возникновением. Исторические и героические песни, саги и былины по-прежнему могли рождаться в глуши лесов и на отрогах гор, но чем дальше, тем больше литература отнимала у них власть над человеческими душами. Вырастая в первенствующую творческую силу, она впитывала живые соки народной поэзии, перенимала и совершенствовала ее формы, брала на себя ее функции, многократно усиливая их и усложняя. «Энеида» Вергилия создавалась по образу гомеровского эпоса. «Слово о полку Игореве» дышит народной поэзией и мифологией, рокот Бояновых гуслей звучит в памяти его автора. «Витязь в тигровой шкуре» Руставели вобрал в себя черты героев устных грузинских преданий.

Вместе с тем все эти произведения — древнеримская «Энеида», русское «Слово о полку Игореве» и грузинский «Витязь в тигровой шкуре», — несмотря на разность эпох, языков, стран, оказались более близки друг к другу, чем к фольклорным произведениям, выросшим на их родной почве и с которыми они, казалось бы, прочно связаны. Близость «Энеиды» к «Слову о полку Игореве» и «Витязю в тигровой шкуре» была прежде всего в том, что не мифологическое, а уже художественное мышление определило их строй. Явились они уже результатом не коллективного, а индивидуального творчества. Сохраняя эпический, то есть объективно-повествовательный характер, они несли на себе резкий отпечаток личности их авторов.

Но от древнего эпоса произведения такого рода унаследовали основные черты. К ним относились широта охвата событий, обобщение исторического опыта эпохи, установление стойких нравственных норм, сочетание национального идеала с общечеловеческим. Решить такие задачи было в возможностях только великих поэтов, какими и являлись создатели этих произведений.

Все они могут быть перечислены по пальцам. К на-

званным можно добавить эпопеи Фирдоуси, Низами и Навои, «Божественную комедию» Данте, «Потерянный и возвращенный рай» Мильтона, «Фауст» Гете — наиболее выдающиеся произведения этого ряда.

История литературы помнит, разумеется, и другие эпопеи. Но они редко переходили эпохальные и национальные границы, их значение не всегда соответствовало объему книги и намерениям ее автора. Например, «Мессиада» немецкого поэта Клопштока и «Россиада» русского поэта Хераскова, написанные обе в XVIII веке, сыграли значительную роль в развитии локальных литератур, но ни та, ни другая не вышли за их пределы и не пережили своего времени. Из огромной «Телемахиды» Тредьяковского в памяти поколений уцелела лишь одна строка, которую Радищев взял эпиграфом к своему «Путешествию из Петербурга в Москву»: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайй».

Выдающимся событием общественно-духовной жизни России XIX века было появление эпопеи Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Это великое произведение может рассматриваться как классический образец эпической поэзии. Действительно, оно отвечает высшим требованиям, предъявляемым к эпосу. В нем запечатлена целая эпоха в историческом бытии народа — крушение крепостничества и переход к новым условиям жизни в пореформенной России. Оно живо и прочно связано с народным творчеством, здесь его истоки и корни. Все классы и слои русского общества представлены в движущемся строю героев эпопеи. Но создана она в защиту и возвеличение только одного слоя — угнетенного и обездоленного русского крестьянства. Утверждение демократических идеалов, конечного торжества народного дела составляет пафос произведения. Его революционная направленность, соединенная с высокими художественными достоинствами, оказала глубокое влияние на мировоззрение, дела и поступки нескольких поколений. «Кому на Руси жить хорошо» высоко ценили революционные демократы 60-х годов, герои «Народной воли», большевики-подпольщики. В семье Ульяновых некрасовская эпопея была настольной книгой. И, наконец, уникальность поэтической формы «Кому на Руси жить хорошо» выдвигает это произведение в ряд своеобразнейших явлений эпической поэзии.

В советское время поэты тоже не раз обращались к эпопее. О событиях гражданской войны повествует

«Улялаевщина» И. Сельвинского. Выдающимся произведением, запечатлевшим подвиг народа в Великой Отечественной войне, является «Василий Теркин» А. Твардовского. Успех его свидетельствует о том, что возможности эпоса никак не исчерпаны, это и по сей день живая форма живой поэзии.

Мы сравнительно легко перекинули мост от древнего эпоса к современной эпопее. Глубокое различие между коллективным и индивидуальным творчеством дописьменной и письменной эпохи не сняло общих признаков сходства между ними. И этих сходных признаков и качеств куда больше, чем разъединяющих. У вас не возникнет внутреннего противления, если я перечислю подряд как однородные произведения «Илиаду», «Энеиду», «Песнь о Роланде», «Слово о полку Игореве», «Божественную комедию», «Эдду», «Витязя в тигровой шкуре», «Песнь о нибелунгах», «Гайавату», «Потерянный и возвращенный рай», «Освобожденный Иерусалим», «Фауста» и даже близкие по времени «Кому на Руси жить хорошо» и «Василия Теркина». Эпос, эпопея, эпическое произведение — какое бы название мы ни дали каждому из них, они и без этих определений являют осязаемое родство.

Легко подсоединяются к этому ряду былины и исторические песни, разобранные нами в главе о фольклоре. Мы потом проследили, как они могли объединяться в единое произведение циклического характера, постепенно формируясь в обширные эпопеи. Таков был, видимо, путь создания «Гильгамеша», «Илиады», «Калевалы».

Но как вы объедините под одной крышей «Фауста» Гете и «Душеньку» Чехова, ирландские саги и очерки В. Овечкина, «Кот и повар» Крылова и «Белые ночи» Достоевского, «Евгения Онегина» Пушкина и «Декамерон» Боккаччо, «1001 ночь» и «Старик и море» Хемингуэя, Библию и новеллы О'Генри? Если мы сюда поместим еще и «Отца Горио» Бальзака вместе с пушкинской «Полтавой» и сказками Андерсена, то наше недоумение не рассеется, а сгустится.

Путаница усугубляется тем, что до сих пор все произведения, рассмотренные нами как эпические, были написаны стихами. Сейчас же в их ряд вторгаются такие отчетливо прозаические вещи, как «Районные будни» и «Пышка». Ну что общего между ними и, например, «Эддой» и «Шах-наме»?

Общее то, что все это — произведения объективно-повествовательного характера, объясняют нам литературоведы. «Пышка» и «Рейнеке-лис», «Районные будни» и скандинавские саги, «Лебедь, рак и щука» и русские былины, «Гранатовый браслет» и «Божественная комедия» повествуют о неких событиях, происшедших с животными, людьми, богами. В новелле и саге, басне и эпопее, романе и сказке, очерке и былине мы имеем дело с явлениями внешнего мира. Отнюдь не случайно, что в большинстве эпических произведений рассказ ведется в третьем лице.

Широкие рамки! Настолько широкие, что могут поспорить лишь с категориями естествознания, где весь животный мир, например, разделяется на позвоночных и беспозвоночных. Там тоже слон и ящерица, кит и воробей, лягушка и страус объединены под одной кровлей общего признака. Но позвоночный столб можно увидеть глазами и попробовать на ощупь. В эпосе, если иметь в виду его расширительное значение, такой позвоночник проглядывается и прощупывается с великим трудом.

В целях лучшего запоминания можно прибегнуть к спасительному упрощению. По сути, эпос объединяет большие стихотворные произведения народного и индивидуального творчества, а из малых поэтических форм — басню. К эпосу же относится почти вся художественная проза, включая роман и новеллу, повесть и рассказ, очерк и сказку. Это, конечно, совершенно ненаучное определение, но вполне пригодное для ориентировки в эпических жанрах.

Кстати говоря, мы несколько раз называли слово «жанр», никак не поясняя его. Но читатель мог усвоить его значение из контекста, когда мы подразделяли широкую категорию эпоса на отдельные его виды — былины, эпопеи, романы, поэмы и т. д. Итак **жанр** — определенный вид произведений, принадлежащих к одному и тому же роду. Можно, таким образом, говорить об эпических, лирических, драматических жанрах.

Здесь тоже есть свои трудности. Если рамки трех основных родов литературы слишком широки, то границы отдельных жанров чрезмерно узки. Всегда, особенно в современной литературе, происходило и происходит смешение жанров, взаимопереход и взаимопроникновение. Не во всех случаях видима грань между рассказом и повестью, повестью и романом. Некоторые жанры стоят

на границе двух родов, где происходит их смешение, — например, лиро-эпическая поэма, кстати говоря, распространенная в последнее время. Чехов определял «Вишневый сад» как комедию, но актеры играют, а публика воспринимает эту пьесу как драму. Известны драматизированные поэмы, построенные в виде диалогов, — здесь наблюдается смешение лирических и драматических элементов.

Наряду со смешением и взаимопроникновением существует тенденция к дроблению жанров. Рассказ и новелла — явления, по сути, однозначные, но сейчас их разграничивают между собой, наделяя новеллу акцентированной сюжетностью в отличие от малособытийного рассказа. Это напоминает разницу между понятиями «соловей» и «соловоя», которую пытался мне навязать один знакомый лесник. «Соловей для аудитории поет, показухой занимается, — утверждал мой знакомец. — А соловоя поет для себя не столь занимательно, сколь душевно».

Подробнее обо всех жанрах мы будем говорить дальше, а сейчас перейдем ко второму роду литературы — **лирике**. Это понятие пришло к нам тоже из античных времен, но в сравнении с эпосом менее модифицировалось и разветвилось в позднейшие эпохи. Как указывает само слово «лирикос», что в буквальном переводе с древнегреческого означает «произносимый под аккомпанемент лиры», оно связывалось вначале с песней, мелодекламацией, речитативом.

Эпос признается учеными древнее лирики по тем же основаниям, по которым коллективное творчество старше индивидуального, а объективный взгляд на действительность предшествует субъективному. Раннее общество интересовалось действиями личности, поскольку они включались в деятельность всего коллектива. Переживания отдельного человека, сопровождавшие или заключавшие действие, имели второстепенное значение. Мы ничего не знаем о переживаниях Геракла, шедшего убивать лернейскую гидру. Атык не считал нужным сообщать о чувствах Таната во время охоты на кита.

И все же эпос знал, понимал и описывал чувство. Прощание Гектора с Андромахой и «Плач Ярославны» не просто лирические вставки, а органические части эпического целого. Даже в самой седой древности, у истока истоков, Гильгамеш неутешен, потеряв Энкиду, и его

ламентации вырастают в первый мировой вопрос, выдвинутый человечеством: «Зачем жить, если все равно предстоит умереть?»

Лирика рождалась и формировалась в недрах эпоса, как личность осознавала себя личностью в рамках коллектива. Выделение лирики из эпоса в самостоятельное целое происходило одновременно с усилением внимания к человеку, как к движущей силе события, которым преимущественно интересовалась эпика. От события к личности, к ее внутреннему миру, к ее переживаниям — таков путь от эпоса к лирике.

Прощание Гектора с Андромахой в гомеровскую, а «Плач Ярославны» в былинную эпоху не смогли бы существовать как самостоятельные лирические стихотворения вне эпических произведений, в которые они входили. Слушатель и читатель эпических времен обязательно бы заинтересовался предысторией и послеисторией действующих лиц. На первом плане для него были события, а не переживания.

Лирика начала свое неостановимое развитие, как только пращур кемеяского певца смастерил первую лиру, а предок Атыка взял в руки первый бубен. Много спустя могли петься эпические сказания, но сам факт индивидуального исполнения общей песни предвещал будущее становление лирики. Хору необходим запевала. Постоянный запевала превращается в певца. Певец может уже обходиться без хора. По холмам и долам Эллады идет кемеяский певец — хранитель священных преданий, знаток родословных вождей и героев, любимец богов и людей. Он еще певец-эпик, но правнук его станет поэтом-лириком. Должны были миновать столетия, а иногда тысячелетия, пока был пройден путь от хора к певцу, но еще много времени потребовалось, чтобы певец стал поэтом в нашем понимании слова.

Ибо поэта создала лирика, а не эпос, индивидуальное, а не общее начало. Сильнейшая струя лирики — любовная, но любовь — собственное дело каждого в отличие от возведения или разрушения городских стен, то есть труда и войны — акций общественных. Показательно, что древний эпос, как правило, безымянен, а лирика быстро закрепляется за определенными именами. Существование Гомера подвергалось сомнению в течение трех тысячелетий, но никто и никогда не оспаривал авторства Сафо и Архилоха — лирических поэтов, чей вклад в поэзию

—очень ощутим, но куда менее значителен, чем гомеровский.

В газете наиважнейшая роль принадлежит передовой статье. Она определяет политическую линию газеты, формулирует ее мнение по главным вопросам, сосредоточивает внимание читателей на основной проблеме дня. Передовая, за редким исключением, идет в газету без подписи. Мой знакомый, посивший веселую фамилию Брехман, вел в газете хронику городской жизни. Заметки о горпитовских столовых, о собирании спичечных этикеток, о приезде цирковой труппы по своей значительности не шли ни в какое сравнение с передовыми. Но автора этих заметок знал весь город, а об авторах передовиц строили догадки в самом редакционном коллективе.

Эпос — передовица ранней культуры, лирика — ее первый репортаж. Но репортаж не о внешних событиях, происходивших на земле и на небесах, а в близлежащей, но неизведанной области человеческой души. Говорить о новой области и о событиях в ней приобретает право каждый, для этого не нужно являться посланцем богов, достаточно быть человеком. Причем желательно человеком с именем и прозвищем, ибо далеко не всегда, как оказывается, его личные качества, взгляды и поступки согласно разделять общество. Архилох, бросив щит, бежит с поля боя и сам рассказывает об этом в стихах. Однако позорящий воина поступок совершил лично он, Архилох, а не обобщенный герой эпоса. Позор Архилоха не распространяется на его соотечественников, в то время как храбрость Ахиллеса становится достоянием всех греков. Но Ахиллес и не хвалит сам себя, это делает за него кемейский певец. Архилох же сам рассказывает о своем проступке, не дожидаясь, пока с обязательным осуждением о нем расскажут другие. Своей откровенностью он в известной степени гасит такое осуждение. Мы подошли к главному отличию лирики от эпоса — ее субъективности. Содержанием лирической поэзии являются переживания, оценки, взгляды отдельного человека — короче, содержанием ее становится сам человек.

Для того чтобы раскрыть такое содержание, достаточно иногда нескольких строк. Лирика не так претендует на всесторонний охват действительности, как эпос. Она довольствуется порой завидной ролью страницы, а то и строки из дневника, по которым можно угадать историю целой

жизни. Иногда угадать, а иногда лишь догадываться — лирика в отличие от эпоса допускает неизмеримо больше ино- и разнотолкований.

Рассказ о большом событии в бытии народа трудно вместить в малую форму — эпические сказания насчитывают сотни, тысячи, а порой десятки тысяч строк. Лирика имеет дело с личностью, с ее ощущениями и переживаниями, и здесь уже, по старой поговорке, часто краткость становится сестрой таланта. Самый крупный жанр лирики — поэма. И если поэма чисто лирическая (таких, кстати говоря, немного), то она редко превышает несколько сот строк. Стихотворения античного времени останапливают внимание своей лаконичностью. Классические японские «танки», являющиеся законченными лирическими миниатюрами, состоят из трех строк. Вот примеры:

На голой ветке
Ворон сидит одиноко...
Осенний вечер!

Яркий лунный свет!
На циновку тень свою
Бросила сосна.

Звезды в небесах,
О, какие крупные!
О, как высоко!

Современная лирика, хоть и не следует похвальному примеру японцев, тоже обычно не пугает читателя своей протяженностью «во времени и пространстве».

Мы говорили о рождении и началах лирики — они были знаменательны и интересны, но подъем и расцвет лирической поэзии был вызван ее обращением к радостям и горестям любви. Тесно связанная с историей нравов, повторяя ее изгибы и следуя ее пристрастиям, лирическая поэзия сама становилась великой нравственной силой, формировавшей человеческие характеры, влиявшей на людские отношения. Целые поколения вырастали под знаком нескольких строк, созданных лирическими поэтами. Облагораживающее воздействие любовной поэзии неизмеримо. Стихи Сафо и Коринны, Анакреона и Катюлла, Хафиза и Саади, Петрарки и Маро, Блока и Есенина в самые разные времена и в самых разных странах будили в людях чувство прекрасного.

Возвышение женщины возвышало человека в целом, и прочитавший строки:

Я помню чудное мгновенье,
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты,—

сам становился, хоть на миг, лучше и чище.

Любовная лирика несет в себе некий эстетический идеал, и не в одних влюбленных вызывает она ответный отклик. В детстве, когда любовь была знакома мне лишь по имени, я вслед за поэтом плакал, повторяя бессмертные строки «Для берегов отчизны дальней». Такое же действие оказывали на меня «Жил на свете рыцарь бедный» и «Я вас любил, любовь еще, быть может...». И, право, не знаю, равносильным ли было впечатление, когда на Ленинградском фронте двадцатитрехлетним офицером, «влюбленным насмерть», я твердил те же пушкинские строки. Пожалуй, не равносильным — я был настолько переполнен собственными переживаниями, что уже с трудом вмещал иные.

Ориентироваться в лирических жанрах несравненно легче, чем в эпических. Ориентировке помогает то обстоятельство, что лирика почти полностью связана с поэзией в узком значении слова — это стихотворные художественные произведения. Существуют, правда, «лирическая повесть», «лирическая драма», «лиро-эпопея», но это скорее характеристики отдельных произведений, чем наименования жанра. Уже одно то, что нам не приходится, как в эпосе, глядеть в обе стороны — роман в стихах и просто роман,— а рассматривать лишь произведения, объединенные четким общим признаком — стихотворной формой, весьма облегчает дело, хотя и здесь есть что изучать и запоминать.

Из времен античности, средневековья, Возрождения, из различных национальных литератур Востока и Запада, из народного творчества и письменных источников к нам дошло много жанров и форм лирической поэзии. Одно перечисление их заняло бы несколько страниц.

Но вряд ли стоит запоминать, что сирена — лирический жанр, созданный французскими трубадурами специально для трактовки острой в то время темы — запретной любви. Вряд ли также стоит удерживать в памяти сведения о сирвенте — жанре провансальской лирики, имевшем

полемическую направленность. Немного прибавит к пониманию вопроса информация о том, что канты — жанр старой одической поэзии, стихотворение, сочиненное по поводу какого-нибудь торжества или праздника. Такие сведения полезны для специалистов-стиховедев, но нам они, пожалуй, ни к чему.

Наиболее жизненными из традиционных жанров оказались жанры **баллады, оды, элегии**. Принадлежность многих современных стихотворений к одному из них легко определить по характерным признакам, хотя сами поэты порой того и не подозревают. Так, торжественно-приподнятые стихи, появляющиеся в печати к праздничным датам, — это, конечно, оды; так, лирические раздумья о том, о сем, а чаще ни о чем — типичные элегии. Балладе повезло больше — так называют сейчас остросюжетные стихи, и название жанра часто выносится в заголовок. Вспомните хотя бы «Балладу о гвоздях» Н. Тихонова.

Ирония в адрес оды и элегии относится здесь лишь к неудачным образцам: в нашей поэзии, разумеется, можно насчитать и немало отличных примеров одического и элегического стиха.

Песня, романс, частушка стали сейчас жанрами лирической — и уже не только устной, но и письменной — поэзии. Прочную связь с фольклором сохранила лишь частушка. В массе своей она по-прежнему коллективна и безымянна, но многие поэты решительно вводят ее в профессиональный обиход, и она все больше приобретает литературные черты. В настоящее время происходит смешение и взаимозамещаемость лирических жанров. Сейчас, строго говоря, остались только два — поэма и стихотворение, причем даже они не имеют четко очерченных границ. Прежнее определение поэмы как «многочастного произведения» устарело; достоинством поэмы признается теперь ее лирическая цельность, то, что она пишется «на одном дыхании», без пауз и остановок. По сути, поэмой сейчас часто называются большие стихотворения. Это не относится к лиро-эпическим поэмам, которые стоят на гранях двух поэтических родов, для них действительно характерна многочастность, хотя и здесь она не является обязательным условием.

Сейчас лирику принято также разделять и определять не по жанрам, а по тематическим линиям. Говорят о любовной, философской, пейзажной, политической, гражданской лирике. Деление не менее условное, чем жанровое, но

в известной степени оно помогает делу — упрощает задачу критиков и дает пищу для споров.

Представление о лирике не будет полным, если мы ничего не скажем о главном ее оружии — стихе. Стих является формой поэтической речи. Эта форма предполагает ритмическую организацию словесного материала в качестве сильнейшего изобразительного средства. Ритм — движущая сила стиха, без него стих перестает быть стихом. Но здесь есть множество разных «но», и вопрос не так очевиден, как может показаться с первого взгляда.

Ритм, как мерное чередование тех или иных композиционных элементов — звуков в музыке, движений в танце, красок в цветном кино, — явление давнее и вечно обновляемое; о его изначальности мы говорили в первой главе и там же показали, как образовалась древняя цепочка: труд — ритм — слово. Поэзия как словесное искусство связана с ритмом, а стих от него неотделим, но было бы неверным полностью отождествлять этот ритм с ритмом музыкальным. Здесь необходимо пояснение.

Эпос и лирика в начальном своем развитии были тесно связаны с музыкой, напевы и мелодия держали слово в стихотворном ряду. Гомеровские поэмы и русские былины, древнеегипетские гимны и флорентийские «баллаты» пелись или произносились речитативом под аккомпанемент лир, арф, гуслей и мандол. Но в дальнейшем, когда эпос и лирику стали читать с листа, музыкальное сопровождение оказалось ненужным. Стих оторвался от него, он стал читаться, произноситься, декламироваться. Человеческий голос сам по себе великолепный инструмент, и отныне стих стал применяться к его возможностям. Голос мог акцентировать любое слово или группу слов вне зависимости от их места в ритмическом ряду. Голос мог акцентировать также любое на выбор звено ритмической цепочки. Голос, наконец, мог обойтись вовсе без музыкального ритма и завязать интонационные узлы чисто ораторскими приемами. Все эти и другие возможности были использованы стихом. Мы знаем сотни и тысячи вариаций, где музыкальный ритм отстает на второй и третий план, а то и вовсе отсутствует, и тем не менее стих остается стихом.

Мы исходим в данном случае отнюдь не из современных новаций, а из опыта давнего стихосложения. Например, рожденный в Польше, силлабический стих окреп в Юго-Западной Руси, а потом неспешно перешел из Киева

в Москву, где благополучно здравствовал вплоть до времен Кантемира и Тредьяковского, то есть более сотни лет. Что он собой представлял в первых образцах, вам будет ясно из строк, принадлежащих князю Ивану Михайловичу Катыреву-Ростовскому, жившему в царствование Михаила Федоровича, то есть в первой половине XVII века.

Изложена быть сия летописная книга	словов 13
О походе чюдского мниа,	» 11
Понеже бо он бысть убогий чернец,	» 11
И возложил на ся царский венец,	» 11
Царство великое России возмудил	» 12
И диадему царскую на плечах своих носил.	» 15

Стих силлабический, то есть слоговой (от латинского слова *syllaba* — слог) предусматривал равное число слогов в каждой строке при обязательной рифме. Первое условие часто нарушалось, что мы видим и в приведенном примере, второе соблюдалось непременно. И вот стих образуют уже другие повторяющиеся компоненты — приблизительно равное число слогов и рифма. Музыкальный ритм здесь оказывается ни при чем.

Вы скажете: да какие же это стихи, это плохо зарифмованная проза! — и будете неправы. Читатель XVII века воспринимал их именно как стихи, а Катырев-Ростовский был не только образованнейшим человеком своего времени, но и одним из его поэтов.

Ритмическими компонентами, образующими стих, могут быть единоначатие и одинаковое завершение строк. Вот другой пример — безымянный — из древнерусской письменности:

Радуйся убогим скорое воздвижение,
 Радуйся скорбящим быстрое промышление,
 Радуйся трем девам невестители,
 Радуйся моих бед молитвами твоими избавителю.

Единоначатие «радуйся» и завершающая строки рифма опять организуют стих.

Современный свободный стих бесконечно сложнее наивных образцов XVII века, и его ритмическая организация, как правило, исключает рифму и основывается на образных, интонационных и психологических рядах, иногда параллельных и созвучных, а порой перекрестных и диссонансирующих. Ритмическая организация материала и здесь налицо, но музыкальный ритм опять-таки не обязателен,

Однако чаще всего поэзия — в суженном, но общепринятом значении слова — до сих пор в подавляющей массе своей основывается на музыкальном ритме, но — что важно! — с широким привлечением других ритмических компонентов. Наш слух отмечает в стихе не только привычные ударения и паузы, но и чередование и повторы грамматических, синтаксических, словесных, звуковых элементов. Сознание связывает их в единое целое, образующее ритмический рисунок стиха. Уже народное стихосложение дает нам бесчисленные образцы всех этих вариаций.

В горнице кленовой
Стоит стул ременчатый,
На нем шляпа пухова,
Под ним чéботы меховые.

Повторяющийся порядок слов — прилагательное после существительного — добавочный ритмический компонент,

Сядемте по лавкам,
Взглянемте по девкам.

Здесь, не говоря о звуковом, синтаксический параллелизм скрепляет строки.

Чарочки по столику похаживают,
Рюмочки походя все речь говорят.

Очень тонкое единоначатие (уменьшительные слова, близкие по значению) и опять-таки синтаксический дубль обогащают ритм.

Рифма, которая может быть краевой, внутрискрочной, начальной, в нашем русском стихе является важнейшим компонентом стиха. Вместе со звукописью она составляет дополнительную ритмическую основу строки и строфы.

Дорогая, дорогой
Дорогие оба,
Дорогая дорогого
Довела до гроба.

Пример из народного стихосложения дополним примером есенинской поэзии:

Пусть я буду любить другую,
Но и с ней, любимой, другой,
Расскажу про тебя, дорогую,
Что когда-то я звал дорогой.

Итак, ритм стиха — это не только ритм музыкальный, но и множество других ритмических компонентов, кото-

рые чаще всего усиливают и поддерживают, но иногда и оттесняют музыкальный ритм из стиха. В современной русской поэзии последнее явление не стало сколько-нибудь заметным, но в поэзии, например, французской или латиноамериканской оно занимает большое место.

Стихосложение — искусство в искусстве, но отнюдь не искусство для искусства. Оно имеет свою теорию, а практика его наглядна и общеизвестна. Но стиховедческие проблемы настолько обширны и разветвлены, что знакомству с ними надо посвящать отдельную книгу. Быть может, со временем я попробую ее написать. Сейчас этих проблем я затрагивать не буду, ограничившись лишь той, которая относилась собственно к стиху как общему понятию. В рамки нашей работы такой огромный материал никак не уложится.

Стих с самого начала становится основным признаком и формой лирики, а лирика принимает имя поэзии. И уже с давних пор в обычной речи (вспомните Мольера!) и в писательской практике поэзия — это все, что стихи, а проза все, что не стихи. Достопамятным — мольеровским определением я заканчиваю разговор о лирике, чтобы перейти к третьему роду поэзии (в широком значении слова) — драме.

Драма, как и эпос, воспроизводит внешнюю действительность — взаимоотношения и конфликты между людьми, обществом, природой. Однако воспроизводит она действительность, не повествуя и не описывая, как эпос, но применяя разговорную форму, показывая, людей в действии, поступках, переживаниях. В лирике находят выражение мысли и чувства отдельной личности. Чем она богаче и ярче, тем многообразней преломляется в ней внешний мир. Избитый образ луча, проходящего через призму и вызывающего множество радужных оттенков, неуловимо переходящих один в другой, здесь как нельзя более уместен. В драме, использующей монологи, диалоги, общий разговор, выражают свои мысли, чувства, переживания и намерения уже не одна, а несколько или порой множество личностей без видимого участия автора. Выражаются они не только в словах, но — как мы уже сказали — в действиях и поступках. Драматические произведения как в древности, так и теперь предназначаются для исполнения на сцене. Исключения есть, но они не составляют правила.

Само слово «драма» означает по-древнегречески «дей-

ствие», причем со значением настоящего времени, то есть «совершающееся», а не совершившееся. Это предполагает, что действие происходило, развертывалось, совершалось на глазах зрителей.

В начальном своем развитии драма, так же как эпос и лирика, тесно связана с мифом и обрядом. Корни ее уходят в первобытное искусство. Осколок этого искусства — танец Атыка — мы не случайно называли действием. В нем уже содержались элементы ранней драмы — наглядное изображение поступков и действий, вовлечение в круг других исполнителей, вмешательство хора.

Обряды охотничьих, пастушеских, земледельческих племен и народов, как мы узнали из предыдущих глав, неизменно носили драматизированный характер. То же можно сказать о свадебных и похоронных обрядах.

Драматические представления, связанные с ритуальными обрядовыми действиями, знали древние Египет и Вавилон, Индия и Китай. Наша европейская драма выросла из древнегреческой, о которой необходимо сказать несколько слов.

Крупнейший авторитет античности Аристотель заявляет кратко и категорично: «Трагедию создали запевалы дифирамба». Дифирамб — хвалебная песнь в честь бога вина и веселья Диониса (Вакха). Запевала, выделявшийся из хора, начинал с ним диалог — это и знаменовало рождение драмы и ее частного случая — трагедии. Мы только что вспоминали Атыка — явление совершенно сходное.

Первое положение Аристотеля дополняет и объясняет другое: «Трагедия возникла из сатирической драмы». Драма, как «происходящее действие», предшествовала выросшим из нее и потом резко обособившимся трагедии и комедии. Сатиры — козлоногие спутники Диониса, их изображали переодетые в козьи шкуры участники веселого и хмельного действия. Они составляли поющий и пляшущий хор, из которого выделился запевала, затеявший с ним диалог и ознаменовавший тем самым появление отдельного рода поэзии. Наглядная связь его с мифом и обрядом очевидна.

Развитие обоих жанров — трагического и комедийного — было стремительным и неостановимым. Понадобилось меньше двух столетий, чтобы от легендарного Ариона (вспомните пушкинские стихи о нем), соединившего — по преданию — в диалоге хор сатиров и дифирамб запевалы, трагедия прошла путь к своим высшим образ-

цам в творчестве Эсхила, Софокла и Еврипида, а комедия — в творчестве Аристофана. Совершенно ясно, что существовала настоятельная потребность общества в этом роде поэзии, который вскоре по возникновении стал отвечать на самые острые вопросы дня и века. Равный олимпийцам, Эсхил не только решил в «Орестейе» тысячелетний спор между матриархом и патриархом в пользу мужского права, но и написал «Персы» — злободневный отклик на события происходившей в то время греко-персидской войны. Комедии Аристофана заменяли античному зрителю сотни газетных фельетонов, беспощадно расправляясь с политическими противниками поэта, высмеивая и бичуя пороки общества.

Но вместе с тем драма выдвигала и решала общечеловеческие вопросы (например, в том же «Орестейе»), создавала титанические характеры людей, бросавших вызов самому богу («Прометей прикованный»), утверждала гением своих творцов непреходящие эстетические ценности. И спустя двадцать пять веков античная драма по-прежнему, а вернее, по-новому тревожит сердца зрителей и дает пищу для размышлений. Она оказалась поистине вечной.

Главное содержание древнегреческой трагедии, ее руководящая идея — борьба человека с неумолимой судьбой, беспощадным роком. Проклятие, постигшее дедов, переходит на их внуков, вина преступника не умирает вместе с ним, возмездие постигает и корни и ветви. Сверхъестественные силы управляют миром, им подчинены не только люди, но и сами боги: Зевс низверг в бездну своего отца Кроноса, однако и Зевса впоследствии ожидает та же участь. Ясный разум эллинов смущался темными и пока неразрешимыми загадками бытия и эту временную непознаваемость относил к вечным установлениям сущего мира. Но — что важно! — люди трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида не склоняли головы перед неизбежным, они смело шли навстречу, и самая страшная беда оказывалась им по росту. Духовными великанами были эти люди, и соответственно велики были их страдания, которые они встречали с гордым достоинством.

Второе свое рождение трагедия явила уже в новое время. Борение человеческих страстей, противостояние человека и времени, конфликт личности с обществом оказались в центре внимания драматургов Возрождения

и барокко. Высшего подъема трагедия достигла в произведениях Марло и Шекспира. От них по прямой линии развилась современная трагедия; лучшим образцом ее в России стал пушкинский «Борис Годунов». В советской драматургии трагедия переосмыслиется под знаком конечного торжества дела, во имя которого погибают герои. «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского — самый яркий пример такого переосмысления древнего жанра.

Трагедия — древняя и новая — создала бессмертные образы и характеры, определяющие мысль и страсть человечества в высшем их проявлении и напряжении. Прометей и Эдип, Антигона и Медея в античной, Гамлет, Лир, Отелло, Фальстаф, леди Мекбет, Офелия и Дездемона в шекспировской, Дон Карлос, Поза, Вильгельм Телль и Жана д'Арк в шиллеровской, Годунов, Пимен, Самозванец в пушкинской — далеко не полный перечень образов, созданных трагедией и давно уже ставших эталонными и нарицательными.

Комедия, имея общее происхождение с трагедией, прошла самостоятельный путь развития, сделав главным своим оружием и единственным положительным героем воинствующий и всепобеждающий смех. Она вобрала в себя и веселую балаганщину народных представлений, и ходячий анекдотизм бытовых коллизий, и язвительную насмешку слабого над сильным, бедного над богатым. Из Эллады она перешла в Древний Рим, где давно уже на триумфах полководцев торжественное выступало в сопровождении комического. Перед триумфальной колесницей Мария и Суллы, Помпея и Цезаря, кривляясь и глумясь, шли площадные актеры, передразнивавшие самого триумфатора и высмеивавшие результаты его побед. Теренций и Плавт — греки по рождению — перенесли на римскую почву искусство Аристофана, сделав объектом его сложную и прихотливую жизнь огромного города и пригородной деревни. Комедия с самого начала была демократичной по своим установкам и устремлениям. Хитрые, сметливые, ловкие рабы Аристофана и Плавта, превосходившие своих господ умом и способностями, стали прадедами мольеровских слуг и бомаршевского Фигаро.

Комедия нового времени в лучших своих образцах всегда была насыщена острым социальным содержанием и являлась грозным оружием общественной и классовой борьбы. Мольер в «Тартюфе» разоблачал ханжество и

лицемерие церкви и стоявшего за ней французского абсолютизма; «Женитьба Фигаро» Бомарше, по словам современников, предуготовила взятие Бастилии. Но, выполняя эту социальную и общественную функцию, комедия сама по себе приобретала огромное нравственное значение, ниспровергая и дискредитируя ложные ценности, концентрируя в создаваемых ею образах все уродливое, отжившее и консервативное. Прогрессивная роль комедии в развитии человеческого сознания неизмерима. Даже площадной фарс, где пройдошливый плебей поочередно лупил палкой полицейского, купца и щеголя, снимал у людей с глаз шоры, мешавшие им увидеть ничтожество сильных, богатых и знатных. Что же говорить о воистину великих произведениях, таких, как «Тартюф» и «Женитьба Фигаро», «Горе от ума» и «Ревизор»!

Разумеется, смех может быть разным. И тем, о котором сказано «горьким смехом своим посмеюся», и тем, что не звучит громко, а вызывает сдержанную ироническую улыбку, и тем, который является лишь признаком хорошего настроения, и тем... Но здесь можно продолжать до бесконечности.

Комедия использовала все формы, все разновидности, оттенки и нюансы смеха. Иногда эта полифония присутствует почти целиком в одном произведении, но чаще один из видов смеха становится первенствующим, подчиняя себе остальные. И были попытки разграничить комедии на сатирические, лирические, иронические, сентиментальные, романтические. Многие комедии как будто укладываются в подобные рамки, например, «Сирано де Бержерак» Э. Ростана явно романтическая, а «Мизантроп» Мольера, безусловно, сатирическая комедия. Но очень многие не укладываются. «Турандот» К. Гоцци причисляется к лирическому, а Вахтангов понял и трактовал ее как ироническую комедию. Чехов революционизировал древний жанр настолько, что близкие ему Станиславский и Немирович-Данченко ставили во МХАТе «Вишневый сад» как драму, чем деликатнейший Антон Павлович резко возмущался. И разумеется, как «Вишневый сад», так и более раннюю «Чайку» никак не подгонишь ни под одну из перечисленных рубрик.

Издавна разграничивают комедию положений и комедию характеров. Основное место в первой уделяется, мол, интриге, сюжету, развитию действия, а во второй—

раскрытию человеческого характера, причем взятого в каком-либо одном своем качестве, подвергающемся анализу и осмеянию — например, скупости, ревности, взбалмошности, строптивости. К комедии положений относят «Даму-невидимку» Кальдерона, «Комедию ошибок» Шекспира, многочисленные пьесы Скриба — это, так сказать, устоявшиеся примеры. К комедии характеров принадлежат по такому разграничению мольеровские «Тартюф» и «Скупец», а в русской драматургии фонвизинский «Недоросль» с его Митрофанушкой и госпожой Скотининой.

Однако и это деление весьма условно. Великое множество комедий, не обязательно классических и эталонных, совмещают то и другое, то есть интригу и характеры. Мы видели на многих примерах, что деление жанров на поджанры всегда очень условно, и комедия не составляет исключения.

Популярность комедии огромна. Не сходят с нашей сцены «Ревизор» и «Женитьба» и даже совсем давний «Недоросль». Комедии Островского прочно вошли в репертуар наших театров. Лучшие образцы западной комедии давно известны советскому зрителю. Лопе де Вега и Тирсо де Молина, Шеридан и Шоу, Мериме и Брехт вместе с уже перечисленными авторами и множеством неназванных открывают своими именами театральные афиши в сотнях городов страны.

Водевиль — младший брат комедии, беззлобный и добродушный весельчак, не претендующий на глубокие обобщения и серьезные мысли. В старину водевиль включал в себя куплеты и танцы, исполнявшиеся по ходу действия актерами-универсалами. Таковы классические водевили Каратыгина и Ленского. Позже водевиль освободился от танца и пения и преобразился в одноактную (редко больше) пьесу-шутку. Примером таких водевилей могут служить чеховские «Медведь», «Предложение», «Юбилей». В наше время задачу водевиля выполняла, например, шутливая пьеса В. Катаева «Квадратура круга». Заключительные ее слова:

А почему не посмеяться
Над тем, что кажется смешно,—

можно взять эпиграфом ко всему этому веселому жанру.

Вместе с широким понятием драмы существует суженное, определяющее жанр, неизвестный в античности и появившийся в новое время. Драма может включать в

себя, как трагические, так и комические элементы, но содержание ее и целенаправленность далеки от того, чтобы вызвать трагический или комический эффект. В драме изображаются серьезные и значительные конфликты, напряженная борьба между действующими лицами, за которыми стоят определенные общественные группы и слои. Было бы упрощением полагать, что каждое действующее лицо драмы есть лишь живой рупор тех или иных идей. Но пьеса в целом, безусловно, должна заключать свежую и живую мысль, выражающую одну из тенденций общественной жизни. Драмы, являвшиеся лишь бледными снимками действительности, могли удовлетворить мимолетные запросы зрителя, находившего в них те или иные бытовые и общественные соответствия своим переживаниям и наблюдениям. Такова была, например, драматургия В. Крылова, заполнившего своими пьесами репертуар российских театров в конце XIX века. Сейчас их, по справедливости, никто не помнит, а «Три сестры» Чехова и «На дне» Горького, опять-таки по справедливости, не сходят со сцены советских театров.

Сейчас драма наиболее распространенный жанр, значительно потеснивший трагедию и комедию в их чистом виде. Советская драма развивается в традиции русской классики, и такие ее образцы, как «Любовь Яровая» К. Тренева и противоположная по тенденции «Дни Турбиных» М. Булгакова, равно продолжают и развивают эту великолепную традицию.

Возникновение, становление, развитие драмы и последние ее модификации — вопрос большой сложности и почти неисчерпаемый. Кроме всего, он прочно связан с историей современного театрального искусства, что уже совсем выводит его разрешение за рамки нашей книги. С сожалением оставляем разговор о драме как жанре и вместе с тем как о роде поэзии. Это третий и последний из родов, известных нам теперь, и мы со спокойной совестью можем перейти к следующей главе, в которой займемся уже другими вопросами.

Как строится художественное произведение

Пушкинская оценка Данте: «Единый план ада есть уже плод высокого гения», — определяет место **архитектоники** и **композиции** в художественном творчестве. В литературу эти термины пришли недавно. Словари XIX века относят первый из них целиком к архитектуре, а второй к музыке и отчасти к живописи и скульптуре. Заимствование и кочевание терминов, понятий, определений в искусстве и литературе — явление распространенное. Говорят о сюжетах жанровой живописи, о подтексте симфонии, о ритмах готической архитектуры.

В первоначальном значении архитектоника — это наука о приложении математики и механики к зодчеству. В литературе все слагаемые этого понятия изменились, но математика, от которой, как от злого духа, всегда открепивалось свободное творчество, обнаруживает себя в произведениях даже таких иррациональных писателей, как Джойс и Кафка. Деление на части и главы, соблюдение или нарушение пропорции, группировка или перегруппировка частей целого — все это подвластно числам, а не звукам.

«Божественная комедия» Данте делится на три части: «Ад», «Чистилище», «Рай». Каждая из частей содержит тридцать три песни, не считая вступительной к «Аду». Песни состоят из терцин — трехстиший. Число терцин во всех песнях равно, с очень редкими и незначительными отклонениями. Всех песен — сто — мистическое число в поэтике Данте. Совершенный миропорядок, установленный свыше, был запечатлен в совершенном плане

земного произведения. Поэт сам себя называл соответствующим именем.

Как геометр, напрягший все старанья,
Чтобы измерить круг, схватить умом
Искомое не может основанья,
Таков был я при новом диве том...

Великая конструкция, созданная дантовским гением, выдержала невероятный груз размышлений и настроений, поэзии и философии, всего мировоззрения огромной исторической эпохи. Если бы не было этой конструкции, мы бы потерялись в хаотическом нагромождении великих, но темных истин. Создание Данте еще потому стало вечным, что разум и воображение человека явили в нем такие творческие способности, какие равно необходимы людям в искусстве и науке, на земле и в космосе.

Вспоминаются слова Маркса:

«Мы предполагаем труд в такой форме, в которой он составляет исключительное достоинство человека. Паук совершает операции, напоминающие операции ткача, и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей — архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове. В конце процесса труда получается результат, который уже в начале этого процесса имелся в представлении человека, т. е. идеально».

«Божественная комедия» — замечательный пример здания, построенного воображением художника и явившегося векам подобно Афине-Палладе, вышедшей из головы Зевса.

«Есть высшая смелость, — говорил Пушкин, — смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслью — такова смелость Шекспира, Данте, Мильтона и Гете в «Фаусте»...»

Мы смело можем добавить к этим именам Бальзака, в то время, когда писались пушкинские строки, еще обдумывавшего план своей эпопеи. Вот что в 1842 году сказал сам автор «Человеческой комедии» о своем замысле:

«Это не малый труд — изобразить две или три тысячи типичных людей определенной эпохи, ибо таково в конечном счете количество типов, представляющих каждое поколение, и «Человеческая комедия» их столько вместит. Такое количество лиц, характеров, такое множество

жизней требовало определенных рамок и, да простят мне такое выражение, галерей. Отсюда столь естественные, уже известные, разделы моего произведения: *Сцены частной жизни, провинциальной, парижской, политической, военной и сельской*. По этим шести разделам распределены все очерки нравов, образующие общую историю. Общества, собрание всех событий и деяний, как сказали бы наши предки. К тому же эти шесть разделов соответствуют основным мыслям. Каждый из них имеет свой смысл, свое значение и заключает эпоху человеческой жизни».

Свидетельство чрезвычайно интересное, прямо подтверждающее пушкинские строки о смелости создания, где «план обширный объемлетя творческой мыслью». Примером «Человеческой комедии» дополняется образец «Божественной комедии».

Таким образом, архитектонику можно определить как общий план произведения, предусматривающий взаимосвязь частей с целым и форму самого целого. Во избежание недоразумений надо сразу оговориться, что психология литературного творчества такова, что план произведения часто возникает и разрабатывается в самом процессе труда над ним. Так, Бальзак не сразу пришел к замыслу своей эпопеи. Он родился у него, когда повести и романы, уже созданные им, писатель ощутил как части еще неведомого целого. Так, Пушкин, задумав «Евгения Онегина» как роман в стихах и найдя форму 14-строчной строфы, еще не представлял его в целом:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал.

К архитектонике относится строфическое построение стихов. Поэт избирает форму двустипхия или четырехстипия и тем самым уже отдает должное архитектурному принципу. Сюда же надо отнести семистрочную строфу «Бородино», шекспировские сонеты, триолеты и канцоны итальянского и французского Возрождения.

Если архитектоника озабочена общей формой произведения, то композиция заботится о расположении материала внутри его. Мы останавливались на архитектонике «Божественной комедии» — деление на части, песни, терцины и соединение их в гармоничное целое. Распределение материала — например, в каком из кругов ада вечно кружатся тети Паоло и Франчески, а в каком мсти-

тель Уголино вечно расправляется со своим врагом архиепископом — уже относится к композиции.

Сонет обладает стройной, но жесткой архитектурикой. Классическая его форма требует соблюдения неизменных условий: четырнадцать строк, написанных пятистопным ямбом, делятся на два начальных четверостишия и два замыкающих трехстишия. Четкое чередование мужских и женских рифм позволило высчитать в сонете даже постоянное число слогов — сто пятьдесят четыре. Уклонение от строгих правил возможно, но, к сожалению, все нарушения тоже предусмотрены и испробованы на практике в течение семивекового существования изысканной формы. Да и нужны ли эти отклонения? Теофиль Готье в известной мере был прав, когда писал: «Зачем тот, кто не хочет подчиняться правилам, избирает строгую форму, не допускающую отступлений?»

Итак, сонет, казалось бы, весьма тесная квартира. Но как же по-разному она обставляется и населяется! Сонеты Петрарки, Шекспира, Пушкина представляют собой шедевры поэзии, но, кроме формы, между ними нет ничего общего.

Композиция сонета тоже строга, хоть и более свободна, чем его архитектурика. Обычно в первых двух строфах ставится вопрос, требующий ответа, или рисуется образ, ожидающий истолкования. В последних трехстишиях дается разрешение темы, вопрос получает ответ, образ — объяснение. Замыкающая строка обычно ключевая ко всему сонету.

А теперь снова вспомним Пушкина, его сонет «Мадонна».

Не множеством картин старинных мастеров
Украшать я всегда желал свою обитель,
Чтоб суеверно им дивился посетитель,
Внимая важному суждению знатоков.

В простом углу моем, средь медленных трудов,
Одной картины я желал быть вечно зритель,
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,
Пречистая и наш божественный спаситель —

Она с величием, он с разумом в очах —
Взирали, кроткие, во славе и в лучах,
Одни, без ангелов, под пальмою Сиона.

Исполнились мои желанья. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна,
Чистейшей прелести чистейший образец.

Здесь развитие образа идет в трех строфах, а истолкование дается в четвертой, замыкающейся блестящей афористической строкой. Композиция сонета, повторяем, более свободна, чем его архитектоника, и каждый поэт — не только Пушкин! — властен в его строгих рамках распределять содержание по-своему, держа, однако, в памяти, что теза, антитеза и разрешение составляют главную прелесть этой формы.

Композиция прозаических произведений бывает и проста и сложна, в зависимости от цели, которую ставит перед собой автор. Распределение и акцентирование материала, выделение в нем основных и второстепенных мотивов зависит целиком от писателя и характеризует степень художественной правды, которую он способен выразить.

Современный роман смело использует возможности композиции, перемещая действие из настоящего в прошлое и будущее. Параллельность действия, развивающегося в разных временных потоках, помогает уяснить причинную и психологическую связь между мыслями и поступками героев. В руках опытного мастера этот прием действителен и впечатляющ, но у подражателей и дилетантов он вносит в роман сумбур и неразбериху.

Архитектоника и композиция имеют свои соответствия в сюжете и фабуле, составляющих их динамическую основу. Сюжет — последовательное изложение событий, ставших предметом внимания рассказчика. Фабула раскрывает эти события в частностях и в деталях и дает им мотивировку. Сюжет — ствол, фабула — ветви и листья. Оpoznать клен или березу можно по одному листу, не затрагиваясь до ствола. Вы схватываете сюжет в целом, лишь перебрав на ощупь фабульные листья.

Вы встретили человека, которого не видели много лет. С тех пор он постарел и опустился или, наоборот, изменился к лучшему и стал преуспевать. При встрече он рассказал вам о себе, а вы поделились с ним своими новостями. Таков сюжет небольшого происшествия, случившегося с вами поутру по дороге на службу.

Возвращаясь вечером домой, вы уже обдумали, как поинтереснее рассказать этот случай близким. «Ну-с, — начнете вы, — знаете ли, кого я встретил? Ни за что не угадаете! А что он мне рассказал! Оказывается, он сейчас работает...» И вы долго еще томите своих слушателей, пока не выпаливаете: это оказался Иван Иванович Пирож-

ков собственной персоной. Такова фабула, разработанная вами на основе сюжета. Вы изменили последовательность событий, так как на самом деле узнали Пирожкова сразу, а домашним сообщили об этом под конец. Вы детализировали описание его внешности и костюма. Вы, наконец, объяснили и мотивировали (хотя бы в виде догадок) те биографические общности, которые он успел сообщить вам в течение десяти минут.

Архитектоника и сюжет соотносятся с композицией и фабулой, как общий план с его разработкой. Внутри строгой формы сюжета поэт распределяет материал согласно своему убеждению, вкусу, художественной задаче — это соотношение архитектоники и композиции. В рамках сюжета писатель разрабатывает фабулу: он может нарушать и изменять последовательность событий, замедлять и ускорять действие, акцентировать те или иные частности или общности. И если сюжет — это структурная сетка архитектоники, то фабула — пружина композиции.

И сюжет и фабула выражают действие, и мы вначале не случайно указали на их динамичность. Еще древние авторы справедливо считали, что действие должно иметь начало, середину и конец, чтобы читатель или зритель мог составить о нем верное представление. Классическим началом сюжета является **завязка** — событие, заставляющее героев произведения предпринимать определенные поступки, то есть действовать. Завязке может предшествовать **экспозиция**, рассказ об обстановке, в которой предстоит действовать героям. Но писатели часто обходятся без нее, начиная прямо с завязки. Так, в гоголевском «Ревизоре» первая сцена, где городничий объявляет собравшимся чиновникам о полученном письме, содержащем грозное известие: к нам едет ревизор! — и является завязкой пьесы. Затем, естественно, происходит развитие действия, и тут огромная роль принадлежит фабуле, разрабатывающей все его частности и детали. В приключенческих повестях и рассказах фабуле принадлежит часто решающая роль. В «Баскервильской собаке» Конан-Дойля, в «Трех мушкетерах» Дюма-отца, в «Одиссее капитана Блада» Саббатини вы с напряженным интересом следите за приключениями героев именно благодаря умело разработанной фабуле. Развитие действия приводит к **кульминации** — высшей точки его напряжения, которое выражается в решающем столкновении противоположных

сил повествования. В той же «Баскервильской собаке» такой кульминацией является эффектный эпизод, когда фосфоресцирующее чудовище гонится за молодым Баскервилем. За кульминацией следует **развязка**, в которой объясняется исход события, положенного в основу произведения.

В старинных произведениях начальные и конечные элементы сюжета выделялись в отдельные части, носившие названия **пролога** и **эпилога**. В прозу и поэзию эти термины пришли из драмы. Еврипид в прологах к своим трагедиям дает перспективное изложение событий, предшествующих началу действия. В новое время пролог открывал пьесы Шекспира, Мольера, Шиллера. В прозаических произведениях пролог часто стал играть роль авторского преуведомления о целях и задачах романа — таков, например, пролог к «Дон-Кихоту» Сервантеса. Но еще чаще в прологе давалась развернутая экспозиция к произведению. Огромный «Агасфер» Э. Сю предваряется, к примеру, соответствующе протяженным прологом.

Эпилог сообщает о судьбе действующих лиц, получающей завершение иногда много спустя после окончания действия. Это как бы развязка развязки. Вам, конечно, памятен эпилог «Братьев Карамазовых» Достоевского и носящие характер эпилогов заключительные главы «Накануне» и «Отцов и детей» Тургенева.

Сюжет тесно связан с содержанием. Попытки разорвать их связь представляются мне искусственными. Некоторые ситуации повторяются без конца, но зато и варьируются бесконечно, в зависимости от исторических условий, социальной среды, национальных различий, характеров героев и т. д. и т. п. Знаменитый «треугольник» (он, она и третий лишний или нелишний) проходит через всю мировую литературу, и вряд ли у кого возникнет мысль, что лермонтовская «Княжна Мери» сходна с шекспировским «Отелло» или с толстовской «Анной Карениной». Мотив «узнавания» чрезвычайно древен — он встречается уже в «Одиссее», без него не обходится ни один древний эпос. Но в знаменитом рассказе Мопассана «Порт», переведенном и обработанном Л. Н. Толстым, этот мотив разворачивается так, что никаких аналогий с «Одиссеей» или «Нибелунгами» не возникает даже у искушенного литературоведа.

В нескольких словах сюжет мопассановского рассказа можно изложить так: матрос, возвратившийся из пла-

ванья, заходит в притон, где сходится с молоденькой проституткой. Она его выспрашивает, не встречал ли он в своих скитаниях по свету корабль «Богородица ветров», а на нем некоего Селестена Дюкло. После короткого разговора обнаруживается, что матрос и проститутка родные брат и сестра. Рассказ, поразительный по силе, основывается на впечатляющем сюжете, который целиком определяется условиями места и времени. Перенесенный в другую обстановку и в другую эпоху, он неизбежно бы должен был приобрести иные черты, и впечатляемость его тоже была бы иной.

К распространенным сюжетным линиям относится путешествие героев, помогающее включить в рассказ множество эпизодов со множеством действующих лиц, что, в свою очередь, способствует всестороннему охвату действительности. «Дон-Кихот» Сервантеса и «Пиквикский клуб» Диккенса, «Жиль Блаз» Лесажа и «Мертвые души» Гоголя — примеры знаменитых произведений, включающих в себя этот мотив.

Можно назвать и разобрать еще немало таких линий или мотивов, известных людям с глубокой древности и доживших до наших дней. По сути, почти любую ситуацию можно присоединить к одному из них. И тогда будут перекинута диковинные мостики от Сэлинджера к Диккенсу, от Ионеско к Аристофану, от Булгакова к Гете, от Хемингуэя к Маргарите Наваррской. Но искать такие соответствия — труд напрасный и неблагодарный. Сюжет, повторяем, неотделим от содержания, и функции его в газетной хронике, сообщающей о самоубийстве великосветской дамы, и в романе Льва Толстого совершенно различны. Зерно давнего конфликта, обнаруживаемое в жалостной частушке:

А поп-то не венчает,
За сыночка чаёт,—

прорастает совсем иным образом и выбрасывает совершенно другой стебель в классической повести о влюбленных, которых родители прочат в жены и мужья другим и нелюбимым.

Сюжет и фабула — динамическая основа, на которой держится произведение. Но ни один сюжет и ни одна фабула не могут существовать без персонажей, которые олицетворяли бы и двигали действие. Животные, люди,

боги дают жизнь сюжету, который без них оставался бы мертвой схемой. К ним мы сейчас и перейдем.

Если образ как таковой требовал определения с помощью философских дисциплин, то **образ художественный** получил, кажется, столько же определений, сколько существует учебников по литературоведению. Формулировка другого моего учителя — уже в Литературном институте, — профессора Л. Н. Тимофеева, привлекает меня прежде всего своей четкостью и краткостью. «Образ — это конкретная и в то же время общенная картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла и имеющая эстетическое значение». Я пробовал применять это определение к самым различным случаям образности, и, как правило, оно облекало их почти без натяжек. Художественный образ (в дальнейшем мы будем именовать его просто образом) может содержаться в одной строке и даже в одном слове:

На *ознобной* чужой стороне...

В этой песенной строке образ создает выделенное нами слово. Без него строка заключала бы в себе лишь указание на место действия. Эпитет «ознобная» создает впечатление о неприветливой чужбине, на которой и впрямь «ознобно» человеку из другой стороны.

А вот уже более развернутый образ:

...Уж я так ее повыучу,
К воротам пойдет дороженькой,
От ворот пойдет тропиночкой.

Подумаешь и прочувствуешь такие слова, и страшно станет за бедную женщину, оказавшуюся во власти жестокого мужа. И воспримите вы эти строки не только как описание единичного случая, но как целый очерк нравов давних времен.

Но литература создавала и создает куда более сложные образы. Слово, строка, несколько строк, какую бы меткую характеристику они ни содержали, способны дать лишь ментальную фотографию явления, чувства, предмета. Такая фотография поневоле будет статичной, она запечатлет один-два отрезка движения, одну-две детали целого. Эти отрезки и детали могут быть чрезвычайно впечатляющи, и вы по ним можете составить представление о всем движении или о всем целом, но представление будет все же приблизительным и в значительной степени будет зависеть от

силы вашего воображения. Например, опять же старинная песенная строка:

Положу я судьбу-жалобу...—

способна вызвать у вас множество размышлений и ассоциаций. Одно то, что оба слова почти слитны, дает вам понять, какова может быть человеческая судьба, если синонимом ее является жалоба. Но образ «судьбы-жалобы» — это та опорная точка, от которой отталкивается ваше воображение, уходя в самостоятельный полет. В таком смысле я и говорю о статичности подобных образов.

В отличие от них образ, включающий в себя характер, поступки, действия человека, напоминает уже не моментальную фотографию, а движущуюся киноленту. И обобщение, которое он в себе несет, возникает не с первых кадров, а лишь тогда, когда вы проследите его движение и развитие на протяжении всей картины. Образ Григория Мелехова в первой части «Тихого Дона» лишь отдаленно предвещает его образ в четвертой части, когда над ним восходит черное солнце. В начале шолоховского романа читатель еще никак не может разглядеть в молодом казаке собирательный образ всего казачества и, более того, любой общественно-социальной группы, напрасно пытающейся сохранить свое особое место в схватке двух противостоящих классов.

То же можно сказать о каждом великом или малом образе в произведениях мировой литературы. Исключение составят, пожалуй, образы-маски, получившие наиболее законченный вид в итальянской комедии дель арте. Там ревнивый старик Панталоне, тупой педант Доктор, слезливый Арлекин и легкомысленная Коломбина выходили на сцену, как Афродита из пены морской, во всеоружии неизменных и неизменяемых качеств.

Развитие образа есть одновременно и его раскрытие. Черты характера, определяющие его суть и значение для идеи произведения, могут быть скрыты от читателя и зрителя на протяжении длительного времени, но потом обнаруживают себя речами, поступками, действиями. Ханжеское лицемерие Тартюфа, победоносная энергия Фигаро, раздвоенность «лишних людей» — Онегина, Печорина и Рудина — раскрываются во всем произведении не только в мыслях и действиях героев, но и в их отношении с окружающими лицами и в отношении этих лиц к нам самим.

Образ включает в себя характер, но характер сам по себе еще не образ. Необходим портрет, необходимы обстановка действия и само действие, необходим еще ряд компонентов, чтобы характер стал образом. Учитель греческого языка Беликов в начале чеховского рассказа сразу наделен четко выраженным характером, запоминающейся внешностью, присущей лишь ему речью. Образ страшноватого «человека в футляре» раскрывается позже и не только в действиях и поступках самого Беликова, но в обстановке того нравственного удушья, которая создается сперва в гимназии, а потом и во всем городе под его влиянием.

Народное творчество и литература создали галерею образов, которые принято называть вечными или мировыми. Со многими мы познакомились на протяжении этой книги (я разумею возобновление знакомства, так как имею дело с достаточно эрудированными читателями).

У большинства народов есть свои любимые герои, в которых соединяются лучшие черты, мечты и чаяния целой исторической эпохи. Время не властно над ними, из дальнего прошлого они смело шагают в современность, ибо в них заключена вечная молодость земли. Плоть от плоти своего народа, они дети всего человечества. Такими героями являются Гильгамеш и Прометей, Давид и Геракл, аргонавты и Одиссей, Илья Муромец и Василий Буслаев, Давид Сасунский и Вейнемейнен, Роланд и Гайавата. Это характеры, герои, образы, созданные народным гением.

Литература выдвинула своих героев, художественная цельность которых имела совсем иную основу, чем мифологическая цельность героев народного творчества. Этот вопрос мы подробно разобрали во второй главе. И вечные образы мировой литературы покоряют нас уже иными качествами, чем герои народного эпоса. Неистовствует в обманутой доверчивости Отелло, произносит в скорбном недоумении свое: «Быть или не быть?» — Гамлет, сражается с ветряными мельницами и проигрывает поединок с цирюльником Дон-Кихот, об руку идут по земле искание и скепсис — Фауст и Мефистофель, беспроегрышно объявляет войну войне бравый солдат Швейк. А рядом и параллельно с ними сквозят бесконечные вереницы героев не столь титанических и эпохальных, но вечно желанных и милых читательскому сердцу. Взбирается в карету к очередному любовнику невинная распутница Манон Леско, оставляя в горестной растерянности бедного кавалера де

Грие, поражает противника своей верной шпагой доблестный д'Артаньян, прячет на плоту беглого негра Джима чудесный мальчишка Гек Финн. Десятки и сотни литературных героев вошли в жизнь человеческих поколений как живые и реальные лица, с чьими мыслями и поступками люди соразмеряют свои собственные. И ведь любопытная история: вряд ли на десять тысяч читателей найдутся двое-трое (один еще может быть!), кто бы назвал имя президента США конца 40-х годов XIX века. А вот Тома Сойера и Гекльберри Финна, чье плавание по Миссисипи происходило примерно в те годы, помнят все. Кто же реальнее в конце концов, президент или эти ребята?

Характер неизбежно субъективен, иначе он не был бы характером. Но, вырастая в образ, он объективизируется и вбирает в себя сходные черты множества людей. Эти черты, то есть мысли, поступки, действия, обуславливаются местом, временем, эпохой. Образ становится линзой, собирающей в фокус лучи времени. Павел Власов и Павлик Корчагин отделены друг от друга меньше чем двумя десятилетиями. Характеры у них различные, и было бы напрасным занятием домыслить, как поступил бы один на месте другого. Но образы молодых большевиков, действующих в разной исторической обстановке, тесно связаны между собой. Преемственность их очевидна — это отцы и дети революции, разумеется, без тургеневского противопоставления, а в единстве общего движения.

Развитие образа опирается на развитие сюжета, и такая взаимосвязь обуславливает художественную цельность и завершенность произведения. Здесь мы подходим к очень серьезному вопросу — о единстве содержания и формы, — из-за которого поломано немало копий, да и сейчас они нет да нет продолжают ломаться. Особенную остроту принимали споры по этому вопросу в поэзии, так как в отличие от прозы она уже с самого начала предполагает заданную условность стиха. На первый взгляд разрыв формы и содержания в том же сонете очевиден. Вы можете написать два сонета, полностью повторяя их архитеконику и композицию и употребляя дословно те же рифмы, но содержание сонетов будет противоположно по смыслу. Такие опыты, кстати говоря, проделывались изощренными стихотворцами. Казалось бы, форма здесь никак не влияет на содержание, а содержание на форму — они живут сами по себе. Но это лишь видимость. Нельзя уподоблять форму и содержание сосуду и вину, как это повелось с давних времен,

Вы пьете из рюмки, Долохов в «Войне и мире» из бутылки, раблезианский Гаргантюа из бочки. Все вы утоляете грешную жажду содержимым сих сосудов, оставляя сами сосуды в покое. Но, воспринимая художественное произведение, вы вместе с вином глотаете рюмку или бутылку, а то и бочку. И проглатываете, не поперхнувшись. Ибо два сонета, противоположные по смыслу, воспринимаются вами как два микромира в своей отдельной цельности. Содержание прорастает в форму, а форма прорастает в содержание, образуя собой живой и неповторимый организм.

На великих примерах мы показали уникальность формы, обусловленной уникальностью содержания — были взяты «Слово о полку Игореве» и «Божественная комедия». На меньших образцах можно подтвердить такое наблюдение тысячу раз. Рассказы Чехова и Мопассана, романы Бальзака и Диккенса, поэмы Пушкина и Лермонтова, стихи Блока и Маяковского являют пример единства формы и содержания и, подчеркиваю, неповторимость этого единства.

Всякая попытка повторить это единство, даже тщательное следуя образцам, обречена на неудачу, которую определяет не только бесталанность подражателя (он мог быть и способным человеком), но более непреложные причины. При повторении образца как раз получается нарушение единства формы и содержания с уродливым перевесом в сторону формы. Форма в этих случаях шаблонизируется, ей придается сугубое значение, как некой палочке-выручалочке, способной спасти любое содержание. Почти каждое значительное произведение вызывало волну подражаний. Иногда это была слепая копировка, иногда более свободные «вариации на тему», но участь их была одинакова — они наскоро удовлетворяли потребность публики еще раз пережить сходную ситуацию и, удовлетворив, так сказать, пост-жажду, быстро сходили со сцены.

Но возникали и более стойкие формации. Могучие дарования оказывают настолько сильное влияние на человеческие вкусы и привязанности, что литературный процесс надолго усваивает их отпечаток. Пушкинский ямб стал если не разговорным, то эпистолярным языком общества 20—30-х годов прошлого века. И долго спустя князья и писаря, гвардейцы и студенты, тайные советники и коллежские регистраторы изливали свои чувства с помощью ямбических строк. Эти строки заполняли страницы писем, украшали альбомы провинциальных дев и столич-

ных львиц и в наиболее шлифованных образцах являли себя свету в газетах и журналах. Поверхностному взгляду они казались иной раз «не хуже пушкинских»; подобная aberrация зрения выдвинула, например, в число популярнейших поэтов Бенедиктова. Но мало-мальски серьезный читатель, конечно, отличит подделку от подлинника. Решительный разрыв формы и содержания был здесь, как говорится, налицо и становился губительным для будущего таких «почти-пушкинских» стихотворений.

Отделы писем современных газет и журналов еле вмещают бурный и безостановочный поток поэзии. В нем можно различить две основные струи — стихи «под Маяковского» и «под Есенина». Иногда это весьма умело написанные стихотворения, и очень трудно объяснить их авторам, почему они не представляют никакого интереса ни для редакции, ни для читателей. Губит их опять-таки этот проклятый разрыв. Мысли и чувства великих поэтов требовали именно той формы выражения, которую мы и определяем, как стих Маяковского или стих Есенина. Аня В. или Боря К., не мудрствуя лукаво, примеряют на себя чужой стих. Они полагают, что это нечто вроде одежды. Пусть, мол, она несколько великовата, но я пошире расправлю плечи, приподнимусь на носках, глядь — и придется впопору. Но это не одежда, а живая кожа творчества, и никакой трансплантации она не поддается.

Вопрос о единстве формы и содержания наводит разговор на изобразительные средства, которые цементируют это единство. Здесь разногласий между учеными весьма много. Я присоединюсь к тем из них, кто важнейшим изобразительным средством литературы считает язык. Разумеется, целостности формы и содержания способствует множество других факторов. Мы уже останавливались на роли архитектоники и композиции, сюжета и фабулы образа и характера. Но каждый из этих компонентов, взятый по отдельности, не может обнять собой все разнообразие литературы. Возможны произведения бессюжетные и бесфабульные, существуют произведения без характеров, есть произведения, где элементы архитектоники и композиции фактически сведены к нулю (например, сборники афоризмов), но нет произведения без языка. Сама мысль об этом кажется нелепой.

Литературный язык обладает своими особенностями, выделяющими его как средство художественного изображения действительности. В третьей главе мы останавливались на

свойствах и качествах, присущих языку в целом. Литература все эти свойства и качества приняла на вооружение — нет ни одного языкового явления, которое не было бы отражено и использовано литературой.

Язык произведения — язык того времени, когда оно написано. Возможны очень тонкие подражания языку других эпох, настолько тонкие, что само слово «подражание» кажется здесь грубым и обычно заменяется имеющим несколько иной оттенок и значение словом «стилизация». Опытный взгляд всегда отличит стилизацию от подлинного языка времени, хотя и бывали исключения. Так, «Песни Оссиана» мифического кельтского певца III века н. э. были талантливо «воспроизведены» в XVIII веке молодым шотландцем Макферсоном. Фальсификация была установлена уже после смерти мистификатора. Знаменитые «Любушкин суд» и «Краледворская рукопись», объявленные в 1817 году вновь открытыми памятниками древнечешской литературы, оказали огромное влияние на пробуждение национального самосознания чехов. Написанные действительно превосходным пером, они рисовали величественные картины ранней культуры и государственности чешского народа, вызывали в памяти героические фигуры первых князей, витязей и мудрецов и тем самым возбуждали национальную гордость чехов, подвергавшихся в XIX веке усиленному онемечиванию в пределах Австрийской империи. Обе рукописи, изданные и размноженные, повлияли самым решительным образом на возрождение чешской литературы. Но они оказались гениальными стилизациями, осуществленными двумя опять-таки молодыми писателями В. Ганкой и И. Линдой. Мистификация обнаружилась спустя долгое время, когда «Любушкин суд» и «Краледворская рукопись» уже успели выполнить свою благотворную роль в развитии чешской культуры. Это, кажется, один из редких примеров «лжи во спасение».

Но если не вспоминать редкие исключения, то мы, как правило, без особого труда можем определить разницу между языковой тканью произведений, отделенных между собой веками. Не станем на сей раз забираться в тысячелетние дали, а сравним три отрывка из пьес, написанных в России.

Вот первый из них:

«Ф и р л ю ф ю ш к о в. Не опоздал ли я? Госпожа Ворчалкина, я чаю, уже обедает.

П а р а с к о в ь я. Нет еще. Только скоро за стол сядут.

Фирлюфюшков. Belle demande! Где я пробыл! А ma toilette... Голубка, а ma toilette... Где можно так рано инде быть! Вчера после ужина я всю ночь проиграл в карты. Лег me сонсер в шестом часу après minuit. Встал сегодня в час, и теперь такая мигрена, и так в носу грустно, что сказать не можно. Нет ли *candelue* понюхать? Боюсь, чтоб от слабости не упасть... Поддай мне хоть кресла... Здесь и обереть с благопристойностью нельзя».

Другой отрывок:

«Сосипатов. Да-с, да! В век громадных предприятий и муссировки оных мы живем! Хорошо это, ей-богу! Все-таки это показывает, что человечество живет, стремится к чему-то, надеется чего-то! Нет этого поганого восточного застоя. Вот сейчас при нас Шемца рассказывал, что в провинции меня прямо называют Лессепс или там Перейра русской! Это уж не подкупленная какая-нибудь статья газетная, а приговор простых, непосредственных умов».

Третий отрывок:

«Сегедилья Марковна. Доктор, я обязательно хочу впрыскивать себе и моему мужу буридан. Мне рассказывали чудеса. Одна моя знакомая дама чувствовала такой упадок сил, что последний год почти совсем не выходила из дому. И знаете, после двух впрыскиваний буридана она совершенно преобразилась — пошла на рынок, продала пальто мужа и купила замечательные заграничные бусы.

Доктор. Да, буридан дает поразительный эффект. Приходит ко мне одна старушка, лет шестидесяти. Ну, конечно, старческая слабость, хирагра, маказм... Ну, я ей сейчас же... (Звуками и жестами изображает впрыскивание.) Второй раз... (Изображает.) А вчера встречаю на улице — бежит куда-то со всех ног хлопотать. Что такое? Лишили пенсии. Не верят, что шестьдесят лет. Говорят: двадцать. Молодость вернулась!»

Вы без труда определите принадлежность первого отрывка к XVIII, второго к XIX, а третьего к XX веку. И не ошибетесь. Первый взят из комедии Екатерины II «Именины госпожи Ворчалкиной», второй — из комедии А. Ф. Писемского «Финансовый гений», третий — из водевиля Ильфа и Петрова «Сильное чувство». Можно было бы провести сравнительный анализ лексики этих отрывков, но вспомним снова паскалевский афоризм: «Ошибочно давать определение тому, что ясно само по себе», — и воздержимся от разбора. Замечу лишь, что отрывки я взял почти наудачу,

раскрыв соответствующие тома сочинений. Озаботился я лишь тем, чтобы они не были хрестоматийными.

Мы обнаружим также, что язык свидетельствует не только о времени написания произведения, но и характеризует самих его героев. Собственно говоря, язык важнейшее средство характеристики действующих лиц пьесы, поэмы, романа. Щеголь еще до «времен очаковских и покорения Крыма» выступает в первом отрывке настолько явственно, что не требует даже портретной обрисовки, так же как обыватели водевиля Ильфа и Петрова. Причем здесь дело часто даже не в таланте писателя. Лексика сама по себе так ярко выражает социальную, профессиональную, возрастную принадлежность человека, что многие третьестепенные писатели только на ней, как говорится, выезжали, создавая внешне колоритные и, по сути, бессодержательные произведения. Таковы были, например, рассказы из купеческого быта, фабрикававшиеся в великом множестве Лейкиным — первым редактором А. П. Чехова, печатавшегося в его «Осколках».

Под пером же талантливых и выдающихся писателей речевые характеристики героев превращаются в подлинную живопись словом. Вспомните, к примеру, чеховского «Злоумышленника» или «Толстого и тонкого», где диалог несет на себе основную смысловую нагрузку повествования.

Но главенствующую роль в каждом произведении играет, разумеется, язык его творца. Речевые характеристики действующих лиц принадлежат в конце концов тоже человеку, создавшему их в своем воображении, и купцы комедий Островского говорят совсем по-другому, чем купцы того же Лейкина. В поэзии порой по одной-двум строкам вы определяете, чьим языком эти строки разговаривают с вами: Пушкина или Некрасова, Маяковского или Есенина. Попробуйте спутать.

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер.

*

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым.

Ни за что не спутаете...

Резко индивидуален язык Достоевского и Толстого, Салтыкова-Щедрина и Тургенева, Чехова и Горького.

Для глубокого понимания творчества ваших любимых писателей недостаточно знать досконально их произведения. Если вы даже выучите их наизусть, многое останется за пределами вашего восприятия, пока в свой кругозор вы не включите представления о культуре, истории, обществе того времени, когда создавались эти шедевры. По возможности надо изучать и литературное окружение писателя, круг его чтения, знакомств, интересов. Напомню, к примеру, первые строки «Евгения Онегина»:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог...

Подавляющее большинство читателей воспринимает первую строку в самом прямом смысле, улавливая разве легкую иронию в адрес честного старика. А ирония была не такой уж невинной: пушкинский Онегин перефразировал строку Ивана Андреевича Крылова «Осел был самых честных правил». Кстати говоря, меня всегда удивляли комментарии в массовых изданиях классиков. Объясняются общеизвестные вещи, а необходимые пояснения, вроде вышеприведенных, почему-то не делаются.

Прочитав последнюю страницу, я спохватился и подумал, что требования, предъявляемые мной к читателю, несколько завышены. Конечно же, изучение культуры, истории, общества плюс литературного окружения, круга чтения, знакомств и интересов писателя должно занимать в первую очередь литературоведов. И уж их прямой долг рассказать о том — желательно в доступной и интересной форме — широкому кругу читателей. Поскольку я временно взял на себя эти функции, мне и придется поговорить об этом в следующей и последней главе.

Литературный процесс

Язык писателя, приемы его письма, излюбленные средства изображения; наконец присущий ему синтаксис — все это вместе составляет то, что мы называем **индивидуальным авторским стилем**. Само слово «стиль» происходит от древнегреческого — *stylos* — названия палочки для письма по навощенной дощечке. Поначалу, здесь был перенос значения — метонимия *stylos*'ом стали именовать почерк человека, писавшего заостренной палочкой. Любопытно, что **почерк** в значении индивидуальной литературной манеры спустя два тысячелетия снова вошел в словесный обиход. Но вошел он не как синоним стиля, а на правах его младшего собрата. Мы говорим об индивидуальном стиле Блока, Цветаевой, Маяковского, но в похвалу молодому поэту скажем, что у него вырабатывается собственный почерк.

Знаменитое изречение: «Стиль — это человек» — весьма точно выражает суть сложного вопроса. И то сказать, оно принадлежит Бюффону — естествоиспытателю, а не гуманитарю. Он жил во Франции XVIII века, когда за книгами Вольтера, Дидро, Руссо вставали их живые авторы, являвшиеся наглядным подтверждением открытой им истины.

Разумеется, всегда найдутся люди, которые говорят лишь потому, что обладают способностью речи. Это замечание тоже относится ко временам Бюффона, и конец его еще злее начала: «Точно так, как обезьяны обладают способностью раскачиваться, повиснув на своих хвостах». И, конечно, если подобные люди перенесут свою речь на бумагу, изречение великого француза отнести к ним будет затруднительно.

Но мы разбираем не печальное исключение, а блистательное правило, по которому стиль Гете и Наполеона,

Ломоносова и Петра I по-разному, но с равной отчетливостью выражал эти могучие характеры. В различное время и в различных обстоятельствах характер может раскрываться с той или другой его стороны. Стиль прозы и переписки писателя могут быть соответственно несхожими. Ранние произведения, случается, резко отличны не только содержанием, но и самой манерой письма от поздних. Влияет на стиль и целевая установка. Тот же Наполеон, отличавшийся детальной четкостью распоряжений, цинично заявлял, что обращения к народу должны быть кратки и неясны.

Обращаем внимание еще на одно обстоятельство. Четко выраженный стиль всегда признак резкой индивидуальности таланта, но никак не его размеров. Это необходимое пояснение к формуле Бюффона. Действительно, Зоценко или Бабель обладали единственно присущим им стилем, позволявшим угадывать их авторство по одной-двум строкам. Но, разумеется, ни тот, ни другой никогда даже и не претендовали на сопоставление их талантов с толстовским гением.

Выработка стиля заполняет первые годы писательской деятельности, работа над стилем продолжается всю жизнь. И это при неперменном условии природной художественной одаренности. Без нее самые отшлифованные произведения — мертворожденные дети. Но даже при одаренности и при работе собственный стиль вырабатывается немногими. Для большинства высшей и не всегда достижимой похвалой является признание самостоятельного почерка.

Хемингуэй оставил нам сильные страницы в «Празднике, который всегда с тобой», рассказывающие о начальном времени своего творчества.

«Я всегда работал до тех пор, пока мне не удавалось чего-то добиться, и всегда останавливал работу, уже зная, что должно произойти дальше. Это давало мне разгон на завтра. Но иногда, принимаясь за новый рассказ и никак не находя начала, я садился перед камином, выжимал сок из кожуры мелких апельсинов прямо в огонь и смотрел на голубые вспышки пламени. Или стоял у окна, глядел на крыши Парижа и думал: «Не волнуйся. Ты писал прежде, напишешь и теперь. Тебе надо написать только одну настоящую фразу. Самую настоящую, какую ты знаешь». И в конце концов я писал настоящую фразу, а за ней уже шло все остальное. Тогда это было легко, потому что всегда из виденного, слышанного, пережитого всплывала одна на-

стоящая фраза. Если же я старался писать изысканно и витиевато, как некоторые авторы, то убеждался, что могу безболезненно вычеркнуть все эти украшения, выбросить их и начать повествование с настоящей простой фразы, которую уже написал».

Дальше он рассказывает уже совсем неожиданные вещи о своих посещениях Люксембургского музея:

«Я ходил туда почти каждый день из-за Сезанна и чтобы посмотреть полотна Мане и Моне, а также других импрессионистов, с которыми впервые познакомился в Институте искусств в Чикаго. Живопись Сезанна учила меня тому, что одних настоящих простых фраз мало, чтобы придать рассказу ту объемность и глубину, какой я пытался достичь. Я учился у него очень многому, но не мог бы внятно объяснить, чему именно. Кроме того, это тайна».

Вот так-то! тайна. Все как будто раскладывается на первоэлементы, все составные части хоть бери в руки и разглядывай, что они собой представляют, а в конце концов никто ничего «внятно объяснить» не может. Тайна. И так в искусстве и литературе сплошь и рядом. Ведешь, ведешь логическую цепочку, и вдруг — неуследимое мгновение — она от тебя ускользнула. А «Ярославна все-таки тоскует в урочный час на крепостной стене». И она, и Хемингуэй, и Сезанн соединены вместе.

Не желая повторяться, все же напомним, что индивидуальный стиль писателя складывается под влиянием многих факторов и прежде всего объективных. Писатель живет не в безвоздушном пространстве, его личность формируется временем, средой, жизнью. Круг его наблюдений расширяется или сужается, в девяноста девяти случаях из ста отнюдь не по его доброй воле. Хемингуэй замечает: «...Я решил, что напишу по рассказу обо всем, что знаю. Я старался придерживаться этого правила всегда, когда писал, и это очень дисциплинировало». Знал он к тому времени очень много, но самым объемным и сильным впечатлением его молодости была первая мировая война, а уж она-то разразилась вне всякой зависимости от его желания или нежелания. Здесь связь объективного и субъективного предельно ощутима.

Это важное пояснение я делаю как бы на полях. Первоначальность объективных факторов все время подчеркивалась в книге, и я боюсь лишний раз касаться школьной указкой заведомо известных вещей. Однако это отступле-

ние поможет мне без дальнейших околичностей перейти к разговору о стиле в более широком значении понятия.

Известны целые эпохи в культурной жизни народов, отмеченные определенной общностью эстетических взглядов. Эта общность была достаточно противоречива, в ней находили выражение противоборствующие тенденции общественного развития, но схватки решались оружием сходного образца. Титаническое искусство Возрождения, нашедшее высшее выражение в свершениях Леонардо да Винчи и Микеланджело, выросло в неразрывной связи с такой же титанической литературой, где возвышались исполинские фигуры Шекспира, Сервантеса, Рабле. В XVII и XVIII веках европейское искусство развивалось в меняющихся формах барокко, рококо, классицизма, и внутреннее единство с литературой по причинам, в которые не станем вдаваться, было нарушено. Можно — и это делается — отнести к барокко в литературе Торквато Тассо с «Освобожденным Иерусалимом», а к рококо — Годци с «Турандот», но относительные совпадения не дадут желаемых повторений. **Классицизм** как будто имеет сходные черты и там и здесь. В искусстве он неуследимо возник из барокко, соотносясь с ним, как строгий и воспитанный сын с красивой, пышной, но претенциозной матерью. Если продолжить сравнение, то в лице рококо он приобрел бойкую и жеманную сестрицу, с усмешкой поглядывавшую на вельможного брата. Версальский ансамбль запечатлел все эти родственные связи в их архитектурном воплощении.

Классицизм возник и оформился во Франции. Он отвечал настроениям времени. После религиозных бурь XVI века, после Ла-Рошели и Фронды (поверхностно, но красочно описанных. А. Дюма в романах «Три мушкетера» и «Двадцать лет спустя») политическая жизнь Франции входила в строгие государственные берега. Долгое правление короля-солнца Людовика XIV жестко регламентировало общественную и частную жизнь французов. Каждый знал свое место в сословной монархии — виллан, буржуа, аббат, шевалье. Вилланы — крестьяне, собственно говоря, в расчет не принимались. Почва, которая держала все три официальные сословия, лежала под ногами, и взгляды топтавших ее людей обращались на более интересные предметы. Страсти, тревожившие их отцов, утихли. Меркантилизм стучал счетами под сухими пальцами Кольбера. Недавнее кипение характеров и темпераментов казалось смешным и безобразным нарушением пристойности.

Абсолютизм государства вызывал требование нравственного и эстетического абсолюта. Искусство искало рамок, литература нерушимых правил. В поисках четкой структуры обратились к античным образцам. Они представлялись вечными и неизменяемыми эталонами. Единые образцы, единое понятие красоты, единый вкус — так сжато можно определить эстетическую установку классицизма.

Древние художники, писатели, мудрецы открыли вечные правила искусства. Следование им, разработка и детализация вызовет новый век Перикла. На первый взгляд такое самозамыкание намерений кажется резким шагом назад после раскованности Ренессанса. На самом деле это не так.

Авторитарность классицизма целиком опиралась на непререкаемый авторитет человеческого разума. Всё и вся подчиняется ему, как верховному господину людских деяний и поступков. Страсти должны контролироваться и подчиняться разуму. Они могут быть эгоистичны, а разум введет их в строгие рамки нравственного долга. Конфликт между страстью и разумом приводит к катастрофе — такова обычно схема трагедий Корнеля и Расина, великих драматургов французского классицизма, чьи пьесы до сих пор не сходят с подмостков парижских театров.

Возвышение разума низводило с пьедестала религиозную мысль, открывая путь здравым объяснениям человеческих действий. Точная регламентация, приводившая порой к «раскладыванию по полкам» всех этических и эстетических категорий, была необходима на этом витке развития общественного сознания. Такие периоды обычно наступают после того, как люди накапливают огромный духовный материал и возникает естественная потребность в нем разобраться. Великолепный хаос Возрождения предопределил блестящую сухость классицизма — это разные витки одной спирали.

Да и так ли сух был классицизм? В его строго очерченных рамках развивались великие дарования Корнеля и Расина, могучий гений Мольера, глубокий талант Буало. Последний в своем «Поэтическом искусстве» сформулировал все основные принципы стиля, виднейшим теоретиком которого он стал.

Поэт обдуманно все должен разместить,
Начало и конец в поток единый слить
И, подчинив слова своей беспорной власти,
Искусно сочетать разрозненные части.

Стройность, четкость, ясность произведения была одним из главных требований Буало.

Классицизм на основе античной поэтики выдвинул собственную теорию жанров. Они разделялись на «высокие» и «низкие»; венцом их объявлялась трагедия. Нормативность классицизма требовала строжайшего соблюдения неверно понятого античного канона, выразившегося в формуле «единство места, времени и действия». Он в применении к драматургии означал, что зритель должен сохранять полную иллюзию естественности происходящего на сцене. А эта естественность может быть достигнута тем, что время, необходимое для развития действия, будет точно соответствовать времени, потраченному зрителем. То есть все события должны развернуться на протяжении трех-четырех часов и причем на одном месте. Отклонения от правила допускали, что события развивались в течение одного дня, но не больше. Такая насыщенность действия требовала искусной интриги, и драматурги классицизма были блестящими ее мастерами. С правилами этими писатели сообразовались долгое время. «Безумный день, или Женитьба Фигаро» самим названием указывает на то, что действие в комедии Бомарше развивается в пределах классического канона. Фонвизинский «Недоросль» и греческое «Горе от ума» тоже подчиняются этим правилам.

Классицизм из Франции пропествовал по всей Европе, но первые сильнейшие удары получил опять-таки у себя на родине от просветителей XVIII века. Мы об этом скажем немного спустя. В Россию он пришел уже в качестве готового образца. Кантемир и Тредьяковский стали его первыми возвестителями. На русской почве он развивался применительно к национальным условиям и дал весьма своеобразные модификации. Продолжателями дела Петра, какими ощущали себя русские писатели, владели просветительские идеи. Послепетровская литература закрепляла и развивала новую образованность в борьбе со старыми формами быта, жизни, мышления. Борьба была острой и смыкалась с политической борьбой. Кантемир был активнейшим ее участником и двигателем. Короткое царствование Петра II — сына царевича Алексея — противники Петровских реформ запоздало решили использовать в своих целях. Убрали с дороги Меншикова — вороватого, но верного слугу Петра, возвратили из ссылки Евдокию — опальную царицу. Столицу сызнова перенес-

ли из Петербурга в Москву. Старые боярские роды вернулись к власти, до которой еще не дотянулась рука четырнадцатилетнего императора. Внешние акции предвещали более глубокие перемены. Вряд ли удалось бы повернуть историю вспять, но эту угрозу, видимо, чутко ощутили современники. И при смене царствования, когда Петр II неожиданно умер от оспы, сторонники реформы решительно отстранили от кормила правления реакционную знать, намеревавшуюся окончательно взять власть в свои руки. Одним из лидеров молодого поколения, следовавшего заветам Петра, стал Антиох Кантемир. Своей литературной деятельностью он дополнял политическую и общественную. Собственно говоря, они были слиты у него воедино. Его «Сатиры» — младший жанр классицизма — были наполнены живым злободневным содержанием. Бичуя конкретные недостатки общества, он звал к преодолению духовной косности, эгоистических чувств, отсталости и невежества во имя новых, куда более человеческих, чем прежние, идеалов.

Русский классицизм с самого начала отказался от слепого следования античной тематике. Преобладание национальных мотивов характерно для исторической драматургии Сумарокова и Озерова. Высокий гражданский пафос отличает поэзию Ломоносова и Державина. Величие России, победы русского оружия, утверждение гражданских доблестей стало основным содержанием одической поэзии XVIII века. Строки юного Пушкина:

Державин и Петров героям песнь брядали
Струнами громозвучных лир, —

хорошо передают суть этого пафоса.

Поэты того времени были исполнены сознанием значительности своей миссии. Очаровательную сценку описывает М. А. Дмитриев в «Мелочах из запаса моей памяти»:

«Петров был важной наружности. Некоторые оды он писал, ходя по Кремлю; а за ним носил кто-то бумагу и чернильницу. При виде Кремля он наполнялся восторгом и писал. Странно, — пишет Дмитриев, — но в то же время и прекрасно».

В России прививаются младшие жанры классицизма — басня и сатира. Великий реализм И. А. Крылова вырос на подготовленной почве. Сам Крылов в молодости тоже прошел строгую школу классицизма, и нельзя ска-

зять, что это как-то помешало развитию его огромного дарования.

В рамках классицизма протекала творческая деятельность Фонвизина и Княжнина — крупнейших русских комедиографов, давших первые отличные образцы этого жанра в России.

Но ветер времени менял свое направление. Интерес к личности, оттесненной на задний план абсолютистским государством, пробуждался с новой силой. Классицизм, ставивший на первое место категории гражданского и нравственного долга, все больше напоминал дядюшку-резонера из нравоучительной пьесы. Зрители еще терпеливо выслушивали его монологи, но сердцем обращались к горестным и сладким переживаниям юных любовников. Чинные восторги перед завернутыми в тогу героями уступили сочувствию незаметным людям с их обычными нуждами, поступками, чувствами. Искусство вообще-то очень чутко к грядущим переменам, и мелодичный колокольчик сентиментализма — как это ни диковинно — предвещая грохот набата Великой французской революции. Умница Вольтер углядел корень вопроса, когда с отвращением назвал шедевр сентиментализма «Новую Элоизу» Жан-Жака Руссо «глухим, буржуазным, безнравственным и скучным» произведением. Для нас важно определение «буржуазное», остальные эпитеты пусть остаются на совести фернейского мудреца.

Действительно, «третье сословие» повсеместно набирало силу. И теперь уже оно (а не ему!) стало диктовать свои вкусы обществу. Какое было дело этим будущим хозяевам жизни до Агамемнонов, Медей и Федр? Они хотели видеть на сцене и в книге самих себя! Неуследимо навязанную игру с радостью приняли аристократические слои, всегда падкие на забавные новшества. Сама Мария-Антуанетта — последняя королева старой Франции — возглавила новую моду. В костюме посянки — он ей очень шел! — она с увлечением разыгрывала сентиментальную идиллию на специально выстроенной для того ферме в Версальском парке. Игра шла по всем правилам: королева собственноручно подошла однажды настоящую корову. Мне посчастливилось побывать в малом Трианоне, и я мог воочию представить, что происходило здесь без малого двести лет назад. Королева — по словам современницы — в соломенной шляпе бегаёт по садам, заставляя свою свиту пить молоко и свежие яйца, тащит

короля, читающего в роще, завтракать на траве, то смотрит, как доят коров, то удит рыбу в озере или, усевшись на дерне, отдыхает за вышиванием или за прядкой, как простая крестьянка.

Но то, что аристократией принималось за новую забаву, носило совсем иную окраску в глазах «третьего сословия» и его выразителей. Не случайно родиной сентиментализма оказалась на этот раз Англия, где «третье сословие» за сто лет перед тем руками Кромвеля и пуритан одержало сокрушительную победу над феодализмом. Именно в Англии первые писатели нового направления начинают рисовать картины сельской жизни, описывать мирные труды и утехы простолюдинов, противопоставляя их испорченным нравам дворянства. Имена Томсона с его «Временами года», Грея с его «Сельским кладбищем» и Юнга с его «Ночами» — ныне полузабытые — гремели тогда по всей Европе. И в далекой России молодой казанский купец Гавриил Каменев молитвенно восклицал:

О, Юнг! Философ-утешитель!
Подай мне силы, будь учитель!

В Англии же сентиментализм выдвинул таких бесспорно крупных писателей, как Ричардсон и Стерн, наложивших своим творчеством отпечаток на всю эпоху. Имена героев Ричардсона — Памела, Кларисса, Грандисон — стали нарицательными среди читающей публики того времени. Вспомните восклицание в «Евгении Онегине»: «Кузина! Помнишь Грандисона?» — когда старушки перебирают в памяти увлечения молодости. Лоренс Стерн, автор «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия» может быть по праву назван не только крупным, а великим писателем. Кстати говоря, свое название новый стиль получил по имени его произведения. Чувствительность Ричардсона в романах Стерна сочетается с умным юмором, и, возможно, поэтому они и сейчас не утомляют читателя. В «Тристраме Шенди» описывается обыденная жизнь Англии; герои романа — скромные люди вроде мистера Шенди, капрала Трима и дяди Тоби. Рисуются они с добродушным юмором и вызывают прочную симпатию в читательском сердце. «Сентиментальное путешествие» — мастерское и проникновенное произведение, которое сам автор называл «мирным странствием сердца в поисках за природою и за всеми душевными влечениями,

способными внушить нам больше любви к ближним и ко всему миру, чем мы обыкновенно чувствуем».

Во Франции почву сентиментализму подготовили несравненная «Манон Леско» аббата Прево и «Жизнь Марианны» Мариво. Переводы Ричардсона и Стерна вызвали кристаллизацию уже насыщенного раствора. В «Новой Элоизе» Жан-Жака Руссо пока еще зыбкие идеи оформились в стройную концепцию. Возвращение к матери-природе, культ естественности, чистота и ясность помыслов и намерений были внешними знаками глубоких процессов. Нельзя забывать, что вслед за «Новой Элоизой» появился знаменитый «Общественный договор» Руссо (всего через год!), где личность и общество, человек и государство были дерзко уравнены в правах. Классицизм с его идеей долга, понимаемого в виде почти обожествленного закона, нравственного и государственного, которому должны беспрекословно следовать люди, получил таранящий удар. Эмансипация личности, поднятая на знамя в первые же дни революции 1789 года, была провозглашена на страницах сентиментальных романов еще за двадцать — тридцать лет перед тем. «Новая Элоиза» вызвала к жизни десятки подобных ей произведений, среди которых наиболее шумный успех пришелся на долю «Поля и Виргинии» Сен-Пьера. Сентиментализм стал ведущим стилем времени. Будущие деятели революционного террора, в том числе Сен-Жюст и Робеспьер, были искренними приверженцами сентиментализма. Между прочим, это кое-что определяет в их характерах, складывавшихся под влиянием Руссо и Сен-Пьера. Зачитывался ими и молодой Бонапарт, и его фразеология (но не больше) тоже сохранила кое-где следы этого стиля.

В Германии молодой Гете дал высший образец сентименталистской прозы в «Страданиях молодого Вертера». Успех романа был потрясающим. В подражании юному герою влюблялись, мечтали и тосковали, и даже кончали самоубийством. Переписка Вертера с Лоттой изучалась как Евангелие, из нее черпала чувства и мысли вся читающая публика того времени. Эпистолярная проза стала надолго — и не только в Германии — одной из ведущих линий литературы.

На русской почве сентиментализм возник сравнительно поздно. Противление высprenнему стилю и помпезному содержанию поэм классицизма дало себя знать еще в «Душеньке» Богдановича. Поэма вызвала восторженный при-

ем современников. Античный миф об Амуре и Психее (в русском переводе — Душеньке) был изложен с насмешливой улыбкой, чистым и ясным языком, чуждым приевшейся риторике. Эпитафия на смерть автора шуточной поэмы передает нам впечатление, произведенное ею на тогдашних читателей:

Зачем надписями могилу ту чернить,
Где Душенька одна все может заменить?

Но сентиментализм как стиль настоящее свое воплощение получил в творчестве Карамзина. Его «Письма русского путешественника» и «Бедная Лиза» стали как бы литературными манифестами стиля. Чувствительные обращения к читателю, откровенные признания, восхваления неприятельской жизни на лоне природы переполняют эти произведения. Читать их сейчас трудно, они кажутся наивными и даже приторными. Но роль их и в литературе и в обществе была серьезной. Прежде всего в них тихим и робким, но чистым голосом заговорила подлинная человечность. Пусть фраза: «Для чего мы не родились в те времена, когда все люди были пастухами и братьями», — осталась фразой в устах сентиментального русского дворянина, вояжировавшего по Европе. Но звучала эта фраза на близком шумовом фоне громоносного лозунга: «Свобода, равенство и братство» — и невольно вызывала крамольные ассоциации, даже вопреки желанию законопослушного автора. «Письма» вовлекали читателя в круг общеевропейских культурных интересов, эффект соприсутствия с любознательным и гуманным путешественником полностью достигал цели. «Бедная Лиза», описывающая грустную историю обольщенной крестьянской девушки, была очень далека от действительности, кроме разве указания на место действия — Москвы и ее окрестностей. Но самый факт, что читательское внимание было привлечено к судьбе столь незаметной героини, свидетельствовал о многом. Бледная, почти теневая фигура Лизы заставила проливать горчайшие слезы людей самых разных слоев общества. Значит, появилась уже общественная потребность в героях демократических, хотя бы сперва по имени. И «Бедную Лизу» можно смело поставить в начало ряда, в котором потом встанут «Станционный смотритель» и «Униженные и оскорбленные». Человечность Карамзина сказалась не столько в изображении героини, сколько в отношении к ней, и восприимчивый читатель высоко оценил гуманность автора,

В рамках сентиментализма произошла подготовка к окончательному формированию литературного языка, осуществленному Пушкиным. Великий поэт с огромным уважением относился к Карамзину, называя его одним из своих учителей. Обращение к предметам простым и обыденным неизбежно вызывало демократизацию языка, сближение его с просторечием. Заслуга Карамзина здесь неоспорима.

Сентиментализм в чистом виде недолго властвовал над умами в России. Элементы сентиментализма можно было наблюдать и в таких реалистических произведениях, как «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, но они дали себя знать более с внешней, чем с глубинной, стороны. Ранний Жуковский тоже был склонен к нему, но это были последние всплески. Уже при жизни Карамзина русская литература стала развиваться в других направлениях. Если классицизм и сентиментализм почти целиком принадлежат прошлому, то о романтизме этого не скажешь. Все будет зависеть от того, какое содержание внесем мы в понятие.

В статье «О русской повести и повестях Гоголя» Белинский дает определение романтизма в сопоставлении с реализмом. «Поэзия, — говорит критик, — двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела — на идеальную и реальную».

Итак, романтическое начало (по давней терминологии — идеальное) отлично от реалистического (или реального) перевесом пересоздания над воссозданием. Перевес этот не всегда очевиден, и сам Белинский далее отмечает, что «впрочем, есть точки соприкосновения, в которых сходятся и сливаются эти два элемента поэзии». В подтверждение этой мысли он приводит произведения Байрона, Пушкина, Мицкевича, Шиллера. Но различие двух начал проведено, так сказать, по генеральному пункту, и мы в дальнейшем будем руководствоваться формулой Белинского ввиду ее простоты и четкости.

В ней есть главный акцент: идеал, по которому поэтом

пересоздается жизнь, зависит «от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет...». Отсюда вытекает, что содержание идеала может быть различным, и, например, романтик XVIII века пересоздавал жизнь, руководствуясь совсем иными воззрениями на вещи и относясь совершенно по-другому к миру, к веку, к народу, чем романтик XX столетия. И следовательно, романтизм может быть реакционным и революционным, прогрессивным и регрессивным.

История литературы рисует живописную картину возникновения и крушений идеальных моделей романтизма. Замещение их другими, отвечающими духу времени, происходило иногда необычайно быстро, а порой растягивалось на долгие сроки, но происходило и будет происходить в силу, как говорится, известного постулата: «Все течет, все изменяется».

Романтизм обязан своему появлению тому же XVIII веку. Корни его нужно искать в просветительской философии, которая устами Дидро и Лессинга высмеяла условные правила классицизма и указала на роль чувства и вдохновения в искусстве. Развиваясь рядом с сентиментализмом, новый стиль оказался несравненно активнее его в присвоении общественных функций. «Разбойники» Шиллера, появившиеся на сцене за семь лет до взятия Бастилии, прозвучали сильнее любого пушечного выстрела по крепости всеевропейского абсолютизма. Революционный пафос этой пьесы таков, что даже почти через полтора столетия она выполняла свою агитзадачу на подмостках красноармейских театров в годы гражданской войны.

Но в той же Германии, у младших современников Шиллера — Новалиса и Тика романтизм принимает совершенно иную окраску. Субъективное начало, выделяемое просветителями во имя освобождения личности от железных оков абсолютизма, необычайно гипертрофируется и обращается как раз против просветительской идеологии. Чувства обособляются от разума, и им приписываются мистические свойства. Вновь возникший мистицизм ищет исторических соответствий в глухой поре средневековья, которое наделяется идеальными чертами. На смену революционному выступают реакционный романтизм в редком соответствии со сменой исторических декораций — над Европой парит теперь уже не фригийский колпак санкюлота, а медвежья шапка наполеоновского гренадера. У этого романтизма есть свои добрые стороны: оживляется интерес к народным кор-

ням, к старинным сказкам и сказаниям, фольклор и филология получают сильнейший толчок к развитию. Но ретроградство грозит отравить и эти свежие побеги ядом шовинизма и национализма.

И вот могучий талант Эрнста-Теодора-Амадея Гофмана взрывает изнутри этот готический романтизм. Немецкое филистерство, обрядившееся в романтические одежды, получает удар за ударом, наносимые гениальным фехтовальщиком. Красивые одежды обращаются в лохмотья под неумной шпагой. И некуда увернуться — поединком идет на той же привычной площадке, излюбленной всеми романтиками того времени. Она заключена среди монастырских оград и крепостных стен, ее пересекают двойники и привидения, но их стенания и вздохи заглушаются дьявольским смехом рассказчика и комментатора.

Гениальный сарказм Гофмана подготовил к развитию великую иронию Гейне, в творчестве которого революционный романтизм взял сокрушительный реванш над реакционным. Германия была купелью раннего романтизма, и на ее примере можно уяснить, какие изменения претерпевало понятие романтизма на протяжении сравнительно короткого срока.

Уяснив это, мы можем опустить сведения о романтизме в Англии, Франции, Италии и других странах. Применительно к национально-историческим условиям там протекали, в общем, сходные процессы. Назовем лишь как высокие ориентиры имена крупнейших писателей, выступавших в литературе под романтическими знаменами. Это прежде всего Байрон, давший имя, взгляд и нормы поведения целому поколению. Не только пером, но и всей своей жизнью он создал прекрасный образ борца и мятежника, поборника независимости и свободы. Гюго во Франции, Словацкий в Польше были вождями романтизма. Молодые Мицкевич и Бальзак тоже отдали ему дань.

В России романтизм произвел обвораживающее впечатление на молодежь, выросшую после пожара Москвы и взятия Парижа. По сути, он стал психологией декабризма. В словах двадцатилетнего Одоевского, произнесенных на Сенатской площади: «Мы умрем! Ах, как славно мы умрем!» — это настроение выплеснулось без остатка. Здесь уже не одна жизнь, а самая смерть пересоздается в соответствии с идеалом.

Романтизм молодого Пушкина развивался в прямой и тесной связи с декабризмом. И не только его идеи, но и на-

строения этих ангелов русской свободы проникали его творчество.

Лермонтовский талант мужал в угрюмое время, наступившее после разгрома декабристов. И романтизм его первых произведений принимает соответствующую окраску. Но в бессмертном «Парусе» с его заключительными строками:

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой! —

сообщена мысль не только о личной свободе.

В «Герое нашего времени» Лермонтов в лице Грушницкого перечеркнул моду на романтизм. Но не убил! — тысячи воскресших Грушницких сразу стали именовать себя Печоринными. Этим поветрием отмечены все 40-е годы и даже 50-е, вплоть до появления Базаровых, при которых само существование Грушницких стало невероятным. Между прочим, это негативная сторона романтизма: его герои в силу своей притягательной непохожести неизбежно вызывают парадокс похожести. После шумного успеха первых рассказов Горького множество прощелыг стали спекулировать своей принадлежностью к босяцкому сословию.

Но — раз мы уже о нем заговорили — романтизм молодого Горького быстро расправил свои могучие крылья над внешней экзотикой босячества, прежде всего бросившейся в глаза хмурому читателю 90-х годов. Шум этих крыльев в «Песне о Соколе» и «Песне о Буревестнике» предвещал первую русскую революцию. Никто из писателей так чутко не ощутил ее близость, как Горький. Весь пафос его ранних произведений был как раз пересозданием действительности в соответствии с грядущими событиями. Революционный романтизм Горького дал начало романтической линии советской литературы, о которой мы скажем несколько позже.

Но Горький вошел в историю мировой культуры прежде всего как великий реалист. Мысль Белинского о соприкосновении двух начал, когда романтическое и реалистическое сливаются вместе, многократно подтверждается примером творчества Горького, причем не только раннего, но и позднейшего. И все же если брать в целом, то реалистическое начало у него всегда преобладает. Ведь даже в наиромантической «Песне о Буревестнике» ее фон, мотив, наконец, сама концепция таковы, что строки: «Пусть сильнее грянет

буря!» — немедленно превратились в боевой лозунг революции. А уж она была куда как реальна!

Свою мысль Белинский, как вы помните, подтверждал ссылками на Байрона, Пушкина, Мицкевича, Шиллера. Ее можно проиллюстрировать творчеством еще многих и многих художников слова. Но нам следует теперь разобраться в том, что представляет собой это второе начало, или способ, по выражению Белинского.

Даже при самом общем взгляде на литературный процесс мы убедимся, что реалистический способ воспроизведения действительности является, безусловно, главенствующим в литературе. Он — хочется сказать точнее — наиболее естествен. Это как бы самый прямой и четкий путь от объекта к субъекту. Показательно, что литературные стили и течения определяли сами себя лишь с помощью этого фактора. Романтизм (вспомните Тика и Новалиса) акцентировал удаленность от реальной действительности, натурализм гиперболизировал приближенность к ней.

Я рискну применить сравнение, давно уже ставшее банальным, но в данном случае несколько обновленное. Поток прокладывает путь через горы и доли, он вымывает в них русло и мчит в неуследимое далеко. Возникает преграда, поток либо разрушает ее, оставляя позади вспененные пороги, либо разливается и меняет русло, но течь он продолжает опять-таки по земле; подняться в верхние слои атмосферы он может, разве лишь испарившись, но тогда он перестанет быть потоком.

У этой аллегории очень простые подстановки. Литература неотделима от действительности, и самые фантастичные вымыслы складываются из жизненных реалий. Бурные водовороты и завихрения так же объяснимы, как тихие мелководья, определенными условиями «места и действия». Они создают временной рисунок потока — взгляд поражается либо пенящейся стремниной, либо успокаивается гладким разводьем. Но поток остается потоком и по-прежнему роет русло в новых просторах.

Творчество великих писателей наиболее полно воплощает смысл и направление литературного движения. И мы называем реалистами Данте, Шекспира и Свифта отнюдь не по слепой приверженности к ходячему определению. Фантастичность «Божественной комедии», «Бури», «Путешествий Гулливера» — это как бы причудливое русло, вырытое потоком в твердой породе эпохи.

Собственно говоря, все величайшие достижения лите-

ратуры принадлежат реализму. Объективный взгляд на действительность обостряет способность обобщения разрозненных явлений. И реализм в лице его лучших представителей развил эту способность в высочайшей степени. Энгельс сказал, что он «предполагает помимо правдивости деталей правдивость в воспроизведении типичных характеров в типичных обстоятельствах». Определение весьма многозначительно. Талантливый писатель достигает такой типизации в определенных рамках. Они обычно ограничены точным отрезком времени и не менее точными границам пространства. В таком смысле можно говорить, например, о героях Бёля и Ремарка, Пристли и Сноу. Для великих же писателей таких ограничений не существует. Типичные характеры, оставаясь национальными, вырастают у них в общечеловеческие, типичные обстоятельства охватывают целую эпоху и проглядываются в следующих временах. Мы уже называли, но еще раз назовем Дон-Кихота и Санчо Пансу, Гамлета и Отелло, Робинзона Крузо и Гулливера, Гаргантюа и Фауста — образы, по достоинству названные мировыми и вечными.

Истинный реализм всегда человечен, ибо соответствует естественному людскому стремлению увидеть объективное положение вещей и сделать для себя из этого действительные выводы. Стремление, конечно, часто так и остается стремлением, а выводы хоть и делаются, но не применяются к действию, но это уже не вина, к примеру, великих гуманистов XX века — Максима Горького и Романа Роллана, Анатоля Франса и Бернарда Шоу, Томаса Манна и Теодора Драйзера. Они сделали все, что могли, и надо надеяться, что семена, брошенные ими в почву, рано или поздно выбросят такие стебли, которые окончательно вытеснят из человеческого сознания все вредоносные сорняки.

Реализм в России достиг совершенных образцов в произведениях великих русских писателей XIX века. Начиная с Пушкина и Гоголя, вся наша литература развивалась в реалистическом направлении. Своих вершин она достигла в творчестве Толстого и Достоевского. Влияние их на мировую литературу огромно — такие ее корифеи, как Рабиндранат Тагор и Роман Роллан, Томас Манн и Генрих Манн, Уильям Фолкнер и Эрнест Хемингуэй, называли авторов «Братьев Карамазовых» и «Войны и мира» своими учителями.

Рассказывать о русском реализме — значит пересказывать всю историю нашей литературы. Читателю она хоро-

по знакома по повседневному чтению, а школьный и вузовский курсы ввели это знакомство в очерченные берега. И мы не рискуем пройти по ним беглым шагом.

Заметим лишь, что реализм XIX века не случайно называют **критическим реализмом**. Он всегда был обличителем темных сторон общества, бесстрашно срывая повязки с его язв и являя их свету. Перелистайте страницы истории, и вы увидите, каким ударом по крепостничеству были «Мертвые души» Гоголя и «Записки охотника» Тургенева, как бичевала самодержавие гневная сатира Салтыкова-Щедрина, как сделалась настольной книгой нескольких поколений революции повесть Чернышевского «Что делать?». Литература критического реализма стала подлинной совестью русского общества, и совестью гневной, непримиримой, взыскующей.

Воспитанный на такой литературе читатель, образно выражаясь, разумел под насущным хлебом искусства именно хлеб, а не пирожные. И ослепительный фейерверк русского декаданса, рассыпавшийся цветными огнями в начале XX века, не смог в сознании этого читателя соперничать ни с настольной лампой Чехова, ни с тусклыми окнами бунинских деревень, ни с фабричными огнями Горького. Для судеб этого кратковременного течения крайне показательны, что самые видные и яркие его представители быстро перерастали все «измы» декаданса и становились знаменосцами реализма. И вполне закономерно, символизм, футуризм, имажинизм стали достоянием специалистов, а великое реалистическое творчество Блока, Маяковского, Есенина принадлежностью страны, народа, истории.

В литературоведении существует много разночтений, и понятия стиля и течения, способа и метода то сливаются, то разделяются в различных трудах ученых. Например, натурализм как стиль, имеющий в основе воспроизведение жизни без оценки и осмысления ее явлений, иногда отграничивается от литературного течения, носящего то же название и ставшего известным благодаря Золя и его школе. Такое деление мне кажется весьма условным, и, как вы успели заметить, я его не придерживался. Но метод как понятие необходимо выделить в особую категорию.

Вы тоже, наверно, заметили, что, говоря о стилях классицизма и сентиментализма, я менее уверенно применил это понятие к романтизму и вовсе опустил в разговоре о реализме. И действительно, реализм как единый стиль рассматривать невозможно. Разумнее, следуя определению Бе-

линского, говорить о реалистическом способе или методе воспроизведения действительности. Так как действительность изменчива, то и метод неизбежно должен претерпевать изменения вместе с ней. И реалистический метод великих мастеров Возрождения отличен от метода реалистов XVIII века и русских писателей XIX столетия. В общих чертах и главных линиях они сходны и преемственны, но цели и задачи у них разные. А цель в искусстве и литературе определяет, по сути, их действительную направленность.

В истории человечества не было примера такой резкой смены эпох, какая произошла в 1917 году. Никто не назовет даты начала Возрождения, никто не назовет даты его конца. А говоря о социальных переворотах, то даже буря английской революции XVII века и французской XVIII века не могли разбить до конца феодализм. В Англии он долго соседствовал с новым порядком вещей, постепенно обуржуазиваясь и капитализируясь. Во Франции он еще дал себя знать: с внешней стороны — в титулах наполеоновских маршалов, с более глубокой — в реставрации 1815—1830-х годов. Но у нас старый помещичье-капиталистический строй был сметен начисто! Без всяких остатков и без всяких околичностей! Образовалось первое в мире социалистическое государство. Целиком и полностью изменилось содержание жизни на просторах бывшей Российской империи. Действительность ленинской страны ничем не походила на действительность царской России.

Искусство победившего народа наполнилось новым содержанием, отражавшим коренные перемены в жизни страны. И реалистический метод, всегда главенствовавший в отечественном искусстве, соответственно приобрел новые черты. Принципиальное значение этих черт было настолько велико, что само понятие реалистического метода потребовало нового определения.

Художественный метод, которым руководствуются советское искусство и литература, называется методом **социалистического реализма**. Из того, что мы сказали выше, явственно следует, что социалистический реализм не чье-либо умозрительное построение: он существовал задолго до того, как был назван. Собственно говоря, так любое явление действительности заявляет о своем объективном бытии прежде, чем человеческий разум определит ему место в системе познания. Школьников часто смущает то обстоятельство, что «Мать» Горького, например, относят к литературе социалистического реализма, хотя это произведение

создавалось в условиях царской России, когда до победы социализма было еще далеко. Но российский пролетариат и его авангард — ленинская партия являлись носителями социалистической идеологии. Творчество Горького было отдано служению рабочему классу, оно насыщалось идеями большевизма, и «Мать» стала одним из первых произведений, в котором совершенно новое содержание вызвало к жизни новый метод изображения действительности. Революционная борьба пролетариата изображалась с точки зрения самого революционного пролетариата.

Листая историю литературы, мы найдем многочисленные примеры таких кажущихся (разумеется, в глазах школьников) несоответствий. Вспомните хотя бы реализм французских просветителей, возникший задолго до революционного взрыва 1789 года.

Творчество Горького имело огромное значение для становления и развития метода социалистического реализма. Главные его принципы впервые получили художественное раскрытие и воплощение именно в произведениях великого пролетарского писателя. Эти принципы можно определить в основных положениях — верность жизненной правде, ленинская партийность и народность.

Молодая советская литература ярко и талантливо воплотила эти принципы в живую ткань первых своих произведений. Новый метод, отвечавший новым историческим условиям, еще не получил названия, но уже был принят к действию большой плеядой писателей 20-х годов. Он оказался чрезвычайно гибким и емким, не исключал, а предполагал тематическое, стилевое и жанровое разнообразие. Гражданский пафос Маяковского и проникновенная лирика Есенина характеризуют широту тонального звучания нашей поэзии тех и последующих лет. В прозе размах не менее широкий: «Разгром» Фадеева и «Чапаев» Фурманова определяют этапы ее развития, так же как «Города и годы» Федина и «Хождение по мукам» А. Толстого. Драматургия, неотделимая от театра, выдвигает на сцену «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова во МХАТе и «Клоп» Маяковского в постановке Мейерхольда.

Новый метод предполагает развитие и романтической линии: революция еще очень молода, идут первые годы Советской власти, и в романтических произведениях той поры пульсирует ее живая и юная кровь. Мажорное звучание Багрицкого и Луговского в поэзии, Грина и Лавренева в прозе передают тональность жизнеощущения тех лет.

Тридцатые годы проходят под знаком коллективизации и индустриализации страны. Советская литература, приобретающая уже огромный опыт идейно-художественного мастерства, действительно откликается на события, активно включается в общегосударственное дело. Построение социализма из задачи становится явью. В эти годы новый метод получает свое наименование. Но лишь наименование, так как он уже задолго до того вошел в практику и теорию нашего искусства.

Тематическое, стилевое и жанровое разнообразие снова бросается в глаза при взгляде на литературу того времени. Движение ее неравномерно, но это движение, неуклонное и неостановимое, которое называется развитием. Заканчивается великая эпопея Шолохова «Тихий Дон», начатая им еще в конце 20-х годов, и появляется его «Поднятая целина», продолжается печатанием великолепный «Петр I» А. Толстого. В широком течении литературы находят свое место лирический пейзаж Пришвина и сатира Ильфа и Петрова, романтика Паустовского и аналитизм Тынянова. Драматургия обретает новые крылья в «Оптимистической трагедии» Вишневского и творчестве Афиногенова. В поэзии Асеев и Пастернак, Тихонов и Сельвинский, Б. Корнилов и П. Васильев, Рыльский и Сосюра, Чаренц и Вургун создают блистательные образцы лирики и эпоса — это подлинная зрелость их творчества.

Тяжелейшее испытание, выпавшее на долю советского народа в годы Великой Отечественной войны, окончилось торжеством победы над немецким фашизмом. Это было торжеством всего ленинского строя, всей социалистической системы. Литература в те годы стала духовным оружием народа в его борьбе за свободу и независимость своей Родины. Живой памятью об этом ее подвиге навсегда останутся выдающаяся эпопея Твардовского «Василий Теркин», публицистика Леонова, Шолохова, лирика поэтов Великой Отечественной войны.

В послевоенное время метод социалистического реализма разрабатывается нашей литературой в применении к огромной перспективной задаче, выдвинутой перед народом нашей партией, — построению коммунизма. В связи с этим новое наполнение получают его основные принципы. Жизненная правдивость изображения действительности становится неотъемлемой от жизненной правды нашего общества в его движении к коммунизму. Это определяющая тенденция нашей литературы, и игнорировать ее невозмож-

но. Ленинская партийность приобретает в искусстве и литературе особое значение в усилившейся идеологической борьбе империалистических и социалистических сил, происходящей сейчас в мире. Народность вырастает в осознание общности цели, к которой стремятся двести пятьдесят миллионов советских людей, в раскрытии героического характера их стремления, в осмыслении их интернационального долга перед трудящимися всего мира.

Необходимо подчеркнуть многонациональность нашей литературы. Это совершенно новое явление, не имеющее примеров и прецедентов в истории. Сохраняя национальное своеобразие, развивая лучшие традиции своей классики, украинская и белорусская, грузинская и армянская, литовская и казахская вместе с русской и другими литературами нашей страны составляют одно великое целое. И как в одном ряду стоят для нас имена великих писателей этих народов — Пушкина и Шевченко, Кеминэ и Туманяна, Райниса и Вагифа, так в одном ряду стоят и ныне действующие писатели и поэты Советской страны. И для нас близки и дороги имена и творчество Шолохова и Твардовского, Гамзатова и Межелайтиса, Смелякова и Гончара, Смуула и Мартынова и многих мастеров пера — все они составляют гордость нашей единой советской литературы.

Литература наша поистине великая, она полностью заслужила такое определение. Вобрав в себя разноименные реки и ручьи, она соединила их в мощном и стремительном потоке, неостановимо движущемся в далекое далеко. По всему течению потока путеводными маяками светят бессмертные создания человеческого гения — «Слово о полку Игореве» и «Витязь в тигровой шкуре», «Шах-наме» и «Евгений Онегин», «Кобзарь» и «Ануш», «Война и мир» и «Братья Карамазовы», «Двенадцать» и «Во весь голос» и еще многие и многие. А сколько еще их воздвигнется впереди!

На этом я и хочу остановить свою книгу,

МЫ ВХОДИМ В ЖИЗНЬ



(Воспоминания)

Судьбы военного поколения освещены достаточно полно. Участники Великой Отечественной войны, тогдашние солдаты и моряки, лейтенанты и политруки, стали известными писателями и, естественно, свой первый и главный жизненный опыт положили в основу повествований о том времени.

Сравнительно мало пишут о предыстории поколения, складывавшегося еще в довоенные годы. Между тем такая предыстория имеет первостепенное значение. Если оценить деяния поколения во время войны как подвиг (а другого определения здесь не найдешь), то его предвоенную историю мы охарактеризуем как подготовку к подвигу. Эта подготовка, внешней стороной которой были, скажем, парашютные прыжки и стрельбы в тире, прежде всего формировала и развивала *нравственные* качества будущих борцов за свободу и независимость Родины. Основой этих качеств были патриотизм, интернационализм, партийность. Большие эти слова редко назывались нами вслух, они пронизывали нас до последнего нерва, до последней клетки организма.

В те годы я был студентом ИФЛИ по анкетной графе, а по внеанкетной — молодым поэтом. И, конечно, эта внеанкетная графа значила для моего жизнеощущения неизмеримо больше, чем анкетная. Мои тогдашние наблюдения связаны со средой художественной интеллигенции, причем самой юной ее части. Люди моего теперешнего возраста казались мне стариками, двадцатипятилетние женщины — взрослыми дамами. Но мои сверстники — семнадцатилетние, двадцатилетние, двадцатидвухлетние ребята — воспринимались мной как взрослые люди. И в этом была частица истины, — через короткое время они действительно проявили себя вполне взрослыми и зрелыми людьми.

Публикуемые очерки — часть будущей книги о моей юности, следовательно, и юности всего моего поколения.

Юностью ранней

— Сегодня мы собираемся к Асееву, — сказал Павел Коган, значительно сдвигая свои загустевшие брови. — Пойдешь с нами?

— Конечно...

Я просто захлебнулся от неожиданности. Какое счастье привалило! Яростный грохот ифлийской «перемены» перестал существовать для меня, черноглазая девушка — ах, какие девушки были в ИФЛИ! — обиженно отошла прочь: мне стало не до нее. Последние лекции я сидел, ничего не соображая. Потом пошел пешком через Сокольнический парк. Не разбирая дорожек, шагал по сухим осенним листьям. Они не шуршали, а звенели под ногами. Звенели они и на лету, касаясь в случайном полете моих рук, плеч, лица. Звенел весь сентябрьский лес, и звенели во мне моя юность, мое счастье и мои асеевские стихи. Они и впрямь в этот час были моими, я ощущал в них, как свое, каждый звук, каждую паузу.

Простоволосые ивы
бросили руки в ручьи.
Чайки кричали: «Чьи вы?»
Мы отвечали: «Ничьи!»

Как хорошо!.. Боже!.. Жаль, что он не существует, а то бы я взмолился: сделай так, чтобы я сочинял такие же стихи. Ну, конечно, по-своему, но такие же хорошие...

Мне было восемнадцать лет, я писал стихи и в первый раз в жизни шел на свидание со знаменитым поэтом.

Не помню, как я скоротал время до вечера, не знаю, как провели его мои друзья, но, когда мы встретились у подъезда МХАТа и взглянули друг на друга, каждый участливо посоветовал товарищу: «Право, не стоит так волноваться». Николай Николаевич Асеев жил в доме напротив, и мы со страхом постучались в заветные двери... Послышались быстрые шаги, дверь стремительно распахнулась, у порога стоял поэт. Да, это был поэт с головы до ног и с ног до головы. Так принято говорить о королях, ну, так он и был королем. Он самостоятельно правил в своем самостоятельном государстве, где образы, рифмы и ритмы были его добротными и послушными подданными. Мгновенным, но пристальным взглядом охватил он всю нашу маленькую группу, жавшуюся перед дверью, и произнес первое услышанное мной от него слово: «Пожалуйста!»

«Пожалуйста в страну поэзии», — мысленно договорил я за него. Мы вошли и представились: Коган, Агранович, Лащенко, еще кто-то и я. С этой минуты началось мое знакомство с Асеевым, продолжавшееся четверть века и оборвавшееся лишь с его смертью. После я видел его разным: веселым и удрученным, резким и мягким, раздраженным и умиротворенным. С горечью узнавал его состарившимся и больным, отягощенным неизлечимым недугом. Но всегда через наслоения времени и настроений проступали перед моими глазами черты Асеева первой нашей встречи. Непринужденность, легкость и изящество сквозили в каждом его жесте. Движения были резки и порывисты. Он неожиданно менял позы — то облакачивался, то, наоборот, откидывался в кресле, то пружинисто вставал, то так же внезапно садился. Но резкость и порывистость не являли даже признака неуклюжести. Удивительно легким казался этот сухощавый, стремительный человек. Неумный темперамент жил в нем, сухое горение, без чада и копоти, все время обжигало его душу.

Ему тогда еще не было пятидесяти лет, и седина была малоприметной — даже пожилым человеком его нельзя было назвать. Породистое лицо — тонкое и нервное — освещалось ясными и, я бы сказал, любопытствующими глазами. Именно «любопытствующими» — как истинный поэт он был наделен даром не только удивлять, но и удив-

ляться. Радостно и самозабвенно удивлялся он всякому новому явлению, в котором угадывал ростки будущих свершений. Он был увлекающимся человеком и в пристрастиях своих шел до конца.

В тот памятный мне вечер Асеев был весел, радушен и исполнен доброжелательности. Расспросив нас, кто мы и что мы, он предложил начать читать стихи.

— Это вы говорили со мной по телефону? — обратился он к Когану. — С вас и начнем.

Павел помрачнел, насупился и стал читать свои лучшие стихи. Читал он, как всегда, превосходно — это была, разумеется, не актерская манера чтения, а своя собственная, «поэтическая», но восприятию его стихов она способствовала как нельзя лучше. Когда он читал, у меня возникало ощущение того, что медленно и неуклонно распрямляется сжатая под огромным давлением металлическая спираль. Он читал свою «Грозу», и когда она у него «вдруг задохнулась и в кусты упала выводком галчат», Асеев улыбнулся и сказал: «Хорошо». Павел, приободрившись, с подъемом окончил свое программное:

Я с детства не любил овал,
Я с детства угол рисовал.

Потом он прочитал еще два стихотворения, и в одном из них Асеева остановила строка: «...Лежал поэт на пустом, как тоска, берегу». Он воспользовался ею, чтобы высказать свои воззрения на предметность поэзии.

— Видите ли, — сказал он, наклоняясь к Павлу, но и нас не выпуская из поля зрения, — такое сравнение предполагает определенную систему поэтики, которой вы, к счастью, не придерживаетесь. Художественный принцип Маяковского, а следовательно, и мой, совершенно противоположный. Поэзия должна быть зримо предметна. Сравняйте отдаленное с близким, абстрактное с вещественным, отвлеченное с видимым, но никогда не наоборот. Поэт-символист мог бы по праву сравнить берег с тоской. Такое сравнение соответствовало поэтике этого течения. Определение реальности, исходя из ирреальных понятий, являлось одним из признаков философского идеализма, который исповедовали символисты. Мы поставили поэзию на землю, и если говорить о сравнениях, то они у нас зримы и осязаемы, их можно потрогать рукой, не то что вашу

тоску. Возьмите наудачу любые стихи Маяковского. Ну, хотя бы «Заграничную штучку» из его парижского цикла:

Париж,
как сковородку желток,
заливал
электрический ток.

Точно сказано! Накал ламп десять лет назад был меньше, чем теперь. Желтый электросвет заливал горячую сковородку Парижа. А Париж в этих стихах действительно раскален и распален летом. И вот абсолютно точный образ воссоздает перед нами всю картину. Для символистов такой образ был недоступен, потому что они исходили из другой, отвергнутой нами поэтики. Вот где зарыта собака, — расхохотался он. — И, пожалуйста, не вырывайте ее сызнова.

Эту маленькую лекцию я запомнил почти от слова до слова и воспроизвожу ее здесь так, как она осталась у меня в памяти. И надо отметить, что подобных лекций, импровизированных, по случайному, казалось бы, поводу, я слышал от него потом немало. Он был блестящим знатоком стиха, его емкая память вмещала тысячи строк от «Слова о полку Игореве» до современных поэтов. В подтверждение какого-либо положения он извлекал из этого арсенала подходящее моменту оружие, начиная с былинной палицы и кончая пулеметом Кирсанова. Я обращаюсь к таким образам не случайно — анализы и построения Асеева имели всегда активнонаступательный характер.

Мы ловили каждое его слово на лету. Его устами — нам казалось — вещал сам Маяковский. Конечно, это было далеко не так, — Асеев всегда оставался Асеевым, но отзвук не услышанного нами гроыхающего голоса нет-нет, а доносился сквозь его речь.

Потом прочли свои стихи Евгений Агранович и Костя Лащенко. Ни тот, ни другой не стал профессиональным поэтом. Но Женя тогда считался среди нас едва ли не самым «техническим», а в Костю мы твердо верили как в будущего серьезного лирика. Подчеркну, что мы вообще верили друг в друга.

Паровоз летит, как шалый,
Распалившийся и злой,
На ошпаренные шпалы
Пышет паром и золой...—

с каким-то веселым отчаянием читал Женька, мотая в такт движения стиха и паровоза своей взлохмаченной башкой. Концовку он вывел уже на сплошном перескоке зубных и заднебных:

Ты жестокая такая,
Только б выбраться из бед.
Там под токами токая
Смою память о тебе.

— Экий павлиний хвост! — разулыбался Асеев. — Но бойко, весело и умело. Даже слишком умело. Причем умелость еще поверхностная. Звукоподражание — нехитрая штука. Современники когда-то восхищались «Намышами» Бальмонта. А это была безвкусица поразительная: подобрал человек слова на «ш» и загнал их, не заботясь о других диссонирующих согласных, в один звуковой ряд. У вас лучше, чем у Бальмонта, — утешил он Аграновича, — но это не ваша заслуга, а заслуга всей поэзии. Она шагнула далеко вперед от бальмонтовского примитива, и вы сделали этот шаг вместе с ней. Как это у вас? «На ошпаренные шпалы пышет паром и золой». Совсем неплохо. Когда-то я писал, что талантливость поэта есть мера чуткости его звукового слуха. Может быть, это сказано чересчур категорично, но, во всяком случае, звуковая чуткость — одно из качеств природного таланта. У Пушкина она была развита в высшей степени. Вспомните:

...И говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

Какая щедрая и органичная инструментовка! А звукоряды Маяковского?

Ветер
 подул
в соседнем саду.
В ду-
 хах
 про-
 шел.
Как хо-
 рошо!

После Аграновича поднялся со стула Лащенко. На редкость обаятельным пареньком был тогда Костя. Он

приехал в Москву из Донбасса и весь светился насквозь любовью к людям и к поэзии. Было в нем некое просто-душное лукавство, с которым он избегал ненужных ссор и столкновений, но, когда доходило дело до главного, он становился неожиданно жестким и непримиримым. Стихи он писал неумелые, но в них была неподдельная лиричность. Для меня до сих пор остается психологической загадкой, почему он отказался от поэзии. Люди такого склада, слабо ли, сильно ли, но привержены к ней обычно до конца жизни. С мягким придыханием Костя читал:

Мы с тобой годами разошлись
На одно березовое лето.
Может, только больше у тебя
Номер комсомольского билета...

Асееву понравились эти строки.

— Какая верная примета времени, и как она здесь естественно появилась! — искренне обрадовался он. — Ведь действительно вы старше ее на несколько месяцев и раньше ее вступили в комсомол. Но главное, что этот образ мог возникнуть только в наше время и только у человека, для которого комсомольство так же органично, как само его существование. А то пишет молодежь стихи, и неизвестно, гимназию она кончает или советскую десятилетку. Здесь же без фанфар и барабанных палочек прозвучала органическая нотка. Молодец! Но стихи вам надо поучиться писать: в одном месте рифмуете подряд, в другом — через строку. Эдак не годится.

Дошло дело до меня. Я волновался мучительно, до головокружения. Мне казалось, что я пишу стихи не хуже, чем Костя и Женя. По-другому, но не хуже. А вдруг окажется, что лучше? Вдруг Асеев поразится появлению нового таланта? Скажет веские и значительные слова и поздравит меня с блестящим началом? А вдруг разругает вдребезги, произнесет беспощадный приговор, отсоветует вовсе писать стихи? Но нет, этого не может случиться, у меня есть что ему показать! Так я переходил от надежды к отчаянию и от отчаяния к надежде, ожидая своей очереди. И вот, наконец, я стою посредине комнаты, вцепившись помертвелыми пальцами в спинку стула, и читаю свои стихи.

Что я читал! До сих пор, как вспомню, обжигаящий стыд охватывает мою огрубевшую в литературных поединках душу. Но без шуток: я и впрямь при этом воспо-

минании заливаюсь краской, как будто мне снова восемнадцать лет. «Песня юнги» — так назывались эти бесподобные стихи. Весь набор псевдоромантических и псевдоморских штампов был израсходован на них без остатка. «Синеглазый вечер... Девушка... Прощанье... Сумрак зажигает в гавани огни...» И те де и те пе. Были там и «вспененные волны», и «бешабашный ветер», и, конечно же, «синие просторы». Но всю эту белиберду я декламировал с неподдельным пафосом, разгораясь по ходу чтения все больше и больше. Но тут произошло чудо! Асеев встал с кресла и, как замороженный, не сводя с меня глаз, стал пятиться к двери в спальню. Лицо его выражало неподдельный восторг, он просто пожирал меня глазами. «Понравилось! — обожгла меня ослепительная догадка. — Понравилось, черт побери!» Асеев наткнулся спиной на дверь и ухватился за косяк; по-прежнему не отрывая от меня восхищенного взгляда.

— Оксана! — позвал он. — Оксана, иди скорее сюда!

«Зовет жену... Вот так успех... Ах, как здорово!» — мелькало в моей помутившейся голове. В комнату вбежала Оксана — та самая, что «шла ветрами по весне» в знаемых наизусть стихах, а в жизни милая и добрая Ксения Михайловна.

— Оксана! — возопил Асеев. — Ты посмотри, какие у него глаза! Какие глаза, умереть можно!

Все во мне оборвалось. Я пробормотал последние строчки злосчастной «Песни» и умолк. Меня тормозила Ксения Михайловна, весело хохоча и говоря какие-то женские приятности; радостно шумел хозяин дома, повторяя сакраментальную фразу; неразборчиво гудели ребята, отнюдь не понимая размеров обрушившегося на меня несчастья. А я стоял среди этого шума и смеха — доброго шума и доброго смеха! — и готов был провалиться сквозь паркет. С последней надеждой и с начинавшимся отчаянием я вскидывал глаза — «какие глаза!» — то на Асеева, то на Ксению Михайловну, то на друзей...

Ни слова о стихах!

И даже в передней, когда, прощаясь, я все же заикнулся: «А как вам мои стихи?» — Асеев опять дернул за руку Оксану и с обидным восхищением повторил:

— Нет, ты посмотри, какой парень! Глазищи-то, а? Смерть девчонкам!

С тех пор прошло много лет. Со спокойным сочувствием смотрю я на худощавого широкоплечего парня, кото-

рый, отделившись от друзей, размашисто шагает по ночной Москве. Он смаргивает слезы, но не вытирает их, совсем еще юнец. Но вот он остановился и с размаху ударил кулаком о фонарный столб.

В эту ночь он изорвет в клочки три тетради, исписанные сверху донизу. Он попробует начать все сызнова. В восемнадцать лет это не кажется невозможным. И все же это трудно даже в восемнадцать лет. Ведь как писать по-другому, он еще не знает. Он знает лишь, что так писать, как до сих пор, он не будет.

Вот что наделала одна фраза Асеева! Оглядываясь назад, я не могу не позавидовать Николаю Николаевичу. Вряд ли кто-нибудь из моего поколения сможет не только что одним словом, а одной лишь «фигурой умолчания» вызвать подобный душевный переворот в каком-нибудь абитуриенте.

С Асеевым после я встречался много раз. Уже через год он обрадовал меня до умопомрачения, сказав про свеженаписанное всего два слова: «Это стихи». Утвердительная интонация показала мне, что я стучусь не в глухую дверь.

1964

«Пелынь судеб человеческих»

В Крыму стоял сухой и светлый июнь, серо-голубое море только набирало синеву, а ранние рассветы были холодны и прозрачны. Холмы вокруг поселка поросли полынью; нагретая за день солнцем, она пахла сильно и резко. Я написал о ней стихи, где называл ее «горчайшей и сладчайшей», но эти определения было бы вернее отнести к моему тогдашнему жизнеощущению. Перешагнув один порог, я стоял перед другим в коротком, но тревожном раздумье. Порогом этим была для меня финская война: я перестал быть мальчиком, но не стал еще мужчиной. И все же далекий до того мир взрослых становился уже моим собственным миром. Считанные недели, проведенные на войне и вылежанные в госпитале, показались мне если не годами, то месяцами. Да дело было и не в сроках, пережитое оказалось больше передуманного: пятидесятиградусные морозы, заочневшие трупы вдоль лыжни, гибель лучших — самых лучших! — из нас, мокнущая гангрена, крики раненых — все это еще не улеглось и не перебродило во мне. И ведь такое испытание свалилось на меня без всякого перехода... Вчера еще голубой дым студенческой вечеринки, строки «Синих гусар», тосты за романтику неизведанных дорог, а завтра — руки, примерзшие к «СВТ», хриплый голос отделенного: «Берегите патроны, нам еще пробиваться!..», возвращение среди бесконечных сосен и елей по окаянным сугробам из рейда по тылам противника. Нет, с этим «взрослым миром» шутки плохи, стихами и тостами ему зубы не заговоришь...

Но ведь это — только начало! Мы сами, записываясь добровольцами в лыжный батальон, смотрели на предстоящую кампанию, как на разведку боем, — большая вой-

на еще впереди. И она уже гроыхает там, на Западе, докатится, наверно, и до нас, вопрос только в сроках... Тогда снова за винтовку, правда, кое-какой опыт уже есть, сразу не пропаду.

Таковыми были мысли первого, самого первого, но и самого живого ряда, а за ними вставали другие — большие и неповоротливые, в виду которых все пережитое, и твои друзья — да святится их память! — и ты сам, да и вся финская кампания казались уже не такими значительными. Нельзя сказать, чтобы я их страшился: в двадцать лет куда легче, чем в пятьдесят, справиться с вечными категориями, но с ними было трудно и неприятно. Зато они давали ощущение такого простора, что дух захватывало: на многие тысячи верст, во все стороны простиралась вокруг меня планета Земля, на многие тысячи лет назад и вперед от меня простиралось ее обозримое прошлое и необозримое будущее. Очень был я молод, и чудилось мне, что и Земля еще совсем молода, до удивительности и до фантастичности молода. Все тысячелетия, прожитые людьми до тех пор, слышались мною, как короткая присказка к тому главному, что мне предстояло услышать.

А полынь на холмах пахла горько и сладко. Ветхий киевский профессор, старый весельчак, набредший на меня во время одной из своих ботанических прогулок, назвал ее неожиданным именем — артемизия. Слово угасшего языка вызвало в памяти жестокосердную, бледнолицую богиню — тысячу лет назад, пустыки! — в жертву которой на этих вот берегах угрюмые тавры приносили потерпевших кораблекрушение путников. Но старик обращался с временами еще решительнее, чем я, и совсем уж запросто из гомеровских перенес меня в допетровские, повторив, тоже на угасшем языке, старое речение: «И прежде суда чаемого излися на нас пелынь судеб человеческих». И вскоре черный репродуктор, прибитый к телеграфному столбу возле поселковой почты, хрипло кашляя, прокомментировал это речение на современном материале: «Немецкие войска вошли в Париж».

В детстве, как почти все ребята с нашего двора, я собирал почтовые марки. Среди «заграманичных» (так проносили мы производное от «заграницы», подчеркивая его заданную экзотичность) часто встречались французские. По бесконечным сериям — синих, красных, желтых, лиловых, всех цветов и оттенков — дешевых марок стремительно проходила тоненькая женщина в развевающем-

ся платье. «Марианна», — услышал я от взрослых ее имя, и от них же узнал, что именно так называют французы свою Францию. Мне тогда очень понравилась такая родственная непринужденность, а французы в далеком далеке увиделись веселыми и добрыми людьми.

— Плохо теперь придется Марианне, — слышался за плечами женский голос.

Обернувшись, я оказался лицом к лицу с нею, произнесшей эти простые и печальные слова. У незнакомки были светло-льняные волосы, показавшиеся мне выгоревшими, но лицо ее еще не тронул южный загар, и, значит, она привезла их такими с севера. И уж, конечно, с севера привезла она свои глаза, тоже лен, но не желтый, а голубой. Впрочем, это было впечатлением лишь от цвета глаз, а так они были прозрачны до самого дна. Взгляд их был прям, обнажен и бесстрашен до отчаяния.

Такая же душевная обнаженность, такое же бесстрашие ощущались в ее речах. А познакомившись, мы говорили с ней много и о многом. В мирном и тихом поселке она напоминала — белые волосы и голубое платье — отсвет какого-то бело-голубого, чуждого этой мирной тишине пламени. И впрямь жадное, раскаленное пламя жгло, не сжигая, ее душу. Она, как мне казалось, и страшилась этого пламени, и сама радовалась ему. Открытость в ней все время сменялась отчужденностью. Зная, что она носит в себе, она еще не знала, что ей поделать с этим ненасытным пламенем:

Знаю, чем меня пленила
жизнь моя, красавица:
одарила страшной силой,
что самой не справиться.

Два разных, но в своей жестокой порубежности общих порога, которые мы перешли незадолго перед нашей встречей, вывели нас с двух сторон на общую площадку. И, встретившись на ней, мы полуинстинктивно угадали друг в друге соучастников уже начавшейся военной трагедии. Нам определено было пережить ее пролог, и в эти июньские дни 1940 года мы, споря и мирясь, отчуждаясь и сходясь, пытались приоткрыть хоть край завесы над ее будущим действием.

Ольга Берггольц — так звали мою знакомую — читала мне свои стихи. Редкие из них нравились мне. Мы тогда — в МИФЛИ и Литинституте. — все были в поисках и розы

сках. Поиски новых средств мысле- и чувствоизъявления в поэзии соединялись у нас с розысками уже найденного и забытого «стихотворного вооружения». И хоть на первом плане у нас стояло, что сказать, но и вопрос о том, как сказать, был нам весьма важен. Значение этого «как» нами, конечно, чрезвычайно преувеличивалось — слабая рифма и стертый образ в одной строфе обесценивали порой в наших глазах все стихотворение. И в ранних стихах Ольги Федоровны, таких, к примеру:

Но я — живу и буду жить, работать,
еще упрямей буду я и злей,
чтобы скорей свести с природой счеты
за боль, и смерть, и горе на земле,—

мое внимание останавливала тогда не драматичность предшествовавших концовке строк, а скороговорка «жить, работать», бедная рифма, зиянье в конце второй строки и все тому подобное. Юношеский мой пуризм выглядит сейчас узким и жестким. Тогда же со стороны он должен был бы казаться и смешноватым. Я начисто игнорировал то обстоятельство, что моим оппонентом была женщина. И притом молодая и прелестная. С азартом неофита я обрушивал на ее пушистую голову погрешности всяческих «измов», по косточкам разбирая и разбивая неудачные строки. Ольга была и взрослее и сердечнее меня — во всяком случае, она не платила мне той же монетой, хотя мои собственные стихи явно напрашивались на ответный залп.

Что я теперь могу сказать о ее ранних стихах? В первой книге двухтомника они занимают примерно ее четверть. Раздел, помеченный 1931—1936 годами, состоит из стихов, представляющих прежде всего биографический интерес — с чего началась будущая Ольга Берггольц. Это стихи комсомолки 30-х годов, энтузиастки первых пятилеток, решительной и прямолинейной.

Прекрасна жизнь,
и мир ничуть не страшен,
и, если надо только,— вновь и вновь
мы отдадим всю молодость
за нашу
республику, работу и любовь.

Это «прекрасная жизнь, и мир ничуть не страшен» сказано с той бесхитростной уверенностью, с какой говорит-

ся лишь в двадцать три года. В том же ключе написаны некоторые другие стихи тех лет, где даже предчувствие будущей войны окрашено в радужные тона:

И снова станет сердце чистым,
разлука страшная легка...
И разгласит труба горниста
победу твоего полка.

Поэтический путь Ольги Берггольц своеобразен. Она не принадлежит к поэтам, первые стихи которых сразу создают им славу, а последующие либо умножают, либо уменьшают ее. Ее ранние строки не выделялись независимо и резко на фоне молодой поэзии 30-х годов. Час ее как поэтессы еще не пришел. Музой ее, конечно, была не Эвтерпа с флейтой, а Мельпомена с мечом, которая до поры не спешила приблизить к ней свою трагическую маску. Впрочем, еще тогда она бросила на молодую женщину свой первый горький взгляд. И лучшими стихами из самых ранних стали стихи, посвященные смерти дочери.

Но, говоря о ранних стихах Ольги Берггольц, надо иметь в виду следующее. Поколение первой пятилетки, к которому она принадлежала, входило в жизнь на огромном духовном подъеме. Вся страна оделась в леса новостроек. Рабочая спецовка стала для молодежи такой же притягательной, как когда-то комиссарская кожанка. Снова гремело над Советской республикой бессмертное «даешь!». Но оно было уже обращено не к Перекопам и Волочаевкам, а к Днепростроям и Турксибам. Живо ощущалась преемственность поколений борцов за дело революции. И сам Великий Октябрь был еще просто-таки физически близок. Молодому матросу, штурмовавшему Зимний, в годы первой пятилетки не перевалило за тридцать пять. За рубежом тучи еще не сгустились до конца — пожар рейхстага был впереди. Ленинский интернационализм, международная солидарность пролетариата воспринимались молодежью не только как идеи, но и как эмоции. «Рот Фронт» и «Бандера Росса» на молодежных собраниях и вечеринках звучали попеременно с «Сотней юных бойцов» и «Молодой гвардией».

Все это надо вспомнить, чтобы уяснить дальнейшее. Как Михаил Светлов корнями своего творчества уходил в героику и романтику гражданской войны, так Ольга Берггольц в своей поэзии нерасторжима с комплексом

идей, мыслей, чувств, вынесенных ею из молодежного общежития 30-х годов. Идеи обогащались и развивались, мысли трансформировались и углублялись, чувства обострялись, но предоснова их оставалась неизблемой. Старомодно выглядящая фраза: «Верность идеалам молодости», — пожалуй, более чем к кому бы то ни было из современных поэтов, применима к Берггольц. И ее ранние стихи интересны для нас именно этой, если можно так выразиться, перспективной биографичностью.

Второй раздел предвоенных стихов Ольга Берггольц идет под датами 1937—1941 годов. Человек, словно созданный для трагедии, она обретала силы там, где другие их теряли. В стихах того времени Берггольц впервые усвоила то обращение к людям, народу, Родине, которое предполагает полную взаимооткровенность и взаимответственность. А это, в свою очередь, подразумевает то равенство сторон, где личность и общество являются соразмерными величинами.

Ты в пустыню меня послала,—
никаких путей впереди.
Ты оставила и сказала:
— Проверяю тебя. Иди.

Что ж, я шла... Я шла, как умела,
было страшно и горько,— прости!
Оборвалась и обгорела,
истомилась к концу пути.

Я не знала, зачем ты это
испытание мне дала.
Я не спрашивала ответа:
задыхалась, мужала, шла.

Вот стою пред тобою снова,—
прямо в сердце мое гляди.
Повтори дорогое слово:
— Доверяю тебе. Иди.

На первый взгляд может показаться, что случившееся с нею Ольга Берггольц воспринимает лишь как свою личную беду, свое личное несчастье. До поры я сам склонен был так думать. Но, думая так, я упускал из виду вот эту соразмерность величин. Поэтесса впервые выступает здесь как Личность с большой буквы, которая не только формируется обществом, но сама формирует его. И если в процитированных стихах, первых из этого цикла, она ощущает себя лишь объектом «проверки» и «доверия», то

через год речь идет уже о гораздо большем — «не ищущай доверья моего» — о взаимодоверии, о взаимостепенности. И, как высшего счастья для себя, она дерзновенно желает труднодостижимого права

...говорить с тобой, как равной с равной, —
на вольном и жестоком языке!

Это горькое счастье, это гордое право Ольга Берггольц получила всего лишь два года спустя, в дни блокады Ленинграда.

Знакомство, начавшееся у репродуктора, сообщившего о взятии Парижа немцами, оказалось прочным и пошло через годы. В предвоенные месяцы Ольга Берггольц приезжала в Москву, где продолжались разговоры и споры, завязавшиеся в приморском поселке. В них вошел, с полными пригоршнями иронической соли, Михаил Светлов, доброй встречей с которым я обязан Ольге.

И вот грянуло 22 июня, раскесшее жизнь каждого из нас на две части. Долго спустя мы будем мерить назначенный нам путь бытия двумя мерками: «до» и «после». Наши дочери и сыновья не знают этого деления и, даст бог, не узнают никогда. Война разметала всех нас в разные стороны. От Баренцева до Черного моря, не смолкая ни днем, ни ночью, громыхали фронты.

Зимой 1942 года из-под Ливен я послал наудачу письмо в блокированный Ленинград. В него я вложил стихи, написанные незадолго перед тем. «Запоминал: над деревнями пламя, и ветер, разносивший жаркий прах, и девушек, библейскими гвоздями распятых на райкомовских дверях». Все это действительно было пережито нами, когда мы вместе с Михаилом Лукониным выходили из окружения брянскими лесами. Письмо пересекло блокаду — чудо, но это так! — и я получил ответ, положивший начало переписке. В ответе говорилось и о стихах — думается, что это были первые мои строки, пришедшиеся Ольге по сердцу.

Рассказываю я про это, чтобы привлечь внимание к одному немаловажному факту. Где бы мы ни находились, что бы с нами ни случилось — я говорю о своих товарищах по жизни и поэзии, — мы, вблизи и на расстоянии, говорили друг с другом стихами и о стихах. Это равно относится и к Ольге Берггольц и Павлу Когану, к Геор-

гию Суворову и Борису Слуцкому, к Михаилу Луконину и Давиду Самойлову. Иногда я просто диву даюсь, перечитывая старые письма: пишет тебе человек из самого пекла, скороговоркой сообщает о своем житье-бытье и вслед за этим, словно это-то и наиглавнейшее для него, подробно разбирает какие-нибудь полюбившиеся или не понравившиеся ему стихи. Старая поговорка о том, что музы смолкают, когда говорят пушки, никак не подтвердилась опытом моего поколения.

Летом 1942 года с Брянского фронта меня перебросили на Волховский. Ожидая назначения, я десять дней провел в Москве. Удивительно она выглядела тогда. Пустые улицы, полупустые дома. Не к кому ни позвонить, ни постучаться: кто на фронте, кто в эвакуации. Пустынность улиц особенно ощущается, когда навстречу тебе, гулко стуча каблуками, идет такой же парень, как ты, в такой же полевой военной форме. Он вскидывает руку к фуражке, отвечая на твое приветствие, и стучит каблуками дальше. Других прохожих от угла до угла не видно, и ты долго еще слышишь удаляющийся стук каблучков.

И все-таки Москва была хороша. Безлюдность ее оказывалась мнимой, самые нужные люди оставались в ней, и ты находил их, а они, в свою очередь, находили тебя. И вы сообщали друг другу сбивчиво и взхлеб о других самых нужных людях, оказавшихся вдали от вас. При внешней пустынности улиц странно одухотворились дома. Прежде они скрывались за прохожими и замечались мной по необходимости. Здесь живет Севка, здесь Павел, тут Ляля, а там Марина. Теперь же дома стали приметными сами по себе, и каждый, когда ты к нему приближался, как бы выступал вперед, заявляя права на самостоятельное существование.

Бродя по этой странной и незнакомой Москве, я повторял тогда строки о равно великом городе, куда более безлюдном и трагическом, отделенном от нее вражеским кольцом. Незадолго до меня Ольга на военном самолете прилетала в Москву. Нашла время зайти к моим родителям и оставила им стихи с надписью: «Лидии Яковлевне и Сергею Николаевичу, о Ленинграде, от друга Сережи». Мама стихи передала мне, сказав: «Ведь опухла от голода, а чтобы остаться здесь, и слышать не хотела». Стихи эти были тот знаменитый «Февральский дневник», без которого теперь немислима наша поэзия.

Но раньше, чем говорить о нем, вспомню, как услышал я снова голос, наполнявший его строки. Это случилось три-четыре месяца спустя возле Ладожского озера, где 2-я ударная армия, в которой я теперь служил, вела подготовку к прорыву блокады Ленинграда. Я тогда готовился вступать в члены партии. Срок моего кандидатского стажа вышел еще летом. Но переброски из части в часть не давали возможности выполнить требование: «Знать товарища не менее трех месяцев по совместным боям». Не ручаюсь за дословность, но смысл инструкции передаю верно, так как в то время она была у меня на памяти. Между тем мне присвоили звание политрука — три «кубара» и по звезде на каждом рукаве! Впрочем, звезды, согласно приказу, пришлось спороть: слишком они были приметными, и немцы брали их на прицел в первую очередь.

Политрук — кандидат, а не член партии и по тем временам был редкостью. Наш парторг, батальонный комиссар Поляков, мягко указал мне на это обстоятельство, добавив:

— Вот прорвем блокаду и примем тебя по боевой характеристике.

Но, разумеется, не это служебное несоответствие двигало мною, а более веские, как говорится, причины. Мне хотелось стать коммунистом по всем статьям. И я ответил парторгу:

— Видишь ли, Иван Владимирович... Словом, мне хотелось бы, безотносительно к характеристике, взять рекомендации из Москвы и из Питера и, конечно, отсюда.

Иван Владимирович посмотрел на меня из-под очков. Внимательно посмотрел.

— Понимаю, — наконец сказал он, слегка по обыкновению заикаясь. — Все понимаю. Для тебя ведь это вроде дня рождения. Ладно, зови крестных.

Москва была далеко, но до нее было близко — письма приходили на третий день. Питер был рядом, но до него было далеко — блокада замыкала к нему все пути, кроме тревожной ледовой трассы. Московскую рекомендацию я получил быстро, с питерской дело обстояло труднее. У кого ее просить, я знал, но адресат был за блокадным кольцом. И все же он был от меня, казалось, рукой подать, напоминая о себе каждый день.

Каждый день, сгрудившись вокруг походной радиции, мы слушали Ленинградское радио. Долгие минуты ловили

жадным слухом удары метронома — раненое сердце города продолжало стучать. Продолжало! Но оно ждало помощи, это сердце! И вдруг оно начинало говорить...

— Товарищи! Мы в огненном кольце!

Трагедийная торжественность звонко-печального голоса с пронзительной силой была напих души. Это был совсем еще молодой голос, но в нем была та чистота возвышенного страдания, которая не имеет возраста. «Дым, туман, струна звенит в тумане», — повторял я про себя гоголевские строки. И все было так, как в тех строках. Только дым был подлинным, горько-сладковатым дымом солдатских костров, только туман был настоящим морозным туманом над Приладожьем, а звенящей струной был голос Ольги Берггольц. К ней-то я решил обратиться с просьбой о рекомендации.

В те дни 2-ю ударную армию обошло письмо питерских рабочих. Его читали в частях и подразделениях, в землянках и окопах. «Разбейте блокаду!» — просили и требовали кировцы. Не скрывая жестокой правды, говорили они нам о своих лишениях, и мы поражались их победоносному терпению. Приказа о наступлении ждали все. И как ждали! И, право, вспоминая наши общие ощущения, не думали мы тогда ни о возможных ранениях, ни о возможной смерти, вообще не думали о себе, — все мысли были с ленинградцами.

Написав письмо Ольге, я не понес его на полевую почту. Связь по ледовой трассе была не очень-то надежной, и я не решился ей довериться. Военный самолет почему-то казался мне более эффективным средством доставки корреспонденции. И я пошел к офицерам связи — в большой землянке они спали вповал на нарах и на полу. Поискал глазами Федю Пантюшина — мы с ним были знакомы два месяца, а в тогдашних условиях это срок немалый. Я узнал его по трофейному парабеллуму на боку полушубка — лицо он прикрыл шапкой,

— Пантюшин!

Федю подбросило, как пружиной.

— Я?

Протерев, или, вернее, продрав глаза, он со злостью выругался:

— А чтоб тебя!.. Думал, вызывают. — И он снова хотел завалиться на нары.

— Три минуты, — попросил я, — серьезное дело.

Федя нехотя подарил мне три минуты.

— Мне сказали, что ты ночью летишь в Питер, так?

— Ну, так.

— Опустит там это письмо в какой-нибудь ящик. Не ругайся. — И вкратце объяснил ему суть дела.

— Будет выполнено, — угрюмо сказал Федя. — Дело действительно серьезное, а то бы... Я же три ночи не спал. — Он положил письмо в планшет, поверх сложенной вчетверо карты, сказав: — Катись теперь, досыпать буду.

Федя благополучно перелетел линию фронта и не менее удачно возвратился назад.

— Не опустит твое письмо, а на почту сдал — с некоторой горделивостью заявил он, — цени друзей.

— Ценю, — ответил я.

Недели две спустя я получил ответное письмо, шедшее по ледовой трассе, — грузовик оказался таким же надежным, как самолет. Письмо не сохранилось у меня, но я помню строки: «Это первая рекомендация, которую я даю как член партии...» Ольга сама тогда была еще молодой коммунисткой. Не буду пересказывать всех хороших слов, сказанных в рекомендации по моему адресу. Даже спустя четверть века я, наверно, не оправдал их и наполовину. По правде говоря, хорошо, что хоть в глазах других людей ты выглядишь лучше, чем в своих собственных. Невольно стремишься принять очертания того отражения, которое видишь в чужих зрачках. Не чужих, конечно, здесь напрашивается другое слово.

Так, через фронт, через «огненное кольцо» дошла ко мне эта рекомендация. Она была у меня в кармане гимнастерки, когда хмурым январским утром вспыхнули одновременно тысячи орудий, возвещая начало наступления. Вместе с рекомендацией со мной были и стихи человека, поручившегося за меня. Они были исповедью и заповедью, обращением и зовом великого города, к которому мы шли навстречу. И прошли...

Как эти стихи читаются сейчас? Изменилось ли в них что-нибудь спустя двадцать шесть лет? Не строки, они те же, а то, что стоит за строками? Да, изменилось. Стихи как бы выросли, с ними самими произошло то, о чем пишет Ольга Берггольц, говоря о всем блокадном Ленинграде:

В те дни исчез, отхлынув, был.

И смело

в права свои вступило бытие.

Так вот, за эти годы «Февральский дневник» и продолжающие его стихи приобрели самостоятельное бытие, и трагическая ослепительность его становится тем ярче, чем дальше уходят от нас события той поры. Все больше поражаешься таланту художника, интуитивно определившего среди слутанной графики тогдашнего быта главные линии теперешнего бытия этих стихов. В истории советского общества подвиг ленинградцев занимает особое место. Да, пожалуй, не только в нашей истории, а и во всечеловеческой. Ведь словно кто-то задался целью произвести фантасмагорический опыт на прочность коммунистической идеи, поставив в заведомо невыносимые условия не одного человека, который мог бы оказаться героем или трусом, не сто и не тысячи, а целый огромный город. Причем город, взявший имя того человека, который в сознании миллиардов людей олицетворял эту идею. И люди, которым выпала такая невероятная участь, были в массе своей не какими-либо исключительными личностями, а рядовыми тружениками — это было гражданское население, не одетое в униформу, не принимавшее присяги. Но прочность идеи оказалась такова, что невыносимое испытание на невыносимый разрыв было выдержано.

Существует возможность перевести такой разговор в общечеловеческий и даже во вневременной план. Но вечные категории сразу становятся на твердую и весьма конкретную почву, когда возникает вопрос, во имя чего все это происходило. Поэзия Ольги Берггольц с обжигающей прямотой на него отвечает. Отвечает каждой строкой и всем своим дыханием. Это подлинно коммунистическая поэзия:

Вот опять земля к сынам воззвала,
крикнула: — Вперед, большевики! —
Страдный путь к победе указала
ленинским движением руки.

И, верны уставу, как присяге,
вышли первыми они на бой,
те же, те же смольнинские стяги
высоко подняв над головой.

• • • • •

И идут, в огонь идут за ними,
все идут — от взрослых до ребят,
за безжалостными, за своими,
не щадящими самих себя.

Это стихи сентября 1941 года, а в феврале 1942 года под теми же «смольнинскими стягами» пишутся строки, в которых провидчески определяется главное:

В грязи, во мраке, в голоде, в печали,
где смерть, как тень, тащилась по пятам,
такими мы счастливыми бывали,
такой свободой бурною дышали,
что внуки позавидовали б нам.

Высшее счастье и высшую свободу человек ощутил в горчайших испытаниях — не парадокс ли это? Нет, ибо в этих испытаниях социалистический человек и социалистическое общество слились, малое стало соразмерно с великим, полной стала их взаимоотдача. Стефан Цвейг ввел понятие «звездных часов». Советский Ленинград времен блокады — безусловно такой вот звездный час человечества, одна из кульминационных точек взлета его духа. И Ольга Берггольц почувствовала это уже тогда, не только почувствовала, но и сумела передать это ощущение другим.

Трагический талант поэтессы развернулся во всю свою возможную силу. Мы не верим в предназначение, но трудно отрешиться от мысли, что сам автор таких вот стихов не ощутил в свой час его вещего прикосновения:

Мы предчувствовали полыханье
этого трагического дня.
Он пришел. Вот жизнь моя, дыханье.
Родина! Возьми их у меня!

• • • • •

Я люблю Тебя любовью новой,
горькой, всепрощающей, живой,
родина моя в венце терновом,
с темной радугой над головой.

Он настал, наш час,
и что он значит —
только нам с тобою знать дано.
Я люблю Тебя — я не могу иначе,
я и Ты по-прежнему одно.

И Та, к которой обратилась Ольга Берггольц с этими страстными словами, дала ей долгожданное право говорить с собой «на вольном и жестоком языке» стихов, повторяемых нами до сих пор.

После прорыва блокады я много раз бывал в Ленинграде. Осажденный город памятен мне и зимним и лет-

ним, весенним и осенним. Почти каждый раз в дни своих приездов я встречался с Ольгой. Остро помню ее тогдашний облик: дистрофическая опухлость уже спала, и черты лица выступили обновленными в незнакомой и почти нечеловеческой истонченности. Легкая и стремительная, скользила она по оживающему Ленинграду, появляясь везде, где ее ждали,— в заводских цехах и боевых частях, в госпиталях и домоуправлениях, и — каждый день перед микрофоном городского радио. Поэтический и гражданский подвиг слился воедино.

..Так, день за днем, без жалобы, без стона,
невольный вздох — и тот в груди сдавив,
они творили новые законы
людского счастья и людской любви.

И вот теперь, когда земля светла,
очищена от ржавчины и смрада,—
мы чтим тебя, священная зола
из бедственных времянок Ленинграда..

После войны наши встречи стали редкими, хотя ни внешних, ни внутренних причин к взаимоотношениям не было. Так, впрочем, случалось и с другими, неразлучными, казалось бы, друзьями. Михаил Луконин однажды усмехнулся: «На фронте мы чаще встречались, чем теперь». И впрямь, тогда судьба нас сводила с ним то и дело. Под конец уж совсем невероятно: он воевал на юге, я — на севере, а неожиданно встретились в Восточной Пруссии, где наши армии, пришедшие с противоположных концов фронта, наступали бок о бок. А в послевоенной Москве на получасовом расстоянии друг от друга не встречаешься месяцами. И никто вроде не виноват, а если виноваты, так оба. Да и чем виноваты? Тем, что у каждого своя жизнь, свои заботы, а у этой жизни и забот, связанных с ней, определенная логика. И чтобы понять эту логику, необходимо постоянное присутствие, а подобного требования даже к лучшим друзьям предъявить невозможно. На войне другое дело: не говоря уже о великой общности, соединявшей всех знакомых и незнакомых, была общность повседневных интересов близких между собою людей, условия, быт, заботы были схожими. Наверное, коли поискать, найдутся и другие объяснения, но факт остается фактом — контактировать с друзьями стало труднее. И все же при этих отрывочных встречах

выговариваться со старыми товарищами сплошь и рядом лучше, чем с новыми. После неизбежной разминки, после подавляемой разными: «Ах, давно мы не виделись!..» — пеловкостн вдруг прорвет обоих, и начинается разговор на полную силу.

Летом 1953 года я лежал со скверной горловой хворью в Боткинской больнице. Неожиданно появилась Ольга. Она возвращалась из поездки в Углич, узнала, что я свалился, сразу поехала в больницу. Очень меня это тронуло. Я уже выздоравливал, и мы вышли на двор, присели на какие-то бревна. Ольга, необычно притихшая, опутив глаза, словно девушка за вышиванием, ровным и неторопким голосом стала рассказывать о «городе своего детства». И хотя о будущей книге не шло и речи, Ольга, как мне думается сейчас, уже тогда начала жить ею. Предельная искренность и целомудренность повествования, отличающие повесть «Дневные звезды», были в этом тихом рассказе.

«Дневные звезды» — такая же часть поэзии Ольги Берггольц, как ее стихи. Вот уж кто не может «перейти на прозу», так это она. И разбирать эту поэму, а «Дневные звезды» именно поэма, по законам прозаического жанра, на мой взгляд, просто невысказимо. Ключом к поэме служат строки самой Берггольц, где говорится, что она «все три недели жила в Угличе необычной жизнью, — прошлым, настоящим и будущим сразу, жила *всей жизнью*». И какая же насыщенная, исполненная духовного богатства оказалась эта жизнь! Она вобрала в себя все, чем жила страна с первых дней великой революции, — ее счастье и горе, повседневность и романтику. И снова это грозное, трагическое жизнеощущение! Не гнетущим воздухом предгрозя, а живительным озоном очищающей грозы дышит эта книга. У всех она на памяти, и я не буду снова перелистывать ее страницы, скажу лишь, что вместе с «Февральским дневником», «Ленинградской поэмой» и «Узлом» она видится мне той «исповедью дочери века», которую писала всю жизнь и, как теперь очевидно, уже написала Берггольц.

В стихах, помеченных датами с 1945 по 1964 год, происходит развитие и утверждение главных мотивов творчества поэтессы, но возникают и новые, органически входящие в прежние. Впервые в полную силу прозвучала в ее поэзии любовная лирика. Но знаменательно: и здесь лучшие стихи Ольги Берггольц вызваны к жизни

опять-таки трагедией. Даже в минуты счастья не сходит ей на душу ни покой, ни умиротворение.

Я тайно и горько ревную,
но ты погоди — не покинь.
Тебе бы меня, но иную,
не знавшую этих пустынь:
до этого смертного лета,
когда повстречались мы,
до горестной славы, до этой
полсердца отнявшей зимы.

Подумать — и точно осколок,
горя, шевельнется в груди...
...Я стану простой и веселой, —
тверди ж мне, что любишь, тверди!

Неисполнимое обещание! Когда Данте проходил по улицам Флоренции, женщины с опаской показывали на него детям: «Смотрите, как его опалило пламя, он побывал там...» Подобное пламя коснулось Ольги Берггольц, и следы его прикосновения неустранимы. В этом ее печаль, в этом и ее счастье. Неопалимая купина, колючий куст, горящий, не сгорая, не такова ли ее жизнь, ее поэзия?

Я знаю о многом. Я помню. *Я смею.*
Я тоже чего-нибудь страшного стою...

И она действительно смеет. Смеет и воспевать подвиги революции, как в «Песне о «Ване-коммунисте», как в «Международном проспекте», как в «Первороссийске», и вкладывать персты в ее раны, как в «Пяти обращениях к трагедии», «Том годе» и в новых строках, посвященных блокаде.

Бесстрашная, чистая прямая — подлинно коммунистическая поэзия!

Медленно и бережно перевернул я последнюю страницу двухтомника «Избранных произведений» Ольги Берггольц. И снова встало передо мной в довоенном далеке речение древней книги. До самого дна испила женщина «пелынь судеб человеческих», но она не иссушила ее губ, а открыла их для слов неиссякаемой силы и великой веры,

Улица Николая Майорова

Поезд шел в Иваново. «Ткачами революции» называли ивановских рабочих. Знамя, сотканное их руками, впервые поднялось над городом в дни знаменитой Морозовской стачки, стремительно и гневно прошумело в 1905-м и навсегда утвердилось в 1917 году. И вот теперь спустя многие годы, в старом городе пролетарской славы открывалась новая улица. Чье имя она будет носить? Даже не зная его, можно было заранее сказать, что оно будет достойным рабочего города, где жили и действовали Фрунзе и Фурманов.

Но нам, ехавшим на открытие новой улицы, не приходилось домысливать название, которое завтра появится на ее домах. Мы знали его. Это было имя нашего товарища. Четверть века прошло с тех пор, как мы видели в последний раз Николая Майорова. В считанные часы, когда поезд пробегал расстояние между Москвой и Иваново, мы — черта за чертой — воскрешали его облик, слово за словом — его речь. И вот он уже без стука отворил дверь купе, присел на полку и вмешался в разговор.

Мы говорили прозой, он — стихами. И это было естественно, ибо иначе и не мог разговаривать поэт его судьбы с друзьями, оставшимися в живых. А судьба его — несколько десятков стихотворений, безымянная могила где-то на Смоленщине и вот теперь улица в Иваново.

Мы все уставы знаем наизусть.
Что гибель нам? Мы даже смерти выше.
В могилах мы построились в отряд
И ждем приказа нового. И пусть
Не думают, что мертвые не слышат,
Когда о них потомки говорят.

Печально и свободно вошел он этими строками в наш разговор...

Моим спутником в поезде был Виктор Болховитинов. Он знал Майорова ближе и дольше, я помнил его отрывочнее, избирательнее. Запомнился мне Николай высоким, угловатым, прямым... «Да вовсе он не был высоким, — поправил меня Болховитинов, — сухощавый и угловатый, а роста среднего. — И добавил, помолчав: — Это он в стихах стал высоким».

Так, конечно, это и было. Майоров сам предугадал аберрацию позднего зрения:

Мы были высоки, русоволосы.
Вы в книгах прочтаете, как миф,
О людях, что ушли, не долюбив,
Не докурив последней папиросы.

Но во всяком мифе есть зерно исторической истины, и совсем не случайно в моей памяти — да и не только в моей! — Николай Майоров остался «высоким». Ведь они и впрямь были высоки, друзья нашей юности, сложившие свои упрямые мальчишеские головы на полях большой войны. Высоки своими помыслами и стремлениями, поступками и подвигами. И эта духовная высота преобразовалась нашей памятью в физическую.

Есть у Майорова и другая строка. В ней уже не угадывание поздней аберрации и не рисунок будущего мифа:

Так я иду, прямой, просторный...

Тот, кто хоть раз видел и слышал Майорова, оценит точность этой самохарактеристики. Он действительно был «просторен», и просторность его была такова, что невольно передавалась соприкасавшимся с ним людям. Отсутствием масштабности никто из нас не страдал: ни Кульчицкий, ни Коган, ни Луконин, ни другие мои сверстники. Тут дело, видимо, не в размахе дарований, а в тех событиях, которые надвигались на нас. Мы жили в предощущении их и в тишине предгрозя примеряли к себе мерки близкой грозы. Но у Майорова была к тому же еще и «просторность». Она являла себя и в его мироощущении, и в емкости поэтического взгляда, и в трагическом жизнелюбии. Я не боюсь соединять эти два последних слова. Их задолго до меня соединило время, в котором жил Майоров. В «просторности» своей он объял мысль о возможной необходимости своей смерти в бли-

жайшем будущем. И не убоился этой мысли, что было бы как будто естественно для молодого человека, полного жизненных надежд, а поднял ее на огромную высоту. С той высоты, которую он определил для себя как будущее, поэт увидел себя таким, каким видим мы его сейчас.

И как бы ни давили память годы,
Нас не забудут потому вовек,
Что, всей планете делая погоду,
Мы в плоть одели слово — Человек!

В стихах Майорова «я» и «мы» взаимозаменяемы. Щедрость своего взгляда, сердца, души он легко отдавал своим сверстникам и так же легко брал у них близкие ему чувства и мысли. Ощущение единства судьбы своего поколения развито было в нем в высшей степени.

Мысль о возможной необходимости своей смерти, объединенная с чувством бессмертия дела, во имя которого будет принята смерть, ничего общего не имела с жертвенностью. Мысль эта владела не одним Майоровым. В стихах Георгия Суворова, Павла Когана, Михаила Кульчицкого она повторяется с не меньшей настойчивостью, но так же, как и у Майорова, не несет на себе этого оттенка. Напрасно стали бы мы искать в их самоэпитафиях надрывную ноту, ее нет там. А ведь эти стихи писались двадцатилетними юношами, почти мальчиками. Нет, какие же они были мальчики, настоящие мужчины — вот кем они были! И стихи писались мужские. Так прямо и спокойно смотреть в глаза своей участи...

Не одним этим объясняются прямота и спокойствие, с которыми высказывалась суровая и беспощадная мысль. Поэты фронтового поколения твердо верили, что события, которые могут оказаться губительными для любого из них, будут развиваться в оптимальном направлении для народа в целом. Будущее мыслилось победоносным для советского строя, с которым они срослись каждой своей жилкой. И потому с такой свободной уверенностью обращались они к будущему, зная, что в нем, как и в настоящем, им жить с людьми родными и близкими, которые смогут оценить их по достоинству.

Но возвратимся к «просторности». Словно луговой ветер врывался в городское окно, когда Николай начинал читать свои стихи. Медовые запахи разнотравья наполняли комнату, а вслед им уже другой порыв приносил запах смолы и хвои. За лугом начинался лес. Никто из нас так

не ощущал природу, как Майоров. А ведь он тоже был горожанином. Правда, Иваново не Москва, но все же это большой фабричный город. Видимо, связь с землей, где веками пахали и сеяли его деды и прадеды, ощущалась им как первостепенной важности наследство, от которого мы, заколдованные городскими ритмами, бездумно тогда отказывались. А он помнил землю и в трогательных частностях:

Пахнут руки легкою ромашкой.
Спишь в траве и слышишь: от руки
Выползают стайкой на рубашку
С крохотными лапками жуки.

Помнил ее в жестоких огромностях и любил, любил без конца.

Дерзкой была его «просторность»! Кажется, лишь в двадцать лет в жаркий августовский полдень можно удивленно констатировать:

Не потому ль, что тени не хватало,
Казалось мне: вселенная мала?

Заметьте, что здесь вопросительный, а не восклицательный знак, это не похвала, внезапно пришедшее ощущение. Вселенная ему мала...

Мне запомнилось, как он читал стихи на встрече двух литкружков — университетского и гослитиздатского. Николай представлял МГУ и был как бы центрофорвардом своего коллектива (употребляю старую футбольную терминологию). Мы — П. Коган, А. Яшин, М. Кульчицкий, Б.Слудский и я — знали о Майорове понаслышке, отдельные строки были нам знакомы, но общего впечатления еще не было. И мы с ревнивой настороженностью встретили его появление: мол, бахвалятся эмгэувцы или впрямь заполучили хорошего поэта?

И вот на середину комнаты вышел угловатый паренек, обвел нас деловито-сумрачным взглядом и, как гвоздями, вколотил в тишину три слова: «Что значит любить?» А там на нас обрушился такой безостановочный императив — и грамматический и душевный, — что мы, вполне привыкшие и к своим собственным императивам, чуть не растерялись.

Идти сквозь вьюгу напролом.
Ползти ползком. Бежать вслепую,
Идти и падать. Бить челом.
И все ж любить ее — такую!

«Такую» — он как-то озлобленно и в то же время торжественно подчеркнул.

Забыть про дом и сон,
Про то, что
Твоим обидам нет числа,
Что мимо утренняя почта
Чужое счастье пронесла.

«А ведь хорошо!» — уронил сдержанный на похвалу Яшин. Майоров глазом не моргнул на первую реплику, прибывавшую настроженности. Стихи неслись дальше:

Забыть последние потери,
Вокзальный свет,
Ее «прости»
И кое-как до старой двери,
Почти не помня, добрести.
Войти, как новых драм зачатые.
Нашупать стены, холод плит..
Швырнуть пальто на выключатель,
Забыв, где вешалка висит.

Две эти последние строки меня покорили. Так это было жизненно, черт побери, так похоже на то, что и со мной происходило!.. Я даже кулаком ударил по столу. Майоров только покосился в мою сторону и продолжал обрушивать новые строки. И когда, наконец, дойдя до кульминации страсти, вдруг на спокойном выходе прочитал концовку:

...Найти вещей извечные основы.
Вдруг вспомнить жизнь.
В лицо узнать ее.
Прийти к тебе и, не сказав ни слова,
Уйти, забыть и возвратиться снова.
Моя любовь — могущество мое! —

мы облегченно и обрадованно зашумели, признав сразу и безоговорочно в новом нашем товарище настоящего поэта.

Майоров читал в тот вечер еще «Отелло» и «В вагоне», Когда в «Отелло» он прочел:

Ей не понять Шекспира и меня! —

мы заулыбались, но уже влюбленно заулыбались, — он стал нам близок, этот ивановский мавр. Мне запомнилось, как он произносил «женщина». Вместо «щ» у него выходило «ч».

Как пахнет женчиной вагон,
Когда та женчина не с нами.

Майоров, казалось, был очень типичен для молодежи предвоенной формации. Сама внешность его как будто неслала черты этой типичности. Он чем-то неуловимо напоминал героя «Юности Максима», только без той лукавинки в глазах и углах рта, с которой тот глядел на нас с экрана. Безотчетное доверие вызывают у меня такие лица. Вася Папков, мой отделенный командир, спасший мне жизнь во время финской кампании, тоже был сходной внешности. Конечно, и Майоров и Папков годились бы тому Максиму в сыновья, но они, надо сказать, и ощущали себя внутренне сыновьями сотен Максимов большевистского подполья и гражданской войны. Так что сходство здесь намечалось не только по внешним признакам.

Типичен как будто был он в одежде и манере держаться. Чиненые башмаки, дешевый костюм, распахнутая рубашка. Галстуки мы носить не любили, надевали их по особому торжественным случаям, каждый день «быть при галстуке» считалось чистоплюйством. «Пижоны» — предки будущих «стиляг» — были не в чести не только среди ребят, но и девушек. К одежде относились не то что пренебрежительно, а равнодушно. Даже с полным равнодушием. Неряхами не ходили, а дальше этого забота о внешности не простиралась.

Жизненные удобства не отвергались, но никак не переоценивались. Но и то сказать, избытка в них тогда не ощущалось. Судя по стихам Майорова, он, кажется, ни разу не ездил в плацкартном вагоне. Я обнаружил это с улыбкой, прочитав подряд все стихотворения, где Николай пишет о поездках и странствиях.

Отец и мать у Николая — ивановские рабочие, брат — военный летчик. Семья была типичной и в то же время образцовой, по нашим тогдашним понятиям, да и не только по тогдашним. Сам он пролетарского своего происхождения никогда не подчеркивал и уж совсем не кичился им. В этом чувствовалось некое внутреннее целомудрие. Если человек ощущает свою кровную неоспоримую принадлежность к чему-либо, ему не приходит в голову кричать об этом на перекрестке первым встречным. Такой человек заявляет это своим поведением, обусловленным лучшими качествами среды, в которой он формировался. Лучшими, а не заурядными и тем более не худшими. И в майоровской прямоте, решительности, бескомпромиссности все время ощущался рабочий стержень.

Но, никогда не афишируя своей «рабочести», Николай

знал ей цену и гордился своей доброй родословной. Тогда, как и после, писалось много стихов — плохих и хороших, а иногда и превосходных — о крестьянском и интеллигентском детстве. Но среди моих сверстников едва ли не один Майоров написал стихи о пролетарском детстве. Они были созданы по рассказам старших. Николай говорил мне, что если бы его отец умел сочинять стихи, то написал бы, верно, нечто похуже. Память о предреволюционном прошлом тогда была еще свежа. Мы родились вскоре после Октября, и для наших отцов, к примеру, первая мировая война была по времени ближе, чем для меня теперь вторая мировая. И Николай, жадно впитывая разговоры ивановских рабочих, смог полностью слиться с тем рабочим мальчишкой, каким был бы сам, родился он лет на десять раньше,

Я жил в углу. Я видел только впасть
Отцовских щек. Должно быть, мало знал.
Но с детства мне уже казалось,
Что этот мир неизмеримо мал.

В нем не было ни Монте-Кристо,
Ни писем тайных с желтым сургучом,
Топили печь, и рядом с нею пристав
Перину вспарывал штыком.

Был стол в далекий угол отодвинут,
Жандарм из печки выгребал золу.
Солдат худые, сторбленные спины
Свет заслонили разом. На полу —
Ничком отец. На выпуклой иконе
Какой-то бог нахмурил важно бровь.
Отец привстал, держась за подоконник,
И выплюнул багровый зуб в ладони,
И в тех ладонях застеклилась кровь.
Так начиналось детство...
Падая, рыдая,
Как птица, билась мать. И, наконец,
Запомнилось, как тают, пропадают
В дверях жандарм, солдаты и отец...
* * * * *

Мне стал понятен смысл отцовских вех.
Отцы мои! Я следовал за вами
С раскрытым сердцем, с лучшими словами,
Глаза мои не обожгло слезами,
Глаза мои обращены на всех.

Ощущение преемственности поколений приобретало у Николая Майорова зримые и осязаемые формы. Сам себя он видел как бы соединительным звеном между революци-

онным прошлым и коммунистическим будущим. Причем прошлое и будущее не абстрагировались им. Он перевоплощался в своих предшественников, как в только что цитированных стихах, и глядел глазами преемников, как в стихотворении «Мы» на своих сверстников.

Круг его общественно-художественных привязанностей был очерчен строго и четко. Кто был адресатами стихов Николая, кроме друзей, любимых, поколения? Всего несколько имен: Пушкин, Гоголь, Рембрандт, Горький, Чкалов... Отбор имен был выверен, и краткость списка шла не от бедности, а от строгой щедрости взгляда. Майоров учился на историческом факультете, каждый день приносил ему десятки громких названий, имен и дат. Дня не хватало, и ночами он глотал книги — все русские и западные классики были перечитаны по второму и третьему разу. Но влюбленностей было много, а любовей наперечет — это равно может относиться и к прожитому и к прочитанному. И вот три писательских имени и одно — художника: Пушкин, Гоголь, Горький, Рембрандт.

О Чкалове разговор отдельный. Он был романтической и героической любовью нашего поколения. Все нам импонировало в нем: размах и удаль, богатырская внешность и богатырские дела. Уверенность в исходе будущих битв в значительной степени покоилась на сознании, что у штурвалов боевых машин будут находиться люди, подобные Чкалову. Для нас он был примером тем же, чем стал для новых поколений Гагарин. Я не соизмеряю их деяний: первый выход человека в космос — явление всемирно-историческое. Но как Чкалов невозможен был бы без Нестеровых и Громовых, так Гагарин немислим без Чкалова. И стихи моего сверстника о всенародном любимце, каким был Чкалов в 30-х годах, были естественны и закономерны в кругу нравственных представлений поколения.

А над всеми этими большими и славными именами стояло и светило одно великое имя. Николай Майоров посвятил Ленину стихи, где были такие строки:

И бредила — в мечтах носила —
Быть может, им и только им
В тысячелетиях Россни.
И он пришел...

Ленин пришел в жизнь сыновей России, каким был мой сверстник, с самого их рождения и оставался с ними вплоть до их смерти за дело коммунизма. И после смерти

Майоровых, Суворовых, Коганов, Кульчицких шумят над ними ленинские знамена.

Очень короткой оказалась их земная жизнь. Сколько они не успели увидеть, узнать, испытать!.. И ведь возможности тогда для молодежи были куда меньше, чем теперь. Страна была беднее и неустроенней, все, что выходило за пределы неотложных нужд, считалось чуть ли не роскошью. Туризм в «чистом виде» почти не мыслился — он мог быть принятым за празднопатание. Военизированный переход с состязанием на выносливость и быстроту — иное дело, поездка по горьковским местам на лодке и пешком — допустимая возможность. А ездить и глазеть просто так — это уж, извините, безделье.

А «ездить и глазеть» тянет в молодости неодолимо! И вот мы четверка ифлийцев — пускаемся в одно лето по «маршруту Горького», а в другое — на стройку Большого Ферганского канала, где устраиваемся на работу и добросовестно доводим ее до конца. Замечу, что из четырех ребят, отправившихся тогда на стройку, после войны остался в живых лишь автор этих строк. Миша Молочко, Лева Коган, Зиновий Сандлер погибли.

У Майорова есть малоприметное стихотворение «Одесская лестница». Оно написано как бы на полях больших и серьезных раздумий о жизни и смерти, которыми он запомнился читателю. И обычно на «Одесскую лестницу» пристального внимания не обращают. Меня же эти стихи волнуют до сердечной щемы. В них Коля перечисляет те места и края, где он не бывал и где ему так хотелось побывать. Нет, не про Аргентину и Новую Зеландию он пишет... Для теперешней молодежи его мечты покажутся настолько наивны, настолько они сейчас достижимы. Сочи — тоже, подумаешь, фантом!.. А для Майорова Сочи были почти что фантазией...

Есть дивные пейзажи и моря.
Цветут каштаны, выросли лимоны.
А между нами, впрочем, говоря,
Я не глотал еще воды соленой.
Не видел пляжа в Сочи, не лежал
На пестрой гальке в летнюю погоду.
Еще ни разу я не провожал
В далекий рейс морского парохода.

И дальше, оказывается, он «не восходил к вершине с ледорубом», «не посмотрел ни разу, как цветут и зноем наливаются черешни», «Ташкента не узнал, не проезжал

Кавказа», и как завершение неудовлетворенной тоски о всех невиданностях

Еще одесской лестницей ни разу
Я к морю с чемоданом не сошел.

Одесскую лестницу Николай, как все мы, запомнил по фильму «Броненосец «Потемкин» и включил ее в свои «семь чудес света», которые ему непременно хотелось увидеть.

Все слова были взвешены в его теперь уже всем известной самоэпитафии «Мы», и строки о «людях, что ушли не долюбив, не докурив последней папиросы», щемяще расшифровываются в «Одесской лестнице» и в других майоровских стихах. Папироса была еще только прикурена от огня времени, и голубой дымок юношеской романтики свился лишь в первые кольца, как тут же был развеян жестокими ветрами войны.

«Не долюбив...» Да, не долюбив женщину, поэзию, жизнь...

Я не знаю, у какой заставы
Вдруг умолкну в завтрашнем бою,
Не коснувшись опоздавшей славы,
Для которой песни я пою.
Ширь России, дали Украины,
Умирая, вспомню... и опять —
Женщину, которую у тына
Так и не посмел поцеловать.

И впрямь, свою единственную на всю жизнь женщину ни Майоров, ни другие сверстники его судьбы так и «не посмели» поцеловать перед уходом на войну и в вечность. А человеком он был пылким и страстным, вспомните хотя бы «швырнуть пальто на выключатель, забыв, где вешалка висит», и любил, радуясь и мучась, «то робостью, то ревностью томим», по выражению великого поэта. Теперешние девушки могут позавидовать женщинам, в которых влюблялись такие люди, как Николай Майоров. Мало того, что в свои двадцать лет эти люди были не подростками, а взрослыми мужчинами, но их любовь была страстью, всепоглощающей и неоглядной. И женщины, если не сразу, то после всегда сумеют оценить такое чувство и сберечь его в благодарной памяти.

Так и с поэзией. Майоров отдавал ей себя без остатка. Он верил, что ее силе подвластно все: люди и стихии, само мироздание. И если древний поэт заставил своим пением

стронуться с места недвижные камни, то женскую душу поэзия тронет и подавно. В стихотворениях «Рождение искусства» он соединил оба высоких адресата. В нем сила поэзии выше женской, но являет себя во имя и ради нее. В этих стихах первый художник

...Впроголодь живя, кореньями питаюсь,
Он различил однажды неба цвет.
Тогда в него навек вселилась зависть
К той гамме красок. Он открыл секрет
Бессмертья их. И где б теперь он ни был,
Куда б ни шел, он всюду их искал.
Так, раз вступив в соперничество с небом,
Он навсегда к нему возревновал.
Он гальку взял и так раскрасил камень,
Такое людям бросил торжество,
Что ты сдалась, когда, прижав губами
К его руке, поверила в него.
Вот потому ты много больше значишь,
Чем эта ночь в исходе сентября.
Мне даже хорошо, когда ты плачешь,
Сквозь слезы о прекрасном говоря.

С компетентностью, данной мне тридцатилетним опытом работы в поэзии, скажу, что это не просто хорошие, а превосходные стихи.

Надо подчеркнуть, что Майоров и ощущал себя большим поэтом. И страшился он не смерти, а того, что она не даст развернуться ему как поэту в полную силу. Такое же предощущение, горькое и сильное, было у многих из нас. И, к великому несчастью для литературы, оно подтвердилось как раз для самых талантливых из поколения их ранней гибелью.

В статьях и воспоминаниях о Майорове, Кульчицком, Суворове, Когане иногда упускается из виду одно серьезное обстоятельство. О них пишут как о чистых и смелых юношах, погибших на войне и сочинявших стихи, интересные в качестве человеческих документов. Меньше обращается внимания на то, что стихи эти были не только лирическим дневником, запечатлевшим высокие чувства патриотизма и партийности, но и серьезным и новым явлением поэзии. В коллективных сборниках, в том числе в составлявшейся мной книге «Имена на поверке», действительно представлено много стихов поистине золотых ребят, храбро сложивших свои головы в бою, но для которых поэтический способ выражения чувств и мыслей не был обязательным языком. Их стихотворные строки впрямь сохранят ценность преимущественно человеческого документа.

Совсем иное дело — стихи Николая Майорова и еще нескольких поэтов. Лучшие из них несут печать не только яркой талантливости, а и раннего профессионализма. Не бойтесь этого слова, — оно не исключает ни непосредственности, ни вдохновения. Не исключает оно и неизбежных срывов, недоделок, промахов. Обманчивое впечатление нервно-сти и пестроты стихов Майорова и тех же Суворова, Кульчицкого, Когана создается тем, что обычно публикуются вместе стихи, написанные поэтами и в четырнадцать, и в восемнадцать, и в двадцать лет... У зрелого поэта разница в два, три, пять лет подчас незаметна. Но Павел Коган 1934 года — это еще мальчик, а в 1941 году он взрослый человек. Знаменитая «Бригантина» написана почти подростком, а воспринимается она читателем в одном ряду с такими взрослыми стихами, как «Ракета», «Есть в наших днях такая точность...», «Гроза».

То же самое с Майоровым. Разный уровень и пестрота стихов — от их временной ступенчатости. Строки, датированные 1936 — 1938 годами, — это же строки шестнадцатилетнего, восемнадцатилетнего паренька. И просто чудо, когда рядом со слабеньким стихотворением «На трамвайной остановке» возникают вдруг зрелые «Торжество жизни», «На родине», «Весеннее». Это — чудо таланта, и оно вступает в силу, чем дальше, тем полнее, соединяясь с крепнувшим мастерством. Такие стихи, как «Мы», «Рождение искусства», «Что значит любить», «Нам не дано спокойно сгнить в могиле», «О нашем времени расскажут...», — это уже стихи молодого мастера, хрестоматийные произведения, без которых будет неполной любая антология советской поэзии XX века. Кстати говоря, IV том хрестоматийного издания «Русские поэты», вынужденного «Детской литературой», составлялся В. О. Перцовым и мной. Этот том включил стихи поэтов, вошедших в литературу еще в предвоенное время. Когда будет издаваться V том, а он должен обязательно восполнить оставшийся пробел, в него войдут стихи поэтов фронтового поколения, и среди них почетное место займут майоровские строки.

Майоров готовился стать поэтом-профессионалом и, бесспорно, стал бы им, как стали бы мастерами поэзии Георгий Суворов, Павел Коган, Михаил Кульчицкий. Он взращивал в себе художника-реалиста, проверяющего истину сомнением, находящегося в беспрепятственном поиске.

Одно художник в сердце носит:
На глаз проверенным мазком

Пейзаж плашмя на землю бросит
И так оставит.

А потом
Все взвесить, высчитать, измерить,
Насытиться ошибкой всласть,
Почти узнав, почти поверив,
К концу опять в безверье впасть.
И так все дни.

И с риском равным
Быть узанным, взглянуть в окно.
Весь мир

принять вдруг за подрамник,
В котором люди — полотно.
И дать такую волю кисти,
Так передать следы земли,
Чтоб в полотне живые листья
Шумели, падали, цвели.

Как подлинный писатель, он уже любил свое рабочее место, свой «стол, заваленный стихами» и относился к нему, как к живому существу. Это был бедный студенческий стол, который был «пятнами изрыт», как «щеки мальчика рябого». На столе Николай не только писал, но и спал, прижимаясь мальчишечьей скулой к рябой щеке деревянного товарища. И стол платил ему добром за добро, лаской за ласку:

Проходят дни, и все короче,
Все явственней и глуше мне
Поет мой стол, и чертят ночи
Рисунок странный на стекле.

Нет, поэзия не была мачехой для Майорова и его сверстников-поэтов. Она была доброй, хотя и строгой матерью и как бы ждала: вот дети окончательно вырастут, окрепнут, тогда и выпущу их в свет. И они не торопились печататься, довольствуясь признанием друзей и учителей. Стихи Майорова высоко ценил Асеев, Сельвинский, Луговской, Антокольский, и их одобрение он принимал со спокойной гордостью. Виктор Болховитинов, старший его сверстник, работавший тогда в университетской многотиражке, пользовался каждой возможностью публиковать его стихи, но многотиражка остается многотиражкой. Газеты, журналы, сборники — все это пришло много позже того, как на Смоленщине вырос безымянный холмик. И если они — Майоров и его сверстники — ушли из жизни «недолюбив» поэзию, а плоды этой будущей любви могли бы быть щедрыми и прекрасными, то поэзия не забыла о своих детях, на-

градив их посмертно скромной и строгой славой. Недолюбили они и жизнь — слишком мало узнав ее радостей, мало «испрожив-испроведав», по народному выражению.

Но страну свою они долюбили до конца. В этом они написались уже не стихами, а кровью, хлынувшей из смертельных ран над Нарвой и Новороссийском, в Сталинграде и на Смоленщине. И Родина одарила их ответной любовью. Одним из знаков этой любви было то событие, которое ожидало нас с Болховитиновым на другой день.

И завтрашний день наступил. Были цветы и речи, и на доме, в котором жил наш сверстник, появилась дощечка с надписью «Улица Николая Майорова». Да, казалось, совсем типичный для нашего поколения человек, но это была типичность героического образа. Когда будущие великие романисты станут рисовать Павлов Власовых и Павлов Корчагиных нашего поколения, немало черт им подарит и наш Николай Майоров. Соединенные с другими лучшими чертами его сверстников и друзей, отдавших жизнь во имя Родины, они создадут впечатляющий образ человека большой и прекрасной судьбы.

О нашем времени расскажут.
Когда пройдем, на нас укажут
И скажут сыну: — Будь прямей!
Возьми шинель — покроешь плечи,
Когда мороз невмоготу.
А тем — прости: им было нечем
Прикрыть бессмертья наготу.

Священная нагота бессмертия!..

СОДЕРЖАНИЕ

Лирика Лермонтова (<i>Заметки поэта</i>)	7
Необычное литературоведение	
Танец Атыка	83
Забывтый мир	109
Язык	134
Фольклор	158
Запечатленное слово	219
Письменность на Руси	250
Поэзия и проза. Роды и жанры	283
Как строится художественное произведение	317
Литературный процесс	335
Мы входим в жизнь (<i>Воспоминания</i>)	
Юностью ранней	360
«Пелынь судеб человеческих»	368
Улица Николая Майорова	384

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ НАРОВЧАТОВ

Избранные произведения в двух томах
том 2

Редактор *Н. Крюков*

Художественный редактор
Ю. Боярский

Технический редактор
С. Ефимова

Корректоры
А. Новикович и В. Широкова

Сдано в набор 4/1 1972 г. Подписано и
печати А05913 от 5/VI 1972 г. Бумага
типогр. № 2. Формат 84×108^{1/2}. 12,5 печ.
л. 21 усл. печ. л. 22,341 уч.-изд. л. Ти-
раж 75 000 экз. Заказ № 654. Цена 90 коп.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Тульская типография Главполиграфпро-
ма Комитета по печати при Совете Ми-
нистров СССР, г. Тула, проспект им.
В. И. Ленина, 109