

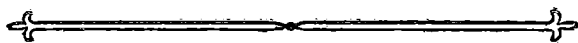
РУССКАЯ  
СОВЕТСКАЯ  
ПОЭЗИЯ  
И  
НАРОДНОЕ  
ТВОРЧЕСТВО

РУССКАЯ  
СОВЕТСКАЯ  
ПОЭЗИЯ  
И  
НАРОДНОЕ  
ТВОРЧЕСТВО

С II

РУССКАЯ  
СОВЕТСКАЯ  
ПОЭЗИЯ  
И  
НАРОДНОЕ  
ТВОРЧЕСТВО

*Сборник  
статей*



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

*Ленинград*

1955



## ОТ АВТОРОВ

Авторы настоящего сборника посвящают свою коллективную работу памяти выдающегося советского ученого, историка литературы и фольклориста, доктора филологических наук, члена Союза писателей СССР, профессора Марка Константиновича Азадовского, скончавшегося 24 ноября 1954 года.

М. К. Азадовский проявил себя как крупный знаток литературы XIX века и русского народного поэтического творчества. Его перу принадлежат также ценные исследования в области этнографии Сибири, истории декабризма, истории русской живописи. Большой вклад внесен профессором Азадовским в исследование взглядов русских революционных демократов (Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова) на устно-поэтическое творчество народа. В собирании и публикации произведений русского фольклора М. К. Азадовский сыграл активную и плодотворную роль: составленные им сборники народной поэзии («Сказки Верхне-Ленского края», «Сказки из разных мест Сибири» и другие) хорошо известны советским читателям. Как ученый-фольклорист М. К. Азадовский привлек к себе внимание крупнейших писателей нашего времени: его трудами интересовались Максим Горький, Ромен Роллан, А. Н. Толстой, П. П. Бажов и другие.

Большую научно-исследовательскую и литературную работу М. К. Азадовский сочетал с педагогической деятельностью. Им воспитано несколько поколений советских фольклористов, многочисленные его ученики работают в области изучения народного

творчества, в области литературоведения и литературной критики.

Авторы данного сборника являются либо непосредственными учениками профессора М. К. Азадовского, либо его сотрудниками. Их коллективный труд объединен общностью темы, изучению которой посвятил много усилий покойный исследователь.

---



*К. Чистов*

## **ВЕЛИКИЙ ИСТОЧНИК**

Одной из замечательных традиций передовой русской поэзии прошлого была ее постоянная и живая связь с народным поэтическим творчеством.

В середине XIX века эта связь была особенно отчетливо осознана и теоретически обоснована революционными демократами — Белинским, Чернышевским, Добролюбовым, Некрасовым, Салтыковым-Щедриным.

Народное творчество было для них важной составной частью русской национальной культуры, щедрым вкладом народа в ее золотой фонд. Народная поэзия рассматривалась как важнейший источник познания жизни, быта, психологии, идеалов русского крестьянства, т. е. большинства русского трудового народа. Отсюда вытекал постоянный интерес к народному творчеству как творчеству современному, которым живут многомиллионные массы людей труда.

Революционные демократы прекрасно понимали, что основная задача заключается не в заимствовании чего-либо из фольклора, а в творческом освоении народной традиции, в том, чтобы помочь народу осознать смысл тех или иных общественных отношений и необходимость революционной борьбы с угнетателями. Они умели распознать и слабые и сильные стороны мировоззрения трудового народа, художественно обобщить и творчески осмыслить элементы

протеста, зреющие в народе и выраженные в его поэтическом творчестве.

Лучшие русские писатели постоянно обращались к сокровищнице народного искусства. Вместе с тем в истории русской литературы отчетливо выделяются периоды, когда народное творчество особенно широко и активно использовалось литературой, становилось важной опорой ее дальнейшего развития. В большинстве случаев это было связано с тем, что в те периоды жизнь настойчиво выдвигала новые значительные общественные проблемы, со всей ясностью обнаруживалась недостаточность старых художественных средств, выработанных литературой, и под напором новых общественных идей формировались новые художественные стили, направления, школы. Так было в пору создания «Повести временных лет» — крупнейшего литературного памятника Киевской Руси, творцы которого широко черпали образы, сюжеты, идеи из устной традиции. В эпоху феодальной раздробленности, накануне татаро-монгольского нашествия возникло «Слово о полку Игореве», обобщившее лучшие достижения и книжной и народно-поэтической традиции своего времени. Для позднейших веков в этом ряду следует назвать повесть о разорении Рязани Батыем, «Задонщину», сатирические повести XVII века.

У истоков новой русской литературы стоит великое имя Ломоносова, создавшего на основе многовекового опыта народного песенного стиха русскую национальную систему стихосложения, без которой немислимо было бы все дальнейшее развитие отечественной поэзии.

Исследования последних лет убедительно показали роль народного творчества в формировании русского критического реализма — художественного метода, имеющего поистине мировое значение. Так, например, установлено, что Радищев многое почерпнул из различных жанров народного творчества, особенно из песни и народной публицистики, давшей в XVIII веке блестящие образцы в воззваниях и листках, распространявшихся участниками пугачевского движения.

Известна роль русской народной пословицы, сатирической сказки и сказки о животных в формировании художественного метода и стиля басен Крылова, известен интерес Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Кольцова ко многим видам нашей народной поэзии. Арину Родионовну — няню Пушкина — Горький называл символом крестьянской России, подсказывающей поэту тему.

Дальнейшее развитие русского реализма связано в прозе с именами Толстого и Щедрина — глубоких знатоков народной жизни и народного творчества. С середины XIX века передовая русская поэзия идет по пути, проложенному Некрасовым, органически связавшим свой художественный метод с традициями народной поэзии.

Однако из сказанного вовсе не следует, что литература и народное творчество попросту сосуществовали, порой соприкасаясь между собой. Деятельность мастеров русского реализма была одним из каналов, по которым лучшие поэтические достижения трудового народа вливались в общенациональный фонд русской культуры, становились слагаемым передовых литературных традиций, подобно тому как русская народная музыка становилась общенациональным достоянием и приобретала мировое значение благодаря деятельности крупнейших русских композиторов XIX века. Развитие новой русской литературы было одновременно процессом роста ее народности, ее демократизма. Приближаясь к третьему этапу развития русского освободительного движения XIX века, наша литература все более сближалась с поэтическим творчеством трудовых масс, выражавшим народную оценку действительности, идеалы, коренные интересы народа. Одновременно в русской литературе велась ожесточенная борьба вокруг методов и целей использования народного творчества. Эта борьба отразила различное понимание роли народа в истории представителями различных общественных партий, течений и группировок. Писатели реакционного лагеря пытались фальсифицировать фольклор, истолковать его как отзвук средневековья, вытравить из него все живое, разви-



вающееся, социально-острое и политически-актуальное.

Весьма значительна была роль народного творчества в формировании метода социалистического реализма, который возник в ходе революционной борьбы широких масс народа, возглавленной пролетариатом и его марксистской партией.

В формировании метода социалистического реализма крупнейшую роль сыграла литературная деятельность Горького. В творчестве Горького органически сплелись лучшие достижения русской классической литературы и русского народного творчества. Горького выдвинул из своей среды русский трудовой народ в ту пору, когда поднялся на борьбу с угнетателями, властно заявил о себе и своих правах и начал занимать исторически принадлежавшее ему место во всех областях русской жизни. Чувствуя себя его представителем, Горький всю жизнь оставался тесно связанным с народом и его поэтическим творчеством.

Во всеоружии научного мировоззрения он ставил и разрешал проблемы, над которыми билась веками народная мысль и которые выразились в поэтических образах народного искусства: борьба социального «добра» и «зла», роль труда и трудового народа в истории человеческого общества, жизненная активность человека-творца и объективные закономерности социального бытия («судьба»), творческая личность и опыт коллектива и т. д. и т. п.

Горький был не только писателем — прозаиком и поэтом, живо воспринявшим классическое наследие народного творчества, но и активным собирателем, популяризатором и исследователем фольклора. Ему принадлежит глубоко разработанное учение о роли художественного опыта масс в истории литературы.

Горький показал, что наиболее значительные произведения мировой литературы возникали в тех случаях, когда великие писатели опирались на социальный и художественный опыт народа, когда они становились выразителями коренных его интересов. «Мильтон и Данте, Мицкевич, Гете и Шиллер, —

писал он, — возносились всего выше тогда, когда их окрыляло творчество коллектива, когда они черпали вдохновение из источника народной поэзии, безмерно глубокой, неисчислимо разнообразной, сильной и мудрой. Я отнюдь не умаляю этим права названных поэтов на всемирную славу и не хочу умалять; я утверждаю, что лучшие образы индивидуального творчества дают нам великолепно ограненные драгоценности, но эти драгоценности были созданы коллективной силой народных масс. Искусство — во власти индивидуума, к творчеству способен только коллектив. Зевса создал народ, Фидий воплотил его в мрамор».<sup>1</sup>

Большую роль в формировании метода социалистического реализма сыграли также дооктябрьское творчество Демьяна Бедного, поэтическая деятельность группы пролетарских поэтов, сплоченных вокруг ленинской «Правды», и раннее творчество Владимира Маяковского.

Е. А. Придворов входит в литературу, создав образ «Демьяна Бедного, мужика вредного», крестьянина, трезво и смело оценивающего современную ему действительность. Создавая этот образ и борясь за последовательную демократизацию поэзии, Демьян Бедный опирался на передовые традиции русской поэзии (прежде всего на некрасовские и крыловские традиции) и на современное ему крестьянское творчество. Живой язык современности помог Демьяну Бедному преодолеть дурное влияние эпигонов народничества в поэзии, которым были отмечены его ранние стихотворные опыты. С другой стороны, в исполненных высокого пафоса публицистических стихах Демьяна Бедного тех лет явственно звучали мотивы революционной рабочей песни.

Революционная песня исключительно много значила для развития советской поэзии в целом и массовой песни в особенности. Лучшие образцы рево-

---

<sup>1</sup> М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24. Гослитиздат, М., 1952, стр. 33—34. (В дальнейшем ссылки на сочинения М. Горького даются по этому изданию.)

люционной песни («Интернационал», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу», «Солнце всходит и заходит», «Кузнецы», «Беснуйтесь, тираны» и др.), широко воспринятые народом и ставшие подлинно народными песнями, оказали огромное влияние и на творчество передовых русских поэтов начала XX века и на весь дальнейший ход развития народной песни. В. И. Ленин в статье «Развитие рабочих хоров в Германии» (1913) писал: «...никакие полицейские придирки не могут помешать тому, что во всех больших городах мира, во всех фабричных поселках и все чаще в хижинах батраков раздается дружная пролетарская песня о близком освобождении человечества от наемного рабства». <sup>1</sup>

Для истории революционной песни характерно, что в ее создании участвовали как большевистские поэты — представители революционной интеллигенции, так и поэты — выходцы из рабочей среды (М. Горький, Г. Кржижановский, Л. Радин, А. Богданов, А. Гмырев, И. Логинов, Ф. Шкулев и др.).

Органическая связь поэтов-коммунистов с рабочим творчеством предоктябрьских лет очевидна. Эта связь проясняет некоторые важные вопросы становления советской поэзии и в первые годы революции.

Революционная песня, поэтическое творчество «правдивов», Демьяна Бедного, Маяковского противостояли в предоктябрьские годы многочисленным школам и школкам буржуазного декаданса в поэзии. Представители символизма, акмеизма, футуризма и т. д. тоже подчас обращались к образам и мотивам народного творчества, однако для них эти образы были средством эстетской стилизации либо романтической идеализации народных суеверий и темноты (А. Коринфский, В. Хлебников, М. Цветаева, ранние стихи С. Городецкого и др.).

Великая Октябрьская социалистическая революция с большой отчетливостью выявила то здоровое реали-

---

<sup>1</sup> «Коммунист», 1954, № 6, стр. 24. Там же на стр. 22—23 см. статью В. И. Ленина «Евгений Поттэ (К 25-летию его смерти)». Автора «Интернационала» В. И. Ленин называет «одним из самых великих пропагандистов посредством песни».

стическое направление, которое имело право на будущее. Поэты, принадлежавшие к нему, страстно стремились служить народу, поднявшемуся на великую битву. Они сумели верно понять роль искусства в революции и нашли идеи и поэтические формы, близкие миллионам творцов нового общества.

Во главе этого направления встали Владимир Маяковский и Демьян Бедный. Их деятельность была активно поддержана поэтами-«правдистами» старшего поколения, молодежью, начавшей свою деятельность в те годы, и тысячами красноармейцев и краснофлотцев, рабочих и крестьян, стихи и песни которых печатались в газетах фронта и тыла, распевались в боевых походах и читались на митингах.<sup>1</sup> К ним прикнули и некоторые поэты, прежде далекие от народа; в годы революции решительно пересмотрели свои политические и эстетические позиции А. Блок, В. Брюсов и др.

Передовые поэты первых лет революции весьма активно и каждый по-своему использовали идеи, образы, мотивы, художественные приемы народной поэзии, особенно идеи и формы массового поэтического творчества периода Великой Октябрьской революции и гражданской войны. Вместе с тем следует говорить не только о прямом усвоении мотивов и образов народной поэзии, но и об ориентации ведущих поэтов тех лет на творчество Некрасова, Пушкина, Крылова, причем преимущественно на те формы их стиха, которые особенно близки народному творчеству. Поэты не только непосредственно использовали народно-поэтический материал, но и усваивали приемы его обработки, созданные классиками. И наоборот, ориентация на передовые традиции русской поэзии побуждала внимательно изучать творчество народа, сближаться с ним.

Революция необычайно расширила возможности поэзии и открыла поэтическому слову прямой путь к

---

<sup>1</sup> Среди поэтов, начавших свою поэтическую деятельность в красноармейской среде, были А. Сурков, А. Чуркин и др. Известно участие Н. Островского в создании песни «Наш паровоз, вперед леги».

миллионным массам, Революционная песня вышла из подполья и стала одним из важнейших жанров советской поэзии, воздействуя на дальнейшее ее развитие. Вместе с революционной песней входило в литературу все ценное, что было воспринято от массового поэтического творчества рабочих и крестьян.

Революция явилась началом нового этапа в развитии народности нашей поэзии. На повестку дня, в связи с необходимостью выразить коренные интересы народа, изобразить действительность с точки зрения социалистической революции, встала задача максимальной демократизации всех поэтических средств. Передовые деятели советской литературы рассматривали поэзию как оружие в борьбе за революцию. Боевые песни и стихи надо было поставить на вооружение миллионов рядовых участников революционной борьбы. В 1919 году В. И. Ленин говорил: «Мы хотим строить социализм немедленно из того материала, который нам оставил капитализм со вчера на сегодня, теперь же, а не из тех людей, которые в парниках будут приготовлены. . .»<sup>1</sup>

В поисках художественных форм и средств, максимально доступных, близких и привычных народу, позволяющих сразу же быть услышанными многомиллионными массами, поэты неизменно обращались к лучшим образцам как традиционного, так и современного народного творчества.

Частушка, лубок, стихотворная притча, сказка, песня были в годы Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны важнейшими формами массовой политической агитации. Вспоминая позже об этом времени, Маяковский писал:

«Ешь ананасы,  
Рябчиков жуй,  
День твой последний приходит, буржуй...»

Едва ли такой стих узаконила бы классическая поэзия. Греч в 1820 г. не знал частушек, но если бы он их знал, он написал бы о них, наверное, так же,

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 29, стр. 51.

как о народном стихосложении, — презрительно: «Сии стихи не знают ни стоп, ни созвучий».

Но эти строки усыновила петербургская улица. На досуге критики могут поразбираться, на основании каких правил все это сделано». <sup>1</sup>

Бурное развитие общественной жизни выдвигало ежедневно, ежечасно все новые и новые политические, экономические и культурные проблемы, откликаться на которые лучшие поэты считали для себя обязательным. Между тем новые поэтические формы не рождаются ежедневно, они должны быть выверены временем, должны быть не произвольным изобретением поэтов, а надежным способом воздействия на читателя, должны соответствовать его жизненному и эстетическому опыту. Дело осложнялось еще тем, что социальный и эстетический опыт масс в те годы непрерывно обогащался и обновлялся. Известно, что годы Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны были годами бурного развития народного творчества, появления сотен новых песен, частушек, устных рассказов. Вполне естественно, что этот процесс не мог не привлечь внимания поэтов. Прямо используя образы фольклора или обрабатывая отдельные тексты, поэты применяли и выработанные народным творчеством приемы скорейшего отклика на факты действительности: перетекстовки (т. е. создание нового текста на известный мотив), пародии, ответы и т. д. С другой стороны, из всего богатства народно-поэтических жанров они выбирали наиболее гибкие, отзывчивые, подвижные — частушку, лубок, раешный стих, устный рассказ. В этом сказалось воспринятое от революционных демократов стремление ориентироваться не на архаичное в народном творчестве, а на живую современность.

Маяковский, Демьян Бедный и близкие им поэты не фетишизировали идеи и поэтические формы, заимствованные у народа. Они всегда стремились обобщить

---

<sup>1</sup> В. В. Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 10. Гослитиздат, М., 1941, стр. 215. (В дальнейшем цитаты из Маяковского приводятся по этому изданию.)

и углубить положительный опыт народа и в то же время боролись против отсталых взглядов некоторой части рабочих и крестьян. Именно потому их деятельность обогащала народную традицию, активно на нее воздействовала. С частушкой Маяковского «Ешь ананасы, рябчиков жуй...» рабочие шли на штурм Зимнего дворца, с частушкой «Милкой мне в подарок бурка...» шли в бой против Юденича, с песней Демьяна Бедного «Танька-Ванька» били вражеские танки, наступавшие на красный Петроград. Песня Демьяна Бедного «Проводы», написанная в 1918 году, стала любимой народной песней. Стихи и песни, отпечатанные на листовках, широко бытовали среди красноармейцев и тружеников тыла. В листовках распространялись стихи Демьяна Бедного, Эдуарда Багрицкого, даже отрывки из поэмы Александра Блока «Двенадцать».

Наконец, следует отметить, что и создавая большие эпические произведения о революции, поэты активно обращались к формам, выработанным многовековым творчеством трудового народа. В «Мистерии-буфф» Маяковский использовал приемы народного театра, поэма «150 000 000» была задумана им как «былина» (первоначальный подзаголовок), как эпическая поэма о богатыре Иване, олицетворяющем революционный народ.

В поэме Демьяна Бедного «Про землю, про волю, про рабочую долю» активно использованы самые различные жанры народного творчества. А. Блок в поэме «Двенадцать» стремился откликнуться на революционные события в форме, близкой и доступной народным массам (ср. использование частушек, райка, солдатских песен и т. д. в этой поэме).

Итак, годы Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны были годами рождения советской поэзии. Одним из важнейших условий, обеспечивших ее первые успехи, была решительная демократизация содержания и формы, борьба за дальнейшее углубление ее народности, что могло быть достигнуто лишь в теснейшем контакте с поэтической деятельностью масс — творцов революции.

Важно подчеркнуть, что близость с фольклором в эти годы не была случайным эпизодом в истории русской советской поэзии; близость эта значительно повлияла на самый процесс формирования основных особенностей ее художественного метода и стиля. Так, например, работа Маяковского в РОСТА была для него гигантской творческой лабораторией, где сплавились лучшие традиции литературной и устной поэзии и выработались такие особенности его мастерства, которые много значили для всего дальнейшего пути поэта. То же можно сказать и о Д. Бедном, и о А. Суркове, в творчестве которого тема гражданской войны долгое время была ведущей, и о комсомольских поэтах 20-х годов — А. Безыменском, М. Светлове, А. Жарове, И. Уткине и других.

Правда, в творчестве всех этих поэтов роль и место элементов народной поэзии и методы их использования как в годы гражданской войны, так и в последующие годы были различны. Вопрос этот не только мало изучен, но и просто не поставлен в нашей критической литературе. Между тем задача состоит в том, чтобы, выявляя общую направленность советской поэзии, показать многообразие ее поэтических форм и течений, отражающее богатство духовной жизни советского народа. Общая цель — углублять народность советской поэзии, повышать ее общественную активность — не исключала вместе с тем индивидуального своеобразия поэтов в использовании народной поэзии.

Так, например, и В. Маяковский, и Д. Бедный, и Э. Багрицкий в годы гражданской войны во многом сблизили свое творчество с устной поэзией тех лет, однако это оказало различное влияние на поэтическую систему каждого из них.

Демьян Бедный прямо и непосредственно воспринял поэтические образы и приемы народного раешника, частушки, лубка, сделал их для себя основными. В. Маяковский, пройдя школу «ростинского» плакатного стиха и стремясь к широте и разнообразию поэтических средств, двинулся гигантскими шагами вперед.



Народно-поэтические элементы в стихах Э. Багрицкого получают романтическую окраску, столь свойственную этому поэту, и сказываются потом то в песенном строе его стиха («Дума про Опанаса»), то в своеобразных маршевых интонациях («Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым»), то в простоте и точности «разговорных» строк («Смерть пионерки»).

Дело тут, разумеется, далеко не только в дозировке фольклорных элементов, привлекаемых каждым из поэтов, но прежде всего в глубочайшей индивидуальности дарований, в многообразии возможных решений одних и тех же общественных и художественных задач. Творческое соревнование различных стилевых течений советской поэзии не отменяло необходимости борьбы с теми поэтами, которые либо стояли совершенно «по ту сторону красных баррикад», либо в первые годы революции неверно понимали исторический смысл происходящего.

В восстановительный период и период индустриализации страны советская поэзия закрепляла, отстаивала и развивала свои достижения первых лет революции. Не случайно для 20-х годов так характерна напряженная борьба передовых советских писателей против неправильного понимания народности литературы, которое пытались утвердить отдельные литературные группы, против извращения роли классического наследия литературы и народного творчества.

Многочисленные литературные группировки 20-х годов — «Пролеткульт», «Кузница», Леф, имажинисты, конструктивисты и др., при всем их различии, одинаково отрицали роль классического наследия русской литературы и русского народного творчества в развитии советской культуры. Деятели «Пролеткульта» утверждали, например, что пролетарская культура не является закономерным развитием лучших традиций прошлого, а должна быть заново изобретена некими «специалистами». Немудрено, что их творчество, оторванное от действительности, от реальных интересов, потребностей и традиций советского народа, не находило себе массового читателя и не оставило сколько-нибудь значительного следа в истории советской литературы.

«Космическая» абстрактность поэзии «Пролеткульта» и «Кузницы», пропаганда «машинности» в искусстве были противоположны глубоко человеческим традициям народной поэзии и передовой литературы прошлого.

Близок был к этим группам и Леф. Претенциозные попытки неофутуристов-лефовцев изобрести небывалый язык, на котором будто бы должен творить свое искусство пролетариат, означали на деле разрыв с марксистскими принципами народности искусства. Прибегая подчас к отдельным приемам народной поэзии, футуристы не становились оттого ближе к народу. Недаром Маяковский со временем почувствовал творческое бессилие и аполитичность этой группировки.

Худшие стороны Лефа продолжили конструктивисты, которые ратовали за отрыв поэтического языка от национальной почвы, утверждали, что национальная форма и национальное своеобразие — явления реакционные.

Имажинисты, пропагандируя бессодержательность искусства и «самоцельность» образа, могли дать советской поэзии столь же мало полезного. Они использовали отдельные приемы народной поэзии ради чисто эстетских упражнений, предельно далеких от действительного духа народного творчества. К имажинистам, как известно, примыкал талантливый и вместе с тем противоречивый поэт С. Есенин. Близкий к деревне начала 20-х годов, даровитый и тонкий лирик, влюбленный в природу родной страны, он остался тем не менее чужд тому новому, что порождено было в народном творчестве Великой Октябрьской социалистической революцией. В конечном счете его интересовали не идеи крестьянского творчества, а специфически крестьянская образная система, специфически крестьянские метафоры, интонации народной протяжной песни и т. д.

В эти же годы выступали со своими реакционными стихами и так называемые «крестьянские поэты» — Н. Клюев, С. Клычков, П. Орешин. Они идеализировали кулацкую «кондовую Русь», стремились законсервировать «деревенскую культуру» в

формах народного творчества русского средневековья, пропагандировали религиозность и патриархальную ненависть к социалистическому городу.

В 20-е годы дальнейшее развитие народности советской поэзии тормозил специфически рапповский нигилизм по отношению к народному творчеству и демократическим традициям русской классической литературы. Аналогичную роль сыграл вульгарный социологизм. Он вредно повлиял на работы некоторых литературоведов и критиков, исследовавших проблемы народного творчества и взаимоотношения литературы и народной поэзии. Достаточно сказать, что более чем на десятилетие исчез из обихода сам термин «народное творчество», как якобы не соответствующий марксистскому пониманию социальной обусловленности искусства.

В борьбе за правильное понимание народности советской литературы огромную роль сыграли известные партийные документы — письмо ЦК РКП(б) о Пролеткультах, решение XIII партийного съезда «О печати» и резолюция ЦК «О политике партии в области художественной литературы», опубликованная в 1925 году. В числе важнейших вопросов развития советской литературы резолюция XIII съезда выдвигала и вопрос о взаимосвязи профессиональной литературы и массового рабочего и крестьянского творчества, о необходимости приобщать талантливых людей из народа к лучшим достижениям «книжной» культуры. «Основная работа партии в области художественной литературы, — говорилось в резолюции XIII съезда, — должна ориентироваться на творчество рабочих и крестьян, становящихся рабочими и крестьянскими писателями в процессе культурного подъема широких народных масс Советского Союза». <sup>1</sup>

В резолюции 1925 года партия требовала от пролетарской литературы шире отражать действительность, ставила задачу «...смелее и решительнее поврвать с предрассудками барства в литературе и,

---

<sup>1</sup> «КПСС в резолюциях», ч. II, изд. 7-е. Госполитиздат, М., 1954, стр. 63.

используя все технические достижения старого мастерства, выработать соответствующую форму, понятную миллионам». <sup>1</sup> В противовес нигилистическому отношению к традициям народной поэзии резолюция ЦК 1925 года призывала помогать крестьянским писателям переходить «на рельсы пролетарской идеологии, отнюдь, однако, не вытравливая из их творчества крестьянских литературно-художественных образов, которые и являются необходимой предпосылкой для влияния на крестьянство». <sup>2</sup>

В 20-е годы новые массовые песни создают В. Маяковский, Д. Бедный, А. д'Актиль, А. Жаров, Н. Асеев и др. Многие из этих песен не приобретали еще достаточно широкой популярности, однако продолжив традиции времен гражданской войны, подготавливали расцвет массовой советской песни, столь характерный для нашей поэзии 30-х годов.

Традиции рабочей революционной песни и песни гражданской войны благотворно сказались в стихах так называемых «комсомольских поэтов» 20-х годов. Творчество А. Безыменского, А. Жарова, Н. Дементьева, И. Уткина, М. Голодного явственно перекликается с молодежной деревенской частушкой, молодежной песней, самодеятельными постановками агитбригад и «живгазет» 20-х годов, где остро отражалась ломка патриархального быта старой деревни, утверждался новый герой — комсомолец-активист, носитель социалистического сознания. В свою очередь, народное песенное творчество этих лет испытывает сильное воздействие не только старших мастеров (В. Маяковский, Д. Бедный), но и «комсомольских» поэтов.

Полоса нэпа характерна также острой борьбой передовых мастеров литературы и народного творчества против буржуазных и мелкобуржуазных влияний. Мещанские влияния проявлялись в различных формах — они отчетливо отозвались в прозе С. Малаш-

---

<sup>1</sup> «О партийной и советской печати». Сб. документов. Изд-во «Правда», М., 1954, стр. 347.

<sup>2</sup> Там же, стр. 345.

кина, Л. Гумилевского, П. Романова, в так называемой «есенинщине»; в народном песенном репертуаре — в распространении «жестоких романсов», псевдопролетарских песен типа «Кирпичиков» и т. д. Борьба против мещанства, которую вели в эти годы лучшие, передовые советские прозаики и поэты, сыграла большую роль не только в развитии советской литературы, но и в развитии массовой поэтической деятельности народа. В то же время несомненно, что мещанский романс был окончательно изжит значительно позже — в годы расцвета массовой советской песни.

Нельзя считать случайным, что именно в 1926 году появились «Гармонь» А. Жарова, «Дума про Опанаса» Э. Багрицкого и «Семен Проскаков» Н. Асеева. Как эти поэмы ни далеки одна от другой тематически, жанрово, стилистически, — несомненно, что их авторы стремились сблизить стих с традициями народного творчества. В поэме «Гармонь» А. Жаров прямо показывал общественную роль песни и частушки в жизни советской деревни.

Год появления этих поэм был первым годом социалистической индустриализации нашей страны. Страна осознала свои успехи в деле восстановления народного хозяйства, разрушенного в годы империалистической и гражданской войны, и стояла на рубеже мощного трудового подъема, начала закладывать фундамент социализма. Новая обстановка потребовала новых форм участия писателей в созидательной деятельности народа. В эти годы в советской литературе намечаются новые тенденции — среди них следует отметить и возрастающую роль народного творчества в дальнейшем развитии советской поэзии. Новый этап взаимоотношений русской советской поэзии и народного творчества начинается с середины 30-х годов.

Начало этого нового этапа обуславливалось успехами социалистического переустройства общества и победами культурной революции в стране. Еще в первые годы после Октября В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин высказал чрезвычайно важную мысль о том, что для возникновения подлинно народного искусства

и литературы нужны не только успехи художников или писателей, но и новые взаимоотношения между народом и искусством. «Для того, чтобы искусство могло приблизиться к народу и народ к искусству, — говорил Ленин, — мы должны сначала поднять общий образовательный и культурный уровень».<sup>1</sup>

Построение основ социалистического общества и окончательная ликвидация эксплуататорских классов в стране создали новую, социалистическую общность советских людей, морально-политическое единство советского народа. Идеи социализма проникают в широчайшие массы рабочего класса, колхозного крестьянства и трудовой интеллигенции. В эти годы с особенной силой выявляется единство целей и задач литературы и народного творчества. Передовые деятели советской литературы отчетливо сознают себя выразителями интересов всего народа, всей социалистической нации, а не одного какого-нибудь класса ее. Огромную роль сыграло постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций»: настал конец разобщенности пролетарских, крестьянских и прочих литературных ассоциаций, сложился единый Союз советских писателей. В 1934 году на Первом Всесоюзном съезде советских писателей вновь возникший Союз оформился организационно. Съезд показал, что подавляющее большинство писателей активно овладевает методом социалистического реализма, сознательно борется за идейность и народность литературы. В речи А. А. Жданова отмечалось, что народность — важнейшее качество советской литературы, источник ее силы и залог ее успехов.

В докладе Горького и его заключительной речи были поставлены коренные вопросы развития советской литературы, в частности вопрос о необходимости расширить и углубить связь литературы и народного творчества. Горький еще раз подчеркнул роль труда и трудового народа в истории человеческой культуры, значение социального и эстетического опыта народа

---

<sup>1</sup> «Ленин о литературе». Гослитиздат, М., 1941, стр. 276.

для развития литературы, особенно советской литературы. Он призвал писателей собирать и изучать народную поэзию, творчески продолжать ее лучшие традиции.

В заключительном слове Горький специально указал на необходимость создавать новые народные песни, опираясь на успехи фольклора. Он говорил: «Мир очень хорошо и благодарно услышал бы голоса поэтов, если б они вместе с музыкантами попробовали создать песни — новые, которых не имеет мир, но которые он должен иметь. . . Старорусские, грузинские, украинские песни обладают бесконечным разнообразием музыкальности, и поэтам нашим следовало бы ознакомиться с такими сборниками песен, как, например, «Великоросс» *Шейна*, как сборник *Драгоманова* и *Кулиша* и другие этого типа. Я уверен, что такое знакомство послужило бы источником вдохновения для поэтов и музыкантов и что трудовой народ получил бы прекрасные новые песни — подарок, давно заслуженный им. . . Не следовало бы молодым поэтам нашим брезговать созданием народных песен».<sup>1</sup>

Одновременно Горький предостерегал поэтов от внешнего следования некоторым приемам народной поэзии. Горький предостерегал поэтов от опасности вредного влияния псевдонародных стихов Ключева, «певца мистической сущности крестьянства и еще более мистической «власти земли»».<sup>2</sup>

Для сближения русской советской поэзии и народного творчества в последующие годы много значили статьи «Правды» по вопросам литературы и фольклора. «Правда» публикует на своих страницах лучшие образцы современной народной поэзии, критикует ошибки в толковании традиционного и советского народного творчества, которые допускали иные писатели, фольклористы и литературоведы. Так, например, в 1936 году на страницах «Правды» была подвергнута резкой критике пьеса Демьяна Бедного «Богатыри», поставленная Камерным театром в Москве. Любимые

---

<sup>1</sup> М. Горький. Собрание сочинений, т. 27, стр. 350—351.

<sup>2</sup> Там же, стр. 349.

герои народного эпоса изображались в этой пьесе как разбойники с большой дороги. Статья «Правды» о пьесе «Богатыри» положила начало решительному пересмотру важнейших вопросов истории и теории народного эпоса. В одной из последующих статей «Правды» (от 18 сентября 1936 года) указывалось: «Большевики учат рабочий класс и всех трудящихся относиться с величайшим вниманием к народному творчеству».

В 1937 году, к 20-летию Октября, издательство «Правда» выпускает сборник «Творчество народов СССР» под общей редакцией М. Горького и Л. З. Мехлиса. В работе над книгой (отбор материала, переводы) участвовали М. Исаковский, Д. Бедный, К. Симонов, А. Сурков, М. Алигер, А. Твардовский и др.

Марксистское понимание народности литературы вовсе не предполагает возврата литературы к народному творчеству. Наоборот, оно предполагает необходимость, с одной стороны, решительно демократизировать формы и язык литературы и использовать высокие идеологические и художественные ценности поэтического творчества народа; с другой стороны, не повторять того, что уже было сказано в народном творчестве, а обобщать, отбирать, углублять, шлифовать то, что взято у народа, возвращать взятое сторицей; и, наконец, приобщать широкие массы к успехам национальной и мировой «книжной» культуры.

Возможность новых, еще более тесных взаимосвязей русской советской поэзии и народного творчества была подготовлена всем предшествующим развитием народного творчества и литературы и прежде всего победой метода социалистического реализма в литературе и в народном творчестве. Близость, активная связь двух форм народной культуры в 30-е годы ярко отразила морально-политическое единство советского общества, возникшее и укрепившееся в борьбе за социализм.

Вместе с тем, в отличие от первых лет революции и гражданской войны, речь идет теперь не об использовании некоторых форм народной поэзии как форм, близких и доступных массам. Традиции народной поэ-



зии (ее складывавшиеся веками идеалы, ее главные художественные ценности) входят теперь в плоть и кровь художественного метода советской поэзии.

Устная поэзия народа — важная составная часть русской национальной культуры, и прямым наследником ее является советский народ. Особенно четко это было осознано в 30-е годы и выразилось в резком росте изданий фольклора. По инициативе Горького в составе Союза советских писателей тогда была создана сеть фольклорных комиссий, специально занимавшихся многообразными вопросами народного поэтического творчества.

Одним из наиболее замечательных явлений в истории русской поэзии 30-х годов следует считать бурный расцвет советской массовой песни. Именно в 1932—1936 годах многие видные поэты активно включаются в песенное творчество; больше того, массовая песня становится ведущим жанром творчества для М. Исаковского, В. Лебедева-Кумача, С. Алымова, А. Суркова, А. Жарова, А. Чуркина, Е. Долматовского, М. Голодного и др. В эти же годы начинается и решительный подъем деятельности многих хоров и ансамблей — пропагандистов новой массовой советской песни (Ансамбль песни и пляски Советской Армии, хор имени М. Е. Пятницкого, Северный народный хор и др.). Многие известнейшие вокалисты Советского Союза (А. Нежданова, Н. Обухова, И. Козловский, С. Лемешев, И. Нечаев, М. Рейзен, М. Михайлов, А. Батурин и др.) наряду со старинной русской народной песней начинают включать в свой репертуар и массовые советские песни.

Советская массовая песня, как показывает изучение современного народного репертуара, становится наиболее активной составной частью песенной культуры народа. Ее успехи означали одновременно решительный крах всякого рода мещанских песен и романсов.

Почвой, на которой возникла массовая песня, явилась социалистическая общность советского народа, морально-политическое единство социалистических наций Советского Союза. Принципиальная новизна этого

жанра заключается в том, что создают его, наряду с поэтами и композиторами, широкие массы рядовых творцов песни. Таким образом, в самом процессе создания массовой песни исчезли многие различия между традиционной народной и литературной песней, «книжной» поэзией и поэтическим творчеством народных масс, различия, которые имели место в прошлом и ликвидация которых наметилась уже в процессе создания рабочей революционной песни предоктябрьских лет.

Советская массовая песня замечательна тем, что поэты, ее создающие, чувствуют себя в особенно тесном контакте с народом и его поэтическим творчеством, ибо судьба каждой песни — ее жизнь, развитие, смерть — находится в прямой и открытой зависимости от воли исполнителей, от их идеологической и художественной оценки песни. Таким образом, многомиллионные массы советского трудового народа непосредственно влияют и на самый процесс развития жанра. Это не значит, разумеется, что распространенность той или иной песни всегда свидетельствует о ее высоких идейных или эстетических достоинствах, так как в отдельных слоях населения еще бытуют подчас нездоровые вкусы, которые будут преодолены лишь со временем. Однако наверняка можно сказать, что песня, не признанная всем народом, неполноценна либо в идейном, либо в поэтическом, либо в музыкальном отношении.

Советская массовая песня в ее лучших образцах глубоко народна и в смысле выражения коренных интересов народа (нации), и в смысле широты ее поэтического воздействия, и, наконец, в смысле глубокой народности ее художественного метода.

Следует подчеркнуть, что никогда еще в истории не только русской, но и мировой поэзии песня не играла такой роли, какую она играет теперь у нас. Это не значит, разумеется, что песня должна вытеснить другие жанры поэзии. Два десятилетия бурного развития массовой песни ясно показывают, что ничего подобного не происходит и никогда не произойдет. Все виды и жанры поэзии имеют равное с песней право на жизнь — и стихотворная лирика, и публицистика, и поэма, и

эпиграмма. Лучшие достижения в этих жанрах имеют, разумеется, не меньшую идеологическую и художественную ценность, чем лучшие образцы советской песни. В то же время нельзя не признать характерной и исторически закономерной ту роль, какую играет массовая песня в общем развитии советской поэзии. Песня не является ни вершиной, ни образцом для всей поэзии, — ее средства, как и средства всякого другого жанра, по-своему ограничены. Но ее успехи — одно из свидетельств народности советской поэзии — несомненно, значительно влияют на развитие всей нашей поэзии, так как новая массовая песня вошла в быт народа, стала для него родной национальной поэтической стихией, с которой не может не считаться каждый поэт, в каком бы жанре он ни творил.

Характерно, что эти же годы и в истории советской народной поэзии были годами активного новотворчества. Десятки сказителей и певцов в самых различных уголках Советского Союза, чувствовавшие себя еще совсем недавно в значительно большей мере исполнителями, чем творцами, начинают создавать произведения, отражающие советскую действительность. Важнейшей темой народного творчества становится тема найденной правды, осуществленных чаяний и ожиданий трудовых масс.

В эти же годы обнаруживается, что некоторые старые формы и жанры народной поэзии (былина, волшебная сказка, обрядовые песни) все больше и больше воспринимаются советскими людьми как культурное наследие прошлого. В связи с большой ролью книги, кино, театра, радио устное бытование этих жанров явно сужается. Они становятся достоянием отдельных мастеров и популяризируются более средствами печати, чем устным путем. С другой стороны, резко повышается роль песни, частушки и устного рассказа в общем развитии массового творчества.

Хоровая самодеятельность за эти годы переживает характерную эволюцию. Если в начале 30-х годов хранителями старой песни были, как правило, хоры пожилых колхозниц, а новую советскую песню исполняли и пропагандировали молодежные хоры, то в последу-

ющие годы эти две линии развития самодеятельности органически сливаются. Вместе с тем лучшие самодеятельные хоровые коллективы не только бережно хранят драгоценное наследие старины и исполняют советские массовые песни, но и становятся творческими коллективами, активно создающими новый репертуар (Воронежский, Северный, Уральский хоры, Сегозерский и Петровский хоры Карело-Финской ССР и др.). Самодеятельная песня и частушка, начиная с этой поры и особенно в послевоенные годы, все теснее и теснее сближается с массовой песней, творимой профессионалами.

К середине 30-х годов в литературе появляется и ряд поэм, использующих лучшие достижения народного творчества. Крупнейшим событием в этой области была «Страна Муравия», законченная А. Твардовским в 1936 году, — замечательный образец творческого развития некрасовских традиций в советской поэзии, образец органической близости к идеям и художественному методу народной поэзии. Поэма о найденной правде талантливо обобщила важнейшие стороны действительности и в то же время — важнейшие идеи советского народного творчества 30-х годов, совершенно так же, как некогда в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» была обобщена тема поисков правды, характерная для русского народного творчества середины прошлого века. При этом А. Твардовскому удалось сочетать такое обобщение важнейших черт советского народного творчества 30-х годов с использованием богатств русского фольклора.

В годы Великой Отечественной войны и в послевоенные годы были созданы поэмы, продолжающие и развивающие творческие принципы, впервые с такой яркостью проявившиеся в «Стране Муравии». Эти поэмы, как и массовая песня, сыграли большую роль в развитии советской поэзии последнего десятилетия («Василий Теркин» А. Твардовского, «Флаг над сельсоветом» А. Недогонова, «Колхоз «Большевик» и «Весна в «Победе» Н. Грибачева, «Алена Фомина» А. Яшина и др.) и в разной мере дают образцы слияния традиций «книжной» и народной поэзии.

Сходные явления можно отметить и в прозаических жанрах. Так, в начале 30-х годов шире используются народно-поэтические мотивы в романах о гражданской войне и в романах о великих народных движениях прошлого («Тихий Дон» М. Шолохова, исторические романы А. Чапыгина, В. Шишкова, С. Злобина и др.). В 1936 году П. Бажов начал работать над сказами, составившими впоследствии «Малахитовую шкатулку» — одно из лучших достижений советской прозы в обработке материала народного творчества.

С начала 30-х годов начинает заметно развиваться советский очерк, тесно связанный с документальным устным рассказом участников событий; возникает ряд книг, стоящих на рубеже жанра литературных воспоминаний и устных рассказов («Были горы Высокой», «Люди Сталинградского тракторного», «Как мы спасали челюскинцев» и др.). Подобно тому как в создании песни, особенно в годы войны и в послевоенные годы, заметно возрастает роль массового творчества, так и в области прозы в те же годы возрастает роль документально-мемуарных книг, созданных участниками и творцами событий (воспоминания фронтовиков, партизан, деятелей подпольного движения в тылу гитлеровских оккупантов, знатных людей различных профессий и т. д.).

И на этом этапе при всем единстве общего направления советской поэзии каждый значительный поэт идет своим путем. Так, например, песни М. Исаковского, А. Суркова, В. Лебедева-Кумача, Е. Долматовского, М. Голодного и других поэтов-песенников, много потрудившихся над созданием советской массовой песни, заметно отличаются друг от друга и кругом излюбленных образов, и ритмикой, и общим строем песенных интонаций, и, наконец, разной манерой творческой переработки народно-поэтического наследия. М. Исаковский при создании песен идет от лирической запевки, А. Сурков и М. Голодный — от суровой солдатской песни и марша, В. Лебедев-Кумач — от веселой комсомольской песни 20—30-х годов и т. д. В то же время все они создают советскую массовую песню, обладающую рядом общих идейно-стилевых признаков,

о которых говорилось уже в опубликованных работах И. Эвентова, А. Бочарова, Н. Кулинич и др.

Русская советская поэзия органически усваивает лучшие традиции передовой русской литературы прошлого и лучшие традиции народного творчества. Это значит, что отдельные стороны и формы народной поэзии она использует критически, творчески. Не случайно поэты, неверно понимающие роль народно-поэтических традиций в развитии советской поэзии и смысл современных изменений в фольклоре, неизбежно попадают в творческий тупик, выход из которого может быть связан лишь с решительным пересмотром эстетических позиций. Так случилось, например, на рубеже 20-х и 30-х годов с Д. Бедным, сыгравшим большую роль в развитии советской поэзии на первом ее этапе. Д. Бедный, выработавший в дореволюционные годы и в первые годы революции доходчивую, популярную форму, в дальнейшем не учел в достаточной мере темпов роста культуры советского народа. Еще в годы гражданской войны Ленин говорил Горькому, что Д. Бедный, вместо того чтобы идти впереди читателя, идет подчас за ним. Этот недостаток стал особенно заметен в годы культурной революции и строительства социализма в нашей стране. Примечательно, что в эти годы Д. Бедный совершает и ряд идеологических ошибок («Слезай с печки», «Богатыри»), заметно теряет авторитет среди читателей и, вместе с тем, переживает кризис и в чисто стихотворческом плане: исчерпав возможности сказово-раешного стиха, он нередко теряет ощущение специфики поэзии (поэма «Шайтан-арба» и др.). Выход из кризиса он находит в годы Великой Отечественной войны под влиянием большого патриотического чувства, владевшего им, как и другими советскими поэтами.

Закономерный творческий кризис переживают в 40-е годы такие поэты, как, например, Д. Петровский, Л. Мартынов и др., пошедшие по пути причудливых формалистических стилизаций в ложном славянорусском стиле.

Характерны трудности, которые испытывал до недавнего времени талантливый поэт А. Прокофьев.

Интерес к прошлому в народной поэтической традиции, а не к современному восприятию народно-поэтического наследия, иногда приводил А. Прокофьева к тому, что в некоторых его прежних стихах изображалась, по существу, не современная деревня, а условная и стилизованная. В настоящее время поэт преодолел свои заблуждения.

Следует сказать и о некоторых ошибках поэтов-песенников. Развитие советской массовой песни, разумеется, не следует представлять в виде гладкого пути, без всяких трудностей. Еще в 20-е годы и в начале 30-х годов делались ложные попытки «скрещивать» советскую массовую песню с пошлым мещанским романсом (например, песни П. Германа «Саша», «Записка» и др.). Такие попытки были осуждены советской общественностью, но возродились в первые послевоенные годы, как это отмечало в 1946 году постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» (песенные тексты А. Фатьянова, В. Агатова). Печать неоднократно критиковала ошибки отдельных поэтов и композиторов, ориентирующихся не на лучшие традиции революционной и старинной народной песни и не на современную народную песню, а либо на псевдонародную песню XVIII—XIX веков («Недалек тот денек» С. Алымова, «Урожайная» А. Тарасова и др.), либо на «казенную» солдатскую песню («Рота brave идет» А. Малкова и др.), либо на сентиментальный мещанский вальс (тексты А. Фатьянова). Поэтов подчас дезориентировал видимый успех подобных песен, однако в дальнейшем выяснилось, что песни эти скоро забываются и затем навсегда исчезают из народного репертуара.

Великая Отечественная война и послевоенные годы были временем дальнейшего развития и массовой песни, и поэмы, и лирики, связанных с традициями народного творчества.

Известно, что годы Великой Отечественной войны были периодом значительной активизации устных форм массового поэтического творчества. Весь фронтовой быт боевых частей способствовал развитию песни, частушки, устного народного рассказа, сатириче-

ских жанров и т. п. В партизанских частях интенсивно развивалось богатое и своеобразное устное творчество партизан.<sup>1</sup> На территориях, временно оккупированных фашистскими захватчиками, значительную роль играла подпольная антифашистская поэзия. Поэты не могли не почувствовать, с одной стороны, огромной потребности народа в новой песне, новом стихотворном лозунге, новой частушке и, с другой стороны, — необходимости обобщить богатейшее массовое творчество этих лет. Патриотический подъем, который переживала вся страна, был почвой развития и массовой песни, и поэмы, и лирики, и дальнейшего развития народности советской поэзии.

Высокий рост культуры советского народа в послевоенные годы усилил взаимодействие песенного творчества профессиональных поэтов и композиторов и массового песенного творчества.

Для послевоенных лет чрезвычайно характерен огромный рост международной популярности советской поэзии в целом и особенно советской массовой песни (М. Исаковский, А. Сурков, Л. Ошанин и др.). Народность русской советской поэзии, ее лучшие достижения признаны прогрессивным человечеством во всем мире. Историю и эстетические принципы нашей поэзии изучают и популяризируют передовые литературы за рубежом.

Марксистское понимание традиции в новаторстве, истоков советского искусства и перспектив его развития было еще раз отчетливо сформулировано в послевоенных постановлениях ЦК партии по идеологическим вопросам. В частности, в постановлении об опере В. Мурадели «Великая дружба» говорится о том, что советская музыкальная культура опирается и должна

---

<sup>1</sup> Характерно, что в годы войны ряд поэтов создает поэмы и циклы стихов, в центре которых стоит образ героя-рассказчика, певца, запевалы: Василий Теркин — А. Твардовского, Гриша Танкин — А. Суркова, Фома Смыслов — С. Кирсанова, ефрейтор Минометов — М. Дудина и др. См. об этом статью А. Л. Дымшица в сб. «Русское народное поэтическое творчество советской эпохи», изд-во Академии наук СССР, М.—Л., 1952, стр. 378—406.



опираться на лучшие достижения прошлого: с одной стороны, на лучшие образцы классической русской музыки и с другой — на неисчерпаемую сокровищницу народной музыки.

Такими же путями идет и развитие советской литературы. Творчески продолжая и обновляя передовые традиции великой русской литературы, лучшие советские писатели неизменно опирались и на классическое наследие русского народного творчества и на современную им поэтическую деятельность широких народных масс.

По мере развития советской культуры все больше и больше сказывается ведущая роль литературы в поэтической деятельности народа. Это не значит, что народное творчество можно теперь не изучать, а проблема его взаимосвязи с литературой стала сугубо исторической проблемой. Современная народная поэзия — это живое и развивающееся явление, это художественная деятельность самих масс, огромного коллектива творцов жизни и в то же время читателей книг профессиональных литераторов. Это, одновременно, мощное средство приобщения миллионов к культуре. Поэтому каждый писатель должен знать современную народную поэзию, должен обобщать все передовое и художественно ценное, что создается народом. Изучая современную народную поэзию во всем многообразии ее форм — от репертуара агитбригад и хоров до творчества талантливых рассказчиков, частушечников и сказителей, — писатель знакомится с идеями и вкусами народа на современном этапе их развития, выверяет точность и силу своих собственных художественных приемов и правильность своих эстетических позиций. Изучая пути развития народного репертуара, поэт-песенник изучает судьбы созданных им песен, силу их общественного воздействия, причины успеха песни или гибели ее.

Проблемы народности литературы стояли в центре внимания Второго Всесоюзного съезда советских писателей, состоявшегося в декабре 1954 года. В приветствии Центрального Комитета КПСС съезду со всей ясностью сформулированы основные задачи со-

ветской литературы. Писатели призваны постоянно повышать боевую активность художественного творчества на основе углубленного изучения советской действительности, всемерно укреплять творческий контакт с читателями, решительно совершенствовать уровень своего мастерства. «Продолжая лучшие традиции русской и мировой классической литературы, советские писатели творчески развивают метод социалистического реализма, основоположником которого был великий пролетарский писатель Максим Горький, следуют традициям боевой поэзии Владимира Маяковского», — говорится в приветствии ЦК.

Проблемы дальнейшего развития основного качества советской литературы — ее народности — активно обсуждались в докладах и выступлениях, прозвучавших на съезде. Выступавшие неоднократно говорили о важности правильного понимания этих вопросов для развития советской поэзии. «Мы должны бороться за подлинный демократизм, за народность нашей поэзии, за ясность образов, форм, стиля и всех других художественных средств, — говорил в своем содокладе С. Вургун. — Только таким путем мы сможем обеспечить советской поэзии всенародное признание и любовь. В самом деле, поэтическое произведение только рождается за столом поэта. Начинает жить оно в памяти народа».

На съезде был поставлен со всей решительностью и вопрос о творческом соревновании различных течений советской поэзии, о дальнейшем развитии многообразия и богатства ее форм и стилистических приемов как об одном из важнейших условий нового подъема поэзии социалистического реализма. Многие выступавшие говорили о том, что неправомерно приписывать какой-нибудь одной из творческих манер силу единственного и принципиального образца. Так, например, в содокладе о поэзии С. Вургун, горячо призывая учиться у народа, ориентироваться на художественное мышление народа, протестовал против того, чтобы ориентацию на народно-песенный строй поэтической речи объявлять единственно правильной. М. Исаковский в своем выступлении, подчеркнув боль-

шие заслуги поэтов-песенников и значение массовой песни, отметил, что за последние два-три года русские советские поэты не приумножили своих песенных богатств. Основную причину этого он справедливо видит в стремлении некоторых поэтов отказаться от поисков новых художественных средств, ограничиться песенными приемами, возникшими в 30-е годы, остаться во власти тех способов отражения действительности, которые являются ныне (и для авторов и для исполнителей песни) пройденным этапом.

Второй Всесоюзный съезд советских писателей подвел итоги развития советской поэзии, продемонстрировал ее большие успехи. Вместе с тем на съезде ясно прозвучало признание того, что наша поэзия отстает от бурного развития советской действительности, остается в большом долгу перед взыскательным советским читателем. Отсюда вытекают и основные задачи критики в области поэзии — смелее обобщать опыт советской поэзии, решительнее разрабатывать важнейшие теоретические проблемы, активнее содействовать ее всестороннему развитию.

В последние годы советские литературоведы много сделали для изучения роли традиций великой русской литературы прошлого в развитии советской литературы. Разумеется, сделано еще далеко не все, но основы верного понимания этой проблемы уже заложены.

Значительно хуже изучена роль русского народного творчества в развитии советской литературы и, в частности, русской советской поэзии. До недавнего времени проблему, объединившую статьи настоящего сборника, как правило, обходили и литературоведы и фольклористы. Причина этого заключалась в непреодоленности ряда ошибок, заблуждений и предубеждений, которые были характерны для фольклористики как в предвоенные, так и в первые послевоенные годы (ориентация на произведения традиционной поэзии или на такие новые произведения, которые близки по своей форме к старинным; неясность в понимании роли традиции и новаторства в развитии народного творчества и прежде всего непонимание характера реальных взаимосвязей советской литературы и советского народного творче-

ства на современном этапе их развития, попытка разъединить их и противопоставить, и т. д.).

Отдельные верные наблюдения накапливались в монографических работах, посвященных крупнейшим поэтам (Маяковскому, Д. Бедному, Исаковскому, Твардовскому, Суркову и др.). Однако и они подчас обесценивались то отсутствием общего представления о роли народного творчества в развитии советской литературы, то ошибочным взглядом на народную поэзию как на нечто неизменное, доставшееся советским людям по наследству от эпох, давным-давно ушедших в прошлое. Между тем необходимо выяснить роль народной поэзии как одного из источников творчества крупнейших советских поэтов и как важного фактора развития советской поэзии в целом.

Разумеется, задача эта не может быть полностью решена небольшим коллективом, трудившимся над настоящим сборником. Окончательно и всесторонне решить ее можно только совместными усилиями значительного отряда литературоведов и фольклористов.

---

---

*И. Эвентов*

## **ДЕМЬЯН БЕДНЫЙ И НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО**

### 1

Одним из живительных родников, питавших поэзию Демьяна Бедного, было устное народное творчество. Еще в юношеском своем стихотворении, опубликованном летом 1910 года, поэт сказал о «чудных трех песнях», сопутствовавших его детству, — о горестной материнской песне, услышанной в колыбели, суровой безрадостной песне, звучащей под тюремными сводами, и могучей песне победы, которую запоет весь народ:

Гордое сердце вещует: скоро конец лихолетью.  
Дрогнет суровый палач мой, песню услышавши третью.

Стихотворение это, конечно, не творческая декларация художника, а образное выражение чаяний народных о «конце лихолетья». Но здесь и свидетельство того, в чем именно поэт видел истоки своего творчества: он стремился передать в поэзии голос народа или — как сказано в его стихотворении «Ночной порой» (1911) — прильнуть к груди земли родной, услышать живые голоса, сопровождающие звон цепей, и передать этот звон в стихе. Настроить так свою песенную лиру можно было, лишь любя и зная песни, которые поет сам народ.

В процессе формирования Д. Бедного как проле-

тарского поэта близость к народному творчеству сыграла важную роль. Она помогла ему преодолеть влияние эпигонской лирики поздних народников, оторванных от жизни, насаждавших в искусстве риторичность, подменявших живую мысль книжными штампами. В ранних стихах Д. Бедного это влияние вызвало преобладание скорбных мотивов, обилие трафаретных, безвкусных образов типа «черного кошмара», «безжалостной судьбы», «безумного вопля» и т. п.

Чутко прислушиваясь к языку самого народа, улавливая в устной поэзии мотивы, совершенно отличные от выпренней псевдонародной лирики эпигонов, Бедный все более приближался к живому потоку народного творчества. И если последовательно рассмотреть его ранние стихи, можно увидеть, как народная лексика, народно-поэтическая образность вторгались в его творчество, постепенно вытесняя чуждые влияния.

Подлинные образцы народного просторечия мы встречаем уже в таких его ранних стихах, как «Письмо из деревни», «Сынок», «О Демьяне Бедном, мужике вредном», «Праздник» и др. В словах «сермяжной братии», «мужиков единокровных» поэту открываются не просто внешние черты народного характера и быта — ему слышатся глубочайшие переживания народа: «сердца боль и скорбь родной души». Печальные и суровые картины быта, воспроизводимые средствами крестьянского просторечия, придавали ранним стихам Д. Бедного черты неподдельной народности. Вот одна из таких картин, нарисованная в «Письме из деревни» (1908):

Тому назад не будет, чай, недели —  
Нуждались в деньгах мы для похорон:  
Лишился деда ты, скончался дед Софрон.  
Давно уж дед хирел, и вот — не доглядели:  
В минувший четверток, не знамо как, с постели  
Сам поднялся старик полуночной порой  
И выбрался во двор, да на земле сырой  
Так, без напутствия, и умер под сараем.  
Покой душе его!.. Пусть старички уж мрут!  
И нам-то, молодым, охти как ноне крут  
Да горек жребий стал!.. До срока помираем...  
В чем держится душа!.. Разорены вконец.

В условиях того времени, когда буржуазные ренегаты стремились задавать тон в искусстве, тяготение Д. Бедного к крестьянской речи и преданность традициям народного творчества имели принципиальный характер и смысл.

Поэты господствующих классов, не отрицая на словах художественной ценности фольклора, на деле подходили к нему с реакционно-идеалистических позиций, выделяя в нем архаические и религиозно-обрядовые элементы (заговоры, духовные стихи, заклинания, мотивы первобытной магии в сказках, легендах и пр.). Фольклор служил для них средством идеализации старины, мистического «постижения» мира. Коллективному творчеству народа противопоставлялось кривляние декадентских поэтов, из которых одни эстетски обыгрывали древние мифы, другие варьировали кабацкий псевдофольклор.

Все это было резко направлено против традиций народного песенного искусства. Дм. Фурманов с горечью писал в своем юношеском дневнике осенью 1913 года: «Оскорбляет до боли то, что песни наши, любимые народные песни, полные чувства и огня, постепенно вытесняются разной пошлостью. Дети не знают народных песен, но расппевают разные гадости».

Буржуазные ученые в большинстве своем относились к фольклору как к памятникам наивно-патриархального или религиозно-романтического сознания. Даже те, кто связывали устное творчество с фактами национальной истории, общественного бытия (представители так называемой «исторической школы»), видели в нем не поэзию самого народа, а лишь воспринятое народом искусство феодально-аристократических верхов.

Взгляды Д. Бедного на народное творчество еще в предоктябрьский период коренным образом отличались от подобных взглядов. Вслед за классиками XIX века, вслед за Горьким Д. Бедный видел в устной поэзии олицетворение дум народа, выражение его неиссякаемой творческой энергии, его высоких моральных принципов и эстетических норм. Народное творчество было для поэта вечно живым, развивающимся и

обновляющимся началом. Он строго отделял реалистическое, прогрессивное в фольклоре от устаревшего, от того, что отражало пережиточные элементы народной психики и сознания. Более того: отбирая лучшее, поэт стремился творчески освоить его, органически включить в свою художественную систему. С очевидностью выявились эти позиции Д. Бедного в тот период его поэтической работы, когда основными жанрами его творчества стали басня и сказка, т. е. в 1912—1916 годах. Но сформулированы эти взгляды были значительно позднее — в устных выступлениях 1925—1926 годов и в статье 1937 года «Песельники, вперед!»

«Без преувеличения можно сказать, — писал в этой статье Д. Бедный, — что русский народ по заслугам славился своим творческим песенным даром.

В области песни русским народом созданы исключительные творческие памятники, подлинные шедевры. То, что собрано и опубликовано, не составляет и той доли песенного богатства народа.

Это богатейшее народное творчество — живой источник, который никогда не иссякнет. Из этого источника черпали свое вдохновение наши величайшие поэты. Обращение к этому живому источнику народного творчества удесятерит творческие силы, подобно прикосновению героя греческой мифологии к матери-земле». <sup>1</sup>

Далее Д. Бедный отмечал, что народная поэзия объективна и конкретна, насыщена богатым социальным, историческим содержанием и бесконечно разнообразна по жанрам. Знакомство с произведениями Д. Бедного убеждает нас в том, что поэт стремился овладеть всем этим богатством, настойчиво изучал его и умело применял в создании образов, в построении сюжетов, в выборе ритмов, в решении композиционных задач.

---

<sup>1</sup> Демьян Бедный. Собрание сочинений в пяти томах, т. 5. Гослитиздат, М., 1954, стр. 296. В дальнейшем этот источник указывается в скобках: римская цифра обозначает том, арабская — страницу тома данного издания. Стихи цитируются без ссылок. Цитаты из других источников оговариваются в скобках.



Басни Д. Бедного представляют собой сплав весьма различных элементов, создающий впечатление не только внутреннего единства, но и своеобразия поэтического стиля автора. Мастер злободневного басенного образа и сюжета, Д. Бедный обрабатывал и мотивы басен, написанных поэтами прошлых веков, наполняя басню современным общественным содержанием и придавая ей, по примеру Крылова, живой национальный колорит. Он широко использовал образы, взятые из русской народной сказки, пословицы, поговорки. Басня Д. Бедного интенсивно воспринимала традиции народного творчества. Недаром впоследствии, защищая басенный жанр от нападок, поэт восклицал:

Как можно басне умереть?  
С народным творчеством она в родстве немало.  
И это я имел в виду,  
Когда в двенадцатом году,  
*Ища кратчайшего пути к народным массам,  
Им в баснях ненависть внушал к враждебным  
классам.*

(«В защиту басни»)

Самый процесс использования в басне различных элементов народного творчества представляет для нас большой интерес.

Начнем с того, что в басне Д. Бедного (здесь мы рассматриваем басни дореволюционного времени) широко применены иносказательные, фольклорные образы, выражающие мнение народа о различных человеческих качествах, социальных условиях, отношениях и т. д. Это — громадное количество образов, заимствованных из сказок о животных (волк, медведь, лиса, овца, крот, осел, кукушка, сорока, муха, паук, пчела, муравей, щука, ерш, вьюн и др.), образы предметного обихода (топор, ложка, свеча и т. д.) и образы более широкого обобщающего значения (Правда, Кривда и т. п.). Внешняя оболочка этих образов традиционна: волк выражает хищничество, кукушка — болтливость, муравей — трудолюбие, паук — тунеядство, муха — назойливость, деревянная ложка — нужду, топор — борьбу. Но конкретное жизненное содержание образов, их

социальная функция и, в конечном счете, их поэтический колорит совсем иные, чем в старинной народной повести или сказке.

Так, басня «Азбука» (1913) начинается с сообщения о том, что медведь был назначен правителем лесной округи. Новая должность понравилась медведю; но будучи гневлив, упрям и скор на расправу, он пришелся не по вкусу жителям округи, которые взвыли от его злодейства. О том, что представлял собой медведь-правитель, яснее всего говорит его распоряжение прислужнице-лисе:

Подъ объяви зверям приказ,  
Что мне от злобного их вою  
Ни днем, ни ночью нет покою;  
Да, окромя того, что «Аз»  
И «Буки» разные да «Веди»  
Сплошь могут знать одни медведи, —  
«Все звуки, дескать, не про вас», —  
Что тошно мне от их доуки,  
Что я-де грамоте не враг:  
Пусть собираются в овраг  
И воют, ежли что, от скуки.  
А так как с сутью я знаком,  
Чтоб следствий не было опасных,  
Не разрешаю звуков... гласных!  
Пускай повоют... шепотком.

Образ самодура администратора, душителя свободной мысли, врага просвещения, противника «гласности», т. е. образ правителя, столь характерный для России того времени, — это новое обличье уже знакомого образа медведя, содержащее достаточно ясный для народа социальный подтекст. Что же касается образа лисы, то общественный профиль персонажа вырисовывается из первых реплик, адресованных медведю:

Ваш-сясь! Осмелюсь доложить:  
Зверям трудненько стало жить.  
Они о вольностях мечтают.  
Все вольнодумцы искони,  
Не зря завывли так они:  
Они — воззвания... читают...

Примеры можно умножить: в образе болтливой кукушки перед читателем встает либеральный гово-

рун-демагог; в образе «трещотки чертовой, сороки», жалующейся на зубную боль, — поэт-декадент; в образе прожорливого паука — буржуазный хищник; в образе жужжащей мухи — меньшевик.

По-новому применены поэтом традиционные фольклорные образы Правды и Кривды. Вот стихотворение «Правда, Кривда и Копейка» (1912), имевшее конкретную политическую цель: разоблачить бульварную газету «Копейка», которую буржуазные издатели пытались распространять в рабочей среде, противопоставляя ее большевистской «Правде»:

Нельзя сказать, в каком году  
Так повелось, но так ведется,  
Что Кривде с Правдой не живется,  
Что Кривда с Правдой не в ладу,  
И не одна она, злодейка:  
Союзник верный ей Копейка.  
Людьми подмечено давно:  
Копейка с Кривдой заодно!  
Имея общую лазейку,  
Они вдвоем всегда, везде.  
С тех пор как создал черт Копейку,  
Копейка с Правдой во вражде!

Встречаем мы в баснях Д. Бедного и вариации других сказочных сюжетов (например, сказки о барине и бедняке — в басне «Благотворитель»). Из всех этих примеров следует, что, опираясь на привычные народные представления, на устоявшиеся в народной памяти образы и сюжеты, автор вводит их в круг новых тем, новых политических вопросов, выполняя тем самым задачи революционного агитатора, выразителя настроений широких масс.

Басни Д. Бедного связаны и с другой областью устного творчества — с пословицами и поговорками. Еще в творчестве Крылова ясно обнаруживалась близость басни к пословице. Многие из его басен, например «Осел», «Синица», «Лисица и виноград», вобрали в себя сюжеты русских пословиц; в языке басен Крылова пословицы были щедро использованы как элементы народной фразеологии; наконец, благодаря своей афористической меткости, стихи самого поэта (особенно концовки его басен) стали крылатыми

выражениями и постепенно превратились в пословицы. Рецензент «Московского телеграфа» писал о Крылове в 1830 году: «Он — представитель нынешнего народного русского остроумия. Удивительно ли, что его стихи идут в народе как пословицы». Один из замечательных примеров того, как услышанное в народе слово было обращено баснописцем в лаконичную формулу, а затем превратилось в пословицу, — концовка басни Крылова «Ворона и Курица», написанной в 1812 году. Очевидцы, бывшие в Москве в дни нашего посещения Наполеона, рассказывали, как голодные французы подстреливали ворон и варили из них суп. Высмеивая погнавшегося за славой Наполеона, Крылов написал басню «Ворона и Курица» и закончил ее словами:

Так часто человек в расчетах слеп и глуп:  
За счастьем, кажется, ты по пятам несешься;  
А как на деле с ним сочтешься —  
Попался, как ворона в суп!

Строка, сложенная поэтом по образцу народной пословицы «попал как кур во щи», но прямо бьющая в цель, приобрела такую широкую известность, что уже в 1822 году была включена в собрание русских пословиц Д. Княжевича.

В пословицах как бы кристаллизована выношенная веками народная мудрость; пословица — образец сжатости, лаконизма и отточенности фразы, выражающей значительную мысль. Вот почему столь важна она в работе поэта над басней — и как средоточие народной мудрости и как поэтический образец.

В баснях Д. Бедного народные пословицы встречаются часто: они использованы в контексте либо для иллюстрации образа («врала, да знала меру» — о кукушке), либо для подкрепления какой-нибудь мысли. Иногда же, наоборот, поэт обращается к пословице, чтобы опровергнуть выраженную в ней ходячую истину, как, например, в концовке басни «Порода» (1912):

Забыл Аким: «По роду и удел!»  
Так ведь Аким — простонародье.  
Но если я какого пса задел,  
Простите, ваше благородье!

Подобно Крылову, Д. Бедный нередко прибегал к методу реализации пословицы, строя на пословичном афоризме целый басенный сюжет (причем материал для басни брался, конечно, не из пословицы, а из самой жизни). Такова, например, басня «Иные времена», рассказывающая о росте сознательности рабочих. Основной мотив этой басни, да и название ее заимствованы из пословицы «Новые времена — новые песни».

Особенно много в баснях Д. Бедного примеров пословичного построения авторской речи: «всех дороже тот, кто всех дороже платит» — из басни «Трибун» (1912), клеймющей продажных либералов; «стал муравей за муравья, а муравьед — за муравьеда» — из басни «Муравьи» (1913), агитирующей за сплочение рабочих вокруг своей газеты; «плывите, братцы, мимо!» — из басни «Ерши и вьюны» (1913), разоблачающей меньшевиков; «добро тому, кто незнаком с хозяйским молоком» — из басни «Молоко» (1913), обличающей хозяйскую «помощь» рабочим; «я не охотник до похвал, так отдающих явно... бойней» — из басни «Похвалы» (1916), направленной против империалистической войны. А последние строчки басни «Поют» (1912) как бы специально сделаны по типу пословиц:

Когда рабочий плачет,  
Тогда хозяин скачет,  
Когда ж рабочий весел,  
Хозяин нос повесил.

Так обогащают друг друга басня и народное творчество: опираясь в своем языке, в построении образов, а порой и сюжетов на традиции народной поэзии, отвечая мыслям и чаяниям широких масс, басня столь глубоко проникается духом народности, что отдельные ее элементы возвращаются в народ как заново рожденные. Происходит это потому, что художник не механически воспринимает традиции народной поэзии, а творчески ими овладевает; он не только испытывает влияние этих традиций, но и сам воздействует на них, перерабатывая элементы фольклора в соответствии с идейно-художественными задачами своего творчества.

То же можно наблюдать в работе Д. Бедного над сказкой. К этому жанру он всегда проявлял большой интерес. Еще в 1913—1915 годах им были написаны стихотворные сказки «Клад», «Суд», «Чертовщина», «Звонок», «Куры», «Крысы», «Усы да борода», «Морока». В ту пору поэту удалось выпустить всего лишь один сборник басен; сказки же составили несколько сборников, вышедших в 1916—1917 годах: «Диво дивное», «Пирог да блин», «Сказки». В советские годы, кроме переизданий прежних книг, вышли еще сборники «Морока, четыре сказочных урока» (1928) и «Сказки» (1930). Инсценировки нескольких сказок Д. Бедного были показаны в 1924 году в Кремлевском клубе имени Свердлова.

В русский сказочный фольклор входят произведения самого разнообразного характера и содержания. Преобладают же в нем сказки, основанные на фактах реального быта, причем значительную группу среди них составляют сказки сатирические. Д. Бедный, который хорошо знал сказочный фольклор (об этом свидетельствует, в частности, его интерес к сборникам русских сказок), избрал в качестве предмета для поэтической обработки именно такие сказки, что, впрочем, не исключало применения в них отдельных элементов из волшебной, фантастической сказки.

В дореволюционные годы Д. Бедный, печатая свои сказки, нередко сопровождал их ссылками на фольклорные сборники, из которых позаимствованы сказочные сюжеты. Однако этим ссылкам не всегда можно верить, ибо нередко они давались лишь для того, чтобы легче было провести текст через цензуру. Обещая в июле 1913 года газете «Донская жизнь» серию сказок, «могущую составить книгу», Д. Бедный доверительно сообщал сотруднику этой газеты: «Разумеется, я дам и политические сказки, цензурность коих будет обеспечена возможностью сослаться на первоначальную основу. А там, глядишь, и свою сказку контрабандой проведу» (V, 276).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Характерно, что в том же письме Д. Бедный рекомендовал сопроводить в печати басню «Враль» ссылкой на

К числу таких сказок относится сказка Д. Бедного «Куры». Она появилась 6 апреля 1914 года в харьковской газете «Утро» с указанием в сноске: «Сюжет заимствован из «Русских народных сказок» А. Афанасьева, изд. 4-е, т. I, № 35». Включая сказку в сборник своих произведений, Д. Бедный, однако, снял сноску и ни разу ее больше не воспроизводил. Это и неудивительно. Сказка «Куры» — произведение резкой антимонархической направленности: она повествует о том, как куры избрали себе царем хорька, который обещал им избавление от раздоров и своевольтва, объявив себя защитником народа. Но чуть хорек укрепился в своих владетельных правах, он принялся с таким усердием истреблять подопечных, что уже к зиме от них почти ничего не осталось. Бросились последние куры к попу, а тот ответил им: «Несть власти, аще не от бога!» Тогда они пошли к мужику Вавиле, и тот им помог, но как — об этом рассказчик вынужден умолчать.

Обратившись к сборнику Афанасьева, мы находим там под № 35 сказку «Курочка», которая ничего общего не имеет с приведенным выше сюжетом. Это знакомая каждому с детства народная сказка о том, как курочка снесла яичко, мышка хвостиком задела его, яичко упало и разбилось, старик заплакал, старуха зарыдала... и т. д. Ясно, что ссылка на эту сказку понадобилась автору лишь для того, чтобы обеспечить появление в печати сочиненной им сатирической сказки, обличающей самодержавный режим.

Таким образом, сказка из сборника Афанасьева не являлась источником сказки Д. Бедного «Куры», но без освоения жанровых и стилистических особенностей русской сказки, без проникновения в самую суть народной поэзии он не мог бы сочинить ни одной из своих сатирических сказок. В этом легко убедиться, если проанализировать любую из сказок Д. Бедного — и «Куры», и «Крысы», и «Звонок», и особенно «Клад». Если автор не заимствует целиком народный сюжет,

---

сборник Н. Ончукова. К сожалению, басня «Враль» не сохранилась, и сопоставить ее с указанным источником не представляется возможным.

то он щедро берет из фольклора не только элементы стилистики, но и ситуации, мотивировки, отдельные образы и т. д., причем все это переосмысливает заново, вводит в новый контекст.

Сказка «Клад» (1913) начинается так:

Жил да был мужик Ермил,  
Всю семью один кормил.  
Мужичонка был путящий:  
Честный, трезвый, работающий;  
Летом — хлебец сеял, жал,  
А зимой — извоз держал.  
Бедовал и надрывался,  
Но кой-как перебивался.  
Только вдруг на мужика —  
Подставляй, бедняк, бока! —  
Прет несчастье за несчастьем:  
То сгубило хлеб ненастьем,  
То жену сразила хворь,  
То до птиц добрался хорь,  
То конек припал на ногу...  
То да се, да понемногу —  
Дворик пуст и пуст сарай,  
Хоть ложись да помирай!

Едва ли надобно доказывать, что этот отрывок представляет собою поэтическую интерпретацию обычного зачина русской бытовой сказки (в качестве образца автор избрал в данном случае сказки Пушкина, которые являются, как известно, гениальной поэтической переработкой народных сюжетов). Но вот как развивается сюжет сказки и как трактованы основные ее образы. Ермил, мечтая о кладе, который выручил бы его из беды, идет к знахарке. Традиционный сказочный мотив колдовства, гадания, чудесного наговора дан поэтом в нарочито сниженном виде. Знахарка описана так:

Баба дрыхнет на перине,  
Опивается бурдой:  
«Что, Ермил? С какой бедой!»

Совет знахарки (выкормить и вырастить бесенка, который добудет мужику клад) назван прямо «бабьим брехом», но Ермил пока еще принимает на веру этот брех и, растя «бесенка», отдает свои последние по-



житки, а «бес» оказывается «пустым местом». Если мотив колдовства и образ бесенка даны в сказке с иронической усмешкой, то традиционный народный мотив клада не снижается поэтом, а наполняется другим содержанием. «Мораль» состоит в том, что мужик ищет клад не там, где его можно найти, что клад этот — в народной «шири-воле», в борьбе угнетенных за свое освобождение. В подцензурной сказке 1913 года эта мораль выражена намеком, а в добавлении к сказке, написанном в 1918 году, подчеркнута уже со всей силой: здесь говорится о кладе, добытом в борьбе, о необходимости уберечь его от врагов:

Стой, Ермилушка, горой  
За народный, вольный строй,  
Заступи любому гаду  
Путь к отобранному кладу.

Перевод волшебного-мистических мотивов старой сказки в реальный бытовой или общественный план — излюбленный прием поэзии Д. Бедного. Целиком на этом приеме построена сказка «Чертовщина» (1913), где после обычных зачинов, присловий и переходов повествуется о том, как крестьянской девушке Арише явилась чертова коляска с сатаной и прислужниками, как налетели они на деревню, стали чинить над мужиками суд и расправу. . . В конце сказки разъясняется, что Ариша «спит и бредит чертовщиной», но из ряда деталей, как бы невзначай оброненных в сказке, да и из всего ее содержания явствует, что Арише представилась картина совершенно реальная: въезд в деревню царского карателя и бесчинства его над крестьянами.

Наконец, можно привести и такой пример, когда Д. Бедный целиком исходил из сюжета, взятого в русском фольклоре, — это сказка «Пирог да блин» (1914). Основой его послужила сказка «Петух и жерновцы», приведенная в сборнике Афанасьева «Народные русские легенды» (1859) и затем в его своде русских народных сказок (сам Д. Бедный пользовался сборником «Народные русские легенды», вышедшим под редакцией и с предисловием С. Шамбинаго в книгоиздательстве «Современные проблемы» в 1914 году).

Любопытно сопоставить эти два сюжета. Народная сказка «Петух и жерновцы» повествует о следующем. У старика и старухи кончился хлеб, и они привезли из лесу мешок с желудями. Дома один желудь закатился под пол, дал росток и разросся потом в большой ветвистый дуб, достигший самого неба. Взобрался дед по дереву на небо, увидел там кочетка (петуха) и ручную мельницу (жерновцы). Пришел мужик с кочетком и жерновцами домой. А старуха «взяла жерновцы и стала молотить: ан блин и пирог, блин да пирог! Что ни повернет — все блин да пирог! И накормила старика». Ехал мимо барин, одолела его жадность, украл он у стариков жерновцы. Кочеток бросился за ним, прилетел к боярским хоромам, стал требовать жерновцы. Барин приказал поймать кочетка, бросить его в колодец; тот выпил в колодце всю воду, потом был брошен в горящую печь, вылил воду, погасил огонь и отобрал у барина жерновцы.

Д. Бедный, перелажая сказку в стихи, почти в точности воспроизвел первую часть ее, позаимствовав из нее также новое название сказки — «Пирог да блин». При этом он с оттенком явной иронии обрисовал восшествие старика на небо:

«Ой, батюшки! Никак добрался до небес?!» —  
Снял шапку дед, перекрестился  
И по небу пустился.  
Исколесив без мала все концы,  
Набрел наш дед на жерновцы.  
Стал... Почесал в раздумье холку,  
Поковырял в носу:  
«Все небо исходил, а никакого толку!!!  
Хоть жерновцы домой снесу!»

Затем, желая придать сказке более широкий обобщающий смысл, поэт опустил вторую ее часть (с того места, где говорится о похищении жерновцов барином) и завершил текст следующей строфой:

Ведь сказка не нова,  
Ее легко проверить.  
Но если все-таки скуплюсь я на слова,  
Так потому, что страх берет за жернова:  
Боюсь открыть туда для жадных душ дорожку.  
Уж мы учены, славу богу!

Таким образом, «Пирог да блин» — не пересказ, не стихотворное переложение, а новый поэтический вариант народной сказки, в котором несколько упрощен сюжет, но яснее выделена и подчеркнута основная идея.

Жанры басни и поэтической сказки были освоены Д. Бедным в предоктябрьские годы. И в дальнейшем поэт не переставал работать над этими жанрами, наполняя новым содержанием свое творчество. Но жизнь требовала от поэта расширять его художественный арсенал, обогащать применяемые им поэтические средства.

## 2

В период революции и гражданской войны ведущую роль в поэзии Д. Бедного приобрели уже не басня и сказка, а лирика, песня. На место поэтических иносказаний, художественно оправданных и политически необходимых в обстановке самодержавного строя, пришла открытая революционная агитация. Эти новые условия и вытекающие из них новые задачи нисколько не умалили значения для революционного искусства традиций устной народной поэзии. Более того: работа Д. Бедного над песней поначалу целиком базировалась на широко распространенных народно-песенных образцах.

Песни Д. Бедного, написанные в этот период, представляли собой поэтические вариации устоявшихся в быту народных мотивов. Проникнутые новым содержанием, они отражали новый исторический этап жизни народа, возросший уровень самосознания масс. В поисках формы, наиболее близкой и привычной народу, автор неизменно обращался к опыту народного песенного искусства.

Вот, например, песня новобранцев, написанная в подражание старой солдатской или рекрутской песне:

Как посадят нас в вагоны,  
То-то будет плач да стоны.  
Все вагоны — грох да грох,  
Все девчонки — ох да ох!

Вы, сударушки-сударки,  
Выносите-ка подарки,  
Чтоб, отправясь в дальний путь,  
Было чем вас помянуть.  
Нам подарки ваши любви:  
Щечки алые да губы!

Вот «Плясовая», основанная на ритмических и словесных повторах, характерных для песенок «с притопом» (в качестве рефрена здесь берется концовка стиха):

Отчего не поплясать?  
— Поплясать.  
Дома нечего кусать.  
— Что кусать?  
Кабы мне да калачи,  
— Калачи,  
Я лежал бы на печи,  
— На печи.  
Кабы мне да сапоги,  
— Сапоги,  
Я б ударил в три ноги,  
— В три ноги.

Плясовая переходит в «частую» — серию бойких, размашистых частушек, сопровождающих пляску:

Ай, Тимошка, молодчина,  
Разошлася вся кручина,  
Разошлася вся тоска,  
Подковыривай с носка!

Эх-ма!  
Друг Кузьма!  
Парень с подковыркой.  
Денег, думаешь, сума, —  
Ан карман-то с дыркой!

Нередко песня создается на основе широко известного народного напева, сопровождаемого постоянным рефреном типа «Батюшки! Матушки!», «Барыня, барыня, ты моя сударыня!» Так написаны песни Д. Бедного «Бабушка Ненила» и «Барыня (Окопная)».

Опыт разработки народных мотивов помог Д. Бедному и в создании оригинальных песен, не имеющих прямой аналогии в фольклоре, но по духу родственных

песням народным. Первая такая песня в его творчестве — солдатская «Приказано, да правды не сказано», написанная в июле 1917 года (опубликована 2 августа). Текст ее быстро распространился в народе и вызвал раздраженные отклики на страницах буржуазной печати, требовавшей судебной расправы с автором. В четырех строфах было сказано главное, что волновало тогда народ, и прежде всего солдат: война, к продолжению которой призывает Временное правительство, нужна русской буржуазии, ее союзникам за рубежом, нужна владельцам денежного мешка, но не народу, которому она не принесет ничего, кроме жестоких жертв и разорения. Несомненно, важнейшим условием, благодаря которому шестнадцать строк этой песни стали передаваться из уст в уста, записываться в походные солдатские книжки и перепечатываться в газетах, явилось то, что мысль была заключена поэтом в легкую, живую форму, в форму открытого разговора, прямых вопросов и ответов, выраженных образным народным языком:

Нам в бой идти приказано —  
«Союзных ради наций».  
А главного не сказано:  
Чьих ради ассигнаций?

Кому война — заплатушки,  
Кому — миллион прибытку.  
Доколе ж нам, ребятушки,  
Терпеть лихую пытку?

Большую группу песен, написанных Д. Бедным в 1917 году, составляют песни-пародии: укоренившиеся в быту песенные мотивы использованы для создания вещей чисто сатирического плана. Применение готовых типов песен играет здесь двоякую роль: приближает тему к читателю и помогает раскрыть обличаемое явление не только всем смыслом сказанного, но и высмеянной, вывернутой наизнанку формой. Так пародируется залихватская казенная солдатская песня (элемент пародии здесь, в частности, подчеркнут псевдонародными словечками «патрет», «чижало», «мамзель» и т. п.). Так написаны сатирические песенки «Бука (буржуазно-

колыбельная)», «Как у питерских господ (предвыборная песня)», «Контрразведчики» и др. Для пародийной стилизации использованы поэтом и другие виды народного творчества: сказка («Колобок»), былина («Барские слезы»).

Можно сказать, что никогда ранее поэт с такой широтой не черпал из народного творчества и столь разнообразно не применял найденное в своей литературной работе. Для полноты картины следует добавить, что некоторые произведения устного творчества он целиком вводил в свой текст, причем в одних случаях заимствовал их из известных сборников русского фольклора, в других же брал на слух из бытующих в народе частушек и песен. Так, «Песни народные», приводимые Д. Бедным, взяты, повидимому, из сборника «Великорусские народные песни, изданные профессором А. И. Соболевским», причем в одном тексте соединены две песни: «Не кукушечка во сыром бору куковала...» и «Не шумите-ка вы, ах да ветры буйные...»<sup>1</sup> К числу песен, несомненно услышанных, относится приводимая им частушка того времени:

Ах вы, Сашки, канашки мои,  
Разменяйте вы бумажки мои!  
А бумажки всё новенькие,  
Двадцатипятирублевенькие.

Все эти тексты автор включил в стихотворную повесть «Про землю, про волю, про рабочую долю», над которой работал в сентябре — ноябре 1917 года. То было первое крупное произведение русской поэзии, по-

---

<sup>1</sup> См. сборник А. И. Соболевского. т. VI. СПб., 1900, №№ 71, 74. Обе песни — народные рекрутские причеты — приведены Д. Бедным дословно, кроме двух строк, имеющих следующие разочтения:

У Соболевского:

Только тужит лишь одна матушка, мать родная,  
Молода жена добра молодца проклинает,  
Красны девушки про молодчика вспоминают...

У Д. Бедного:

Только тужит лишь одна матушка, мать родная,  
А еще по мне, добром молодце, красная девица.  
Как все девушки про молодчика вспоминают...

священные событиям революционной эпохи. Изображая в повести судьбу простых людей, прошедших жестокую школу империалистической войны и ставших на путь борьбы за рабоче-крестьянскую власть, поэт стремился придать ей популярную народную форму. Он ввел в повесть несколько песен — как заимствованных из фольклора (вроде названных выше «Песен народных»), так и написанных по фольклорным образцам. Он использовал в повести и такие жанры устной поэзии, как побывальщина («Про Луку с его женой» — во второй части повести), сказка («Разрыв-трава» — в пятой части). Наконец, композиционно и стилистически он построил всю повесть по типу народных поэтических сказов с традиционным зачином («Запев»), обязательным «Прощанием», с привычными формулами переходов от одной темы к другой, с преобладанием сказового слога в самой повествовательной речи.

Таким образом, повесть не только насыщена мотивами народной поэзии, но и дана в специфическом фольклорном обрамлении. И подобно тому, как в басне и сказке дореволюционного времени поэт заново переосмыслил старые образы, старые формы, так и здесь, во всем этом обрамлении — в «Запеве», переходах, «Прощании» — он трактовал по-новому привычные народные мотивы.

Основная тема «Запева» — это тема горя, всегда сопутствовавшего жизни народа, и тема счастья, далекого от простых, трудящихся людей: «Горе, знай себе, гуляет — счастье ж где-то ковыляет». Смысл запева — в призыве поэта покончить с этой вековечной долей:

Не схватиться ли нам с горем?  
Может, мы его поборем,  
Скинем лихо с наших плеч,  
Ежли дружно приналечь  
Да тряхнуть, что станет силы,  
Всех, кто тянет наши жилы,  
Норовя наш век заесть?

Поэт видит путь к этой цели в сплоченности народа, в непримиримости его к злой судьбе, в готовности бороться до победы:

Подберемся, разберемся,  
Друг на друга обопремся,  
Словим горе в перемет  
И посмотрим — чья возьмет:  
Горе ль нам порвет все снасти,  
Мы ль в его широкой пасти, —  
Люд рабочий, батраки, —  
Все повыкрошим клыки?!

И смысл повести в том, что народ подошел уже к этой решающей схватке, что весь опыт жизни и страданий народа, опыт войны и революции окончательно определил его место в борьбе, и от исхода борьбы зависит его будущая судьба. В день Великой Октябрьской социалистической революции — 7 ноября 1917 года — автор пишет «Прощание» к повести, и звучит оно не как завершение, не как конец, а как переломный момент в большой народной эпопее:

Кончен, братцы, мой рассказ.  
Будет, нет ли продолженье?  
Как сказать? Идет сраженье.  
Не до повести. Спешу.  
Жив останусь — допишу.

Действительно, этими словами повесть его не была завершена. Автор вернулся к ней после Октябрьской революции, дописал еще одну главу и «Заключение» и, кроме того, начал писать новую повесть «Батраки», задумав ее как продолжение повести 1917 года (впоследствии он включил написанные главы в основной состав повести «Про землю, про волю, про рабочую долю»).

Итак, в создании одного из крупнейших произведений революционной поэзии традиции народного творчества сыграли исключительно важную роль. Этим и определилось то, что некоторые части повести Д. Бедного получили изустное бытование. То, что уже говорилось о тексте песни «Приказано, да правды не сказано», можно отнести и к другим введенным в повесть частушкам и песням; стали известны в народе и отдельные строфы, как бы оторвавшиеся от повести. В 1935 году сотрудники отдела фольклора Института



русской литературы Академии наук СССР со слов рабочего Ижорского завода записали три стихотворных текста, из которых первый, условно названный «Про германскую войну», варьирует первую главу начальной части повести Д. Бедного («На деревне тихо-тихо, по деревне бродит лихо»), второй — шестнадцатую главу пятой части (со слов «Как Корнилов-генерал артиллерию сбирал...») и третий — пятнадцатую главу той же части (о Керенском).<sup>1</sup>

Взятое у народа и творчески переработанное поэтом возвращалось к народу в новом, социально отточенном, поэтически отшлифованном виде. Таков был основной принцип взаимодействия русской революционной поэзии и народного творчества.

### 3

Потребность в боевой народной песне, отвечающей мыслям и запросам масс, с особой силой возросла в годы гражданской войны. Поэзия была призвана решительно обновить песенный репертуар, активно участвовать в борьбе народа за социализм. Вместе с другими советскими поэтами Д. Бедный стремился создать новую песню, которая отразила бы патриотические чувства освобожденного народа. В 1918 году, беседуя с Д. Бедным о настроении фронтовиков, В. И. Ленин заинтересовался книгой Е. В. Барсова «Причитания Северного края», на которую сослался в разговоре Д. Бедный.

«Взяв ее у меня, — рассказывает Д. Бедный, — долго он ее мне не возвращал. А потом, при встрече, сказал: «Это противовоенное, слезливое, неохотное настроение надо и можно, я думаю, преодолеть. Старой песне противопоставить новую песню. В привычной своей, народной форме — новое содержание. Вам следует в своих агитационных обращениях постоянно, упорно, систематически, не боясь повторений, указы-

---

<sup>1</sup> Запись хранится в фондах Института русской литературы Академии наук СССР.

вать на то, что вот прежде была, дескать, «распроклятая злодейка служба царская», а теперь служба рабоче-крестьянскому, советскому государству, — раньше из-под кнута, из-под палки, а теперь сознательно, выполняя революционно-народный долг, — прежде шли воевать за черт знает что, а теперь за свое и т. д.»

Вот какую идейную базу имела моя фронтовая агитация» (V, 287).

Судя по этому воспоминанию, в руках Ленина была вторая часть названного выше сборника Барсова, выпущенная в 1882 году и включающая в себя рекрутские и солдатские плачи. «Издаваемая книга, — сообщал в предисловии к ней составитель, — есть новая летопись плачущей народной поэзии. Ею открывается научному и общественному сознанию еще свежее народное горе, еще не сохшая слеза на его ланитах, еще недавний вековой вопль его крестonosной исторической жизни... Издаваемый материал был записан еще в 1868 г.»

В книге приведены образцы рекрутских причетей, записанные от известных русских воплениц (в том числе от Ирины Федосовой), — плачи по холостом рекруте, плачи по рекруте женатом, плачи при проводах солдата с побывки и т. п., а также описание рекрутского обряда. Материал этот отразил и тяжелые условия старой солдатской службы, на которую рекрутов провожали как на каторгу или на смерть, и порождаемое ими отношение народа к войне.

О том, как отнесся Ленин к сборнику Барсова, более подробно сообщает В. Д. Бонч-Бруевич в недавно опубликованном очерке «В. И. Ленин об устном народном творчестве». По словам Бонч-Бруевича, Ленин сказал:

«Хороша книжечка!.. Я внимательно прочел ее. Какой ценнейший материал, так отлично характеризующий аракчеевско-николаевские 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». <sup>1</sup>

Ленин предлагал написать исследование, в котором рекрутские плачи аракчеевского времени были бы сопоставлены с песнями протеста и борьбы, возникшими в среде беглых рекрутов, в «понизовой вольнице», в дружинах и отрядах скрывавшихся от помещиков и от полицейской власти вольных людей. «Тот же народ, — говорил Ленин, — а совсем другие песни, полные удали и отваги, смелые действия, смелый образ мыслей; постоянная готовность на восстание против дворян, попов, знати, царя, чиновников, купцов».

Таким образом, Ленин отмечает, что еще в прошлом веке традиционные рекрутские причеты вытеснялись крестьянскими песнями, проникнутыми настроениями борьбы. Да и в старых причетах, по замечанию Ленина, сквозь слезы матерей, жен, сестер, невест то и дело прорывалась народная ненависть к угнетателям, что, к сожалению, не получило надлежащего освещения в сборнике Барсова. «Надо, — советовал Ленин, — докопаться до скрытых, тайных песен, плачей, сказок, сатир — они должны быть, и в них мы найдем много нового и, вероятно, особо ценного». <sup>2</sup>

В книге Барсова Владимир Ильич оставил множество пометок, рассматривая которые, Д. Бедный, по словам Бонч-Бруевича, воскликнул:

«Вот как надо изучать фольклор, а не крохоборствовать, обращая больше всего внимания на различия, ударения, повторения и всю ту внешность, которой придается у нас несоразмерное значение. Везде и всюду должна быть приложена политическая точка зрения, раскрывающая внутреннюю борьбу народа с угнетателями, начиная от царей земного и небесного до последнего полицейского ярыжки включительно».

Беседа с Лениным по поводу книги Барсова по-

---

<sup>1</sup> «Советская этнография», 1954, № 4, стр. 120. Дальнейшие цитаты оттуда же (стр. 120—121).

<sup>2</sup> Отзыв Ленина о рекрутских песнях и плачах приводит также С. М. Буденный в своей книге «Боец-гражданин». Госполитиздат, М., 1937, стр. 16.

могла поэту многое определить в своем отношении к традиционному крестьянскому фольклору. Умей видеть в крестьянской песне отражение внутренней борьбы народа с угнетателями, — таков первый урок, вынесенный поэтом из беседы. Умей, далее, отличать безвольные, «неохочие» настроения, выразившиеся во многих старинных причетах, от песен, в которых звучит голос великой вражды к насильникам, к поработителям народа. Наконец, взамен старой песни создай новую, пронизанную любовью народа к своей армии, его готовностью сражаться за правое дело.

Если обратиться к произведениям, написанным Д. Бедным в 1918—1919 годах, то мы увидим, что старинные народные плачи в них расценены как явления пережиточные, архаичные, не отвечающие настроению масс в условиях революции и гражданской войны. Стихотворная повесть «Красноармейцы» (1918) описывает проводы молодых крестьян в Красную Армию; среди других мотивов здесь слышатся и мотивы рекрутской причети («Эх ты, горе наше, горе» и т. д.), но повесть ясно показывает, что эти чуждые народу настроения идут от деревенского богатея, а не от трудовых людей. Естественно, что и содержание приводимой здесь песни, в отличие от подлинного народного плача, лишено всякого драматизма; выдержанная в нарочито сниженных, пародийных тонах, она высмеивает и уничтожает «слезливые» настроения:

Кавалерия ль, пехота,  
Нам на них бы не глядеть,  
Нам сражаца неохота,  
Лучше б дома нам сидеть.  
С Дунькой, с Грунькой, с Танькой,  
с Манькой  
Лучше б дома нам сидеть.

Но мало было развенчать попытку воскрешения скорбных песен и плачей. Ленин, как мы уже говорили, требовал прежде всего новой лирики, способной противостоять рекрутским настроениям, способной выразить высокие патриотические чувства советских людей.

Ответом на это требование явилась песня «Проводы», написанная в сентябре 1918 года, во время пре-

бывания поэта на Восточном фронте. В песне дается бытовая картинка, частично воспроизводящая старинный рекрутский обряд: при проводах сбегается родня новобранца, поет ему сочувственную песню, а молодой солдат кланяется матери, потом родне и поет ответную песню. Привычные взгляды отсталой части деревни выражены в причитаниях родни:

А куда ж ты, паренек?  
А куда ты?  
Не ходил бы ты, Ванек,  
Да в солдаты!  
Поневоле ты идешь?  
Аль с охоты?  
Ваня, Ваня, пропадешь  
Ни за что ты.

Здесь слышатся традиционные нотки старого рекрутского плача. Но вот как отвечает крестьянский парень на вопли родичей:

Будь такие все, как вы,  
Ротозей,  
Что б осталось от Москвы,  
От Расаи?  
Все б пошло на старый лад,  
На недолю.  
Взяли б вновь от нас назад  
Землю, волю;  
Сел бы барин на земле  
Злым Малютой.  
Мы б завыли в кабале  
Самой лютой.

Песню завершают слова о том, что наша армия — армия народа, что она воюет за интересы трудящихся, что смертный бой, в который вступает молодой солдат, это бой «с барским сбродом».

Весь текст выдержан в ритмах народной песни, с четким интонационным выделением вторых и четвертых строк каждой строфы. Построение в форме диалога позволило автору использовать разговорные интонации, обращения, вопросы и прочие элементы живой речи. «Проводы» — одна из первых советских патриотических песен, широко распространившихся в народе.

До сих пор не установлена первая публикация этой песни (повидимому, текст появился в одной из листовок или газет Восточного фронта осенью 1918 года, а 15 декабря автор напечатал песню в «Бедноте» в составе повести «Красноармейцы»). Характерно, что уже с ноября 1919 года она появлялась в печати без подписи (например, в газете 7-й армии «Боевая правда» 28 ноября 1919 года), т. е. уже тогда «Проводы» имели хождение в качестве песни безымянной, народной. Широчайшую же популярность песня приобрела после того, как композитор А. Васильев-Буглай сочинил к ней напев и разучил его с курсантами военной школы ВЦИК.

Иногда отмечают, что, создавая мелодию, композитор исходил из старинной украинской народной песни, начинающейся куплетом:

Ой, що ж це за шум  
Учинився,  
То на муси комар  
Оженився.

Вернее было бы признать, что сам Д. Бедный исходил из этой песни при подборе ритма, метрики, интонаций: поэт и композитор ориентировались, таким образом, на один и тот же народный источник. Следует добавить также, что, приняв эту песню, народ ее видоизменил, сократил, приспособил к условиям широкого устного бытования.<sup>1</sup>

Количество песен, сложенных Д. Бедным в годы гражданской войны, велико. Часть их написана в

---

<sup>1</sup> Из семнадцати строф текста поются восемь — десять; иногда пение обрывается на строфе «С Красной Армией пойду», иногда на строфе «Будь такие все, как вы, ротозей». Различия в исполняемых строфах незначительны (например, в первой строфе вместо «Как тут вся моя родня» поется «Тут и вся моя родня» или «Тут и вся моя семья»). Один из вариантов песни, записанный в Московской области, разобранный в статье В. Сидельникова «Устная народная поэзия и творчество смоленских писателей» («Смоленский альманах», 1951, № 8, стр. 142—143). В этом варианте значится: «Во солдаты» вместо первоначального «Да в солдаты», «аль с охотой» вместо «аль с охоты», «притеснений» вместо «утеснений», «не скулите обо мне» вместо «не скулите вы по мне» и т. д.

подражание старинной народной песне — лирической («Девичья песня»), шуточной («Снежок»), хороводно-плясовой («Парни девок хороводят» — в повести «Красноармейцы»), камаринской («Муравьиная коммуна» — в повести «О Митьке-бегунце и об его конце»).

Группа песен Д. Бедного ориентирована на казачий фольклор: «Донская песня» (первоначально называлась «Казачья песня»), «Кубанская песня» (эпиграфом к ней даны строки подлинной казачьей песни), «Давно пора» и др. В них воссозданы традиционные мотивы встречи казака с девушкой (у колодца, у водопоя), приезда конника на побывку, вражеской погони за казаком и т. д.; применены характерные песенные зачины («Над славною над Кубанью рекой», «Ехал со тихого Дона»), образные параллелизмы (чайка белая — казак молодой), парные слова (душа-краса, погоди-постой, прыти-силушки), постоянные эпитеты (славная Кубань, тихий Дон, смелая головушка, вольный казак) и т. д. Этот традиционный поэтический строй весьма умело подчинен теме всего цикла — теме классового самосознания трудового казачества, неприимости его с казачьей «старшиной» (белогвардейцами, кулаками). В «Донской песне» казак зовет девушку в свои родные края, где «не ткут, не прядут — сладки вина пьют». Девушка отвечает, что ей всего милей доля трудовая и полюбится ей лишь простой казак. Обращаясь к пришельцу, она говорит:

«Ты скажи-скажи, кто ты есть таков:  
Из какой семьи, из каких полков?  
За кого стоишь на родном Дону,  
За простой народ аль за старшину?»  
Весь расцвел казак, словно алый мак,  
Свой, в мозолях весь, крепко сжал кулак:  
«Ты, душа-краса, погоди-постой:  
Я донской казак из семьи простой;  
За простой народ я в родном краю  
Как допрежь стоял, так теперь стою.  
И вся речь твоя больно мне любя,  
Знать, свела с тобой нас одна судьба».

Наконец, многие песни Д. Бедного сложены в традициях революционной песенной лирики, — эти традиции поэт наиболее активно осваивал в годы граждан-

ской войны. Некоторые его произведения являются новыми поэтическими вариантами известных революционных песен («Коммунистическая марсельеза», «Красная винтовка», написанная на мотив «Дубинушки»), другие же, будучи вполне оригинальными, близки по духу рабочим песням предоктябрьского времени, например «Революционный гудок», «Путеводная звезда», «Песня труда» и т. п.

К традициям революционной поэзии автор чаще всего обращался в стремлении создать красноармейский боевой марш, новую походную песню. Некоторые из них пользовались значительной популярностью в годы гражданской войны и нередко воодушевляли на подвиги красных бойцов; в воспоминаниях участников гражданской войны отмечены факты широкой известности и активного боевого воздействия на массы таких произведений Д. Бедного, как «Коммунистическая марсельеза», «Красная винтовка», «Танька-Ванька». Имели место также неоднократные попытки переложить тексты Д. Бедного на музыку, с тем, чтобы они стали хоровыми песнями. Так, например, в газете «Известия», где песня «Красноармейская звезда» печаталась без подписи в трех номерах (с 5 по 9 октября 1918 года), Народным Комиссариатом по военным делам был объявлен конкурс на музыку к этому тексту. Явно «просились» на музыку и строфы «Путеводной звезды» (названной автором в подзаголовке «боевой песней») и особенно «Красноармейской походной»:

Левой! Правой! Левой! Правой!  
Через горы и леса!  
Иль погибнем мы со славой,  
Иль покажем чудеса!  
Против вражьего напора  
Ощетиним мы штыки,  
Люду бедному опора  
Наши красные полки.

Музыка к текстам, однако, не была написана, и это ограничило масштабы их распространения.

Отдельно следует сказать о частушке, которую поэт также энергично осваивал в годы гражданской войны. В творчестве Д. Бедного частушки, как и в народной



Поэзии, группировались по определенным признакам, чаще всего по темам. Народная частушка с необыкновенной легкостью и быстротой схватывает все новшества в жизни, передает народное отношение к событиям и людям. Эта особенность жанра, как и поэтические свойства его, нашли живое применение в поэзии Д. Бедного. В «Частушках» («девичьих»), написанных в начале 1919 года, форма бойкого народного четверостишия с законченным внутренним сюжетом использована для отражения больших перемен, происшедших в жизни народа. При этом автор удачно применяет характерные для частушки насмешливо-сатирические тона:

Ой, хохонюшки, хо-хой,  
Ходит барин за сохой,  
В три ручья он слезы льет:  
— Нашей кровушки не пьет!

Косит Федя на реке  
В новом барском сюртуке.  
Нарядился дуралей, —  
Ты в поддевке мне милей!

Надо сказать, что, стремясь к сюжетной законченности каждого четверостишия, к полноте его содержания, автор избегал распространенной композиции частушки, основанной на образном параллелизме, при котором первая пара строк дает не начало сюжета, а лишь образную иллюстрацию к нему (часто заимствованную из явлений природы), в то время как вторая пара строк заключает в себе весь сюжет. У Д. Бедного сюжет объединяет все четыре строки, причем каждая последующая частушка, не теряя самостоятельности, дополняет и развивает тему предыдущей (как, скажем, в приведенных выше четверостишиях). Это создает основу для циклизации, которую закрепляет наличие в каждом цикле начальной частушки (запева) и частушки завершающей. Так сложены «Фронтные частушки», «Большая штука — наука» и др.

Частушка не требует специального напева: она легко ложится на бытующие в народе мотивы или же просто скандируется. Оттого некоторые частушки

Д. Бедного имели более широкое распространение, чем песни, хотя при этом нередко отрывались от циклов и почти всегда бытовали безымянно. Начальное же четверостишие «Фронтовых частушек» Д. Бедного —

Вот веселые, живые  
Вам частушки фронтовые.  
Эх, дуди, моя дуда,  
Подходи, народ, сюда! —

было подхвачено на эстраде, в цирке, на сцене фронтового театра.

Наряду с частушкой и песней большое место в творчестве Д. Бедного 1918—1920 годов заняли стихотворная повесть и беседа. В них поэт развил опыт своей работы над повестью «Про землю, про волю», еще более приблизив эти произведения к жанру народного сказа. В них возник излюбленный поэтом образ деда Софрона — беседчика и рассказчика, воплотившего в себе народную мудрость и готовность бороться за правду. Примечательна социальная характеристика этого образа: пахарь вольный, трудолюб хлебосольный, злейший враг породы дармоедской, человек старый да бывалый, дед Софрон прожил много лет, прошел немало дорог. Жизнь повседневно дает ему материал для сопоставления старого с новым:

Я новую жизнь постигаю сравнением  
С той жизнью, которой уж нет!

Дед Софрон бывал в Питере, наблюдал борьбу с врагами в послеоктябрьские дни («На завалинке»). Он шел «по дорожкам, по проселочкам» великой, необъятной Руси, говорил народу правду, звал его «встать за вольную отчизну головой» («Песня деда Софрона»).

В образе деда Софрона соединены черты стойкого и мудрого советского патриота с привычными чертами деда-сказителя, от имени которого ведется повествование во многих произведениях фольклора. Новые свойства рассказчика — его политический опыт, накопленный в революционных боях, высокое понимание патриотического долга — придают новаторский характер и тем повестям, которые рассказывает дед Софрон.

Примером может служить повесть «Рабоче-крестьянская власть (Отчет деда Софрона о Седьмом съезде Советов в конце 1919 года)». В ее основе — содержание доклада В. И. Ленина на съезде. Дед Софрон излагал ленинские мысли, передавал живые впечатления от встречи с Ильичем, от работы съезда, где были представлены трудящиеся всей республики. Он призывал поддерживать всеми силами рабоче-крестьянскую власть, укреплять родную Красную Армию. Внешне «отчет деда Софрона» сохранял традиционные формы народной беседы: об этом свидетельствуют и зачин (автохарактеристика рассказчика), и традиционные обращения к слушателям («Други мои и любезные детки!»), и вставная притча-сказка («Тысяча думушек»), и басня в середине текста, и «припряжка» (концовка) с традиционными поклонами и величанием:

Братья, низкий поклон  
Красной Армии нашей,  
Красной коннице нашей и Красному Флоту —  
Нашей власти рабоче-крестьянской оплоту.

Те же черты находим мы в «Беседе деда Софрона», в стихотворении «На завалинке», наконец в повести, самый заголовок которой характеризует ее жанр: «Старым людям — на послушанье, молодым — на поученье». Как видно из всего предыдущего, новое жизненное содержание решительно снимало элементы отвлеченной морализации, выливаясь в политически заостренный народный рассказ.

В работе над повестью и сказкой Д. Бедный успешно осваивал и народные формы стихосложения. Он воспринимал эти формы, опираясь на традиции великих русских поэтов, в частности на их опыт использования народного «говорного» стиха. Образцами для него были в этом смысле сказки Пушкина и поэмы Некрасова. Мы уже видели это на примере его прежних произведений (сказки, повесть «Про землю, про волю»). После революции Д. Бедный сделал попытку овладеть и такой трудной формой народной ритмики, какая выражена в пушкинской «Сказке о попе и о работнике его Балде». Он задумал сказку, которая по

своему сюжету, языку и стихотворному строю продолжала бы пушкинскую сказку. Так была написана «Сказка о батраке Балде и о страшном суде», изданная в 1919 году вместе со сказкой Пушкина.<sup>1</sup>

Сюжетно новый текст как бы досказывал то, что мы знали из пушкинской сказки: от щелчков Балды по умирает, Балду наказывают в суде, мучат его на барских конюшнях, пока не сводят в могилу. Но основное содержание сказки отнесено к послереволюционному времени, когда батраку открывается то, о чем веками мечтало трудовое крестьянство:

Ни помещика нет, ни приказчика,  
Ни старосты, злого доказчика,  
Никто деревни не давит,  
Сама собой деревня правит.

В сказке Пушкина, как и во многих народных сказках, батрак наказывает хозяина за скаредность и жадность, проявляя свое духовное превосходство над эксплуататором и тунеядцем. У Д. Бедного батраки, сплотившись, вовсе изгоняют бывших хозяев и с помощью рабочих утверждают новый строй жизни. Эту поправку внесла в сказку история, и Демьян Бедный, пользуясь старым сюжетом, придал ему новое содержание.

В «Сказке о батраке Балде и о страшном суде» Д. Бедный применил стиховой ритм, основанный на живом народном речитативе, лукавом и остром говорке. Строй этот, именуемый раешником или райком, дает автору свободу и в выборе метра и в определении размера строки; роль стиховой опоры здесь играют концевые созвучия (рифмы), легко меняющиеся в пределах одной сказки, от мужских и женских до более сложных; разнообразные особенности народной речи передаются здесь естественно и непринужденно. Потому

---

<sup>1</sup> Впервые сказка Д. Бедного была напечатана в «Правде» 6 ноября 1918 года. Настоящим исправляю ошибку в датировке этой сказки, допущенную в моей книге «Демьян Бедный. Критико-биографический очерк». М., 1953, стр. 90. Неверная дата — октябрь 1919 года — значилась и в прижизненных изданиях сочинений Д. Бедного.

Демьяну Бедному так полюбилась эта форма стиха. В беседе с молодыми писателями в 1931 году он сказал:

«Я эту скороговорку, столь пренебрегаемую литературными барами, но почему-то особенно любимую народом, вывожу умышленно на первое место. Довольно уж ее подержали в черном теле! Один только Пушкин гениальным чутьем уловил ритм и динамику размера, которым он написал знаменитую «Сказку о попе и о работнике его Балде». . . Тут Пушкин, несомненно, был близок к разгадке нашей народной ритмики». Далее Д. Бедный пояснил особенности этого «труднейшего размера»: «Вся сила в последних, рифмующих, ударных словах. А перед этим легкая народная скороговорка. Возможностей у такого стиха не исчислить».<sup>1</sup>

Внешне стилизуя пушкинскую сказку, Д. Бедный так прочно освоил эту форму стиха, что стал широко внедрять ее в свое творчество. Множество его стихотворений, «бесед» и фельетонов в начале 20-х годов и позднее было написано этим «райком».

Процесс восприятия народной поэзии был для Д. Бедного процессом глубоко творческим. Заимствуемые им народные формы в большинстве случаев подчинялись новому материалу, заметно видоизменялись, внутренне обновлялись.

Но это был также и процесс широкой переоценки наследия русского фольклора, отбора наиболее жизненных, наиболее плодотворных его элементов. Далеко не все формы устного творчества Д. Бедный принимал в свой поэтический арсенал. К наследию фольклора он подходил дифференцированно, стремясь отделить то, в чем сохранились пережитки патриархальной косности, от того, в чем выражены подлинные думы и чаяния масс. Задача художника, черпающего из фольклора, — строго различать эти пласты.

Как мы уже видели, поэт использовал не мифологическую сказку, а сказку реалистическую, бытовую; взамен рекрутской и старой солдатской песни он вы-

---

<sup>1</sup> Демьян Бедный. Вперед и выше. Профиздат, М., 1933, стр. 31—32.

двигал песню революционную, жизнеутверждающую, боевую. Мы видели также, что в тексте своих произведений он с очевидной иронией трактовал некоторые мотивы «чудесных» сказок, рекрутского причета и обряда.

Против чуждых элементов в фольклоре Д. Бедный особенно активно боролся средствами пародии и сатиры. Так, в ряде его фельетонов дана уничтожающая пародия на жанры мещанского репертуара — на цыганский романс («Левозсеровский романс»), шансонетку («На прокат» и пр.). Обличая чуждых народу людей, пародия в то же время демонстрировала те образцы эстетической пошлости, которые более всего соответствовали духовному уровню этих людей.

Формой пародии поэт охотно пользовался и в своих антирелигиозных стихах. Известно, что большое количество произведений он посвятил борьбе с мистикой, суеверием, религиозными предрассудками. Эти произведения удачно пародировали не только язык церковных кодексов и писаний, но и стиль духовных стихов, псалмов, заговоров, заклинаний, религиозных легенд. Особенно широко этот метод использован в большой антирелигиозной поэме «Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна», где высокаторжественный стиль христианского «завета» перемежается с ядовитой народной частушкой.

Критическое отношение к фольклорной традиции сказалось, наконец, и в характере использования автором народных пословиц. Специально подобранными пословицами иллюстрируется содержание многих его стихотворений. Таковы пословицы о кулаках и полах: «По бороде хоть в рай, а по делам — ай, ай!», «В рай просятся, а смерти боятся» и т. п. В иных случаях пословицы как бы комментируют события текущей действительности: например, в фельетоне «Ловля дураков» пословицы типа «Посулил поп шубу, да не дал» указывают на факты обмана крестьян.

Но есть и пословицы, которые выражают отжившие формы общественного сознания, психологию отсталой части крестьян.

Серией таких пословиц Д. Бедный сопроводил

повесть «Мужики» (1919), стремясь подчеркнуть косность деревенского быта.

Автор задумал отразить в повести жизненный путь молодого крестьянина, но чрезмерно выпятил отрицательные стороны жизни деревни, черты консерватизма в крестьянском быту. Трактовка темы оказалась ошибочной, повесть не удалась и впоследствии подверглась основательной переработке. Новую редакцию повести автор освободил от подобранных ранее пословиц, ибо по своему смыслу они принадлежали к пережиточным явлениям устного творчества. Следовательно, к этой части фольклорного наследия поэт не сразу правильно подошел.

Неверно он отнесся в свое время и к такой важной области народного творчества, как героический эпос. Он пробовал механически приспособить жанр русской былины к темам нового времени; вопреки им же утверждаемым принципам, становился на путь стилизации былин, искусственной модернизации их содержания. Именно так было написано «Расказанское положение» (1918):

Горе-горькое к купцам, вишь, подбиралось,  
Подбиралось к ним горе неотходное,  
Большевицское ль то воинство народное,  
Та ли силушка железная, упорная,  
Та ли силушка крестьянская все черная,  
Та ли рать неодолимая, опасная,  
Рать фабричная, заводская, все красная.  
«А и что же вы, купцы, да пригорюнились?  
А и что ж вы, словно бабы, все разнюнились?»  
Богатырь Бова сказал им учредилковский,  
То ли Лебедев, соратничек корниловский.

Рядом с Лебедевым здесь выведен купец-мудрец Крестовников, в других подобных же произведениях — Колчак со свитой, Краснов-генерал, «атаманщики», «войско казацкое», «силушка яицкая», «армия чернопогонная — оравушка чалдонная» и т. д.

В такой же стилизаторской манере написана песня «Отходная» (1919):

Как во славном то было во городе,  
Да в Новочеркасском,  
Малый круг, старшина вся казацкая,  
Она собиралася.

Не на радость сошлись атаманщики,  
Не на пированьице:  
Злое горе на них понадвинулось,  
Беда неминучая.

Порочность этого метода заключалась не только в механическом приспособлении старой формы к новому содержанию; автор неправильно толковал и основные образы русских былин; форму героического сказа он применил для изображения «силушки», враждебной народу, а главарей белогвардейщины нарисовал в образе «богатырей».

Чувствуя, вероятно, бесплодность этого метода, Бедный впоследствии избегал былинной формы, но ложное представление о богатырском эпосе, о существе и характере русских былин, непонимание их народно-героической природы не были изжиты поэтом: и много лет спустя дали о себе знать в либретто оперы «Богатыри».

#### 4

Творческая работа советских поэтов над фольклором была одним из средств борьбы за народность искусства, помогала им приблизить поэзию к массам, повысить ее роль в коммунистическом воспитании масс. Вместе с Д. Бедным в годы гражданской войны активно обращался к фольклору В. Маяковский, щедро использовавший народное творчество в агитационных плакатных стихах; к живым народно-песенным мотивам прибегали многие фронтовые поэты. Устное творчество народа стало одним из виднейших источников развития всей советской поэзии.

Оно же послужило серьезной опорой в борьбе с буржуазно-реставраторскими тенденциями, проявившимися в искусстве после гражданской войны. Тогда, в период нэпа, буржуазные эстеты толкали нашу поэзию на путь бездейности и формализма. Отвергая великое национальное достояние русского народа — наследие классиков литературы, они третировали и русский фольклор, и песенное творчество советского народа, и традиции народного стихосложения, и богат-



ства народного языка. В ожесточенной борьбе с врагами советской литературы Д. Бедный горячо отстаивал эти ценности.

Особенно сильный удар по буржуазному эстетизму нанес Д. Бедный в стихотворении «О соловье» — поэтической декларации, опубликованной весной 1924 года. Своему стихотворению Д. Бедный предпослал слова В. И. Ленина из беседы с Кларой Цеткин — слова о том, что искусство принадлежит народу и должно уходить своими корнями в самую толщу трудящихся масс, что оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, должно пробуждать в них художников и развивать их.<sup>1</sup> Эти слова и определили идейную сущность стихотворной декларации Д. Бедного.

Поэт высмеивает ложное понимание красоты, издавна присущее буржуазным эстетам: для них борьба и жизнь народной «черни» «неэстетичною была». Он объясняет, что такое понимание красоты вытекает из идеалистических взглядов на историю как на деятельность царей и королей, как на историю господствующих классов. Подчеркивая, что подлинным двигателем исторического процесса является народ, автор требует, чтобы и в искусстве центральное место занимал народ, выступает против буржуазно-эстетского пренебрежения к народу:

Для уха снобского такая речь чужда,  
Интеллигентщину такой язык коробит.  
На «грубой» простоте лежит досель запрет, —  
И сноб морочит нас «научно»,  
Что речь заумная, косноязычный бред —  
«Вот достижение! Вот где раскрыт секрет,  
С эпохой нашу настроенный созвучно!»

Разоблачая эти попытки извратить понятие новизны в искусстве, клеймя поклонников «протухшей мертвечинки», поэт говорит:

Нет, наша речь красна *здоровой красотой.*  
В здоровом языке *здоровый есть устой.*

---

<sup>1</sup> См. Клара Цеткин. Воспоминания о Ленине. Госполитиздат, М., 1955, стр. 14.

Гранитная скала шлифуется веками.  
Учитель мудрый, речь ведя с учениками,  
Их учит истине и точной и простой.  
Без точной простоты нет Истины Великой,  
Богини радостной, победной, светлолицкой!

Идею народности Д. Бедный утверждает и в стихотворении «Вперед и выше!», также написанном в 1924 году. Он указывает там, что народу нужно искусство правдивое, ясное, бьющее прямо в цель. Оттого и свое искусство поэта он ориентирует на традиции народного творчества:

Держась формы четкой, строгой,  
С народным говором в ладу,  
Иду проторенной дорогой,  
Речь всем доступную веду...

В том же году в известном стихотворении «Тяга», одобренном И. В. Сталиным,<sup>1</sup> Д. Бедный, противопоставляя себя оратору Имя-Рек, вещающему с высокой трибуны, писал о том, что подлинное место поэта — в гуще народа, что надо всегда быть с народом, слышать, как говорит народ, находить в самой жизни слова и краски для поэзии:

Мне с Имя-Реками не равняться,  
Мне бы где-либо поклоняться:  
У поросшего лопухом забора  
Послушать обрывок разговора,  
Полубоваться у остановки трамвайной  
Перебранкой случайной,  
Уловить на улице меткое словцо,  
Заглядеться на иное лицо...

В годы нэпа обнаружились попытки обновить и приспособить к новым условиям буржуазно-идеалистические концепции фольклора. Д. Бедный, в противовес подобного рода взглядам, настойчиво утверждал, что фольклор — это продукт коллективного творчества, что он являет собой живой процесс поэтического мышления народа и служит богатейшим источником творческой деятельности художников. Выступая на конференции

---

<sup>1</sup> См. И. В. Сталин. Сочинения, т. 6, стр. 275.

пролетарских писателей в 1925 году, Д. Бедный сказал: «Народ сам — великий творец, сам он — глубокий выразитель своих раздумий, сам он — коллективный создатель гениальных песен. Подойдите к нему с уважением, слушайте его любовно и унесите воспринятое от него с благодарностью. И тогда вы сами за свои песни будете иметь народную любовь, уважение и благодарность». <sup>1</sup>

О том, что фольклор — это исторически сложившееся художественное богатство народа, достаточно ясно сказано и в стихотворении «Разгадка» (1925):

От пра-пра-прадедов идет народный сказ,  
В нем — поэтический показ  
Простонародного мучительного быта.  
Не князьи грамоты, не летописный свод.  
Что мог он записать, неграмотный народ?  
С усмешкой горькою и прибауткой грустной  
Он душу отводил в побаске, в сказке устной,  
С искусством гения зашифровавши в ней  
Мечты о красоте грядущих светлых дней.

К этим мыслям Д. Бедный возвращался неоднократно, показывая всякий раз богатство идей, форм, поэтических средств, таящихся в лучших произведениях народного творчества. Мастерству «словесной экономии», лаконизму и выразительности поэтической речи народа он призывал учиться всех советских литераторов. «Умейте же говорить с народом его живым языком, — заявил поэт на третьем всесоюзном совещании рабселькоров в 1926 году, — прислушивайтесь сами к его живой речи и у него, у кого было мало слов, а «горя реченька, горя реченька бездонная», поучитесь «режиму словесной экономии». В малое количество слов народ умел вливать все свои упования, все свои скорби, все горе неизбывное. Так сумейте же и вы овладеть по-настоящему той, доходящей до сердца речью, которою владеет народ». <sup>2</sup>

Высоко ценя народное творчество, Д. Бедный в то же время решительно разоблачал попытки выдать за

<sup>1</sup> «Правда», 1925, № 12, 15 января.

<sup>2</sup> «Правда», 1926, № 123, 30 мая.

фольклор то, что не было создано народом, а принадлежало перу фальсификаторов и приспособленцев. Факты грубой стилизации, хуже того — откровенной фальсификации народного творчества имели место и в советское время, и поэт гневно ополчался против них. В заметке «Еще один пример», напечатанной 28 марта 1928 года в «Известиях», он останавливал внимание читателей на обзорной статье «Песенно-сатирические мотивы современной деревни», помещенной в февральской книге журнала «Печать и революция».

«О новом быте, — писал Д. Бедный, — ищешь новых слов, подслушанных и записанных советским этнографом». Таких слов маловато было в названной статье. Приводя оттуда запись одной из песен, поэт замечал: «А всей «новизны» в этой записи, что «самогонка». Вместо горелки».

Иными словами, путем легкой, поверхностной модернизации словаря «собиратель» пытался выдать старую песню за новую. «*Старой песней*, — заключает Д. Бедный, — на *новую деревню* клепать неча!»

Как сказывается в поэзии *новое*, как реагирует народ на великие социалистические преобразования в стране, как народное творчество помогает этим преобразованиям — вот что в первую очередь интересует Д. Бедного. Он стремится уловить и выразить новое в народном самосознании, в отношении человека к природе. То, что питало собою народную фантастику в прошлом, отражало отжившие времена: тогда народ был лишен элементарных жизненных благ и потому мечтал о скатертях-самобранках, жар-птицах, коврах-самолетах. Мечта народная, по словам Д. Бедного,

На трудный подвиг шла, на страшные мытарства,  
Нырjala в глубину, взлетала в высоту,  
Чтоб оттягать себе царевну-красоту

И за царевною — *полцарства*.

*Жар-птицей* бредила, ослепши в темноте.  
*Дворцы* ей снилися — в бескрайной нищете.

Сгибаясь под господским гнетом,  
Искала для борьбы *дубинку-самобой*  
И, бездорожная, в лазури голубой

Летела птицей в край любой,  
Обзаведясь *ковром* — волшебным *самолетом*.

Революция внесла коренные перемены в народную жизнь: в нашем небе реют самолеты: наша армия бьет врагов сильнее, чем дубинка-самобой; звуки радио в деревенской избе не хуже, чем гусли-самогуды, и столько света дадут нам электрические огни, сколько не могла бы дать никакая жар-птица. Обо всем этом писал Бедный в стихотворении «Разгадка», снимая таким образом волшебные-фантастические мотивы старой народной сказки, ибо они потеряли всякую почву в жизни, ибо жизнь опередила мечту.

Но, может быть, в народном творчестве вообще утрачено ощущение чудесного, сказочного, необычного? Может быть, из него исключается романтика будущего, поэзия мечты? На эти вопросы автор не давал ответа в своем стихотворении, написанном в 1925 году. Надо было, чтобы жизнь шагнула еще дальше, чтобы в нашей стране развернулось гигантское переустройство экономики, быта, культуры и психологии людей, для того, чтобы автор нашел такой ответ.

В эпоху социалистической реконструкции поэт и стремился пересмотреть прежние мотивы фольклора в свете нового жизненного опыта трудящихся масс, в свете новых требований народа к искусству. «Нынче жизнь все сказки перекрыла», — писал Д. Бедный в стихотворном послании советским писателям «Первое слово» (1936). Жизнь требовала новой поэзии, новой песни; художники и писатели были призваны вместе с народом создавать новое, социалистическое народное искусство.

В конце первой пятилетки Д. Бедный отправился на строительство Магнитогорского комбината и написал поэму «Вытянем!!» (1931). Здесь он напомнил об одном из старейших мотивов русского народного эпоса — о «тяге земной», которая долго не давалась народу и от которой гибли даже богатыри. Поэт спрашивал:

«... Мы теперь — не в такой ли мы точно поре?  
Не такой ли искус, не земная ли тяга  
Нас влечет к этой дивной Магнитной горе?  
Что ж? По силам, товарищи, нам тяга эта?  
Загружит наши домны руда

И — когда?

Домны первые в ход пустим мы к концу лета?  
Нашу тягу земную мы вытянем?»

«Да!»

Это «Да!» говорит не сам поэт, — возглас слышится ему из толщи масс: народ, штурмующий Магнитную гору, обещает добыть заветный клад, одолеть природу, стать хозяином над «силой земли».

В дни пуска Днепростроя, в сентябре 1932 года Д. Бедный посвятил М. Горькому стихотворение «Пороги», где, в частности, говорилось:

Чтоб больше древние пороги  
Не заступали нам дороги  
К грядущей, сказочной судьбе,  
С водой и скалами в борьбе  
Мы не работали — горели!

Гигантское сооружение, дающее миллиарды единиц энергии, описано как чудо («И чудо-Днепр, и чудо-поле, и эти чудо-берега», «чудо-электротурбины»), как веха на пути к «грядущей сказочной судьбе». В своем «Рапорте XVII съезду партии» (1934) поэт снова говорит о «сказочных победах» народа и о «Чудостроях», воздвигаемых на советской земле. Наконец, в речи на Втором всесоюзном съезде колхозников-ударников Д. Бедный еще раз напомнил о том, что «свои тайные мысли, надежды, чаяния» народ выразил в чудесных сказках, и подчеркнул: «Вот, товарищи, эти тысячелетние мечтания народа, они осуществлены советской властью, и потому ее сила и успехи незыблемы».<sup>1</sup>

Высказывания эти помогают понять, в каком плане мыслил себе Д. Бедный новую трактовку мотивов народного творчества: он не отрицал народные представления о сказочном, грандиозном, чудесном, а стремился заново, творчески их осмыслить. Тем же путем шел сам народ, который во множестве произведений устного творчества воспел победы социалистического строительства, видя в них реализацию своей вековечной мечты.

---

<sup>1</sup> «Литературная газета», 1935, № 9, 15 февраля

Совершенно так же можно было бы сопоставить новую трактовку Д. Бедным образов коршуна (он символизировал в старом фольклоре злую судьбу), «доли-боли», «дыва дивного» и др. (стихотворения «Диво дивное», «Новые времена — новые песни») с тем, как эти образы реализуются в современной народной поэзии.

Все эти годы поэт продолжал работать в излюбленном им жанре сатирической басни. Некоторые литераторы были склонны отрицать значение басни для советской поэзии; в предисловии к однотомнику Крылова, выпущенному в 1935 году, утверждалось даже, что после смерти великого баснописца этот жанр себя вовсе исчерпал. Против подобного рода утверждений — в частности против названного предисловия — и выступил Д. Бедный со стихотворением «В защиту басни» (1936). Он заявил, что признавать басню отжившей формой поэзии и этим обеднять наш боевой арсенал «не только глупо, но — преступно». И тут же объяснял, почему теперь басня заняла в его творчестве иное место, чем до Октября:

Я басне и потом не думал изменять,  
Но темы требуют различного подхода.  
Когда надвинулась «Октябрьская» погода,  
Пришлось в схватках применять  
Оружье всяческого рода.  
Но басня и досель пригодна нам вполне...

О том, что «басня и досель пригодна нам вполне», свидетельствовали хотя бы написанные им за три года перед тем басни «Еж» и «Пчела». Они выполнены с обычным для Д. Бедного-баснописца мастерством и внутренне осмыслены именно как произведения аллегорические. Поэт справедливо считал, что «темы требуют различного подхода». И если раньше, до Октября, ему чуть ли не каждую тему приходилось зашифровывать басенной аллегорией, то теперь к басне тяготели только темы, которые с наибольшим эффектом могут быть раскрыты в аллегорической форме. В народном творчестве аллегория — это не только иносказание, но и обобщение; «в нее, — писал Горький, — можно вложить огромное идейное содержа-

ние». <sup>1</sup> Свои басни Д. Бедный и основывал на этом свойстве аллегории: удачно найденная для такой темы, она помогала глубже раскрыть содержание, авторскую идею. Вот почему для сатирического удара по врагам советского строя Д. Бедный использовал, наряду с другими поэтическими жанрами, басню: в советские годы им были написаны басни «Молодняк» (1918), «Зарубка» (1919), «Пчела» (1933), «Еж» (1933) и др.

Много значила для Д. Бедного и работа над песнями, призванными отразить новые победы социализма, новые условия жизни народа. «Мы, — писал он в 1936 году, — не были бы большевиками, если бы удовлетворились немногими хорошими песнями. Больше того, это означало бы не слышать сигналов, которые идут из народных масс. Ведь дело у нас обстоит так, что мы, поэты, должны запеть вместе со всей страной». А можно ли быть хорошим песенником, — спрашивал он, — не зная народного творчества? И отвечал, что для песенного жанра мы должны использовать замечательную энергию и опыт народного творчества.

Д. Бедный упрекал поэтов в том, что они слабо знают народную песню, плохо развивают традиции фольклора, вследствие чего и не удовлетворяют широких запросов народа. В частности, от внимания исследователей, собирателей и поэтов ускользнула целая область фольклора — песенная сатира. Мало пишется песен, воспевающих труд, почти нет песен, посвященных представителям различных профессий (горнякам, строителям и т. д.). Нужны хорошие лирические, детские, колыбельные песни. «Почему я заговорил о песенном жанре? — продолжал Д. Бедный. — Вопрос этот интересует меня отнюдь не только академически: давайте, мол, изучим песенный жанр, ликвидируем его однообразие и т. д. Дело в другом. Ведь мы живем и боремся в героическое время, и наш честный поэтический голос должен звучать вовсю, мы

---

<sup>1</sup> М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1941, стр. 35.



должны полностью владеть своим мастерством» (V, 296—300).

Изучать народное творчество и овладеть мастерством для того, чтобы воспеть наше героическое время, — вот что требовал Д. Бедный от советских поэтов. Из песен, с которыми он сам выступил в 20-е и 30-е годы, следует назвать прежде всего «Нас побить, побить хотели» (1929) и «Перекопскую» (1931). Первая из них, положенная на музыку композитором А. Давиденко, приобрела общенародную известность, вторая стала песней 51-й Перекопской краснознаменной дивизии, в списках которой Д. Бедный значился почетным красноармейцем. Успех названных песен объяснялся тем, что их патриотическое содержание выражено в легкой, гибкой и очень простой форме, непосредственно примыкающей к народному творчеству. Умело использованы в них и живые элементы народной фразеологии. В частности песня «Нас побить, побить хотели» основана на широко употребительных формах речи, введенных в поэтический строй («так махнули, так трянули, крепко так ответили», «прут как очумелые», «так распетушились», «того дожидались» и т. п.); название же и первые слова песни взяты из народной частушки, бытовавшей в Сибири:

Нас побить, побить хотели,  
Побить собиралися,  
А мы сами, атаманы,  
Того дожидались.

Слова «Нас побить, побить хотели» напомнил поэту И. В. Сталин.<sup>1</sup>

Новые песни, сложенные Д. Бедным, жили в народе вместе с его прежними произведениями. В связи с выходом его книги «Чудесное письмо» один из читателей сообщил в «Правду»: «В деревне часто слышишь частушки и песни Демьяна Бедного. Поют их

---

<sup>1</sup> См. об этом в воспоминаниях Д. Бедного. «Правда», 1929, № 301, 21 декабря.

под гармонику, под музыку. Поют за работой, поют во время отдыха. Это приняло массовый характер, имеет распространение в деревне». <sup>1</sup>

Д. Бедный активно содействовал успехам советской поэзии в области народной патриотической песни.

## 5

Уже говорилось, что порой Д. Бедный допускал в своем творчестве ошибки, связанные с неправильным пониманием исторического прошлого народа. Особенно серьезны были эти ошибки в фельетонах 1930 года, где поэт в извращенном виде представил русский национальный характер и скатился к прямой клевете на народ. Стихотворения эти — «Слезай с печки», «Без пощады», «Перерва» — были осуждены Центральным Комитетом партии. И. В. Сталин, разъясняя поэту решение Центрального Комитета, указывал, что Д. Бедный отступает от ленинизма, что нездоровую тенденцию, проводимую в его фельетонах, невозможно примирить с известным ленинским положением об исторических заслугах русского народа, вызывающих чувство национальной гордости у сознательных русских рабочих. <sup>2</sup>

Необходимо заметить, что идейные срывы сопровождались в творчестве Д. Бедного резким снижением художественного качества, пренебрежительным отношением к форме, вульгаризаторскими высказываниями о классическом наследии, игнорированием народного творчества. Не случайно в том же 1930 году в поэме «Темпы» Д. Бедный ложно истолковал сюжет о рыбаке и рыбке, допустив грубую фальсификацию русской классической сказки. Тогда же было написано стихотворение «Где подлинные богатыри», в котором истинным витязям — героям Красной Армии и Флота — противопоставлялись богатыри «фальшиво-

<sup>1</sup> «Правда», 1936, № 135. 18 мая.

<sup>2</sup> См. И. В. Сталин. Сочинения, т. 13, стр. 23—27

бумажные», т. е. хранимые народной памятью с давних времен; поэт откровенно призывал «заняться сплошным развенчанием воинственной нашей старины».

Нигилистическое отношение к историческому прошлому тесно переплеталось с неуважением к народному творчеству.

Д. Бедный вскоре признал свои ошибки и осудил их в докладе, прочитанном молодым писателям 25 февраля 1931 года.<sup>1</sup> В ряде произведений 1931—1936 годов он стремился отразить героические дела советского народа, запечатлеть рост патриотического сознания масс. Но ошибочного представления об историческом прошлом народа он не изжил до конца; оно сказалось в сочиненном им либретто комической оперы «Богатыри» (1936).

Опера под таким названием была написана в прошлом веке композитором А. П. Бородиным на текст второразрядного драматурга Виктора Крылова. Московский Камерный театр, руководителем которого был А. Я. Таиров, решил поставить эту оперу, предложив Д. Бедному дать для нее новый текст. Постановщик и автор либретто использовали музыку Бородина для комического зрелища, в котором, по их замыслу, русские богатыри должны быть высмеяны, низведены до уровня незадачливых, бесшабашно-разгульных людей. Если Виктор Крылов писал свой текст в форме пародии на псевдонародную оперу, не очень заботясь при этом об исторической правде, то Д. Бедный еще более ухудшил дело, введя в пьесу ряд новых моментов откровенного антиисторического содержания. Так появилась картина крещения Руси, нарисованная в пошло-издевательских тонах, трактованная как «пьяное дело». Так возникли презрительные характеристики русских богатырей. Так была введена в пьесу тема разбойников, которые противопоставлялись богатырям как люди «положительные» и даже «героические». Д. Бедный прямо заявил, что «героическую линию» в пьесе должны были вести «разбойнички честные, богатыри лесные».

---

<sup>1</sup> См. Д. Бедный. Вперед и выше, стр. 40—41.

Все в этом пошлом фарсе было поставлено на голу, грубо искажено.

Русские богатыри живут в сознании масс как легендарные герои, защитники правды, избавители народа от нашествий и бед. Они олицетворяют самые благородные свойства души и характера, присущие русскому народу. Горький, утверждая, что «наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев созданы фольклором», приводил в пример богатырей Микулу и Святогора. А Д. Бедный представил их в смешном и жалком виде, извратил их социальный и нравственный облик. В этом своем толковании народного эпоса Д. Бедный смыкался с отвергнутой марксизмом «теорией» княжеско-дружинного происхождения русских былин: якобы эпос зародился в феодально-аристократических верхах, а народ лишь «донашивал» его в своей памяти; якобы эпос отражал идеологию господствующих классов, а богатыри олицетворяли собою воевод и князей.

В народном эпосе «разбойнички лихие» всегда были отщепенцами, тунеядцами, презиравшими честный труд, предпочитавшими ему легкую наживу. Недаром борьба с разбойниками является традиционным мотивом русских былин, причем, по сюжету былин, от грабежей и разбоев народ защищают богатыри. Илья Муромец прославлен в былине за то, что он «проехал-то леса темные... грязи черные» и победил Соловья-разбойника; великой заслугой Ильи названо избавление народа от сорока тысяч разбойников, не дававших пути «ни проезжому, ни прохожому, ни пролетному». А Д. Бедный вздумал наделить разбойников чертами «революционности»: будто бы они и были самым прогрессивным элементом в Киевской Руси.

«Богатыри», поставленные в Камерном театре 29 октября 1936 года (в печати пьеса не появлялась), были резко осуждены советской общественностью. «Правда» писала: «Пьеса Демьяна Бедного в постановке Таирова, проявившего исключительное усердие в раздувании фальшивых сторон незадачливого произведения, — это вовсе не народная пьеса, а произведение лженародное, антинародное, искажающее народ-

ный эпос, извращающее историю народа; ложное по своим политическим тенденциям. И автор и театр этой постановкой оказали услугу не народам Советского Союза, строящим свое социалистическое искусство, а кому-то другому.

Такие пьесы чужды советскому искусству, — они радуют только наших врагов». <sup>1</sup>

Пьеса была снята с постановки.

Уроки «Богатырей» обсуждались на собрании московских поэтов. По словам газетного отчета, поэты дали резкую оценку пьесе. Они отметили, что Д. Бедный отступил в ней от принципа народности литературы. <sup>2</sup>

Иначе подошли к делу поклонники эстетского, «камерного» искусства. Они попытались использовать критику «Богатырей» для пересмотра самого принципа народности. Такие попытки встретили отпор со стороны литературной общественности. Об этом свидетельствует, в частности, письмо к Д. Бедному поэта А. Жарова, отразившее борьбу вокруг «Богатырей». «Приходится, конечно, и «Богатырей» судить, — писал А. Жаров 29 ноября 1936 года. — Сужу как надо, по партийному и по справедливости, с тем непременно добавлением, что Демьян останется Демьяном без «Богатырей» и богатырем без Таирова. Так оно и будет». В письме далее говорится о необходимости резкой критики Камерного театра (который, как известно, еще до «Богатырей» проводил антиреалистическую линию в театре), о крахе камерности в искусстве и в поэзии, о попытках некоторых людей опорочить основные принципы советской поэзии, направить ее на путь трюкачества и формализма. «Этот номер не пройдет. . . — писал А. Жаров, — камерники получают должный отпор». <sup>3</sup>

Критикуя «Богатырей», советский народ призывал художников неукоснительно следовать исторической

---

<sup>1</sup> П. Керженцев. Фальсификация народного прошлого. «Правда», 1936, № 314, 15 ноября.

<sup>2</sup> «Литературная газета», 1936, № 66, 27 ноября.

<sup>3</sup> Архив Демьяна Бедного (Институт мировой литературы имени А. М. Горького).

правде в изображении прошлого, всесторонне изучать памятники народного творчества. Осуждение «Богатырей» было ударом по субъективизму в искусстве, по вульгарному социологизму в науке, по натуралистическим тенденциям в театре, поразительно уживавшимся с «камерностью» и эстетством.

Суровым уроком был провал «Богатырей» для Д. Бедного. Пьеса шла вразрез с идейными основами советской литературы, с ее эстетическими принципами. Необходимо было глубоко осознать причины неудачи, пересмотреть свое отношение к историческому прошлому (навеянное антинаучными домыслами пресловутой «школы» Покровского), отказаться от вульгаризаторского подхода к народному эпосу, пристальнее всматриваться в жизнь, знать, о чем думает, что переживает и чего ждет от своих поэтов советский народ.

Д. Бедный не сразу решил эти задачи. Последние годы перед Отечественной войной были в его творчестве трудными годами: он мало писал, еще меньше печатал, тщательно пересматривал все написанное прежде в свете критики, которой подвергались его ошибочные произведения.<sup>1</sup> И — что знаменательно — в эту пору он занялся изучением современного устного творчества, он обогащал себя знанием поэзии народов СССР.

«Как прекрасны песни наших национальностей! — писал он в 1937 году. — Возьмите, например, песни марийского народа. Переводя некоторые из них для книги «Двух пятилеток», работая над переводом поэмы одной марийской женщины, я был взволнован до слез. Безвестный автор дал в поэтическом обобщении волнующий образ современности, воспел радостную нашу долю в образе красивой девушки. Я принял все меры, чтобы разыскать ее. Но оказалось, что два месяца назад эта женщина скончалась. Песня, ею созданная, потрясает своей силой.

---

<sup>1</sup> Результатом этого пересмотра явилось однотомное собрание сочинений 1937 года, где ряд произведений дан в переработанном виде («Мужики», «Вперед», «Смелей», «Молодые силы» и др.).

Глубоко потрясают национальные ойротские песни, как и песни других наших народов» (V, 300).

В том же году Д. Бедный занялся переводом песен братских народов на русский язык.<sup>1</sup> Им, на основе подстрочника, был сделан поэтический перевод двух ойротских песен («Зажглась золотая заря», записанной со слов колхозника в Элекмонарском аймаке, и «Есть в Москве человек», записанной в Онгудайском аймаке), мордовской песни «Завешание» (записанной в Саранске со слов сказительницы Е. Кривошеевой) и армянской песни «Парень Хачо» (записанной в селениях Котайского района Армении). Все эти тексты вошли в крупнейший свод советского фольклора — книгу «Творчество народов СССР», выпущенную под редакцией М Горького и Л. Мехлиса к двадцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции.

В 1939 году Д. Бедный изучал также уральский и алтайский рабочий фольклор, с которым он познакомился в записях П. Бажова и в публикациях фольклористов.

«Крайне примечательно, — указывал Д. Бедный в одной из своих заметок 1939 года, — что рабочий фольклор, бывший в таком пренебрежении у дореволюционных фольклористов, именно теперь обнаружил себя в образцах изумительной силы и красоты.

Всего только три года тому назад в Свердловске была издана книга «Дореволюционный фольклор на Урале». В ней было помещено и комментировано несколько уральских горнорабочих «тайных сказов». Среди этих сказов особо выделялись три, записанных П. П. Бажовым...

В минувшем году в Новосибирске вышла книга сказаний алтайских горнорабочих «Легенды и были».

---

<sup>1</sup> В прошлом Д. Бедный интересовался легендами и песнями угнетенных народов царской России. Так, в 1928 году он обработал сюжет сказки о женском ханстве, позаимствованный из журнала «Древняя и новая Россия», 1875, № 11. «Эта старая восточная сказка. — писал в послесловии Д. Бедный. — любопытна и характерна для поработанных женщин Востока мечтою о том, что идеальная женщина-освободительница, которая, по смыслу сказки, раскрепостит восточную женщину, явится с севера» (III, 314).

Книга тоже первоклассного значения. Блестяще подтвердилось чье-то утверждение, что уральские и алтайские заводы являются «колыбелью рабочего фольклора».<sup>1</sup>

Из названных источников Д. Бедный позаимствовал для поэтической обработки двадцать произведений рабочего фольклора, среди которых четырнадцать составили записи П. Бажова. Творческую работу П. Бажова (который, как известно, не только записывал сказы, но и заново их излагал, дорабатывая отдельные образы, шлифуя детали) поэт ценил исключительно высоко: «Это подлинный «горный мастер» фольклорного цеха! Словесная его одаренность и знание областной речи таковы, что я напрягал все усилия, только бы не уронить ни одного из тех словесных изумрудов, которые так щедро рассыпаны в его записях».

Д. Бедный признавался, что над сказами он работал «с напряжением, порой изнурительным, и черпал недостающие силы в самом материале, в этих чудесных героических сказках о страданиях и борьбе доблестных предков нынешнего счастливого поколения уральцев».<sup>2</sup>

Эту работу Д. Бедный продолжил в период Великой Отечественной войны.

## 6

Четыре года войны были последними годами жизни поэта. Его творческая активность в этот период поднялась очень высоко. Он писал фельетоны, агитки, тексты к газетным карикатурам и подписи к окнам ТАСС, стихотворные повести и т. д. Своей исключительно разнообразной и оперативной работой поэт содействовал закалке боевого патриотического духа советских людей, достижению победы над врагом.

---

<sup>1</sup> Из рукописи 1939 года, частично опубликованной в журнале «Смена», 1951, № 4, стр. 18.

<sup>2</sup> Там же.



В этой работе Д. Бедный широко опирался на традиции народного творчества. В частности, он написал серию басен («Волк-моралист», «Доверчивый кум», «По гостю — встреча», «Обиженный вор», «Змеиная природа», «Шулера», «Врага пощадить — в беду угодить», «Резонный ответ»), сложил несколько песен («Анка-партизанка», «Боевая фронтовая»), обработал народную сказку («Победа»). Образы, заимствованные из народного творчества, помогали ярче выразить патриотические чувства широких масс, их ненависть к захватчикам, беззаветную преданность отчизне.

В эту пору Д. Бедный решительно пересмотрел свои прежние ошибочные взгляды на русскую историю. Он показал в новых стихах, что советский народ является наследником великих патриотических традиций, созданных поколениями русских людей, героями Куликова поля, Полтавы, Бородина.

В новом свете предстали поэту и традиции русского народного эпоса. Именно теперь Д. Бедный полностью осознал, что героические сказания и былины отразили прошлое русского народа, его великий труд и боевые дела. Стихотворение «Вперед к победам!» поэт начал такими строками:

О русской, о своей родной стране —  
О реках, о лесах, горах, долинах  
И о себе самом, о русской старине  
Народ повествовал в торжественных былинах.  
Мы любим слушать их, в них узнавать черты  
Свои — наследственно-живые, коренные.  
Великих предков мы наследники родные,  
А не убогого народа сироты.

Отказался поэт и от своих ошибочных взглядов на образы русских богатырей. В том же стихотворении он подчеркнул, что народ в доблестных витязях всегда видел и видит «защитников родных святынь и алтарей и жизни своего народа». Поэт открыто полемизировал с той ложной концепцией богатырей и разбойников, которая отозвалась в его порочной пьесе 1936 года. Богатыри воплощали в себе моральную чистоту и духовную силу русского человека, его боевую мощь и беззаветную преданность отчизне:

От ворогов своей святой, родной земли  
Они отчизну берегли.  
Врага-нахвальщика они встречали боем,  
Но совести своей — и этим Русь горда! —  
Кровавым грабежом, насильем и разбоем  
Не осквернили никогда.  
«Грех, — Муромец Илья, свершая подвиг свой,  
Говаривал не раз бывало  
Своей дружине боевой. —  
Грех обижать дитя, глумиться над вдовой.  
Нам это дело не пристало».  
Недаром же Илья, могутный и простой,  
В борьбе за родину боец непобедимый,  
Народом чтился всем как богатырь любимый  
И как подвижник наш святой!

В стихотворении «За нами — Родина стоит!» Д. Бедный напоминал защитникам родины боевой завет русских богатырей: не порешив врага, не располагаться на отдых. «Пока не размозжил ты черепа змеи, успокоения не ведай», — таков был девиз богатырей, и наш народ будет бороться с захватчиками до полной победы.

Изображая советский народ, доблестных советских воинов-героев, Д. Бедный то и дело обращается к образу богатыря. Описывая переправу наших войск через Днепр, поэт восклицает:

Идут победно в город стольный  
Былинные богатыри!

Богатырями представлены и донецкий забойщик, могучий семидесятилетний старик («Слава Родине нашей прекрасной!»), и «силач колхозный» («Богатырский наказ»). В одном из последних своих стихотворений, посвященном нашей победе в Великой Отечественной войне («Праздник победы»), Д. Бедный воспел бойцов-богатырей, «чьей бранной доблестью гордимся мы по праву».

Пользуясь образами богатырского эпоса, Д. Бедный теперь не допускает в своем творчестве стилизации. Он понимает, что былины, как древние памятники народного творчества, отражают народное сознание далеких времен и, составляя неотъемлемую часть культурного достояния народа, его художественное

наследие, не могут непосредственно передать черты нашей современности: всякие попытки механически приспособить былинный стиль к темам нашего времени неизбежно ведут к упрощениям, к архаизации языка, искажают образы героев. Неудачи ряда «сказителей», которые в военные и послевоенные годы пытались повествовать о советском народе примитивно воспринятым языком старых былин, подтверждают правильность той позиции, которую избрал тогда Д. Бедный.

Поэт продолжал также изучать устное творчество народов СССР. Им был подготовлен сборник произведений народного творчества под названием «Звезды счастья». Стихотворные переложения уральских сказов он задумал объединить в сборник «Горная порода» с подзаголовком «эпопея» (сохранился машинописный экземпляр ряда текстов с общим титульным листом). Еще в заметке 1939 года, цитированной нами выше, он писал: «в сказах налицо все элементы, дающие нам основание признать их в целом эпопеей. Да, это героическая рабочая эпопея! Такое они производят впечатление единством своей тематики».

Материалы сборника Д. Бедный направил К. Е. Воршилову. В письме, датированном 8 марта 1945 года, К. Е. Ворошилов ответил:

«Дорогой Демьян!

Успел прочесть только эту вот тетрадку и прямо должен сказать — вещь хорошая; нужно начатую работу закончить, так я полагаю, и желаю тебе успеха и крепкого здоровья».<sup>1</sup>

Завершить эту работу в полном объеме помешала Д. Бедному смерть: он умер в мае 1945 года.<sup>2</sup>

Поэзия Демьяна Бедного проникнута духом народности. Устное творчество народа всегда находилось

---

<sup>1</sup> Архив Д. Бедного.

<sup>2</sup> В IV том Собр. соч. Д. Бедного включены поэтическое переложение сказа Бажова «Мастерство» и стихотворение «Уральские сказы». Другие стихи этого цикла, которые Д. Бедный успел завершить, до сих пор, к сожалению, не изданы.

в кругу интересов поэта, постоянно изучалось как один из важных источников литературной работы. Правильный взгляд на фольклор, на особенности его содержания и поэтической формы помог Д. Бедному воспринять наследие фольклора творчески, обогатить свои произведения, а в ряде случаев обогатить и поэзию самого народа; ошибки же, которые допустил Д. Бедный в этой области, были им успешно изжиты.

Опыт работы Д. Бедного над произведениями народного творчества должен быть, несомненно, воспринят нашими писателями. Он послужит дальнейшему развитию советской литературы, поможет укрепить ее творческие связи с массовым народным искусством.

---



*Д. м. Молдавский*

## **МАЯКОВСКИЙ И ФОЛЬКЛОР**

(Заметки)

1

Время первого знакомства Владимира Маяковского с устно-поэтическим творчеством точно определить невозможно, как невозможно определить его в биографии любого другого писателя. С самого раннего детства человек окружен стихией фольклора. В одних случаях играют роль родители писателя, его семейное окружение, в других — нянька и т. п., но, как бы то ни было, в истории русской литературы вряд ли был писатель, который с самого раннего детства не запомнил бы десятков устно-поэтических произведений.

Маяковский с детства знал и любил русские (и украинские) сказки и песни. Об этом вспоминают и мать поэта А. А. Маяковская и его сестра Л. В. Маяковская, называя немало народных песен, которые пелись в семье. Совершенно очевидно, что в семье с демократическими устоями интерес к народному творчеству был не на последнем месте.

Детство Маяковского прошло в Багдади и Кутаиси. Он хорошо знал грузинский язык. Его школьные друзья уверяют даже, что первые его стихи были написаны по-грузински. И, естественно, вместе с песнями и сказками русского народа в его сознание входил и

фольклор Грузии. Одноклассник поэта, кутаисский врач Е. Е. Иванцеладзе говорил нам, что Маяковский хорошо знал в детстве грузинские песни и сказки. А. И. Нинуа, также учившийся одновременно с поэтом, сообщает, что, кроме сказок из сборников А. Н. Афанасьева и бр. Гримм, юный Маяковский хорошо знал грузинские сатирические сказки, которые мог слышать в Багдади и Кутаиси. Сказок и пословиц, по сообщению Нинуа, Маяковский знал множество. Часто повторял: «Плохому человеку плохое слово лучше хорошего дела». Другие его соученики — А. И. Судаков, В. И. Демьянович, Ш. А. Ткешелашвили — также подтверждают, что Маяковский прекрасно знал и русский и грузинский фольклор.

Со временем к детским впечатлениям и знаниям прибавились полученные в гимназии. В гимназиях Грузии была принята хрестоматия В. Мартыновского «Русские писатели в выборе и обработке для школ». Об этом написал нам школьный учитель поэта В. А. Васильев. Хрестоматия содержала значительное количество фольклорных текстов: сказки (о животных, нравоучительные и др.) — «Лисичка-сестричка», «Кривда и Правда», «Солнце, месяц и ворон», «Иванушка-дурачок» и многие другие; былины — «Илья Муромец и Соловей-разбойник», «Илья Муромец и Идолище поганое»; ряд народных песен.

В хрестоматии приводились и отрывки из работ Ф. И. Буслаева, И. Е. Забелина, Н. И. Костомарова. Отрывки из Буслаева были снабжены подзаголовками: «Мифологическое и эпическое значение пословиц», «Значение народной поэзии», «Процесс образования народного эпоса» и др. Главки эти давали некоторое представление о концепции мифологической школы. Выдержки из Костомарова касались художественно-бытовой сущности сказки, выдержки из Забелина — языческой религии русских славян.

Трудно утверждать, что именно из названных текстов и исследований запомнилось молодому Маяковскому. Но к тому моменту, когда его «из пятого вышибли класса, пошли швырять в московские тюрьмы»,

совершенно определенный запас знаний в области устно-поэтического творчества он уже имел.

Но была стихия устно-поэтического творчества, которая влияла на формирование взглядов юного Маяковского в несравненно большей степени, нежели все материалы из гимназических хрестоматий и учебников. У нас нет ни малейшего желания оспаривать ценность культурного багажа, вынесенного поэтом из стен гимназии; наделенный великолепной памятью мальчик раз и навсегда запомнил десятки поэтических отрывков из хрестоматии. Но не этим произведениям было суждено определить ту основную линию интереса к устно-поэтическому творчеству, которой следовал Маяковский всю свою жизнь.

В статье «Как делать стихи» поэт писал, что для него все размеры — и длинные и короткие — с детства напоминают две песни: «Вся первая группа ассоциируется у меня с

Вы жертвою пали в борьбе роковой. . . —

а вторая — с

Отречемся от старого мира».

Маяковский говорил, что он знал эти песни «лет с девяти», т. е. со времени политической демонстрации батумских рабочих. Революционные события внесли в его детство революционную рабочую песню.

Есть в автобиографии Маяковского указания и на другие песни. Поэт писал, что приехавшая из Москвы сестра познакомила его с песнями «К солдату» и «Как у нас в городке».

Первая — популярная песня, опубликованная в газетах «Социал-демократ» и «Солдат»:

Постой-ка, товарищ! Опомнися, брат!  
Скорей брось винтовку на землю.

Вторая — сатирическая вариация на мотивы одноименного стихотворения А. К. Толстого.

Обе песни свидетельствовали о силе революционного воздействия на фольклор. Поэт говорил, что «стихи и революция как-то объединились в голове».

В письмах Маяковский упоминал о гимназических забастовках, стачках, о событиях в Кутаиси, подчеркивая, что «гимназия закрыта на четыре дня, так как мы пели в церкви «Марсельезу».

В автобиографии поэта, да и в его статьях, нет воспоминаний о других жанрах устно-поэтического творчества. Та рабочая революционная песня, которая была известна ему в начале его пути, а позднее органически вошла в творчество, была совершенно особым жанром, активным оружием в руках революционного пролетариата. Не случайно большевистские газеты «Звезда» и «Правда» пропагандировали на своих страницах поэтическое творчество русских рабочих. Со страниц этих газет уходили «в народ» революционные строки стихов, становящихся песнями; и тут же, рядом, подчеркивалась революционная роль песни как средства воспитания пролетариата.

Боевые гимны революционного пролетариата впоследствии явились для поэта Маяковского жанром наибольшего воздействия в области фольклора.

Как известно, Маяковский не оставил пространных высказываний об устно-поэтическом творчестве народа. Но в практической своей работе уже дореволюционных лет он исходил из совершенно определенных предпосылок. Можно уверенно утверждать, что произведения фольклора не вызывали его интереса ни со стороны связи их с древними мифами, ни как реликты прошлого. Устная поэзия не была для поэта чем-то случайно занесенным из-за тридевяти земель, не была собранием заговоров и магических заклинаний, как для иных его современников вроде Велемира Хлебникова.

Как известно, фольклор не остался вне поля зрения всевозможных литературных групп и течений буржуазной литературы XX века. В годы реакции, т. е. в те годы, когда Владимир Маяковский входил в литературу с первыми своими стихами, таких литературных групп было очень много. Но от символистов до Велемира Хлебникова тянулась единая линия обращения к устно-поэтическому творчеству, как одной из форм ухода от современности. Откровенно выражено



это было у К. Бальмонта с его «гимнами, песнями и замыслами древних», стремящегося «побыть мечтой на всех мировых полях и ото всех вернуться обогащенным».

Буржуазные поэты тех лет создавали стихи будто бы на «народной основе», а в действительности бесконечно далекие от дум, чаяний и ожиданий народа. Увлечение диалектизмами, поиски мистической экзотики, тяга к выдуманной магической архаике определяли творчество многих поэтов того времени. Одни «ориентировались» на древневосточную поэзию, другие пытались постигнуть тайну заговоров, обращались к магии и колдовству.

Вопрос о раннем Маяковском и фольклоре не исследован. В рамках статьи об его поэзии советского периода можно сказать лишь, что уже в дореволюционные годы Маяковский проявлял интерес к народному творчеству. Речь идет не о прямых цитатах, хотя поэт упоминал то о пошехонце, запутавшемся в трех соснах, то о говорящей рыбешке, то о паленой шерсти дьявола.

Стремление оживить, очеловечить окружающие предметы и явления, характерное для предреволюционного творчества Маяковского, было в известной мере связано с характерными чертами устной поэзии.<sup>1</sup> Конечно, это не отменяет и других — литературных воздействий, но само по себе остается существенным для изучения вопроса об истоках поэзии раннего Маяковского.

«Поэзия грядущего» была для него глубоко национальной, вопреки тому, что декларировали в своих манифестах футуристы.

---

<sup>1</sup> В числе образов у раннего Маяковского можно выделить две группы: образы, построенные на одушевлении явлений вселенной и явлений природы (например, «солнце съежилось», «возьму и убью солнце», «земля, дай исцелю твою лысеющую голову» и пр.), развивающие представления народных речений («солнце село», «наступает вечер» и пр.), и образы, построенные на овеществлении и одушевлении таких понятий, как страх, смерть, душа (например, «страх орет из сердца» и пр.). Последние связаны с пословицами и поговорками («у страха глаза велики» и пр.). Вопрос этот требует особого исследования.

Работа Маяковского в РОСТА, связанная с его стихами, поэмами и пьесами первых революционных лет, много значила для него. Поэт ощущал необходимость новых методов реалистического показа мира. Устно-поэтическое творчество, в частности, было для него материалом, где он находил не только новые яркие слова, новые образы и размеры, но и прежде всего новый метод изображения жизни, быта, борьбы трудящихся.

Отношение Маяковского к фольклору ближе всего подходило к отношению Демьяна Бедного, в творчестве которого устная поэзия играла весьма значительную, больше того — направляющую роль. И Маяковскому и Демьяну Бедному были глубоко чужды те взгляды на устно-поэтическое творчество, которые пропагандировали вульгаризаторы и упростили из Пролеткульта.

В пролеткультовском журнале «Горн» превозносилось творчество древних. Испещренная именами Перуна и Велеса, одна из статей ориентировала рабочую молодежь на архаичные жанры, а одновременно в журнале «Грядущее» теоретик Пролеткульта П. Бессалько писал, что «старую сказку надо забыть. Нужно знать, что «Рублевская Русь» уже умерла. . .» Иными словами, пролеткультовцы в одной статье приглашали ориентироваться на вымирающие древние жанры, а в другой требовали отречься от фольклора вообще, призывали «Железного Мессию, а не Спаса, рожденного в яслях». Полное непонимание роли устно-поэтического творчества в современной литературе характерно и для многих других пролеткультовских деклараций.

Пролеткультовцы, верные своим вульгаризаторским установкам, сбили с дороги немало писателей. Но, разумеется, не в их силах было помешать Маяковскому.

Как и Демьян Бедный, Маяковский широко использовал в своей работе жанры устно-поэтического творчества. В его «Окнах РОСТА», в стихах и поэмах первых послереволюционных лет сильны элементы сказки, частушки, песни, былины, пословицы.

Особенный интерес представляет для нас отношение Маяковского к народной сказке, одному из тех жанров, где гипербола стала основной формой типизации.

Как известно, принципы сказки не были чужды поэту: та фантастика, которая отличает сказку, характерна и для «Рассказа про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума», и для «Сказки для шахтера-друга про шахтерки, чуни и каменный уголь», и для «Необычайного приключения, бывшего с Владимиром Маяковским летом на даче», и для более ранней «Сказки о Красной Шапочке», и для плакатов РОСТА («Читайте! Специально для узбеков и киргизов будет эта сказка об одном верблюде», «История про бублики и про бабу, не признающую республики» и др.).

Все эти произведения Маяковского объединяет не только фантастика сюжетного развития (волшебник дает глупой бабе «сороходы-сапоги», позволяющие ей очутиться во врангелевском «раю»; солнце запросто является на призыв поэта и т. п.), но и сказочная интерпретация основных образов. Несомненно, такие персонажи, как волшебник, дающий «сапоги-сороходы», пришел в стихи Маяковского из народного творчества. Даже его появление в стихах по-сказочному мотивировано: волшебник дает бабе сапоги, чтобы показать ее ошибку:

Шел волшебник мимо их.  
— На, — сказал он бабе, —  
сороходы-сапоги,  
к Врангелю зашла бы!..

Сапоги-сороходы, как и скатерть-самобранка, волшебная палица, ковер-самолет — «волшебные предметы», широко известные в русских сказках. Таков и сказочный образ Людогуса из очерков «Париж». По образцу удивительных сказочных гибридов Маяковский создал это «существо с тысячеверстой шеей», которое видит дальше всех, но только главное.

В работе над образами сказки Маяковский во многом шел за Щедриным. При всем обилии фантастических деталей, сказки Щедрина глубоко реалистичны. Взяв из русского фольклора отдельных персонажей вместе с присущими им признаками и функциями, ве-

ликий сатирик дал им совершенно новую интерпретацию. Если, используя литературные образы, Щедрин обнажал их глубинную суть, то от первоначальных образов устно-поэтического творчества он безусловно отходил, строя на их материале картины современной ему жизни. Это же характерно для Маяковского.

Несомненно, что образ солнца, пришедшего к поэту в поселке Пушкино, связан с персонифицированным образом солнца из народной сказки. Об этом говорит и простота величественного светила и, главное, его человеческие черты в сочетании с весьма реальными чертами солнца:

В окошки,  
в двери,  
в щель войдя,  
валилась солнца масса,  
ввалилось;  
дух переведа,  
заговорило басом:  
«Гоню обратно я огни  
впервые с сотворенья.  
Ты звал меня?  
Чай гони,  
гони, поэт, варенье!»  
Слеза из глаз у самого —  
жара с ума сводила,  
но я ему —  
на самовар:  
«Ну что ж,  
садись, светило!»

Солнце, явившееся к Маяковскому, напоминает образ солнца из многочисленных русских сказок, например из известной сказки «Солнце, Месяц и Ворон-Воронич», где все названные персонажи ходят друг к другу в гости, а солнце печет на себе оладьи, посильно облегчая труд своей жены (есть эта сказка и в сборнике А. Н. Афанасьева).

Встречались у Маяковского и другие сказочные образы. Так, Змей Горыныч введен поэтом в его агитлубок «Крестьянам! Рассказ о Змее Горыныче и о том, в кого Горыныч обратился нынче». Маяковский сам подчеркивал, что, повествуя о Змее Горыныче (под которым подразумевался самогон), он будет вести «из ста-

рой истории сказ». Конечно, сказочный образ здесь играет чисто условную роль. Взяв его некоторые внешние черты, его «устрашающую» функцию, Маяковский показал одного из врагов крестьянского люда.

Если позиции Горького, Демьяна Бедного и Владимира Маяковского в отношении к фольклору были весьма близки, то на иной, диаметрально противоположной точке зрения (в вопросах теории прежде всего) стоял Сергей Есенин — один из тех поэтов, которые пришли к революции с открытой душой, хотя революция, во всяком случае поначалу, была для него всего лишь дверью в «страну Инонию», легендарную страну мужицкого счастья. Будущее Есенин понимал лишь через прошлое, и к тому же очень далекое прошлое; отсюда бесчисленное множество библейских и евангельских образов в его послереволюционных стихах, цитаты из культовых книг. Отсюда и интерес к устно-поэтическому творчеству, — но не к живому, развивающемуся, а к вымирающим его жанрам.

В 1919 году Есенин написал книгу «Ключи Марии», то есть «ключи души» (автор разъяснял, что у хлыстов «Мария» означает «душа»). Он выступил с апологией мистической сущности творчества, с проповедью образа-самоцели. Политическая сущность «Ключей Марии» в том, что эта книжка была направлена против марксистско-ленинской идеологии. Поэт заявлял, что литературе «противны занесенные руки марксистской опеки в идеологической сущности искусств. Она строит руками рабочих памятник Марксу, а крестьяне хотят поставить его корове».

К счастью, «теории» Есенина находились в противоречии со значительной частью его послереволюционного творчества. Это великолепно подметил Маяковский в статье «Как делать стихи»: «Есенин выбирался из идеализированной деревенщины, но выбирался, конечно, с провалами и рядом с

Мать моя родина,  
Я большевик...

появлялась апология «коровы». Вместо «памятника Марксу» требовался коровий памятник. Не молоконос-

ной корове, а корове-символу, корове, упершейся рогами в паровоз».

В качестве теоретического подспорья Есенин опирался на труды фольклористов — приверженцев так называемой «мифологической школы». Установлена связь некоторых образов Есенина с отдельными работами «мифологов». Особенно наглядна такая связь в его стихах, ощутима она и в книге «Ключи Марии», которая указывает на несомненную зависимость поэта от «мифологической школы», хотя сам он гордился самобытностью и оторванностью от каких бы то ни было школ. Характерно, что в тексте «Ключей Марии» упоминается Ф. И. Буслаев — основоположник русской «мифологической школы». Есенин широко использует материалы из книги другого «мифолога» — А. Н. Афанасьева, автора «Поэтических воззрений славян на природу». Так, Есенин пишет о связи в народном представлении *колеса — телеги — зайца — белки*; о связи *дождя — стрел — посева — бисера — нитки*; о связи *лука — радуги — дуги — ворот* и т. д. Все эти примеры имеются в названной книге Афанасьева — в главах «Солнце и богиня весенних гроз», «Гроза, ветры и радуга» и др. Именно оттуда и связь образа радуги с образом дуги, лука, арки.

В чем суть «мифологической школы»? Прежде всего она утверждала, что все народные произведения — мистико-религиозного происхождения, что они возникли в глубокой древности и дошли до нас лишь в испорченном виде.

Есенин в «Ключах Марии» упоминал ряд имен исследователей. Несомненно, что книгу Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» он прочитал особенно внимательно.

Пробуя постичь «живой дух поэзии», т. е. скрытый смысл обычных явлений и предметов, Есенин стремился найти их подтекст. Так, в стихах «Отчарь» появился образ февральской метели, в которой слышен звон волхвований. В стихах «Октоих» православная молитва переплелась с языческим заговором и пророчеством. В произведениях этих лет (к ним можно добавить поэму «Инония», стихи «Преображение», «Небесный барабан-

щик» и другие) вошли образы, если не просто заимствованные из книги Афанасьева, то, во всяком случае, связанные с мифологическим толкованием народного творчества.

В поэме «Инония» появился образ поэта-ведуна:

Не утрашуся гибели,  
Ни копий, ни стрел дождей, —  
Так говорит по библии  
Пророк Есенин Сергей.

Возвещая пришествие «нового Спаса», едущего на мужицкой кобыле, поэт звал к старым формам быта, к той, как говорил Буслаев, основе, на которой «твердо покоится настоящий порядок вещей и все будущее развитие жизни».

Агитлубли Маяковского «Обряды», написанные летом 1922 года и вышедшие отдельным сборником в 1923 году, были в известной степени направлены против такого рода фольклоризма. Все они носили антирелигиозный характер: высмеивали крестины, церковный брак и пр. В них Маяковский широко использовал материал народных сатирических сказок, а также (в качестве пародий) некоторые архаические притчи. Интерпретируя образ сказочного дурачка, поэт показывал злосчастного человека, слепо верящего в приметы. Рассказ «От примет, кроме вреда, ничего нет» разоблачал поверия религиозно-мистического характера. Суеверный Ферапонт губил собственного ребенка из-за того, что не мог в срок привести доктора. Среди помех на пути этого Ферапонта особое место занимал черный кот — в понятии суеверных людей вестник рокового несчастья.

В агитлубках «Обряды» (и последующих агитационных стихотворениях) Маяковский высмеивал и веру в «коровьего заступника» — святого Егория («Про Феклу, Акулину, корову и бога»), в Илью-пророка («Про Тита и Ваньку, случай, показывающий, что безбожнику много лучше»), в «сглаз» («Ни знахарство, ни благодать бога в болезни не подмога») и др.

В агитлубке «Про Тита и Ваньку...» Маяковский дал образ Ильи-пророка в полном соответствии с устно-

поэтической традицией. Достаточно напомнить известную легенду «Илья-пророк и Николай», где Илья-пророк всячески пакостит мужику, за которого заступает Николай-угодник, причем оба выступают в виде этаких ловких мужичков «себе на уме»: «— А вот посмотрим, — отвечал Илья, — еще много ли достанется! Как спалю я молнией, как выбью градом все поле, так будет мужик твой правду знать да Ильин день почитать. — Пospорили-пospорили и разошлись в разные стороны. Никола-угодник сейчас к мужику: — Продай, — говорит, — поскорее ильинскому батьке весь свой хлеб на корню; не то ничего не останется, все градом повыбьет» и т. д. Но у Маяковского не Николай-угодник, а Иван Иванов — самый обыкновенный советский человек — побеждает надменного пророка.

Очень часты в стихах Маяковского той поры образы устно-поэтического творчества, прочно вошедшие в разговорный язык. М. Рыбникова указала на обилие таких оборотов;<sup>1</sup> количество образных оборотов, взятых из устной речи, в произведениях Маяковского периода РОСТА особенно велико.

Для примера возьмем несколько самых первых «Окон». В каждом из них такие обороты: «Насчет отопления Деникин здоров. . .», «Щи из пуль и березовая каша. . .», «Сиж у моря и жду погоды. . .», «Эх, задал бы я от Красной Армии ходу!»

Но не следует думать, что Маяковский отворил двери для диалектизмов, для всех идиом разговорной речи в чистом виде. Он решительно отбрасывал вульгарные обороты, хотя подчас (в значительно меньшей степени, чем Демьян Бедный) стилизовал свою речь под язык крестьянина или красноармейца тех лет.

Надо сказать, что иногда, хотя и редко, Маяковский использовал и образы народных загадок. Так, в «Октябрьских частушках» («В октябре с небес не

---

<sup>1</sup> Вопрос о лексике поэта, сопредельный с рассматриваемым, поставлен М. Рыбниковой в статье «Разговорная фразеология в языке Маяковского» (сб. «Творчество Маяковского», изд-во Академии наук СССР, М., 1952). Об этом же см. В. Дувакин «Окна РОСТА» и их политическое и литературное значение» (в том же сборнике).



пух, снег с небес валится...») поэт видоизменил загадку о снеге: «К мясоеду на небе гусей шиплют».

Чаще можно встретить всяческие переделки пословиц и поговорок. Иногда на этом целиком построены тексты «Окон РОСТА». Сюда относятся «слегка подновленные пословицы»: «Нашла коза на камень» (Юденич под Петербургом), «Дальше едешь — тише будешь» (Вильсон, едущий в отпуск), «Русь — свинье не товарищ» (Россия и Деникин) и т. д. Первоисточники этих пословиц очевидны всякому. Иногда поэт придавал новое значение старым пословицам, не только изменив одно слово или хотя бы букву, но даже делая лишь иную расстановку знаков. Примером может быть пословица «Молчание — знак «Согласия» (из того же «Окна»).

Часты у Маяковского обороты, из так называемого детского фольклора. В плакатах РОСТА детское творчество использовано для переделок и цитат. Так, например, Маяковский вспоминал строчки известных детских песенок:

Калет по неважной пошел дорожке.  
Остались бабушке ножки да рожки.

Или:

Тилим-бом, тилим-бом!  
Стал гореть Вильсонов дом.

Аналогично использована песенка «Чижик-пыжик, где ты был?» в плакате РОСТА о Врангеле:

Врангель, Врангель, где ты был?  
У Ллойд-Джорджа танк добыл.

Варьировал Маяковский и народные песни. Такова, например, созданная им песня «Батюшки-матушки». В «Песне рязанского мужика» («Окно РОСТА», октябрь 1919 года) поэт изобразил наивного искателя правды, который «побывал у Дутова, батюшки! Отпустили вздутого, матушки!..», потом — у Деникина и т. д. Кончалась песня строчками о том, что, «окромя родных Коммун», некуда податься крестьянину. В журнале «Бов» (1921) Маяковский

опубликовал вариации на ту же песенную тему: «Прото, как за немцами, на денежки Антанты, отечественные двинулись, для удушения наняты». В первой вариации речь велась от имени этакого наивного простака, а во второй — от лица сознательного рабочего, борца против белых генералов:

Как взмахнул я палицей.  
Матушки!  
Все на версты валится,  
Батюшки!

Широко использовал Маяковский популярные речевые обороты из песен. Он цитировал такие песни, как «Жил я, мальчик, веселился», «Суди люди, суди бог», «Хас-Булат» и другие.

Маяковский продолжал традиции русской классической литературы в ее отношении к народному языку. В свое время Пушкин писал, что «разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований... не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирям. Они говорят удивительно чистым и правильным языком».

Враги Маяковского, прекрасно видя его интерес к народной речи, иронизировали, что у него, «несмотря на все «лефовство», стихотворный язык как у замоскворецкой просвирни». Так писал Вадим Шершеневич в журнале имажинистов «Гостиница для путешественников в прекрасном», стремясь оскорбить и традиции Пушкина и самого Маяковского, а в действительности выражая непреложную истину.

В «Окнах РОСТА» Маяковский использовал и «жесткие романсы» — жанр, идеологически ему чуждый. Напомним, что именно этот вид устно-поэтического творчества, распространенный в мещанских кругах городского населения, был в свое время поднят на щит приверженцами «чистого искусства». От Аполлона Григорьева шла линия стилизации под псевдоцыганский романс, проникнутый тоской, томительной безысходностью, ложной аффектацией.

При малейшем соприкосновении с действитель-

ностью жестокий романс приобретал иронический характер: он начинал звучать как пародия, как сатира на самого себя. Это великолепно чувствовал Маяковский. Уже в ранних «Окнах РОСТА» он именно таким образом использовал жестокий романс. Напомним романс «Так жизнь молодая проходит бесследно». Он использован в «Окне РОСТА», эпиграфом к которому взяты строки: «Антанта под давлением рабочих организаций отказывает в помощи белым». Дальше идут «Октябрьские итоги в романсах»:

Так жизнь молодая  
проходит бесследно,  
а там уж и скоро конец.  
А красные шествуют всюду победно,  
Знать, смерть мне лавровый венец.

. . . . .  
От зари до зари  
выдувал пузыри,  
то Деникина выдул, то Дутова.  
Только все это зря,  
глянь — и нет пузыря,  
и по ветру пустили вздутого...

В обоих случаях поэт взял по две несколько видоизмененных строки из романсов. В устах обреченного врага революции они обрели пародийное звучание именно потому, что томность, тоска без исхода стала тут оправданной и закономерной. Речь шла о враге, совсем недавно еще грозном, а сейчас поверженном, и строки прозвучали юмористически.

Сходным образом поэт использовал песни городских окраин, вроде «Прежде жил я, мальчик, веселился» — известной в дореволюционные годы (ее, между прочим, цитирует в «Записках из мертвого дома» Достоевский). Правда, в интерпретации Маяковского «протяжная» песня сильно укоротилась и приобрела частушечный характер:

Жил я, мальчик, веселился  
и имел свой капитал.  
Капитала я лишился  
и в неволю жить попал.

Четверостишие это включено в подборку «Русские песни», куда вошли также переделки песни «Хас-Бу-

лат», частушки «Суди люди, суди бог». Маяковский цитировал песни и в других случаях. Таково «Окно РОСТА» от ноября 1920 года («Близкий конец распутной дамы»), начинающееся словами: «Что призадумалась, девица красная?» Такова «Сказка для мужика про историю странную с помощью французскою, с баночкой иностранною», начинающаяся словами: «Вот мчится прямо к Волге тройка коней французских...»

В «Окнах РОСТА» использовалась зачастую форма раешника. Было бы ошибкой растворять все творчество Маяковского в этом старом приеме народных бахарей. Отнюдь не бесспорной кажется нам точка зрения И. Штокмара,<sup>1</sup> по существу сводящего все поэтическое новаторство Маяковского к повторению давным-давно известных приемов. Но бесспорно то, что раешный стих неоднократно входил и в стихи и в поэмы Маяковского.

С раешным стихом поэт обращался и к крестьянам, и к красноармейцам, и к рабочим. Характерно, что раешники Маяковского, адресованные рабочим и красноармейцам, сложнее по своему содержанию, чем адресованные крестьянам. В них нет или почти нет наивной фантастики лубочного типа. Они ставят более общие проблемы.

Поэт и сам называл некоторые из своих «окон» райками. Так, в частности, назвал он плакат РОСТА от 10 декабря 1919 года: «Граждане, буржуи! Подойдите к РОСТЕ! Надежды бросьте! Читайте внимательно — очень занимательно!» И позднее, в стихотворении 1924 года «Дипломатическое» поэт вспомнил полюбившуюся ему форму раешника:

За дедкой репка...  
Даже несколько репок:  
Германия,  
Польша,  
Англия,  
Италия.

---

<sup>1</sup> И. Штокмар. О стиховой системе Маяковского. В сб. «Творчество Маяковского», изд-во Академии наук СССР, М., 1952, стр. 258—312.

Значит —

Союз советский крепок.

Как говорится в раешниках —

и так далее.

Заметим, что песни о Хас-Булате, «Что призадумалась, девица красная?», «Вот мчится...» принадлежат перу забытых теперь поэтов. Первую, под названием «Элегия», написал А. Амосов, вторую («Песня разбойников») — А. Вельтман, третью («Тройка») — Ф. Глинка. Все эти песни прочно вошли в народный репертуар, и Маяковский, скорее всего, знал их из устных источников.

Одним из самых любимых жанров Маяковского во времена «Окон РОСТА» была частушка. Поэт ценил ее оперативность и доходчивость.

Отличаясь от других жанров, созданных в глубокой древности и лишь постепенно видоизменявшихся, частушка, повидимому, возникла сравнительно недавно. С самого начала она выразила интересы рабочих и крестьянских масс, хотя по сборникам предреволюционных лет можно было определить, что народная частушка восприняла (в незначительной мере) и кулацкие и мещанские настроения. Наконец, частушку использовали в своих надобностях и декадентские поэты. Маяковский вспоминал о кабачке «Привал комедиантов», где частушечный хор распевал:

Четвертной лежит билет,  
А поднять охоты нет.  
Для ча этот мне билет,  
Если в лавке хлеба нет?!

Маяковский писал о месте частушек в «Окнах РОСТА»:

«Начались первые попытки агитпоэзии. К годовщине Октября (1918) была издана ИЗО папка одноцветных плакатов под названием: «Герои и жертвы революции». Рисунки с частушечными подписями. Помню:

Г е н е р а л:

И честь никто не отдает,  
и нет суконца алова,

рабочему на флаг пошла  
подкладка генералова.

Б а н к и р:

Долю не найдешь другую  
тяжелей банкирочной...  
Встал, селедками торгуя,  
на углу у Кирочной.

Это — жертвы.

Герои: матрос, рабочий, железнодорожник, красноармеец:

То, что знамя красное рдеется, —  
дело руки красногвардейца.<sup>1</sup>

У меня этой папки нет. Сохранилась ли она у кого-нибудь?

Эта папка развилась в будущем во весь революционный плакат. Для нас — главным образом — в «Окна сатиры РОСТА».

И дальше: «Это новая форма, введенная непосредственно жизнью. Это огромные (постепенно перешедшие на размножение трафаретом) листы, развешиваемые по вокзалам, фронтовым агитпунктам, огромным витринам пустых магазинов.

Это те плакаты, которые перед боем смотрели красноармейцы, идущие в атаку, идущие не с молитвой, а с распевом частушек. Это тот «изустный период российской литературы», на который сейчас пофыркивают и от которого отплевываются всякие Лежневы».

Но если у Маяковского обращение к частушке было вызвано поисками простоты, ясности, живого народного слова, то у других поэтов, работавших, казалось бы, над теми же проблемами, что и Маяковский, обращение к фольклору сводилось к архаическим стилизациям. Характерна поэма В. Хлебникова «Прачка», отдельные строфы которой представ-

---

<sup>1</sup> Тексты приведены Маяковским по памяти и не совсем точно. См. «Герои и жертвы революции». Изд. Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, Пг., 1918.

ляют собой немислимое соединение «Дубинушки», частушек и стилизаций под «Двенадцать» Александра Блока:

Ой, девчоночки, ухнем!  
Ах, красоточки, ахнем.  
Ой, молодушки, охнем!  
Охала, ухала, ахала!  
Ходим мы и сохнем,  
Да огнем всполохнем  
По незримому врагу.  
Эй, дивчата, ни гу-гу!

Подобные невразумительные частушки были очень далеки от устно-поэтического творчества.

Частушки, написанные Маяковским для «Окон РОСТА», можно разделить на три группы.

Первая группа — это варианты уже известных в устном бытовании частушек. Взяв строку или две, Маяковский присочинял связанные с ними новые, политически актуальные строки. В данном случае поэт выступал в роли создателя вариантов устно-поэтического творчества.

Вторая группа — это частушки, где использованы лишь отдельные элементы устно-поэтического творчества: лексика, система рифмовки, ритмы, размеры.

Третья группа — частушки, связанные с устно-поэтической традицией лишь ритмикой и размером. Они отражают то, что внес в стихию устно-поэтического творчества сам поэт. Из всех частушек, написанных Маяковским, вошли в устное бытование как раз частушки этой последней группы.

Мы не можем останавливаться на всех частушках из «Окон РОСТА». Нам хотелось бы проиллюстрировать свою мысль лишь несколькими примерами. Так, к частушкам первой группы можно отнести опубликованную в «Окне РОСТА» № 7 от 30 декабря 1919 года:

Половицей я хожу,  
другая выгибается.  
Кулаки меня клянут,  
бедный улыбается.

По своей форме это переделка шуточной частушки, бытующей до сих пор в Новгородской и Калининской областях:

Я тесинкою хожу,  
Другая выгибается.  
Я корявую люблю,  
Косая набивается.

В Иркутской области записан вариант:

Я по жердочке шла,  
А другая гнется.  
С милым лето прожила,  
Больше не придется.

Верный своему принципу устранения местных, локальных слов, Маяковский заменил малоупотребительное «тесинка» общепринятым «половица». Взяв две начальные («служебные») строки частушки, он создал новую вторую часть. Расчет был на то, что начало частушки уже известно читателю, следовательно две новые строки, по законам памяти, должны легко и просто восприниматься.

Ко второй группе частушек принадлежат некоторые, опубликованные в тех же «Окнах РОСТА». Таковы, например, подписи «Небылицы в лицах» (ноябрь 1919 года). Здесь изображено то, чего не может быть: Юденич в Смольном, Милуков в Москве, Деникин в Кремле и т. д. От имени Деникина и сложено начальное двустихие частушки:

Коронованный в Кремле,  
правлю я Москвою...  
Эй, миленок, слез не лей,  
псом побитым воя.

В приведенном тексте от традиционной устной поэзии взята форма — размер, ритмика, соединение двух двустихий, из которых второе отрицает первое. От частушки — и распространенное обращение «миленок» в ироническом смысле.

Наконец, к третьей группе принадлежат некоторые



известные частушки Маяковского, вроде четверостишия:

Милкой мне в подарок бурка  
и носки подарены.  
Мчит Юденич с Петербурга  
как наскипидаренный.

Способ рифмовки, смысловая нагрузка на второй половине четверостишия, размер — все это взято из устной поэзии. Сложная рифма отнюдь не чужда народной частушке. Напомним хотя бы рифмы: нейдет еда — напала-то беда; болезнь — хлеба есть; чугуна — фигу нас; охочи мы — рабочими. Характерно, что в устном бытовании эта частушка была преобразована. А. Дымшиц в статье «Маяковский и фольклор» привел ее вариант:

Милкой мне теперь в награду  
Два носка подарены.  
Мчится враг от Петрограда  
Как наскипидаренный.<sup>1</sup>

К той же группе относится и написанная значительно раньше, перед самой Октябрьской революцией, частушка:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,  
День твой последний приходит, буржуй!

Маяковский не раз вспоминал эту частушку: с ней шли на Зимний дворец революционные рабочие.

Подводя теоретический итог работе в РОСТА, Маяковский связывал свое обращение к устно-поэтическому творчеству, к частушке с борьбой за чистоту речи, против выхолащенных речений декадентов. Нанося удар по салонному диалекту, он писал, демонстрируя великолепное чувство языка:

«...Революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты; расслабленный интеллигентский язычишко

---

<sup>1</sup> А. Дымшиц. Маяковский и фольклор. «Литературный современник», 1940, № 3, стр. 127.

с его выхолощенными словами: «идеал», «принципы справедливости», «божественное начало», «трансцендентальный лик Христа и Антихриста», — все эти речи, шепотком произносимые в ресторанах, — смяты. Это новая стихия языка. Как его сделать поэтическим? Старые правила с «грезами, розами» и александрийским стихом не годятся. Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров? . . .

Сразу дать все права гражданства новому языку: выкрику — вместо напева, грохоту барабана — вместо колыбельной песни!

Революционный держите шаг!

(Блок)

Разворачивайтесь в марше!

(Маяковский)

Мало того, чтоб давались образцы нового стиха, правила действия словом на толпы революции, — надо, чтоб расчет этого действия строился на максимальную помощь своему классу.

Мало сказать, что «неугомонный не дремлет враг» (Блок). Надо точно указать или хотя бы дать безошибочно представить фигуру этого врага.

Мало, чтоб разворачивались в марше. Надо, чтоб разворачивались по всем правилам уличного боя, отбирая телеграф, банки, арсеналы в руки восстающих рабочих».

В этом отношении к устно-поэтическому слову как к оружию революции — первое и решающее отличие Маяковского от так называемых «крестьянских поэтов», а также от футуристов вроде В. Хлебникова. Характерно, что послереволюционный Хлебников от Хлебникова дореволюционного отличался очень незначительно. Работа в РОСТА по существу осталась вне кардинальных путей его развития. В то время как Маяковский, изучая работы классиков марксизма-ленинизма, вникая во все детали нового быта и новой жизни, шел по пути создания новой, социалистической эстетики, Хлебников всем своим творчеством стре-

мидся уйти от «прозы жизни». Его фольклорные изыски — пример тому. В статье «О стихах» он излагал свое понимание поэзии как некоего заговора, непонятного простому человеку.

«Говорят, — писал Хлебников, — что стихи должны быть понятны. Так... (вывеска на улице), на которой ясным и простым языком написано: «Здесь продаются...»... Но вывеска еще не есть стихи. А она понятна. С другой стороны, почему заговоры и заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти «шагадам, магадам, выгадам, пиц, пац, пацу» — суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета, и являются как бы заумным языком в народном слове? Между тем этим непонятым словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека. В них сосредоточена наибольшая чара. Им предписывается власть руководить добром и злом и управлять сердцем нежных. Молитвы многих народов написаны на языке, непонятном для молящихся. Разве индус понимает Веды? Старославянский язык непонятен русскому. Латинский — поляку и чеху. Но написанная на латинском языке молитва действует не менее сильно, чем вывеска. Таким образом, волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничным рассудок».<sup>1</sup>

В цитируемой статье фольклор (в понимании поэта — заговоры, заклинания и т. п.) необходим лишь постольку, поскольку «доказывает» необходимость заумной речи, непонятной поэзии. Чтобы обосновать свой тезис, Хлебников поднимает ряд материалов, в том числе такие сомнительные, как сборник И. П. Сахарова, откуда и взята цитата на «заумном языке». В самих же произведениях Хлебникова, несмотря на их революционное, казалось бы, содержание, ощутимы ноты упадочничества, тоски, мистики. Характерно, что на эту последнюю черту

---

<sup>1</sup> В. Хлебников. Собрание произведений, т. V. Л., 1933, стр. 225.

Хлебникова, при всем уважении к его поэтическому дару, обращал внимание и Маяковский.

В. Саянов вспоминает: «В период увлечения Хлебниковым, когда имя «председателя земного шара» ставилось рядом с именами Пушкина и Некрасова, Маяковский говорил:

— Хлебников? Он не понимал, как надо печатать свои стихи... Мы разбивали строки — получались стихи футуриста. К тому же, нельзя забывать, что он мистик».<sup>1</sup>

Ни о какой связи «фольклорных» взглядов Маяковского первых послереволюционных лет и футуристов говорить нельзя — это противоречит всем известным фактам; для футуристов народное творчество было архаикой, а для поэта, сказавшего «моя революция», — живым материалом, образцом для агитационных стихов, песен, частушек, адресованных красноармейцам, морякам, рабочим и крестьянам Советской России.

Если в дореволюционный период творчество Маяковского соприкасалось с фольклором лишь в отдельных образах, построенных по аналогии с образами былин, загадок и пр., то здесь отразилась широчайшая стихия устной поэзии, вошедшей в его стихи и статьи не столько из книг и научных записей, сколько из живой речи митингов, уличных частушек и т. п.

### 3

«150 000 000» Маяковский писал в основном в 1919 году. Это была поэма о современных событиях. Но рассказывая о столкновении двух миров — мира социалистического и мира империализма, поэт перенес действие в легендарно-гротесковый план. Как символ революционной России, он взял богатырскую фигуру Ивана и противопоставил ему как символ ка-

---

<sup>1</sup> В. С а я н о в. Воспоминания. «Резец», 1935, № 7—8, стр. 27.

питализма столь же условно нарисованный образ американского президента Вильсона.

Вся поэма пронизана подлинной и горячей любовью к родной стране, к родному народу, к революционной России. Маяковский совершенно конкретно подходил к понятию Родина. Для него понятия Россия — Родина — Революция были давно уже связаны воедино.

Поэма «150 000 000» ставила вопросы первоочередной важности. Отчасти этим и объясняется медлительность ее выпуска в свет: скрытые враги, засевшие в издательствах, ставили палки в колеса. Характерно, что и спустя десять лет после выхода поэмы из печати, и даже после смерти Маяковского находились критики, которые пытались вовсе зачеркнуть значение его поэмы.

Так, В. Полонский писал, что «единоборство Ивана с Вильсоном собственно и нужно было Маяковскому, чтобы свести старые футуристические счета с застарелым врагом, с «культуришкой»...» Подобные вылазки имели целью снизить разоблачительный характер произведения, свести его к «футуристическому трюкачеству». Надо сказать, что Полонский попросту повторил обвинение тех критиков начала 20-х годов, которые выступали против поэмы, с защитой Вильсона.

Поэма «150 000 000», созданная одновременно с плакатами РОСТА, с «Мистерией-буфф», с агитстихами и рифмованными лозунгами, неотделима от всей пропагандистской и агитационной работы Маяковского. Отношение ее автора к устному поэтическому слову было таким же, как и в стихах, написанных для РОСТА. Но большое полотно позволило поэту коснуться и таких вопросов, какие, естественно, не могли быть отражены в других его произведениях, — вопросов мировоззрения и эстетики.

В поэме мир раскалывается пополам. Одна часть запекает «Интернационал», другая — несколько переделанный монархический гимн (здесь он звучит как «Боже, Вильсона храни»).

Запела земли половина красную песню.

Земли половина белую песню запела.

И вот

за песней красной,

и вот

за песней белой —

тараны затарахтели в запертое будущее,

лучей щетины заскребли,

замели.

Решив вопрос о классовости искусства (песни), Маяковский попытался показать классовость всех окружающих человека вещей — разговор машин, рек, зданий. Картина бунта предметов, яркая сама по себе, выпала из первоначального задания, отодвинув на второй план центральный образ — образ Ивана. Ошибочно решен в поэме вопрос о культуре прошлого. Груз эстетических ошибок помешал историческому пониманию роли культуры. С одной стороны, Маяковский охотно обращался к образам классической литературы — вспомним хотя бы упоминание о «щенке Хлестакове» и «карьерях курьеров» в описании дворца Вильсона; с другой — пренебрежение к классикам, которые, «как в норки», забились в «полное собрание сочинений».

Но как бы то ни было вся поэма пронизана подлинной и горячей любовью к родной стране, к родному народу, к революционной России.

По замыслу «150 000 000» должны были стать новым эпосом. Эпическое творчество, как правило, безымянно. Никто не знает создателей русских былин. По забыты авторы мировых эпосов. В свою очередь и Маяковский писал, что «этой моей поэмы никто не сочинитель».

Понятие об эпическом — понятие чрезвычайно широкое. Оно подразумевает прежде всего грандиозные события, сотрясающие историю народа. Под эпосом же подразумевается и большое устно-поэтическое произведение, обобщенный охват знаменательных событий в жизни страны или народа. Для Маяковского оба понятия были сопредельны: эпос поэтический непосредственно отражал крупнейшие события действительности; гигантский размах происходящего должен

был, по твердому убеждению поэта, вызвать к жизни величественную поэму, один из эскизов которой он сам предлагал народу. Но новый эпос должен был в основных чертах строиться на мотивах старого. Оттого Маяковский так часто сравнивал своих героев с прославленными героями «Илиады» и «Одиссеи». Он вспоминал героев Гомера, легенду о троянском коне. В заключительных строках поэмы, обращаясь к родной земле, Маяковский восклицал:

Это тебе,  
  революций кровавая Илиада!  
Голодных годов Одиссея тебе!

«Илиада» и «Одиссея» для Маяковского были синонимами понятия «эпос», так же как имя Гомера — синонимом слов «создатель эпоса». Но этой декларацией близость к античному эпосу, собственно, и ограничивалась. Образцом для своего произведения Маяковский взял все-таки не Гомера, а эпическое творчество русского народа — главным образом былину и сказку.

Не лишне вспомнить, что первый вариант поэмы «150 000 000» назывался «Иван (Былина. Эпос революции)». Излюбленное народное имя, столь распространенное в сказках (Иван — мужицкий сын, Иван-царевич и т. д.), в былинах (Иван — гостиный сын), в песнях, пословицах, присловьях, становится в поэме именем-обобщением. Вряд ли следует искать непосредственных былинных прототипов богатыря Ивана или чудовищного Вильсона. Сама ситуация, в которой персонифицированные силы добра (народ, свобода, счастье) сталкиваются с силами зла (угнетение, неволя), типична для десятков былин; напомним хотя бы сюжеты об Илье Муромце и Соловье-разбойнике, об Илье и Калине-царе, об Илье и Идолище поганом.

К этому можно добавить троичность в описании схваток. Вспомним схватку Вильсона с Иваном, которая начинается с того, что «миллионнозубый ринулся голод», затем «болезни явились небывалого фасона»,

а уже потом двигается войско реакционных идей, которое поэт называет «ядовитым».

Можно назвать еще ряд моментов, сближающих поэму Маяковского с устным поэтическим творчеством. В русском фольклоре многие волшебные сказки содержат традиционные формулы, особые концовки, помогающие создать типические образы героев и самого рассказчика. К числу таких концовок относятся известные: «Я там был, мед-пиво пил, по усам текло, в рот не попало», или «Тут и сказке конец, сказал ее молодец» и т. д. Маяковский ввел в стихотворный текст рассказа об Америке видоизмененную, но хранящую свой ритм популярную концовку: «Я один там был. в барах ел и пил».

В. Тренин в статье «К истории поэмы «150 000 000»,<sup>1</sup> сравнивая рукописный набросок с окончательной редакцией, показал, как поэт стремился максимально приблизиться к сказочному тексту. Первоначально рассказ о чудесных мазях, которыми натирают Вильсона, был подан лаконично:

...на землю  
вновь натирают мазями...

В окончательном варианте «сказочность» усилена:

Положили Вильсона на землю  
и...  
ну тереть!  
Натирают,  
трут,  
растирают силовыми мазями.

В поэму введены и другие сказочные образы. Сказка знает волшебные предметы: скатерть-самобранку, ковер-самолет, гусли-самогуды, дубинку-самобой. Маяковский рассказал о скороходах-стихах, о «силовой мази», которой растирают Вильсона, готовящегося к битве, и др.

---

<sup>1</sup> В. Тренин. К истории поэмы «150 000 000». В сб. «Маяковский. Материалы и исследования». Гослитиздат, М., 1940, стр. 461.



Почти без изменений вошли в поэму и некоторые цитаты из сказок («за тридевять земель» в тексте звучало как «земель за тридевять»), подобно другим образам и выражениям, взятым у русских классиков.

Напомним, что во многих стихах Маяковского к плакатам РОСТА цитировались строки Некрасова, Кольцова, Жуковского и других поэтов. Так, в плакате о провокациях Ллойд-Джорджа и Керзона Маяковский писал, используя две строки из стихотворения Кольцова:

Раззудись. плечо,  
размахнись, рука,  
чтобы в воздухе летали буржуйские окорока!

Если исходить из обычной терминологии, перед нами «пародийное цитирование», но это — ошибочный термин. Ведь когда Некрасов включал в свои стихи строку из «Евгения Онегина» («Всевышней волею Зевеса, вдруг пробудившись ото сна, как быстро по пути прогресса шагает русская страна»), он отнюдь не пародировал, не высмеивал Пушкина. Некрасов и Маяковский часто цитируют выражения, вошедшие в разговорную речь как пословицы и поговорки. И хотя автор их обычно известен, они существуют вровень с созданиями безымянных сказителей. Именно так вводит в свой текст Маяковский произведения устной поэзии.

С устно-поэтическим творчеством поэму связывают и сравнения через отрицания:

То не солнце днем —  
цилиндрище на нем  
возвышается башней Сухаревой...

В. Тренин, ощутив связь этого образа с устной поэзией, допустил ошибку, сопоставляя его с образом «упала буйна голова на землю, как пивной котел», должно быть пытаюсь создать «параллель» между цилиндричностью формы котла и головного убора.

Очевидно, однако, что Маяковский использовал тип сравнений, широко популярных в былинах и песнях:

То не гром гремит,  
то не стук стучит,  
то Илья говорит своему батюшке.

Со сказочным образом «конь бежит, земля дрожит» связан образ:

Идет Иван,  
сиянием брезжит.  
Шагает Иван,  
прибоями брызжет.  
Бежит живое.  
Бежит, побережит.

Такие выражения, как «пан или пропал», «седьмое небо», «орехом расколот» город, «хрустнула косточкой» и т. д., представляют собой поговорки, при- словья, идиомы устной речи.

Маяковский широко внедряет в стихи местные речения. Подчеркивая, что в Иване слились воедино десятки российских губерний, что за ним — грозная история, поэт избирает для характеристики героя то диалектизмы, то архаизмы. Вот некоторые из местных слов: чинить (в смысле творить, учинять, делать), ляпать (шлепать, ударять), чудно (удивительно), пешкодралом и др. Из архаизмов назовем: лоно, вотще, палица и др.

Вильсону же и его окружению поэт оставляет «изящные слова» салонного диалекта: птифур, кек-уок, экивок, экольдебозар и т. п.

Стремясь создать народно-эпическое произведение, Маяковский в некоторых местах связывает его и с формами народного стиха — раешника. Стих этот от обычной разговорной речи отличается лишь рифмами. Четкие методы организации речи и отбора слов, характерные для любой поэтической формы, в нем отсутствуют.

В раешник легко включаются речь, пересыпанная специальными терминами, разговорные выражения и даже цитаты из стихов. По существу, единственный

закон раешного стиха — это отказ от всех законов стихосложения, кроме рифмовки.

Маяковский не был первым русским поэтом, обратившим внимание на стих, который звучит во многих сказках, балаганных пьесах и прочих устно бытующих произведениях. До него раешный стих прозвучал в гениальной сказке Пушкина, поставив в тупик не только многих современников поэта, но и поколения пушкинистов. Для Пушкина обращение к раешнику в «Сказке о попе и о работнике его Балде» было необходимым актом демократизации поэзии, приближения ее к народным истокам. Примерно те же задачи ставит перед собой (одновременно с Демьяном Бедным) и Маяковский.

Он сознательно вводит раешник в основную стихотворную ткань поэмы «150 000 000». Отделяя главу об Америке, лубочную по самому своему заданию, поэт отмечает:

Теперь  
        повернём вдохновенья колесо.  
Наново ритма мерка.

И далее следуют типичные образцы раешного стиха. Вот один из них, основанный на характерном для народного балагана осмыслении непонятно звучащего слова:

«Королевская улица» —  
  по-ихнему — Рбяль-стрит».  
Что за улица?  
Что на ней стоит?

Раешник, хотя подчас с нарушенной системой рифмовки (вместо обычной схемы АА, поэт применяет рифмовку АБ—АБ), пронизывает и другие главы поэмы.

Неравноstopность ее строф свидетельствует о большой творческой свободе. Нельзя даже говорить об «учете ударений», о котором пишет В. Тренин. Вот несколько строк из главы об Америке:

Выход судам запретили большие,  
 к ним присоединились  
 маленькие пароходные компанийки.

Доллар пал.  
 Чемоданы нарасхват.  
 Биржа в панике.

Незнакомого  
 на улице  
 останавливали незнакомые —  
 не знает ли чего человек со стороны.

Экстренный выпуск!  
 Радио!  
 Выпуск экстренный!

В первой строке 31 слог, во второй — 15, в следующей — 32, в последней — 13. Что же касается количества ударений, оно также переменное. Ни о какой закономерности в этих стихах говорить нельзя. И все-таки ясно ощутимы те самые ритмические переходы, которые живы в любой разговорной речи и которые столь очевидны в народном стихе раешника.

Многообразные черты устной поэзии щедро использованы Маяковским в поэме «150 000 000».

Здесь, несмотря на несправедливые строки о Горьком (в них — уязвимое место общестетической концепции Маяковского тех лет), сказалось несомненное влияние горьковского фольклоризма. Особенно важно, что в «150 000 000» проявилась та непоколебимая вера в творческие силы народа, которую пропагандировал Горький всегда и повсюду. «150 000 000 мастера этой поэмы имя» — так начиналась поэма. Говоря о миллионах создателей старого эпоса, Маяковский имел в виду трудовой народ, трудящихся.

Поэт нигде и никогда не выступал с декларациями или теоретическими замечаниями о генезисе эпоса; он практически пришел к этой проблеме. В его поэме совершенно отчетливо говорится об эпическом творчестве как о творчестве миллионов работающих людей, идущих к новой жизни, людей, которые «пришли сквозь столицы, сквозь тундры прорвались, прошагали сквозь грязи и лужищи».

В этом сильная сторона взглядов Маяковского на

фольклор. Но лишь впоследствии пришел он к выводу об исторической закономерности смены литературных форм, о невозможности появления «Илиады» или «Одиссеи» в наши дни.

4

В «Мистерии-буфф», первой советской пьесе, обращаясь непосредственно к широкому революционному зрителю, Маяковский утверждал свое искусство как оружие социальной педагогики. Его пьеса показывала не только нынешний день русской революции, но и вводила зрителя в будущее. Она изображала революционную борьбу пролетариата, разоблачала происки буржуазии, обнажала сущность церковников.

Начало работы Маяковского над «Мистерией-буфф» относится к осени 1917 года, когда для поэта, связанного с идеями большевистской партии, стало совершенно очевидно, что наступает время новой, социалистической революции.

В автобиографии Маяковский под датой «август 1917 года» пишет: «Задумываю «Мистерию-буфф». Эта дата подтверждается и воспоминаниями старого актера и режиссера народных зрелищ А. Я. Алексева-Яковлева.<sup>1</sup> Рассказывая об осени 1917 года, когда перед Народным домом встал вопрос о создании «сатирического обозрения о врагах революции, о капиталистах, о текущем политическом моменте», Алексеев-Яковлев вспоминал, как к нему пришел Маяковский и предложил написать политическое обозрение. Явился он по совету М. Ф. Андреевой и Горького.

Визит этот не был случайностью. Известно, что именно Горький приобщил Маяковского к работе над революционными лубками. Художник А. А. Радаков вспоминал, как Горький пригласил к себе Маяковского и его. Было это вскоре после Февральской

---

<sup>1</sup> «Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова». Изд-во «Искусство», Л.—М., 1948, стр. 162—163.

революции: «Мы пришли к нему домой, на Кронверкский проспект. Он сказал, что народ нуждается сейчас в новом слове, в живой иллюстрации, яркой картинке. Он предложил Маяковскому и мне писать лубки на революционные темы — о свержении самодержавия, о революционных настроениях рабочих и солдат. От Горького мы направились в мою мастерскую на Михайловской площади. Здесь же в мастерской, при мне, Маяковский, пробуя один вариант за другим, набросал три новых лубка, потом обвел, и мы их залили краской. Лубки мы показали Горькому. К двум Маяковский сделал стихотворные подписи, которые Горький одобрил».<sup>1</sup>

В это же время, летом 1917 года, Горький и М. Ф. Андреева, входившие в комиссию по руководству народными домами в Петрограде, обратились к Маяковскому с предложением написать революционную программу для Народного дома. Самый факт позволяет говорить о пьесе поэта как о попытке (во всяком случае — по своему замыслу) развить и конкретизировать взгляды Горького на народное творчество.

«Мистерия-буфф» — это изображение символического путешествия рабочего класса через рай и ад в коммунистическое будущее. Даже схематическое изложение пьесы неизбежно наталкивает на мысль о связи ее с устно-поэтическим творчеством, со сказкой, с массовыми зрелищами.

В либретто к постановке «Мистерии-буфф» в честь III конгресса Коминтерна Маяковский объяснял название своей пьесы: «Мистерия-буфф» — это наша великая революция, сгущенная стихом и театральным действием. Мистерия — великое в революции, буфф — смешное в ней».

Такое объяснение кажется нам единственно правильным и точным. Слова «мистерия» и «буфф» — это ведь не только жанровые определения средневекового площадного религиозно-мистического представления

---

<sup>1</sup> Цит. по книге: И. Эвентов. Маяковский-сатирик. Гослитиздат, Л., 1941, стр. 115.

или эстрадно-циркового ревью. Это термины, подразумевающие нечто возвышенное и страшное, соединенное с жизнерадостным и смешным.

Чрезвычайно любопытны с точки зрения интересующей нас проблемы воспоминания А. Я. Алексеева-Яковлева о его знакомстве с Маяковским в декорационной Народного дома: «Наш разговор завязался тут же у макета, который привлек внимание, развеселил моего несколько хмурого поначалу собеседника. Это был макет «сцены в аду», где по старой традиции изображался огромный, почти во всю ширину сценического задника, по пояс обнаженный, ногами как бы вросший в землю, пузатый сатана, который вращал белками глаз и раскрывал свою громадную сатанинскую пасть с кривыми зубами... Некоторое время спустя В. В. Маяковский ознакомил нас со схемой действия задуманного обозрения, которое затем, пройдя через ряд изменений, так сказать в окончательной редакции выдилось в его восхитительную «Мистерию-буфф».<sup>1</sup>

Разумеется, было бы наивно, сопоставляя описание макета у А. Я. Алексеева-Яковлева и сцены ада из «Мистерии-буфф», делать вывод о зависимости драматургии Маяковского от увиденного им за кулисами Народного дома. К тому времени, когда Маяковский впервые переступил порог декорационной, он наверняка видел десятки изображений ада на всевозможных иллюстрациях к сказкам и лубочных картинках (хотя бы из знаменитого собрания Д. А. Ровинского «Русские народные картинки», которое поэт хорошо знал). Но несомненно одно: сценическая техника пьесы, целый ряд ее особенностей неразрывно связаны со спецификой народных зрелищ.

Совершенно правильно писал А. Л. Дымшиц, сопоставляя «Мистерию-буфф» с народным импровизационным театром, что близость их зиждется на принципе соединения сцены со зрителями и на импровизационном характере пьесы.

---

<sup>1</sup> «Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова», стр. 162—163.

Сам Маяковский считал, что пьеса его — лишь вариант для будущих спектаклей. В предисловии ко второй редакции он подчеркивал это, призвав всех, кому придется столкнуться с его работой, к непрерывному ее обновлению:

«Мистерия-буфф» — дорога. Дорога революции. Никто не предскажет с точностью, какие еще горы придется взрывать нам, идущим этой дорогой. . . В будущем, все играющие, ставящие, читающие, печатающие «Мистерию-буфф», меняйте содержание, — делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным».

Но, кроме этих положений, есть значительное количество частных деталей, неопровержимо устанавливающих связь «Мистерии-буфф» с устно-поэтическим творчеством.

Как известно, некоторые критики были склонны связывать историю появления «Мистерии-буфф» с античным и западноевропейским эпосом. Исходя из ложных посылок о необходимости обязательных розысков «источника» того или иного литературного произведения, они стремились вывести «Мистерию-буфф» то из «Одиссеи» Гомера, то из «Энеиды» Вергилия, то из «Лузиад» Камозанса. Другими словами, «устанавливалась» связь пьесы Маяковского с любыми сказаниями и поэмами, где речь шла о необычайных приключениях героев в фантастических местах, которых нет на географической карте.

Между тем мотивы путешествия в рай и ад и в прочие таинственные места — один из характерных мотивов украинского, грузинского и прежде всего русского устно-поэтического творчества. Вспомним бесчисленные сказки и легенды, герои которых посещали и преисподнюю и небо, чтобы в целостности и сохранности вернуться восвояси. Многие сказки повествуют о путешествии героя в загробное царство. Так, в сказке «Три царства» герой опускается под землю, в потусторонний мир; в сказке о чудесном ружье герой также попадает в страну великанов; в сказках о муже, который ищет исчезнувшую жену, проникновение в «свет иной» — обычный мотив. Такие сказки,



как «Поди туда, не зная куда», «На службе в аду», «Гусли-самогуды» и др., построены на том, что простой смертный проникает в волшебный мир. Было бы ошибкой рассматривать этот загадочный мир как слепок с церковноправославных или церковнокатолических мотивов о загробной жизни; с одной стороны, сказки созданы гораздо раньше, нежели возникли религиозные христианские представления об аде и рае, а с другой — уже сама интерпретация потустороннего царства в этих сказках необычайно далека от ортодоксально-церковной. Характерна сказка «Солдат и смерть», рассказывающая, как солдат пришел сперва в рай, но там ему не понравилось и он отправился в ад. Здесь солдат повздорил с нечистым и в конце концов покинул преисподнюю. Дальше идет рассказ об его единоборстве со смертью.

Мы далеки от мысли «выводить» сюжет «Мистерии-буфф» из той или другой подобной сказки. Наша цель иная — показать, что именно устно-поэтическое творчество русского народа определило колорит, внутреннюю основу и отдельные сюжетные элементы пьесы Маяковского.

Прежде всего — об изображении преисподней у Маяковского.

Ад и рай выступают в «Мистерии-буфф» в традиционно-сказочных чертах. Если мы сравним ад таким, как он описан Маяковским, с адом средневековых мистерий типа «Мистерии ветхого завета» или «Деяний апостольских», мы убедимся, как далека преисподняя, сатирически нарисованная поэтом, от религиозно-мистических представлений о ней и как она близка к народному юмору русской сатирической сказки. Уже авторская ремарка определяет отношение к месту действия. Маяковский пишет:

«Ад. В три яруса протянуты дымно-желтые тучи. На верхнем ярусе надпись: «Чистилище», на среднем: «Ад», на нижнем, свесив ноги, восседают два черта» (первый вариант пьесы).

Во втором варианте, соответственно всей переработке пьесы в плане конкретизации ее, насыщения новейшим материалом, отхода от отвлеченно-демокра-

тических тенденций,<sup>1</sup> ремарка преобразилась так: «Ад. Сцена с огромной дверью. На двери: «Без доклада не входить». По бокам караульные черти. Два вестовых черта перекликаются через весь театр. Тихое пение на сцене за дверью».

Ад «Мистерии-буфф» — сказочный, не очень страшный, а скорее веселый ад, где простоватые черти ходят с вилами между котлов, подбрасывая дрова под горящих грешников. Вельзевул, увидя идущих нечистых, не забывает заорать на своих подчиненных:

Эй, вы,  
черти!  
Волоките котелище!  
Да дров побольше,  
суше,  
толще!

Нечистые посрамляют чертей, сравнивая свою земную жизнь с адом. В разговоре Вельзевула с кузнецом, булочником, батраком это раскрыто наглядно:

В е л ь з е в у л

Побойтесь, говорю вам, раскаленных жаровен!  
На вилах будете,  
час неровен.

Б а т р а к

(*выходя из себя*)

Да что ты кичишься какими-то вилами!  
Твой глупый ад — все равно что мед нам.  
Бывало,  
в атаке  
три четверти выломит  
в одно дуновение огнем пулеметным.  
(*Черти развесили уши.*)

Во втором варианте батрак говорит:

А посмотрите на раба из колонии английской —  
черти все б-разбежались в писке.  
С негров сдирают,  
дубят кожи,  
на переплеты чтоб мог идти...  
: : : : :  
Сравнить если с ним — ваш мученик лодырь.

<sup>1</sup> См. Е. Наумов. Маяковский в первые годы Советской власти (1917—1922). Изд-во «Советский писатель», М., 1950.

Центральный эпизод сцены в аду — сравнение реальной жизни трудящихся при капитализме с выдуманными муками ада, которые начинают казаться просто детской забавой. Мотив широко распространен в русском устно-поэтическом творчестве. Он мог быть известен Маяковскому, например, из «Сказки о попе и черте», неоднократно публиковавшейся в революционных изданиях начала 900-х годов. В ней рассказывается, как черт похитил попа. «Ну-ка, отче толстопузый, что про нас ты в церкви врал? — спрашивает черт, возмущенный тем, что поп запугивает бедняков адом. — Что им ад?.. Они и в жизни терпят тот же ад. . .» И черт тащит попа на завод, в дымные мастерские:

И куда наш поп ни взглянет,  
Всюду жар, огонь и смрад, —  
Сталь шипит, валяются искры,  
Духота... Уж чем не ад?!

Сказка эта известна и в устном бытовании. Впрочем, возможно, Маяковский знал и прозаический вариант ее, опубликованный, правда, уже позднее.

В сцене ада отразилось ироническое представление о преисподней, которое так характерно для русского фольклора. Вспомним хотя бы эпизод из упомянутой сказки «Солдат и смерть». «Вот привели солдата в пекло. — «А что, табак есть?» — спрашивает он у нечистой силы. — «Есть, служивой!» — «А вино есть?» — «И вино есть!» — «Подавай всего!» Подали ему нечистые трубку с табаком и полуштоф перцовки. Солдат пьет-гуляет, трубку покуривает, радехонек стал: вот взаправду рай так рай! Да недолго нагулял солдат. Стали его черти со всех сторон прижимать, тошно ему пришлось! Что делать? Пустился на выдумки, сделал сажень, настрогал колышков и давай мерить: отмерит сажень и вобьет колышек. Подскочил к нему черт: — «Что ты, служба, делаешь?» — «Разве ты ослеп! Не видишь, что ли? Хочу монастырь построить».

Черти в русских сказках неизменно пасуют перед человеком. Есть сказки о том, как человек и черт де-

лили урожай («кому вершки, кому корешки»), о том, как тягались — кто сильнее (вместо человека на состязание идет его «брат» — медведь), кто быстрее бегаёт, кто кого дальше пронесет, и т. д., и т. п. Напомним классические факты использования этих сказок в русской литературе — у Пушкина («Сказка о попе и о работнике его Балде»), у Гоголя («Ночь перед рождеством»). Но если трудно говорить об определенном источнике сказок Пушкина и Гоголя, то, когда речь идет о творчестве Маяковского, это совсем невозможно. Можно указать лишь на общие черты и на общие представления, связывающие его творчество с устно-поэтической традицией. Сцена в аду не может быть сопоставлена ни с одной из сказок, но тем не менее она тесно связана с образами устной поэзии в целом.

Связана со сказочной традицией и следующая сцена пьесы — рай. Изображен он стилизованным: «Рай. Облако на облаке. Белесо. По самой середине, чинно рассевшись по облачью, райские жители. Мафусаил ораторствует». Тишина. Мещанская благодать. Недаром один из нечистых на реплику ангела:

А мы метки на облаках вышиваем, —  
Х. и В. —  
Христовы инициалы, —

бросает:

Вы б еще подсолнухи грызли.  
Провинциалы!

Рай скучен. Нечистые говорят: «Скучно у вас. Ох, и скушно!» Рай с точки зрения нормального, веселого, земного человека показан тоскливым, и этот мотив тоже связан с устно-поэтическим творчеством. Напомним, что в цитированной выше сказке солдат, видя «благодать неизреченную» в раю, начинает скучать без земной жизни и ее развлечений: «Какой тут рай: ни табаку, ни вина! — сказал солдат и ушел вон из рая».

Разумеется, и здесь нельзя говорить «о параллелях» к Маяковскому. Речь идет лишь о близости тол-

кования ада и рая в «Мистерии-буфф» к сатирическому толкованию их в фольклоре.

В родстве с героями устного поэтического творчества находится и фигура кузнеца, который в прямом смысле этого слова «закаляет» своих друзей:

#### Кузнец

Идите же!  
Работы не было наваленней.  
Никогда сильнее не требовалось починок.  
Собственные груди ставьте на наковальни.  
Эй! Кто для почина?

#### Батрак

Мне надо новые поставить подковы.

#### Плотник

Руку подправьте — не очень узловата.

#### Рыбак

Мне надо на грудь чего-нибудь такого.

#### Фонарщик

Ноги подделайте, а то — вата.

В «Мистерии-буфф» кузнец наделен волшебной силой. Таким же он предстает в многочисленных сказках. По сказочным представлениям, в кузнице можно сделать все — начиная от тонкого голоса и длинных зубов до волшебных посохов и шляп. Кузнец обычно вступает в единоборство со злыми силами и побеждает их. В сборнике «Северные сказки» Н. Е. Ончукова есть сказка о кузнецах, которые выковывают солдат: «Иван-царевич поднялся на крылатом коне на воздух... долетел до кузницы. Несколько кузнецов молотом ударяют: что ударят, то выйдет солдат и воин».

Черты сказочного героя-кузнеца и придал Маяковский своему кузнецу.

Второй вариант «Мистерии-буфф» еще ближе к традициям устной поэзии. В новом варианте очевидно, что Маяковский шел от фантастической сатиры-сказки к сатире народного зрелища. Если в первом варианте пьеса начиналась патетическим монологом в «высоком стиле» (Это об нас взывала земля голосом пушечного рева), то теперь пролог — весе-

лая, простая речь, кратко излагающая содержание, объясняющая, для чего и как написана пьеса:

Через минуту  
мы вам покажем...  
Мистерию-буфф.  
Должен сказать два слова я:  
это  
вещь новая.  
Чтобы выше головы прыгнуть,  
надо, чтоб кто-нибудь помог.  
Перед новой пьесой  
необходим пролог...

Демократические тенденции народного театра органичны в «Мистерии-буфф». Из народного театра сюда пришли такие приемы, как автохарактеристика героя, построенная, в сущности, на саморазоблачении, как рассказ его о событиях, которые еще только произойдут, и т. д. Напомним, что в народной драме «Царь Максимилиан» герои, впервые появляясь перед зрителем, сообщают, кто они такие. Входит царь и говорит: «Есть я сам грозный Максимилиан, царь римский, наместник египетский и индийский, владетель персидский»; входит Змеюлан и представляется: «Есть я сильный воин Змеюлан»; входит король Мамай и говорит: «Я есть сам король Мамай» и т. д.

По этому образцу представляются и герои «Мистерии-буфф». Негус говорит:

Хоть чуть чернее снегу-с,  
но тем не менее  
я абиссинский негус.  
Мое почтенье.

Входит австралиец и заявляет:

Я — австралиец.

Выступление дамы (вторая редакция «Мистерии-буфф») — исключительно резкая самохарактеристика:

Нация у меня самая разнообразная.  
Сначала была русской, —  
Россия мне стала узкой.  
Эти большевики — такой ужас!

Я женщина изящная,  
с душою тонкой, —  
я взяла и стала эстонкой.  
Стали большевики наседать на окраины —  
и я стала гражданкой Украины.  
Брали Харьков раз десять —  
я в какой-то республике устроилась в Одессе.

В этом раешнике Маяковский издевается над людьми, потерявшими родину.

Как известно, к народно-импровизационному театру обращались и декаденты. Так, А. Ремизов пытался воссоздать текст «Царя Максимилиана», но вытравив подлинно народное содержание, стилизовав действие, он, по словам В. Шкловского, сумел лишь ухватиться за внешнее — за сюжет. Маяковский же взял в народной драме ее сущность, ее специфику.

Уже в первых «выходных» репликах персонажей заключены характеристики, которые подтверждаются потом в действии и раскрываются в отточенных, острых диалогах.

По всему тексту пьесы широко разбросаны обороты разговорной речи, пословицы и поговорки, как в чистом виде, так и перефразированные: «как кур во щи», «здесь гуляла Мамаева рать», «в чужой монастырь со своим уставом», «кожа да кости», «что волки твои волнищами ляскают», «нож в спину» и др. Эти выражения, в основном связанные с образами нечистых (а также чертей), противопоставлены «изысканной» речи чистых и святых: «Мосье эскимос!.. Пара минут», «Помпеи помпезней», «Так и развертывайтесь анфиладою» и др.

Близость к народно-афористическому языку определила и судьбу многих выражений из пьесы. Еще А. В. Луначарский указывал, что в пьесе «на каждом шагу попадают такие выражения, которые, быть может, станут ходячими».<sup>1</sup>

Время подтвердило правильность слов Луначарского. Широко вошли в разговорный обиход такие выражения, как, например, «одному — бублик, дру-

---

<sup>1</sup> А. Луначарский. Коммунистический спектакль. «Петроградская правда», 1918, № 243, 5 ноября.

тому — дырка от бублика. Это и есть демократическая республика».

Приведенные выше факты свидетельствуют не только о том, что Маяковский знал законы народно-поэтического творчества и народного языка, но и о том, что, стремясь к подлинно массовому искусству, он уверенно ориентировался на формы устной народной поэзии, используя те или иные черты ее художественного стиля.

## 5

Тесно связан с фольклоризмом «Мистерии-бүфф» цикл агитационных пьес и цирковое обозрение «Чемпионат всемирной классовой борьбы», написанные Маяковским в 1920—1921 годах.

Пьеса «А что, если? . . (Первомайские грезы в буржуазном кресле)» посвящена невероятному: «круглый буржуа» Иван Иванович засыпает, и ему снится, что все возвращается вспять. Снова появляется «единая, неделимая» буржуазная республика, а затем монархия.

Вторая «Пьеска про попов, кои не понимают, праздник что такое» рассказывает о некоем слугителе культа, который пробует приспособиться к первомайскому празднику, но в результате попадает вместе со всей демонстрацией на субботник.

Пьеса «Как кто проводит время, праздники празднуня (На этот счет замечания разные)» высмеивает обряды пасхи, рождества, встреч нового года.

Пьеса «Вчерашний подвиг (Что сделано нами с отобранными у крестьян семенами)» рассказывает о помощи голодающим Поволжья.

Все они, кроме последней, предназначались для Государственной опытно-показательной студии Театра сатиры. Последняя пьеса, по предположению А. Февральского, написана по заказу Главполитпросвета или Наркомзема. Все они носили агитационный характер. Важно отметить, что Н. К. Крупская, критикуя слабые пьесы для деревни, одобрительно упомянула работу Маяковского-драматурга:



«Ни «Продналоги», ни «Голод — народное бедствие и его последствия» никуда не годятся... Предназначены для деревни, для крестьянина. Такой читатель или слушатель нуждается в фабуле, в близких крестьянину живых образах — крестьянин, как всякий рабочий человек, мыслит образами, а ни в первой, ни во второй вещи никакими образами и не пахнет — простое ломанье балаганного деда: Это ломанье может рассмешить, если оно коротко, но на десятке страниц оно ни для кого невыносимо. Надо учиться у Маяковского, его пьески коротки, чрезвычайно образны, полны движения и содержания, а это что ж такое?!»<sup>1</sup>

Все эти пьесы Маяковского, как показывает даже самое краткое изложение их, очень далеки от архаической стилизации, но близки тем сценическим приемам народно-импровизационного театра, которые мы ощущали еще в «Мистерии-буфф».

Во-первых, пьесы эти построены по принципу представления с ведущим.

Ведущий — один из характерных персонажей народного представления. То как паяц, смешно путающий действие, то как умудренный годами дед, поясняющий его, то как владелец балагана, расхваливающий достоинства своей программы, предстают перед зрителем ведущие. Но ведущий у Маяковского имеет с балаганным весьма слабую связь: он представляет собой не весельчака-комментатора, а по сути дела политического руководителя, подчеркивающего важные в идейном отношении места спектакля.

Каждое действующее лицо агитпьес Маяковского очерчено, как правило, одной определяющей чертой. Иван Иванович — враг, мечтающий о возврате буржуазного строя, а пока притворяющийся «стоящим на советской платформе», хлюсты — его единомышленники, городской Федорчук — верноподданный, Свинуил — поп-подхалим, мать Фекла — глупая попадья, обжоры, пьяницы — все эти сатирические персонажи очерчены гротескно. Одной краской наделены и поло-

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Б. Ростокский. Маяковский и театр. Изд-во «Искусство», М., 1952, стр. 158.

жительные персонажи — герои пьесы «Вчерашний подвиг». В прямолинейности характеристик, сводящихся к кратчайшему определению, — родство пьес с народными зрелищами.

И в героях «Царя Максимилиана», «Лодки» или петрушечного представления прежде всего бросается в глаза определенность черт их характеров, доведенная до гротеска. Царь Максимилиан суров, его сын Адольф — мученик, готовый пострадать за веру, Аника-воин — храбр, Доктор — глуп. Атаман — свободолюбив, Петрушка — хитер, Полицейский — туп и т. п.

Конечно, Маяковский не воспроизводил характеры и типы народного зрелища. Его герои обладают совсем иными чертами: классовая, социальная сущность любого из них берет верх над индивидуальными качествами.

Во-вторых, как и в «Мистерии-буфф», Маяковский щедро вводит в стихотворную ткань своих пьес раешный стих (пьеса «Вчерашний подвиг» полностью написана раешником). Раешник давал возможность автору, не выходя за пределы разговорной речи, вводить в нее и научные термины, и политические лозунги, и цифры. Характерна в этом отношении речь Наркомпрода:

Позвать начальника заготовительного отдела.  
(К вошедшему.)

Товарищ!

Срочное дело...

Срочный приказ Совнаркомом дан:

Надо выполнить вот этот план,

надо

5.128.000 пудов собрать и перебросить нам.

В-третьих, в пьесах очень часты специфические приемы народно-импровизационного театра. Особенно внимателен автор к методам сатирического саморазоблачения. Так, разговор двух персонажей из пьесы «Как кто проводит время...» напоминает характерную для народного театра игру словами:

Первый

... займетесь подведением культурных итогов,  
сверкой,  
сводкой.

Второй

Правильно,  
с водкой. —  
займемся с водкой!

. . . . .

Первый

Довольно!  
Пора думать о мере-с!

Второй

Правильно,  
перейдем на херес.

Аналогичных примеров из практики кукольного театра и театра Петрушки можно привести множество. Вот, например, диалог из пьесы «Царь Максимилиан»:

Царь Максимилиан

... Я тебя пожалуйю чином адмирала.

Доктор

Сам ты помирай.

Царь Максимилиан

Ну, не адмирала, так полковника.

Доктор

Сам ты будь покойник . . . и т. д.

Маяковский, широко используя прием игры близкими по звучанию словами, достигал такой близости путем, не применяемым в фольклорной драме, — путем создания сложных рифм (сводкой — с водкой).

Как и для пьес народного театра, для названных характерно самое широкое внедрение разговорной лексики. Такие выражения, как «здорово!», «наше дело вот такого рода», «черта ли год торговаться тут» и т. п., составляют неотъемлемую часть стихотворной речи всех действующих лиц.

Но если рассматриваемые выше агитационные пьесы были предназначены для театра и лишь в той или иной степени шли от традиций народных зрелищ, то цирковое обозрение «Чемпионат всемирной классо-

вой борьбы», предназначенный для Второго московского цирка, представлял собой непосредственную попытку повторить уже на новом материале классическое народно-цирковое представление. В обзоре участвуют: арбитр Дядя — Виталий Лазаренко, чемпион мира — Революция, чемпион Антанты — Ллойд-Джордж, чемпион Америки — Вильсон, чемпион Франции — Мильеран, чемпион Крыма — Врангель, чемпион Польши — Пилсудский, наш чемпион-мешочник — Сидоров, почти что чемпион — Меньшевик (фамилия неизвестна, живет по подложному мандату).

От начала до конца «Чемпионат всемирной классовой борьбы» связан с традицией народного цирка. Главную политическую нагрузку несет арбитр (его играл В. Лазаренко). В обычной манере рашника он рассказывал о политической сущности «действующих лиц», бегло, но ярко характеризуя злободневные тогда фигуры реакционных политических деятелей.

Обзор создавался в непосредственном контакте с цирком. В. Е. Лазаренко вспоминал, что Маяковский в период создания этого произведения «очень интересовался цирком». По словам актера, Маяковский внимательно присматривался к его деятельности, отмечая достоинства и недостатки его репертуара и одобряя политическую направленность выступлений. В статье о своей работе В. Е. Лазаренко писал: «В течение всего этого периода я находил постоянную поддержку в лице В. В. Маяковского. К сожалению, я не записывал реприз, темы которых давал мне Маяковский. — тогда шутки жили недолго, быстро старели и «выходили в тираж», а я часто менял репертуар, и, сознаюсь, мне не приходило в голову, что все это впоследствии может оказаться интересным. . . Прежде чем сделать текст, Маяковский долго беседовал со мной. . . заставлял без конца читать репризы, шутки и диалоги, чтобы лучше почувствовать, что вернее доходит до циркового зрителя». <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> «Советский цирк». Сб. статей под ред. Евг. Кузнецова. Изд-во «Искусство», М.—Л., 1938, стр. 121—122.

Все эти произведения подтверждают мысль о близости творчества Маяковского первых послереволюционных лет — автора стихов, автора поэм и автора пьес — к соответствующим жанрам фольклора.<sup>1</sup>

## 6

Важнейший период жизни и творчества Маяковского (1924—1930), отмеченный такими произведениями, как поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!», «Во весь голос», как десятки образцов политической сатиры и политической лирики, был для поэта периодом дальнейшего развития принципов социалистического реализма.

Этот период исследован недостаточно. Не затронут критикой и вопрос о фольклоризме Маяковского тех лет.

Правда, в некоторых статьях были намечены отдельные связи с устной поэзией, но авторы этих статей видели в цитатах из песен, бытующих речений, частушек лишь остатки лесов вокруг уже воздвигнутого здания — так сказать, наследие предыдущего периода, когда поэт лишь приходил к принципам социалистиче-

---

<sup>1</sup> С традицией народного театра связаны и последние пьесы Маяковского. «Клоп» и «Баня», обзор которых выходит за рамки нашей работы. Укажем, что им присуще соединение разных стилей — прямолинейность характеристик и психологический подтекст, реалистическая фабула и вторжение фантастики и т. д. Очевидно единство образов на протяжении всего действия. Часто встречается игра слов. Например, в пьесе «Баня» в разговоре Фосфорической женщины и Победоносикова обыгрывается слово «пионер»:

**Фосфорическая женщина.** Машина времени еще не вполне оборудована. Вам, как пионерам этого вида транспорта, придется стоять со всеми.

**Победоносиков.** При чем тут пионеры? Пионерский слет закончен, и попрошу никогда больше не надоедать мне с пионерами. Эта кампания проведена!

Из народного творчества — и прием введения тарабарской речи; примененный для характеристики Понта Кича. Вспомним персонажей кукольного театра, изображающих иностранцев.

ского реализма, периода «150 000 000», «Мистерий-буфф», агитпоэм, агитлубка и агитпьес. А между тем фольклор играл весьма значительную роль в зрелом творчестве Маяковского. Можно говорить о воздействии различных фольклорных жанров на поэзию Маяковского, о борьбе поэта с мешанским фольклором и его апологетами, о взглядах Маяковского на устную поэзию. Разумеется, этим не исчерпывается сложнейший вопрос о Маяковском и фольклоре, но как бы то ни было решение названных проблем существенно помогает установить связи поэта с национальными источниками, с традиционным для русской литературы интересом к устной поэзии.

В период творческой зрелости Маяковского его взгляды на фольклор были особенно близки взглядам Горького. К сожалению, отдельные знатоки фольклора, идя на поводу у старых теорий, несколько упрощают принципы фольклористики великого пролетарского писателя. Наиболее существенные недостатки работ на эту тему выражаются в стремлении показать Горького как пропагандиста всего фольклора в целом, без классово-его дифференциации, не как создателя новой теории фольклористики, а как ученика старых школ. Ставя вопрос о Горьком и устно-поэтическом творчестве, эти исследователи обходили вопрос о том строгом художественном отборе, который Горький считал обязательным для собирателей и исследователей устно-поэтического слова. В письме к фольклористу А. И. Никифорову писатель указывал: «...Лично я решительно против издания рядового «безотборочного» материала фольклорного, ибо считаю вредным вносить в современный языковый хаос массу местных речений, провинциализмов и т. д. Я — за строгий отбор, за чистоту «кондового» великорусского языка, за внесение его в язык литературный».

Неправильно понимая теоретические взгляды Горького в целом, ошибочно толкуют и его призыв «учиться у фольклора». Горький утверждал, что «начало искусства слова — в фольклоре». Неоднократно он советовал изучать народный язык, характерные обороты устно-поэтической речи, обогащающие нашу

литературу, «изумительное мастерство олицетворять, образно мыслить», присущее фольклору. Но Горький никогда не звал к стилизациям, к подмене образов современности образами эпических героев. Это позабыли некоторые фольклористы и литераторы.

В своем обращении к устно-поэтическому творчеству, как и всей системой эстетических взглядов, Маяковский был близок Горькому. Об этом свидетельствует его несомненный интерес к подлинно народным произведениям и его борьба с мещанским, антинародным «фольклором»; это подтверждается тем, что он охотно использовал в стихах и поэмах отдельные специфические черты устной поэзии; на это, наконец, указывают его выступления, связанные с проблематикой народного творчества. В народном искусстве Маяковский, как и Горький, видел начало всякого искусства. В очерке «Мое открытие Америки» он писал, что для передовых деятелей современной зарубежной культуры важно порвать с эклектикой и прийти к народному искусству. Обращение мексиканских работников культуры к народным формам поэт совершенно правильно расценивал как революционный шаг. Он говорил: «Эта идея — часть, может еще и не осознанная часть, идеи борьбы и освобождения колониальных рабов».

Но внимание к формам народного искусства прошлого отнюдь не приводило поэта к «безотборочному» принципу. В последний период своей работы Маяковский отказался от иллюзорной позиции создателя нового эпоса, позиции, характерной для первого после революционного периода. «...Были времена — прошли былинные...» — так, полемизируя с самим собой, автором «150 000 000», писал он в поэме «Хорошо!»

Одной из важных проблем фольклористики являлся и является вопрос о судьбах былинного богатырского эпоса в наши дни.

До сих пор некоторые исследователи фольклора считают, что былинный эпос — замечательное прошлое нашего народа — продолжает активно развиваться наравне с литературой и другими видами искусств. Не понимая исторической закономерности смены жан-

ров; они исследуют под видом «народного творчества» всевозможные стилизации и подражания, в большинстве малохудожественные и лишь искажающие образы современности (см., например, «Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи», изданные в 1953 году). Эти авторы забыли положения, выдвинутые К. Марксом в «Введении к «К критике политической экономии». К. Маркс писал: «Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву. Разве тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого <искусства>, возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа?.. Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, с действительным господством над этими силами природы».<sup>1</sup>

Это положение Маркса применимо и к русскому фольклору наших дней, к отдельным его видам, созданным в давно прошедшие времена. Но, разумеется, оно не исключает возможности создания в наши дни новых устно-поэтических произведений — таких, как частушка, пословица, песня и др.

Маяковский знал, что современный эпос русского народа — не творчество былинщиков, сказителей или всевозможных стилизаторов. Поэт понял, что эпос наших дней сложнее; в него входят и поэма, и роман, и драма, и, как частный случай, отдельные произведения народных импровизаций. Но выдавать такие импровизации, такой «эпос» за новую «Илиаду» или за новые былины нельзя.

В связи с объективно существующей закономерностью развития и смены жанров следует рассматривать многочисленные выступления Маяковского против фальсификации народного творчества под маркой создания «нового эпоса».

---

<sup>1</sup> К. Маркс, Ф. Энгельс. Собрание сочинений, т. XII, ч. 1, стр. 203.



Известно, как резко критиковал Маяковский «крестьянских» поэтов, группировавшихся вокруг журнала «Жернов». Журнал этот занимал в отношении классического наследия несколько своеобразную позицию. Так, призывая изучать всевозможные обрядовые песни и танцы, редакция «Жернова» пренебрежительно относилась к таким поэтам, как Лермонтов, связывая с ним едва ли не начало декадентской литературы. В статье «О писателях-самоучках», напечатанной в журнале, так и говорилось: «Есть, конечно, произведения с настроениями упадочничества, разочарования, но таких мало, и это подражание... Лермонтову...»

Одновременно «Жернов» пропагандировал сомнительные «частушки» и «былины», вроде опубликованной в 1926 году «былины» «Володимир Ильич»: «Как во городе Симбирске, за Волгою-рекою у матерего мужика у Ульянова родился сынок...» Эта приспособленческая фальшивка, принадлежащая перу некоего Новокшенова, вызвала резкую отповедь Маяковского. Выступая 13 февраля 1927 года на диспуте в Коммунистической академии об упадочных настроениях среди молодежи, Маяковский упомянул эту «былину».

«Вот какое новое толкование марксизма, Маркса и Ленина в крестьянском журнале «Жернов», где рассказывается о рождении Владимира Ильича, о том, как он искал себе доспехов в России, оных не мог найти, поехал в Неметчину, где жил богатырь большой — Карла Марсович, и после смерти этого самого Марсовича все доспехи его так без дела лежали и ржавели. Хорошее понимание роли марксизма и влияния его на развитие революции? «Так без дела лежали, ржавели». Ленин пришел и Марсовы доспехи надел на себя, и «как будто по нем их делали». Одевшись, вернулся в Россию обратно. Тут собирается Совнарком. И вот картина сбора Совнаркома. А спереди едет большой богатырь Михайло Иваныч Калинычев. И вот разбили они Юденича, Колчака и других, то домой Ильич воротился с богатой добычей и со славою. Это описание нашей борьбы, это Маркс и Ленин», — с возмущением говорил Маяковский.

Против фальсификаторов и выступал Маяковский, ополчаясь на тех, кто пытался противопоставить советской литературе убогие стилизации «в эпическом стиле».

Не следует забывать, что Маркс во «Введении к «К критике политической экономии» ставил вопрос еще острее. «С другой стороны, — говорил он, — возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще «Илиада» наряду с печатным станком и типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музы, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?»<sup>1</sup>

Речь здесь идет и о гибели старого эпоса и, одновременно, о невозможности создать новый эпос при помощи старых представителей и образов.

Маяковский знал цитируемую работу Маркса уже в первые годы своей связи с революционным движением. В автобиографии он писал, что «нет произведения искусства», которым бы он увлекался более, чем «Введением к «К критике политической экономии». Неоднократно он вспоминал эту работу и в последующие годы.

С позиций марксистско-ленинского учения выступал Маяковский против фальсификаторов фольклора.

В этом плане особый интерес представляет сатирический образ Олега Баяна из пьесы «Клоп», обучающего, по словам одного из действующих лиц, молодежь «кого стихам, кого пению, кого танцам, кого так... деньги занимать». Олег Баян — образ собирательный, образ-обобщение. Перед нами своего рода квинтэссенция мещанской пошлости, стилизующейся под современность. Олег Баян, по пьесе, — инициатор и создатель нового обряда — «красной свадьбы» Присыпкина.

Как известно, в первые послереволюционные годы широко дискутировался вопрос о новом советском быте. Много откликов вызвала, например, статья

---

<sup>1</sup> К. Маркс, Ф. Энгельс. Собрание сочинений, т. XII, ч. 1, стр. 203.

В. Вересаева, опубликованная в «Красной нови» за 1926 год под названием: «К художественному оформлению быта. (Об обрядах старых и новых)». Статья эта была ошибочна в самой своей основе. Отталкиваясь от некоторых положений антинародной теории В. Келтуялы, Вересаев говорил об устной поэзии как о творчестве некой обособленной группы интеллигенции: «И что это за фантастическое представление о постепенном творчестве из кусочков, будто бы характерном для коллективного творчества! Один мужичок сочинил один стих или музыкальную фразу, его сосед — другой стих, третий мужичок из соседней деревни — третий, и вот готова народная песня». Высмеивая таким образом теорию народного происхождения устной поэзии, Вересаев, в сущности, утверждал теорию «опускания фольклора» в народ. «Новые обряды» должны быть созданы вне народной среды и лишь переданы «в народ». Единственное условие, поставленное перед их создателями, — отсутствие мистики и магии. Конкретно представляя эти обряды как массовое зрелище, Вересаев требовал, чтобы они напоминали древнеэллиническую трагедию, «с переключкой полухоров, с монологами корифеев».

Ссылаясь на авторитеты В. Гете, Ф. Буслаева, Руже де Лилия, Аристотеля и других, отменяя традиционные старые обряды, Вересаев предлагал канонизировать обряды новые, по существу представляющие собой перелицовку древнейших.

В своей второй статье «Еще об обрядах» Вересаев вынужден был признать, что современные октябрины, красные свадьбы и гражданские похороны «удручающе бездарны и убоги».

Многие читатели первой статьи выступили против попытки Вересаева подменить один трафарет другим, дать вместо одного стандартизованного «нового обряда» другой, не менее стандартизованный. По существу Вересаев не мог ничего противопоставить взамен. В ответе особенно выявились его неверное понимание «коллективного» как трафаретного, в отличие от индивидуального. «Во всяком коллективном действии необходимо как раз единообразие», — писал он.

Продолжая эту мысль, Вересаев утверждал: «Революция разрушила большинство прежних обрядов и условных действий, и на каждом шагу ощущается большая потребность в новых «трафаретах». Например, работал человек какую-нибудь работу. Подходил другой человек, и первые его слова были: «бог в помощь!» Этим он выражал свое уважение к труду, свое товарищеское сочувствование работающему. Теперь этих слов не скажешь. А нового общепринятого слова нет. И всякий поймет, что тут нужно именно общепринятое, трафаретное слово, а не слово, индивидуально творимое каждым в отдельности».

Талантливый русский писатель Вересаев в своих статьях об обрядах допустил несомненную ошибку. Его поиски новых «трафаретов» были перелицовкой старых, уже отмерших обрядов, носивших религиозный оттенок. Никакая революционная фразеология не могла прикрыть надуманную, лженоваторскую суть предложения.

Маяковский выступал против «теории» Вересаева на открытых диспутах, критиковал ее в своих лекциях и беседах. В архиве Библиотеки-музея В. В. Маяковского среди сохранившихся записок-вопросов, которые поэт получал после выступлений, имеются и записки, показывающие, что Маяковский резко критиковал Вересаева за названные статьи.

Но если эти статьи все же поднимали вопрос об оформлении нового быта, то одновременно появились «труды» всевозможных приспособленцев. Одна из книжек, опошляющих и искажающих самую идею борьбы за новый быт, принадлежала В. Баяну и была опубликована в 1927 году под названием «Кумачовые гулянки».

Образ Олега Баяна из пьесы «Клоп» — образ собирательный, типичный. Сам Маяковский говорил о нем как об «антипатичном, но типичном персонаже». Когда же «феерическая комедия» увидела свет рампы, в «Литературной газете» было опубликовано открытое письмо В. Баяна Маяковскому и ответ Маяковского. В. Баян, касаясь своей литературной деятельности, писал, что им «сделаны для деревенской молодежи

образец красной свадьбы и целый ряд хоровых игр с танцами и гармониями...» Расписываясь, таким образом, в тождестве с персонажем из пьесы «Клоп», автор «Кумачовых гулянок» принимал на себя удар, который Маяковский предназначал всем приспособленцам, бесконечно далеким от подлинного творчества социалистического народа.

Реплики Олега Баяна — невежественнейшие изречения, пересыпанные псевдонаучными и псевдореволюционными фразами. Вот, в частности, его речь на свадебном пиршестве: «Какими капитальными шагами мы идем вперед по пути нашего семейного строительства! Разве когда мы с вами умирали под Перекопом, а многие даже умерли, разве мы могли предположить, что эти розы будут цвести и благоухать нам уже на данном отрезке времени? Разве когда мы стонали под игом самодержавия, разве хотя бы наши великие учителя Маркс и Энгельс могли бы предположительно мечтать или даже мечтательно предположить, что мы будем сочетать узами Гименея безвестный, но великий труд с поверженным, но очаровательным капиталом?»

Речь Олега Баяна пересыпана образами греческой мифологии вперемежку с вульгарными оборотами, мещанскими жаргонными выражениями. «Узы Гименея» и пошлые рассуждения с ссылками на великие имена, глупые остроты и перелицовка газетных штампов — отличительные черты речи персонажа. «Красную свадьбу» Баян стилизует под старозаветную традицию с поправкой на «современную» деревенскую свадьбу. Это одно свидетельствует, что в образе организатора «новых обрядов» для Маяковского соединились и некий последователь Вересаева, и сам автор «Кумачовых гулянок», и многие им подобные.

Что же представляла собой эта книга, о которой мы уже несколько раз упоминали? Уже во вступлении Вадим Баян писал, что «цель работы — дать деревне в старой, излюбленной форме новый материал и систему для проведения вечеринок, свадебных гуляний и хороводных игр, которые крепко вросли в деревенский быт».

В. Баян взамен старых, классических обрядов, сыгравших такую большую роль в истории национальной культуры, предлагал «новые». Вот образец «народного» творчества, который должен был, по мнению В. Баяна, заменить старый обряд:

Уходи, зима-старуха,  
Недалеко до весны!  
Ешь, Ванюха, во все брюхо  
Со сметаню блины!

Пример говорит о «художественных достоинствах» той пошлятины, которую В. Баян и ему подобные пытались противопоставить классическому фольклору. Характерен язык «Кумачовых гулянок»: «катись колбасой», «в башке немного есть» и тому подобные выражения выдавались за образцы речи послереволюционной деревни.

Но в «Кумачовых гулянках» ощутимо и нечто более серьезное: от начала до конца сборник пронизан кулацкой идеологией. Свой огород, свои коровы, своя пашня — вот предел мечтаний советского крестьянина по В. Баяну.

В духе «культурного хозяина» интерпретирует автор происходящие события. Человеческие чувства, мечты, думы — все это подчинено голым расчетам. Вот мечты жениха и невесты:

Вместе пашенку распашем  
И посеем огород,  
Чтоб кругом хозяйством нашим  
Любовался весь народ.

Пошло и грубо звучит «речь представителя ячейки комсомола», который должен, по замыслу В. Баяна, открывать свадьбу. Эту речь и пародировал Маяковский в застольной речи Олега Баяна.

Такова упомянутая в открытом письме В. Баяна книжка «Кумачовые гулянки». Таково направление удара Маяковского по приспособленцам, упростиелям, фальсификаторам. В этой же связи чрезвычайно важны выступления поэта против мещанского «фольклора», псевдоцыганского романса и т. п.

Для поэта в понятие «цыганщина» входило нечто большее, нежели формы «цыганского» романа. Выступая против упадочных мотивов, он неизменно обращался к «цыганщине», объясняя ее социальным пессимизмом поверженных классов. Так, в статье «А что вы пишете?» Маяковский отмечал, что своим стихотворением «Сергею Есенину» он стремился «разбить поэтическую цыганщину и пессимизм...»

Борьба с жестоким романсом была одним из звеньев борьбы Маяковского против мещанства, обывательщины, против носителей родимых пятен капитализма. Когда в поэме «Про это» перед Маяковским встала задача развенчать «инстинкт семейных норок», он дал, как сам говорил, «процыганенный» романс:

Мальчик шел, в закат глаза уставя,  
Был закат непревзойдимо желт.  
Даже снег желтел к Тверской заставе.  
Ничего не видя, мальчик шел.

Приведенное четверостишие гротескно воспроизводит многие типичные элементы романа. Но романс развенчан не только всей поэмой, он развенчан самим собой; он пародиен. Все элементы его, взятые воедино, сконцентрированные и насыщенные, сделали смешным романс, сломали его изнутри.

Характерно, что Маяковский иногда одной строчкой из мещанского романа или песенки давал исчерпывающую характеристику целых социальных групп. Так, в поэме «Хорошо!», говоря об обывателях, он вложил в их уста слова: «Нас не трогайте — мы цыпленки». Это — парафраз известной песенки первых послереволюционных лет: «Цыпленок жареный, цыпленок пареный» и т. д., вплоть до слов: «Цыпленки тоже хотят жить».

Замечательным памятником борьбы Маяковского с мещанским фольклором остались пародийные романы из пьесы «Клоп» и др. Общеизвестны его стихи «Маруся отравилась», пародирующие популярную душещипательную песенку:

Из тучки месяц вылез,  
молоденький такой...

Маруся отравилась,  
везут в приемпокой.

Пародия Маяковского нанесла удар по упадочным настроениям в определенных группах молодежи, попутно уничтожив пошлую песенку.

К песенкам того же типа относится и «Маркита». Маяковский услышал ее на пароходе, идущем из Америки в Европу:

Маркита,  
Маркита,  
Маркита моя!  
Зачем ты,  
Маркита,  
не любишь меня...

О ней упомянул поэт в очерках «Мое открытие Америки» перед тем, как дать классовое «обозначение» парохода «Эспань». «Классы — самые настоящие. В первом — купцы, фабриканты шляп и воротничков, тузы искусства и монашенки... Второй класс — мелкие коммивояжеры, начинающие искусство и стучающая по ремингтонам интеллигенция... Третий — начинка трюмов...» Маяковский понимал, что песенки вроде «Маркиты» созданы на потребу «первого класса», на потребу тем, кому выгодна проповедь безидейного искусства, вырождающегося в обыкновенную пошлятину.

У нас подобный репертуар, конечно, не мог найти опоры. Маяковский отрицал всякие «Маркиты», привозные и замороженные, прежде всего потому, что боролся за нового, социалистического человека, чью волю он стремился отточить для борьбы за коммунизм.

## 7

В годы творческой зрелости Маяковского его связи с подлинно народным поэтическим творчеством как бы уходили вглубь.

Исчезло столь частое цитирование, а иногда и нарочитое подражание, характерное для его стихов первых послереволюционных лет. Но остались многие из качеств, безусловно связанных с определенными жанрами фольклора.



Старая революционная рабочая песня, современная частушка, отчасти и образы былин и сказок наложили свой отпечаток на произведения поэта. Особенно много значило тут богатство языка классического фольклора, с одной стороны, и словарная гибкость современных частушек — с другой.

В «высокую поэзию» Маяковский вводил разнообразные жанры литературы и устно-поэтического слова. В одной из самых последних своих заметок (в предисловии к каталогу юбилейной выставки) он писал: «Митинговая речь, фронтовая частушка, агитка-однодневка, живой радиоголос и лозунг, мелькающий по трамвайным бокам, — равные, а иногда и ценнейшие образцы поэзии».

Выступая на Первой конференции пролетарских писателей, Маяковский говорил: «когда ты даешь революционную боевую песню, то помни, что мало в этой песне дать случайное выражение, которое подвернется под руку, а подбирай слова, которые выработали до тебя поколения предыдущей литературы, чтобы два раза не делать одной и той же работы».

Другими словами, Маяковский призывал овладеть богатствами классики и, создавая песню, идти от норм классической поэзии, а отнюдь не от случайных речений, проскальзывающих в современной поэзии и фольклоре. Характерно, что в том же выступлении Маяковский подверг суровой критике Алексея Крученых с его «дыр, бул, шыл». Поэт выступил против формалистической звукописи, сомнительных экспериментов, ничего общего не имеющих с подлинным изучением языка.

Не следует думать, что устная поэзия прошла мимо внимания представителей литературных группировок того времени. Конструктивисты, левовцы и так называемые «крестьянские писатели» — все они по-своему обращались к фольклору. Так, некоторые левовцы, опиравшиеся, подобно Хлебникову, на отживающие жанры, вроде заговоров, магических заклинаний, духовных легенд, а также на «блатную» поэзию, активно вводили в свои произведения всевозможную заумь. В качестве примера можно привести строки из

«Песни червонного казака» Дм. Петровского, опубликованной в журнале «Леф» в 1924 году:

Посыпай, посыпушка,  
    посыпай.  
Лети вслед на цыпочках,  
    не ступай.  
Чекувамбир — вамбумбир,  
    вамбумбир.  
Где б нам, братцы, бабу бы  
    раздобыть.

Вслед за Хлебниковым, который выискивал в фольклоре архаические и заумные обороты, Петровский обращался к «блатной» песне, сиюсь построить на ее материале песню о советском бойце. Разумеется, из подобных попыток ничего не получилось.

В отличие от «фольклоризаторов» такого рода Маяковский, обращаясь к устно-поэтическому творчеству, ставил перед собой совершенно определенные, конкретные задачи. Песня для Маяковского, как и стихотворение, прежде всего активно действующий фактор классовой борьбы. Внеклассового искусства нет. И Маяковский призывал создать песню — оружие пролетариата:

И песня,  
    и стих —  
                    это бомба и знамя,  
и голос певца  
                    подымает класс,  
и тот,  
    кто сегодня  
                    поет не с нами,  
тот  
    против нас.

Маяковский придавал огромное значение силе устного поэтического слова. Он хотел, «чтоб пеннистей пива, чтоб крепче вина хватали за душу песни».

В поисках таких песен поэт обращался к устной поэзии. Он великолепно знал старое революционное песенное творчество, мотивы которого часто входили в его стихи и поэмы — то как фон описываемых событий, то как основа новых образов. К числу наиболее

любимых относились песня Г. М. Кржижановского «Вихри враждебные веют над нами...» («Варшавянка» — ее поэт вспомнил в стихотворении «Февраль») и «Похоронный марш» В. Г. Архангельского (в стихотворении «Дом Союзов, 17 июля», в поэме «Владимир Ильич Ленин» и др.). Неоднократно вспоминал Маяковский любимую песню Владимира Ильича «Замучен тяжелой неволей...», написанную в 1876 году Г. А. Мачтетом и посвященную погибшему в царской тюрьме студенту-революционеру Чернышеву.

В. Перцов убедительно показал, как образ «мстителя сурового» из песни «Замучен тяжелой неволей» вошел в поэму «Владимир Ильич Ленин»:

...у станков  
худой и горбастый  
встал  
рабочий класс.  
И уже  
грозил, взвивая трубы за небо:  
— Нами  
к золоту  
пути мостите.  
Мы родим,  
пошлем, придет когда-нибудь  
человек —  
борец,  
каратель,  
мститель!

«Разве нельзя не видеть в этом образе «мстителя» органической связи с образом мстителя в революционной песне «Замучен тяжелой неволей»?» — пишет исследователь<sup>1</sup> и приводит из нее строки:

Но знаем, как знал ты, родимый,  
Что скоро из наших костей  
Полыметя мститель суровый,  
И будет он нас посильней.

Песню эту Маяковский вспоминал и в поэме «Владимир Ильич Ленин» непосредственно вслед за стро-

---

<sup>1</sup> В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество, т. 1, изд. 2-е. Изд-во «Советский писатель», М., 1954, стр. 116.

ками: «Кто из вас решетчатые прутья не царапал и не грыз?!»

Она понадобилась для того, чтобы показать трудности борьбы. Недаром на подступах к строкам из этой песни Маяковский писал об ужасах жизни в тюрьме:

Лоб  
разбей  
о камень стенки тесной, —  
за тобою  
смыли камеру  
и замели.  
«Служил ты недолго, но честно  
на благо родимой земли».

Вторично та же песня упомянута в поэме там, где речь идет о смерти Ильича, об его похоронах. Рисуя великую скорбь народа, поэт показывал силу партии, которая готова к дальнейшим сражениям. Строки из старой революционной песни поэт рифмовал с полными веры в будущее строками:

Знаменные  
снова  
склоняются крылья,  
чтоб завтра  
опять  
подняться в бой —  
«Мы сами, родимый, закрыли  
орлиные очи твои».

Использовал Маяковский и современные ему массовые песни. Они помогали создать колорит, внести неповторимые приметы эпохи. Такова песня «По морям, по морям, нынче здесь, завтра там» (революционная переделка старой песни) в заключительной части поэмы «Владимир Ильич Ленин», или «Марш Буденного», приведенный в том месте поэмы «Хорошо!», где речь идет о разгроме Врангеля.

Поэт противопоставлял советскую песню затхлому искусству капиталистического мира. В стихотворении «Кемп «Нит гедайге» Маяковский рассказывал, как далеко за океаном, в окружении явных врагов он слышал слова родной советской песни: «Мы смело

в бой пойдем за власть Советов...» И песня эта вносит в грустные ноты стихотворения уверенность в будущем, веру в то, что борьба продолжается.

Часто входят в стихи Маяковского последних лет и образы старой песни, также получившей революционное звучание. Характерен, например, парафраз «Дубинушки». Напомним одну из ее строф вместе с припевом:

Англичанин-хитрец, чтоб работе помочь,  
Вымышлял за машиной машину;  
Ухитрились и мы: чуть пришлось невмочь,  
Вспоминаем родную дубину:  
«Ухни, дубинушка, ухни!  
Ухни, березова, ухни!»

Песня эта фигурирует у Маяковского неоднократно. В стихотворении «Лицо классового врага» («Новый кулак») Маяковский рассказывает о «культурном хозяине» — новейшем эксплуататоре:

И до этого дня  
наш советский бедняк  
голосит  
на работе  
«Дубину»,  
а новейший кулак  
от культурнейших благ  
приобрел  
за машиной машину.  
Эх, железная, пустим...

Вторично эти строки Маяковский припомнил в стихотворении «Голосуем за непрерывку»:

И вот этот  
такой  
паутинный покой  
изничтожит  
товарищ-машина.  
Эх,  
машинушку пустим,  
непрерывная —  
сама пойдет.

В первом случае Маяковский использовал ритмическую основу и отчасти лексику «Дубинушки» для сатирической картинке, изображающей классового врага, а во втором, взяв образ машины, один из основ-

ных образов упомянутой песни, создал картину двигающейся к коммунизму страны. Общеизвестный мотив, общеизвестный отрывок помогал строить максимально доходчивые стихи, немедленно и безотказно вызывающие нужные ассоциации.

Чрезвычайно важно, что Маяковский не ограничивал себя определенным кругом устно-поэтических явлений. Не только струю революционной рабочей песни (и частушки, о которой — ниже), но и образы сказок, былин, революционных легенд органически входят в его произведения.

Так, в одном из стихотворений последних лет Маяковский писал о том, что «скоро и остатки русалочных воспоминаний изэлектричат и Днепры и Волховы». Речь шла о поэтах и прозаиках, которые живут еще «сказками няни, идущими от царей гороховых», отстраняясь от современности. Сам Маяковский неоднократно обращался к образам народных сказок, былин, легенд. Но образы этого ряда у него представляли в новом качестве, как нечто определенное, общеизвестное, не требующее дальнейшей расшифровки. Таков, например, сказочный образ репки из стихотворения «Дипломатическое», где говорится о странах, уже признавших советское правительство.

Желая показать, что не единицы, а десятки стран всего мира признают советскую власть, советское правительство, поэт использовал фольклорный образ, известный любому читателю с детства.

Обширны у Маяковского и примеры устно-поэтической этимологии. Известны речения и пословицы «май — смает» (утомит, измучит), «в мае родиться — век маяться» и т. д. Преобразованные обороты эти вошли в стихи Маяковского. Так, в стихотворении «1-е Мая» поэт, используя народные речения, писал:

Мы  
Коллектив!  
Человечество!  
Масса!  
Довольно маяться.  
Маем размайся!  
В улицы!  
К ноге нога!

Еще чаще Маяковский использует лексические особенности устной поэзии. Таковы слова «молоткастый», «серпастый» в «Стихах о советском паспорте», образованные, как правильно заметил В. Перцов, по типу слов «горластый», «рукастый», «глазастый» и др. По тому же типу создано слово «громадье» («я планов наших люблю громадье»). В. Перцов указывает: «Собирательное «громадье» образовано Маяковским по типу, например, «малье» (мелкие предметы, ср. поговорку «Корье не малье, а дуба не стало»), колотье (колотые дрова), суровье (неотделанная ткань) и т. п. Небывалый, беспримерный масштаб наших дел, их громадность потребовала и нового собирательного, обобщающего и во много раз усилившего значение слова». <sup>1</sup>

## 8

Выше говорилось о роли частушки в творчестве Маяковского первых послереволюционных лет. Частушка, с ее богатейшей ритмикой, с ее промежуточным положением между формами старой фольклорной поэзии и поэзией литературной, была близка поэту, ищущему новые пути и новые приемы оформления стиха. Она была для него не только наиболее близкой формой устно-поэтического творчества, которой он охотно подражал в поисках максимальной доходчивости. Маяковского привлекали в частушке и крайнее своеобразие ее языка, и лаконичность, и особая инструментовка, и, наконец, самый принцип ее построения.

Многие исследователи игнорировали вопрос об отношении Маяковского к частушке, возможно обманутые полемическими строчками его «Послания пролетарским поэтам». Как известно, там Маяковский, говоря, что «коммуна — это место, где исчезнут чиновники и где будет много стихов и песен», заявлял:

---

<sup>1</sup> В. Перцов. Об идейности и мастерстве в поэтическом творчестве Владимира Маяковского. Изд-во «Знание», М., 1953, стр. 36.

Одного боюсь —  
   за вас и сам, —  
 чтоб не обмелели  
   наши души,  
 чтоб мы  
   не возвели  
   в коммунистический сан  
 плоскость раешников  
   и ерунду частушек.

О каких же частушках здесь может идти речь? Не отказался ли тут поэт от своих завоеваний в работе над жанрами устно-поэтического творчества? Почему, обращаясь к товарищам по перу, Маяковский предостерегал их против «ерунды частушек»?

Нам кажется, строки эти адресованы не создателям устно-поэтического народного творчества. Речь идет о совершенно определенных, совершенно конкретных поэтических декларациях, по которым частушка, независимо от ее идеологических черт и художественных особенностей, возводилась в перл творчества. Именно с этих позиций рассматривали ее так называемые «крестьянские писатели», группировавшиеся вокруг журнала «Жернов». Маяковский, страстно ненавидевший всяческую фальшь в поэзии, иронически относился к «сермяжным». В программном стихотворении «Четырехэтажная халтура» он писал о дачниках, которые выступают, «в лапти нарядившись», «под заглавием — крестьянские писатели». Такие «дачники» опошляли и искажали устно-поэтическое творчество. Выше мы останавливались на «былине», созданной одним из фальсификаторов и получившей заслуженный отпор Маяковского, говорили и о создателях «красных обрядов». Вопрос о «плоскости раешников» также рассмотрен выше: вспомним, что сам Маяковский дал в раешном стиле огромное количество стихотворений, пьес, подписей к плакатам, что раешный стих вошел в его поэму «150 000 000». <sup>1</sup> Речь в «Послании пролетарским

<sup>1</sup> Раешный стих использован Маяковским и в его пьесе «Клоп». Напомним тексты, которые декламируют уличные торговцы: «Из-за пуговицы не стоит жениться, из-за пуговицы не стоит разводиться! Нажатие большого и указательного паль-





санного И. Дорониным, можно убедиться, прочитав хотя бы такую частушку из названной доронинской поэмы:

Лихо трактор тракторуя,  
Тракторуя,  
Мои милые, не вру я,  
Ой, не вру я.

В вопросе о частушке еще раз проявилась близость эстетики Маяковского к эстетическим взглядам Горького. Как известно, великий мастер пролетарской литературы усиленно обращал внимание молодых писателей на этот жанр устно-поэтического творчества, указывая на его непрерывное развитие. В статье «О бойкости» он писал: «Я предлагаю молодым литераторам обратить внимание на «частушки» — непрерывное и подлинно «народное» творчество рабочих и крестьян».<sup>1</sup>

Как и Маяковский, Горький видел в частушке нечто постоянно меняющееся, находящееся в стадии развития и расцвета; как и для Маяковского, частушка для него была жанром энергичным, полным активного восприятия жизни; как и Маяковский, он ценил чистоту ее языка, отсутствие в ней провинциализмов, уродливых местных речений и бессмысленных слов. Обо всем этом он и писал в только что упомянутой статье.

Маяковский не раз выступал в защиту частушки. Особенно характерны его высказывания последних лет, где поэт вспоминал о своей работе в годы гражданской войны: «Социальное задание — дать слова для песен идущим на питерский фронт красноармейцам. Целевая установка — разбить Юденича. Материал — слова солдатского лексикона. Орудия производства — огрызок карандаша. Прием — рифмованная частушка.

Результат:

Милкой мне в подарок бурка  
и носки подарены.  
Мчит Юденич с Петербурга  
как наскипидаренный.

---

<sup>1</sup> М. Горький. Собрание сочинений, т. 27, стр. 156.

Новизна четверостишия, оправдывающая производство этой частушки, — в рифме «носки подарены» и «наскипидаренный». Эта новизна делает вещь нужной, поэтической, типовой.

Замечательный факт отношения Маяковского к частушке донес до нас в своей поэме «Маяковский начинается» Н. Асеев. Речь идет о Маяковском и его спутнике, услышавших где-то на берегу южного моря слова песни, вернее цикла частушек:

Вдруг до них  
из дальней дали,  
лунной ленью залитой:  
«Мы на лодочке катались,  
золоти-и-стый, золотой!»  
. . . . .  
И молчим мы  
или спорим;  
замирая вдаль,  
все плывет она над морем,  
не записана никем.  
Маяковский  
шел под звездным светом,  
море отражало небеса.  
— Я б считал себя  
законченным поэтом,  
если б смог  
такую  
написать.

В воспоминаниях Асеев приводит ту же фразу: «Если бы я сумел написать такую вот песню, я бы считал себя законченным народным поэтом».<sup>1</sup>

Маяковский многому учился у народной частушки. Выступая на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи», он процитировал строки, поразившие его своим звучанием:

Дорогой и дорогая,  
дорогие оба,  
дорогая дорогова  
довела до гроба.

---

<sup>1</sup> Н. Асеев. Маяковский начинается. «Красная новь», 1940, № 4, стр. 187.

Частушка эта имеется в сборнике великорусских частушек Е. Н. Елеонской. Звучание ее строк, поразившее поэта, не было, разумеется, единственным случаем абсолютной, совершенно точной, подкрепляющей основную мысль инструментовки. Несомненно, Маяковский, создавая строки:

Сидят  
    папаши.  
Каждый  
    хитр.  
Землю попашет,  
попишет  
    стихи, —

припоминал инструментовку известной частушки из сборника В. И. Симакова:

Все папаши в поле пашут,  
Моего папаши нет...

Иногда, как и в период «Окон РОСТА», Маяковский использовал целые частушечные обороты. Таковы, например, строки известного стихотворения «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им»:

Сказано веско.  
Посмотрите, дескать:  
шел я верхом,  
                        шел я низом,  
строил  
    мост в социализм...

В основе их — известная (приведена в том же сборнике Е. Н. Елеонской) частушка:

Шел я верхом, шел я низом.  
У милашки дом с карнизом.  
У милашки огонек.  
Милашка кушает чаек.

Другой пример — строки стихотворения «Маленькая цена с пушистым хвостом»:

Сидит милка  
на крыльце,  
тихо  
ждет  
сниженья цен. . .

Здесь Маяковский вспомнил начало частушки: «Сидит милый на крыльце с выраженьем на лице. . .»

Маяковский широко вводил в свои стихи частушки. Его частушки, естественно, обогащены новой лексикой в гораздо большей степени, нежели фольклорные, но в них сохранилась подлинная живость изложения, яркость и неожиданность образов. Такова, например, строфа из стихотворения «Немножко утопии про то, как пойдет метрошка»:

Во Москве-реке  
карась  
смотрит  
в дырочку сквозь грязь.  
Под рекой  
быстрей налима  
поезда проходят мимо.

Введены частушки и в поэму «Хорошо!» Частушечный ритм временами вторгается в стихотворную речь, содействуя обрисовке самих героев:

Под мостом  
Нева-река.  
По Неве  
плывут кронштадтцы. . .  
От винтовок говорка  
скоро  
Зимнему шататься.

В главах поэмы Маяковский приводит немало собственных строк, написанных в манере частушки:

Дело  
Стеньки  
с Пугачевым,  
разгорайся жарче-ка!  
Все  
поместья  
богачевы  
разметем пожарчиком.

В «Хорошо!» цитируются и действительно бытовавшие частушки, например «Яблочко», одна из популярных частушечных песен эпохи гражданской войны.

Формы использования частушки у Маяковского самые различные; иногда частушка нужна поэту для характеристики персонажа в сниженном сатирическом плане, иногда — для создания ассоциативных образов. Так, в стихотворении «Костоломы и мясники», призывая молодежь крепить оборону страны, Маяковский использует строчки из лирических частушек, чтобы сразу же затем разбить, разрушить созданное ими настроение:

Милого,  
                    черноглазого  
в последний  
                    раз  
                            покажите милой.  
Может,  
                    завтра  
                            хваткой газовой  
набок  
                    ему  
                            своротит рыло.

Таковы частушки и в «литературно-историческом монтаже» «Москва горит».

Характерно, что частушки, которые принадлежат самому поэту, построены целиком в плане народного творчества, хотя и с учетом всего нового, что привнес поэт в технологию своего мастерства:

Хохочи, товарищ цирк!  
Смейся,  
                    Ваня с Настею!  
Мы выводим  
                            под уздцы  
царскую династию.

Здесь необычны для частушки и обращение «товарищ цирк», и непосредственно зарифмованное с традиционными «Ваня с Настею» слово «династию», и своеобразная рифма «цирк — уздцы».

Количество таких примеров в самых различных

стихах Маяковского последнего периода достаточно велико.<sup>1</sup> Поэт всемерно поддерживал те произведения, где видел хотя бы слабые зачатки нового. Ча-  
стушка была жанром, не признанным старой поэти-  
кой, жанром безусловно новым по сравнению с были-  
ной или сказкой и вместе с тем наиболее популярным.

\* \* \*

Для Маяковского фольклор был явлением живым, развивающимся, растущим. Маяковскому был чужд взгляд на устно-поэтическое творчество в целом как на нечто архаическое и мертвое, хотя поэт прекрасно знал, что ряд жанров забыт самой жизнью.

В начале своего творческого пути Маяковский в ряде случаев шел от самого метода построения образов, характерных для некоторых жанров старого фольклора. В первые послереволюционные годы он очень широко использовал все формы устно-поэтического творчества — от былин и народной драмы до частушек, по образцам которых он создавал свои произведения. Потом сказки, пословицы, народные драмы

---

<sup>1</sup> В устном бытовании некоторые строки Маяковского переделывались в частушки. Известны стихи «Лозунги — рифмы»:

Сердце  
        республика  
                        с армией слѣла,  
нету  
        на свете  
                тверже сплава.  
Красная Армия —  
                        наша сила.  
Нашей  
        Красной Армии  
                        слава!

В сборнике «Фольклор Советской Карелии» (Петрозаводск, 1947, стр. 120) приведена частушечная переделка этих строк:

Сталь советская остра,  
Нет прочнее сплава,  
Красной Армии «ура»!  
И навеки слава!

и пр. отразились в творчестве поэта и драматурга главным образом как языковой материал; нашли свое применение лишь отдельные приемы художественного воплощения, характерные для создателей фольклора; особую роль сыграли революционная рабочая песня и частушка, определившая некоторые черты поэтики Маяковского.

Работа Маяковского в использовании богатств устно-поэтического творчества — частица огромной его работы — ценнейшая школа для советских поэтов.

Стремясь отразить типические черты современности, советские поэты должны опираться на огромный опыт Маяковского, в частности на опыт разработки фольклора, органически вошедшего в его творчество.

---



---

Э. Литвин

## МАСТЕР СОВЕТСКОЙ ПЕСНИ

(М. Исаковский)

### 1

М. В. Исаковский плодотворно работает над освоением народной поэзии и полной мерой возвращает народу то, что получил от него.

Поэт обновляет своими произведениями народный песенный репертуар. На примере творчества Исаковского легко убедиться, как важен народный эстетический опыт для нашего искусства.

Далеко не сразу и не сама собой появилась «песенность» стиха Исаковского. Долго и настойчиво поэт овладевал художественными «секретами» старого и нового фольклора, пока научился создавать стихотворения, сразу и безоговорочно принятые советским народом в качестве песен, выражающих его собственные взгляды и помыслы.

Первоначальное знакомство Исаковского с народным творчеством определилось еще в детские годы, под непосредственным влиянием той среды, в которой он родился и рос. Сын малоземельного крестьянина из деревни Глотовки, Ельнинского уезда, Смоленской губернии, Исаковский еще в детские годы знал многочисленные песни, обряды, сказки, поговорки, теснейшим образом связанные с трудом, бытом, эстетическими запросами старой деревни.

«Отец мой (он был крестьянин), — писал поэт критику В. Сидельникову 8 декабря 1942 года, — знал несколько сказок, которые рассказывал мне. Мать знала несколько народных песен. Вообще же говоря, я в детстве знал много песен, т. к. жил в деревне и слышал эти песни на гулянках, на свадьбах». <sup>1</sup>

Следует отметить, что родина Исаковского — Смоленщина была одним из тех районов старой России, где народно-поэтическая традиция отличалась большим разнообразием. Еще в 90-х годах прошлого столетия В. Н. Добровольским был составлен многотомный свод смоленских сказок, преданий, песен, наглядно свидетельствующий о художественных богатствах края. «Смоленский этнографический сборник» Добровольского, по свидетельству В. Д. Бонч-Бруевича, заинтересовал В. И. Ленина и послужил материалом для известного ленинского определения народного творчества как «чаяний и ожиданий народных». <sup>2</sup>

Уже в немногих известных нам стихотворных опытах Исаковского-школьника встречаются песенные размеры и образы. Под прямым влиянием народной песни было написано первое попавшее в печать стихотворение Исаковского — «Просьба солдата». Оно появилось в 1914 году в московской газете «Новь», куда послал его один из учителей земской школы.

Исаковский в своем детском стихотворении исходил из народных вариантов песни И. З. Сурикова «Степь да степь кругом». Он сам указал позднее: «написано оно было под влиянием известной народной песни». <sup>3</sup>

Заменяв ямщика солдатом, юный поэт почти дословно сохранил обращение умирающего к товарищу, последний поклон жене и завет ей — идти за того, кто придется по сердцу. Неизменной осталась и типичная

---

<sup>1</sup> В. Сидельников. Устная народная поэзия и творчество смоленских писателей. «Смоленский альманах», № 8, 1951, стр. 144.

<sup>2</sup> См. отрывки из воспоминаний В. Д. Бонч-Бруевича в хрестоматии Н. П. Андреева «Русский фольклор», изд. 2-е. Учпедгиз, Л., 1938, стр. 29.

<sup>3</sup> Народный поэт. (К 50-летию со дня рождения М. В. Исаковского.) Сост. Н. Рыленков. Смоленск, 1950, стр. 8.

песенная композиция — повторение первой строфы в конце песни. Могучая стихия народного творчества еще полностью подчиняла себе начинающего автора, который создал лишь новый вариант популярной песни, а не самостоятельное произведение.

Путь в литературу открыла Исаковскому, как и сотням других талантливых представителей трудового народа, Великая Октябрьская социалистическая революция. Юноша из нищей крестьянской семьи видел своими глазами стремительное обновление родной деревни, накапливал богатый жизненный материал для новой песни о новых людях.

Основной темой первой книги Исаковского «Провода в соломе» (1927) была решительная борьба со старой «единоличной», «хуторской», «однолошадной» крестьянской жизнью, во имя новой, освещенной социалистическими идеями, развивающейся под руководством пролетарского города, советской деревни. Большую общественную значительность этой темы не могла уловить ни эстетствующая критика, которой «простота» Исаковского показалась слабостью, ни рапповская печать, сразу же зачислившая его по ведомству крестьянских писателей. Главную идею книги «Провода в соломе» тогда указал Горький: «Михаил Исаковский не деревенский, а тот новый человек, который знает, что город и деревня — две силы, которые отдельно одна от другой существовать не могут, и знает, что для них пришла пора слиться в одну, необоримую творческую силу, — слиться так плотно, как до сей поры силы эти никогда и нигде не сливались». <sup>1</sup>

Горький не только точно и глубоко определил идейное содержание первой книги Исаковского. Он указал также на особую позицию Исаковского, резко отличавшую начинающего поэта от так называемых «крестьянских писателей» того времени: ему чужда была крестьянская ограниченность, проявлявшаяся в виде идеализации стихийности, пристрастия к старозаветному дедовскому укладу, страха перед городом и индустриальной техникой.

---

<sup>1</sup> М. Горький. Собрание сочинений, т. 24, стр. 312.

По своему жизненному материалу, по принципам его отбора и показа первая книга стихов Исаковского непосредственно перекликается с произведениями Маяковского и Бедного, посвященными советской деревне. Его поэзия, еще незрелая и неровная, беспощадно разоблачает темноту, нужду, беспросветность, являющиеся уделом деревни при капитализме, чтобы противопоставить этим картинам перспективу новой действительности.

Писатель тщательно и любовно подбирает факты, говорящие о том, как «мужик» становится советским крестьянином, «мастером земли». Он показывает, как прежний унылый стук цепов на крестьянских гумнах сменяется дружной работой общественной молотилки («Ореховые палки»), как даже старый дед пренебрежительно отзывается о сохе, познакомившись с трактором:

Дед соху не взлюбил с тех пор:  
— Отслужила свое, отскрипела...  
Трактор — это другой разговор,  
Это нам — подходящее дело.

(«Дед и внук»):

Ведущие поэты старшего поколения проложили дорогу как для Исаковского, так и для других начинающих в 20-е годы молодых писателей не только в области понимания общих задач революционного искусства. Борьба за новое искусство требовала и разработки новой художественной формы. Партия указывала в ряде своих решений 1920—1925 годов, что художественные критерии советской литературы не могут иметь ничего общего с упадочными буржуазными вкусами, наглядно выразившимися в декадентстве, футуризме, имажинизме. Перед советской литературой стояла задача выработать художественную форму, доступную миллионам. Чтобы решить эту задачу, надо было широко использовать классические традиции, привлекать художественные богатства народного творчества.

Выступив в своей первой книге певцом родной и

---

<sup>1</sup> Стихи цитируются в основном по изданию: М. Исаковский. Сочинения в двух томах. Гослитиздат, М., 1951.

близкой ему советской деревни, Исаковский опирается на выдвинутое передовыми представителями советской поэзии революционное решение крестьянской темы и идет вслед за ними, широко привлекая отдельные элементы народного творчества. В стихах 1923—1928 годов, собранных в книге «Провода в соломе», содержатся многочисленные ссылки, цитаты, образы фольклорного происхождения. Молодой Исаковский использует богатые запасы русской устной поэзии, чтобы реалистически воплотить свою большую и нужную тему. Нельзя было правдиво и полно показать жизнь старой и новой деревни, не отметив, какое место занимают в ней устные произведения, сопровождавшие русского крестьянина от колыбели до могилы.

Так, в сборнике «Провода в соломе» использованы традиционные жанры, которые на протяжении столетий срастались с трудом и бытом патриархальной русской деревни.

С болью и горечью рисуя прошлое безземельной, голодающей Смоленщины, опутанной суевериями и предрассудками, поэт часто ссылается на семейную обрядовую поэзию, в первые годы после Октября еще широко бытовавшую и в советской деревне. Так, в стихотворение «Переселенцы» он вводит поэтические формулы женских обрядовых причитаний, где с такой искренностью некогда звучало безысходное народное горе:

Вместили все в одном углу:  
Детей, и лошадь, и теленка.  
И выла баба на полу:  
«Ты сторона ль моя, сторона!»  
Другая вторила в ответ:  
«Ах, где ж я завтра утром встану?»  
И фонарем разбитым вслед  
Им покосился полустанок.

В материалах к поэме «Земля» с помощью таких же, прочно вошедших в быт и сознание старой деревни, поэтических формул обрядового фольклора дается письмо стариков к сыну, ушедшему на заработки:

Непокорные строки лениво текли  
На бумагу с засаленным краем:

...И от бела лица  
До сырой земли  
Мы поклон тебе посылаем...

В этих же набросках большого полотна, посвященного безотрадному прошлому и радостному настоящему русской деревни, с исключительной выразительностью звучит еще одна ссылка на древние бытовые обряды:

С травой, с мякиной смешиваем рожь  
Да шьем себе смеретные рубахи.

В издании стихов и песен Исаковского для школьников<sup>1</sup> это место сопровождается необходимым здесь пояснением: «смеретные рубахи — рубахи, приготовленные на случай смерти. Обычно они шились заранее, особенно женщинами».

Уже в дореволюционной деревне наряду с обрядовыми жанрами бытовали новые, более гибкие и злободневные формы народного творчества. В конце XIX — начале XX века коротенькая припевка-частушка входит в быт крестьянства не менее органически, нежели старинные песни и плачи. В картинах старого деревенского быта, сменяющегося новым в результате революционной перестройки действительности, за которую активно борется поэзия Исаковского 20-х годов, свое место, определяющееся ее ролью в самой жизни, занимает и народная припевка-частушка. Тесная связь этого жанра с бытом и настроениями сельской молодежи отчетливо раскрывается поэтом:

Темная, немая сторона,  
Бедная, забытая деревня,  
Есть у нас всего одна луна,  
Да и та горит не ежедневно...  
Оттого и вечера глухи,  
И не льются бойкие припевки.  
В города удрали женихи  
И тоскуют одиноко девки.

(«Земля»)

В стихотворении «Политпросвет», где Исаковский показывает культурный и духовный рост деревенского

<sup>1</sup> Детгиз, М., 1948, стр. 42.

комсомольца, герой вспоминает о своем недавнем прошлом:

Все это было так давно,  
Мои товарищи родные,  
Любил я горькое вино  
И пел частушки озорные.

Ту же роль очень сжатой и предельно насыщенной историческим, бытовым и психологическим содержанием детали, которую играют в приведенных выше примерах обрядовые произведения и частушки, выполняет в ранних стихах Исаковского и цитата из народной песни. Так, в «Докладной записке» односельчане запугивают крестьянина, осмелившегося подать жалобу на засевших в сельсовете кулаков:

Смотри, запеть бы не пришлось,  
Как солнце всходит и заходит.

Песня «Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно», введенная Горьким в пьесу «На дне», стала в начале XX века одной из любимых народных песен. В народном сознании она неразрывно связалась с репертуаром так называемой «тюремной» или «арестантской» лирики, где выразилось отношение трудящихся города и деревни к несправедливому царскому суду и жестокой царской каторге. Именно в том значении, какое придавал ей когда-то народ, песня и упомянута Исаковским.

Отдельные картины и образы различных жанров народной поэзии помогали Исаковскому уже в 20-х годах не только рисовать отжившую собственническую деревню, но и противопоставлять ей рождающуюся революционную действительность. В условиях новой деревни, освобожденной от вековой темноты и жестокой эксплуатации, традиционные обычаи и обряды исчезали. Вместе с дедовской сохой и бороной терялась наивная вера в магию слова, забывались календарно-бытовые песни и ритуальные плачи. Старые обряды превращались в забаву, игру, особенно для крестьянской молодежи и детей. В стихотворении «Двенадцать трав» девушка выполняет древний гадательный обряд:

Хорошо походкой вялой  
Мять в лугах шелка атав,  
Под Ивана под Купала  
Собирать двенадцать трав.  
Под подушку — травы в клетки,  
И в прохладной тишине,  
Может статься, на рассвете  
Милый явится во сне...

Неправильно было бы рассматривать эти образы традиционного фольклора как поэтические украшения, ненужные рецидивы старины. И старинное гаданье о «суженом-ряженом» и обязательный для купальских обрядовых песен рефрен «на Ивана Купала» понадобились поэту для того, чтобы показать освобождение человека от власти древних традиций, освобождение, которое было одним из наглядных показателей культурной революции в деревне. Героиня стихотворения далека от веры в магическую силу двенадцати трав, в которую слепо верили ее бабушки, она предчувствует, что и без гаданья на Ивана Купала найдет своего «суженого». Поэтому автор и описывает девичью грусть с тем теплым, мягким юмором, который впоследствии станет одной из наиболее характерных и привлекательных особенностей его поэзии:

Ночь проходит. День стучится.  
Просыпается народ.  
Только суженый не снится,  
Только ряженный нейдет...

Коренные сдвиги в жизни и сознании советского крестьянства не только обрекли на гибель многие наиболее патриархальные жанры, но в некоторых случаях заставили полностью переосмыслить иные обряды и песни, получившие новую направленность. Исчезли старые рекрутские проводы и плачи, поднимавшиеся порой, как было отмечено В. И. Лениным, до потрясающих картин военных истязаний в царской армии.<sup>1</sup>

Сложился новый, почетный и торжественный обряд проводов, где отчетливо выразилась кровная связь на-

---

<sup>1</sup> См. С. М. Буденный. Боец-гражданин. Госполитиздат, М., 1937, стр. 16.



рода с армией-защитницей. Исаковский, который искал в жизни и пропагандировал в своей поэзии ростки нового, социалистического быта и сознания, отмечает это в стихах «У нас в деревне»:

У нас в деревне в нынешнем году  
Большой почет имеют новобранцы.  
Им всюду лучший подают кусок,  
Их не посадят на плохое место,  
И каждому каемчатый платок  
На память вышьет нежная невеста.  
Когда же осень срежет без ножа  
Лесные кудри с яркой позолотой,  
Их вся деревня выйдет провожать  
До дальнего крутого поворота.  
И под гармонь, под мерный скрип телег  
Они споют: «Прощай, родная хата»...  
У нас в деревне — восемь человек,  
И все они хорошие ребята.

Новая революционная действительность, отражаясь в народном творчестве и преобразуя отдельные виды старого репертуара, прежде всего рождала, однако, новые по своей тематике и стилю произведения. Эти произведения советского фольклора существенно отличались от традиционных сказок и песен: в них все более утверждалась коммунистическая идейность, они закрепляли и пропагандировали новый социальный опыт трудящихся.

Преобладавшие в старом фольклоре мрачные картины уже не могли удовлетворить новых эстетических запросов народа. На эту тему написано одно из ранних произведений Исаковского «Старик со скрипкой». Старый скрипач, любивший «петь о грустной старине», уже не встречает былого сочувствия у слушателей. Пользуясь некоторыми подлинными фольклорными образами, поэт раскрывает понятие «грустной старины»:

Потом пришел  
И пел про темный лес,  
Про старую  
Калужскую дорогу.

«Темный лес» в народной песне обычно является приютом «людей беглых», «удалых разбойничков», скрывавшихся в Брянских или Муромских лесах от

невыносимого бремени царских податей и крепостных повинностей. «По старой Калужской дороге», или заменявшей ее в других вариантах «Владимирской», «Казанской», проходили, звеня кандалами, партии арестантов, по этой дороге везли «в присутствие», «забирать лоб» новобранцев.

Навсегда ушла в прошлое феодально-крепостническая старина, не могли сохранить свою ведущую роль в народной поэзии и порожденные ею образы; им суждено было стать теперь лишь поэтическим воспоминанием.

Эту идею, подсказанную непосредственными наблюдениями над жизнью советской деревни, поэт воплощает также в стихотворении «На реке». Эпиграфом служит цитата из народной песни:

Перевозчик-водогребщик,  
Парень молодой,  
Перевези меня на ту сторону,  
Сторону — домой.

Перевозчик действительно «в старинных сказаньях и песнях воспет», как говорит о нем Исаковский. Существовала целая группа лирических песен, строившихся в форме диалога девицы и перевозчика.<sup>1</sup> Переправа через реку являлась также одним из распространенных символов свадебной поэзии. Герой стихотворения Исаковского — старый паромщик понимает, что его профессия скоро окажется ненужной людям. Потеряли свою актуальность, стали только образами прошлого такие герои народных песен, как перевозчик, ямщик, бурлак. «Новое время — новые песни», — гласит народная поговорка, использованная Исаковским в качестве эпиграфа к стихотворению «Старик со скрипкой».

«Новые песни» — советская литература и советский фольклор — проникнуты жизнеутверждающими, радостными мотивами. В незаконченной поэме «Земля» Исаковский противопоставляет рыдающим напевам старых причитаний порожденные новой жизнью песни

---

<sup>1</sup> См. песни о перевозчике в издании А. И. Соболевского «Великорусские народные песни», т. II, СПб., 1896, №№ 208—214, стр. 170—175.

«про любовь, и радость, и весну». Здесь поэт еще только спрашивает:

И откуда эти песни новые  
Залетели в нашу сторону?

В других своих произведениях он отвечает на этот вопрос. Репертуар советской деревни обогатился за счет рабочей революционной песни, городского демократического фольклора. Очень показательна в этом смысле песенная цитата в стихотворении «Школьные ночевки». Здесь поэт изображает юность первых комсомольцев, передает рожденную революционной эпохой романтику борьбы и строительства, которой вполне соответствует упомянутая им песня:

И в полный голос петь с друзьями:  
«Трансваль, Трансваль — страна моя».

Песня о Трансваале сложилась в начале XX века под впечатлением национально-освободительной войны, которую маленькая республика буров вела с английскими колонизаторами. Первоначально песня выражала горячее сочувствие русского народа борьбе других народностей за свою национальную независимость.

Но в «Школьных ночевках» песня о Трансваале приведена Исаковским уже в том новом осмыслении, которое она получила в первый период развития нового, советского фольклора, в годы гражданской войны. В эти героические годы основная идея песни, проникающий ее пафос патриотического подвига во имя родины были переосмыслены и применены к защите революционного отечества советского народа. Поэтому воспоминание о «Трансваале» неразрывно связывается в «Школьных ночевках» с годами комсомольской юности самого поэта и его друзей.

В таком же плане используется песня о Трансваале и в романе Фадеева «Последний из удэге», где ее поют партизаны-дальневосточники.

С этой же героической эпохой связал песню Маяковский, процитировавший ее в 11-й главе поэмы «Хорошо!»:

У поэта-трибуна Маяковского, у его младших современников Исаковского и Фадеева песня о Трансваале в разном контексте одинаково приобретала роль подлинно типической детали, характеризующей целую эпоху жизни народа.

Значительное влияние на народный песенный репертуар оказывала также молодая советская поэзия. Уже в первой половине 20-х годов появились удачные массовые красноармейские и комсомольские песни: «Проводы» Демьяна Бедного, «Конная Буденного» Н. Асеева и др. В нескольких ранних вещах Исаковского рождающаяся советская массовая песня использована для характеристики комсомольцев, их вдохновенной работы, их преданности делу социализма:

Путевка в кармане,  
Наган в кобуре.  
И бодрая песня —  
«Навстречу заре».

«Бодрая песня», с которой идут на фронт, на продразверстку, на лесозаготовки героини Исаковского, — это «Молодая гвардия» А. Безыменского, одна из наиболее популярных молодежных песен начала 20-х годов. Как и перечисленные выше лучшие новые песни советских поэтов, «Молодая гвардия» прочно вошла в народный обиход. Молодой Исаковский обратился к ней не как к отдельной удаче поэта Безыменского, а как к песне, принятой массами, близкой их новым духовным запросам. Прочитанная Исаковским в сокращенном виде первая строка «Молодой гвардии» звучит как символ того революционного оптимизма, которым пропитано стихотворение «Ельня».

В 20-х годах фольклор обогащался за счет революционных песен прошлого и отдельных новинок советской поэзии. Одновременно наметился и процесс формирования новых песен, частушек, пословиц, устных рассказов. Героями нового фольклора становились не только представители масс — партизан, красноармеец, рабочий, — но и выдающиеся деятели русской революции. Исаковский касается этого факта духовной жизни советского народа. Стихотворение «Ерема-делегат»,

снабженное эпиграфом «Нам не дорог твой подарок, дорога твоя любовь» (из старинной лирической песни «По улице мостовой»), рассказывает о поездке крестьянина-ходока в Москву, к М. И. Калинину. Вернувшийся в родную деревню Ерема описывает землякам сердечный и ласковый прием у «всесоюзного старосты». Воспоминания Еремы постепенно превращаются в устный сказ, распространяющийся далеко за пределами его собственной хаты:

Заскрипели по морозу сани,  
Зачастил проселком пешеход —  
Это шли и ехали крестьяне  
К Еремею каждый день на сход.  
Сотни раз рассказывал он жарко  
Про свою поездку мужикам,  
Бережно раскладывал подарки,  
Вынимая их из сундука...  
С глаз упала прошлого повязка,  
Лейся, свет далекого Кремля:  
Новую, неслыханную сказку  
Слушают деревни и поля.

Тот же процесс зарождения устных сказов, являющихся одним из наиболее распространенных жанров советского фольклора, показывает Исаковский в «Докладной записке»:

Стихает гвалт, и шум, и крики,  
Порой сверкнет слезою глаз,  
Когда рассказывают в ВИКе  
О Ленине простой рассказ.  
Его разносят делегаты  
По деревням и хуторам,  
И Ленин вновь из хаты в хату  
Идет по зимним вечерам.

«Простой рассказ» о Ленине близок сходным явлениям советского фольклора. Исаковский тонко подметил и точно нарисовал первый этап коллективной разработки таких действительно неслыханных ранее «сказок» советской деревни.

Приведенные примеры позволяют утверждать, что Исаковский вступил в нашу, тогда еще очень молодую литературу как писатель, глубоко знающий народное

творчество. Он постоянно обращается к материалу песни, частушки, поговорки, учитывает и традиционные формы и их коренное обновление после революции. Тем не менее в ранних сборниках Исаковского материалы народной поэзии использовались еще недостаточно глубоко и последовательно. Устная поэзия народа чаще всего привлекалась постольку, поскольку она занимает значительное место в жизни советской деревни и свидетельствует о росте политического и культурного уровня народных масс. Но она еще не рассматривалась в плане художественного мастерства и языкового богатства, своеобразия стихотворных размеров, композиционных форм, образной символики.

На путь углубленного изучения опыта народной поэзии не могли в то время направить молодого поэта ни рапповская критика, ни фольклористика того периода, где в одинаковой степени сказывались антимарксистские, вульгаризаторские установки. Руководители РАППа и тесно связанные с ними «напостовские» критики видели в фольклоре сплошную архаику, усматривали в нем одну лишь «крестьянскую ограниченность», с которой призывали бороться.

Вульгаризаторские тенденции были сильны и в фольклористике 20-х годов. Буржуазно-социологическая теория об аристократическом происхождении эпоса искажала образы народных героев: подлинно народными оказывались едва ли не только песни о Разине и Пугачеве да сказки о мужике и барине. Тем самым и значение фольклора для советской литературы чрезвычайно снижалось и суживалось. Огромный опыт основоположника советской литературы Максима Горького, творчество Демьяна Бедного и Владимира Маяковского, отдельные успешные выступления Асеева, Безыменского, Жарова в области массовой песни почти не изучались и не пропагандировались.

В ранних сборниках Исаковского мало стихотворений, где фольклор не просто цитируется, а действительно становится основой образов, размеров, словаря. Почти не представлен столь характерный для зрелого Исаковского песенный жанр. Об этом вспоминает и сам писатель: «Поэтом-песенником я стал не сразу. Уже

много лет писал и печатал стихи, но мне и в голову не приходило, что я могу стать «песенником».<sup>1</sup>

Далеко не все ранние песенные опыты Исаковского творчески связаны с народной песней.

Это можно сказать, например, о песенке «В позабытой стороне», хотя тут уже отчетливо выступают такие черты таланта Исаковского, как светлый юмор и тонкое чувство языка. В целом далека от народно-песенной традиции и «Ударная песня», перегруженная «индустриальными» образами, хотя в ней слышны отголоски популярной песни «Красная кавалерия».

На основе фольклорной лирики написаны лишь две ранние песни Исаковского: «Где ты, лето знойное» и «Я не клала в печку дров». Первая из них близка к «протяжной» песне, вторая — к частушке.

В песне «Где ты, лето знойное» — комплекс фольклорных символов и параллелей. Здесь и «белая метелица», и «малиновая заря», и «буйные росы», и «сыпучие снега». Систематически применяются излюбленные в народной поэзии повторы: «встретила нежданную, встретила желанную», «закатилась, скрылась, скрылась, закатилась», «на лугу нескошенном, на лугу заброшенном» и т. д. Заимствован из народной лирики проходящий через все стихотворение символический образ метелицы, заметающей след, — подразумевается путь к любимому. Достаточно сопоставить текст Исаковского (левая колонка) с фольклорным первоисточником (правая колонка):

А в ответ метелица  
По дороге стелется,  
Белая метелица  
Заметает след.

Как задула-завела  
Непогода и вьюга,  
Как задула-занесла  
Все дорожки и пути,  
Негде к лапушке пройти.<sup>2</sup>

Однако при несомненной стилистической близости к фольклору песня «Где ты, лето знойное» не вошла в массовый обиход, фактически не стала песней. При-

<sup>1</sup> М. Исаковский. О поэтическом мастерстве. Изд-во «Советский писатель», М., 1952, стр. 28.

<sup>2</sup> А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. I, стр. 94.

чины этой творческой неудачи много позднее, став уже опытным мастером-песенником, стремится определить сам Исаковский. «Лет двадцать пять тому назад я написал стихотворение. Вот его начало:

Где ты, лето знойное,  
Радость беспокойная,  
Голова курчавая,  
Рощи да сады?..

Казалось бы, что слова эти — самые песенные. И я долго не мог понять, почему они не «приглянулись» ни одному композитору. А потом понял, что хорошей песни из этих стихов не выйдет по той причине, что уж очень много здесь деталей, подробностей. Ведь одних эпитетов здесь три (знойное, беспокойная, курчавая). Далее — пять имен существительных (лето, радость, голова, рощи, сады). И это всего в четырех строках!»<sup>1</sup>

Перегрузка деталями, хотя бы и заимствованными из фольклора, получалась потому, что замысел песни оказался слишком беден и условен. Героиня была обрисована лишь в традиционном плане девичьей грустности по милому: ни в ее переживания, ни в окружающую обстановку автор не внес живых признаков современности. Правда, девушка в этой песне любит милого-комсомольца, но новое в его образе дано лишь перечислением внешних атрибутов: «гимнастерка», «красная повязка».<sup>2</sup> При такой недостаточной типичности содержания обилие фольклорно-песенных деталей оказывалось неоправданным. Вместо творческой обработки получалась стилизация.

Значительно ближе подошел поэт к особенностям фольклорного стиля только в одном из ранних песенных опытов. Коротенькая песенка «Я не клала в печку дров» по самой своей композиции связана с народной лирикой. Каждая из ее пяти строф-четверостиший представляет собой относительно законченную припевку-частушку.

---

<sup>1</sup> М. Исаковский. О поэтическом мастерстве, стр. 26.

<sup>2</sup> Включая «Где ты, лето знойное» в более поздние сборники своих стихов, Исаковский убрал эти чисто внешние подробности, заменявшие показ внутреннего мира современника.



Форма песни, состоящей из отдельных припевок, известна в народном творчестве. Обычно такая песня возникает путем объединения тематически однородных частушек в небольшой цикл; закрепившись, они начинают бытовать уже как песня.

«Частушечная» природа песни Исаковского определяет ее размер: чередование четырехстопного и трехстопного хорей легко укладывается в один из напевов, которыми пользовалась деревенская молодежь, сочиняя «страдания». Близость к частушке подтверждается и документально: некоторые строфы песни Исаковского — прямая обработка народной припевки:

Я не клала в печку дров —	Письмом печку истопила,
Писем не жалела.	Не накладывала дров;
Наша прежняя любовь	Хорошо, милый, горела
Хорошо горела.	Наша первая любовь. <sup>1</sup>

Но и в этой песенке, являющейся зерном, из которого позже выросли такие прекрасные вещи Исаковского, как «Провожанье», «На горе белым-бела», «Лучше нету того цвету», еще недостаточна глубина и отчетливость идейного содержания. Основная тема — духовный рост деревенской девушки, которой теперь «учителя любить много интересней», только намечена. Переживания девушки и покинутого ею Вани даны с задушевностью, близкой народной лирике, но эти переживания еще не выходят за пределы узкого, личного круга.

Исаковский, начиная с первых своих литературных шагов, понимает огромную роль фольклора в жизни народных масс и систематически привлекает отдельные его образы и картины, рисуя старую и новую деревню. Молодой советский поэт активно выступает против реакционных пережитков в сознании и творчестве крестьянства и умеет разглядеть в нем ростки нового. Исаковский привлекает фольклорные образы потому, что за ними стоят целые исторические эпохи, глубокие социальные и бытовые пласты, потому, что

---

<sup>1</sup> И. Карнаухова. Частушки колхозной деревни. Изд. Лен. Облоно, 1937, стр. 104.

огромное количество фактов из жизни народа как бы спрессовано в этих типических, веками отшлифованных картинах. Многочисленные ссылки на фольклор умело и вдумчиво отобраны, но в собственном творческом методе Исаковского народная поэзия еще не играет значительной роли, не становится еще одним из основных источников художественного мастерства. Поэтические заимствования выступают в форме прямых цитат или этнографически-иллюстративных ссылок. Песенные и пословичные цитаты систематически выносятся в эпиграф и тем самым отделяются от основного поэтического текста.

Первые, сравнительно немногочисленные опыты в песенном жанре не поднимаются еще до того синтеза лучших фольклорных традиций и художественных качеств советской поэзии, который лежит в основе более позднего творчества как самого Исаковского, так и других поэтов-песенников нашей эпохи (В. Лебедева-Кумача, А. Суркова, Л. Ошанина).

## 2

Дальнейший творческий рост Исаковского неотделим от роста всей советской литературы. Ликвидация капиталистических элементов в городе и в деревне, досрочное выполнение первой пятилетки, бурные успехи коллективизации явились звеньями ленинского плана строительства социализма. Успехи социалистического строительства вдохновляли нашу литературу, помогали писателям сплотиться в один дружный отряд, активно участвовавший в борьбе за победу социализма.

Уже в своей лирике 20-х годов Исаковский стремился решать крестьянскую тему в идейно-художественных традициях Маяковского и Демьяна Бедного, хотя и не поднимался еще до широких обобщений опыта всего социалистического строительства в нашей стране. В 30-х годах, содержание и форма его творчества углубляются и обновляются. Несомненным отпечатком творческой учебы у Маяковского отмечены

сборники «Мастера земли» (1931) и «Вдоль да по дороге, вдоль да по Казанке» (1934).

Исаковский овладевает мужественными ораторскими интонациями «агитатора, горлана, главаря», осваивает технику свободного стиха, в частности применяет внесенную Маяковским разбивку строки.

Правда, в более поздний период своей работы Исаковский не пользуется так называемым «свободным стихом» и предпочитает классические размеры. Но, как и все крупнейшие поэты наших дней, он придает этим размерам новые оттенки, сочетая их с теми средствами повышения «основной энергии стиха»,<sup>1</sup> которые ввел Маяковский.

В поэзии Исаковского отражены уже не отдельные штрихи рождающегося нового. От имени многомиллионных масс, бесповоротно вступивших на путь социализма, автор провозглашает:

Не землячка моя, не полоска моя горевая —  
Вся земля предо мной.  
Вся советская наша страна...  
Вся страна поднялась,  
Наши сроки настали, —  
Мы вступаем в просторный, прославленный век,  
О котором все лучшие люди мечтали  
И в котором еще не бывал человек.

(«Разговор с лошадыю»)

Исаковский проникает в мир чувств и переживаний простого советского человека-труженика. В своих стихах и песнях он раскрывает его духовный и культурный рост, его светлое, оптимистическое мировоззрение.

Эти положительные черты характера рядового колхозника, рабочего, комсомольца Исаковский раскрывает в своих стихах просто, правдиво, разнообразно.

---

<sup>1</sup> Определение ритма в поэзии, данное Маяковским в статье «Как делать стихи?». По вопросу о традициях Маяковского в современной поэзии и, в частности, в лирике и песенном жанре Исаковского см. А. А б р а м о в. Традиции Маяковского в советской поэзии. «Литературный Воронеж», № 2, 1951, стр. 196—241.

Он показывает новые человеческие отношения, которые определяются характером советского общественного строя. Его героем становится тракторист, спокойно и радостно встречающий новый день («Утро»), молодой колхозник, мечтающий покорить стихию воздуха («Ваня Грай»).

Работая в политотдельской газете, редактируя журнал «Колхозник», поэт сохранял связи со своей родной Смоленщиной, которая переживала вместе со всей страной радости и трудности нового, колхозного строительства. С той порой и связано начало его постоянной работы над жанром массовой песни.

О своем превращении в поэта-песенника Исаковский рассказывает так: «Однажды в 1935 году я попал в кино. Шел киножурнал — показ художественной самодеятельности колхозов. На экране появился колхозный хор, и вот я слышу, что он поет песню на очень знакомые мне слова. Это была песня «Вдоль деревни». Впоследствии я выяснил, что композитор В. Захаров, где-то прочитавший мое стихотворение, положил его на музыку. Сначала песню пел хор имени Пятницкого, потом она перекочевала в деревню.

Я познакомился с В. Захаровым, и он попросил меня дать ему еще что-нибудь. Я дал стихотворение «Провожанье», которое уже около года лежало у меня в столе. Появилась вторая песня. Третьей была «И кто его знает», и т. д. В дальнейшем многие мои стихи были положены на музыку».<sup>1</sup>

При всей ценности этих воспоминаний, в них односторонне освещен приход Исаковского к песне. То, что здесь дано как факт личной биографии поэта, на самом деле отражало переход всей советской литературы на новую, более высокую ступень. На почве бурных успехов социалистического строительства развивался метод социалистического реализма, требующий от искусства подлинной, до конца последовательной народности содержания и формы.

Партия, ее крупнейшие деятели, основоположник советской литературы Горький неоднократно при-

---

<sup>1</sup> М. Исаковский. О поэтическом мастерстве, стр. 28.

звали работников искусства изучать и творчески осваивать фольклор.

Забота Коммунистической партии подняла на новый, более высокий уровень советскую фольклористику 30-х годов, обеспечила моральную и материальную помощь мастерам народного творчества и молодым талантам из рядов трудящихся, вдохновила многих писателей как в России, так и в национальных республиках. На этой почве в невиданных до толе масштабах расцветает советская массовая песня. Ее характерной особенностью становится творческая связь с фольклорными традициями, тщательно отобранными и обновленными.

Советская поэзия теперь активно воздействует на массовый песенный репертуар. Патриотические песни советских поэтов пропагандируют высокие нормы социалистической морали и постепенно вытесняют сентиментальные романсы и пошлые песенки.

Одновременно с подъемом песенного творчества поэтов активизируется деятельность народных певцов и сказителей. Как правило, они не удовлетворяются теперь одним только традиционным репертуаром. Они испытывают острую потребность рассказать о грандиозных переменах в жизни трудящихся, переменах, свидетелями и участниками которых были они сами.

Владея в совершенстве поэтической техникой старого фольклора, многие сказители пытались с ее помощью воспеть новую, советскую действительность (М. С. Крюкова, Е. И. Сороковиков и др.). В 30-х годах эти попытки свидетельствовали об огромном политическом и культурном росте народных масс. Но широкой популярности в народе они не получили. Значительно более плодотворным было дальнейшее развитие гибких и жизнеспособных песенных, афористических, повествовательно-сказовых жанров, коллективно разрабатывавшихся и широко распространенных, которые в 30-х годах правдиво показали огромные успехи социализма в городе и деревне.

Вот почему победа песенного начала в творчестве Исаковского, наметившееся сотрудничество поэта с хором имени Пятницкого, превращение созданных им

«Катюши», «Прощальной», «Провоужанья» в любимые песни всего советского народа не могут рассматриваться как факты личной творческой биографии одного талантливой поэта. Здесь отражен тот замечательный общий подъем как литературы, так и народного творчества, к которому привела уже в 30-х годах мудрая политика партии.

Выдающиеся успехи Исаковского наглядно свидетельствуют о зрелости социалистического реализма, о том, как много значили для этого новаторского метода великие традиции русской классики, в том числе и традиции народной поэзии.

Оглядываясь на пройденный путь, сам Исаковский неоднократно вспоминал, какую неоценимую поддержку оказали ему великие мастера прошлого, и в первую очередь называл имена Пушкина и Некрасова: «Пушкин, а вместе с ним и другой любимейший мною поэт Некрасов избавили меня от многих ошибок и заблуждений и своим творчеством помогли мне избрать тот поэтический путь, по которому я иду и поныне».<sup>1</sup>

Изучая поэзию Некрасова, особенно близкую ему народностью своей тематики, характеров, языка, Исаковский убеждался, как бережно и умело и вместе с тем смело и критически использовал фольклорные источники поэт революционной демократии. Некрасов изображал народную жизнь с помощью средств, найденных художественной мыслью и образной речью самого же народа, и одновременно предостерегал от слепого подражания фольклорной традиции. Песни Некрасова стали для Исаковского критерием подлинно творческой учебы у фольклора.

В статье 1950 года «Работа над песней» Исаковский предъявляет высокие и совершенно справедливые требования к писателям, создающим массовую песню. В качестве лучшего достижения русской литературы в этой области Исаковский ссылается именно на поэзию Некрасова.

---

<sup>1</sup> М. Исаковский. Живая и ясная поэзия. «Литературная газета», 1949, № 45, 4 июня.

«В задачу наших поэтов-песенников входит не имитация, не повторение того, что уже есть, а создание новых песенных богатств. Ярким примером творческого использования фольклора может служить песня Некрасова «Коробейники». В эту песню Некрасов внес много элементов фольклора, но, кроме того, он еще больше внес в нее от себя, от своего таланта. В результате получился принципиально новый поэтический сплав, новое произведение большой художественной силы».<sup>1</sup>

В стихах 20-х годов Исаковский еще не мог подняться до такого высокого уровня. Надо было вырасти идейно, надо было внимательно изучать поэтический опыт классиков, много работать над языком, чтобы создать «поэтический сплав», достойный такого образца, как песни Некрасова.

В новый период своей работы, период начинающейся творческой зрелости, Исаковский опирается на прекрасное знание народного творчества в его связях с жизнью старой и новой деревни: «С произведениями народного творчества я знакомился по непосредственным жизненным впечатлениям», — сообщает сам Исаковский.<sup>2</sup> В годы своего творческого роста поэт обращается к фольклорным сборникам, непосредственно собирает фольклор. «В конце двадцатых и в начале тридцатых годов (примерно) я знакомился с произведениями народного творчества и по печатным сборникам. Например, был у меня сборник «Песни, собранные П. В. Киреевским» (песни необрядовые), был сборник частушек (фамилии собирателя не помню), были и некоторые другие издания. . . Примерно в те же годы я сам записал довольно много народных песен и частушек (сохранилась только небольшая часть этих записей)».<sup>3</sup>

Теперь он внимательно присматривается к художественным особенностям народной поэзии, изучает ее

---

<sup>1</sup> М. Исаковский. О поэтическом мастерстве, стр. 28.

<sup>2</sup> Из письма М. Исаковского в редакцию издательства «Советский писатель» от 10 января 1954 года.

<sup>3</sup> Там же.

специфические темы, образы, язык и стиль. Для этих целей мало было простого знакомства с печатными сборниками фольклора. «По существу говоря, эти издания дали мне немного: если даже я не знал многих произведений, их изобразительные средства и пр. и т. п. мне как бы уже были знакомы по другим произведениям», — сообщает он в цитированном письме.

Более активно поэт осваивал народное творчество, прямо обрабатывая фольклорные произведения. Такие обработки начинают занимать большое место в его поэзии. К их числу относится цикл «Песни прошлого» (1936), примыкающая к нему «Песня о девушке» (1936), сказка «Царь, поп и мельник» (1935), а также ряд переводов украинских и белорусских народных песен.

В цикле «Песни прошлого» поэт ставит перед собой задачу отобрать наиболее типичные для старой крестьянской лирики социально-бытовые темы. За каждой из этих песен Исаковского стоит целая группа старинных «протяжных» песен. По указанию самого поэта, некоторые из песен цикла представляют собой близкие к оригиналу обработки, другие же написаны на основе обобщения фольклорных мотивов.

«Песня о солдатской жизни» почти полностью совпадает с устными вариантами, напечатанными в известном собрании Соболевского.<sup>1</sup> Поэт выбрал ее как одну из наиболее замечательных по силе и яркости образов песен на тему солдатчины.

Поэт сохранил контрастную композицию песни, в первой части которой солдаты рисуют идеализированные картины своей жизни:

У солдата жизнь —  
Эх, раздольная!  
Дом-то каменный,  
Дверь дубовая,  
Под окном — река  
Да медовая,  
За рекой — гора,  
Вся алмазная.

---

<sup>1</sup> А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. III, №№ 234—237, стр. 317—318.



Вторая часть песни рассказывает горькую правду о солдатской жизни:

Не житье у вас,  
А неволюшка,  
Не жилье у вас —  
Чисто полюшко.  
За окном течет  
Не вино, не мед —  
Это ваша мать  
Горьки слезы льет,  
Дорогих камней  
Нет ни горсточки,  
А рассыпаны  
Ваши косточки.

Тщательно сохранены такие контрастные образы песни о солдатчине, как мед и слезы, каменные палаты и чистое поле, мнимое приволье и подлинная неволя.

Но Исаковский отбросил ряд условно-символических иносказаний (кровавая реченька со слезяной струечкой, соловейка, сидящий на ракитовом кусту и уговаривающий девушек не верить «солдатским обманкам») и ввел образы рыдающей солдатской матери и рассыпанных солдатских косточек. Поэт усилил реалистическую основу песни, обогащая конкретно-реалистическими подробностями страшную в своей неподдельной жизненной правдивости картину царской солдатчины.

Тематически близка к «Песне о солдатской жизни» и «Песня о рекрутчине». Исаковский уловил и обобщил в своей обработке основные мотивы рекрутских песен и припевок. Из разных вариантов рекрутских припевок взяты типические картины: новобранцу забривают лоб; его упреки отцу и матери; разлука с красными девками; ожидающая его в армии безрадостная жизнь.

Горькое ощущение бессилья порой перерастает в дерзкий вызов судьбе.

Каждая отдельно взятая строфа «Песни о рекрутчине» звучит как частушка и находит многочисленные соответствия в фольклорных текстах:

Отходили мои ноги  
По шелковой по траве,  
Относил я русы волосы  
На буйной голове.

Прогрела медна мера  
Над моей над головой,  
Покатились русы волосы  
С головушки долой.

До свиданья, лес и поле,  
До свиданья, вся родня!  
До свиданья, красны девки,  
Веселитесь без меня.

Прощай, горы, прощай, лес,  
Прощай, звездочки с небес,  
Прощай, синие моря,  
Прощай, симпатия моя!<sup>1</sup>

Фольклорные картины подбираются и здесь таким образом, что социальная острота песни возрастает.

Поэтические детали, взятые из разных вариантов, Исаковский объединяет и в «Песне о девушке».<sup>2</sup> Но здесь затронута совершенно иная область фольклора, и поэт ставит себе другую художественную задачу. Песня «Хожу я по улице, да не нахожуся» (народный вариант «Песни о девушке») принадлежит к числу замечательных образцов народной юмористической поэзии, светлой и жизнерадостной. Поэт чутко уловил в народных вариантах высокое мастерство звуковой обработки, искусство внутренней рифмы, что свойственно именно шуточной и плясовой народной песне. Эти особенности стиля Исаковский выдержал с большой последовательностью:

Я б ее засватал —  
Поп венчать не хочет,  
Поп венчать не хочет —  
Взять за сына прочит.  
Дьякон — деньги на-кон —  
Не идет, не служит,  
Потому не служит —  
Сам по девке тужит.  
А дьячок не дьячит —  
Сам по девке плачет,  
А звонарь не звонит —  
Сам по девке стонет.

Песни «о несчастной любви» и «о замужестве» созданы на основе любовной и семейной лирики фольк-

<sup>1</sup> «Русская частушка» («Библиотека поэта», малая серия). Изд-во «Советский писатель», Л., 1950, стр. 64—65.

<sup>2</sup> Устные варианты «Песни о девушке» см. у Соболевского, т. VII, №№ 39—49, стр. 50—57.

лора, написаны характерным для нее поэтическим языком, но уже не связаны с определенным сюжетом. Исаковский берет типичные для этих песенных групп образы обманутой девушки и насильно выданной замуж женщины и раскрывает их внутренний мир так, что вполне наглядно, как в лучших образцах народной лирики, выступает социальная закономерность личной трагедии героини. «Утопившаяся девчонка» в «Песне о несчастной любви» становится жертвой не просто «молодого парня», а «молодого барина», который «посмеялся ей в лицо, взял обратно обручальное кольцо». «Горькая судьбина» замужней женщины — результат деспотизма родительской власти: «батюшка родной» выдал ее «за седого старика».

Завершает цикл «Песни прошлого» еще более самостоятельная по отношению к фольклору «Песня о родной стороне», где Исаковский касается и другой важной темы народной лирики. Это тема поисков счастья и воли, которые в условиях феодально-крепостнического строя обычно кончались для лучших представителей крестьянства трагически:

Сторона ль моя, позабытая,  
Всю прошел тебя молодой казак.  
Не нашел казак вольной волюшки,  
А нашел казак лишь царев кабак.  
Не слышал казак песни радостной,  
А слышал казак похоронный звон.  
Сторона ль моя, разнесчастная,  
А за что ж тебя я любить должен?

Правда, в данном случае поэт воплощал тему сравнительно с фольклорными первоисточниками несколько односторонне. В своей обработке он не раскрывал то трагическое противоречие между патриотизмом народных масс и их подневольным, зависимым положением, которое глубоко отразилось в старинных песнях. Хотя жизнь народа и была «разнесчастной», все же он умел и любить и беречь свою «родную сторону».

Но в целом, работая над циклом «Песни прошлого», Исаковский тщательно отбирал важнейшие социальные и психологические проблемы, ставившиеся в старинной русской песне, освобождал последнюю от

патриархальности, бытовой эмпирики, выдвигал на первый план ее реалистические черты. Вместе с тем поэт осваивал художественную систему народной песни, выразительность ее образных контрастов, эмоциональных пейзажей, своеобразие языка и звуковой обработки. По его собственным словам, он стремился быть ближе к подлиннику, но снимал всякий налет архаики: «Мне хотелось сделать так, чтобы, оставляя в неприкосновенности содержание песни, ее словарь, краски, несколько приблизить песню к современному стиху, чтобы читать ее (а не только петь) было легче, приятней». <sup>1</sup>

Юмористическая окраска и мастерство диалога привлекли внимание Исаковского к одной из русских бытовых сказок. «Царь, поп и мельник (Старинная народная сказка)» — как озаглавлена она в сборниках Исаковского — принадлежит к числу сказок о попе и мужике. Эта широко представленная в классическом русском фольклоре группа сказок отразила ненависть народа к религии и ее служителям, которые веками обманывали и грабили трудящихся. Сказки о попе и мужике — подлинные образцы социальной сатиры в русском народном творчестве. <sup>2</sup> Поэт тщательно сохранил такие особенности художественного стиля бытовой сказки, как юмор, большой удельный вес диалога, шуточные замечания самого рассказчика, меткий и живой разговорный язык, почти не уснащенный традиционными формулами, в отличие, например, от волшебной сказки.

Поэт выступил как бы в роли сказочника и стре-

---

<sup>1</sup> Из письма к В. Сидельникову. «Смоленский альманах», № 8, 1951, стр. 144.

<sup>2</sup> Один из лучших устных вариантов этой сказки принадлежит сказочнику-мастеру Е. И. Сороковикову. Текст Сороковикова см. в кн.: «Русская сказка. Избранные мастера», т. II. Изд-во «Academia», Л., 1932, стр. 300—305. Другие варианты сказки см.: Н. Е. Ончуков. Северные сказки. СПб., 1909. (№ 164); А. М. Смирнов. Сборник великорусских сказок. Изд. Архива Русского географического общества, Пг., 1917 (№№ 20 и 314). По сообщению В. Сидельникова, Исаковский использовал вариант сказки, слышанный в детстве от отца («Смоленский альманах», № 8, 1951, стр. 144).

мился передать интонацию его неторопливой речи и свежесть употребительных в народном языке оборотов: «Дескать, вот вам — посмотрите, если очи не слепы! Позавидуйте Никите все окрестные попы», «Записали все, что надо, и — айда себе вперед», «Встретил царь попа сердито, взял по-царски в переплет» и т. д. Полностью совпадают с народными вариантами загадки царя, остроумные разгадки мельника, а также развязка: царь приказывает сделать мельника попом, а попа мукомолом. Эта наивно-утопическая развязка характерна для старой сказки, создатели которой не всегда видели реальные пути к достижению своих идеалов. Исаковский с большим художественным тактом придал ей оттенок условности, необязательности:

Вот и кончено сказанье...  
Впрочем, слышно было встарь,  
Будто батю — в наказанье —  
Мукомолом сделал царь.  
А попом в селе назначил  
Мукомола-мужика...  
Так ли это иль иначе —  
Не проверено пока.

Поэт уловил особенности стиля и языка реалистической по своему методу бытовой сказки и преодолел известную ограниченность лежавшего в ее основе мировоззрения. Но избранный им вариант нельзя считать наиболее удачным. По сравнению с текстом Сороковикова, где последний оборвыш-бедняк оказывается умнее богатого и знатного настоятеля монастыря, сатирическая направленность сказки Исаковского не возросла, а, наоборот, снизилась. Поэт не обратил должного внимания на социально-обличительный характер избранной им сказки, на силу выраженной в ней классово-ненависти и остроту политических конфликтов.

Одновременно с обработкой старого русского фольклора он переводил и произведения устного творчества братских народов, особенно украинского и белорусского. Определенным стимулом для работы поэта явилось участие в подготовке сборника «Творчество народов СССР». Этот замечательный сборник создавался по инициативе Горького и под его редакцией в

качестве подарка советскому народу к двадцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции. Над ним трудился большой коллектив ученых и писателей, к переводу народных песен и сказок на русский язык были привлечены лучшие литературные силы. В книге «Творчество народов СССР» появились облетевшие всю страну и вошедшие в русский устный репертуар украинская песня «Два сокола» и белорусская «Будьте здоровы», обе в переводе Исаковского. Кроме того, он перевел украинскую песню о гражданской войне «Маруся», белорусскую на ту же тему — «Семен Буденный». Затем, уже не для сборника «Творчество народов СССР», а в порядке дальнейшей работы над глубоко заинтересовавшим поэта фольклором Советской Белоруссии, появились переводы песен «Что же вишенка», «Случай на переправе» и др.

Интерес Исаковского к украинскому и белорусскому фольклору объясняется не только его участием в создании сборника «Творчество народов СССР». Родина Исаковского, Смоленщина, благодаря своему географическому местоположению была с древнейших времен своеобразным этнографическим очагом, где скрещивались великорусская, белорусская и украинская культурные традиции.

В репертуаре смоленской деревни часто встречались «захожие» — белорусские и украинские песни, анекдоты. Так, в сборнике Добровольского встречаются типичные для украинского фольклора «чумацкие песни», в их числе широко известная «Засвистали казаченьки».<sup>1</sup>

Таким образом, народное творчество Белоруссии и Украины оказывалось особенно близким и родным для Исаковского. В своих переводах он уловил трогательную задушевность и тонкий юмор белорусской лирики, драматизм ситуаций и героичку образов украинской песни, сложившейся в ходе борьбы народа с турками, татарами, польской шляхтой.

Особенно следует подчеркнуть внимательное отно-

---

<sup>1</sup> В. Н. Добровольский. Смоленский этнографический сборник, ч. IV. СПб., 1891, стр. 536—537.

шение поэта к мелодической стороне народной песни. И в упомянутых выше обработках русской лирики и в переводах украинского и белорусского фольклора Исаковский пользуется преимущественно близкими к народному стихосложению хореическими размерами, но в каждом отдельном случае придает своим стихам звучание, соответствующее песенному напеву.

Знакомство с новыми песнями народов Советской страны, в которых была воспета дружба социалистических наций, радость жизни советского человека-труженика, непосредственно отражалось в поэзии Исаковского. Несколько его стихотворений представляют собой прямую обработку мотивов советского многонационального фольклора. На основе марийской народной песни написана «Детская песня о Ленине», в которой Исаковскому удалось передать обаяние детской непосредственности и вместе с тем глубоко раскрыть большую общественную тему — счастливое детство возможно лишь в стране социализма:

Добрый и ласковый дедушка Ленин  
Смотрит с портрета на нас:  
Как мы читаем, как мы рисуем,  
Как мы играем сейчас.  
Мы еще малышки, мы еще зелены,  
Но набираемся сил;  
Дедушка Ленин о нас позаботился, —  
Нас обижать запретил.

К стихотворению 1936 года «Пожелание» Исаковский сделал следующую сноску: «В стихотворении «Пожелание» мною использованы мотивы белорусской народной песни «Будьте здоровы», записанной со слов тов. Адама Русака и в свое время переведенной мной на русский язык для книги «Творчество народов СССР». <sup>1</sup> В песне «Будьте здоровы» прекрасно выражено то бодрое, радостное настроение, та уверенность в счастливом будущем, которые окрепли в сознании трудящихся Советской страны в результате побед социализма, навсегда увековеченных конституцией.

---

<sup>1</sup> М. Исаковский. Избранные стихи и песни. Гослитиздат, М., 1940, стр. 46.

В своей переработке Исаковский сохранил жизне-радостность и мягкий юмор оригинала, но несколько сократил бытовые подробности и выделил те места, где говорилось о новом колхозном труде и общественном строе. Так, белорусская песня довольствовалась лишь юмористическим намеком на будущих новорожденных, — Исаковский развил этот намек, углубил его:

Пусть растут на здоровье  
Без печали, без муки:  
На земле на советской  
Счастье каждому в руки,  
На земле на советской  
Всем достаточно места...

Обработка коснулась также языка песни, убраны были некоторые «белоруссизмы»: «до дому, до хаты», «не имели бы злости».

Возрастающий интерес к фольклору, высокая оценка его художественных достоинств проявились тогда же и в публицистических высказываниях Исаковского. Работая с начинающими поэтами, рукописи которых поступали в «Колхозную газету», в журналы «Колхозник» и «Литературная учеба», Исаковский неоднократно ссылался на народную песню как на пример высокого мастерства и подлинной простоты: «Бурлацкая песня — это не только песня. Это образ прошлой, жестокой и страшной жизни. Что же противопоставлено этому чрезвычайно сильному образу? Очень мало, почти ничего»,<sup>1</sup> — указывал Исаковский автору стихотворения «Как же не петь», где цитировалась бурлацкая песня. В книжке «Что нужно знать начинающему колхозному поэту» также приводились песенные примеры. «Есть такая народная песня, — писал Исаковский:

Завяла березонька при дороге,  
Не шумит, зеленая, по весне.

Слова очень простые. Но построены они в таком порядке, что нам как-то жаль становится эту березу,

---

<sup>1</sup> М. Исаковский О стихотворении «Как же не петь», «Литературная учеба», 1935, № 9, стр. 217.



как-то грустно, что больше «не шумит, зеленая, по весне». Здесь нет никакого указания на то, что надо грустить о березе, и все-таки грустно. Это и есть художественный язык, это и есть сила художественного слова, воздействующая на читателя». <sup>1</sup>

Определение песни как «чрезвычайно сильного образа прошлой жестокой и страшной жизни» могло бы стать эпиграфом к циклу «Песни прошлого». Простота и эмоциональность песенного стиля, раскрытая в примере с «зеленой березонькой», становится образцом, к которому сам поэт стремится в своих новых стихах.

### 3

Обработка русского фольклора, переводы белорусских и украинских песен, над которыми так много трудился Исаковский в 1936—1939 годах, сыграли большую роль в его творческом росте. Они открыли ему новые явления многонационального советского фольклора. Они помогли поэту ощутить своеобразие художественных средств старой и новой лирики, богатство и оригинальность ее музыкально-напевной основы. Наконец, переводы и обработка фольклора, вместе с изучением русской классики, в первую очередь Пушкина и Некрасова, помогли писателю овладеть простотой, точностью и меткостью народной поэтической речи.

На основе нового, неизмеримо более глубокого понимания народного творчества и его роли в социалистической культуре Исаковский создает свои лучшие стихи и песни. С середины 30-х годов фольклорные образы органически вырастают в художественную систему поэта, причем используются не просто в том непосредственном значении, какое имели в устном обиходе, но углубляются, приобретают новые идейные и эмоциональные оттенки.

Самые жанры лирики Исаковского свидетельствуют о том, что поэт вдумчиво изучал опыт фольк-

---

<sup>1</sup> М. Исаковский. Что нужно знать начинающему колхозному поэту. Изд-во «Крестьянская газета», М., 1935, стр. 33—34.

лора и умело отбирал его жизнеспособные элементы. В поэзии Исаковского можно найти такие откристилизовавшиеся в устном бытовании и любимые народом песенные жанры, как колыбельная («Месяц над нашей крышею светит»), девичья любовная («Морячка», «Тропинка»), величальная («Лети, письмо приветное»), шуточная («Что за славные ребята») и т. д.

Неизмеримо меньше, нежели в стихах 20-х годов, значат теперь для Исаковского обрядовые жанры, окончательно потерявшие свое прежнее место в жизни народа после великого колхозного перелома. К формулам народных причитаний Исаковский возвращается лишь в поэме «Четыре желания», рисуя быт дореволюционной деревни.

Эти обрядовые мотивы, сохраненные советским народом лишь как память о прошлом, Исаковский применяет уже по-новому.

Обрядовое обращение к мертвому — композиционная основа последней части поэмы, где печальной биографии умершего Степана Тимофеевича противопоставляется счастливая жизнь, завоеванная его потомками. Традиционные для обрядового и необрядового фольклора народные изобразительные средства («зазноба ненаглядная», «волки серые», «вороны черные», «кудри русые», «оратаи-пахари», «стежки-дорожки» и т. п.) подчиняются новой задаче, превращаются в могучее средство обличения эксплуататорского строя, начинают звучать с небывалой публицистической страстностью, включаясь в речь самого автора:

Вставай же, Степан Тимофеевич!  
Вставайте, раздетые, босые,  
Чьи годы погибли бесследно,  
Чьи жизни погасли во мгле,  
Чьи русые кудри не чесаны,  
Чьи темные хаты не тесаны,  
Чьи белые кости разбросаны  
По всей необъятной земле.

И в то время, как заметно снижается роль обрядового фольклора в зрелой поэзии Исаковского, резко возрастают мотивы советского народного творчества.

Новые фольклорные образы, подчас преемственно связанные со старой сказкой и песней, но теперь воплощающие героикку советской эпохи и глубоко переосмысленные самим народом, Исаковский привлекает в ряде своих произведений 30-х годов. С народной поэзией связан образ «заветной книги» в поэме «Четыре желания». Эта справедливая книга заключает в себе тайну человеческого счастья, но она спрятана за «глубокой рекой», «отгорожена высокой горой», заперта от народа «на двенадцать замков». В финале поэмы, провозглашающем торжество советского строя, вновь появляется заветная книга, принадлежащая теперь народу:

И найдена книга великая,  
отыскана книга заветная,  
И та нерушимая книга  
находится в верных руках.  
В ее золотые страницы  
заложена сила могучая,  
И слово ее непреложное  
на свете не знает границ...

Новая политическая трактовка древнего символа «заветной книги» была найдена советским народным творчеством, под влиянием которого перенес ее в свои стихи и разработал Исаковский. «Заветная книга» в коллективном творчестве советской эпохи получает заглавие: «Ленинская правда». В сказке «Ленинская правда ни в огне не горит, ни в воде не тонет», записанной советскими фольклористами Ф. Головачевым и Б. Лащилиным на Дону, книга описывается следующим образом: «Толстая такая книга, а на ней крупными буквами написано «Ленинская правда». <sup>1</sup> Кулак хотел утопить эту книгу, чтобы вернуть себе прежнюю власть над людьми, хотел сжечь ее, но все его усилия оказались тщетными. Народ навсегда завладел книгой, а кулака уничтожил. В виде золотой книги изображается в воронежском фольклоре советская конституция и т. д.

---

<sup>1</sup> Ф. Головачев и Б. Лащилин. Донские казачьи сказки и сказки. Ростов н/Д., 1947, стр. 42—44.

К образу «правда народная» Исаковский позднее обращается и в «Думе о Ленине»:

Он стал и надеждой, и правдой России,  
И славой ее, и счастливой судьбой.

Правда революции, которую добыл и открыл народу Ленин, — постоянно повторяющийся мотив советского многонационального фольклора. Кроме упоминавшейся русской сказки о «Ленинской правде», он особенно хорошо разработан в белорусской сказке «Ленинская правда», в другой русской сказке — «Как мужик и рабочий правду искали».

Под влиянием советского многонационального фольклора написано также стихотворение «На восходе солнца» из цикла «Осень 1939 года». По своему размеру, строфике, по широкому использованию образов-символов оно перекликается с переведенной Исаковским украинской песней «Два сокола», образы же народов-братьев, после многовековой разлуки наконец подавших друг другу руки, восходят к сказочной традиции. Завершающая строфа построена на еще одном фольклорном символе, очень распространенном в песнях и сказаниях народов СССР. Дорога к коммунизму, по которой партия ведет народы страны, художественно конкретизируется в народном поэтическом мышлении, наглядно изображается как светлая, широкая, торная дорога в будущее.

Дальнейшее развитие такого преобладающего вида эпического творчества советской эпохи, как устный автобиографический или документальный в своей основе сказ, зарождение которого Исаковский отметил в «Ереме-делегате» и «Докладной записке», заметно и в работе поэта 30-х годов. На этом этапе устный народный сказ впитывает в себя опыт борьбы за коллективизацию советской деревни, закрепляет успехи колхозного строя. Появляются устные рассказы колхозниц и колхозников о высоком достоинстве человека-труженика, позволяющем преодолевать собственнические пережитки и разоблачать кулацкую агитацию против колхозов.

По жанру, по языку, по тематике с этими новыми

формами советского фольклора перекликаются такие стихи Исаковского, как «Юбка» (1934), «География жизни» (1935), «Биография колхозника» (1933—1934).

Не случайно писатель дает им подзаголовки: «Рассказ колхозницы Маруси, записанный почти стенографически», «Рассказ колхозного сторожа». Сохраняя особенности устной речи рассказчика, он стремится передать рост советского человека, показать, как расширился его кругозор. Маруся в стихотворении «Юбка» вполне заслужила прозвище «колхозной энтузиастки» и гордится им по праву. Колхозник Кузьма Григорьев, «по прозвищу Доброхот», вспоминает, как «оженился», как «на юру поставил хату», как его «душа заняла» после неурожая, но рассказывая о том, как вступил в колхоз и освободился от кулацкой кабалы, сразу находит новые слова: «Не твоя теперь эпоха», — обращается он к кулаку.

Если в своих ранних вещах Исаковский лишь отметил возникновение сказа как новой формы народного творчества, то теперь он создает стихи, непосредственно близкие к народному сказу как по тематике, так и по стилю. Его живо интересуют устные рассказы советской деревни: «Я любил слушать простые деревенские рассказы о разных случаях и событиях — и, слушая, записывал особо понравившиеся мне фразы и словечки». <sup>1</sup>

Однако на первом месте в зрелом творчестве Исаковского, как и в ранних его вещах, стоят все-таки не эпические, а лирические формы показа советской действительности. По складу своего дарования поэт сильнее там, где речь идет о тонких, чистых движениях души нашего современника. Лирический дар Исаковского проявляется в том, что поэт редко пишет большие, эпические в полном смысле слова вещи. «Четыре желания» были задуманы как поэма, но в конце концов автор предпочел назвать ее «Песнями о жизни батрака Степана Тимофеевича».

Лирические песни и стихи Исаковского обычно сюжетны. Отстаивая принцип сюжетности, поэт часто

---

<sup>1</sup> М. Исаковский. Как я изучаю родной язык. «Пионерская правда», 1952, № 6, 18 января.

ссылается на пример народной лирики: «Я стою, далее, на том, что в основном наша песня должна быть сюжетной. Пусть сюжет будет самым простым, самым незамысловатым, но он должен быть. Все или почти все народные песни имеют свой сюжет, в них всегда о чем-нибудь рассказывается, в них всегда заключено конкретное содержание, а не общие слова и рассуждения». <sup>1</sup>

Сюжетность песен и стихов Исаковского, как и служащей ему примером народной лирики, своеобразна: нет действия последовательно развертывающегося, захватывающего определенный промежуток времени, нет больших пространственных масштабов — короче говоря, всего того, что характерно для эпоса. Сюжет выступает в виде конкретной ситуации, позволяющей раскрыть душевные переживания героя или героини: Катюша ждет милого-пограничника, гармонист провожает девушку, к старухе матери приехала погостить дочь и т. д. Подобная ситуация должна быть прежде всего типичной для той конкретно-исторической действительности, на основе которой она вырастает, должна помочь поэту выразить переживания общезначимые и общепонятные, не имеющие ничего общего с камерностью и субъективностью, которыми подменяла понятие лиризма антинародная декадентская поэзия. Наконец, избранная поэтом сюжетная ситуация должна раскрыть переживания лирического героя в их развитии, в постоянном нарастании силы и глубины чувства. На подобной основе построены такие шедевры русской песенной лирики, как «Ах вы, сени, мои сени», «Калинушку с малинушкой водой залило», «Во лугах» и т. д. Типичность ситуаций, естественность движения лирической темы отличают и «Катюшу», «Огонек», «Прощальную».

В ряде случаев сюжетные ситуации песен Исаковского не только опираются на принципы типизации, свойственные старой народной песне, но и непосредственно заимствуются из последней. Так, в основе «Любушки» и «Катюши» лежит ситуация целой группы

---

<sup>1</sup> М. Исаковский. О поэтическом мастерстве, стр. 21.

протяжных песен: девушка вспоминает о милом, будучи разлучена с ним. «Спой мне, спой, Прокошина» — обращение сына к памяти умершей матери-труженицы. Но традиционные ситуации не переносятся в лирику Исаковского механически. Обычно они получают новое развитие.

Разлука с милым теряет свой удручающий, беспросветный характер, ибо необходима для защиты социалистического отечества. Поэтому в творчестве Исаковского, как и в самом советском народном творчестве, переживания девушки раскрываются совершенно по-новому. Героини Исаковского, подобно героиням современной народной песни и частушки, гордятся своими любимыми — воинами Советской армии, спокойно и уверенно ждут их.

В новом качестве выступает традиционная фольклорная ситуация и в стихотворении «Спой мне, спой, Прокошина». В старых песнях сын обращался к матери с жалобами на свою тяжелую жизнь, призывал разделить с ним горькую участь бедняка. Герой советского поэта грустит о матери, которая не дожила до счастливых дней, не может порадоваться на его счастливую жизнь. Это можно проследить и на других примерах. В народной песне «Как у наших у ворот стоит озеро воды»<sup>1</sup> рассказывается о добром молодце, который поит своего коня и поручает его «красной девице-душе». Песенный диалог молодца и девицы в форме символических намеков передает зарождающееся чувство любви, которое еще стыдливо скрывают сами герои. И эту традиционную ситуацию — встреча у ключа, колодца, реки, и сжатость диалога, и скрывающиеся за ним намеки на молодую любовь — одним словом, все, что придает поэтической обаяние народной песне, Исаковский мастерски использует в своей песне «Шел со службы пограничник» (1939). Но герой поэта является нашим современником, бойцом Советской армии, а все повествование ведется от имени героини, что позволяет автору тоньше и глубже нарисовать ее

---

<sup>1</sup> А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. V, №№ 771—775, стр. 600.

внутренний мир, нежели это сделано в старинной народной песне:

И чего, сама не знаю,  
Я вздохнула горячо,  
И сказала почему-то:  
— Может, выпьете еще?

Улыбнулся пограничник,  
Похвалил мои слова...  
Так и пил он у колодца,  
Может, час, а может, два.

Внося в образ лирического героя типические черты советского гражданина, защитника социалистического отечества, поэт создает песню «В чистом поле». В ее основе также лежит сюжетная ситуация устно-поэтического происхождения. Центральный образ этой песни Исаковского — могила красного партизана в чистом поле под ракитой — перекликается с многочисленными образами казацких, солдатских, молодецких могил, овеянными глубоким сочувствием народа. Но в старых народных песнях обычно на первом плане оказывалось предсмертное прощание казака, солдата или просто молодца с близкими людьми. В песне же Исаковского о могиле партизана гражданской войны таким центром является сам патриотический подвиг героя:

На траву да на степную  
Он упал, простреленный в бою, —  
За Советы, за страну родную  
Отдал жизнь героической свою.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Цит. по сб. «Русская песня». Изд-во «Искусство», М.—Л., 1944, стр. 190. Эту песню Исаковский обычно не включает в свои сборники, как и некоторые другие песни, написанные для хора имени Пятницкого. Он считает их не предназначенными для чтения. «Такие песни существуют только «при музыке» и держатся только на музыке. Никакого самостоятельного поэтического значения они не имеют», — писал Исаковский в редакцию издательства «Советский писатель» 10 января 1954 года. Но из авторской оценки песни «В чистом поле» и некоторых других не следует заключать, что Исаковский признает существование какого-то особого типа песен «при музыке». Наоборот, поэт неизменно отстаивает принцип художественной полноценности песенного текста. Что же касается песни «В чистом поле», то она, скорее всего, не удовлетворяет автора, будучи чрезмерно близка к фольклорным песням о гражданской войне, прямой обработкой которых, по существу, является.



Лишь в редких случаях поэту не удалось насытить традиционную песенную ситуацию новыми чертами жизни и мировоззрения советского человека. Так получилось с песней «Уезжает девушка» (1937), которая изображает прощание парня и девушки. Правда, и здесь песню отличает от старой устной лирики жизне-радостный, светлый колорит, но образы парня и девушки остались условными, обезличенными. Хотя в песне и сообщается, что героиня уезжает на Дальний Восток, а герой решает стать летчиком, такая как будто современная окраска образов остается чисто внешней: девушка характеризуется только как «любимая», «хорошая», парень — «молодой». Лиризм оказывается здесь расплывчатым, и эту песню, хотя она и была положена на музыку, советский народ не принял, не сделал ее подлинно массовой. Впрочем, таких неудач у Исаковского мало. Обычно он умеет пронизать элементы песенной традиции драгоценным чувством нового.

#### 4

Формы использования народной песни становятся очень разнообразными в поэзии Исаковского начиная с середины 30-х годов. Иногда он попрежнему пользуется песенной цитатой или ссылкой на общеизвестную песню, чтобы показать быт и культуру старой или новой деревни. Так, в «Четырех желаниях» весной на заре «гармонисты играли страдание», батрак Степан выводит песню вполголоса о том, как «товары развозит купец». В финале поэмы этой лирике старой деревни противопоставлены бодрые, рожденные революцией песни колхозного крестьянства. Они звучат как гимн новой жизни, осуществившей вековые мечты народа о счастье. Это песни о гражданской войне и ее героях, о новой технике, которой вооружила деревню советская власть, песни, действительно характерные для современного фольклора:

Весной на заре  
занграли, запели гармоники,  
На все голоса разливаясь,  
на все рассыпаясь лады,

Про то, как степями широкими  
да ехали красные конники,  
Про то, как Семен да Михайлович  
просил у казачки воды.

Про то, как врагу-притеснителю  
последняя служба отслужена,  
Про то, как машину стальную  
привел комсомолец в село...  
Ты слышишь, Степан Тимофеевич, —  
то радость твоя обнаружена,  
То счастье твое долгожданное  
к тебе на могилу пришло.

Однако новые, более сложные и художественно тонкие формы использования народной песни явно преобладают теперь в творчестве Исаковского. Тщательно, со вкусом и любовью подобранные песенные образы помогают поэту раскрыть душевное состояние своего лирического героя. Так, например, символика русской песни, неразрывно связанная для Исаковского с его родной Смоленщиной, с далеким детством и юностью, помогает поэту раскрыть лирическую тему уходящей молодости, воспоминаний о близких людях и родных местах:

Гуси кричат,  
Надо мной пролетая,  
Что миновала  
Пора золотая.  
Кто-то чуть слышно  
Ведет на гармошке:  
«Позарастали  
Стежки-дорожки;  
Позарастали  
Мохом-травой,  
Где мы гуляли,  
Милый, с тобою».

По-новому цитируется не только старинная крестьянская лирика, но и русская революционная песня, неразрывно связанная с мощным освободительным движением русского народа, и законная ее наследница и преемница — советская песня о борьбе за социалистическую родину. Подобные песни неразрывно связаны в сознании советского народа с историей его

борьбы, с могучими революционными традициями русского рабочего класса, со славными победами над самодержавием, помещиками и капиталистами, интервентами и белогвардейцами. Такие песни иногда включаются в текст Исаковского в качестве прямого призыва, своеобразного политического лозунга. Делая песенную цитату в ряде случаев стихотворной концовкой, Исаковский тем самым подчеркивает свою основную идею. Народная песня превращается в политический и художественный итог всего стихотворения.

Поэма в песнях «Четыре желания» заканчивается строками, перекликающимися с припевом «Интернационала», боевого гимна пролетариата всех стран. Многомиллионному русскому крестьянству открывается наконец путь от плачей и причетов, выражавших безысходное народное горе, от сказочной утопии, воплощавшей народные мечты о счастье, к активной борьбе за свободу:

Вставай же, Степан Тимофеевич!  
Вставайте, живые и мертвые!  
Идите последним походом  
в последний, решительный бой!

Стихотворение «Мать», посвященное «героическим женщинам Испанской республики» (1936), Исаковский закончил цитатой из русской партизанской песни:

Сердце — в гневе, сердце — в горе,  
Сердце плачет и поет:  
«По долинам и по взгорьям  
Шла дивизия вперед».

В стихах, написанных в годы развернутого социалистического наступления по всему фронту, в годы ликвидации капиталистических элементов в городе и деревне, Исаковский часто применяет цитату из старой народной песни для того, чтобы противопоставить «образу прошлой жизни» новый, социалистический уклад. Новое отношение к женщине, к труду, победа культурной революции, крах собственнической психологии, о которых шла речь в творчестве поэта, как бы

«опрокидывали», «снимали» старые фольклорные образы, где запечатлены общественные отношения феодально-капиталистической России.

Через отрицание старого песенного образа поэт оттеняет новую психологию советской девушки, чувствующей себя хозяйкой своей страны, свободной и счастливой в своей личной жизни:

Я навстречу милому  
Выйду за курган...  
Ты не шей мне, матушка,  
Красный сарафан, —

Старые обычаи  
Нынче не под стать, —  
Я хочу приданое  
Не такое дать.

Своему хорошему  
Руки протяну,  
Дам ему в приданое  
Целую страну.

(«Ой вы, зори вечерние!»)

Особенно последовательно привлекаются и вместе с тем преодолеваются типические образы старой лирики в стихотворении «Настасья» (1935). По самой своей теме оно органически близко к старому и новому фольклору. История колхозницы Настасьи, превратившейся из забитой мужем, замученной нуждой деревенской бабы в знатную труженицу советской деревни, впитала в себя отзвуки многочисленных песен о «бабьей доле»: «с горем да с нуждою» обвенчали Настасью, много лет она «от мужа синяки носила», много ночей «не спала страдною порой», много выплакала «горючих слез». С другой стороны, образ Настасьи, своими «золотыми руками» заработавшей право на прием в Кремле, близок сказам и песням о роли женщины в колхозе. Самое противопоставление старой и новой жизни женщины-колхозницы, на котором идейно и композиционно строится стихотворение Исаковского, — излюбленный прием колхозного фольклора 30-х годов.

Народно-песенную основу стихотворения «Настасья» Исаковский выделяет, начиная его цитатой из старинной «протяжной» песни о печальной женской судьбе, той самой песни, которую он так высоко оценил в своей книжке «Что нужно знать начинающему колхозному поэту»:

Ой, не про тебя ли пели скоморохи,  
Пели скоморохи в здешней стороне:  
«Завяла березонька при дороге,  
Не шумит, зеленая, по весне?»

Увядание березоньки, заламывание калинушки, одиночество рябины в чистом поле символизировали печальную судьбу русской женщины, подневольной от колыбели до могилы.

Социалистический строй сделал женщину полноправной, навсегда изменил ее участь. Коренную перемену в судьбе женщины-труженицы поэт выражает через решительное отрицание старого песенного символа в концовке стихотворения:

Больше нет, Настасья, белой той березы,  
Что с тоски завяла раннею весной.

Исаковский прямо указывает на одну из форм связи его поэзии с народной лирикой: «Мне не раз задавали вопрос о связи моего творчества с народной песней. Да, такая связь существует, и она часто бывает непосредственной. Сошлюсь на два примера.

Песня «Ой, туманы мои», можно сказать, возникла из старинной народной песни, в которой есть выражение «туманы мои, растуманы». (Кстати сказать, выражений подобного типа в народных песнях много, например: «Ты печаль моя, распечаль» и пр.) И вот мне очень понравилось это — «туманы-растуманы». Мне как бы представился тот край, где я родился и вырос, край, в котором много лесов и болот, край, где мои земляки-партизаны вели в то время борьбу с фашистскими захватчиками. В результате появилась песня.

Толчком к написанию песни «И кто его знает» послужила также народная песня, на этот раз украинская. В ней меня привлекла фраза: «бісов батька його

знає, чога він моргає». Эта фраза и дала мне разбег для песни». <sup>1</sup>

К числу примеров, приведенных автором, можно присоединить еще песню «Тетушка Христина» (1938), которая тоже возникла на основе народной юмористической песни «Чечетка», известной в русских и белорусских вариантах. Перечисление семи сыновей тетушки Христины и их различных занятий восходит к семи дочерям или семи зятям устной песни. <sup>2</sup> Воздействие последней определило также размер и строфику «Тетушки Христины»:

Тетушка Христина  
Семерых растила,  
Семеро удачу на земле нашли:  
Тот пожары тушит,  
Тот болота сушит,  
Тот по синю морю водит корабли.

Народный образ, послуживший как бы толчком для создания песни, сохраняется в ее тексте, сопровождает раскрытие лирической темы. Обращение к «туманам-растуманам» повторяется в начале и в конце песни, наивно-лукавое восклицание «кто его знает» становится песенным рефреном, перечень семерых сыновей входит в каждую строфу «Тетушки Христины». Фольклорный первоисточник определяет ритмическую структуру: делает стих и напев «Туманов» близким к русской «протяжной», припев в «Кто его знает» и специфическую, состоящую из двух трехстиший, строфу «Тетушки Христины» — к «жартовым», шуточным украинским и белорусским песням. Но используя канву народной лирики, поэт и здесь расширяет общественный кругозор песни, вводит в нее новые идеи советского патриотизма, социалистической морали, требующей уважения к женщине-матери, которая дала родине своих детей.

Толчком для создания песен Исаковского часто является такой неистощимо богатый по содержанию и

---

<sup>1</sup> М. Исаковский. О поэтическом мастерстве, стр. 27.

<sup>2</sup> «Русские песни». Изд-во «Искусство», М., 1944, стр. 148. Белорусские варианты в сб. «Песни белорусского народа», т. I, Минск, 1940, стр. 265.

необычайно жизнеспособный в прошлом и настоящем жанр народной лирики, как частушка. Композиция песни из строф-частушек, найденная Исаковским впервые в 1924 году под влиянием народного творчества, широко применяется им в период полного расцвета его таланта. Так построены песни «Провожанье» (1936), «На горе — белым-бела» (1940), «Живет у нас в поселке» (1944), «Лучше нету того цвету» (1944). Близость «Провожанья» к частушкам о любви, иногда зовущимся «страданиями», подчеркнута в самом тексте Исаковского:

Дайте ж в руки мне гармонь,  
Чтоб сыграть страданье.  
Парень девушку домой  
Провожал с гулянья.

Совершенно в духе этих «страданий», далеких от какой бы то ни было сентиментальности, часто проникнутых лукавым и жизнерадостным юмором, написаны многие строфы перечисленных выше песен Исаковского, объединенных общей лирической темой любовных переживаний девушки:

Позабыл знакомый путь  
Ухажор-забава:  
Надо б влево повернуть, —  
Повернул направо.  
(«Провожанье»)

У этого парнишки  
На пиджаке медаль.  
От этого парнишки  
Пришла моя печаль.  
(«Живет у нас  
в поселке»)

Не случайно иные строфы Исаковского находят полное соответствие в дореволюционных и советских записях устно бытующих частушек. Иногда такие параллели позволяют установить частушку, послужившую для поэта «толчком» при создании песни и ставшую ее первой строфой:

Лучше нету того цвету,  
Когда яблоня цветет.  
Лучше нету той минуты,  
Когда милый мой придет.

Лучше нету того цвету,  
Когда яблонька цветет,  
Веселей беседы нету,  
Когда миленький придет.<sup>1</sup>

Исаковский критически использует песенные сюжеты, привлекает песенные образы, чтобы раскрыть мир лирического героя или противопоставить их новым явлениям жизни. Но этим далеко не исчерпываются все пути использования фольклора в зрелом творчестве Исаковского. Поэт творчески осваивает и специфические композиционные формы народной лирики.

К излюбленным композиционным формам народной лирики восходит повторение ведущего поэтического образа в начале и в конце песни. Это часто встречается и в песнях Исаковского («Настасья», «Катюша», «Лучше нету того цвету»).

С максимальной художественной выразительностью такая песенная композиция, вырастающая на фольклорной основе, применена в стихотворении «Зелена была моя дубрава» (1946):

Все во мне от счастья замирало,  
Как к нему я шла.  
Зелена была моя дубрава,  
Зелена была...

Мы встречались с ним у перекрестка,  
Мы бродили там.  
Каждый кустик, каждая березка  
Радовались нам.

Вся земля дышала и светилась,  
Но прошла весна, —  
Птицы смолкли, небо помутилось, —  
Началась война...

У тропы-тропинки неприметной,  
Между двух рябин,

---

<sup>1</sup> «Колхозные частушки», Вороново. Моск. обл., 1935, стр. 22. В. Сидельников справедливо указывает, что выросшая из частушки песня Исаковского, в свою очередь, оказала влияние на фольклор: появляются новые варианты частушек, дословно совпадающие с текстом Исаковского («Смоленский альманах», № 8, 1951, стр. 151).



Со своею славою бессмертной  
Он лежит один.

Весть о нем, как горькая отрав,  
Сердце мне прожгла...  
Зелена была моя дубрава,  
Зелена была...

Здесь повторяющийся образ зеленой дубравы, символизирующий счастливый расцвет молодой любви, подчеркивает подлинный драматизм немногословной повести. Перед читателем разворачивается целая трагедия женской судьбы на протяжении всего нескольких строф, опоясанных этим символом, так по-разному звучащим в запеве и в концовке.

Применяя такие фольклорные композиционные средства, как строфы-частушки, связанные единой развивающейся лирической темой, как повтор ведущего поэтического образа в начале и в конце, Исаковский умело использует и прием ступенчатого сужения образов.

Под этим несколько громоздким термином подразумевается часто встречающийся тип построения народной песни, содержание которой укладывается в образы, вытекающие друг из друга, расположенные в порядке нарастания драматичности избранной сюжетной ситуации.

Каждый образ в начале песни служит как бы ступенькой для перехода от общих обозначений к конкретному месту и времени действия. Постепенно такие ступеньки подводят к основному образу, на котором песня сосредоточивается и раскрывает в нем свою социальную, бытовую и психологическую тему.

Эта своеобразная форма лирической композиции широко распространена в фольклоре. Она осуществляется то в виде пространственных рядов постепенно конкретизирующихся образов (поле чистое — дерево высокое — колодец под деревом, у которого молодой казак губит свою постылую жену), то в виде таких же семейных рядов (свекровь — золовки — девери — героиня).

Исаковский мастерски использует прием пространственного сужения образов, например, в «Белорусской песне» (1943):

Ой вы, вольные птицы,  
Ой вы, серые гуси,  
Долетите вы, гуси,  
До моей Беларуси;  
До моей Беларуси,  
До родимой сторонки,  
А в родимой сторонке —  
До деревни Сосонки...  
А еще, мои гуси,  
Разыщите девчину,  
Что ушла партизанить  
За родную краину.

Содержание песни разворачивается как цепочка суживающихся образов: Беларусь — родная сторонка, деревня Сосонки — девчина-партизанка. Но сами образы не заимствованы механически из старого фольклора, а созданы поэтом вполне самостоятельно и проникнуты настроениями героической эпохи Отечественной войны. В то же время они вполне естественно укладываются в отшлифованную веками форму народно-песенной композиции.

О принципах своей работы над фольклорными образами и ситуациями в плане их обогащения, а не простого имитирования, рассказывает сам Исаковский. «Вы, безусловно, легко поймете, — пишет он одному из начинающих поэтов, — что в таких моих песнях, как «И кто его знает» и «Провожанье», также в известной мере использован фольклор. Но этому взятому мною фольклору я, в меру своих способностей, старался придать новые качества, старался как-то по-иному повернуть его, найти какие-то другие ходы. В результате, песни эти были приняты народом. Секрет их успеха я вижу в том, что основа их — народная (то есть близкая и понятная народу по своему существу) и что я сумел на этой основе выразить нечто такое, что для народа оказалось жизненным, интересным и чего раньше в песенном творчестве не было.

Другими словами, я в какой-то мере обогатил народную песню, а не просто скопировал ее». <sup>1</sup>

Такой подход к огромному художественному опыту народной песни в высшей степени характерен для

---

<sup>1</sup> М. Исаковский. О поэтическом мастерстве, стр. 79.

работы Исаковского, для всего его поэтического стиля. В период творческой зрелости связи Исаковского с фольклором становятся все более многообразными, глубокими и сложными. Используя песенные образы, композиционные формы, мелодические интонации, поэт одновременно добивается и того, что его стихи приобретают глубоко национальный, русский колорит, и того, что они становятся широко доступными и подлинно массовыми. Обращаясь к фольклору как к искусству глубоко национальному и массовому, Исаковский неизменно внимателен к процессу непрерывного обновления самого фольклора. Поэтому понятие национальной формы песенного искусства, неразрывно связанное с многовековым эстетическим опытом русского народа, выступает у Исаковского отнюдь не в застывшем, архаическом виде, не отождествляется с чертами ушедшей в прошлое невозвратной старины, а помогает раскрыть новые черты национального характера, воспитанные советской действительностью.

## 5

Глубокая коммунистическая идейность поэзии Исаковского, реалистичность и народность ее художественного языка обеспечили ей широкую популярность среди читателей еще в довоенный период. Во второй половине 30-х годов лучшие песни Исаковского, как и некоторых других советских поэтов-песенников (Лебедева-Кумача, Светлова, Суркова, Гусева), прочно вошли в песенный обиход города и деревни. К их числу принадлежали «Катюша», «Провожанье», «И кто его знает», «У колодца», а также переведенные Исаковским «Два сокола» и «Будьте здоровы». Они обогатили русский песенный репертуар и стали бытовать как подлинно массовые песни.

Опубликованные к 50-летию поэта письма читателей из самых различных уголков нашей страны наглядно показывают, насколько сроднились песни Исаковского с духовным миром его сограждан. Популярность песен заслонила самую личность автора: многие

читатели признаются, что считали свои любимые песни «безыменными». «Еще в мирное время, до войны, — пишет боец Советской армии М. Д. Клопин. — счастливый советский народ любил и широко пел Ваши задушевные, проникновенные, глубоко сердечные песни о любви и верности — «Любушку», «Катюшу», «Провожанье», «И кто его знает». Тогда я не знал, кто их создатель, а последнюю песню, самую мою любимую, я считал фольклорной, созданной народом».<sup>1</sup>

В годы Великой Отечественной войны появился сборник Исаковского «Наказ сыну» (1943), самое заглавие которого характеризовало идею вошедших в него стихов: от имени родины поэт обращался к простому советскому человеку — ее сыну и защитнику. Кроме того, Исаковский создает ряд новых песен: «Огонек», «В лесу прифронтовом», «До свиданья, города и хаты», «Урожай», «Ой, туманы мои».

Идеи стихов и песен Исаковского этого периода неотделимы от идей всей советской литературы, творчески откликнувшейся на великий подвиг советского народа в Отечественной войне. Лирика поэта посвящена в основном теме нерушимого единства фронта и тыла.

Поэт показал, как поднимается против захватчиков весь народ, как включаются в «священную войну» мирные люди, оскорбленные и возмущенные зверствами фашизма, как девушки, старики, дети превращаются в грозных народных мстителей. Старик Нечай, отец фронтовика, становится бригадиром, чтобы выращивать хлеб для армии («Старик Нечай»), пожилая колхозница сжигает свой дом вместе с засевшими там фашистами («Партизанка»). Девушка, бежавшая из немецкой неволи, ищет в лесу партизан («Примите меня, вековые дубравы»). В образах своих героев — тружеников тыла, партизан, фронтовиков — Исаковский раскрывает высокий подъем советского патриотизма.

Связи поэта с классической и советской народной песней отнюдь не ослабевают в период Отечественной

---

<sup>1</sup> Народный поэт. (К 50-летию со дня рождения М. В. Исаковского.) Сост. Н. Рыленков. Смоленск, 1950; стр. 104.

войны. Написанные в эти годы песни входили в массовый обиход широко и интенсивно. В них Исаковский оставался верен тому принципу творческого сочетания социалистического опыта с особенностями национальной формы русской лирики, который был найден еще в «Провожаньи», «Катюше» и других песнях.

Все фольклористы, писавшие о жизни советского народного творчества в суровый и героический период Великой Отечественной войны, единодушно указывали на тесную связь массовой песни, бытовавшей и в устной, и в письменной (фронтальные дневники, письма на фронт и с фронта), и в печатной форме (боевые листки, партизанские и фронтальные газеты), с литературной лирикой. Столь же единодушно наши фольклористы отмечали значительную роль именно песен Исаковского в обновленном устном репертуаре. Активно воздействовали на фольклор Отечественной войны и песни, созданные в 30-х годах, и новые песни, написанные в 1941—1945 годах. И те и другие чутко улавливали типические черты народной жизни, были связаны с жанрами и поэтикой самого народного творчества, но не копировали фольклор, а неизменно вносили в него новые, передовые черты современности и сами оказывались толчком для его дальнейшего безостановочного развития.

Наиболее активно были восприняты и разработаны в процессе массового песнотворчества «Катюша» (1935) и «Кружится, вертится шар голубой» (1942). Каждая из них превратилась как бы в ядро, вокруг которого нарастали все новые продолжения и варианты. В самом большом количестве и в наиболее разнообразных сюжетных связях песни-продолжения, зарегистрированные фольклористами, группируются вокруг «Катюши».

В отличие от текстов, бытовавших в предвоенное время, записи «Катюши» 1941—1945 годов как бы продолжают авторский текст. Изменяется обстановка и время действия: Катюша и ее любимый становятся участниками Великой Отечественной войны. Из лирической «девушки простой» Катюша превращается в отважную героиню. Она уходит на фронт, становится

бойцом Советской армии или сандружинницей, спасает драгоценную жизнь советских людей:

Ой ты, Катя, девушка простая,  
Сто бойцов спасла ты из огня.  
Может, завтра, раненых спасая,  
Из огня ты вынесешь меня.  
Ты достойна имени героя  
И в сраженьях родине верна.  
И тебя любимую сestroю  
Называет вся моя страна.<sup>1</sup>

Многочисленные песни о Катюше, создававшиеся безымянными авторами, далеко не всегда были художественно полноценны, как не всегда удавались и попытки использования песен «И кто его знает» и «Провожанье» в антифашистской фронтовой и партизанской сатире. Но эти песни, далеко не равноценные по своему качеству, интересны тем, что позволяют установить общий, единый путь коллективной творческой обработки образа, прочно вошедшего в народное сознание. Популярный образ Катюши вышел за пределы песни, стал упоминаться в народной прибаутке, поговорке как образ нарицательный. Бойцы окрестили именем любимой героини новый вид оружия, созданный для них родиной.

«Широчайшую известность получило наименование «Катюшей» гвардейского миномета. Имя это связано с именем героини популярной песни М. Исаковского «Расцветали яблони и груши». Именно о миномете «Катюша» бойцы Прибалтийского фронта шутливо говорили: «Кому Катенька поет, тот минуты не живет». <sup>2</sup> О «Катюше» фронтовики складывали частушки, анекдоты. Частушки о «Катюше» бытовали среди бойцов-артиллеристов Западного, Волховского фронтов, в деревнях и селах только что освобожденной Смоленщины:

---

<sup>1</sup> «Советский фольклор Чкаловской области». Сост. А. Бардин. Чкалов, 1947, стр. 91. (Записано со слов красноармейца Тарасенко в 1943 году.)

<sup>2</sup> В. И. Ч и е р о в. Материалы к истории советского фольклора. «Советская этнография», 1949, № 4, стр. 37.

Пойду, выйду на крылечко,  
Радио послушаю,  
Как миленок мой на фронте  
Немцев бьет «Катюшею».<sup>1</sup>

Образ народной любимицы — «девушки простой» и даже некоторые ее свойства (пение Катюши) переносились на великолепную боевую технику, которой родина вооружила свою славную армию. Так возникла группа новых песен о Катюше-пушке, Катюше-миномете.

Песни о Катюше-орудии были особенно популярны в частях гвардейцев-минометчиков. Под прямым воздействием фронтового фольклора Исаковский пишет 8 января 1944 года новую «Песню про Катюшу», посвящая ее тем, кто дал ему новый замысел, — «гвардейцам генерала А. И. Нестеренко»:

И на море и на суше —  
По дорогам фронтовым —  
Ходит русская «Катюша»,  
Ходит шагом боевым!

В свою очередь, и новая редакция «Катюши», сказанная поэту народом, подверглась процессу устной массовой переработки. В устном репертуаре последнего периода Отечественной войны песня «И на море и на суше» получила название «Русской Катюши», была несколько сокращена и изменена: опускались последние строфы, в каждом четвертом стихе прибавлялось для напевности слово «скажем» и т. д.<sup>2</sup>

Весьма значительно воздействовала на коллективное песнотворчество периода Великой Отечественной войны и новая песня Исаковского «Крутится, вертится шар голубой». Ее ритмической основой, поэтическим лейтмотивом послужила дореволюционная русская народная песня. Популярностью своей в 30-е годы эта песня была обязана советской кинематографии. После

<sup>1</sup> «Фронтовой фольклор». Записи, вступит. статья и комментарии В. Ю. Крупянской. Изд. Гослитмузея, М., 1944, стр. 93—94.

<sup>2</sup> Н. Н. Томилиев. Русские частушки и песни о Великой Отечественной войне, записанные в Хакасии. «Огни Хакасии», 1948, № 1, стр. 83.

выхода на экраны кинокартины «Юность Максима» песня «Крутится, вертится шар голубой» возродилась, обогащенная революционными ассоциациями, напоминающая о боевом прошлом русского пролетариата.

Именно в этом новом качестве подхватил ее Исаковский и с ее помощью показал своего лирического героя — молодого воина, защитника родины как достойного наследника традиций боевой «юности отцов».

Близкая к балладе песня «Крутится, вертится шар голубой» обобщала тяжкую скорбь советского народа при виде вражеского нашествия, твердую решимость бороться до победы. С исключительной быстротой она перешла в массовый репертуар, подверглась некоторым редакционным поправкам (отдельные сокращения, замена эпитетов и т. д.) и, наконец, явилась канвой для самостоятельного творчества фронтовых и партизанских певцов-поэтов.

В коллективном песенном творчестве герой получил имя Максима, еще более сблизившее его с народным первоисточником, а рядом с ним активным борцом за родину выступила и его невеста — Настя, о которой только упоминается в тексте Исаковского.<sup>1</sup>

В годы Отечественной войны поэт попрежнему проверяет жизнеспособность и доходчивость фольклорного материала его соответствием советской действительности и интересам советского народа. Сам народ творчески отбирает и переосмысляет коллективно созданные образы. В новых условиях, существенно изменивших многие черты народного творчества, обновились и конкретные формы ориентации Исаковского на фольклор.

По-новому звучали в годы Отечественной войны и произведения классического репертуара. Народные певцы и сказители с любовью вспоминали старинные героические сказки о Бове, Еруслане, Иване-буре богатыре, исторические песни о Суворове, Кутузове. Неотъемлемой частью фронтового репертуара стали популяр-

---

<sup>1</sup> Примеры фольклорных обработок этой песни см. в кн. И. Г. Угрюмов. Борьба и творчество народных мстителей. Минск, 1949.



ные лирические песни: русские — «Раскинулось море широко», «Степь да степь кругом», украинские — «Распрягайте, хлопцы, коней», «Ой да за Дунаем», белорусские — «Перепелочка», «Лявониха» и т. д. Эти песни воспринимались тогда шире их прямого содержания: они стали как бы символом родины, родной речи, родной природы, родного дома, родного общественного строя.

Именно в таком новом качестве, вырастающем на почве глубокого советского патриотизма, появились образы и цитаты народной песни в лирике Исаковского военных лет. Помимо уже упоминавшегося мотива «Крутится, вертится шар голубой», так звучит и песня советских девушек «Пели две подружки» (1941) и песня бойцов о смерти сокола «Летели на фронт самолеты» (1942). Символом счастливой, свободной жизни, за которую готов сражаться до последней капли крови гражданин социалистического отечества, становилась народная песня в стихотворении о девушке-партизанке «Примите меня, вековые дубравы» (1943):

Росла я, жила на родимой сторонке,  
Где люди нужды не встречали,  
Где в каждой деревне и в каждом семействе  
На славу гостей угощали;  
Где новые хаты что бубен звенели  
И стружкой пахли сосновой,  
Где осенью шумные свадьбы справляли  
И пели «Бывайте здоровы», —  
«Бывайте здоровы, живите богато,  
А мы уезжаем до дому...»

Все кончилось разом — прошла непогода  
По нашему краю родному.

Обычно Исаковский не только привлекает, но и углубляет мотивы народного творчества. То, что в процессе бытования любимых песен, говоривших о прежней жизни, лишь подразумевалось исполнителями и слушателями, Исаковский выражает в самом тексте, прямо переключая песенные образы в новый патриотический план. У него две подружки, две Маруси, слушающие крик гусиной стаи, поют не о себе, не о женском

семейном горе, как в старой народной песне, а о своей родине:

И запели разом,  
Стаю провожая,  
Что всего дороже  
Сторона родная...

Особое место среди стихов Исаковского об Отечественной войне занимает «Калина» (1942). Поэт снабдил эту песню подзаголовком «По народным мотивам». Действительно, она целиком построена на народной символике. Сквозной образ цветущей калины связан прямой преемственностью со старыми песнями. Поэт расширил традиционную символику. Судьба калины — не только участь любимой девушки, как обычно в старой песне, но и судьба родины: счастье расцвета, поругание, совершенное захватчиками, возрождение в будущем, за которое призван сражаться советский воин:

Помнишь, на пригорке  
В стороне родной  
Расцвела калина  
Над рекой Десной?..  
Злая нечисть вражья  
По земле пошла,  
Белая калина  
Замертво легла...  
Над рекой Десною,  
Над родным селом  
Загремит весенний  
Соловьиный гром,  
Зацветет калина,  
Зашумит камыш...  
Разве ж ты забудешь?  
Разве ж ты простишь?

Но тот решительный перевод старых песенных образов и символов в новую конкретно-историческую обстановку, которым отличаются почти все другие песни и стихи Исаковского, в данном случае не осуществился. Верно наметив направление, в каком надлежало переосмыслить традиционный символ, поэт не до конца решил свою задачу. Отечественную войну он изобразил несколько условно, внутренний мир советского бойца показал односторонне, только в плане лирических

воспоминаний и ассоциаций. «Калина» чересчур уж близка к старому оригиналу. Очевидно поэтому Исаковский, взыскательный к себе писатель, не включает «Калину» в более поздние сборники. Она не характерна для его творческого метода.

Как правило, Исаковский воссоздает народно-поэтические мотивы в новом идейно-художественном качестве. В новой трактовке, неразрывно связанной с необычайно активными творческими процессами фольклора Великой Отечественной войны, Исаковский привлекает не только песенные, но и другие народные образы и жанры. По-новому осмыслены сказочные образы в «Рассказе про Степана и про смерть» (1944). Сюжет и образы восходят здесь к группе русских сказок о победе бывалого солдата над самой смертью. Замечательный по своей философской глубине, полнокровный оптимизм таких сказок, выражавших идею бессмертия коллектива, идею торжества жизни, труда, человека над мрачными силами зла, сделал эти образы близкими советскому народу, который твердо верил в свою победу в самые тяжелые дни фашистского нашествия. Не случайно к этой сказке почти одновременно с Исаковским обратился и Твардовский, построивший на ней одну из лучших глав «Василия Теркина».

Исаковский очистил старую сказку от присущих ей во многих вариантах религиозных наслоений. Кроме того, действие сказки он прямо перенес в современность: старый Степан, бывший солдат, не хочет умирать, пока не узнает, «как повернутся дела на войне». Он твердо решил дождаться возвращения сына и светлого праздника победы:

И как же не встретиться с ним, не увидеться,  
И как не дождаться желанного дня?  
Великой обидою сердце обидится,  
Коль праздник мой светлый придет без меня.  
Не во-время ты на меня изловчилась,  
Не в срок захотела меня уложить:  
Уж как бы там ни было, что б ни случилось,  
А Гитлера должен Степан пережить!

Так осмыслена победа народного героя над смертью. В своей борьбе за родину он бессмертен. Эта мотиви-

ровка непосредственно перекликается с многочисленными легендами и сказками, записанными в годы Отечественной войны.

Идея бессмертия народного героя воплощена в фантастических образах, решительно очищенных от следов мистицизма и суеверия. Идея эта активно разрабатывалась народным творчеством на тогдашнем этапе его развития. Бессмертными, вечно живыми участниками событий оказывались любимые герои прошлого: полководец Суворов, донской атаман Платов, неустрашимый партизан Чапаев. Об их участии в Сталинградской битве говорится в казачьих сказках, записанных Б. С. Лащиным.<sup>1</sup> Победителями смерти, носителями идеи народного бессмертия становились и новые герои, прославившие себя патриотическими подвигами. Так разработан образ Константина Заслонова во многих сказках и легендах партизанского фольклора Белоруссии.

Воздействие Великой Отечественной войны на фольклор с большой точностью отражено в стихах Исаковского. Живая действительность не только обновляла традиционные жанры, но и активно создавала новые темы и жанры. Одним из широко распространенных видов народной лирики этого периода оказались так называемые песни фашистской неволи. Их слагали преимущественно девушки, которых насильно угоняли в Германию и превращали в рабынь. Такие песни бытовали на территории временно оккупированных районов и в условиях фашистских концлагерей, они были известны и в русском, и в украинском, и в белорусском фольклоре. Волнующие своей искренностью и задушевностью, песни девушек-полонянок содержали картины разлуки с родными и близкими — память о милой сердцу родине:

О кранна-мати!  
О кранна-счастье!  
Родная матулька  
Незабытых дзен.

---

<sup>1</sup> Сказки, записанные Б. С. Лащиным в Хоперском районе Сталинградской области. «Литературный Сталинград», № 1—2, 1948, стр. 289—296.

Я у чужой краине  
Не найду притулку,  
Не привыкну сердцем  
До чужих старон!<sup>1</sup>

Песни о неволе отнюдь не сводились только к лирическим жалобам. Выражая чувство национального и человеческого достоинства, воспитанное в наших людях социалистическим строем, они были проникнуты призывами к отпору, ненавистью к насильникам, уверенностью, что родина не забудет своих детей, придет к ним на помощь. Многие из этих песен слагались в форме обращения к любимым и родным воинам Советской армии:

Ах, если б меня ты услышал,  
Мой брат, краснофлотец-герой,  
Наверное б ты заступился  
За участь сестрицы родной.  
Бойцы, наши братья родные,  
Фашистам отрежьте вы путь,  
Чтоб всем нам остаться в России  
И грудь свободной вздохнуть!<sup>2</sup>

Мотивы, характерные для этой группы песен, Исаковский поднял на высокий уровень поэтического обобщения частично в «Прощальной» и особенно в песне «Не у нас ли, подруженьки» (1942). Тут нет прямых заимствований из какого-либо фольклорного варианта, но и по жанру, и по тематике, и по композиции она органически связана с приведенными выше песнями. Исаковский подчеркивает это, дав подзаголовок: «Песня о фашистской неволе». Сюжет развивается в обычной для «полоняночных» песен последовательности. Сначала идут воспоминания о счастливой жизни на родине:

Не у нас ли, подруженьки,  
Под весенними зорями  
Пели вечером девушки  
О цветке о лазоревом?

<sup>1</sup> «Песни белорусских девушек, угнанных в немецкую неволю». «Советская этнография», 1946, № 2—3, стр. 170.

<sup>2</sup> «Известия», 1943, № 236, 6 октября. Записано в селе Камыш-Заря, Запорожской области, К. Тараданкиным.

Затем следуют мрачные картины фашистской неволи:

Дни и ночи без отдыха  
Всех работать заставили,  
За колючую изгородь  
На мученье отправили.

Финал, как и в народных песнях, проникнут мечтой о свободе, которую принесет Советская армия. Прихода армии-освободительницы ждут не дождутся непокоренные советские люди:

Ждут ее, долгожданную,  
И мужчины и женщины,  
Ждут леса белорусские,  
Ждут пригорки Смоленщины.

Как и в народных песнях, фашистская неволя символически изображена в образах увядания, гибели света, счастья, цветов. Враги растоптали «наш цветочек лазоревый», отняли у советской молодежи счастливую юность. Но им не удалось покорить советских людей. Мечта о возмездии насильникам является внутренним пафосом как песен Исаковского, так и песен, сложенных самими полонянками.

Если «Не у нас ли, подруженьки» написана в жанре песен о неволе, в характерной для них форме обращения к Советской армии, то в «Прощальной» использован и другой, не менее распространенный в песенном фольклоре военных лет жанр письма на фронт.

Исаковский сохранил и выделил особенности этого жанра многочисленными обращениями к адресату («далекий мой», «прощай, родной», «ты звал меня своею нареченной»), ввел особое композиционное обрамление в чисто фольклорном стиле. «Прощальная» начинается словами: «Кому б моя записка ни попала, она тебе писалась одному» и заканчивается народно-поэтической метафорой: «Письмо тебе писала я слезами, печалью запечатала своей». Воспоминания о былых днях любви и счастья переплетаются со скорбью разлуки и призывами к мести за поруганную родную землю и разбитое счастье. Эти же мотивы разрабаты-

ваются и в многочисленных письмах на фронт песенно-стихотворного склада, принадлежащих участникам Отечественной войны.

Непосредственным источником «Прощальной» явилась, очевидно, украинская девичья песня того же названия, которую Исаковский перевел в годы войны. Она содержала задушевные, искренние слова девушки, навсегда расстающейся с надеждой на любовь, счастье, свободу. Отсюда был заимствован скорбный возглас «Прости-прощай», которым завершалось письмо девушки-смолянки у Исаковского. В украинской народной песне этот возглас также являлся печальной концовкой, последним взрывом скорби полонянок после горьких размышлений и мрачных предчувствий:

Я не вернусь уже домой —  
В сторонушку родную...  
Прости-прощай, любимый мой,  
Ищи себе другую.

Массовый размах партизанского движения в тылу врага оставил неизгладимый отпечаток на народном творчестве, дал почву для множества новых произведений песенного и повествовательного склада. Среди них видное место занимали устные, документальные в своей основе сказы. В период Великой Отечественной войны возникло большое количество новых сказов, создателями которых были воины Советской армии и партизаны, колхозники и рабочие.

В партизанских сказах переплетались героика и сатира. Широко распространены были сказы партизан и партизанок на тему о том, как они пришли в отряд, какие тяжелые и незабываемые события превратили мирных тружеников — женщин, детей, стариков — в народных мстителей.<sup>1</sup> По тематике и по художественной форме (композиция устного рассказа, фиксация особенностей разговорной речи) с ними соприкасается «Партизанка» Исаковского. Это волнующий именно благодаря своей простоте рассказ старой женщины, ко-

---

<sup>1</sup> См. «Партизанские сказы». «Смоленский альманах», № 2, 1947, стр. 245—260.

торая «весь век жила в родном селе», «хлеба растила на своей земле и никому на свете не мешала». Издевательства и насилия гитлеровцев превращают мирную колхозницу в грозного мстителя: она сжигает свою хату вместе со спящими в ней фашистами и уходит в леса.

Анализ творчества Исаковского военных лет показывает, таким образом, что фольклор попрежнему остается одним из основных его источников, фольклор не традиционный, окостеневший много веков тому назад, а непрерывно развивающийся, по-новому воспринимаемый самим советским народом. Эту близость к фольклору нельзя рассматривать как прямую обработку конкретных фольклорных произведений. В то же время нельзя считать ее простой случайностью или только само собой следующим результатом единых позиций поэта и народа. Не подражая фольклору Отечественной войны буквально, не ставя своей целью писать «под фольклор», Исаковский внимательно прислушивался к голосу народа, изучал его вкусы и интересы, учитывал новые идеи и образы и поэтому создал стихи, непосредственно соприкасающиеся по тематике, стилю и жанру с коллективной поэзией героической эпохи.

Выдающийся мастер нашей литературы С. Я. Маршак писал в 1943 году: «Исаковский учился у народа, воспринял богатое наследство русской песни и с лихвою вернул народу то, что получил от него».<sup>1</sup> Эта формулировка верно подмечает своеобразие творческого метода поэта-песенника.

## 6

После победы в Великой Отечественной войне Советская страна вступила в новый период своего развития, неуклонно двигаясь вперед, к великой цели — коммунизму.

Советское искусство полно и глубоко показало радость возвращения победителей к мирному созидательному труду. Эта тема воплощена в поэмах А. Недого-

---

<sup>1</sup> С. Маршак. Настоящий певец. «Красный флот», 1943, № 67, 21 марта.



нова «Флаг над сельсоветом», Н. Грибачева «Колхоз «Большевик», в романе Г. Николаевой «Жатва».

Возвращение солдата в родной дом изобразил также Исаковский в одной из первых песен, написанных им после окончания Отечественной войны. Однако песня «Враги сожгли родную хату» (1945) явилась для него серьезной и поучительной творческой неудачей.

Ситуация, в которую поэт поставил своего лирического героя, отнюдь не может быть названа типической. Солдат совершенно одинок, ему не с кем разделить свое горе. «Медаль за город Будапешт» казалась ненужной на фоне забытой могилы близкого человека:

Никто солдату не ответил,  
Никто его не повстречал,  
И только теплый летний ветер  
Траву могильную качал.  
Вздохнул солдат, ремень поправил,  
Раскрыл мешок походный свой,  
Бутылку горькую поставил  
На серый камень гробовой.

Светлые, жизнеутверждающие настроения, присущие лирике Исаковского даже в суровые годы войны («Огонек», «Есть во Восточном районе»), сменились пессимистическими, безнадежно скорбными. Песни, написанные в годы войны, были в явном родстве с народной поэзией наших дней. Песня «Враги сожгли родную хату» решительно противоречит настроениям, выраженным в новом, советском фольклоре. Народные песни и частушки о победоносном завершении Отечественной войны были проникнуты бодрым, радостным настроением. Какое бурное ликование звучит, например, в девичьей частушке:

Поминай девятый май,  
Ворота шире отворяй,  
Ворота шире отворяй —  
С победой дробленку встречай! <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> В. Кравчинская и П. Ширяева. Частушки Великой Отечественной войны. «Советская этнография», 1949. № 1, стр. 63. Как сообщают авторы статьи, частушка была сложена колхозной молодежью в самый день Победы — 9 мая 1945 года.

Ошибки идейного порядка привели и к искажению художественной формы песни. В ней зазвучали надрывные интонации так называемого «жесточкого романса». В сентиментально-элегическом стиле выдержаны такие образы, как «вино с печалью пополам», «слеза несбывшихся надежд», «серый камень гробовой». Поэт оказался в данном случае не впереди фольклора, а позади него.

Исаковский признал справедливость доводов критики, указавшей на слабость стихов «Враги сожгли родную хату». В его сборниках, издававшихся после 1946 года, эти стихи не были перепечатаны. Отступления от жизненной правды и художественных критериев советской поэзии, допущенные в одном из первых опытов на новую, послевоенную тему, уже не повторялись более в его творчестве.

Еще в «Возвращении» (1944) поэт передал мечту, живущую в сердце советского воина, — о мирном труде, о родных любимых местах. Эта мечта удваивала силы армии, защищающей жизнь и свободу своего народа:

Ты знаешь, я думаю часто, —  
Когда прекратится война,  
Сойду я на станции:

«Здравствуй,

Родная моя сторона!  
Вот я и вернулся до дому —  
Твой житель, твой старый знакомый.  
Твой сын — черноморский матрос;  
Он с южного теплого моря  
На север, в деревню Подворье,  
И мир и победу принес...»

О том, как возвращаются колхозники на родные поля, Исаковский рассказал не менее правдиво и просто в «Письме землякам» (1946), так же искусно используя обороты народной разговорной речи («дышать без опаски», «вернется с лихвою», «обжились понемногу» и т. д.).

С большой силой и глубиной Исаковский показывает великий подвиг советского народа. Образ советского гражданина, воина-освободителя, страстного патриота и вместе с тем искреннего друга трудящихся

всех стран, занял центральное место в прекрасных песнях «Где ж вы, где ж вы, очи карие» (1944), «Летят перелетные птицы» (1948), «Каким ты был, таким остался» (1948), а также в небольшой поэме «Песня о родине» (1948).

Народно-песенная символика, характерные для фольклора обороты речи, прямые цитаты из произведений коллективного творчества попрежнему органически входят в художественную систему Исаковского, сочетаясь со столь же умелым и систематическим использованием богатств литературной традиции. Так, совершенно не случайно эпиграфом к «Думе о Ленине» служит отрывок из печальной старинной песни о горькой участи простого человека-труженика в царской России:<sup>1</sup>

Когда вырастешь, дочка, отдадут тебя замуж  
В деревню большую, в деревню чужую,  
Мужики там все злые — топорами секутся,  
А по будням там дождь и по праздникам дождь...

Чувства советской женщины, дождавшейся любимого человека, выражены с помощью фольклорного параллелизма: «Орел степной, казак лихой» («Каким ты был...»). Юное, стыдливо скрываемое чувство выступает во всей своей силе и свежести благодаря такому же параллелизму, заимствованному из старинных свадебных и девичьих песен:

Ой, цветет калина  
В поле у ручья.  
Парня молодого  
Полюбила я.

Но в новый период своей творческой деятельности поэт еще настойчивее и полнее, чем в стихах и песнях 30-х годов, стремится не имитировать, а обновлять ото-

---

<sup>1</sup> Варианты этой песни см. в сборнике А. И. Соболевского, т. II, стр. 473—475. Исаковский излагает текст по своему, возможно пользуясь вариантами, слышанными еще в юности, но полностью сохраняя наиболее выразительные и оригинальные образы.

бренные им элементы фольклора. Во всех названных выше стихах народно-поэтические образы целиком подчинены новому идейному замыслу и поэтому выступают в новом художественном качестве. Не случайно в песне «Ой, цветет калина» строго выдерживаемый обычно в фольклорной лирике ряд параллельных образов — из мира природы и из области человеческих чувств — резко разорван и превращен в прямое противопоставление:

У ручья с калины  
Облетает цвет,  
А любовь девичья  
Не проходит, нет.

Столь же решительно переосмыслены и обновлены другие традиционные символы и повторы, которые у Исаковского выражают новые оттенки неизмеримо выросшего сознания народа-победителя.

Символом свободы, о которой мечтали многие поколения, стали в устной и литературной поэзии перелетные птицы. Но совершенно иные мысли и чувства возбуждает стая перелетных птиц в сознании советского гражданина, только что пережившего суровую и величественную эпоху Отечественной войны. Их полет заставляет его еще сильнее ощутить свою глубокую привязанность к родине, «родимой навек стороне» («Летят перелетные птицы»).

Символом родного края для воина являются «карие очи» и «звонкий смех» любимой. Но если в старой солдатской песне память о доме и семье лишь растравляла душу солдата, заставляла острее почувствовать безнадежность разлуки, то для советского воина-победителя она окрашена в радостные, светлые тона, неразрывно связана со счастливой и свободной жизнью родной страны, которая «лучше всех» («Где ж вы, где ж вы, очи карие»).

Совершенно другую идейно-художественную направленность в этой связи приобретает и повторяющийся образ в начале и в конце песни. Лирические воспоминания о милых «карих очах» перерастают в политический вывод:

Вспоминаем очи карие,  
Тихий говор, звонкий смех...  
Хороша страна Болгария,  
А Россия лучше всех!

С особенной полнотой и последовательностью обновлен фольклорный материал в «Песне о родине», где Исаковский еще раз привлек старую народную песню «Трансвааль». Она уже не колоритная подробность эпохи, как это было в «Школьных ночевках», а ритмическая и композиционная основа всей поэмы. Пылающий Трансвааль, доблесть его защитников превращаются в символ борьбы угнетенных и восставших народов мира.

Цитата из народной песни помогает выразить чувства братской солидарности советских людей и всего прогрессивного человечества, воплощая преемственность социалистических идей на новой, высшей ступени истории «страны большевиков» и развития международного революционного движения:

Стоит страна большевиков,  
Великая страна.  
Со всех пяти материков  
Звезда ее видна...

Идут на битву сыновья  
С отцами наравне...  
— Трансвааль, Трансвааль — страна моя,  
Ты вся горишь в огне...

Пускай у них не те слова  
И пусть не тот напев,  
Но та же правда в них жива,  
Но в сердце — тот же гнев.

Ведущей темой как советской литературы, так и советского народного творчества и особенно народной песни последних лет постепенно становится тема мирного созидательного труда советских людей. Это не просто возврат к прерванному войной развитию фольклора, хотя и во второй половине 30-х годов советский фольклор был органически проникнут поэзией коллективного труда.

После войны тема труда осознается еще глубже,

связывается с пережитыми грандиозными событиями военных лет и с новыми перспективами, встающими перед страной. Трудовая доблесть советского человека раскрывается теперь как путь к коммунизму, осмысливается как вклад Советской страны в дело мира во всем мире. Герои песен, частушек поют и действуют на необъятных просторах страны, отвоеванных от врага, они вооружены новой, передовой техникой, они руководствуются выводами науки, снимают неслыханные урожаи, сажают леса, добиваются небывалой производительности труда.

В этой связи выдвигаются новые песенные жанры, стремящиеся по-новому осмыслить героику труда, показать новые черты действительности и духовного облика человека. Особой популярностью в творчестве сказительских групп, многочисленных хоровых коллективов, в работе энтузиастов самодеятельного искусства над новыми текстами, в деятельности отдельных мастеров старого фольклора пользуются песни типа «Колхозная урожайная» и «Молодежная лирическая».

Эти жанры, характерные для современного песнотворчества, широко представлены и в поэзии Исаковского. Ряд песен, написанных поэтом с 1944 года и по настоящее время, близок к жанру колхозной песни об урожае. Таковы «Разговор на крыльце» (1947), «Урожайная» (1947), «По реке, реке Кубани» (1949). Они непосредственно перекликаются с песнями Воронежского хора — «Колхозная праздничная» и «Трудовая колхозная», с донской казачьей песней «Не сама машина ходит», с бесчисленными припевками о богатом урожае и радостном труде. С народной поэзией наших дней эти песни сближает отчетливо выраженное чувство радости коллективного труда, который перестал быть изнурительным бременем и превратился в счастье жизни советского человека.

Еще шире использован поэтом характерный для него, начиная с «Катюши» и «Любушки», тип лирической девичьей песни. Образ положительной героини — девушки простой поэт продолжал разрабатывать в годы Отечественной войны («Огонек», «Примите меня, вековые дубравы»), с новым блеском и силой развер-

нулся он в произведениях «Девичья песня» (1944), «Лучше нету того цвету» (1944), «Услышь меня, хорошая» (1945), «По росистой луговой» (1946), «Ой, цветет калина» (1949), «Наташа» (1950). Решительно все эти песни Исаковского органически связаны с классическими фольклорными традициями по своей внутренней мелодии, поэтическому языку, избыточному символическому недосказанному, по употреблению образов-олицетворений. Из сокровищницы русского фольклора Исаковский почерпнул символические пейзажи (весеннее цветение садов — «Лучше нету того цвету»; сияние лунной майской ночи — «Услышь меня, хорошая»), смелые метонимии (замена образа любимого и нелюбимого его карими или голубыми глазами — «Девичья песня»), олицетворения, переносящие конкретные человеческие свойства на отвлеченные понятия (радость, встречаемая Наташей в поле; судьба парня, живущая за рекой, и т. д.).

В современных народных песнях и частушках отчетливо выступают новые черты психологии молодого поколения, поколения строителей коммунизма. Здесь гармонически сочетаются личное с общественным, интересы лирического героя — с интересами коллектива. Чувства любви и дружбы, естественно выдвигающиеся на первый план в молодежной лирике, показаны так, что их нельзя отделить от общественной и культурной атмосферы советского строя.

На основе полного равенства, общих интересов, в здоровой обстановке трудового коллектива укрепляются новые отношения, в любви. Со свойственной ей сжатостью отметила это девичья частушка:

Я везде передовая,  
Я нигде не отстаю —  
Вот, наверно, потому  
Я понравилась ему.

Выйди, милый, выйди в поле,  
Посмотри, какая рожь, —  
Облетишь на самолете,  
А пешком не обойдешь.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> «Старинные и современные песни Воронежской области». Воронеж, 1949, стр. 22.

Сходным образом раскрывается внутренний мир советской молодежи и в лирике Исаковского, что в значительной мере объясняет огромную популярность его новых песен. Юные герои этих песен испытывают не только счастье взаимной любви, радость первых встреч. Их образы вырисовываются на фоне цветущих полей и садов, их любовь становится еще сильнее и крепче благодаря совместному участию в созидательной деятельности родного народа. Но в отличие от некоторых произведений советской литературы и особенно драматургии, где производственная деятельность заслоняла все многообразие духовного мира человека-труженика, в поэзии Исаковского «личное» и «общественное» раскрываются в гармоническом единстве:

Мне хорошо, колосья раздвигая,  
Прийти сюда вечернею порой.  
Стеной стоит пшеница золотая  
По сторонам тропинки полевой.

Всю ночь поют в пшенице перепелки  
О том, что будет урожайный год,  
Еще о том, что за рекой в поселке  
Моя любовь, моя судьба живет.

Мы вместе с ней в одной учились школе,  
Пахать и сеять выезжали с ней.  
И с той поры мое родное поле  
Еще дороже стало и родней...

(«В поле»)

С новой силой и возросшим обаянием выступает в лирике Исаковского послевоенных лет издавна свойственный поэту светлый юмор. На материале таких произведений, как «На перекрестке», «Наташа», «Мы с тобою не дружили», еще отчетливей, чем на примерах творчества Исаковского 30-х годов, раскрывается новое качество юмористических образов, юмористической окраски: юмор помогает охарактеризовать образы положительных героев.

Юмористические интонации песенной лирики Исаковского восходят, с одной стороны, к традициям фольклора (юмористически окрашенные образы мужика, батрака в сказках; милого и милой в частушках),



с другой стороны — к жизненным традициям советской поэзии. Еще Маяковский, основоположник революционной лирики наших дней, использовал юмор, когда создавал образ литейщика Ивана Козырева, рассказывающего о своей новой квартире, или когда описывал «ливадийцев», слушающих стихи. Такая трактовка образа положительного героя наблюдается впоследствии не только в песнях Исаковского, но и в поэзии Твардовского (дед Данила и, в особенности, Василий Теркин), Грибачева (герои поэмы «Колхоз «Большевик») и т. д. Юмор органически присущ советской поэзии, он помогает раскрыть светлое, жизнеутверждающее мировоззрение человека социалистического общества, хозяина своей страны.

Источником юмористически окрашенных ситуаций, образов, формулировок попрежнему служит для Исаковского народное меткое слово, и прежде всего народная частушка, ее лукавые намеки и задорно-насмешливые интонации. Очевидна частушечная природа следующих строф из песен Исаковского:

А девчонка отвечает:  
— Совершенные лета,  
Совершенные лета,  
И никем не занята.

*(«На перекрестке»)*

А травы — все немятые,  
А парни — неженатые,  
А все кругом цветет.

*(«Стоит ветла унылая»)*

Но Исаковский, все смелее и решительнее обновляя восходящие к народному творчеству изобразительные средства, создает юмористически окрашенные образы совершенно оригинального типа. В основе этих образов — традиционные фольклорные олицетворения, но поэт настолько их очеловечивает, так тесно связывает с современной жизнью, так искусно окружает понятиями и терминами нашего времени, что они приобретают новый смысл и необычайный юмористический оттенок. Примером может служить «радость» в стихотворении «Наташа»:

Говорила Наташа:  
— Иду на поля, —  
Может, встретится снова  
Мне радость моя...  
Повстречалась ей радость  
На том на лужке,  
В пиджаке нараспашку,  
Часы на руке.

Результатом того, что поэт применяет в своих песнях лучшие элементы классического и современного фольклора с учетом роста культуры и эстетических запросов трудящихся масс, является продолжающееся сотрудничество народа с поэзией Исаковского.

Многие новые песни Исаковского тоже успели перейти в массовое бытование, образы устными вариантами, стать неотъемлемой частью народного песенного репертуара. В первую очередь это относится к «Девичьей песне», «Одинокой гармонии», «Каким ты был, таким остался», «Лучше нету того цветку», «Под звездами балканскими».

Еще более глубокое и последовательное воздействие лирики Исаковского на коллективное искусство трудящихся можно проследить на примере некоторых новых песен и частушек. Непосредственным отголоском песни Исаковского «В поле» (1947) является записанная на Смоленщине в 1949 и 1950 годах молодежная частушка: она как бы отвечает герою Исаковского, мечтающему в просторах золотой пшеницы о встрече с любимой девушкой:

Хорошо бы с милым в поле  
О любви поговорить,  
Где густая, золотая  
Рожь колхозная шумит.<sup>1</sup>

После войны Исаковский стремится подытожить, теоретически обобщить свой многолетний опыт собирания, переводов, творческой обработки народной поэзии. Проблемы взаимосвязи литературы и фольклора и особенно задачи песенного жанра обычно выдвигаются на

---

<sup>1</sup> А. Козлов, Е. Трубилина. О чем поет Смоленщина. «Смоленский альманах», 1952, № 10, стр. 275.

первый план в его критических статьях и публицистических выступлениях.

Начиная с 1944 года, когда «Правда» опубликовала его большую статью «О песне», Исаковский систематически выступает в печати, поднимая вопросы песенной культуры наших дней.<sup>1</sup>

Глубокий знаток народной песни, поэт пишет о том, насколько органически связана старая и новая песня с самой жизнью народных масс. «Очень велико значение песни в жизни народа. Она выражает его душу, его стремления, чаяния и надежды. Она помогает ему в труде и в бою. Она красит его отдых» («О песне»).

Устанавливая высокий идейно-художественный критерий для нашей поэзии, Исаковский неизменно считается с опытом народного творчества, исходит из наблюдений над ним. В статье «О песне» перечислены классические народные песни, жизнеспособность которых объясняется высоким качеством текста и мелодии. В выступлении «Работа над песней» приводится поучительный пример того, как народ исправлял авторский текст. В «Заметках о поэзии» содержится интересное наблюдение над эстетическими запросами народа: «Русский народ очень песенный, певучий, и поэзию он больше всего любит, говоря условно, певучую, т. е. такую, при чтении которой язык не спотыкается, которая течет легко, плавно, свободно, естественно».

Одновременно статьи Исаковского направлены против ложного, архаизаторского решения проблемы фольклорной традиции. Поэт резко осуждает стилизаторское отношение к народной песне, проявляющееся как в поэтической практике, так и в литературоведческой науке: «Считать песню народной лишь потому, что автор (поэт) ввел в нее некоторые приемы старинных народных песен, употребил некоторые фольклорные слова и фразы, — это значит не понимать, что такое народность в наших условиях, народность в большом,

---

<sup>1</sup> М. Исаковский. О песне. «Правда», 1944, № 213, 4 сентября; Заметки о поэзии «Знамя», 1949, № 8, стр. 166—176; Работа над песней. «Литературная газета», 1950, № 29, 8 апреля; Заметки об одной статье. «Новый мир», 1951, № 10, стр. 264—270, и др.

глубоком и широком смысле» («Заметки об одной статье»).

Некоторые упомянутые выше работы по вопросам теории песенного жанра Исаковский включил в свой сборник «О поэтическом мастерстве» (1952). Сюда вошли не только высказывания о песне, но и беседы с молодыми литераторами и письма начинающим поэтам.

Большое место уделено здесь проблеме литературного использования фольклора. Эта проблема освещена всесторонне, на основе богатого опыта автора. В своих советах начинающим писателям, как и в выступлениях о песне, мастер-песенник отстаивает право поэта пользоваться богатствами народного художественного слова. «Чем ближе будет стоять поэт к истокам народного творчества, тем лучше».

Но использование фольклора не должно заключаться в простом имитировании, в перепевах. «Он хорош бывает тогда, когда вырастает в произведение органически, когда он не «притянут за волосы», а когда привлечение его диктуется самим замыслом произведения». Исаковский тут ссылается на Некрасова, Твардовского, Суркова, но читатель не может не вспомнить о практике самого автора сборника, также блестяще подтверждающей этот вывод.

Постоянно занимающим его вопросам о месте и значении песни в нашем искусстве посвятил Исаковский и свое известное выступление на Втором Всесоюзном съезде советских писателей. На убедительных примерах из поэтической практики последних лет Исаковский показал, что часто издаются песни низкопробные по своему художественному качеству, опошляющие жизненно важные темы. Он призвал лучших советских поэтов не ослаблять внимания к любимому народом песенному жанру, явно недостаточно развивающемуся в последнее время как в количественном, так и особенно в качественном отношении. Хотя попытка Исаковского точно установить, какое именно количество хороших песен каждый поэт-мастер должен создать за год, может вызвать споры, совершенно бесспорна основная высказанная им мысль — о необходимости поднять на более высокий уровень советскую массовую песню.

Выросшая на фольклорной почве, свидетельствующая о глубокой народности нашей литературы советская массовая песня, к числу лучших образцов которой относятся многие старые и новые произведения Исаковского, в послевоенный период выходит за рубежи Советской страны и начинает оказывать могучее воздействие на демократическое искусство всего человечества. Советская песня, как анонимная, так и созданная первоначально мастерами-профессионалами, еще в 30-х годах стала распространяться в странах Европы. «Песня о родине» Лебедева-Кумача, «Катюша» Исаковского, «Каховка» Светлова, «Полюшко-поле» Гусева, «Партизанская» Алымова были известны народам республиканской Испании и сражающегося Китая, Франции и Чехословакии. Но масштабы международного воздействия советской песни той поры не могут идти ни в какое сравнение с огромным нынешним авторитетом советской культуры.

Развивающееся международное движение сторонников мира способствует дальнейшему распространению советской песни.

Композитор Дмитрий Кабалевский в своих очерках о новом Китае рассказал о том, как песня о девушке простой помогает трудящимся Народного Китая выразить свою горячую любовь и дружбу к советскому народу. «Любовь и дружбу к советскому народу мы ощущали на каждом шагу. . . Нас окружила группа девочек-школьниц. Они весело и хитровато улыбались и внезапно на довольно чистом русском языке запели: «Расцвели яблони и груши». Удовольствие их было неописуемо, когда мы вместе с ними запели эту, одну из популярнейших в Китае советских песен».<sup>1</sup>

Однако эти достижения советской поэзии относятся хотя и к недавнему, но все же прошлому. За последние два-три года в современной лирике и особенно в песенном жанре наметилось явное отставание от все возрастающих темпов жизни, от многообразных эстетических запросов советского человека. И в ходе предшество-

---

<sup>1</sup> Д.м. Кабалевский. В новом Китае. «Литературная газета», 1952, № 18, 9 февраля.

вавшей съезду дискуссии и в выступлениях с трибуны самого съезда, в том числе и в упомянутой выше речи Исаковского, выявился ряд присущих нашей поэзии недочетов и слабостей. Перепевы уже известного, тематическое и стилевое однообразие, готовые штампы вместо поэтических находок наблюдаются и в области песенного творчества, где они особенно опасны и нетерпимы. Неглубоко, шаблонно привлекается во многих песнях фольклорный материал. Встречи и прощания у колодца или на крыльчке, стандартные пейзажи-параллелизмы, девичьи вздохи по трактористу и т. п. стали уже симптомами поэтического эпигонства.

К сожалению, явно недостаточной активностью отмечена в эти последние годы и творческая работа Исаковского, прежде так быстро и решительно откликавшегося на все повороты в судьбе своего народа. Редко появлялись в печати в 1952—1955 годы новые стихи и песни поэта, любимого народом. В его поэзии еще не отразились происходящие сейчас значительные перемены в жизни и труде миллионов тружеников города и деревни, — людей, которые всегда были героями его лирики. Первая и пока что единственная попытка поэта создать песню о своих современниках, по зову партии идущих на колхозные поля, не увенчалась успехом.

Песня «В дорогу»<sup>1</sup> изобилует общими местами: «Много есть у родины моей, много верных сыновей и дочерей», «в долгу мы перед этою землей», «в том поруку перед родиной даем». За собирательными «мы» в песне не чувствуется лирического «я» — живого, индивидуализированного образа. Отдельные «по-исаковски» выразительные, близкие народно-поэтической фразеологии обороты речи («там отныне — наша улица и дом», «идем мы не за славой-похвалой») не спасают положения. В песне не оказалось ни героя, ни сюжета, она получилась чрезмерно декларативной.

Поэт, сумевший в свое время так искренне и правдиво рассказать о великих преобразованиях в советской деревне, о духовной красоте выросших в ней людей, еще не откликнулся на новое, могучее патриоти-

---

<sup>1</sup> «Правда», 1953, № 311, 7 ноября.

ческое движение наших дней — отъезд рабочей молодежи на целинные земли. А ведь песня уже успела стать любимой спутницей новоселов на просторах Алтая, Сибири, Казахстана. Кому же, как не автору «Катюши», «Огонька», «Одинокой гармонии», создавать новые образы лирических героев — участников великих дел эпохи?

Есть все основания предполагать, что творческая активность Исаковского замедлилась временно. Богатый и поучительный литературный опыт поэта позволяет надеяться на дальнейшее сближение его творчества с жизнью, на то, что он откроет для себя и для своих читателей новые темы и новые художественные возможности.

Уже много лет продолжается плодотворная литературная деятельность Исаковского. Вполне отчетливо определилась индивидуальность художника, его умение говорить своим поэтическим языком, выдвинуть свои любимые темы и образы.

Одним из важнейших элементов его творческой индивидуальности неизменно, на всех этапах пройденного им большого литературного пути, оказывалась тесная связь с народной поэтической культурой. Верно и чутко уловили эту связь читатели Исаковского: «Много раздумывая о Ваших песнях, я прихожу к заключению, что своим успехом у народа они обязаны Вашему таланту и знанию народного песенного творчества, которое Вы так глубоко поняли, прочувствовали». <sup>1</sup>

Умело отобранные и обновленные элементы народного песенного творчества занимают значительное место в поэзии Исаковского на каждом этапе ее развития. Для Исаковского, как поэта лирического склада, чрезвычайно характерна тяга прежде всего к песенному стилю фольклора. Другая индивидуальная особенность его работы — постоянное соотнесение фольклорных образов и изобразительных средств с процессом живого, непрерывного развития народного творчества, происходящим и в наше время. Для Исаковского народная

---

<sup>1</sup> Народный поэт. (К 50-летию М. В. Исаковского.) Сост. Н. Рыленков. Смоленск, 1950, стр. 105.

песня, частушка, пословица, сказка — проявления богатой духовной жизни народа в прошлом и настоящем. Обращение к фольклорным материалам поэтому не только не уводит писателя от современной действительности, а, напротив, требует непрерывной связи с народом, глубокого знания его жизненных интересов и художественных вкусов.

Пример Исаковского, как и других больших мастеров нашей поэзии, наглядно показывает, насколько далек метод социалистического реализма от какой бы то ни было нивелировки писателей, приглаживания их поэтических склонностей и вкусов. Пророческие слова Маяковского: «Больше поэтов хороших и разных» оправдались всем ходом развития нашей литературы, в которую так органически выросли и эпический размах Твардовского, и публицистический пафос Симонова, и сложная метафоричность Тихонова, и задушевная напевность Исаковского.

---





*Л. Шептаев и А. Филатова*

## **А. ТВАРДОВСКИЙ И НАРОДНАЯ ЛИРИКА**

### **1**

Александр Твардовский писал в статье, посвященной Михаилу Исаковскому: «Многие поэты разделяли бывало, а некоторые и до сих пор разделяют творчество на работу для газеты, для потребности дня, с одной стороны, и на лирику для себя, для души — с другой. М. Исаковский принадлежит к тем поэтам, у которых подобного разделения в творчестве нет и не может быть. У него для себя — значит, и для читателя, для политической потребности или, наоборот: для политической, общенародной потребности дня — значит, и для себя, для души». <sup>1</sup>

С полным правом поэт мог бы отнести эти слова и к себе самому, к собственному своему творчеству.

Один из крупных мастеров советской поэзии, Твардовский смело прокладывает новые пути в борьбе за развитие социалистического реализма. Его лучшие произведения отражают важные этапы борьбы народа за коммунизм. Поэма «Страна Муравия» навеяна историческими событиями коллективизации советского крестьянства. Поэмы «Василий Теркин» и «Дом у дороги» многообразно рисуют наш народ в годы Великой Отечественной войны. Поэма «За далью — даль» говорит о

---

<sup>1</sup> А. Твардовский. Поэт народа. «Известия», 1947, № 10, 11 января.

замечательных достижениях советского народа в послевоенные годы, верно передает пафос нашей эпохи. Важные стороны и особенности жизни нашей родины схвачены в лирических стихах и развернутых стихотворных циклах Твардовского.

Он писал о своей поэме «Василий Теркин»: «Каково бы ни было ее собственно литературное значение, для меня она была истинным счастьем. Она мне дала ощущение законности места художника в великой борьбе народа, ощущение очевидной полезности моего труда, чувство полной свободы обращения со стихом и словом в естественно сложившейся непринужденной форме изложения. «Теркин» был для меня во взаимоотношениях писателя со своим читателем моей лирикой, моей публицистикой, песней и поучением, анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой к случаю».<sup>1</sup>

Это частное высказывание характеризует особенности всей поэзии Твардовского и выделяет существенные черты ее своеобразия.

В творчестве Твардовского подхвачены и развиты живые классические традиции. Много значат здесь, в частности, и традиции устной народной поэзии. Они сыграли весьма заметную роль в поисках индивидуального метода и стиля поэта.

Среди писателей, которые умеют творчески проникнуть в искусство, созданное народом, которые учатся у народа поэтически раскрывать действительность, Твардовский занимает свое достойное место.

Своеобразие поэта — в особом аспекте художественного освоения жизни, определяющем природу и жанры его стихов, в постоянном отборе «деревенского» материала, а также во внимательнейшей разработке самых разнородных жанров устного творчества. На всех этапах своего пути Твардовский вторгается даже в такие области народного творчества, которые у иных близоруких эстетов прослыли «неполноценными» (раешник, присказка, прибаутка, частушка). Он разра-

---

<sup>1</sup> А. Твардовский. Стихотворения и поэмы в двух томах, т. II. Гослитиздат, М., 1954, стр. 369—370. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию.

батывает не освоенные раньше в советской литературе виды фольклора — вплоть до россыпей народного речевого художественного творчества, которые какой-нибудь кабинетный фольклорист по-настоящему и в расчет не принимает.

Опора на тысячелетнюю художественную культуру народа помогает Твардовскому идти к важным достижениям в практической разработке вопросов социалистического реализма.

Разумеется, было бы неправильным сводить к фольклорным воздействиям все истоки художественной выразительности поэта. Но очевидно и бесспорно, что, отражая нашу кипучую современность, он широко черпает из этих неиссякаемых, вечно обновляющихся источников. Он органически сросся с этой замечательной областью культурного наследства, живущего и обновляющегося вместе с современностью. Фольклор с его способами художественного изображения — одна из коренных основ поэзии Твардовского. Фольклор часто помогает ему раскрывать жизненные закономерности, дает благодарный материал для социальной, бытовой и национальной характеристики. Фольклор открывает такие возможности воздействия на читателя, какими может гордиться поэт.

## 2

Твардовский хорошо знает народную поэзию с детства. Он бережно хранит в памяти устно-поэтические произведения, которыми так богат Смоленский край, где Твардовский родился и провел юность. В стихотворении «За тысячу верст...» (1938) поэт передает поклон «любителям песен старинных и разных», «рассказчикам всяческих славных историй»:

И песни и сказки,  
Что слышал от деда... —  
Я в памяти все  
Берегу, не теряя,  
За тысячу верст  
От родимого края.

Творчески переработанная устно-поэтическая традиция уже тогда помогала Твардовскому лирически раскрывать черты действительности.

Поэт нередко пользовался тогда (как и позднее) народной песней, чтобы воспроизвести картины дореволюционной деревни. В «Песне» (1936) под патефонную пластинку с записью деревенской старинной песни перед героиней живо всплывают видения минувшего: знойное поле, тяжелый серп, плач брошенного ребенка. Слушая песню, Митрофановна со слезами вспоминает о горькой доле крестьянки в старину. Подобным образом поэт прибегал к фольклору и в стихах «Кто ж тебя знал, друг ты ласковый мой» (1936) и др.

Пробовал он посредством народной песни проникнуть и в душевный мир героев. Стихотворение «Мужичок горбатый» (1934—1937) показывает процесс переделки отсталого крестьянского сознания. Однако нетрудно заметить, что поэт брал и народную песню о мужичке горбатым в плане прямого «цитирования», в виде готовой иллюстрации к теме:

И согласно песне той,  
Мужичок горбатый  
Жил беспечно, как святой, —  
Ни коня, ни хаты.

Итак, фольклор у раннего Твардовского был использован пока лишь иллюстративно. Поэт либо цитировал, либо пересказывал источник, опираясь на него как на документ. Самими же принципами фольклорно-художественного изображения жизни он тогда не владел. Попытки в этом направлении приводили его к творческим неудачам.

В поэмах «Путь к социализму» (1931) и «Вступление» (1933) Твардовский хотел нарисовать широкую картину преобразований в советской деревне, показать поворот середняка к социализму. Но обобщения не получилось. Твардовский не умел тогда отбирать в действительности главное и существенное. Эмпирически использовал он тут и фольклорные средства изображения.

Обе поэмы были задуманы в стиле народного сказа.

В устно-поэтической традиции Твардовский увидел огромные возможности для создания такого сказа из элементов пословиц, присказок и поговорок. Однако он не сумел освоить внутренний строй устно-поэтических образов и языка народной поэзии. Поэмы сбивались порой на пересказ наименее удачных формулировок рашника:

Жил на свете Федот,  
Был про него анекдот:  
— Федот, каков умолот?  
— Как и в прошлый год.  
— А каков укос?  
— Чуть не целый воз.  
— А как насчет сала?  
— Кошка украла...

Пытаясь в начале своего творческого пути решить проблему стихотворного сказа, Твардовский, таким образом, непосредственно подражал формальным особенностям народной поэзии, без ее переработки и отбора.

### 3

Поэма «Страна Муравия» занимает важное место в творчестве Твардовского. Написанная в 1934—1936 годах, она стоит в одном ряду с такими произведениями советской прозы, как «Поднятая целина» М. Шолохова, «Бруски» Ф. Панферова. Поэма художественно раскрывает исторические судьбы советского народа в год великого перелома.

Исторический процесс перелома надлежало показать такими художественными средствами, которые были бы наиболее выразительны, остры и в то же время особенно близки сознанию широчайших масс советского народа. В связи с этим Твардовскому пришлось решать новые для него художественные задачи.

Как он сам отмечал позднее в автобиографии, глубокое знакомство с образцами советской и классической поэзии привело его к верному выводу — о праве поэта использовать условность в изображении действительной жизни. «Условность хотя бы фантастического

сюжета, преувеличение и смещение деталей живого мира в художественном произведении перестали мне казаться пережиточными моментами искусства, противоречащими реализму изображения».<sup>1</sup>

Основу условного сюжета поэмы составляет путешествие по стране крестьянина Никиты Моргунка. Надо думать, этот сюжет сложился под влиянием многочисленных народных сказок о странствиях героя в поисках идеального края, такого края, который воплощает в себе все чаяния и ожидания крестьянства. Образ крестьянина-правдоискателя был намечен одновременно и в стихотворении Твардовского «Дорога» (1937), герой которого, дед Гордей, «пешим образом» искал на земле правды и счастья.

Подобный сюжетный ход использовал некогда Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Твардовский заимствовал его из третьей части романа Ф. Панферова «Бруски», после того как А. Фадеев в своей речи на Первом Всесоюзном съезде советских писателей обратил на это внимание деятелей нашей литературы.

«В третьей книге «Брусков», — говорил Фадеев, — я нахожу эпизод, как крестьянин-средняк Никита Гурьянов, не желая идти в колхоз, сел на лошадь и поехал по всей стране искать место, где нет коллективизации, где нет индустриализации. Он побывал на Днепрострое, объездил он большие пространства, побывал на юге. Везде, оказалось, растет колхозное движение, строятся колхозы, страна индустриализируется. Он постепенно клячу свою загнал, она исхудала, он сам отошал и вернулся обратно в свое село, причем, когда он возвращался, в это время председатель колхоза возвращался из какой-то командировки на аэроплане».

И, предвосхищая многие черты идейного замысла и художественной природы будущей поэмы, которую после его речи начнет писать Твардовский, Фадеев подчеркивал: «Если бы хватило смелости, то образ крестьянина Никиты Гурьянова можно было бы перевести в план как бы «нереальный», с точки зрения формальной,

---

<sup>1</sup> А. Твардовский. Стихотворения и поэмы, т. 1, стр. 12.

В план несколько условный, и произведение от этого только бы выиграло. Можно было бы заставить Никиту Гурьянова проехать нашу страну от Балтийского моря до Тихого океана, от Черного моря до Северного, заставить Никиту встречаться с ударниками, с передовыми колхозниками, с учеными, с нашими аэронавигаторами и т. д. и через его путешествие по всей стране изобразить как бы разрез всей страны социализма, а Никиту Гурьянова сделать последним мелким собственником на этой земле.

Мне кажется, что так могло бы быть создано монументальное по силе произведение». <sup>1</sup>

Таким именно монументальным произведением и явилась поэма Твардовского «Страна Муравия».

Поэма использует типичные для сказки мотивы трудных жизненных задач, поставленных перед героем. Как и герой сказки, Моргунок настойчив в принятых решениях. Как и сказочный Иванушка, он с открытым сердцем обращается ко всем окружающим. Добрые встречные ободряют его (монтер), помогают в его поисках (Андрей Фролов, дед-странник). Злые персонажи пытаются помешать ему — поп, приглашающий Моргунка в помощники, кулак, мечтающий о бунте. С самыми низменными расчетами враги, как и в сказке, используют доверие героя и отнимают у него коня. Как и сказочный герой, Моргунок успешно преодолевает все препятствия и находит свое счастье.

Эти традиционные сказочные мотивы и ситуации еще с детства вошли в сознание писателя.

Русская волшебная сказка об Иванушке носила социально-утопический характер. Крепостной крестьянин выражал в волшебной сказке свои мечты и надежды, заявлял свои права на социальную справедливость. Крестьянский положительный герой тем не менее представлял в сказке вне социально-экономических отношений классового общества. Действие сказки происходило «за тридевять земель, в тридесятом царстве», иногда в подземном или подводном царстве. Герою

---

<sup>1</sup> А. Фадеев. Литература и жизнь. Статьи и речи. Изд-во «Советский писатель», М., 1939, стр. 89—91.

сказки был обычно самый забитый, до поры до времени самый глупый, самый грязный из всех братьев. В конце же сказки он оказывался самым способным, самым красивым, выносливым и умным. Он совершал героические подвиги: после длительных приключений добывал своими руками Жар-птицу, золотогривого коня, царь-девицу. Ближайшими помощниками крестьянского сына выступали герои, олицетворявшие силы природы: серый волк, вещий ворон, золотая рыбка и др. Природа помогала тому, кто был близок к ней в своей хозяйственно-трудовой практике. Никаких конкретных путей к будущему волшебная сказка не указывала — в этом, между прочим, состояла ее утопичность, — и все же крестьянин выражал здесь свои социальные требования, говорил о своем главенствующем значении в обществе. После смерти царя Иванушка недаром становился первым лицом в государстве.

Образ положительного героя волшебной сказки лег в основу выдающихся явлений русской литературы, таких, как пушкинские сказки и «Конек-горбунок» Ершова, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя и поэмы Некрасова.

Создавая «Страну Муравию» на широкой сказочной основе, Твардовский связывал ее с лучшими мечтами дореволюционного крестьянства, с высоко гуманными образами народных искателей правды, с верой народа в лучшее будущее, наконец с неумирающими традициями русской классической поэзии.

Основное и существенное в творчестве Твардовского — исключительное внимание к душевной жизни героя. Это качество помогает поэту глубже раскрыть черты великого процесса социалистической перестройки деревни. Такая творческая направленность Твардовского была крайне актуальна тогда, в годы замечательного обновления советской деревни. В борьбе за такое небывалое обновление партия опиралась на бедняка в союзе с середняком, стремилась вовлечь середняка в ряды активных борцов за социализм. Многие советские писатели создали в своих произведениях образы середняков, твердо вставших на путь новой жизни. К таким писателям принадлежит Твардовский.



И в лирике той поры поэт часто прибегал к фольклору, изображая душевную жизнь своих героев. Например, цитата из старинной песни в стихотворении «Семейный спор», использованная Твардовским, помогла раскрыть внутренний мир колхозницы:

Жена раскрыла сверток,  
Лукаво вскинув бровь.  
Не дорог, мол, подарок,  
Но дорога любовь.

Соответственно и жизнь Моргунка обрисована разнообразными народно-поэтическими средствами, и больше всего с помощью сказа. Сказ, это сложнейшее средство поэтической живописи, уже в «Стране Муравии» является одной из существенных особенностей почерка Твардовского. Неназойливо вкрапленный в повествовательную ткань, сказ становится тонким и сильным приемом речевой характеристики:

И, ношу взяв с бобыльский воз,  
Оп! — смотрит Моргунок —  
Подсел, не крикнул и понес.  
Раз! — и взмахнул на стог.

Устами поэта в авторских ремарках герой беспрерывно говорит от своего имени:

Сидят, поют два мужика,  
В последний, значит, раз...

Средствами сказа Твардовский расширяет повествовательные возможности своей поэмы. Речевая сказовая характеристика открывает новые разнообразные аспекты для показа героя в ярких жизненных положениях: трудовых, бытовых, общественных.

Стремясь к конкретности и глубине образных характеристик, советские поэты широко разрабатывают сказ. Путь такой разработки прокладывали еще Демьян Бедный и Владимир Маяковский. Их сказ, как и сказ Твардовского, всего ближе стоит к современным жанрам фольклора, бытующим в советской деревне.

С помощью современного фольклора Твардовский углубляет психологическую характеристику Моргунка. Все важнейшие главы поэмы строятся на фольк-

лоре. Очень важна третья глава. Она раскрывает силу собственнической психологии Моргунка, рассказывает об его решении ехать на поиски бесколхозной земли. Уже здесь Твардовский показывает неорганичность и временность конфликта в душе Моргунка, выявляет трудовую основу сознания середняка. Отбор песен, которые поют, прощаясь, Моргунок и его свояк, наряду с другими средствами, призван раскрыть Моргунка прежде всего со стороны его трудовой судьбы:

О чем поют? — рука к щеке,  
Забылись глубоко. —  
О Волге ль матушке-реке,  
Что где-то далеко? ..  
О той ли доле бедняка,  
Что в рудники вела? ..  
О той ли жизни, что горька,  
А все-таки мила? ..

Фольклор помогает углубленно показать и душевные противоречия героя. Четвертая глава, рисующая как бы предисторию внутреннего разлада Никиты, вся выдержана в пословичных народных речениях, обобщающих тысячелетний опыт патриархальной деревни. Любуясь четкостью и отточенностью пословиц, Никита хочет поначалу утвердить с их помощью патриархальную правду. Даже мелкособственнические идеалы Моргунка поэт разоблачает средствами пословицы. Самозабвенные мечты героя о хуторе выражены с окраской пословичной фразеологии:

И все твое перед тобой,  
Ходи себе, поплеывай.  
Колодец твой, и ельник твой,  
И шишки все еловые.

Фольклор в этой главе помогает Твардовскому организовать один из наиболее ответственных участков сюжета — момент, когда Моргунок, так сказать, подводит теоретическую базу под свои хуторские идеалы. Такую же важную композиционную роль фольклор выполняет и во многих других важнейших эпизодах поэмы.

В пятой главе Моргунок сталкивается с попом, ко-

торый пробует приспособиться к новым порядкам в деревне и приглашает героя к себе в помощники. Ответ Моргунка, данный в пословично-афористической форме, выразительно подытоживает весь смысл главы:

Моргунок утерся строго:  
— Не гляди, что выпил я...  
У тебя своя дорога,  
У меня, отец, — своя...

С помощью фольклора в седьмой главе изображена неосуществившаяся попытка Моргунка, так сказать, юридически узаконить свое единоличное положение в колхозной стране. Эта глава содержит сказ о Сталине, путешествующем по селам и деревням на вороном коне. Вся простодушная, наивная и искренняя речь Моргунка, слагавшаяся «как песня» в душе героя, прямо входит в сказ, является его продолжением. Незаметно для читателя сказочный вымысел и реальная действительность переплетаются. Таким образом, сказ становится здесь кульминацией выражения дум и переживаний героя и опять помогает автору раскрыть конфликт в душе и сознании «правдоискателя».

Десятая глава рисует приход Моргунка к цыганам колхозникам. В вековой дедовской правде образуется брешь. Цыгане (по представлениям дедов, гуляки и конокрады) показывают истомившемуся по работе Моргунку примеры дружного труда (сцена косьбы), примеры хозяйственности и зажиточности (сцена с конями), примеры бдительной охраны социалистического имущества (сцена со сторожем). Однако Моргунок все еще продолжает руководствоваться дедовской пословицей: у цыгана и украсть не грех. И в борьбе за дедовскую правду герой терпит полное поражение — «по всем швам»: ему не удастся доказать, что цыгане увели его коня, не удастся обвинить цыган в лени и нерадивости, бита и его ставка на беспечность цыган. Оттого глава выдержана у Твардовского в юмористическом строе и сделана средствами шуточной частушки — вся искрится забавными анекдотическими ситуациями, юмором народных присказок и веселыми репликами в адрес растерянного Моргунка.

Пятнадцатая глава поэмы показывает еще один этап противоречий в душе Никиты. Тоска по труду, тяготение к слаженной трудовой обстановке приводит Моргунка в среду колхозников. Он с наслаждением отдается работе:

Как хватит, хватит Моргунок,  
Как навернет рогатками...  
Сопит, хрипит, до нитки взмок,  
Колбъе под лопатками.

Моргунку боязно признаться, но он уже восхищен достатком, довольством колхоза, порядком и слаженностью работы. К этому ведь и сам он всегда стремился. Но герой еще не уверен в прочности нового строя. «На сколько лет?» — спрашивает он. Уверенно отвечает Моргунку коммунист Фролов: «Навсегда».

Так раскрывается победа социалистической действительности над сомнениями в душе середняка. И мы видим, что глава эта выдержана в особом строе поговорочно-фразеологической речи. В отличие от предыдущих глав, поэт опирается здесь не столько на старинную поговорку, сколько на живое современное пословичное речение, ходкое словцо, обиходное народное сравнение («хватит», «навернет рогатками», «до нитки взмок» и т. д.).

Тонко использован фольклор в семнадцатой главе. Ночные рассказы колхозного сторожа отражают художественную полемику автора с Моргунком. Сторож образно поясняет Моргунку сложность нашей эпохи, излагая содержание трех политически и социально разнотипных сказов о путешественниках: о паломнике в Лавру, о путнике, идущем через разрушенную Европу к границам страны социализма, и о кулаке, бежавшем из Соловков и пробирающемся в свою деревню. Моргунок предстает как бы героем четвертого сказа.

С большой художественной глубиной раскрыт в поэме душевный мир коммуниста Фролова. Фольклор и здесь приходит на помощь поэту. Твердость политических взглядов Фролова, четкость коммунистического мировоззрения, вера в свое дело показаны, наряду с другими художественными средствами, и при помощи

традиционных образов песенного дуба и молодого дубняка (столетний дед Фролов и восемь его сыновей). Непримириемое классовое размежевание деревни подчеркивается в поэме афористически оформленной параллелью, свойственной также народной песне и поговорке:

Фроловы были силачи,  
Грачевы были богачи...  
Грачевы — сало под замок,  
Фроловы — зубы на полок.

Революционная песня, как любимая песня Фролова, становится у Твардовского важным дополнительным штрихом, оттеняющим готовность Фролова к подвигу, к последней смертельной схватке со старым миром:

И где б не мог сказать речей,  
Я стал бы песню петь:  
«Душите, братья, палачей,  
Довольно вам терпеть!»

Твардовский четко различает в фольклоре социальные интонации и характеризует с их помощью участников ожесточенной классовой борьбы, которая разгорелась на селе в период коллективизации.

Средствами фольклора Твардовский разоблачает и кулацкую идеологию: Обреченность кулака он показывает во второй главе — о кулацкой попойке: согласно сказке о солдате, введенной сюда, водка оказывается панацеей от смертельной болезни, чудодейственным эликсиром от эпидемии. В плясовых выкриках кулацкой частушки Твардовский выделяет и оттеняет мотив мрачной ожесточенности:

— Труля-труля-труля-ши! . .  
Пропил батька лемеша.  
А сынок —  
Топорок,  
А дочушка —  
Гребенек. . .

Рисуя попа, Твардовский показывает, вслед за народной сказкой, несоответствие его дел и его проповеди. Поэт показывает в попе медоточивую елейность,

прикрывающую плотоядное умиление его перед яствами. Здесь мастерски используются (не без влияния Демьяна Бедного) ритмы и образы старинной камаринской:

Тут селедочка  
Была, была, была,  
Что молодочка  
Дала, дала, дала...  
Тут и соточка  
Лежит — не убежит...  
Эх ты, сукин сын,  
Камаринский мужик!

Совершенно иной характер, как мы видели, имеет в поэме фольклор трудового деревенского люда.

Обобщенно-героические образы сказки помогают автору передать и отношение зарубежных трудящихся к социалистической стране. Такова в главе семнадцатой сказка о безработном, идущем пешком через всю Европу в СССР:

Он идет, работы нету,  
Без куска его семья.  
На войне он окалечен,  
Оконтужен, как вот я,

Это другой, неразвитый вариант сказочного сюжета о поисках счастливой страны. Здесь передан только социальный смысл движения, только настойчивость путника, его огромная тяга к СССР в поисках счастья. Подчеркнута неустанность, непрерывность пути, романтический героизм похода как подвига. Так эскизно использовал фольклор Маяковский.

Сказка позволяет Твардовскому показать, как массовое движение советского крестьянства в колхозы захватывает и отдельных несознательных хлеборобов. Пример тому — сказка в главе шестой про деда и бабу.

Твардовский использует здесь образ весеннего половодья, охватившего страну. Весенние воды приносят в колхоз избышку вместе с ее упрямыми обитателями — с дедом и бабой. Добродушно-юмористическая трактовка этих героев ведет поэта к формам детской

сказки, привычным читателю с детства, даже к живописным иллюстрациям из детокой сказки:

Окна — в землю, крыша — набок,  
Гнезда галочки в трубе.

В народной сказке поэт выделяет и подчеркивает добродушный юмор. Самые принципы введения героев в фантастический план характерны не столько для непосредственной народной сказки, сколько для литературной, например пушкинской ее обработки:

Поднимает выше, выше,  
Гонит окнами вперед.  
Петушок кричит на крыше,  
Из трубы дымок идет.

У Твардовского замечается легкость перехода от фантастики к быту, — сказка раскрывается в ее индизказательно обобщающем смысле:

Спали воды. Стало сухо,  
Смотрит дед — на солнце дверь:  
— Ну, тому бывать, старуха,  
Жить нам заново теперь...

Как и раньше, Твардовский по-своему перенимает традиционные черты сказки. Мы видим здесь благожелательно юмористическую трактовку оказочных героев, действующих на фоне стремительного массового движения. Автор вышучивает пассивных хлебобобов. Но этот юмор далеко не созвучен, например, юмору дореволюционного лубка. Лубок, широко и богато представленный в дореволюционной живописи, эстрадном танце, сатирической карикатуре, часто выражал издевку над теми сторонами деревенской жизни, в которых сам народ меньше всего был повинен. Лубок часто представлял собой насмешку над народом с позиций враждебных классов, издевательство над жизнью деревни, над ее мировоззрением, над ее эстетикой.

Твардовский же высмеивает в героях лишь черты отсталости, ограниченности, известной инертности. Средства для шутки он берет из той же народной сказки. Такова, например, эпическая ровность тона, сочетающаяся с ухмылкой в усы: «И была в хозяйстве кошка, курочка да петушок».

По-особому показаны в поэме представители тех слоев крестьянства, которые еще не приобщились к новой жизни. Село Острова отдалено от живой советской действительности, отстают от ее движения:

Поет, как вздумает, певень —  
Дурная голова.  
Который час, который день —  
Не знают Острова.

Иронически рисуя ленивую, бессмысленную, нищую жизнь островитян, Твардовский опять же опирается на принципы фольклора. Этой главе свойственны каламбуры, игра на именах, на названиях, что так характерно для поговорки и пословицы. Символично самое название «Острова», парадоксально название речушки «Царь».

Моргунку наглядно открывается в Островах вред отсталого, единоличного хозяйствования, и он формулирует свои впечатления от угрюмого, тягостного труда единоличников поговоркой о жуках навозных.

Нищенское хозяйство островитян изображено гротескно-поговорочными средствами («с собачью будку двор»), потешными речами барышника из народной комедии:

— Понятно, конь. Не жеребец.  
— Ну, что там! Конь — огонь!..  
Как побежит — земля дрожит,  
Как упадет — три дня лежит...

Горькое самоутешение островитян передано в раешной прибаутке, в обыгрывании пословиц (например, «кабы да кабы — выросли бы грибы»), в озорной и задиристой частушке:

Погляжу на ту картину,  
Как сидишь ты день-деньской,  
Плюну, кину-запокину,  
Убегу — и черт с тобой!..

Блестящий сатирический штрих вносит в картину Островов старинная народная песня.

Кроме властной лирической силы, Твардовский увидел и оценил в старинной песне и ее четкую социаль-



ную функцию. Песня играла большую роль в жизни дореволюционного крестьянства, возвышая человеческую личность, раскрывая ее лучшие черты и возможности:

Ползет рубаха с плеч долой,  
На ней заплатки — сплошь.  
А в песне — парень удалой,  
Куда меня ведешь!..

Крепостной раб предстал в песне как добрый молодец, как свободный и сильный человек, вырванный из феодальных пут.

Твардовский же вкладывает песню в уста старика, закоренелого одиночника, у которого

Висит на ветхом пояске  
Мужицкий медный ключ.

На фоне горькой нищеты и разброда в одиночной деревне Острова песня трагикомически подчеркивает резкое несоответствие между идеальными образами старинной песни и грустной, заскорузлой, нищей действительностью Островов.

Таким образом, четко дифференцируя фольклор, Твардовский не подходит к нему как к единому потоку общенародного творчества, улавливает его социальную функцию на разных этапах жизни разных слоев крестьянства.

В поэме разоблачаются не только отдельные отжившие мотивы, но и целые жанры фольклора. Так, в главе о колхозной свадьбе отгены в своей юмористической неуместности обрядовые свадебные причитания над невестой, оплакивание «чужедальной стороны», сиротливой доли в чужой семье с домостроевским деспотическим укладом, где девушку ждет горькая доля рабы:

— Лети, лети, ластынька,  
Лети за моря...  
А что ж да не плачется,  
Не горько тебе?

Отживший свадебный плач сводится на нет в самом течении своего текста.

Лирика много значит в «Стране Муравии». Вместе с тем Твардовский — талантливый повествователь. Не следует предаваться праздному спору — эпик он или лирик. Его эпос излагается лирически. Автор показывает действительность через взволнованное восприятие героев.

В работе Твардовского значительно и сочетание лирического и комического. Оно имеет своей основой глубокую веру поэта в светлые судьбы социалистической деревни, связано с глубокой братской жалостью к запугавшемуся в своих пережитках середняку.

Подобное сочетание лирического и комического чрезвычайно характерно для частушки. Именно в этом надо искать причину огромного удельного веса частушки в «Стране Муравии».

Твардовского привлекают в частушке самые различные ее свойства. Ритмы частушки — веселые, затейливые, шуточные, ее прибаутки и четкий речитатив проявляются в особых главах поэмы, в сатирических обличительных главах (о попе, о деде и бабе). В веселой сценке с героем и телегой также появляются частушечные ритмы и исчезают в следующей сцене той же главы — Моргунок в сельсовете. Частушечными ритмами переданы и отдельные жанровые эпизоды на базаре (глава двенадцатая). В тринадцатой главе Твардовский варьирует частушечный строй в веселых сценах с кучерявым шофером.

Кроме ритмического рисунка, Твардовский берет от частушки и ее композиционные принципы. Каждая строфа, например, главы девятой в известном смысле композиционно самостоятельна, как и в частушке. Каждая строфа посвящена своей, особой теме.

От частушки автор берет замечательное письмо детали. Частушечный образ лаконичен. Поскольку частушка раскрывает действительность через моментальную зарисовку, она не изображает облик во всех подробностях, а дает только контуры человека, его позу, словцо, часть костюма. В главе тринадцатой образ молодого шофера раскрыт с самых различных сторон: по-

казан безоблачный оптимизм паренька, молодая решительность и задор его суждений, полная неопытность в работе. Передана любовь его к песне, активная гуманность, стремление помочь Моргунку. Но все это душевное содержание показано только через детали:

Кучерявый паренек,  
На затылке козырек...

Несмотря на кажущуюся примитивность частушки, Твардовский многое в ней оценил и заимствовал. Он взял от нее отдельные юмористические приемы, когда действительность, не теряя своей истинности, преувеличивается в каких-то своих чертах:

Ходит сторож, носит грозно  
Дулом книзу ружьецо.  
Ночью на земле колхозной  
Сторож — главное лицо.

От частушки идут в поэму повторения, придающие фразе новый, иронический смысл:

И, вздохнув, на правый бок  
Повернулся Моргунок.  
Но не спится Моргунку  
И на правом на боку.

Поэма дышит здоровой жизнерадостностью советского народа, полна заразительного смеха, сверкает яркими сценами простодушного и непосредственного веселья.

Вся восемнадцатая глава (свадьба) строится на разнообразном фольклоре. Твардовский широко использует глубокую лиричность обрядовой песни, юмор приговоров дружки, иронию девичьих выдразниваний по адресу свадебных чинов, задушевность свадебных тостов и в особенности блеск шуточной и плясовой частушки.

От частушки идет в главу весь ее буйно захватывающий ритм. Твардовский чувствует плясовую жесткую куляцию, свои стихи он укладывает в веселые плясовые выкрики и вводит в поэму типично плясовые повторы, подчеркивающие ритмы пляски, оттеняющие и усиливающие их энергию:

Эх, кума,  
                  кума,  
                  кума...  
Дед стар,  
                  стар,  
                  стар...

Выше мы уже видели, как обрабатывает Твардовский фольклор: то используя обобщенные образы сказки, то юмористически перевооружая пословицу. В этой главе особенно наглядна работа Твардовского над частушкой. Таково психологическое обогащение жанра. Припевки здесь — не самоцель, они передают достаточно сложные чувства в их жизненной цельности и непосредственности:

А ты кто такой, молодчик? —  
Я спрошу молодчика. —  
Ты молодчик, да не летчик,  
А мне надо летчика.

Здесь живой комплекс чувств: девичье кокетство, и задор, и уверенность в себе, гордость собой, требовательность к другим и шуточный вызов увивающимся парням.

Сила и содержательность плясовой частушки в поэме зависит еще от того, что все эти шуточные тексты автор ставит на службу идейному замыслу. Никита Моргунок борется с последними сомнениями, наблюдая дружную семью колхозников. Лирической темой плясовой частушки Твардовского становится радость колхозницы, купившей корову, гордость старика сынами-богатырями, гордость девушки своей артелью («неохота из артели даже замуж выходить») и уверенность всех в счастливом будущем. Частушка воссоздает подробности светлой картины сельского праздника, образы работающих, дружных и веселых колхозников.

Живости, убедительности поэмы Твардовского много помогают и языковые средства плясовой частушки. Как и народная частушка, плясовые сценки поэмы строятся на шутке, на веселой усмешке, на

остром юмористическом положении, на задорном подмигивании. Все это к тому же выражено у Твардовского яркими бытовыми фразеологическими сращениями, меткими эпитетами и островами:

Бабий век —  
Сорок лет.  
Шестьдесят —  
Износу нет.  
Вышли биться  
Насовсем.  
Батьке — тридцать,  
Сыну — семь.

Оптимизм автора основан на глубокой убежденности в исторической правоте новых отношений, в неизбежности нового, колхозного строя. Отсюда в поэме ее светлые, неомраченные краски, здоровый юмор, спокойная улыбка. Отсюда — многообразие шуточной поговорки, пословичного выражения. Народными пословицами формулирует Моргунок свои знания, представления и выводы о жизни.

Самая метонимичность языковых средств в этих формулировках идет от устного народного творчества. В своей выразительной речи автор часто опирается на пословицу. От пословицы он берет языковые средства, самый синтаксис и подчеркнутые, прочувствованные интонации. Так, он использует интонации охотничьих, рыбачьих рассказов, интонации собственного удивления рассказчика перед получившимся у него образом, когда рассказчик в восторге отказывается от описания: «То конь был — нет таких коней».

Вся языковая ткань поэмы прошита поговорочными предложениями: «Все на свете, дорогой», «Восемь бед — один ответ».

Поэма изобилует современными нам острыми словами и оборотами: «А видать, тебя до ручки раскулачили, отец».

Самая речь автора строится по принципу народного афоризма: «И в мире тысячи дорог и тысячи путей».

Работа Твардовского после «Страны Муравии» по-прежнему характеризуется большим и серьезным интересом к народной поэзии. Поэт много и плодотворно работает как переводчик фольклорных произведений, принимает активное участие в сборнике «Творчество народов СССР», вышедшем под редакцией М. Горького и Л. З. Мехлиса в издательстве «Правда» в 1937 году.<sup>1</sup>

В стихах этих лет (см. сборники «Дорога» — 1937, «Сельская хроника» — 1939, «Загорье» — 1941) Твардовский занят преимущественно темами из жизни колхозной деревни. Он пишет цикл по-разному удавшихся стихов о деде Даниле: «Как Данила помирал», «Про Данилу» (1937), «Еще про Данилу», «Дед Данила в бане», «За тысячу верст», «Зимний праздник» (1938), «Дед Данила в лес идет» (1939), «Данилин счет» (1941). Центральный герой этого большого стихотворного цикла покончил с того рода колебаниями, какие томили Моргунка, и является активным членом колхоза.

В воплощении этого образа огромную помощь Твардовскому опять оказывает народное творчество.

Наряду с героическими персонажами — богатырями народ создал и комических персонажей или героев с комическими чертами — Иванушка, Петрушка. То были честные и простые люди, кровно связанные с народными массами, живущие с шуткой на устах. Взяв за основу эти традиционные черты народного образа, Твардовский обогатил его новыми, социалистическими приметам, подчеркнул его внутреннюю цельность, тягу ко всему новому, передовому, трудовой энтузиазм, его активное участие в строительстве советской деревни.

Влюбленность в свое мастерство, упорство и «жи-

---

<sup>1</sup> Для этого сборника А. Твардовский перевел следующие произведения: украинские народные песни — «Песня старика», «Ой, как потемнело», «Сына провожала», «Ой, где ж ты, дивчина»; с белорусского — «Проводы», «Зять и теща», «Пьяница», «Про горе»; с черкесского — «Колыбельная» и с армянского — «Выбор».

винка» в деле, неуемная жажда жизни — таковы основные черты деда Данилы и печника Ивушки.

В стихах «Как Данила помирал» автор еще ставит своего героя в сказочно-анекдотическую ситуацию. В стихотворении «Еще про Данилу» он психологически углубляет этот образ. Декларативные высказывания деда заменены психологической живописью. Изречения старика становятся поговорками и переживают героя.

В стихах про Данилу поэт продолжает настойчиво работать над частушкой и находит в ней новые художественно-изобразительные возможности.

Частушка в силу своей краткости не дает развернутого показа человека с его внутренним миром, а делает только как бы мгновенный снимок с душевного движения героя. Твардовский, следуя поэтике частушки, находит замечательные ракурсы для такой мгновенной съемки.

В цикле стихов о деду Даниле он широко использует шутку, бытовой анекдот, народную поговорку:

Как пойдешь искать прямое —  
То кривое все подряд.  
А пойдешь искать кривое —  
Все прямое акkurat.

Стихотворение «Про Данилу» («Дело в праздник было, подгулял Данила») строится на тонком юморе в показе захмелевшего героя. И снова причуды Данилы раскрыты через фольклорную речь. Весь лексический поговорочный состав, интонационный поговорочный строй языка Данилы удивительно верен:

Не пойдет и только,  
Отвались язык.  
Потому-поскольку —  
Мировой старик...

Необычен, но закономерен здесь вставной фольклор. Песня «В островах охотник», которую поет дед Данила, взята из сферы «жесточкого романса». Романс подчеркивает состояние героя. Языком необычных чувств и сильных страстей загулявший дед выказывает свой гонор.

Поэт писал цикл стихов о деде Даниле в 30-е годы. То была пора расцвета массовой советской песни. Всей своей предшествующей работой Твардовский оказался подготовлен к этому массовому жанру. Хор имени Пятницкого исполняет ряд песен на слова Твардовского: «Шофер» (музыка М. Черемухина), «Все ровесники ребята» (музыка В. Захарова), «Погляжу, какой ты, милый» (музыка В. Васильева-Буглая), «Про Данилу» (музыка В. Захарова), а также народную белорусскую песню «Зять и теща» в обработке Твардовского. Эти песни строятся на народно-поэтических мотивах, образах и ситуациях. Нередко Твардовский перелагает народную песню («Зять и теща»), либо дает обработку варианта к песням, созданным на народной основе другими советскими поэтами («Приглашение гостей»).

Твардовский пробует оформить свои песни в некое сюжетно-драматическое целое. Таковы его песенные тексты к музыкально-сценическому представлению «Колхозная свадьба» (музыка В. Захарова). В исполнении хора на эстраде и по радио народные песни и народно-песенные образы, обработанные Твардовским, возвращаются в песенный обиход миллионов советских слушателей.

Традиционные песенные ситуации Твардовский наполняет советскими бытовыми чертами. Он обращается к частушке с ее распространенным зачином («у колдца вода льется»), раскрывая душевное состояние героев («Шофер», 1937), шутливо использует ситуацию традиционной народной песни о неудачливом женихе<sup>1</sup> («Женитьба шофера», 1939).

Цикл стихов о деде Даниле много значит для дальнейшего творчества Твардовского. Это как бы промежуточное звено между двумя большими поэмами — «Страна Муравия» и «Василий Теркин». Моргунок, Данила и Теркин отражают разные этапы исторического пути, пройденного советским крестьянством в 30—40-е годы. Моргунок — образ крестьянина-серед-

---

<sup>1</sup> Ср., например, «Великорусские народные песни» А. И. Соболевского, т. III, №№ 274—287.



няка, только еще вступающего на путь новой жизни. Дед Данила — советский колхозник с складывающимися социалистическими чертами. Василий Теркин — передовой советский колхозник и воин, характер которого проявляется в грозную эпоху Великой Отечественной войны. Не случайно отдельные ситуации стихов про деда Данилу используются автором позднее в поэме «Василий Теркин» (ср., например, главу «В бане» и стихотворение «Дед Данила в бане»).

## 6

«Василий Теркин» — поэма об историческом пути советского народа в годы Великой Отечественной войны, поэма о величии и бессмертии народного подвига. Народ изображен Твардовским как подлинный творец истории. Личная судьба героев поэмы определена судьбой народа, является частным ее выражением.

Теркин олицетворяет лучшие черты советского народа. С разных и новых сторон раскрывается замечательный образ умелого и беззаветного воина, скромного героя Советской страны.

В создании этого образа поэту вновь неопределимо помог фольклор. Поэма демонстрирует много нового в работе Твардовского над фольклором. Война, ее героика и жертвы заставили по-новому звучать в солдатских массах мотивы и жанры народного устно-поэтического творчества. Реалистический показ героев в условиях войны заставляет Твардовского учитывать эту переоценку. Он не обходит, например, «мирную», довоенную сказку:

На войне душе солдата  
Сказка мирная милей.

Сказка трактована лирически — как беззаботная, мирная, ласковая отрада.

Сходным образом использована и песня. Разговор о тяготах фронтовой жизни автор переводит средствами песни в план шутки: «Мол, хотя и тяжело, а,

между прочим, ничего». Этот каламбур, названный в поэме старинной шуткой, идет от давней солдатской песни. Бодрую, освежающую силу песни Твардовский тонко чувствует и ценит:

Кто-то свистнет, гикнет кто-то,  
Грусть растает как дымок.

И в музыке передана та же успокоительная ее власть над человеком:

И от той гармошки старой,  
Что осталась сиротой,  
Как-то вдруг теплее стало  
На дороге фронтовой.

Эта же активно воздействующая роль фольклора ощущается и в фронтовой лирике Твардовского, например в стихотворении «Письмо» (1940), где медсестра пишет матери о трудностях и счастье работы в лазарете:

Тут и ласка, и сказка,  
Тут и присказка — в ход.

В сферу внимания поэта входят теперь новые устно-поэтические пласты и жанры. Раскрывая лучшие черты характера советского воина, Твардовский постоянно привлекает новые формы советского фольклора. Такова область солдатского юмора, родившегося в условиях фронтового быта Великой Отечественной войны.

Нет главы, которая не строилась бы на теплой солдатской дружеской шутке, на веселой анекдотической истории, на остром словце. Поэма содержит короткие шуточные солдатские рассуждения-сказы, широко бытующие на фронте.

Такова ходячая юмореска о трусе, «свидетеле» тысячетанковой атаки, частью использованная в главе «На привале», забавная история о сабантуе, сказ о том, как придумали варить «суп на колесах», сказ о генерале, рассуждения Теркина о бане и др.

Все эти затейливые истории и поучения играют немалую роль в раскрытии образа Теркина — советского солдата.

Твардовский рисует Теркина при помощи потешных сенок, глубоко народных по своему стилю. Такова сценка «оживлений» Теркина после ледяной переправы в главе «Переправа»:

Растирали, растирали...  
Вдруг он молвит, как во сне:  
— Доктор, доктор, а нельзя ли  
Изнутри погреться мне,  
Чтоб не все на кожу тратить?

В основу здесь положен распространенный анекдот. Вызов «Тулы» во время боя по телефону тоже оформлен в главе «Теркин ранен» как потешная сценка:

Подмигнув бойцам украдкой:  
Мол, у нас да не пойдет, —  
Дунул в трубку для порядку,  
Командиру подает.

Такова смелая сценка в той же главе со снарядам, сценка в картофельной яме в главе «Дед и баба», сценка с жадной старухой в главе «Два солдата», сценка, когда Теркин передразнивает фашистское исполнение советской песни «Москва моя»:

До того тянул он криво,  
И смотрел при этом он  
Так чванливо, так тоскливо,  
Так чудно, — печенки вон!

Анекдотическая сценка, носящая все следы массового фольклорного бытования, часто построенная на острой комической ситуации, на веселом обмене остроумиями, многократно встречается в поэме.

Особую и новую роль выполняет теперь песня. Герои Твардовского с исключительной силой чувствуют народную песню, ее обаяние, ее эмоциональную власть над человеком. Поэт мастерски передает самый смысл музыкальной мелодии в восприятии слушателей, самый характер и звучание ее:

А гармонь зовет куда-то,  
Далеко, легко ведет,

Нет, какой вы все, ребята,  
Удивительный народ.

Таким переводом музыкального текста на литературный язык много занимался в свое время Горький. Эта трудная задача решается у Твардовского легко и свободно. Поэт превращает музыку гармониста в его монолог:

Я забылся на минутку,  
Заигрался на ходу,  
И, давайте, я на шутку  
Это все переведу.

Твардовский тонко передает тональность и характер звуковых переходов, раскрывая живую власть музыки над душой солдата:

Со слезою выговаривает  
Радость и любовь.

Любовь к песне, умение выразить в песне и музыке свои чувства Твардовский делает обязательной чертой характера положительного героя и в лирике. См., например, стихи «Не стареет твоя красота» (1937), «Обещание» (1937), «Семья кузнеца» (1938), «На свадьбе» (1938), «Поездка в Загорье» (1939) и др.

Наряду с музыкой, средством изображения душевного мира своих героев Твардовский делает и танец:

И пошел, пошел работать,  
Наступая и грозя,  
Да как выдумает что-то,  
Что и высказать нельзя.

Используя плясовые выкрики, Твардовский литературными средствами передает содержательность народной пляски, ее динамический подъем, ее воздействие на зрителей и самих участников:

Эх, друг,  
Кабы стук,  
Кабы вдруг —  
Мощный круг!

Припечатать так, чтоб сразу  
Каблуку тому — каюк!

Передавая властную силу песни и музыки, Твардовский показывает такие черты в психологии своих героев, которые обогащают и возвышают эти образы в глазах читателя. Эти люди талантливы, они способны глубоко и живо чувствовать искусство. Песня становится органическим явлением фронтового быта.

Особенно широко использована в поэме советская песня. Она выступает здесь то как неотъемлемая деталь боевой жизни, то как страничка поэтической летописи войны.

Песня времен гражданской войны «По долинам и по взгорьям» С. Алымова передает широкий размах народного наступления, победное шествие партизан. Теперь она героинкой своей темы, всей своей интонационно-ритмической структурой, органически сросшейся с ее смыслом, подчеркивает неодолимую мощь движения советских армий:

Мимо, мимо той стороны  
*Шла дивизия вперед...*  
Вплоть до вражеской столицы  
*Мы свой делали поход.*

Богатство души и высокая талантливость свойственны не только Теркину. В главе «Теркин, Теркин» музыкальная одаренность видна и у Теркина второго. Тут же сказано, что Теркин будет «придан каждой роте»: свойства Теркина распространяются на массы советских бойцов.

В силу общепонятности музыки даже деталь любимой песни вызывает в слушателях и читателях лирическое волнение, вводит в строй эмоциональных переживаний, типичных для этой песни, будь такая деталь только хотя бы цитатой, пейзажем, образом, намекающими на целое:

И к мехам припал щекою,  
Строг и важен, хоть небрит,  
И про вечер над рекою  
Завернул, завел навзрыд...

В народной песне смоленской стороны Твардовский подчеркивает изумительную эмоциональную силу пастушеского рожка, власть чувства над душой, лирическое обаяние музыки простого деда-пастуха:

Заведет, задует сивая  
Лихая борода:  
«Ты куда, моя красивая,  
Куда идешь, куда...»

Даже язык песенной цитаты в поэме типичен не текстуальной точностью совпадения с какой-нибудь одной определенной народной песней, а тем, что точно схватывает эмоциональную устремленность и выразительность народной лирики в целом.

Фольклор вводится в текст теперь не так, как в «Стране Муравии». Он сам становится материалом поэтического письма. Василий Теркин сам показан как своеобразный источник фольклора. Неистощимый шутник, веселый рассказчик, музыкант и артист, герой изображен носителем фольклора, ревнивым и талантливым его хранителем, а в минуту творческого подъема и дружного внимания аудитории — и его создателем, блестящим и разносторонним импровизатором.

Фольклор здесь показан, таким образом, и в минуты непосредственного рождения.

Ряд песен освещает переживания Теркина, строй его чувств. Песня о шинели, построенная на частушке, с большой выразительностью передает трудности и опасности фронтовой жизни, боевого быта. Песня о речке раскрывает связь фронта с непокоренной родиной, говорит о великой силе материнской любви. Песня эта показана в поэме как результат собственного творчества Теркина. Прямо связана с авторством Теркина песня о родной стороне в главе «На Днестре»:

И в пути, в горячке боя,  
На привале и во сне  
В нем жила сама собою  
Речь к родимой стороне.

Теркин выступает как автор острот и поговорок, вошедших в массовое бытование на фронте. На завистливое замечание сержанта о чужой удаче Теркин невоз-

мутимо отвечает «шуткой-поговоркой, облетевшей батальон»:

— Не горюй. У немца этот  
Не последний самолет...

Твардовский показывает устно-поэтическое произведение в момент непосредственного его восприятия слушателями. Мы наблюдаем живые формы бытования фольклора, ощущаем связь с породившими его массами:

— Ах ты, Теркин. Ну и малый.  
И в кого ты удался,  
Только мать, наверно, знала...  
— Я от тетки родился.  
Теркин — теткин, елки-палки,  
Сыль еще назло врагу.  
— Не могу. Таланта жалко.  
До бомбежки берегу.

В конце поэмы Теркин сам становится объектом и героем фольклора. В главе «От автора» Твардовский показывает читателю как бы процесс «фольклоризации» образа Теркина. В солдатской массе горячо обсуждаются черты этого образа, растут слухи и рассказы о его судьбе:

Теркин будто бы привстал,  
В тот же миг его снарядом  
Бронебойным — наповал.

Обсуждаются обстоятельства его смерти, т. е. передаются некие «варианты» рассказов на эту тему:

— Нет, снаряд ударил мимо,  
А слышали так, что мина...

Приводятся якобы предсмертные слова Теркина, определяется их смысл и значение, их связь с судьбами войны. Твардовский подчеркивает распространенность всех этих «сказов»:

Шутки, слухи в этом духе  
Автор слышит не впервой.

Основная творческая задача автора поэмы «Василий Теркин» сводится, таким образом, к всестороннему углублению народного характера. Здесь выступают новые, сравнительно со «Страной Муравией», героические черты в облике народного персонажа.

Чтобы убедительно раскрыть героическую роль народа в Великой Отечественной войне, Твардовский не идет легкими путями стилизаторства, втискивая в поэму некоего Илью Муромца новейшего образца; он часто отсылает читателя к будущему, еще не созданному фольклору о величественных подвигах наших дней. Автор нередко ставит читателя как бы перед истоками завтрашнего сказа, перед реальным материалом завтрашней вдохновенной легенды о делах, творимых теперь советскими людьми:

И солдат мой поседель,  
Коль останется живой,  
Вспомнит: то-то было дело,  
Как сражались под Москвой.

Масштабно раскрывая в фольклоре тему народной героики, автор мягко, но принципиально разоблачает шаблоны лубка в главе «Бой в болоте»:

ЗаклЮчить теперь нельзя ли,  
Что, мол, горе не беда,  
Что ребята встали, взяли  
Деревушку без труда?  
Что с удачей постоянной  
Теркин подвиг совершил:  
Русской ложкой деревянной  
Восемь фрицев уложил...

Твардовский здесь подсмеивается над условностью казенных песен царевых «солдати́ков» вроде «Горе — не беда» и т. п.

Образ Теркина от главы к главе растет на почве устного народного творчества. Надо поражаться богатству фольклорных мотивов поэмы и сложности их обработки.

Героические черты в облике Теркина, каких не было



у Никиты Моргунка и деда Данилы, не только раздвинули жанровый диапазон использования фольклора, но и самый характер, самые методы такого использования. Сравнительно с предыдущими этапами своего творческого пути Твардовский теперь сильнее преобразует фольклор. Так сказать, на глазах у читателя поэт внимательно всматривается в детали фольклорного образа, расчленяет этот образ, отбрасывая или перерабатывая в нем устарелое, и самый процесс такой переработки часто делает поэтической темой главы («Гармонь»).

Рассуждая о советском воине (в главе «От автора»), поэт привлекает образ сказочного богатыря лишь как негативное средство для характеристики советского воина:

Богатырь не тот, что в сказке, —  
Беззаботный великан...

У сказочного героя автор берет немного — его могучий физический облик, добродушную веселость, удалое молодечество в бою. Это лишь своеобразная канва, по которой поэт вышивает свои узоры, отталкиваясь от традиционных сказочных примет:

Человек простой закваски,  
Что в бою не чужд опаски...  
В муках тверд и в горе горд,  
Теркин жив и весел, черт.

Сказочный образ поэт корректирует такими реалистическими штрихами, как отсутствие всякой необычности в физическом облике героя, выносливость, бесстрашие, рассчитанная осторожность в бою. Сходным образом Твардовский использовал былинные черты и прежде, в стихотворении «Чкалов» (1938).

Говоря о внебытовом, об исключительном, показывая высокие образцы поведения героя в трудных обстоятельствах войны, Твардовский достигает новых форм переработки фольклора.

Поэт умеет выделить в фольклоре и взять от него самое существенное — приципы эстетического воздей-

ствия данного произведения. Он берет от песни ее образы, тональность, лирическую силу. Оставляя привычные образы и интонации старинной песни, он направляет их в русло высоких идей советского патриотизма.

В такой работе над фольклором поэт также проявляет большую виртуозность и использует разнообразные средства. Короткая цитата из общеизвестной песни может стать у Твардовского выразительным лейтмотивом значительнейшей в поэме главы.

Такова глава «Смерть и воин», построенная в поэме на сказочно-песенном материале. Русский фольклор издавна знает мотив спора молодца со смертью. Сюжет этот обработан в древних поучительных притчах «Солдат и смерть», «Аника-воин». Распространен этот сюжет и в лубке XVIII века, где бравый молодец храбро и дерзко отвечает смерти-скелету с острой косою. Церковь, искажая этот народный сюжет, утверждала мысль о бренности всего земного и о беспомощности человека перед лицом «вышних» сил. В народной обработке этот сюжет рисовал человека хозяином своей судьбы, непокорным бунтарем. Мотив спора жизни со смертью в сходном плане использовал и молодой Горький в поэме «Девушка и Смерть».

Эта сказочная ситуация перешла позднее в народную песню «Под зеленою ракитой», утверждающую силу духа раненого русского солдата:

Что ты вьешься, черный ворон,  
Над моею головой? ..  
Ты добычи не дождешься,  
Я солдат еще живой.

Широко распространенная в наших дореволюционных песенниках, эта песня и была использована здесь Твардовским. Из многочисленных ее вариантов Твардовский одобрил текст, вошедший в репертуар народного хора имени Пятницкого в 1944 году.

Твардовский реалистически переработал текст, где наблюдалось немало искусственности. Дело происходило на горе Кавказа, под ракитою зеленой. Смерть ви-

лась над раненым в ожидании добычи. Раненый послал ворона в родную сторону передать поклон и пла-ток кровавый. «Получалась, — писал Твардовский, — слишком условно-песенная картина». Поэтому, взяв из народной песни строку «Я солдат еще живой», он сделал ее сквозным рефреном главы.

Автор внес реалистический корректив и в героический образ солдата. Появилась строфа:

За далекие пригорки  
Уходил сраженья жар.  
На снегу Василий Теркин  
Неподобранный лежал.

«Нужна была, — замечал Твардовский, — при интонации, идущей от известной песни, реальность нынешней войны».<sup>1</sup>

Снизил поэт и образ смерти (Косая вместо вещего романтического ворона). Сниженный образ смерти-старухи позволил убедительно передать в условной беседе Теркина со смертью психологию нескгибаемого борца.

В результате традиционный мотив борьбы со смертью претерпел коренные перемены. Твардовский исключил церковно-мистическую трактовку сюжета. Он отказался от внеобщественного разрешения этого конфликта, как это было в народной сказке, отказался и от анекдотического поворота в мотиве спора со смертью, как это имело место в стихах о деде Даниле. Глава «Смерть и воин» стала центром поэмы, выразила основные, принципиальные идейные установки поэмы. В поединке со смертью раскрылась идея общественного подвига. Теркин победил в силу неразрывной его связи с остальными людьми, сотоварищами по фронту. Смерть отстала от Теркина, ибо даже в одиноком умирающем советском солдате почувствовала дружную силу коллектива:

Оттого и с одиночкой  
Сладить надобно суметь.

---

<sup>1</sup> А. Твардовский. Стихотворения и поэмы, т. II, стр. 367.

Не случайно эта глава называется не «Теркин и Смерть», а «Смерть и воин». Она олицетворяет в поэме силу советского коллектива, товарищеской фронтозой спайки и вырастает в символ бессмертия народного подвига.

Меняя интонационно-смысловые оттенки текста, Твардовский строит главу «Теркин ранен» на обработке общеизвестной плясовой частушки: «Тула, Тула, Тула — я, Тула — родина моя».

Частушка входит в сюжет главы, помогает раскрыть сюжет в каждой последующей вариации, получая новые интонационно-смысловые оттенки. В начале боя песенка возникает в сценке настроения телефонной связи:

Теркин крутит: — Тула, Тула!  
Тула, слышишь ты меня?

С помощью этой частушки автор изображает сложную и хитроватую позу Теркина — телефониста в бою. Во вражеском дзоте, после того как Теркин отбивает атаку, частушка передает подавленность оглушенного и раненного героя:

Теркин сник. Тоска согнула.  
Тула, Тула... Что ж ты, Тула?  
Тула, Тула. Это ж я,  
Тула... Родина моя...

Последнее напряжение, чувство одиночества и бессилия перед нависшей опасностью, когда Теркин с его дзотом оказывается мишенью для советской артиллерии — трагичнейшая минута в жизни бойца, — все это показано опять же с помощью частушечного лейтмотива.

Композиционная роль фольклора в «Василии Теркине» усложняется. В «Стране Муравии» фольклор помогает развить сюжет, наметить новую ситуацию в душевных противоречиях Моргунка, здесь же фольклор подчас сам играет в главе организующую роль. В «Стране Муравии» Твардовский использовал формы фольклорных жанров в целом — частушку, песню, пословицу, сказку. Теперь же глава строится на тексте одного определенного устного произведения, которое

заостряет и оттеняет здесь движущую мысль главы. Песня не просто дополняет рисунок, как раньше, не просто углубляет настроение главы, усиливает ее выразительность, — она становится здесь ключом к идейному замыслу главы, высшей точкой напряжения лирической темы. Такова в главе «Гармонь» песня о трех танкистах из кинофильма «Трактористы»: «Три танкиста, три веселых друга, экипаж машины боевой».

Ситуация главы прямо напоминает расстановку героев в песне. Из трех товарищей в поэме остались живыми только двое, но они не успели еще привыкнуть к гибели третьего. Твардовский монтирует песню в сюжет поэмы:

Здесь повел о трех танкистах,  
Трех товарищах рассказ.  
Не про них ли слово в слово,  
Не о том ли песня вся.

Песня продолжает свою жизнь в поэме, как «Катюша» Исаковского продолжает свою жизнь в безымянных ее вариантах.

В главе «Перед боем», изображающей выход советских солдат из окружения, лирической кульминацией становится песня о шинели:

Знаменитая, пробитая  
В бою огнем врага  
Да своей рукой зашитая, —  
Кому не дорогal

Часто при помощи песни, органически врастающей в поэму, Твардовский переводит интимные чувства героя (и читателя) в план общественных переживаний. Такова песня о речке в главе «Генерал». Глава раскрывает глубокую тоску бойца по родной деревне, тоску по матери. Автор находит верные и выразительные лирические интонации. Песня о речке доносит и великую силу материнской любви:

Над тобой, над малой речкою,  
Над водой, чей путь далек,  
Послыхать бы хоть словечко ей,  
Хоть одно, что цел сынок.

И сразу вслед за песней показана сцена с генералом; Теркин получает орден и откладывает свою побывку до конца будущего наступления Советской армии.

8

Глубокое и смелое проникновение в действительность не позволяет поэту довольствоваться существующими формами и жанрами фольклора. В «Василии Теркине» устная лирика постоянно сочетается с другими видами фольклора и письменной поэзии. Случаи своеобразной «гибридизации» особенно заметны на частушке, которую Твардовский широко вводит в поэму.

Частушка у Твардовского насыщена лирической песенной живописью с ее полунамёками-полутонами:

То ли снится, то ли мнится,  
Показалось что невесть,  
То ли иней на ресницах,  
То ли вправду что-то есть.

Через частушку Твардовский лирически интонирует пословицу:

По которой речке плыть,  
Той и славушку творить.

Частушка включает в себя и заговор, заговорные формулы с их категоричностью, императивностью:

Чтобы сон ему не в сон  
Где-нибудь на свете...

В строй частушки вводятся и заклинания (глава «Смерть и воин»). Свои угрозы Смерть формулирует лирическими повторами, создающими образ некоей властной силы:

Белой вьюгой, белой вьюгой,  
Вьюгой след запорошу.

Твардовский сочетает частушку и с «письменной» лирикой. В годы перед войной «олитературивание» частушки приняло у нас широкие размеры. Частушку писали для газеты, для эстрады, для плаката. Часто это

бывали схематичные, ремесленные изделия без учета жанровой специфики частушки, ее изобразительных и выразительных средств. Твардовский находит в частушке стиховые средства, восходящие к лучшим достижениям русского стиха:

Переправа, переправа!  
Берег левый, берег правый.  
Снег шершавый, кромка льда...  
Кому память, кому слава,  
Кому темная вода, —  
Ни приметы, ни следа.

Отсюда видно, как органично введена частушка в поэму, как многообразно и неожиданно проявляются ее принципы в художественной ткани. От частушки автор берет композиционные принципы строфы. Почастушечному заостряется последняя строка строфы. Поэтическая концовка, как смысловой рычаг, решает эффект всей строфы:

— Еле-еле душа в теле,  
Шутки, что ль, иззяб совсем.  
А уж мы тебя хотели,  
Понимаешь, в наркомзем.

Как и в частушке, в поэме не хватает комментариев там, где они напрашиваются:

Книгу, читанную в поле,  
Кнут, свисающий с плеча,  
Лед на речке, глобус в школе  
*У Ивана Ильича.*

Частушка передает факты и имена, не считаясь с осведомленностью читателя. Мир частушки прост, как в сказке, в нем нет неизвестного, отдаленного, требующего особых разъяснений. Герои частушки иногда становятся нарицательными.

То же и у Твардовского.

Частушечные принципы получают в поэме разнообразное литературное применение. Так, повторы слов, характерные для плясовой частушки, используются Твардовским в совершенно неожиданных эмоционально-художественных функциях.

Иногда повтор указывает на размеры, масштабы совершаемого:

Было бито, бито, бито,  
И казалось, что там бить.

Иногда повтор несет трагические интонации:

И увиделось впервые,  
Не забудется оно:  
Люди теплые, живые.  
Шли на дно, на дно, на дно...

## 9

Развитие мастерства Твардовского неотрывно от достижений советской поэзии в области органического единства индивидуального и народного, личного и общественного.

У Твардовского лирический показ и показ эпический теснейшим образом переплетены, действительность раскрывается через внутренний мир героев. Это определяет большой удельный вес речевой характеристики в поэме. Здесь много монологов, реплик, диалогов, «мыслей вслух» и лирических отступлений автора в виде прямых и непосредственных обращений к читателю, к героям и т. д.

Помимо того, в поэме Твардовского приобретает новые формы сказ.

В русской литературе богато разработан сказ, имеющий задачи социальной, профессионально-бытовой, психологической, возрастной характеристики. И нередко сказ с его широкими фольклорными заимствованиями примыкает к границам устного народного творчества. Сказ изобилует формами, рожденными в массах, в быту.

Это особенно характерно для сказа в поэме Твардовского.

Случается, человек незаметно для себя ведет нехитрые разговоры с лошастью («Ну-ну, поиграй еще у меня»), с убегающей козой («Куда? Не уйдешь!»).



В поэме «Василий Теркин» подобные «речевые рефлексы» образуют целую систему внутренних монологов героя, одновременно рисующих события и самого героя:

Охнул Теркин: плохо дело,  
Плохо, думает боец.  
Хорошо, что легок телом —  
Отлетел, а то б — конец...

Такие монологи бывают обращены и к адресатам, явно не участвующим в разговоре: к вражеской передней линии, к реке, к самолету, к снаряду. Страх перед готовым разорваться снарядом вызывает у Теркина возглас:

Что ж он, черт, лежит не рвется,  
Ждать мне больше недосуг.

Монолог выступает средством показа действительности «изнутри», через внутренний мир героя. Весь ход поединка с врагом можно проследить по отрывочным репликам Теркина, по «монологу» его, обращенному к фашисту. Здесь переданы не только перипетии боя, но и душевное состояние героя:

Ты не знал мою натуру,  
А натура — первый сорт.  
В клочьяшку —  
Теркин чуру  
Не попросит.  
Вот где черт.

Заслуги генерала в главе пятнадцатой показаны как бы в задушевной беседе с солдатской массой:

Ты, обжегшись кашей, плакал,  
Ты пешком ходил под стол.  
Он тогда уж был воякой...

В главе «О любви» Твардовский, легко меняя «собеседника», обращается к солдатам, к злым женам, к девушкам («Полюбите вы его, девушки, ей богу»), к танкистам, к артиллеристам, опять к девушкам. Массовая сцена в конце главы «Наступление» насыщена элементами диалога. Диалог используется в главе

«Смерть и воин». Теркин старается при помощи «недоуменных» вопросов держать Смерть на приличной от себя дистанции. «А чего тебе, однако, нужно лично от меня?» Даже ощущения замерзшего человека передаются репликами мороза. Самая форма подобных реплик создает иллюзию собеседования:

Я пути такие знаю,  
Что поди поймай меня.<sup>1</sup>

Так прочно входит сказ в поэму. Внутренние диалоги и монологи — это еще не прямые реплики героев. Но, оставаясь где-то в пределах авторской речи, они тем не менее вносят в нее всю сказовую живописность речи героя. Автор подчеркивает сам, что нередко говорит в поэме за Теркина, а Теркин говорит за него. Оттого часто теряется разница между речью автора и речью героя. Отсюда опять же открыт широкий путь сказу.

По сравнению, например, с Маяковским, это новый этап сказовой техники. Маяковский имел дело еще с дифференцированным бытовым языком города и деревни. В «Стране Муравии» сказ тоже характеризовал лишь советскую деревню, раскрывая крестьянское миропонимание, крестьянскую психологию. Теперь же перед Твардовским стоит новый герой из народа, с широкими общенародными интересами, с высоким уровнем политического сознания, с богатейшими внутренними данными и определенными культурными запросами. В то же время сказ характеризует здесь различные группы и категории советского народа — от бойца до генерала, от повара в серой шинели до поэта-политработника. Расширяется теперь и эмоционально-лирическая гамма чувств, раскрываемых через сказ. «Василий Теркин» стал крупнейшим явлением в советской литературе среди произведений, осваивающих фольклор средствами сказа.

---

<sup>1</sup> В те же годы Твардовский строит на внутреннем монологе целые стихотворения, например «Шофер Артюх» (1940) и «Сержант Василий Мысенков» (1941).

В связи с такой ролью сказа огромный удельный вес в поэме получают пословица и поговорка. Этому помогает сама художественная природа пословицы — одной из наиболее реалистических разновидностей фольклора. Кристаллизуя опыт веков, оперируя широкими метонимиями, пословица проникает в глубь общественных отношений, недоступную другим жанрам фольклора. Так, в XVII веке записаны пословицы, раскрывающие суть острых классовых противоречий в стране: «Раба госпоже что мед на ноже», «Трясись, земля, мы за колья держимся». Важно отметить не только познавательную ценность пословицы, не только ее идеологический смысл, — необходимо иметь в виду также тонкость и значительность пословичных литературно-художественных средств. Пословица передает народные мысли не только в их образном оформлении, но и в их произносительно-интонационном рисунке: «Было ремесло, да хмелем поросло».

Интонационно-ритмический и синтаксический рисунок индивидуален для каждой пословицы, и в то же время интонации пословицы глубоко типичны для определенной социальной среды народа. Другими словами, пословица, поговорка сильнее, чем «бытовой монолог», передает реакцию народа на действительность, будучи словесно-художественным откликом на явления жизни. Вот такие готовые реплики и использует Твардовский в своей поэме как в речах героев, так и в авторской речи.

Почти нет случаев, когда пословица появляется у Твардовского в буквальном, так сказать сыром виде. Пословица для автора лишь тот замечательный материал, на который он постоянно опирается, оглядывается, на который намекает. Пословицей поэт аргументирует, элементы пословиц и поговорок обыгрывает в своем бойком и речистом балагурном тексте. Сравним пословицу Твардовского с ее старинным оформлением:

Делу — время, час — забаве...	Делу время, потехе час
Но ребята — свет пройди...	Свет пройди — не сыщешь.
Слышен звон издалека...	Слышал звон, да не знает, где он.

С помощью пословицы Твардовский прежде всего характеризует Теркина и, главное, его непосредственную связь с народным мироощущением.

Пословица настолько органично входит в словесную ткань поэмы, что временами автору достаточно лишь напомнить общеизвестную поговорку:

Вот он полы подтянул,  
Укрывая спину.  
Чью-то тещу помянул,  
Печку и перину.

Намек на поговорку (ср.: «Как у тещи на печке», «Как у тещи на перине») сразу подчеркивает добродушный юмор Теркина, его непритязательность, его умение выспаться в любых условиях.<sup>1</sup> С другой стороны, народный голос пословицы вносит в сказ поэмы ровность тона, уверенность, чувство выдержки. За героем с его емкими пословичными образами мы ощущаем народ. Устами Теркина народ делает свои заключения и выводы: «Перетерпим-перетрем» (ср. с пословицей: «Терпенье и труд все перетрут») и т. п.

Приговорками, прибаутками Твардовский еще более усиливает светлый, жизнерадостный колорит поэмы, вносит в нее психологическую живость и яркость образов.

В психологии героев Твардовского играет немалую роль любовь к веселому балагурству: «Хорошо, когда кто врет весело и складно». В «Василии Теркине» много поговорочно-каламбурного материала, рожденного на фронтах Великой Отечественной войны. Так, временные заторы с доставкой пищи на передовую заставляют Теркина произнести шутовскую скороговорку: «Третьи сутки кукиш кажет в животе кишка кишке».

Наряду с героическим фольклором, этот юмористический фольклор выступает неотъемлемым элементом фронтового быта. Жизнь у всех на виду, в боевом товарищеском коллективе сильно помогала появлению шу-

---

<sup>1</sup> Эту же поговорку Твардовский использует в стихотворении «Будь с веселой шуткой дружен» (1941).

ток и острот. Шутка поддерживала в трудные минуты, вводила в дружескую атмосферу товарищества, вносила теплоту в отношения бойцов, создавала «чувство локтя».

Фронтовые пословицы и остроты легко связывали бойцов с мирным прошлым, вызывали в сознании картины пережитого, ободряли и восстанавливали стойкость солдата:

Не зарвемся, так прорвемся,  
Будем живы — не помрем.

На шуточных репликах, на летучих остротах Твардовский строит многие живописные сценки, и нередко поговорка выступает в композиционной функции. Больше половины глав в «Василии Теркине» скреплены пословицами, остротами, поговорками. Такую композиционную роль выполняют, например, прибаутки в главах «О любви» и «Теркин пишет» или шутки и поговорки в главе «Отдых Теркина», каламбуры в предпоследней главе «В бане». От веселой сценки, от меткого словца бывалого солдата, хорошего пропагандиста и агитатора в поэме вырастают подлинно художественные обобщения о родине, о солдатском долге, о чести и достоинстве советского патриота.

## 11

Из разговорно-бытовой речи Твардовский черпает и средства изображения, т. е. и здесь поэт опирается на пограничный материал народного творчества — на летучие слова и остроты, часто неотделимые от фольклора.

Игра мягкого юмора всегда характеризует у Твардовского солдатскую среду — дружелюбную, неунывающую, остроумную. Многообразно воссоздана солдатская речь в поэме. Вот, например, форма кажущейся логичности в местах, где логичности не требуется: «Не герой? — Покамест нет. — Доставай *тогда* кисет».

Характерна и форма обстоятельности, категоричности, солидности суждений простого русского человека: «Но скажу насчет медали — мне тогда ее подай...»

Неожиданные выводы часто скрепляются у Твардовского канцелярскими оборотами. Таковы рассуждения о смерти в главе «Теркин пишет»:

— Я большой охотник жить,  
Как сказал заране.

Или подчеркнутая осторожность вывода, где она не требуется, кокетство деликатного оратора: «Я сказал бы даже так: тут гораздо хуже».

Любопытно, что Твардовский берет из быта «звучащий язык», где ощутимы интонации, жесты: «И медаль на это время мне, друзья, *вот так* нужна» (в смысле: по горло, позарез нужна). За такими метафорами угадывается авторская ухмылка. Сюда же относится подчеркнутая положительность и солидность оценки по малозначительному поводу: «Хорошо поспал, богато, осуждать не станем зря». Или сочетание несочетаемого, использование метафоры в комическом плане: «Возле танка два танкиста греют ноги *про запас*». И, наконец, из живой разговорной речи почерпнуты конструкции, не предусмотренные никакой нормативной поэтикой:

«Свой?» — бойцы между собой.  
«Свой!» — переглянулись.

Эти редкостные для речевой характеристики средства Твардовский заимствует из разговорно-бытовой речи миллионов, где они сложились и отшлифовались помимо него. Он выбирает «бытовые» тропы с юмористическим содержанием:

Человек поет и стонет,  
Просит:  
— Гуще нагнетай.  
Стонет, стонет, а не донят:  
— Дай! Дай! Дай! Дай!

Эпитет у Твардовского часто строится на столкновении непривычных планов: «Каша в прочной норме» (вместо «сверх нормы»). Метафора в поэме также отличается бытовым юмористическим аспектом:

Не могу. Таланта жалко.  
До бомбежки берегу.

Такие обороты в устах автора, в своеобразно шутиливом лирическом отступлении как бы заменяют психологический анализ и поддерживают начало непобедимого оптимизма в характеристике Теркина.

Разговорно-бытовые метафоры также строятся на остроте. Часто неясные в своем, так сказать, логическом смысле, эти остроты хорошо ощущаются в эмоционально-смысловом отношении:

Генерал кивнул: — Понятно!  
Дело с отпуском — *табак*.

Много таких речевых метафор создается в быту в качестве причудливых, но эмоционально выразительных синонимов. Вместо «ступай» говорят: топай, марш, ходи-ходи, ступай дальше и т. д. У Твардовского: «Далеко ли до Берлина, — не считай, шагай, *смоли*».

Для лексики поэмы характерно также наполнение повседневных слов особым эмоционально раскрытым смыслом, отчего слово получает несвойственную ему в обычной речи лирическую значительность: «Знаешь, брось ты эти вальсы, дай-ка ту, *которую*». . . Отсюда характеристика человека эмоциональными, но логически мало говорящими восклицаниями: «Впрочем, парень хоть куда! Парень в этом роде».

Характерно для поэмы юмористическое употребление фронтового «лексического» фольклора. В поэме, как и на фронте, обычное слово нередко использовано с особым смыслом: «Катюша» — как орудие, как огниво, как печка-железянка.

Если в «Стране Муравии» Твардовский нередко отталкивался от фольклора, пропущенного через книжную традицию (Пушкин, Ершов), то здесь фольклор дается только в том его отборе, в том виде, в тех дозах, освещении и трактовке, как это имеет место в живом употреблении, в устной речи советского простого человека.

Широко используя бытовой фольклор, Твардовский пропускает через бытовое сознание и традиционные изобразительные средства.

Устно-народная гипербола берется опять же в бытовой ее обработке. В поэме она часто не имеет отчет-

ливо количественного характера, как, например, в бы-  
лине (чаша в полтора ведра, палица в девяносто пуд).  
Гипербола Твардовского конкретно вещественна, ощу-  
тима. Таково, например, действие мороза: «Защемлял  
в пути все туже, подгонял, под мышки нес».

В гиперболе Твардовского есть определенное пси-  
хологическое назначение, характерное для бытовой  
шутки.

## 12

В послевоенном своем творчестве Твардовский по-  
новому осваивает богатства устной народной поэзии.  
Поэма «Дом у дороги» (1942—1946), как и «Василий  
Теркин», рисует единство советского народа, показы-  
вает, что советский народ победить нельзя, народ все  
превозможет, все сделает и наладит снова. Война пред-  
стает здесь, однако, с другой стороны, чем раньше.  
Уже в «Василии Теркине» был показан образ солдата,  
потерявшего семью (глава «Про солдата-сироту»).  
В новой поэме эта тема становится основной: как про-  
шел через войну «дом» солдата, его семья — жена и  
дети.

Поэт назвал эту вещь лирической хроникой. Здесь  
еще меньше событий, чем в «Стране Муравии» и «Ва-  
силии Теркине». На первый план выдвигается здесь  
личность автора — лирического героя поэмы. Произве-  
дению свойственна большая лирическая взволнован-  
ность, раскрывающая патриотическую скорбь и гнев  
народа.

Свою поэму Твардовский называет «песнью», либо  
«плачем», подразумевая жанр высокой политической  
лирики, усматривая в устной народной поэзии роман-  
тические черты. Речь поэта-гражданина, построенная  
на категориях фольклора, содержит вдохновенный  
патриотический призыв, высказывает благородные чув-  
ства сына своей родины:

И все, что выразится здесь,  
Да вникнет в душу снова,  
Как плач о родине, как *песнь*  
Ее судьбы суровой.



Внутренние монологи героев и автора организуются лирическими средствами. Опираясь на принципы песнесложения, Твардовский использует композиционную роль песенного рефрена.

Своеобразными лейтмотивами он пользовался и в «Василии Теркине». Такова, например, тема «Я солдат еще живой» в главе «Смерть и воин», «Бьется насмерть парень бравый», «Бьется Теркин — держит фронт» — в главе «Поединок». Показательно, что рефреном в новой поэме становится эпическое явление, поговорка, лирически переработанная: «Коси, коса, пока роса, роса долой — и мы домой».

Фольклор здесь оттеняет типичность пережитого героями. С помощью простой поговорки Твардовский выявил богатое эмоциональное содержание ситуаций, разработал лирические интонации.

Во второй главе этот припев-поговорка как бы аккомпанирует радостной картине мирного труда героя. К концу главы припев уже горько контрастирует с темой войны, которая неожиданно обрушилась на страну. Потом этот рефрен звучит вновь, когда советские войска оставляют деревню. В час вторичного расставания Анны с мужем рефрен передает жгучую боль покинутой героини.

В конце шестой главы рефрен сопровождает последний вопль, рыдающий выкрик женщины:

Роса долой — и мы домой.  
Прости, прощай, родимый мой...

В конце поэмы рефрен раскрывает сложные чувства вернувшегося Андрея, с тоской и надеждой ожидающего семью во вновь отстроенном доме.

Твардовский расширяет рамки сказа, изображая персонажей поэмы (диалоги Анны Сивцовой и ее младшего сына). Говоря о страданиях и подвигах советских людей, Твардовский разрабатывает новый тип монолога — душевный разговор вполголоса, наедине; проникновенная, участливая и мягкая беседа с героями поэмы и с читателем. Короткие реплики героев прежних поэм здесь вырастают в монологи, углубленно раскрывающие картину войны.

Для поэмы характерна целая система переходов таких монологов в авторскую речь. В монологах автора и героев по-новому использован и фольклор. Идейное содержание «Василия Теркина» привело автора к заметной смене исторических пластов фольклора, там произошла переоценка фольклорных жанров, существенных для фронтового быта, возникли новые пути введения фольклора в поэму. Здесь же, кроме всего этого, фольклор и отдельные его жанры даются в тех пропорциях и с тем удельным весом, какой они имеют ныне в живой речи советского человека из деревни, т. е. приводятся не цельные фольклорные произведения, а россыпь образов, цитат и языковых элементов, впаянных в сказ. Самый метод рассказывания, повествования в поэме фольклорен. В этом повествовательном стиле есть что-то от лирической народной песни, от душевного народного сказа простой русской женщины.

Проникновенность интонаций, дружелюбность, задушевность монолога поддерживается и лексикой, и синтаксисом, и самыми паузами, т. е. всем колоритом живого и красочного бытового языка. Передавая народный колорит, Твардовский не отказывается от произносительных интонаций, свойственных Смоленщине: проволка, горькавая, чужина. Но эти выражения не становятся диалектизмами, поддерживая лишь теплые, родственные интонации сказа.

Для речи героев характерны фольклорные образы и формулировки, поговорочный строй и фразеологические обороты:

...все равно — хоть наземь ляг,  
Хоть вдруг лишись дыханья...  
Прощалась прежде, да не так,  
А вот когда прощанье!

Речь автора в поэме пересыпана сказочно-песенными оборотами: «добрым ладом шли часы», «прости, прощай, родимый дом», «в пути за тридевять земель», «знал и ведал», «недобрая година», «отдать поклон», «отчий край», «час лихой».

Пользуется здесь поэт и средствами сказочной типизации.

Персонифицируя войну, он разговаривает с ней за-

просто, с чуть наивным возмущением и в то же время с большой сдержанностью и немного свысока, как герой народной сказки разговаривает, например, с бабой-ягой:

И то была бы ты, война,  
Еще святое дело.  
Но ты повыгнала ребят  
В подвалы, погребушки,  
Ты с неба наземь наугад  
Свои кидаешь чушки.

Такая персонификация помогает показать внутреннюю растерянность русской крестьянки в обстановке войны. Подобное одушевление образа войны ведет дальше к таким пословичным метафорам, как «с Востока к Западу война оглобли повернула». Все это в целом помогает раскрыть трагизм военных лет.

Горе войны автор изображает формулировками из народного плача солдатки, разлученной с мужем:

В полдневный зной  
И в дождь ночной  
Укрой в дороге деток.  
Далекый мой,  
Родимый мой,  
Живой ли, мертвый — где ты? . .

Такие старинные причитания и плачи с исключительной выразительностью заостряют сцены отступления советских частей под натиском врага:

Пришел, настал последний час,  
И нет уже отсрочки.  
— А на кого ж вы только нас  
Кидаете, сыночки. . .

Показывая трагические стороны войны, Твардовский монтирует в сказ самые разнообразные и далекие от сказа жанры народного творчества. Ироническая издевка над захватчиками передана раешником, особенно уместным в сознании крестьянки Анны Сивцовой: «Кто умер — ставит *галочку*, кто жив — тому *лишь палочку*».

Горькая картина разрушенного мирного сельского дома передается в поэме «Дом у дороги» средствами частушки:

Да гряда глины с кирпичом  
Лежит в траве на месте том,  
Дождями перемятая,  
Кой-где травой прошитая.

Одновременно с «Василием Теркиным» и «Домом у дороги» (1942—1946) Твардовский пишет лирические стихи, составившие сборники «Возмездие» и «Фронтальная хроника».

Многие из этих стихов также выдержаны в стиле задушевной беседы советского человека. В отличие от других поэтов, разрабатывающих такую же систему стиховой речи, Твардовский стремится передать индивидуальные особенности языка своих героев (колхозника, солдата) и благодаря этому проникнуть в их внутренний, психологический мир.

В этом стиле герой изображен и через его собственную речь, вкрапленную в речь автора. Отсюда возникает большое количество поговорок и пословиц, фольклорных образов и интонаций. Таково стихотворение «Мать героя» (1940), наделенное бытовой афористичностью крестьянской речи. В стихах 1942 года «Песня» и «Партизанам Смоленщины» лирическая напевность сочетается с песенными образами. Фольклорный материал — в основе стихотворений «Со слов старушки» (1943), «Письмо родным» (1944), «На платформе поезда» (1949). Поговорки, пословицы, меткие словечки периода войны использованы в стихах «Армейский сапожник» (1942), «Баллада о Москве» (1942), «Дорога до дому» (1945).

Другая манера лирического разговора особенно усилилась в послевоенных стихах Твардовского. Это — система ораторского стиха, которую разрабатывал Маяковский. Ее развитие в творчестве Твардовского связано с тем, что в послевоенные годы поэт постепенно отходит от изображения действительности через сознание простого советского человека из деревни. Из прежнего персонажа в его стихах вырастает как бы новый лирический герой — советский человек с широким политическим кругозором, с высоким культурным уровнем.

Фольклор в стихах этого ряда используется теперь

иначе. Сказовый тон здесь уже ненужен, нет необходимости и в «деревенских» рассказчиках. В авторском лирическом монологе поэтому нет постоянной опоры на фольклор. Но попрежнему с помощью фольклора Твардовский передает народность своего героя и его идей. Например, в стихи 1951 года фольклор вводится наряду с русским пейзажем, с коренными, исконно русскими словами («Признание», «Жестокая память»), с камерными интонациями разговора вполголоса («Весенний, утренний, тоненький»), с говором простых русских людей («О прописке»).

В том же плане — в плане разработки авторского лирического монолога — идут дальнейшие поиски Твардовского и в его произведении «За далью — даль».

### 18

Поэма «За далью — даль» опубликована в 1953—1954 годах, в пору грандиозного послевоенного строительства, в дни великого напряжения народов, борющихся с поджигателями войны.

Оттого в поэме столь часты воспоминания о пережитой войне, отсюда и строки о героической борьбе Кореи, патриотические главы о Волге, об Урале. В главе четвертой, о Сибири, автор утверждает, что все края нашей страны — «и даль и близь» — представляют собой дом и центр родной страны. В главе пятой поэт замечает, что вагон, идущий по дорогам родины, — тоже дом для советского человека и в этом доме поэта окружают настоящие друзья. Там же показывается, что дорога по родному краю сильно приближает поэта к родине и к народу.

Использование фольклора и обработка его определяются в поэме как ее идейной устремленностью, так и особенностями новой речевой манеры поэта, представляющей собою в большей степени, чем раньше, чередование разговорной и ораторской речи.

Поэма, с ее жанровым подзаголовком «Из путевого дневника», становится новым после «Дома у дороги» опытом внесюжетного лирического повествовательного

произведения крупного масштаба. Внутренний мир советского человека раскрывается здесь средствами повествовательного стиха, свободного и легкого лирического монолога.

Твардовский стремится создать высокую лирическую стихотворную речь, прямо опираясь на пушкинский («онегинский») стих, на традиции Лермонтова, Демьяна Бедного, Маяковского.

Лирическое повествование всегда связывалось в нашей поэзии с призывной патетической речью, раскрывавшей гражданские помыслы и чувства поэта.

В местах высокого лирического напряжения Твардовский охотно использует лексику поэтической книжности: «мир рукотворный», «людских надежд оплот», «древо разветвленное», «народ-подвижник». Однако эта патетическая лексика лишь вкрапливается в основной строй фразы Твардовского, сочетаясь с языковыми явлениями, прежде запретными для высокой лирики. Такими «прозаичными» словами поэт обогащает книжные поэтические выражения: «Кремлевских стен державный гребень», «Урал! Опорный край державы, ее добытчик и кузнец».

Высокая лексика не нейтрализуется житейским лексиконом, не теряет своего пафоса, но сама, в свою очередь, от этого соседства насыщается живым смыслом нашей эпохи, ее героических будней, теплотой нашего быта и нашего понимания действительности.

Поэтому Твардовский вводит в лирику, например, техническую терминологию, характерную для гражданина социалистической индустриальной державы (тоннель, магистраль, окалина). Но и технические выражения он опять же лирически «обрабатывает», связывая с бытовой образной речью («кувалда в тыщи тонн»), мастером которой он показал себя еще в «Стране Муравии». Такие технические определения, как шасси, рифмуются у него с бытовым: «спасенья не проси».

Чаще всего вторгается в поэму опять-таки бытовой язык. В отличие от «Дома у дороги», лирический монолог поэта лишен трагических черт. Он суше, мужественнее и местами полон интонациями спокойной, неторопливой, добродушной беседы. Тема читателя здесь

играет существенную роль. Говоря о глубоко личном, интимном, связывая это с волнующими общественными вопросами в непосредственном и живом разговоре, поэт обращается к русским полям, к родине, к сверстникам, к мирным людям. Сложные творческие проблемы и общественные вопросы он излагает в форме легкой и остроумной беседы с соседом по вагону, с читателем, редактором. С другой стороны, он заставляет говорить Волгу, родину, народ.

Художественные средства поэмы вырастают также из разговорного языка: «лестница из шпал», «страда защитников Кореи», «гребет пространство паровоз», «как добрый на ноге сапог». Этому соответствует эмоционально окрашенная бытовая лексика: «морока», «не метусись», «табакур», «суевер».

Вся эта красочная россыпь изобразительных средств, как и в предшествовавшем творчестве Твардовского, лежит на грани фольклора. Врываясь в речь поэта, строй бытовых метафор вводит нас в сферу русского сознания, в сферу народной психологии. Для поэмы характерна особая разговорная фразеология с бытовыми метафорами в тексте: «с ним не забытья, не уснуть, с ним не обвыкнуть и не сжитья», «в нее смотрелось пол-России», «я повторю — как лег, как встал». В эти разговорные обороты прямо врастают фольклорные образы и цитаты: «да, дело будто бы за малым, а хватить-похватить — и ни рожна» и т. п.

Ту же функцию связи поэта с широкой и интересной жизнью народа несет в поэме и фольклор. Он попрежнему занимает в творческом сознании Твардовского определенное место, несмотря на естественное сужение привлеченных здесь фольклорных жанров. Он освещает всю речь светом простоты и народности, вызывает в сознании читателя самые теплые, интимные ассоциации.

Поэма «За далью — даль» известна нам только по опубликованным отрывкам. Выводы о роли фольклора в целом произведении — дело будущего. Все же и теперь можно с уверенностью говорить об итоговом значении этой поэмы в работе Твардовского над фольклором. Несмотря на уменьшенные масштабы использова-

ния, фольклор помогает творческой работе поэта в самых различных отношениях.

Как и прежде, фольклор является важнейшим средством реалистического изображения и, будучи использован как жизненный документ, помогает поэту глубже проникнуть в явления действительности.

Как и раньше (припев «Белоруссия родная» в «Василии Теркине»), фольклорные категории являются для поэта мерилom вещей, важными признаками эпохи:

Ночей и дней весны тридцатой,  
Тогдашних песен и речей.

Фольклор у него, как и в «Доме у дороги», не только служит передаче эмоционального колорита эпохи, но и является областью высокой романтики, прекрасным миром народной мечты. Начало своей поэмы он называет «запевом». В лирическом повествовании фольклор становится для Твардовского благодарным средством показа личного и общественного в их единстве. В фольклорных образах личные ощущения поэта часто живут в их родственной общности с внутренним миром каждого читателя. Эта общность изображена художественными средствами, широко бытующими в народных массах. Таковы, например, пословичные, поговорочные обороты:

Отстал — взыщите, накажите,  
А как наказан — так солдат.

Как и в «Василии Теркине», фольклор помогает раскрыть душевные богатства народа, сложность и тонкость его натуры. Поэт характеризует Урал песенной терминологией: «И в наши души, точно песня, могучим басом входит он».

Твардовский никогда не остается равнодушным отображателем жизни. Он всегда борется за новое и рисует жизнь в ее революционном движении. Оттого он так выразительно пользуется фольклором. Твардовский чаще и смелее вводит в текст пословицы о технике, о родине, о мире. В «Василии Теркине» потребовалась целая глава «О потере», чтобы от бытового случая (по-



теря кисета) перейти к мысли о высоком долге солдата перед родиной. Здесь же Твардовский в метких и острых поговорках излагает международную политическую ситуацию: «Когда покой, как говорится, опять уходит на покой», «Хоть так, хоть сяк рядитесь вы» (по адресу поджигателей войны) и т. п.

Пословица выражает здесь и глубокое уважение трудового народа к технике («Без железной кочедыжки и лаптя толком не сплести»). Самоотверженный труд советского человека на благо родины также закреплён пословицей: «Готов трудиться ты и денно и ночью, душу сжечь готов».

Раскрывая языком пословиц современные понятия, связанные с актуальными вопросами социалистического строительства, поэт эмоциональными фольклорными средствами приобщает читателя к жизни народа, вводит в сознание читателя существенные явления политической жизни страны.

Твардовский опирается не только на идейно-эстетические черты старинного фольклора; как и в «Василии Теркине», он использует эмоциональную силу песен гражданской войны. Изображая активную, непобедимую устремленность поэтического вдохновения, он говорит про поэта: «Тем часом он поэт, он пишет, он *занимает города*».

В передаче идейного содержания поэмы фольклор играет особенно значительную роль. В «Василии Теркине» песня оказывалась ключом к идейному замыслу главы «Гармонь». Теперь Твардовский делает подобное же художественное обобщение средствами лаконичных и выразительных поговорок. Главы четвертая и пятая, рисующие морально-политическое единство советского народа, эмоционально обобщаются народными эпитетами «Батюшка Урал», «Волга-матушка». Органическую связь советского человека со своим народом поэт подчеркивает фольклорными ассоциациями. Волга, принимающая в себя «семь тысяч русских рек», столица социалистической страны Москва и самая наша родина предстают в поэме как народно-песенные образы. Волга говорит:

И званье «матушка» носила  
В пути своем не век, не два  
Лишь я, да матушка Россия,  
Да с нами матушка Москва.

Воспринимая фольклор как живое явление жизни, Твардовский опять же прибегает к житейским формам его бытования. Как и в «Василии Теркине», фольклор здесь сам становится предметом изображения. Ласковые народные поговорки об Урале показаны в их происхождении:

Тогда бывало поголовно  
Весь фронт огромный повторял  
Со вздохом нежности сыновней  
Два слова:

— Батюшка Урал...

Продолжая свои собственные традиции, Твардовский перерабатывает старый фольклор, отчленяя и нейтрализуя в нем его древние, иногда идеологически чужеродные наслоения (см. главу «Смерть и воин» в «Василии Теркине» или сцену уничтожения посева в «Доме у дороги»).

В новой поэме эта система разнообразится. Слова «Аника-воин» в речах редактора звучат уже шутливо — от церковного образа и от лубка осталась лишь поговорка, шутка. В выражения «матушка Россия» и «матушка Москва» до Октября внесено немало казенщины и даже черносотенных смысловых напластований. Эти чужеродные наросты Твардовский снял, объединив данные понятия с народным «матушка Волга».

Языковая ткань поэмы вышита задушевыми образами, интонациями и оборотами, вводящими читателя в самый строй русского бытового сознания:

Та память вынесенных мук  
Жива, притихшая в народе,  
Как рана, что нет-нет и вдруг  
Заговорит к дурной погоде.

Поговорочные обороты в тексте поэмы передают энергию интонаций и грубоватый юмор простого чело-

века: «Поговорил — слезай долой»; «Не только свету, что в окне». Дружеские, «простецкие» народные обобщения подытоживают великие дела эпохи, вырастая в эпически величавые оценки сказочного характера:

Тут не прибавить, не убавить,  
Так это было на земле.

Существенную роль в таком монологе играет эмоциональное перевооружение поговорок. Народную фразеологию Твардовский также основательно перестраивает. Шутливый оборот он успешно ставит рядом с важным и значительным суждением («И время жмет на все железки»). С большой художественной выразительностью и тактом использованы в поэме и другие, самые разнообразные устно-народные средства выражения.

Необходимо отметить в поэме Твардовского и случаи неправильного использования устного народного творчества, тесно связанные с его идейными ошибками. Например, в разговоре поэта с редактором встречаются неверные, чуждые нам мысли о двойственности сознания поэта, о «диктаторской» роли редактора. И не случайно именно здесь, изображая редактора, поэт, хотя и в комическом плане, использует на этот раз без особых переделок образную систему «быличек», вреднейшего, отжившего жанра, родившегося в далеком прошлом на почве предрассудков и суеверий.

Продолжает Твардовский в новой поэме и свои опыты гибридизации фольклорных форм с письменными поэтическими жанрами. Пословица у него становится лирической стихотворной формулой, язык высокой поэзии переходит в пословицу:

Она моя — твоя победа.  
Она моя — твоя печаль...

Дорога нас и бьет, а лечит,  
И старит нас, а молодит.

С прежним успехом фольклор используется здесь и в композиционном плане.

Отдельные части и эпизоды поэмы объединены еще одной поэтической темой — поэт говорит о естествен-

ности и красоте непрерывного развития, о новых задачах на каждом новом этапе жизни страны. Название поэмы «За далью — даль» становится поговорочным выражением и приобретает в этом плане уже не территориальный, а исторический смысл, становится рефреном всей поэмы. Глубокая диалектико-материалистическая мысль получает в рефрене лирическое звучание.

Длительная работа над песенно-лирическими жанрами, а также над пословицей приводит Твардовского здесь к особой ритмической прозрачности в стихах. Ямбы Пушкина и Лермонтова получают у него звучание то пословично-разговорных интонаций, то лирически-песенной напевности.

\* \* \*

Твардовский как-то писал: «Истинный поэтический дар — глубокое знание души народа, глубокая и пристрастная озабоченность его действительными, реальными делами и нуждами, его скорбями и радостями».

Горячее партийное отношение самого Твардовского к «действительным, реальным делам и нуждам» народа, неодолимое желание творить для народа, говорить от лица народа и с позиций советского народа выражается у него прежде всего в глубоком единстве с партией. Его поэтические интересы на протяжении всего его пути неотделимы от пути подъема советского народа к социализму, от народной борьбы за коммунизм.

Подлинная связь поэта с народом — основа его органической близости к фольклору. Твардовский вносит в советскую литературу переработанный им тысячелетний эстетический опыт народного поэтического творчества.

Лучшие произведения Твардовского настолько органично впитали в себя богатство старинной и живой народной словесности, что творчество Твардовского само по себе является сокровищницей выразительных средств фольклора.

Одной из сторон социалистической литературы

является ее массовость, демократизм ее эстетических норм, ее доступность миллионам. Именно о литературе, понятной миллионам, указывалось в резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года. О такой массовости искусства говорил В. И. Ленин в беседах с Кларой Цеткин.

В народной устной поэзии хранится исторический опыт массового искусства. Она не может бытовать без тесной связи любого сказителя и певца со слушателем, она обусловлена единством социального и трудового опыта крестьянства, в среде, выключенной тогда из сферы письменной культуры «верхних десяти тысяч».

В поэзии социалистического реализма общепонятность и массовость становятся эстетическими принципами. Много значит здесь контакт поэта с читателем. Такой контакт — сам по себе — одна из лирических тем «Василия Теркина». Непрерывная связь Теркина с его солдатской аудиторией — одно из великолепных свойств героя поэмы, ценнейшее достижение ее автора.

Кровное родство с здоровым, полнокровным творчеством народа помогает Твардовскому в борьбе против всего отсталого, косного и чуждого советской литературе. Его поэзии чужды черты мистического мировоззрения, искусственность «мужиковствующего» языка и стиля. Простота его стиха не имеет ничего общего и с подложной простотой «делового» документального языка, который культивировали в 20-х годах формалисты. Далека она и от натуралистического бытовизма.

Поэт, идущий путями социалистического реализма, привносит из фольклора в нашу поэзию опыт реалистической типизации. Для него характерны обобщения в приемах сказочной фантастики. Именно так в «Стране Муравии» показана, например, массовость колхозного движения советского крестьянства (сказка о деде и бабе). Широкое обобщение достигается в фольклоре гиперболой. Сказочная поездка Моргушка — это гиперболизированное изображение пути середняка к колхозному устройству жизни. Собирательность образов Моргушка, Василия Теркина уже отмечалась в критике. Им присуща синтетичность былинно-сказочных героев, где

несущественное; личное опускается. Вся творческая история поэмы «Василий Теркин» — это история построения собирательного, синтетического образа.

Фольклорная романтика (поэма как «песнь», как «плач») не уводит от действительности. В поэмах Твардовского многое идет от песенных принципов обобщения.

Емкость песенного образа только помогает его конкретной ощутимости. В силу своей простоты, предельной ясности и массовости образы песни возбуждают во всяком поющем заложенные в них чувства, но чувства эти воспринимаются уже в конкретном своеобразии, свойственном каждому отдельному поющему. Эту неотразимую силу песни понимал Тургенев. На эстетический опыт песни и на песенные образы опирались Кольцов и Некрасов. Твардовский, продолжая осваивать песенный образ, различил еще одну его особенность. Сохраняя интимную теплоту и конкретность чувства, эти образы у него лишены субъективизма, представляют одну из форм сочетания личного и общественного.

Его работа с рефреном пословичного типа позволяет обобщить идейное содержание песенных частей и в то же время привнести в эти части теплоту и чувственную конкретность.

Синтетичность былинных и сказочных образов также не мешает их чувственной конкретности. Микула Селянинович на всем протяжении былины противопоставляется Вольге как крестьянин по своему физическому облику, любимому труду, привычкам, нравственному складу, социальным связям и интересам. Те же существенные черты характерны для Моргунка.

Многообразная работа Твардовского в области индивидуализации собирательного художественного образа идет по линии реалистического показа человека и окружающей его действительности. Оттенки душевной жизни героя поэт передает средствами, выработанными в письменной повествовательной прозе: размышления автора, литературный портрет, речевая характеристика, психологическая сценка, задушевный

диалог, разговор с читателем лирического героя-повествователя и т. д.

Особенно удачно при этом применяется фольклор для речевой характеристики героя. Фольклор выступает здесь как средство изображения внутренней жизни человека. Работа Твардовского тут виртуозна. Богатство фольклора в его современном живом звучании поэт использует очень тонко. Уместно звучат в поэмах и задиристая частушка, и рассудительная поговорка, и неторопливая притча, и сердечная русская песня. В контекст серьезного разговора вторгается смешливый раешник, занятный каламбур, теплая прибаутка, побасенка. Все это в бойкой речи, с живыми интонациями и веселым огоньком в глазах повествователя.

Исключительное значение в творческой практике Твардовского имеет его неустанная работа над образом положительного героя. Это опять же связывает его с тысячелетним опытом народной литературы, с ее могучими образами положительных героев из среды народа. Начиная с первых своих поэм Твардовский опирается на народное творчество прежде всего в этом плане. В поэме «Путь к социализму» он пробует строить образ на основе народного сказа и прибауток. Образ Моргунка, как мы видели, обобщается средствами утопической волшебной сказки феодально-крепостнической эпохи, приближаясь к любимому образу искателя счастья и правды. Для психологических переживаний Моргунка используется разнохарактерный дореволюционный фольклор. Всеми замечена в нашей критике фольклорно-собираательная природа образа Теркина. Интересно, что, раскрывая каждую новую черту в этом образе, Твардовский основывается на речевой характеристике, на песенках, на анекдотах и прибаутках, на народном юморе («Теркин ранен», «Два солдата», «Гармонь» и др.). Иначе строит поэт синтетический, обобщенный характер Теркина как выразителя воли народа (в главах «Смерть и воин», «Поединок» и др.): Во втором случае он использует поэтический опыт главным образом сказочного и былинного обобщения.

В последних двух поэмах идет особенно сложная, ювелирная работа по созданию положительного образа

героя-повествователя средствами народного творчества. Лирическая речь автора впитывает в себя огромное разнообразие фольклора, бытующего в живой речи советского человека.

Твардовский тонко ощущает социальное звучание фольклора, исторические функции фольклорного образа.

Он нейтрализует отжившее и вредное, реакционное и наносное. Он берет лучшее, использует нужное, переосмысливает устаревшее. Это — пушкинская, некрасовская традиция.

Особенно наглядна работа Твардовского над пословицами. В них он усматривает целый арсенал живых, обобщенных народных образов. Он перерабатывает пословичные образы по законам жизненного перевооружения, которое старинные пословицы испытывают в повседневном быту, в живой речи советского человека («перетерпим — перетрем»).

Художественной переработке подвергается у Твардовского весь строй дореволюционной песни («Под ракитой зеленой»). Поэт занимается вольной переработкой целых фольклорных жанров; например, берет частушку в самых неожиданных сочетаниях, чем вызывает в ней новые, небывалые голоса и смысловые звучания.

Видоизменяя фольклор, он различными путями монтирует его в текст поэмы: то дает художественно-литературное продолжение современным фольклорным образам («Три танкиста»), то в фольклорном плане продолжает судьбу литературного образа.

Фольклор служит Твардовскому и средством сцепления и обработки сюжета: на почве фольклора создается рефрен, психологически углубляется конфликт, раскрываются важнейшие сцены, обрамляются главы.

Для Твардовского много значит еще одна черта, связывающая поэта с фольклором. Устное тысячелетнее бытование породило в фольклоре свою интонацию, свою логику развития образов, свои особенности подачи материала, свои приемы типизации. Фольклор опирается на живую устную речь, ищет в ней художественных средств изображения действительности. По-



добно этому и в творчестве Твардовского большой удельный вес получает сказ.

«Василий Теркин», — писал автор поэмы, — вышел из той полуфольклорной современной стихии, которую составляют газетный и стенгазетный фельетон, репертуар эстрады, частушка, шуточная песня, раек и т. п. Сейчас он сам породил много подобного материала в практике газеты, специальных изданий, эстрады, устного обихода. Откуда пришел — туда и уходит. И в этом смысле «Книга про бойца», как я уже отчасти говорил, — произведение не собственно мое, а коллективного авторства. Свою долю участия в нем я считаю выполненной».<sup>1</sup>

Так охарактеризовал Твардовский «полуфольклорные» источники Теркина. Но и самый процесс создания поэмы прямо напоминает процесс рождения, совершенствования и бытования устного народного произведения.

По мере того как поэма печатается отдельными мелкими главами, Теркин становится на фронте образцом для поведения и нарицательным именем. Фронтвые читатели обсуждают поэму, декламируют ее и цитируют. В письмах они дают свои советы автору и пожелания к дальнейшим главам. Зарегистрирована массовая «доработка» поэмы в виде многочисленных подражаний, продолжений, в виде стихотворных писем к Теркину, посвящений ему, самостоятельно разработанных новых глав, как написанных (о брате Теркина), так и существующих в устном оформлении и бытовании (о зажигалке и труте).

Широкое вмешательство читателя в творческую историю поэмы, массовое ее совершенствование типично именно для фольклора, — необходима лишь поправка на возросший культурный и образовательный уровень народа.

В бытовой речи масс Твардовский усматривает такие явления художественно-литературного порядка, какие прежде замечал и осваивал только фольклор.

---

<sup>1</sup> А. Твардовский. Стихотворения и поэмы, т. II, стр. 378—379.

Поэт выработывает стиховую речь, опираясь на эти, до конца не изученные завоевания языкотворчества народных масс. Углубляя поиски Маяковского и других лучших наших поэтов, Твардовский использует не только традиционный фольклор, но и фольклор, продолжающий жить в процессе непрекращающегося поэтического творчества народных масс.

---

---

*А. Дыш и ц*

## **ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСТВЕ С. МАРШАКА**

«Писатель, не обладающий знаниями фольклора, — плохой писатель. В народном творчестве сокрыты беспредельные богатства... Только тут можно изучить родной язык».

*М. Горький*

С. Я. Маршак принадлежит к числу тех советских поэтов, чье искусство всеми своими корнями связано с устной поэзией трудового народа — с фольклором. Маршак постоянно изучает и осваивает богатства русской народной словесности, используя ее сюжеты, мотивы и образы, ее высокое стихотворное и языковое мастерство.

В стихах, адресованных взрослому читателю, и в стихах для детей, в пьесах и в прозе, в переводах и переложениях с различных языков — везде мы наблюдаем эту неразрывную связь Маршака с устно-поэтическим творчеством народа.

Самая «плоть» поэзии Маршака, ее образная система обильно насыщена фольклорными мотивами, образами, сравнениями.

Когда поэт создает стихотворение о лесах, защищающих посевы от губительного ветра, перед нами встает эпический образ богатырской заставы и появляются строки, где реализуется это сравнение:

Покачиваясь величаво,  
Стоят деревья-сторожа,  
Как богатырская застава  
У боевого рубежа.

Когда он адресуется к своему детскому читателю со стихами, напутствующими ко сну, в этих стихах, как их главные герои, возникают образы колыбельных и детских песенок, в поэзию вслед за трефоловским Дремой приходят Дремота и Зевота:

Бродили по дороге Дремота и Зевота.  
Дремота забегала в калитки и ворота,  
Заглядывала в окна  
И в щелочки дверей  
И детям говорила:  
— Ложитесь поскорей!

Зевота говорила: кто спать скорее ляжет,  
Тому она, Зевота, спокойной ночи скажет...

В пьесах, написанных Маршаком для детей, перед зрителями и читателями проходят любимые образы народных сказок. Так, в сказке для театра «Терем-теремок» выступают в ролях: лягушка-квакушка и мышканорушка, кумушка-лиса и серый волк; здесь же петух представляется зрителю словами из сказки:

А я — петушок,  
Золотой гребешок,  
Масляна головушка,  
Шелкова бородушка, —

а за ним и еж прибегает к такой же сказочной характеристике:

Я — серый ежик,  
Ни головы, ни ножек.  
Горбом спина,  
На спине борона.

Трудно назвать фольклорный жанр, с которым не породнилась бы поэзия Маршака. Тут и былина, и сказка, и народная драма, и песня, и частушка, и загадка, и пословица, и характерные жанры детского фольклора — песенка-дразнилка, считалка, скороговорка. Тут и стихи, выражающие тончайшие лирические переживания, и стихи, брызжущие юмором и весельем.

Создавая одно из замечательных своих стихотворений — «Колыбельную», Маршак близко подходит к жанру и мотивам народной колыбельной песни, с типическими для нее параллелями между сном младенца и ночным покоем в природе:

Уснули ласточки давно,  
И люди спят в домах.  
Луна глядит в твоё окно,  
Нашла тебя впотьмах.

В саду деревья шелестят,  
И говорят они:  
Скворчата спят, галчата спят,  
И ты, малыш, усни!

Некоторые стихи строятся по принципу ответов на вопросы и близки по своей поэтике к загадкам. Таково, например, стихотворение для детей «Посадка леса». Каждая его строфа начинается интригующим маленького читателя вопросом-«загадкой»:

Что мы сажаем,  
Сажая  
Леса?..

А вот памфлет на фашиста-гестаповца, написанный во время Великой Отечественной войны. Здесь образ гитлеровца складывается путем «отгадывания» вопросов-«загадок»:

— Для чего фашисту нос? ..  
— Чтоб вынюхивать крамолу  
И строчить на всех донос...  
— Для чего фашисту руки?  
— Чтоб держать топор и меч,  
Чтобы красть, рубить и сечь...  
— Для чего фашисту ноги?  
— Чтобы топтать по дороге, —  
Левой, правой, раз и два!..

Многие пьесы, созданные Маршаком для детского театра, написаны в тесной жанровой близости к народной драме, к традициям народного кукольного зрелища («Петрушка», «Кошкин дом», «Сказка про козла» и др.). Поэт-драматург широко пользуется жанрами и

мотивами детского фольклора. В пьесе «Кошкин дом», этой сказке для театра, не раз возникают строки известной детской песенки:

Тили-тили-тили-бом!  
Загорелся кошкин дом.

Загорелся кошкин дом,  
Бежит курица с ведром,  
А за нею во весь дух  
С помелом бежит петух...

В пьесе «Терем-теремок» Маршак обработал сюжет известной русской народной сказки. В недавно созданной им пьесе «Горя бояться — счастья не видать» он использовал мотивы ряда русских сказок и фольклорный образ «горя-злосчастья» — той беды горемычной, которую умом и смекалкой побеждает в пьесе-сказке простой русский человек — отважный воин Иван Тарабанов.

Ритмика детской считалки, с ее характерной установкой на скандирование, слышится у Маршака в самых разных его стихах. С ней мы встречаемся и в стихотворении «Великан»; оно прямо начинается счетом, каким дети «считаются» перед началом игры:

Раз,  
Два,  
Три,  
Четыре,  
Начинается рассказ:  
В сто тринадцатой квартире  
Великан живет у нас...

И эта же веселая ритмика пробивается в известной песенке «Мельник, мальчик и осел»:

Мельник  
На ослике  
Ехал  
Верхом.  
Мальчик  
За мельником  
Плелся  
Пешком...

Словом, живая и кровная связь поэзии Маршака с устной народной поэзией никак не может быть оспорена. Она прямо и очевидно выступает перед читателем.

Следует добавить, что интерес Маршака к фольклору отличается необыкновенной широтой охвата различных национальных поэтических культур. Маршак обильно черпает из богатств родного русского фольклора. В то же время он использует и английские народные баллады и песни, и английский детский фольклор, и норвежскую песенку, и народную лирику латышей. Он обрабатывает словацкую народную сказку «Двенадцать месяцев» и на основе поэтического фольклора славянских народов создает для детского театра замечательную одноименную пьесу. Наряду с разработкой сюжетов русских народных сказок он переводит и творчески обрабатывает сказки узбекские («О храброй старухе и трусливом шакале»), и армянские («Кот-скорняк»), и монгольские («Отчего кошку назвали кошкой?»).

Опыт работы Маршака над устно-поэтическим творчеством народов, большой и поучительный, отчасти освещен самим писателем в его творческих суждениях о литературе и народной словесности. За более чем четыре десятилетия своей литературной деятельности поэт неоднократно высказывался по вопросам фольклора, писал — опираясь на собственную творческую практику и обдумывая перспективы развития советской литературы — о принципах подхода советского писателя к богатствам устной народной поэзии и о задачах развития поэзии, использующей традиции фольклора. Эти суждения Маршака представляют большой интерес; в их свете становится виднее творческая преданность художника фольклору и новаторский характер его вклада в поэзию.

В 1937 году, через тридцать лет после начала своего писательского пути, Маршак опубликовал статью, в которой рассказал, как он пришел в литературу.<sup>1</sup> Эта статья содержит интересные свидетельства о том, как

---

<sup>1</sup> С. Маршак. Путь к детской поэзии. «Детская литература», 1937, № 21, стр. 65—66.

формировались художественные вкусы и интересы будущего писателя. Маршак сообщает, что в детстве и юности он с увлечением читал и изучал сказки Пушкина, произведения русского фольклора и английские народные баллады. С полным основанием поэт указывает, что его воззрения на фольклор сложились под воздействием Горького, с которым он, пятнадцатилетним мальчиком, познакомился в 1903 году. «Горький, — вспоминает Маршак, — заботился обо мне, о моем литературном развитии. Он пробудил во мне интерес к большой литературе — нашей и европейской, интерес к фольклору. Впоследствии я очень пристрастился к народной поэзии. Английские народные песни я начал изучать еще в университете (я учился в Лондоне, на литературном факультете). Я писал лирические и юмористические стихи, путевые очерки и небольшие рассказы, но главным моим увлечением были народные баллады. Изучение баллад, сюжетной поэзии было для меня, в сущности, той школой, которая открыла мне впоследствии путь к детской поэзии. В балладе, как и в сказках Пушкина, меня привлекали лаконичность и строгость, энергия и действенность. Когда я познакомился с русской и английской народной поэзией для детей, меня поразило больше всего то, что самые незатейливые и веселые песенки, сказочки и прибаутки могут быть такими же произведениями большого и подлинного искусства, как и народные песни и баллады». Таким образом, Маршак еще с юношеских лет и не без активного и благотворного влияния Горького научился любить, уважать и ценить устную поэзию трудового народа. Любовь к фольклору — к сказке, песне, народной балладе и народному юмору — навсегда вошла в жизнь и творчество поэта.

Когда Маршак начинал свой художественный путь, в русской поэзии видную роль играли декаденты. Они были решительно враждебны традициям народности и реализма русской классической литературы, пренебрежительно отворачивались от социальных мотивов устного народного творчества. Поэзия для детей находилась тогда либо под влиянием декадентов, либо в неумелых руках разного рода ремесленников — людей



безидейных и бесталанных. Подобные литераторы или пренебрегали фольклором, или калечили его своими бездарными обработками. От замечательных богатств классического фольклора, после того как всякие поденщики и кустари перелагали их для детей и юношества, оставались лишь, по меткому выражению Маршака, «обесцвеченные остатки фольклора». <sup>1</sup> Но даже в этих отдаленных переложениях, бледных пересказах и неудачных переделках находились иногда крупницы настоящей поэзии, каких не было и не могло быть в вялых стишках, сочинявшихся для детей декадентами. В статье «Литература детям» Маршак цитирует некоторые песенки, издававшиеся в ремесленнических обработках, и выделяет среди них такие, где сверкали блески подлинного фольклора. «Эти стихи, — пишет он, — годились ребятам и в игре, и в пляске, и в считалке, и в дразнилке. Самый неуклюжий перевод не мог уничтожить в них простоты и стройности, забавного чередования вопросов и ответов, крепкого и смелого юмора, который шел от большой культуры, от настоящей поэзии». <sup>2</sup>

Маршак очень рано привык ценить проблески истинного народного творчества в поэзии для детей, противопоставляя их уныло-декадентской «детской поэзии». Он встал на путь глубокого изучения фольклора, его широкой пропаганды и верной поэтической передачи. Вспоминая в уже цитированной статье «Путь к детской поэзии» о своих первых литературных симпатиях, Маршак заметил, что душе ребенка оказывались близкими не описательные и бессюжетные стихи, а песенки, пронизанные веселыми ритмами детского фольклора: «. . . я, — сообщал он, — больше чувствовал поэзию дождя, распевая детскую песенку

Дождик, дождик, перестань!

---

<sup>1</sup> С. Маршак. О большой литературе для маленьких. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. Гослитиздат, М.—Л., 1934, стр. 21.

<sup>2</sup> С. Маршак. Литература детям. (О наследстве и ответственности в детской литературе.) «Литературный современник», 1933, № 12.

или

Дождик, дождик, пуше,

чем заучивая наизусть вялые стихи, которые начинались так:

«Золото, золото падает с неба!» —  
Дети кричат и бегут за дождем...

Я любил смешные, уже тогда старомодные и несколько неуклюжие, но какие-то громкие и задорные строчки из «Степки-растрепки». Это была первая детская книжка, которая попала мне в руки». Все то, что у ребенка явилось следствием неосознанной, но эмоционально здоровой тяги к народности и народному искусству, вскоре перешло у Маршака в убеждение. Он формировался как противник декадентской бессюжетной лирики, как сторонник поэзии, опирающейся на фольклор, отображающей живую действительность и черты живых, активных человеческих характеров. Много лет спустя, в докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей Маршак охарактеризовал противоречивые тенденции в детской литературе предреволюционной поры:

«Брюсов писал для детей:

Любо василечки  
Видеть вдоль межи,  
Синенькие точки  
В поле желтой ржи.

А ребятам нужно было действие, нужен был песенный и плясовой ритм, нужен был юмор».

Но молодому поэту претили отнюдь не только стихи поэтов-декадентов; кустарно-ремесленнические обработки фольклора, где блески живого народного чувства тонули в массе плоских мыслей и языковых и стилистических банальностей, также не могли его удовлетворить. Он стремился отвоевать фольклорное наследство от неуклюжих и тенденциозных переделок и переработок. Это стремление появилось у Маршака еще в предреволюционные годы и выразилось в его первых переводах английских народных баллад и песен, а позд-

нее нашло яркую формулировку в статье «Литература детям» (1933). Здесь он писал: «Запасы народного эпоса, русского и иностранного, неисчерпаемы. В нем отразились и различные классы, и разные времена, и разные события. . . Прежде всего надо снять с народной сказки налет сусальности, который появился тогда, когда ее приравнивали к буржуазной детской. Надо разгримировать братьев Гримм».

Нечего и говорить, что требование, выраженное здесь Маршаком, требование освободить сказку от социально-тенденциозной фальсификации, относилось в его сознании ко всем жанрам фольклора. Маршак отлично доказал это на практике своими переводами английских «Гусиных песенок», которые так безжалостно уродовались до него ремесленниками, пытавшимися приспособить фольклор к буржуазно-мещанским «запросам».

Вместе с тем, борясь против искажений фольклора, стремясь восстановить его истинный облик перед детским читателем, поэт нашел примеры творческой работы над фольклором не в стилизаторстве декадентов, а у великих русских классиков, прежде всего у Пушкина. Еще в детстве Маршак с восторгом читал сказки Пушкина и всегда видел в них образец и пример органического вхождения поэта в область устного народного творчества. Свои мысли о работе Пушкина он суммировал в «Заметках о сказках Пушкина». «Пушкинская сказка — прямая наследница сказки народной. И если Жуковский берет из сказочной поэзии народа сюжетную канву, причудливые фантастические узоры, то Пушкина привлекают не только фабула и внешняя форма русской сказки, но ее реалистическая основа, ее нравственное и социальное содержание», — так писал он здесь,<sup>1</sup> и эти слова объясняют его собственный творческий подход к фольклорному наследию, его стремление творить в соответствии с народными социальными и нравственными воззрениями, выраженными в самом фольклоре. Надо ли специально подчеркивать, что та-

---

<sup>1</sup> С. Маршак. Заметки о сказках Пушкина. В сб. «О детской литературе», Детгиз, М.—Л., 1950.

кой подход поэта к фольклору относится не только к сфере сказочной поэзии, но и ко всем жанрам, ко всему подлинно народному устному творчеству?

Ряд статей Маршака о литературе и фольклоре свидетельствует о том, что поэт видит примеры органического проникновения в фольклор у писателей-классиков, у таких гениев нашей отечественной литературы, как Пушкин и Некрасов, у таких великих мастеров зарубежной литературы, как Роберт Бернс или Ханс-Кристиан Андерсен. Маршак принципиально следует этим высоким примерам в тех своих произведениях, где он обращается к фольклорным традициям. В то же время он решительно враждебен буржуазно-декадентскому, стилизаторскому подходу к фольклору, типичному для многих поэтов упадочнических течений предреволюционной России (символизм, акмеизм, футуризм) и широко распространенному в литературах капиталистического Запада и Америки. Такой подход, при котором писатель-декадент подделывается под внешние признаки фольклора, но игнорирует его социальную сущность, его идейную направленность, его моральные устои, активно осуждается Маршаком.

И в докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей и в статье «О сказке» поэт указал на то, что сказка, как и фольклорные тенденции вообще, резко деградирует в литературе буржуазного декаданса, что под пером буржуазного писателя сказка теряет свой реализм, утрачивает «свои бытовые черты, свой ритм и подлинность». «Одряхление сказки, — замечает при этом Маршак, — идейное и формальное, знаменательно для того общества, которое теряет перспективу и веру в будущее». В этой одряхлевшей, лишенной народных корней сказке отсутствуют «моральные выводы, которые уже никто не смеет делать на Западе. А без таких выводов возможна только стилизация или шутливая пародия на сказку». <sup>1</sup> Маршак отстаивает классическое фольклорное наследие от буржуазного фальсификаторства, от безидейного декадент-

---

<sup>1</sup> С. Маршак. О сказке. «Известия», 1934, № 190, 16 августа.

ского стилизаторства, когда вместо фольклора читателю преподносится грубая подделка или глумливая пародия.

Отношение Маршака к фольклорному наследству не имеет ничего общего и с его идеализированным восприятием, с бездумным преклонением перед всем тем, что создал народ-поэт за свою многовековую историю. Подход Маршака к старому фольклору носит отчетливо выраженный критический характер. Это явственно сказывается на отборе жанров, тем, мотивов, образов фольклора, это выражается и в творческом толковании ряда фольклорных сюжетов и сюжетных ходов. Маршак — отличный знаток устной народной поэзии. Он учитывает, что в фольклоре наряду с ведущими прогрессивными его тенденциями выявляются подчас и черты, запечатлевшие исторически обусловленные предрассудки его творцов и носителей или внешние, преходящие социальные воздействия на массы. Именно оттого в поэзии Маршака, прочно опирающейся на передовые фольклорные традиции, не оказывается места для мотивов, почерпнутых из магических жанров фольклора (заговоры, заклинания и т. п.); именно оттого при обработке некоторых фольклорных сюжетов Маршак тщательно отбирает наиболее ценные в идейно-воспитательном отношении, наиболее яркие в демократическом и патриотическом смысле материалы записей и вариантов. Поэт верен здесь тем принципам критики старых фольклорных текстов, которые были выдвинуты еще Фридрихом Энгельсом в его работе о немецких народных книгах, призывавшей освободить этот фольклорный новеллистический фонд от чужеродных демократическому сознанию мотивов, максимально выявить его боевую, народную, оптимистическую сущность.

Для Маршака и в его статьях и в его поэтической практике характерен большой политический, педагогический и художественный такт при обращении к фольклорному наследству. Вот, например, как писал поэт о сказке в статье «Литература детям», высмеивая всех гонителей сказочной фантастики и сатиры: «Мы должны брать из эпоса то, что нам интересно и нужно, но

брать без педантизма, без трусости, не пытаясь мелко расшифровать богатый смысл, доверяя качеству материала и уважая читателя. Если послушать педагога-педанта, — нельзя печатать ни одной сказки. В каждой он заметит единственную черту — и всегда порочную. То сказка для него слишком жестокая, то слишком добродушная, то слишком веселая. В одной сказке он усмотрит презрение к немецкому крестьянину Гансу, который выведен дураком, а другая сказка покажется ему безнравственной, потому что Ганс оказался в ней слишком умным и обманул помещика-дурака. Сказки бояться нечего, сказка — большое богатство. Надо только выбирать ее с политическим и педагогическим тактом, учитывая возраст и характер аудитории, городской и деревенской. . .» И именно такой принцип, именно забота об идейно-воспитательной роли созданного на фольклорной основе художественного произведения — выражены в работе Маршака-поэта.

Есть у Маршака книжечка «Петрушка-иностранец». Это пьеса для детского театра, для театра кукол, одна из тех комедий о Петрушке, каких — по жанровым признакам, по фигурам персонажей — немало в русской народной драме.

Комедия немудрая,  
Однако и неглупая. . . —

так отозвался о подобной пьесе из народного репертуара Некрасов в «Кому на Руси жить хорошо», тут же подчеркнув ее сатирическую направленность:

Хожалому, квартальному  
Не в бровь, а прямо в глаз.

«Петрушка» Маршака построен столь же «немудро», как и большинство народных комедий о нем: простая последовательность комических сценок-эпизодов, скрепленных фигурой героя. Как принято в народном театре, каждый из персонажей комедии начинает свою роль с того, что представляется публике на такой манер, как, скажем, дворник:

Я — здешний дворник,  
дежурю в чертверг, субботу и вторник,  
сiju у ворóт, подняв вóрот,  
охраняю от воров город.

Перед зрителем, как это и полагается в народной кукольной комедии, разыгрывается ряд смешных сценок. Но вместе с тем комедия о Петрушке, как на то указал еще Горький, всегда имеет свой глубокий внутренний смысл, свою «прикрытую» смешными коленцами и веселыми каламбурами серьезную социальную тему. И вот тут-то ярко проявляется творческий подход Маршака к фольклору: поэт включает в свою комедию о Петрушке весьма распространенную в устном народном творчестве, особенно в сатирической сказке, насмешку над низкопоклонством. Основываясь на кровной близости сатиры в комедиях о Петрушке к сказочной сатире, Маршак закономерно выводит на кукольную сцену тему разоблачения угодничества перед всем иностранным, высмеивает и посрамляет Петрушку, прикинувшегося иностранцем. В комедии осмеяны и иноземная одежда Петрушки (о своем цилиндре «герой» замечает: «Шляпа у меня с глянцем, выгляжу я чистым иностранцем») и его ломаная речь — «смесь французского с нижегородским»:

Шоколад, мармелад, де гурмэ,  
мы по-русски не понимаэ.

. . . . .

Пардон, таракан, мерси,  
у кого-нибудь другого спроси!

В своей комедии о Петрушке Маршак отнюдь не копирует тематику старого петрушечного действия, а развивает, обогащает ее, оставаясь верным фольклорной основе, народной издевке над раболепствующими перед всем иностранным.

Глубокая верность принципам жанра при свободном поэтическом воплощении темы характеризует и стихотворные загадки Маршака, если сравнить их с аналогичными, посвященными тем же объектам, народными загадками. В народных загадках о пиле особенно подчеркивается, что она «ест», «жует» дерево.

Скоро ест,  
Мелко жует,  
Сама не глотает,  
Другой сыт бывает, —

говорится о пиле в загадке, приведенной в известном сборнике Д. Садовникова «Загадки русского народа». Маршак в своей стихотворной загадке подчеркивает тот же момент:

Принялась она за дело,  
Завизжала и запела.  
Ела, ела  
Дуб, дуб,  
Поломала  
Зуб, зуб.

В народной загадке, напечатанной Д. Садовниковым, стенные часы определяются следующим образом:

Что всегда идет,  
А с места не сойдет?

У Маршака загадка весьма сходная:

Мы ходим ночью,  
Ходим днем,  
Но никуда  
Мы не уйдем...

Близость стихотворных загадок Маршака к их народному «прототипу», к народному характеру иносказательного определения того или иного предмета или факта, афористическая точность такого определения составляют причину того, что загадки, созданные поэтом, вошли в фольклор на равных правах с собственно народными. Многие из них в качестве народных загадок, без ссылки на печатный источник, бытуют в деревнях, иногда несколько видоизмененные, а иногда и в незыблемом виде.

Например, К. Коничев приводит в сборнике «Частушки, пословицы, загадки» (Архангельск, 1954) загадку: «Ела дуб, да поломала зуб», явно связанную со стишком Маршака о пиле. Он же, вслед за другими собирателями, отмечает популярность загадки Маршака:

Музыкант, певец, рассказчик,  
А всего — труба да ящик.

Эта загадка иносказательно характеризовала граммофон, а затем, несколько видоизмененная, была переадресована патефону.



Стремление раскрыть социальную и нравственную основу фольклора характеризует и работу Маршака-переводчика. Оно отчетливо проявилось в его замечательных переводах английских народных баллад и детских песенок, которые широко известны взрослым читателям и любимы миллионами советских ребят. П. Карп и Б. Томашевский, изучая Маршака — мастера художественного перевода, совершенно правильно отметили, что при переводе английской народной баллады «Король и пастух» поэт еще резче подчеркнул плебейские черты этого глубоко демократического произведения. «Там, — замечают они, — где в оригинале пастух, отвечая на первый вопрос короля, говорит, что цена ему 29 пенсов, так как за тридцать сребреников был продан Иудой сам Христос, у Маршака говорится:

А сколько ты стоишь,  
Спроси свою знать,  
Которой случилось  
Тебя продавать». <sup>1</sup>

К этому хочется добавить, что поправка, внесенная Маршаком, не является признаком искусственной модернизации текста, а вытекает из собственной социальной логики этой баллады, из самой демократической природы фольклора.

Весьма характерна для идейно-воспитательных принципов, лежащих в основе поэтической работы Маршака, и его деятельность в области перевода английских детских песенок, так называемых «Nursery Rhymes». Здесь прежде всего показателен уже самый отбор материала для перевода. Поэт берет лишь то, что ценно в педагогическом и художественном отношении. Он проходит, например, мимо такой далекой от нравственно-воспитательных задач песенки, как песня про воришку Тэффи и про расправу с ним. Далее, знаменательно, что поэт выступает не просто переводчиком, а как бы своего рода «соавтором», что он на основе английских песенок создает произведения русского дет-

---

<sup>1</sup> П. Карп, Б. Томашевский, Высокое мастерство. «Новый мир», 1954, № 9, стр. 238.

ского репертуара, всецело рассчитанные на советских ребят. В этих переводах отсутствует стилизация, поэт стремится заменить отдельные специфические имена и понятия русскими, доступными и понятными советскому малышу. Из четверостишия про Хэмпти-Дэмпти, упавшего со стены, возникает песенка из тринадцати строк о Шалтае-Болтае; поэт вводит реалистическую мотивировку его падения (он «свалился во сне»), вся песенка строится лексически на отборе исконно русских слов («конница», «рать»). Известная песенка «Дом, который построил Джек» переведена с отчетливой ориентацией на ритмику русской детской скороговорки, а в своем тематическом развитии существенно отделяется от оригинала, в интересах воспитательных. Персонажами песенки в английском оригинале выступают: крыса, кот, пес, корова, девушка, оборванец, священник, петух и фермер. Маршак сознательно заменяет некоторых из этих лиц: вместо девушки появляется старушка коровница, вместо оборванца — толстый пастух; поэт исключает из действия пастора и фермера; вместо крысы он вводит персонаж русского фольклора — птицу-синицу. Так, сохраняя свою основу, не утрачивая полностью национальной специфики, английская песенка приближается к кругу жизненных и эстетических представлений маленького русского читателя. Яркие примеры включения иностранных фольклорных мотивов в русскую народно-поэтическую лексику являют и переведенные Маршаком английская песенка «Если бы да кабы» и норвежская народная сказка «Сундук». Все это — убедительные примеры глубоко творческого подхода Маршака к задачам переводчика фольклора.

В своих статьях Маршак решительно выступает против механического применения старых фольклорных форм к современным темам, борется за творческое восприятие традиций народной устной словесности. Он резко осуждает попытки отдельных литераторов копировать приемы классического фольклора при разработке современных сюжетов и отстаивает мысль о том, что, например, создавая новую сказку, надлежит не повторять старую, не подражать ей, а использовать ее

идейно-эстетические принципы, развивать и обогащать их. При этом Маршак совершенно основательно ссылается на известные суждения Маркса относительно судьбы классического эпоса. В докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей и в статье «О сказке» (1934) поэт четко сформулировал свою позицию.

«Мы, — писал он в названной статье, — не собираемся возрождать в Советской стране старую сказку. Нам не к чему воскрешать гномов и эльфов, даже тех гномов и эльфов, которые еще были рудокопами и пастухами (то есть являлись отражениями трудовой практики народов. — А. Д.). Мы знаем, что напрасно и навивно было бы ожидать возрождения тех художественных форм, которые были когда-то целиком основаны на мифологическом отношении к природе. И если бы поэты попытались теперь механически воссоздать народный эпос, у них получилась бы, по выражению Маркса, «Генриада взамен Илиады». Конечно, мы будем внимательно читать и изучать народный эпос, старую сказку, легенду, былинку. Но у нас уже настало время для создания новой сказки».

Свою мысль о создании новой сказки Маршак реализует в ряде стихотворных и драматизированных сказок для больших и маленьких читателей. Поэт исходит из восприятия героических черт советской действительности и советских людей, из той реальной героики наших дней, которая зачастую обгоняет фантастические представления, воплотившиеся в старой сказке. Новую сказку он создает на основе новой, социалистической действительности, используя творчески переосмысленные и переработанные традиции старой сказки. «У сказки, — заметил Маршак в той же газетной статье 1934 года, — есть замечательная возможность охватывать сразу большие пространства, перелетать из края в край, сталкивать различные времена, сочетать самые крупные вещи с вещами самыми маленькими, преодолевать непреодолимые препятствия... В нашей стране и в наши дни может возникнуть не вундербух (книга чудес. — А. Д.), а настоящая сказка, потому что у нас люди вступили в состязание с временем, прокла-

дывают пути в тех местах, где еще не ступала нога человека, и, главное, потому, что они чувствуют свою правоту».

Новая сказка, создаваемая советскими поэтами на почве самой жизни и с учетом замечательных фольклорных традиций, — это прежде всего сказка героическая. В статье «Задачи детской литературы», написанной к двадцатилетию ВЛКСМ, Маршак призывал поэтов создавать новые сказки для маленького читателя — произведения, творимые на героической основе. «Чего не хватает нашей литературе для детей?» — спрашивал писатель; и отвечал: «Прежде всего смелости воображения. В самое сказочное время, в самой сказочной стране мы не создали еще новой сказки. Дети ищут в книгах подвигов и приключений. А мы еще не дали им ни одной книги, которую имели бы право назвать героической. . .»<sup>1</sup> И Маршак первым среди поэтов, пишущих для детей, создал героические сказки; создал он их и для взрослых читателей. В поэтической сказке «Волга и Вазуза» он показал, как наше время по-новому осмысляет старое предание о реках-соперницах, как в наши дни русские реки Волга и Вазуза, презрев легендарную тяжбу-распря, дружно и радостно, как сестры, в споре-соревновании несут грузы к советским городам и стройкам. Вот отличный пример того, как старый сказочный мотив превращается в новую сказку, пропагандирующую принцип равенства в соревновании ради высокой цели:

Спорят реки Волга и Вазуза,  
Спорят с Доном, Обью и Двиной:  
Кто из них подымет больше груза,  
Больше рыбы даст земле родной,  
Кто прогонит летом больше сплава. . .  
Всем советским рекам — честь и слава!

Такой же героический, волнующе патриотический смысл вложил поэт и в новую сказку «Голуби», выразив в ней гордую мысль о всесии и непобедимости

---

<sup>1</sup> С. Маршак. Задачи детской литературы. «Детская литература», 1938, № 18—19, стр. 16.

великого чувства любви к родине. Вместе с тем уже в самом зачатке этого произведения Маршак подчеркнул его связь со сказочной традицией, с традицией народной поэтической легенды:

В грузовой машине тряской  
По пути в Берлин  
Рассказал нам эту сказку  
Землячок один.

Правда это или байка,  
Или то и се, —  
Вот поди-ка отгадай-ка!  
Верится — и все...

Как героико-комическую сказку совершенно правильно определил М. Булатов сказку для театра «Терем-теремок». В своем выступлении на дискуссии о современной сказке М. Булатов показал, как «из несложной старой сказки возникла новая по идее сказка: сказка о дружбе, о трудолюбии, о бдительности, о защите своего дома от врагов», и сделал очень верный вывод: «Теремок» Маршака может служить образцом творческой переработки народной сказки.<sup>1</sup> И в самом деле, в своем «Теремке» Маршак через целую серию веселых эпизодов провел педагогически важную мысль о защите мирного и радостного труда. В отличие от старой сказки, где медведь разрушал теремок и давил его обитателей, в театрализованной сказке Маршака жители теремка — добрые и трудолюбивые звери — дружно отстаивают свой дом от вторжения злых хищников — волка, лисы и медведя. В такой концепции этой сказки явственно выражается взгляд поэта на нравственное содержание и морально-воспитательную функцию фольклора.

В фольклорном наследии Маршак высоко ценит его нравственные идеи. По мысли поэта, именно наличие в фольклоре четких моральных принципов и идеалов придает ему исключительно важную роль одной из традиций, от которых отправляются в своих творческих

---

<sup>1</sup> «Вопросы детской литературы (1952)». Детгиз, М.—Л., 1953, стр. 304.

исканиях современные писатели. Этические, нравственно-воспитательные задачи всегда стоят перед советским литератором, и решать их помогает ему народное поэтическое творчество — вместилище и хранилище народных представлений о добре, чести, справедливости и благородстве, служащих труду и свободе. «В любом художественном произведении, — пишет по этому поводу Маршак, — как бы оно свободно ни строилось, как бы ни было оно сложно и глубоко, таится некая моральная идея. Только в одних жанрах литературы она очевиднее — например, в басне, притче, сказке, сатире, комедии; в других — в романе, повести, поэме — сокровеннее. А если этой моральной идеи нет совсем или она вывернута наизнанку, — будьте начеку. Мораль навыворот или отсутствие морали — это первый признак начинающегося в литературе разложения. Недаром такое множество сказок на Западе щеголяет аморальностью и насмешливым отношением к понятиям нравственности. Мы стоим за простую, ясную и чистую мораль. Мы гордимся воспитательной ролью нашей литературы».<sup>1</sup> Поэт видит свою задачу в том, чтобы, наследуя и развивая благородные нравственные принципы, пропагандируемые старым фольклором, поднять их до уровня требований социалистической морали.

Однако ратуя за отчетливость нравственной тенденции в поэтическом творчестве, Маршак всегда далек от того, чтобы спутать ее с плоской назидательностью, чуждой и природе фольклора. В только что процитированной статье он заявляет: «... мы никак не должны думать, что правильность наших моральных идей освобождает нас от заботы о жизненности, полноценности и объемности наших образов. Плоская, поверхностная мораль всегда отталкивает и подрывает доверие к литературе и к морали. Я вовсе не хочу сказать, что мораль надо обязательно прятать, скрывать. В басне, например, она настолько откровенна, что последние ее строчки зачастую так и называются «моралью»: «Мораль сей басни такова». Опасность — не в откровенно-

---

<sup>1</sup> С. Маршак. Литература — школе. В сб. «Советская детская литература», Детгиз, М.—Л., 1953, стр. 151.

сти, а в навязчивости морального вывода, в излишней назидательности».

Иначе говоря, Маршак, как писатель-реалист, считает, что нравственная тенденция должна всегда вытекать в художественном произведении из его действия, из логики действия. Эту мысль он превосходно проиллюстрировал в «Заметках о сказках Пушкина» на анализе некоторых пушкинских сказок, кровно близких к устному поэтическому творчеству народа, к принципам выражения нравственных идей народом. В этих своих «Заметках» Маршак отмечает: «Царь Салтан» кончается не моралью, а веселым пиром, как и многие народные сказки. Но на протяжении всей этой сказочной поэмы свет так явственно противопоставляется тьме, добро — злу и справедливость — несправедливости, что читатель всей душой участвует в заключительном пире». «Где, в каких словах сказки находит выражение ее основная идея, мораль?» — спрашивает поэт. «На этот вопрос подчас не так-то легко ответить, потому что мораль пронизывает всю сказку от начала до конца, а не плавает на поверхности. Моральному выводу не нужно особо отведенных строк, ибо он занимает столько же места, сколько и вся сказка», — так отвечает он.

Следует заметить, что и в сказках самого Маршака нравственная идея выступает как их всепроникающая сущность, а отнюдь не как «довесок» к сюжету. Все названные выше «новые сказки» поэта (и многие другие) насквозь пронизаны моралью, но эта мораль дается без всякой навязчивости, без подчеркнутой назидательности; она вырастает из самого действия, из столкновения характеров и страстей, из содержания конфликта. В сказке «Терем-теремок», рассчитанной на малышей, даже такой ее персонаж, как Рассказчик, совершенно лишен поучающей функции. Эта сказка для театра кончается радостным праздником «добрых» зверей — победителей зла, которые весело поют:

Нынче праздник веселый у нас,  
На дворе под гармонику пляс.  
Мы прогнали медведя в леса,  
Без хвоста убежала лиса,  
Без хвоста убежала лиса.  
Вот какие у нас чудеса!

А «конференс» Рассказчика при этом лишь подчеркивает тему защиты «теремка» как приюта труда и дружбы:

А пока теремок — на замок.  
Будет спать до утра теремок.

На покой собираться пора.  
Только еж не уснет до утра.

Колотушкой он будет греметь,  
Чтобы слышали волк и медведь,

Чтоб от этого стука лиса  
Уходила подальше в леса!..

Впрочем, не следует думать, что Маршак вообще отказывается от нравоучения, не считает его нужным. Поэт, разумеется, вовсе не против него как такового (и об этом он ясно сказал, определяя роль морали в басне), а отвергает лишь те поучения, которые не вытекают из самого действия, из логики его развития. Вот что говорит Маршак в статье о сказках Пушкина относительно нравоучительного вывода: «... историю жадного попа и работника его Балды поэт кончает прямым нравоучением, да и оно умещается в одной строчке — в заключительных словах Балды:

Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной».

В поэзии Маршака можно также встретиться с подобного рода коротенькими и предельно точными, как в фольклоре, назидательными моральными выводами.

Есть у Маршака, в частности, сказочка «Курочка ряба и десять утят», где поэт по-новому «пересказывает» старый сказочный сюжет:

Знаешь сказку про деда и бабу  
И курочку рябу?

Если ты ее знаешь,  
Могу я  
Рассказать тебе сказку другую.

Жили-были другие дед и баба,  
И была у них курочка ряба...



— таким вступлением начинается новая стихотворная сказка о том, как курочка ряба высидела из утиных яиц десяток пушистых утят, как она заботилась о них, как отстояла их в неравном бою от усатой кошки; иначе говоря — сказка, воспевающая добрые чувства, отвагу, смелость в борьбе со злым хищником. Отсюда и ее «мораль» — одна строчка, полная восхищения добродетелью и мужеством:

Ну и храбрая курочка ряба!

Как видим, Маршак не только ценит фольклор — сказку, песню, легенду — за его нравственную силу, но и продолжает и развивает в своей поэзии высокие моральные традиции устной народной словесности.

Художественные принципы фольклора, реалистическая сущность его картин, характеристик и обобщений много значат для развития творчества Маршака. Поэт пропагандирует их в качестве образцов для разрешения ряда задач современной литературы, в частности — литературы для детей. В докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей Маршак специально остановился на реализме фольклора, на жизненности, социальной и исторической конкретности его образов, на драматичности его характеров. «... Не только бытовая, но даже и волшебная сказка, — сказал он, — требует реальных подробностей. Вспомните крикливые восточные базары «Тысячи и одной ночи». Вспомните церемонный императорский двор в андерсеновском «Соловье» и такой же церемонный птичий двор в «Гадком утенке». Вспомните, наконец, любую из былин о кулачных боях на новгородском мосту или о богатырской заставе под Киевом. Везде — быт, живые люди, характеры. Да еще какие характеры, — сложные, с юмором и причудой! Если есть такие характеры в сказке, в ней могут быть и действие, и борьба, и настоящая идея, а не подобие идеи».

Маршак точно определяет характерную особенность фольклорной сказки — сочетание конкретности, «вещности» изображаемого с глубиной идейных обобщений. «Сказка... живет не разрозненными бытовыми подробностями, а обобщениями», — говорит он. И эти

слова не только многое объясняют в методе сказочного фольклора, но и раскрывают реалистические принципы «новых сказок» самого Маршака, где конкретность, «вещность» всегда ведет к большим, социально содержательным, воспитательно ценным обобщениям.

Эту особенность «новых сказок» Маршака подметила и определила, характеризуя его стихотворение «Вчера и сегодня», В. Смирнова. «Маршак, — пишет она, — мастер показывать вещи. Он открывает ребенку мир «вещный», предметный, утверждая и прославляя труд человека. Вещи в руках Маршака оживают, несут свою службу, требуют к себе внимания. «Лампа керосиновая» и «свечка стеариновая» спорят с лампочкой электрической, которая заменила их («Вчера и сегодня»). Это прием сказочный. Но прислушайтесь хорошенько к спору вещей: ведь это спорят «вчера» и «сегодня», старое с новым, старый быт с новым; больше того — спорят приверженцы старого уклада жизни и представители нового. И хотя говорят они как будто только о способе освещения, интонации у них так характерны, что за каждой из них возникает человеческий образ».<sup>1</sup>

В. Смирнова совершенно права, разбирая таким образом стихи, где в полном согласии с принципами сказки оживают вещи, превращаются в лица, преобразуются в характеры с юмором или причудой, а самое главное — с определенным социальным содержанием; «схватка» этих обобщенных характеров и дает стихам идейное обобщение — мысль о победе нового над старым, сегодняшнего над вчерашним.

Весьма характерно, что и в недавнем своем выступлении — в речи на Втором Всесоюзном съезде советских писателей (в декабре 1954 года) Маршак еще раз подчеркнул, что в литературе и, в частности, в литературе для детей «вещность», конкретность деталей не должна заслонять главного — людей, характеров. При этом (что тоже весьма показательно) высоко оценил он,

---

<sup>1</sup> В е р а С м и р н о в а. Поэзия советского детства. В сб. «Выдающиеся произведения советской литературы 1950 года», изд-во «Советский писатель», 1952, стр. 320.

как один из образцов правильного реалистического решения проблемы характера в литературе для детей и юношества, опыт П. П. Бажова, создававшего свои замечательные сказы на фольклорной основе, на почве уральских сказок и легенд, устных преданий и сказов. «Перед нами, — сказал Маршак, — стоит очень важная задача: создать возможно больше увлекательных книг, которые прививали бы ребенку с первых лет его жизни интерес, уважение и приверженность к труду — к самому простому и самому сложному созидательному труду. Но здесь больше, чем где бы то ни было, важно избежать схематизма и назидательности. Нам не надо стихов, похожих на зарифмованные статейки, не надо рассказов, напоминающих производственные инструкции. Книга о труде только тогда интересна и хороша, когда это книга о человеке. Борис Житков умел в коротком рассказе дать образ плотника, кузнеца, клепальщика так, что у читателя-ребенка сразу рождалось желание взяться за рубанок или молоток. Павел Бажов все свои сказы посвятил мастерам, умельцам — рудобоям, гранильщикам, камнерезам».<sup>1</sup>

Многие стихи Маршака по внешним своим признакам не имеют, казалось бы, ничего общего с фольклором. Они, как говорится, на него не похожи. Но зато они гораздо ближе, роднее фольклору, чем разного рода стилизации, подделки, «схожесть» которых с фольклором лежит прямо на поверхности, но которые при этом бесконечно далеки от социально-нравственного содержания и художественных принципов устной поэзии. Стихотворение «Вчера и сегодня» внешне ничем не напоминает народную сказку, но принципы построения образа и приемы развития сюжета идут здесь безусловно от сказки. И Маршак не случайно помещает его в книге своих избранных произведений для детей в разделе «Рассказы, сказки и присказки». Там же вполне обоснованно печатается и знаменитое стихотворение «Вот какой рассеянный», изобилующее обиходными, «вещными» подробностями современного быта, но по природе своего центрального образа связанное

---

<sup>1</sup> «Литературная газета», 1954, № 154, 21 декабря.

с фольклором, с его характерной гиперболизацией, преувеличением и заострением образа.

Жил человек рассеянный  
На улице Бассейной... —

так в самом что ни на есть бытовом духе, даже со справкой об адресе героя, начинается это стихотворение. Но образ героя тут же вырастает в фигуру, достойную соперничать с гротескным персонажем сатирической сказки:

Сел он утром на кровать,  
Стал рубашку надевать,  
В рукава просунул руки —  
Оказалось, это брюки... .

Надевать он стал пальто, —  
Говорят ему: не то... .

Стал натягивать гамаши —  
Говорят ему: не ваши... .

Вместо шапки на ходу  
Он надел сковороду.

Вместо валенок перчатки  
Натянул себе на пятки.

Бассейная, вокзал, трамвай, Бологое, Поповка — такие же черты быта, как (пользуясь примерами Маршака) базары в «Тысяче и одной ночи» или птичий двор в андерсеновской сказке «Гадкий утенок». А центральный образ и тема решены идущими от сказки приемами фантастики и гиперболизации, которые общи и реалистической литературной сказке и сказочному фольклору.

Другое знаменитое стихотворение Маршака — «Почта» внешне, казалось бы, ничем не сходно со сказкой, но и в нем история странствований заказного письма по свету близка к сказочному мотиву; письмо здесь играет роль своего рода «ковра-самолета», того самого сказочного чуда, о котором поэт в своем докладе Первому съезду писателей заметил, что человек на нем «летит не зря. Без ковра-самолета он не поспел бы во-время за тридевять земель, а это ему нужно досмерти».

В разнообразной творческой деятельности Маршака особенно большую роль играет его поэтическая работа для детского читателя. Горький точно определил значение Маршака в этой важнейшей области художественного творчества. В 1935 году он писал одному из своих корреспондентов, что Маршак — «основоположник и знаток детлитературы у нас». Удачи Маршака во многом определяются его неустанным изучением фольклора, которое благотворно сказалось и на мастерстве писателя, на его поэтике, на искусстве композиции, слова, ритма. Все художественные особенности стихов Маршака для детей обуславливаются их воспитательными задачами. «Наши дети, — писал поэт в статье «Литература детям» (1933), — должны вырасти культурнее нас. Мы снаряжаем их в большое плаванье». Серьезность поставленной задачи сказывается на серьезности и глубине содержания тем, которые поэт разрабатывает в своем творчестве для детей. Темы труда, патриотизма, интернациональной солидарности трудящихся Маршак превосходно доносит до своих юных читателей («Война с Днепром», «Почта военная», «Мистер Твистер» и др.), стремясь активно воспитывать их как людей социалистического характера. При этом существенную помощь оказывает поэту его упорная и многолетняя учеба у искусства трудового народа.

Высказываясь о фольклоре, Маршак не раз отмечал, что лучшие произведения народной устной поэзии, являясь сгустком социального опыта и жизненной мудрости людей труда, обладают ясной логикой, идейной целеустремленностью, строгостью и чистотой форм. Они всегда помогают раскрыть социально-нравственную сущность лиц, явлений, событий. Они учат познавать и мыслить, они умеют захватывать и радовать своего слушателя или читателя.

Самая структура образа в народной сказке, — указывал Маршак в докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, — не терпит отвлеченного, условного аллегоризма; здесь всегда выступает живой характер. Сказка, созданная народом, не любит декоративных, украшающих деталей, которые уводят внимание от основной фабульной нити и не «работают» на

ведущую нравственную идею, на развитие характеров и действия. Вот почему и в литературной сказке у Маршака все образы всегда «одухотворены». Волга и Вазуза в одноименной сказке живут и действуют у него как сестры, которые сначала соперничают, а потом соревнуются. «Керосиновая лампа» в стихотворении «Вчера и сегодня» — не просто аллегория отсталости и косности, но характер, личность, этакая заносчивая и брюзгливая персона, которая вызывающе держится перед «электрической лампочкой», заявляя ей:

Я без хитрости горю.  
По старинке, по привычке,  
Зажигаюсь я от спички,  
Вот как свечка или печь.  
Ну, а вас нельзя зажечь.  
Вы, гражданка, самозванка!  
Вы не лампочка, а склянка!

Характеры в литературных сказках или близких к ним по художественным принципам стихах Маршака раскрываются в действии, и потому повествование здесь всегда драматично, строится по «закону» непрерывного, сквозного развития. Это та самая композиционная слаженность, которую Маршак однажды отметил как особенность эпических жанров фольклора; та слаженность композиции, которая выражается, например, в дроблении сказки на отдельные законченные части — своего рода «кадры» сюжета.

В композиционном развитии многих стихотворений Маршака, как и в фольклоре, большую роль играют зачины. Иногда они идут от манеры сказа («Жил человек рассеянный...», «Передают в горах такой рассказ...» и т. п.), но часто — особенно в стихах для малышей, дошкольников — они основаны на присущих детскому фольклору игровых мотивах. Детский фольклор, как известно, сильнейшим образом проникнут игровым началом. И у Маршака игровой момент поэтому далеко не всегда ограничивается только зачином (как, например, в цитированном выше зачине известного стихотворения «Великан»), но распространяется на все произведение в целом. Дошкольная книга, — заметил Маршак в своем докладе о большой литературе

для маленьких, — «неразрывно связана с игрой ребенка, а игра для него — серьезное дело. Значит, дошкольная книга должна быть серьезна и действенна, как детская игра». Вот почему ряд произведений Маршака, адресованных малышам, как и многие произведения детского фольклора, идет от игры и служит игровым целям.

Маршак сам указал на это обстоятельство, рассказав в статье «Путь к детской поэзии» (1937) историю своей работы над любимым детворой стихотворением «Пожар».

«В этом году, — сообщал он, — я написал новый «Пожар» («Баллада о неизвестном герое»). Я думаю, что, сравнив... два «Пожара», читатель увидит путь, которым я прошел за это время. В первом «Пожаре» моей задачей было дать детям веселую и героическую игру в пожарных. Но время и место действия не были определены. В новой своей балладе я рассказал о том юноше, который в прошлом году совершил геройский подвиг во время пожара в Москве и бесследно скрылся. Но и в этой своей работе я стремился к тому, чтобы стихи для детей выполняли свою прямую задачу — были искусством, которое может войти в обиход детей, в их игры».

Именно потому, что в стихах Маршака для детей особенно важна игровая задача, в них так часто возникают ритмы распространеннейшего жанра детского фольклора — так называемой считалки, этого подступа к игре.

В детской считалке, использующей фрагменты самых разнообразных фольклорных жанров (колыбельных песен, сказок, частушек и пр.), богатой звукоподражаниями и скороговорками, часто встречаются «заумные» слова и мотивы, лишенные не только логики, но и смысла (типа «Эники-беники сикуль са, эники-бэники май» и т. п.). У Маршака ритмика считалки естественно культивируется в стихах для малышек, но по содержанию его стихи-считалки совершенно свободны от каких бы то ни было элементов «зауми». Типичная по своему ритму «считалка» — стихотворение Маршака «Мяч»:

Мой  
Веселый,  
Звонкий  
Мяч,  
Ты куда  
Помчался  
Вскачь?..

представляет в целом законченное стихотворение, веселое, игровое, отражающее (и «организуемое») детскую игру с мячом. В «Книжке про книжку» зачин по своей ритмике может служить ребятам считалкой, но в то же время он логически вводит читателей в содержание всего произведения, воспитывающего в детях бережное отношение к книге:

У Скворцова  
Гришки  
Жили-были  
Книжки —  
Грязные,  
Лохматые,  
Рваные,  
Горбатые,  
Без конца  
И без начала,  
Переплеты —  
Как мочала,  
На листах —  
Каракули.  
Книжки  
Горько  
Плакали...

Так поэт, отправляясь от ритмики детской считалки, обогащает этот фольклорный жанр, вводя в него отчетливо выраженные воспитательные мотивы. Это и есть практическое выполнение той задачи, о которой сказал С. Маршак в своей речи на Втором Всесоюзном съезде советских писателей, указав, что «можно и короткими стихами, песенкой, передающей радость труда, его четкий ритм, внушить ребенку веселое предчувствие настоящего дела».

Очень правильно заметила В. Смирнова в статье «Поэзия советского детства», что, стремясь передать ребенку ритмичность словесных сочетаний, Маршак идет «от народной поэзии — от народных детских счи-



талок, песенок, загадок». «Слово у Маршака, — отмечает при этом В. Смирнова, — всегда связано с образом, которому подчинены все элементы стихотворения». Образ же, — добавим от себя, — сам порожден у Маршака идейным, нравственным, педагогическим, эстетическим заданием.

Ритмику считалки не следует связывать только со стихами Маршака для самых маленьких. Поэт вводит ее и в другие стихи, считая, что она сильнейшим образом помогает действию, что она отлично передает движение, характеризует обстановку:

Кто стучится в дверь ко мне  
С толстой сумкой на ремне,  
С цифрой «5» на медной бляшке,  
В старой форменной фуражке?  
    Это — он,  
    Это — он,  
Ленинградский почтальон! . .

Или:

Ровно  
За десять  
Минут  
До отхода  
Твистер  
Явился  
На борт парохода.

Рядом —  
Старуха  
В огромных очках,  
Рядом —  
Девушка  
С мартышкой в руках.

Следом  
Четыре  
Идут  
Великана,  
Двадцать четыре  
Несут чемодана . . .

Такую ритмику Маршак любит как чрезвычайно динамичную и экспрессивную, передающую стремительность действия, развития мысли, смены впечатлений. Ритм считалки он ставит очень высоко, что видно

из его статьи о сказках Пушкина. Приведа знаменитые пушкинские строки:

Сын на ножки поднялся,  
В дно головкой уперся,  
Понатужился немножко:  
«Как бы здесь на двор окошко  
Нам проделать?» — молвил он,  
Вышиб дно и вышел вон, —

Маршак замечает: «Как легко запоминается детьми это чудесное шестистишие из «Салтана»... похожее на «считалку» в детской игре. Оно и кончается, как считалка, словами: «вышел вон».

Ритмика народной поэзии многому научила Маршака. В ряде его стихов, очень далеких от песенного или тем более частушечного задания, отчетливо дает себя знать характерный частушечный ритм. Возьмем, например, «Карусель». Тут каждая строфа представляет по своему ритмическому рисунку как бы частушку:

Под шатром широким кругом  
Мчатся кони друг за другом,  
Стройные, точеные,  
Сбруи золоченые.

Едут девочки в снях,  
Руки в муфты прячут,  
А мальчишки на конях  
За санями скачут...

Больше того, каждое такое четверостишие родственно частушке еще и своей тематической завершенностью, законченностью частной (по отношению к теме всего стихотворения) темы, развиваемой в его пределах:

Едут девочки в снях,  
Лаковых, узорных,  
А мальчишки — на конях,  
Серых или черных...

На примере одного этого стихотворения видно, как много дала поэту учеба у народного творчества, учеба у классиков русской поэзии, кровно связанных с традициями поэзии народа. В этом стихотворении — и та

композиция, которую Маршак определяет словами: «состоит из отдельных законченных частей», и ритмика, которая может быть охарактеризована его же словами: «написана легким и энергичным стихом», и, наконец, тот же чистый, точный, «отшлифованный» веками народного социального опыта и мастерством народа-поэта язык, который открывается писателю путем углубленного изучения фольклора.

Ритмика стихов Маршака так быстро завоевывает читателя — от самого маленького до взрослого — прежде всего тем, что она навеяна ритмикой фольклора, порожденной живыми жизненными отношениями и действенным мировосприятием народа. На это и сам поэт указал в «Стихах о слове», помещенных в декабрьской книжке журнала «Новый мир» за 1952 год:

Когда вы долго слушаете споры  
О старых рифмах и созвучьях новых,  
О вольных и классических размерах,  
Приятно вам услышать за окном  
Живую речь без рифмы и размера,  
Простую речь: — А скоро будет дожди!

Слова, что бегло произнес прохожий,  
Не меж собой рифмуются, а с правдой —  
С дождем, который скоро прошумит.

В этих же превосходных стихах Маршак говорит о мудрости и силе народного слова, о точном языке народных афоризмов и определений, противопоставляя его вычурному, но мертворожденному языку эстетов:

Когда мы попадаем в тесный круг,  
Где промышляют тонким острословьем  
И могут нам на выбор предложить  
Леситки самых лучших, самых свежих,  
Еще не поступивших в оборот  
Крылатых слов, острот и каламбуров, —

Нам вспоминается широкий мир,  
Где люди говорят толково, звучно  
О стройке, о плотях, об урожае,  
Где шутку или меткое словцо  
Бросают мимоходом, между делом,  
Но эта шутка дельная острей  
Всего, чем щеголяет острословье.

И нам на ум приходит, что народ,  
Который создал тысячи пословиц,  
Пословицами пользуется в меру  
И называет золотом молчанье.

Высказываясь о поэтическом языке, Маршак настойчиво борется за точность определений, за верность передачи мысли и чувства в слове, свойственные поэзии народа. «Одна пушкинская строчка: «Тяжелехонько вздохнула», — пишет он в «Заметках о сказках Пушкина», — говорит больше сердцу читателя, чем могли бы сказать целые страницы прозы или стихов. Только в подлинно народной песне встречается иной раз такое же скромное, сдержанное и глубокое выражение человеческих чувств и переживаний. Слушая сказки Пушкина, мы с малых лет учимся ценить искреннее, простое, чуждое напыщенности и преувеличения слово». Маршак восторгается структурой поэтической фразы Пушкина, свободной от лишних подробностей, изысканных сравнений и метафор:

Тучка по небу идет,  
Бочка по морю плывет.

«Здесь очень мало слов — все наперечет. Но какими огромными кажутся нам из-за отсутствия подробностей и небо и море, занимающие в стихах по целой строчке».

Не случайно Маршак поиски формы «точной и нагой», к которым призывал еще Маяковский в первые годы нашей революции, поиски верного поэтического слова сравнивает с процессом создания пословиц, творимых самим народом. Говоря о задачах поэзии для детей, он замечает в докладе Первому съезду писателей: «Не всякое сочетание слов становится пословицей. Нужна основательная проверка, нужен длительный отбор, чтобы из тысячи случайных речений какое-нибудь одно пригодились, полюбились, запомнилось и стало пословицей. Так же точно должны отбираться стихи для маленьких».

В стихах Маршака для маленьких мы видим живое осуществление этих принципов отбора слов точных, как в народных афоризмах, — слов, верно передающих и

чувства, и переживания, и видение ребенка. Вот, например, «Радуга»:

В небе — гром, гроза.  
Закрывай глаза!

Дождь прошел. Трава блестит.  
В небе радуга стоит...

Все здесь сказано предельно просто и лаконично, все точно выражает и переживание грозы малышом и картину послегрозовья. А с какой исключительной поэтической ясностью дается в отобранных словах пейзаж в зачине сказки «Волга и Вазуза»:

Меж болот из малого колодца  
Ручеек холодной струйкой льется.

Неприметен чистый ручеек,  
Не широк, не звонок, не глубок...

В той же сказке весеннее пробуждение Волги — «матушки, кормилицы родной» — рисуется словами, будто выхваченными из самого русского фольклора:

Пробудилась Волга в свой черед,  
Над собой взломала синий лед,  
Разлилась в полях среди простора,  
Напилась холодных вешних вод  
И пошла не тихо и не скоро,  
Не спеша, не мешкая, вперед...

Сами слова здесь совершенно соответствуют тому принципу создания одушевленного и — более того — одухотворенного образа реки, величавой и величественной, который сродни и сказочной фольклорной традиции и замыслу поэта — автора литературной, новой русской сказки.

Такого пластичного соответствия образа и слова идейному замыслу Маршак достигает, в частности, и потому, что, как тончайший знаток фольклора, он является и замечательным знатоком русского слова, познаваемого поэтом во всем его историческом содержании и богатстве. О своей непрестанной и деятельной работе над словом, над всеми его смысловыми оттен-

ками, которая не может быть плодотворной без знания народной речи и народной устной поэзии, Маршак поведал в проникновенном стихотворении «Словарь»:

На всех словах — события печать.  
Они дались не даром человеку.  
Читаю: «Век. От века. Вековать.  
Век доживать. Бог сыну не дал веку.

Век заедать. Век заживать чужой...»  
В словах звучат укор, и гнев, и совесть.  
Нет, не словарь лежит передо мной,  
А древняя рассыпанная повесть.

Эти стихи — еще одно свидетельство того, что для Маршака нет слова вне жизни, еще одно доказательство реалистической природы его эстетики, основы его поэтического творчества. Эстетические взгляды поэта, его замечательное искусство, обогатившее русскую советскую культуру, сложились, окрепли и развились, имея одним из своих источников поэтический фольклор — художественное творчество трудового народа.

---



*Вл. Бахтин*

## СТАНОВЛЕНИЕ СТИЛЯ

*(А. Прокофьев)*

Советскому поэту Александру Прокофьеву не повезло с критикой. Во-первых, о его стихах писали несправедливо мало. За немногим исключением, это были поверхностные или беглые рецензии на очередные сборники. А во-вторых, то, что писали о нем, заключало в себе больше неверного, чем верного. Можно только удивляться, как это на протяжении долгих лет работы поэта критика не сумела понять своеобразия его таланта, не сумела правильно ориентировать художника.

Сказанное относится и к частной проблеме взаимосвязей поэзии Александра Прокофьева с народным творчеством. В статьях В. Закруткина<sup>1</sup> и покойного академика Ю. М. Соколова<sup>2</sup> проблема эта сужалась и обеднялась. Прокофьев рассматривался названными авторами только как песенник; Прокофьев — поэт, создатель чудесных стихов, зачастую имевших прямое отношение к песне, но не являвшихся песнями, — выпал из их поля зрения.

Фольклор действительно занимает большое место в творчестве Прокофьева. Фольклор помог ему выработать свой индивидуальный стиль, то особое, неповтори-

<sup>1</sup> В. Закруткин. Идущий с песней. «Резец», 1934, № 17.

<sup>2</sup> Ю. Соколов. Александр Прокофьев и народная песня. «Литературный критик», 1936, № 1.

мое видение мира, которое определяется не только идейными позициями автора, но и всей системой его художественных средств. Об этом процессе становления стиля Александра Прокофьева главным образом и будет идти речь в настоящей статье.

## 1

Первый период творчества Александра Прокофьева ознаменовался выходом в свет трех основных сборников: «Полдень» (1931), «Улица Красных Зорь» (1931 — два издания) и «Победа» (1931—1932).

Ладожская деревня и гражданская война с ее героическими буднями — начальные этапы биографии поэта. Эти впечатления и отразились в его сборнике «Полдень». Прокофьев воссоздавал перед читателем целый мир — яркий, красочный мир сильных и мужественных северных рыбаков и крестьян. Молодое поколение, от имени которого выступал поэт, еще недавно грохотало «камнем рабочих баррикад», а теперь строило новую жизнь. Герои Прокофьева, выросшие в борьбе с суровой природой, постоянны в своих чувствах и непосредственны в их проявлении. В них много удачи и веселого задора.

Уже в первых напечатанных стихах Прокофьев выступил как поэт самобытный, оригинальный, сказавший в литературе свое слово. Новы были его герои: северные парни — «сосновые кряжи»; необычны были картины природы: бурное озеро с туманами и ветрами; картины северного быта, рыбной ловли, дальних плаваний. А главное — ново было самое отношение автора к изображаемому.

В конце 20-х годов, когда начал печататься Прокофьев, крестьянскую тему почти монополизировала группа так называемых «крестьянских писателей». Творчество их, насквозь индивидуалистическое, было проникнуто пессимизмом, носило упадочнический характер. П. Замойский, один из тогдашних руководителей Общества крестьянских писателей, в 1928 году говорил, что членам Общества давно пора бы «перестать



заниматься крохоборчеством, нитьем и суриковщиной». Молодому Прокофьеву, получившему революционную закалку в годы гражданской войны, такие настроения были незнакомы. Стихи его наполняло радостное ощущение своей силы, слитой с коллективной силой народа. «Песня, будь сердечной и веселой», — писал он в том же 1928 году.

Н. Клюев, С. Клычков и другие поэты уходящей Руси, отчасти и С. Есенин, несмотря на разницу в политических взглядах, с одинаковым недоброжелательством относились к городу, который нес в деревню социализм, и вообще ко всему новому в жизни.

«Остался в прошлом я одной ногою. Стремясь догнать стальную рать, скольжу и падаю другою», — признавался Есенин. Он видел новое в деревне, но не мог принять его до конца: «Железный гость» на полях имел для Есенина «неживые, чужие ладони».

Неподвижная «избяная Индия», где «бабкина пряжа, печные тропинки лучистее славы и неба святей», — идеал Клюева.

Прокофьев с самого начала приветствует дружбу крестьянина и рабочего. Он призывает односельчан помочь городу («Речь на собрании односельчан»), ленинградские рабочие, борющиеся за двенадцать тысяч тракторов, — для него «путиловские побратимы» («Открытка путиловской молодежи»). Поэт с сочувствием говорит о новых явлениях в деревне, пишет о «Главлодке», о «повелителе моря — Судотресте». Святители — плохая помощь рыбаку: «Проваливай, Микола и милостивый Спас!» — восклицает он во «Второй песне о Ладогге».

Сборники «Улица Красных Зорь» и «Победа» рассказывали о новом городе, о социалистическом строительстве, о гражданской войне:

В семнадцатом (глохни, романтика мира!) мы дрались как черти,  
В лоск,  
Каждый безусым пошел на фронт, а там бородой оброс.  
В окопах выла стоймя вода, суглинок встал на песок,  
Снайперы брали офицеров прицелом под левый сосок.

(«Мы», 1930)

Сила победителя и несомненный талант чувствуются в этих стихах. По сравнению с ладожским циклом здесь даны более обобщенные картины, однако Прокофьев в деталях знает то, о чем пишет. О знании жизненного материала говорят немногочисленные, но точные подробности, сразу делающие достоверным весь рассказ автора («у нас выпадали зубы с полуторного пайка», «пули необычные, с надрезом, спорили с просторами полей»), упоминания географических названий и собственных имен в связи с конкретными событиями и т. д. Главное же — стихи эти покоряют читателя своим неподдельным пафосом, глубокой взволнованностью, крепким и мужественным голосом автора.

Такое мироощущение противоположно есенинскому и тем более клюевскому. Вспомним, что художественная система Клюева в значительной степени построена на положительно понимаемых религиозных образах. У Прокофьева религиозно-библейские образы не так уж и редки, но он употребляет их либо в ироническом или отрицательном смысле, как в приведенном примере, либо для «украшения»: «богомазовскую росписью подернулась трава» («Драка»).

Обращаясь к современной теме, Прокофьев осваивает опыт Маяковского. В его стихах появляются ораторские интонации, новые ритмы, а главное — политическая целенаправленность и творческая смелость в решении темы.

Уже в «Песнях о Ладогe» Прокофьев исходил из фольклора. В начале 30-х годов он обращается к народному творчеству еще более активно. В «Песнях о Ладогe» он брал частушечные ритмы, использовал элементы народно-песенной поэтики, но оперировал ими иной раз слишком «смело»:

Ай-люшеньки, ай-люли,  
Мы поднимали груз:  
На Ладогe был Рюрик,  
На делом — Синеус.

*(«Вторая песня о Ладогe»)*

Традиционная формула («ай-люшеньки»; в другом стихотворении «дид-ладо»), взятая из старинных обря-

довых песен и механически перенесенная в частушку, звучит здесь довольно условно.

В 30-х годах, изображая фольклор как бытовое явление, поэт создает тексты, уже более близкие к народным. Такова, например, частушка, приводимая в стихотворении «Парни» (1930):

Ох ты, ох ты, рядом с Охтой  
Приютский перебой,  
Кашемировая кофта,  
Полушалонок голубой.

Прокофьев почти нигде не вспоминает о дореволюционной жизни, но там, где он это делает, он одновременно обращается и к старому фольклору, в котором эта жизнь нашла свое яркое воплощение:

Мы взяли в переделку огромный дом,  
Именуемый Россией. При этом и притом  
Каждая дверь в этом доме отперта,  
В лавках и под лавками нет ни черта.

Наготы и босоты  
Изнавешены шесты,  
А голоду и холоду  
Амбары стоят.

Пролетарская поэзия, и в первую очередь Маяковский, научила Прокофьева более глубоко и органично осваивать фольклор, причем фольклор живой, являющийся современником описываемых событий.

Поскольку стихи сборников «Улица Красных Зорь» и «Победа» тематически связаны с городом, поэт обращается к городскому фольклору, к городской разговорной фразеологии, пословицам, поговоркам, крылатым словам:

Эх, гой еси,  
На Неве еси,  
Ты, зловерный человек,  
Пошевеливайси!

Ты не рыба сиг,  
Ты не рыпайси,  
Самым круглым дураком  
Не прикидывайси!

Интересно, что очень старое «гой еси» звучит тут, в современном его городском осмыслении, с юмористическим оттенком. Такой оттенок сообщают стиху и раз-

говорно-бытовые формы: «зловредный человек», «пошевеливайси», «рыпайси» и др.

Так же пересыпано общеупотребительными оборотами и «Слово о матросе Железнякове» — по свидетельству автора, центральное в книге «Улица Красных Зорь»: «на своих на двоих», «сбита с катушек», «горбатого лепят», «ну тебя в болото с этой канителью!» и др. Из крестьянских выражений взяты только те, которые давно потеряли свой специфически деревенский характер: «курам на смех», «понаехало гостей со всех волостей».

В обоих стихотворениях народно-разговорная фразеология помогает автору создать пренебрежительно-иронические портреты врагов. А стилистическое тождество авторской речи и речи положительных героев свидетельствует об идейно-психологической близости этих героев к самому автору.

Обращение к живому творчеству народа, с одной стороны, помогло поэту изобразить реальную жизнь, где это творчество занимает далеко не последнее место; с другой — создать художественную форму, доступную и эстетически близкую современному же читателю. Вместе с тем Прокофьев воспринял и лучшее в идейном содержании фольклора — бодрость, оптимизм, тот веселый задор и лукавство ума, которые еще Пушкин определил как одну из национальных черт русского характера.

## 2

Две основные темы — деревня и гражданская война — постоянно привлекали внимание Прокофьева. О гражданской войне Прокофьев пишет во всех своих ранних сборниках. Однако по мере того, как меняется общее направление его работы, меняется стилистическое оформление и этих стихов; сами герои гражданской войны изображаются им то как «рядовые» крестьянские парни («Полдень»), то как городские пролетарии — «горняки», «металлисты» — «ребята от путловских перекрытий, от тяжелых цехов Парвизайнена» («Улица Красных Зорь»).

Разрабатывая обе названные темы после «Победы» и «Улицы Красных Зорь», он не может, конечно, миновать народное творчество, близкое ему с детства и неотделимое от народа, судьбы которого показывает поэт.

Прокофьев пробует подражать фольклору, обрабатывать его, пользуется отдельными художественными приемами устной поэзии. Произведения, написанные в это время, вошли в сборники «Дорога через мост» (1933) и «Временник» (1934). «Временник» — итог работы над фольклором в ранний период прокофьевского творчества. Стихи обоих сборников изображают нозую, созетскую деревню, ломку старого уклада и старого сознания: старик Степан Булдыгин, собравшийся было умирать, решает снова жить и встает со смертного одра («Как во нашей во деревне»); другой старик просит, чтобы его похоронили по новому обряду, с музыкой («Василий Орлов»); общее собрание односельчан отменяет церковный праздник Покрова («Отмена праздника»); крестьянин Петр Гладин вступает в колхоз («Вступление в колхоз») и т. д.; есть здесь цикл стихов о гражданской войне, в том числе три песни о Громобое и «Повесть о двух братьях».

Рассказывая о преобразованиях в жизни деревни, поэт в незначительной степени опирался на народное творчество. В старом фольклоре Прокофьев различал многие черты уходящего быта.

Девушку выдают замуж. Она идет по своей воле, ей ни капельки не грустно. Но есть традиция, и невеста, срывая со стены фотографию жениха, причитает над ней:

...ах, не мучьте,  
Ах, не делайте надсад,  
Потому что очень скучно  
Покидать цветущий сад.

(«Свадьба», 1933)

Подобная традиция стала нелепой. Автор показывает это, вводя в пересказ свадебного причитания явно ощущаемую иронию.

Стихотворение «В праздник» с теплым юмором ри-

сует деревенского паренька, поработавшего в городе и вернувшегося на родину за невестой: «пять значков системы мопра на груди его лежат», на нем — новая шапка с не оторванным еще магазинным номерком, «на руке часы-браслетка». «Он работал в Ленинграде, в *чуждеальной стороне*», — рассказывает невеста соседям, и этот единственный во всем стихотворении народно-песенный оборот характеризует и форму и строй мышления деревенской девушки, которая еще судит о мире масштабами своей деревни, и показывает авторское ласково-шутливое отношение к своей героине.

Значительно больше возможностей для использования фольклора поэт увидел в лирической теме и в теме гражданской войны.

С самого начала герой нашей эпохи, участник великих исторических событий, преобразивших всю страну, видится поэту как человек огромной физической и нравственной силы: «И каждый парень — Разин. Иначе не суметь». Это естественно привело поэта к гиперболизированным фольклорно-эпическим образам: у Громобоя шашка — «от Кубани до Кремля».

Десять бурь, четыре ветра  
Преграждали путь ему.

Могучим великаном изображен и Павел Громов в стихотворении «Вечер»:

Он (плечи что двери!) гремел на Дону.  
И пыль от похода затмила луну!

Горький считал, что гиперболы у Прокофьева идут от Маяковского. На самом деле у обоих поэтов один общий источник — народное творчество, точнее — былина. Сходную систему бытовых крестьянских эпитетов и сравнений находим, например, в былине «Илья Муромец и Идолище» («Онежские былины», № 219). Идолище говорит о себе:

Как я-то еще ведь Идолищо,  
А росту две сажени печатных,  
А в ширину-то ведь сажень была печатная,  
Головищо у меня да что лкто лохалищо,  
Глазища у меня да что пивные чашища,  
Нос-от ведь на рожу с локоть бы.

Довольно близко к этому изображение старшего брата (белого солдата) в «Повести о двух братьях»:

Старший сын не знает равных.  
Ноги — бревна. Грудь — гора...  
... У него усы как вожжи,  
Борода что борона!

Белого солдата Прокофьев нарисовал в непривлекательных красках — в полном соответствии с народной традицией. Но совсем иное впечатление производит сходное описание положительного героя — красного командира Павла Громова. Здесь, как справедливо отметил Горький, автору явно не хватило художественного такта.

Заметных успехов добился Прокофьев, обратившись к живым жанрам народного творчества — к песне и частушке, пословице и поговорке. В этой группе стихотворений о гражданской войне герои — матросы, партизаны, красноармейцы — изображаются в реально-бытовом плане, нередко с оттенком легкой дружеской иронии, столь свойственной фольклору. Особенно удобным оказался здесь бойкий частушечный размер:

Тут — ложбина, там — овраг,  
Яма, ямка, ямочка,  
Справа — враг и слева — враг.  
Эх, мама, мамочка!

*(«Первая песня партизан», 1931)*

Поэт часто использует пословицы, поговорки, бытовые обороты речи, присказки, прибаутки: «наводит тень на плетень»; «мы идем, и никаких гвоздей» и т. д.

Интересное и своеобразное литературное явление представляют собой такие произведения Прокофьева, как «Песня о гибели комиссара», «Не ковыль-трава стояла», «Повесть о двух братьях» и некоторые другие стихи 1932—1933 годов. Всех их роднит явная близость к народной песне, причем сам сюжет этих стихов, в отличие от ранее созданных, построен на традиционно-фольклорной основе: столкновение и гибель братьев («Повесть о двух братьях»), обращение умирающего воина к коню с просьбой рассказать о его смерти («Не

ковыль-трава стояла») и т. д. Автор широко использует при этом и отдельные народно-поэтические приемы, образы, ритмы. Рассмотрим, например, «Песню о гибели комиссара»:

По лугам, по чернолесью  
Разлеглась страна.  
Как на той на стороне  
На войне — война.

Как по той по стороне  
На беде — беда.  
Впереди стоят леса,  
Позади — вода.

Только ветер ледяной,  
Только вой волков,  
Только конь вороной,  
Только стук подков.

По суглинкам, по пескам,  
Крытым пулями,  
Комиссар спешит к войскам  
Вровень с бурейю.

Яростны на нем и вечны,  
Ненавистные врагам,  
Крылья звезд пятиконечных,  
Шлем, кожанка и наган!

Ветер. Ночь. Конь. Песок.  
А в начале дня  
Семь зеленых молодцов  
Брали в плен коня.

То не сено в копне,  
Не котел в углях —  
Атаман сидит на пне  
В сорока ремнях!..

Здесь почти каждая строфа заключает в себе какой-то народно-поэтический прием. Характернейшая черта песни — повторы. Чуть ли не все их виды представлены тут: простое повторение предлогов («по лугам, по чернолесью»), повторение предлогов в сходных синтаксических конструкциях («как на той на стороне», «как по той по стороне»), употребление одних и тех же слов («на войне — война», «на беде — беда»), слов одного



корня («задумал думку», «гром гремит» — в заключительных четверостишиях), анафора («только ветер ледяной, только вой волков» и т. д.), сочетание синонимических слов («не смотри, не зри»). Имеются и постоянные песенные эпитеты («конь вороной») и отрицательный параллелизм («то не сено в копне»), и иносказание («шляхом шлялись семь ворон. Красный гриб широкошляпый к нам попал в полон»), и ироническое иносказание, хорошо известное по песне «Не шуми, мати зеленая дубровушка» («награжу тебя тесьмой»). Ходячее поговорочное выражение («ты свезешь мое письмо в штаб Духонина») употребляет атаман. Даже глагольные формы («брали в плен») и неточные ассонансные рифмы в ряде случаев близки к фольклорным (врагам — наган; лицом — вересом, с ударением на первом и полуударением на третьем слоге в слове «вересом»).

Несмотря на такое обилие народно-поэтических элементов, «Песня о гибели комиссара» имеет вполне современный характер. Достигается это тем, что фольклорные элементы занимают в стихе подчиненное место, не несут на себе основной смысловой нагрузки.

Поставленное в заголовок слово «комиссар» сообщает конкретный исторический смысл несколько неопределенным картинам: «на войне — война», «на беде — беда». Образ (а вместе с тем и внешний облик) самого комиссара — главного героя охарактеризован такими атрибутами, как «звезда», «шлем», «кожанка», «наган», и тоже вырисовывается достаточно ясно. Более традиционен (и приемом изображения и системой сравнений) образ атамана, но и здесь яркая деталь («в сорока ремнях») сразу же возвращает нас в реально-бытовую обстановку.

Тем же приемом сочетания неопределенных, исторически нейтральных элементов с элементами конкретно-историческими пользуется Прокофьев и в языке. Специфически фольклорные выражения вроде «гром гремит» и «задумал думку» уже давно вошли в разговорный обиход и стали идиоматическими оборотами русского языка. Названные идиомы живут в народе веками. Поэт соединяет это «вневременное» с хроноло-

гически определенной фразеологией и лексикой, употребленной, что очень важно, в прямой речи персонажей («штаб Духонина», «челдон»).

Традиционные фольклорные элементы, переработанные Прокофьевым, предстают перед читателем в новом качестве, выполняя при этом необычную для них роль. В песне повторы, например, помогают запомнить текст, создают определенный стиль речи (торжественная неторопливость при повторении предлогов) и т. д. Постоянное употребление этого приема сделало его традиционным в нашей народной поэзии. И потому, кроме чисто художественного эмоционально-стилистического значения, в литературе он приобретает и значение элемента национального. Ту же роль могут играть все другие более или менее устойчивые особенности фольклорных текстов — постоянные эпитеты, ритм, параллелизмы, сравнения.

С любовью и горячим сочувствием рассказывает народная песня о жизни и мужественных подвигах простых сынов народа — вольных казаков, солдат, крестьянских молодцев. Поставив своего героя в рамки такой же песни, Прокофьев авторскую, личную оценку усилил привычной положительной оценкой песни, а вместе с тем его новый герой — воин революции — превратился в героя народного.

По способу обработки материала стихотворение «Не ковыль-трава стояла» близко к «Песне о гибели комиссара». В него так же широко влилась народно-поэтическая струя. Здесь находим частушечный хореический размер, прием ретардации, постоянные эпитеты, отрицательные параллелизмы и т. д.:

Не ковыль-трава стояла  
У гремучих вод, —  
То стоял позиционно  
Партизанский взвод.

Ср. начало старой солдатской песни:

Не ковыль-трава шатается,  
Шатается добрый молодец.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «Уральский фольклор», под ред. М. Г. Китайника. Свердловск, 1949, стр. 50.

Но при всем том есть в этих стихах и художественные просчеты автора. Таковы, например, заключительные строки, задуманные как пересказ известной народной песни. Смертельно раненный боец говорит коню:

«Ты беги, гнедой, к Донцу  
(Смерть-отрава тут),  
Передай скорей отцу  
Письмо-грамоту.

Крой, как козырь, по кувшинкам...  
В том письме давно  
Мной на пишущей машинке  
Все отстукано.

Все отстукано,  
Отговорено,  
В полной памяти,  
Доброй волею,

Что негоден я пахать,  
Не джуж плотничать,  
Что в родном дому  
Не работничек...»

Уже самое количество заимствованного материала наводит на мысль о том, что он попал в стихотворение сырым, непереработанным. В «Песне о гибели комиссара» мы отмечали как удачу соединение исторически неопределенных фольклорных элементов с деталями реальной действительности. Там песенные приемы (и прежде всего повторы) не несли в себе никакой архаики. Здесь целый комплекс старых понятий автор соединил с новыми («письмо-грамота» на пишущей машинке), что ведет к стилистическому разнобою. Прокофьев в дальнейшем отказался от такой манеры письма.

Оглядываясь назад, можно сказать, что «Временник» явился отрядным событием в поэзии 30-х годов. Созданный на материале живой действительности, опирающийся на художественные богатства народного творчества, сборник этот противостоял нигилистическим вывертам формалистов и рапповским примитивам. В творчестве самого Прокофьева «Временник» — большой шаг вперед на пути к мастерству. Развитию

поэта в значительной степени помогало поэтическое творчество народа, особенно песня и частушка, где Прокофьев нашел яркие, полновесные общерусские слова, отшлифованные многими поколениями.

После «Временника» Прокофьев продолжает упорно осваивать лирику.

Лирика Александра Прокофьева — наиболее самобытная область его творчества и, по нашему убеждению, несмотря на отдельные неудачи, является значительным достижением всей советской поэзии.

Лирика молодого Прокофьева богата и разнообразна. Поэт, остро воспринимающий жизнь, откликается почти на все важнейшие события, смело ставит и решает большие, актуальные проблемы. Интересна политическая лирика Прокофьева — его стихи о Германии, которую «давит за глотку великой петлей Версаль». К трудовой и борющейся Германии поэт обращается с дружеским приветом: «Наш голос через кордоны: — Германия, ты — жива?»

Поэт-публицист с гневом и иронией говорит о старом мире, о правителях его, которые уже не могут спать, ибо «мы потрясаем мир».

В начале 30-х годов Прокофьев не остается в стороне от ожесточенной борьбы с рапповскими вульгаризаторами, явными и тайными врагами советского искусства.

В ряде замечательных стихов он высмеивает ханжество и приспособленчество в литературе, выступает «в защиту влюбленных». «Недрузи» поэта — те, кто, отрицая бодрую, жизнеутверждающую основу нашей поэзии, «готовят нам при жизни саван, о смерти первые кричат».

В одном из стихотворений на эту тему поэт говорит о невозможном — от Земли отступают звезды:

Звезды рвут связующие нити,  
Пропадают в предвечерней мгле.  
Я кричу вовсю: — остановитесь!  
Мало ли загибов на земле!

Сколько их таких? Ну, может, двести,  
Съевших по головке белены,

Руку простирающих на песню  
Мелким объявлением войны.

Им ли усыплять под хлороформом  
Общую земную красоту? ..  
Если звезды стали ниже нормы,  
Можно их поднять на высоту!

И сам прием — реализация отвлеченного представления (для поэтов не нужны звезды) и ораторская интонация в финале несомненно связаны с творческим восприятием Маяковского. Но стихотворение это, одно из лучших у Прокофьева, разумеется, вполне оригинально — и по замыслу, навеянному конкретной обстановкой 30-х годов, и по воплощению. Оно обладает большой эмоциональностью не только благодаря выразительным и вместе с тем простым и конкретным образам, но и благодаря явственно ощущаемому движению авторской мысли и чувства. Движение это отражается в последовательной смене интонаций — вначале повествовательной, затем, в кульминации, предельно взволнованной («я кричу: — остановитесь!»), далее, в раздумьи, вопросительной, за которой слышится утверждение («им ли усыплять»), и, наконец, спокойно уверенной, где так удачно сочетается прямой и переносный смысл слов: «можно их поднять на высоту».

«Общая земная красота» — красота природы и песня — одно и то же в сознании поэта. Эту мысль он проводит во многих лирических стихах. Борясь за право художника видеть и изображать мир во всем богатстве красок и звуков, Прокофьев раньше других заговорил о новой, радостной песне, которую должны дать поэты своему народу: «Мы все ответственные, поэты, за песенный тяжелый груз». Прокофьев понял, что новое время требует новых — бодрых, «боевых» — песен, что старые народно-поэтические образы не соответствуют изменившемуся быту и новым эстетическим вкусам:

Пора витийствовать, неряхи,  
Чтоб в слове выступала соль.  
Довольно Дуне-тонкопряхе  
Ходить по городу босой.

Музыку на тексты Прокофьева писали многие композиторы: Д. Прицкер (известная «Песня о баяне»,

баллада «Памяти павших», «Дальняя дорога», «Любушка», «Песня о Ладогe», две колыбельных, цикл песен о новой Волге и др. — всего около 30 произведений), Н. Леви («Походная» и др.), В. Соловьев-Седой («Баллада о солдатском сне»), В. Сорокин (кантата «Сады цветут»), А. Егоров (кантата «Россия»), Г. Фарди, А. Митюшин, И. Дзержинский, В. Пушкин и др.

Такое обилие музыкальных воплощений прокофьевских стихов нельзя объяснить случайностью. Композиторы справедливо видят в них живую народно-песенную стихию. Надо полагать, что это особенно чувствовалось в 30-е годы, когда в литературе еще активно выступали последыши декадентской литературы, футуристы, формалисты, конструктивисты. Их поэзия, нарочито усложненная, атональная, дисгармоничная, далекая от ясности и красоты народного искусства, вполне соответствовала тому «сумбуру», который распространялся тогда композиторами-формалистами в музыке.

Если говорить о направлениях в искусстве того времени, то Прокофьев со своими близкими к народной поэзии стихами сближался с М. Исаковским, А. Твардовским (в музыке на тех же позициях стояли В. Захаров, М. Блантер, братья Дан. и Дм. Покрасс и многие другие).

В то же время нельзя умолчать и о том, что поэзия Прокофьева во многом отличается от поэзии Исаковского и Твардовского. Вот этого-то своеобразия Прокофьева критика, как уже сказано выше, и не увидела. Зато критика увидела то, чего на самом деле не было: она создала ему репутацию песенника. Между тем собственно песенное творчество занимает у Прокофьева сравнительно небольшое место.

Однако поэт любит песню. Ей посвятил он немало строф и целых стихов:

То веселая и светлая,  
То грустная,  
Широка ты, глубока ты,  
Песня русская!

. . . . .

Лучше нет тебя на свете,  
Всем ты хороша,  
Песня вольная, как ветер,  
Русская душа!

Больше всего любит Прокофьев песни маршевые, походные. В их содержание он вкладывает весь свой богатый боевой опыт (гражданская война, финская кампания, Отечественная война), а в их художественной форме явно ощущается отличное знание народно-песенной традиции.

Слева — поле, справа — поле,  
Впереди — затон.  
Едут, едут комсомольцы  
На родимый Дон.

(1933)

Многое здесь напоминает нам о народной песне: и сам пейзаж, уместившийся, как обычно в песне, всего в двух строках, и повтор-звукопись, так удачно передающий движение всадников; и образ Дона, восплаваемого издавна, и эпитет «родимый» — все это от фольклора. Тем же ароматом народности напоена и «Песня о баяне», имевшая широкое распространение в предвоенные годы:

По лесам, долинам и полянам,  
Вдоль прикамских, волжских берегов  
Все с баяном, ой да все с баяном  
Мы ходили, ходили на врагов.

(1937)

Или:

Ой, дорожки — тропы полевые,  
Ой, лужки, лужки.  
Как по тем дорожкам боевые  
Шли да шли дружки.

(«Походная», 1946)

В 1939—1940 годах, участвуя в финской кампании, поэт создает тексты, ориентирующиеся не на старую воинскую песню, а на новую, массовую советскую

песню-марш. Последняя обычно имеет ясное деление на строфы-куплеты, припев, более четкие ритмы.

Лирическая — любовная и шуточная — песня и частушка привлекают особое внимание Прокофьева.

В ряде случаев можно обнаружить прямую связь между фольклорными и прокофьевскими текстами. Так, в песне, записанной в 1926 году в бывшей Олонецкой губернии, есть такие слова: «Ты не ходишь ли к иной да не смеешься ль надо мной» и т. д. (ср. у Прокофьева: «Ты не ходишь ли к иной, ты не хвастаешь ли мной?» — 1934). Примеры можно умножить. Однако частушки Прокофьева народны не только какими-то строками, словами или отдельными элементами — приемами, ритмом, образами; они народны по своему духу — веселые, жизнерадостные, жизнелюбивые.

Прокофьев создал несколько циклов плясовых частушек. В одних случаях эти циклы не имеют сквозного сюжета; в других случаях это частушечная дуэль, соревнование двух поющих девушек в находчивости и остроумии; иногда, взяв какое-то четверостишие, поэт разворачивает его содержание в последующих строфах («Новая частая», 1935; позднее подобный же прием встречается и у Исаковского — «Лучше нету того цветку» и др.).

Одна из наиболее известных песен Прокофьева, сохраняющаяся в песенном обиходе вот уже почти двадцать лет, — «Тайга золотая» (1937):

Коль жить да любить — все печали растают,

Как тают весною снега...

Звени, золотая, шуми, золотая,

Моя золотая тайга!

.....

Меня полюбила одна дорогая,

Одна дорогая — моя.

Это песня лирическая, простая и конкретная по содержанию, напевная (напевность проявляется, например, в преобладании открытых слогов), с частыми повторами. Она обогащает читателя новыми образами («золотая тайга»), новым настроением, не соединяя их механически со старыми, никого не перепевает. Это и



ценно в ней, это и обеспечило ей успех, который, разумеется, делит с поэтом и композитор В. Пушков.

Прокофьев — автор песенных текстов отличается от Исаковского так же, как романс отличается от массовой песни. Если не считать походных, маршевых песен, которые не являются, по нашему мнению, наиболее ценной частью прокофьевского творчества, то все остальные его песни — любовные или шуточные. Исаковский в произведениях этих жанров, как бывает и в фольклоре, не дает конкретно-индивидуальных описаний. В переживаниях Катюши и других героев стихов Исаковского больше общего, чем неповторимо личного. Фон, на котором действуют эти герои, тоже неопределенен. У Прокофьева почти в каждом стихотворении обстановка играет более активную роль. Природа, которая у Исаковского привлекается обычно лишь для параллельных сопоставлений, у Прокофьева становится предметом развернутого изображения. Через пейзажи рисует он и чувства самих героев. Так построены, например, стихотворения «Лети, весенний ветер», «Я ее весной нашел такую», «Что весной на родине? Погода», «Задрожала, нет — затрепетала», «Утро» и др.

Массовых песен с подобным содержанием не бывает. Не случайно композиторы, создавая музыку на тексты Прокофьева, охотнее всего прибегают к романсным мелодиям.

Нужно сказать, что и по своей форме произведения поэта не слишком удобны для музыкального воплощения. Та звуковая нарядность, иногда напряженность и сгущенная красочность, которые отмечают стихи Прокофьева, уже не оставляют места для музыкальной фразы. Стихам этим свойственна перегруженность образами, эпитетами, избыток описательных оборотов; традиционные образы часто даны у Прокофьева в необычном значении или в иностильном окружении; нередки у Прокофьева переносы, смена ритма, сложная структура фраз; стих не всегда удобен для пения: в нем встречаются труднопроизносимые сочетания согласных, паузы в середине строки и т. д.

Прокофьев в этом смысле ближе к Маяковскому, который тоже обычно ориентировался на разговорную,

а не на песенную интонацию. Некоторые из критиков такую особенность прокофьевского таланта ставили ему чуть ли не в вину, противопоставляли Прокофьева Исаковскому. Однако понятия «песенность» и «непесенность», так же как, скажем, «стихи» или «проза», «роман» и «поэма», являются лишь определяющими, а не оценочными характеристиками творчества бесконечно многообразных по стилю писателей. Разве замечательное стихотворение «Дальний мир, беззвучный и бесслезный», разобранное выше, хуже от того, что оно не песня? И разве стихи, удобные для пения, превосходят в чем-то стихи Маяковского, удобные для ораторской речи?

В своей публицистической лирике поэт почти не прибегает к фольклору. Зато в стихах, передающих личные, интимные чувства и настроения поэта, народное творчество использовано очень широко.

Возьмем, например, такое характерное для Прокофьева стихотворение, как «Вопрос» (1938):

Ты скажи мне по правде,  
Кто гуляет с тобой  
Вдоль по улице главной,  
По другой, по любой?

. . . . .  
Кто он — равный, неравный —  
Ловит взгляд голубой,  
Ты скажи мне по правде,  
Кто гуляет с тобой?

То ли ходит он легче,  
Пояс ярче ль горит,  
Кто гуляет, что шепчет  
И о чем говорит?

Нрав его и обычай,  
С кем он делит почет,  
Как зовут или кличут,  
Что он делает, черт?

Здесь встречаются народно-песенные приемы: повторения отдельных фраз, предлогов, шушливый неожиданный конец. Элементы фольклорной поэтики, не имеющие традиционного значения, сочетаясь с народно-

бытовой лексикой («скажи мне по правде, кто гуляет с тобой»), придают всему стихотворению неповторимый национальный колорит. Такую же роль играют фольклорные элементы и в других лучших стихах поэта («Дроля», «Не боюсь, что даль затмилась», «Лучше этой песни нынче не найду» и др.).

3

Патриотический подъем, охвативший наш народ в годы Отечественной войны, отразился и в творчестве Александра Прокофьева, а активная работа во фронтовой печати дала ему обильный материал. Многие стихи, вошедшие в военные сборники поэта — «Таран» (1942), «Атака» (1943), «Фронтовые стихи» (1943) и др., посвящены определенным событиям и фактам («Баллада о красноармейце Демине», «Билет № 4142357», «Бессмертие» — о подвиге лейтенанта И. Н. Павленко); другие произведения рисуют обобщенные картины войны, говорят о патриотических чувствах советских людей, об их уверенности в победе над врагом. Значительное место в творчестве Прокофьева занимает тема Ленинграда, города-героя. Тесная связь с эпохой определила историческую конкретность, точность образов: Ленинград теперь «в боевой походной гимнастерке, в скатке через левое плечо».

Привлекает жанровое разнообразие творчества Прокофьева военных лет. Особенно охотно прибегает поэт к сатире. Он широко использует старые песни, частушки, приспособлявая их к современности, иногда слегка перефразируя, иногда оставляя только ритмический строй песни, послуживший образцом:

Копится, копится  
Боевая сила,  
Роеется, роеется  
Гитлеру могила!

Чаще всего Прокофьев обращался к песням плясовым и сатирическим, которые могли создать бодрое, веселое настроение у читателя-бойца: «Камаринская», «Ах, дербень, дербень, Калуга!», «Ой, жги, говори,

договаривай!», или пародировал грустные: «Страдания» и др. В эти годы поэт написал несколько циклов частушек, высмеивая врагов, прославляя мужество и мощь советских бойцов (сборник «Гармонь», 1943).

Наше дело — дать врагу,  
В землю вбить, согнуть в дугу,  
Дать по первое число,  
Чтоб ничто их не спасло!

Актуальность, доходчивость, боевой дух — все это положительные качества поэзии Прокофьева военных лет.

Наиболее значительное произведение, созданное Прокофьевым в годы Отечественной войны, — поэма «Россия». Двадцать лет назад в статье «Мой творческий опыт — начинающим писателям» поэт заявил, что работа над фольклором и освоение лирики являются «боковыми тропами» на его творческом пути.<sup>1</sup> Вскоре после этого А. Дымшиц высказал мнение, что по характеру своего дарования Прокофьев эпик, а не лирик.<sup>2</sup>

«Я думаю, — замечал Н. Тихонов, — что Прокофьеву при выходе на большую форму следует написать поэму типа некрасовской «Кому на Руси жить хорошо».<sup>3</sup>

И сам поэт и его критики ошибались. Главная особенность эпического писателя в том, что он в развернутом сюжетном повествовании создает характеры, рисует столкновения характеров как столкновения социальных сил. Большинство произведений Прокофьева бессюжетно, и в них он изображал только свои чувства или чувства своих лирических героев, которые (герои), хотя и близки его собственной индивидуальности, но не тождественны ей. Это «парни», «сосновые кряжи», с упрямым и сильным характером, подчас веселые и

<sup>1</sup> А. Прокофьев. Мой творческий опыт — начинающим писателям. «Резец», 1934, № 5, стр. 20—21.

<sup>2</sup> А. Дымшиц. Литература и фольклор. Сб. статей. Гослитиздат, М., 1938, стр. 94.

<sup>3</sup> Н. Тихонов. Ленинградские поэты. «Литературная учеба», 1934, № 6, стр. 70.

лукавые, подчас грозные и беспощадные; это девушки-беляночки, Настеньки и Любушки, милые и ласковые, изредка — ветреные, чаще — верные подруги. Это характеры-типы, в них мало индивидуальных черт, что роднит их с героями фольклора.

Братья Шумовы тоже рисуются обобщенно, без какой бы то ни было детализации характеров. В данном случае это оправдано замыслом поэта. Братья-воины символизируют несокрушимое единство и мощь народа, и потому так напоминают они сказочных богатырей, которые «все равны как на подбор».

Национальное искусство, с одной стороны, помогает поэту воссоздать черты национального характера, а с другой — именно в народном творчестве с наибольшей глубиной выражена вековая любовь русского человека к родной земле; наконец, творчески усвоенные элементы фольклора, как отмечалось и выше, придают национальное своеобразие самой художественной форме произведения. Вот почему полными пригоршнями черпает Прокофьев богатства народной поэзии. Россия Прокофьева — страна лесов и рек, цветов и трав, страна «дельных ребят». Описывая эту Россию, он охотнее всего прибегает к песням — иногда пересказывая, иногда целиком повторяя их поэтическую систему:

Снежки пали, снежки пали, —  
Наверху гусей щипали.

Или:

Ой, не так далеко и не близко,  
Пролетали лебеди очень низко.

Как и автор «Василия Теркина», Прокофьев использует большое количество пословиц, поговорок и частушечный ритм для изображения походного солдатского быта:

Солдаты дымом греются,  
Солдаты-шилом бреются  
И врят щи из колуна...

Но значительно чаще поэт берет отдельные народно-песенные образы и даже отдельные слова: «сидит во-

рон на дубу», «цветет калина», «сокол», «заморские» и т. д., и т. п. Образная система Прокофьева, столь близкая к фольклору, опирается на стилистически родственную народную разговорно-бытовую лексику и фразеологию: «с-под ладони», «шалашик», «по грибы».

Лирическая взволнованность и национально-патриотические чувства автора выявляются буквально в каждом эпитете, метафоре, сравнении, которые почти все имеют оценочный характер: «соловьиное горло — Россия», «широкая русская песня», сразу брызнувшая в поднебесье «по-родному, по-русски, взхлёб», «родимые матери наши», «певучая русская речь», «родная Россия», — примеры, взятые только из первых шести четверостиший поэмы.

Эти образы и обороты («соловьиное горло», «певучая русская речь») поэт переводит в современность с помощью новых понятий и выражений: «ночной извозчик наш У-2», «гвардейский шаг печатает», «законные сто грамм» и т. д.

На первый взгляд, герои Прокофьева не изменились за последние годы, так что братья Шумовы из поэмы «Россия» как будто бы во всем повторяют персонажей стихотворения «Проводы в Красную Армию» (1934). Однако это не так. Прокофьев очень неохотно вводит в стихи конкретные бытовые детали, избегает точной передачи прямой речи. Но все-таки видно, как выросли герои поэта в культурно-политическом отношении. Братья Шумовы интересуются политикой, внимательно читают газеты («от «Пролетарии всех стран» до места, где верстается!»). К Шумовым поэт относится с глубоким уважением, ирония здесь уже немыслима. И дело тут не только в жанре — сказанное можно подтвердить многими другими военными и послевоенными стихами Прокофьева.

История семьи Шумовых дана на многокрасочном лирическом фоне. Вся Россия, вся русская природа проходит в стихах поэта то страдающей от войны, то помогающей своим защитникам. Огромное внимание уделяет Прокофьев пейзажу. В сущности, можно сказать, что русская природа, равнозначная для Прокофьева понятиям «родина», «Россия», — главный и

единственный герой поэмы. Во имя «дольной да горной» России, во имя ее лесов, рек и полей вышли на смертный бой русские люди:

Люблю березу русскую,  
То светлую, то грустную,  
В беленом сарафанчике,  
С платочками в карманчиках,  
С красивыми застёжками,  
С зелеными сережками.  
Люблю ее заречную  
С нарядными оплечьями,  
То ясную, кипучую,  
То грустную, плакучую.

Текст этот, на первый взгляд, весь пронизан фольклором. Однако оказывается, ничего фольклорного здесь нет: пейзажная зарисовка в народном творчестве не встречается; ни одного специально фольклорного образа, за исключением разве эпитета «плакучая», также нет; ритм стиха (не размер, который сам по себе еще ни о чем не свидетельствует) вполне литературный.

И все-таки стихотворение ощущается как подлинно народное. Дело здесь не только в том, что поэт воспевает ту же березку, которая встречается в старинной песне; стихи написаны словами, характерными как для народной речи и народно-песенного стиля, так и для современного литературного языка (сарафанчик, застёжка, сережка). В самих этих образах чувствуется то особое национальное восприятие мира, которым отличаются и произведения народного творчества.

Когда, желая подчеркнуть новые черты в облике героев, Прокофьев вкладывает в их уста песню, и ритмом, и пафосом, и всем строем близкую к современной маршевой и массовой песне, он тоже создает народное произведение, но народность эта уже новая, не похожая на ту, которая воплощена в старинном крестьянском фольклоре:

Не все дороги пройдены,  
Исхожены пути,  
Товарищ, лучше родины  
На свете не найти!

И пейзажная зарисовка, выполненная традиционными художественными средствами, и современная массовая песня, не имеющая внешних примет фольклора, одинаково закономерны в советском искусстве, так как одинаково успешно выражают современное художественное мировоззрение народа. Можно ли спорить, что «правильнее»: «Летят перелетные птицы» или «Гимн демократической молодежи»? Все это уже «фольклор без фольклора», традиция без архаики.

С помощью многообразных художественных средств Прокофьеву удалось создать подлинно национальное произведение, которое, выражаясь словами автора, «все русской метой мечено». Хотя поэма Прокофьева — это как бы цепь отдельных лирических стихотворений, она представляет собой органическое единство. Написана она на одном дыхании, пронизана одним большим патриотическим чувством. Идейно-художественная значительность ее несомненна.

Александр Прокофьев подошел здесь к органическому усвоению духа народной поэзии. Народность, которую поэт понимал вначале только как народное творчество, оказывается понятием более широким, а главное — развивающимся.

#### 4

В послевоенные годы поэт опубликовал ряд стихотворных циклов, много переводил с украинского и в особенности с белорусского языков.

В своих стихах (цикл «Сад») Прокофьев говорил о радости победы, о счастье мирных дней. Большое внимание уделяет он природе. Если в годы войны страдания родной страны изображались им как тяжелое испытание жизненным силам природы («Яблоня на минном поле»), то теперь буйная весенняя поросль, праздничный наряд полей и лесов говорят о торжестве советского человека.

Нынче удались цветы повсюду,  
Вволю им дано покрасоваться.  
Я смотрю на землю, как на чудо,  
Просто не могу налюбоваться.



Многие из этих стихов написаны на очень высоком художественном уровне.

В произведениях народного творчества всегда чувствуется глубокая любовь к природе. Образы белой березы, рябины, веселого хмеля, цветущей яблони, груши принадлежат к числу самых распространенных в фольклоре. Это же чувство с большой силой выражается и в стихах Прокофьева.

Следует сказать, что поэт не сразу нашел верный путь, на котором он мог бы продолжить и развить достижения предшествующих лет. Недостаток свежих наблюдений приводил к риторике, иногда перепевам старого и к архаике.

Критика в свое время правильно указала на эту ошибку даровитого поэта, да и сам Прокофьев не мог не признать ее справедливости. Но к этим замечаниям некоторые ретивые критики-вульгаризаторы сразу же добавили ряд грубых и неверных обвинений. Например, вообще оспаривалось право поэта на стихи о природе. Это упрощенное, неверное решение вопроса.

Любовь к природе — одна из составных частей нашей любви к родине. И поэт, воспитывающий эту любовь, воспитывает тем самым и советский патриотизм. До сих пор в хрестоматиях перепечатываются стихи поэтов-классиков о русской природе. Мы ценим в них реалистическое, мастерское изображение величественных картин природы, ценим гармонию художественной формы и содержания. Мы дорожим тем, что в них видна любовь к нашей, родной нам и теперь природе.

С превосходным знанием и любовью Прокофьев умеет рассказать о жизни леса и поля, о каждом деревце, о каждой травинке:

Все в цветах. Везде я их встречаю,  
Даже пробиваются как — слышу.  
Куст какой-то смелый иван-чая  
Смотрит на собратьев прямо с крыши.

«Я люблю эту землю до слез за былинку последнюю в поле», — пишет поэт.

Мировоззрение Прокофьева, все его мироощущение — мироощущение русского советского человека,

нашего современника. Когда он, любуясь буйным цветением весны, восклицает: «Неужель тебя железом били, мать моя, сыра земля моя!» — мы понимаем, что так сказать и так подумать мог только русский и только советский человек, с оружием в руках шаг за шагом освобождавший эту землю от врагов во имя своего счастья, во имя этого цветения.

Стремление более полно и глубоко овладеть живой народностью ярко выражено в стихах поэта, опубликованных после его недавних поездок на Север, в Сталинград, на стройки (сборник «В пути», 1953, циклы «У ворот океана», «Сталинградская тетрадь», «Заречье»).

Отличительная особенность названных циклов (кроме «Заречья») — их документальность. Факты, даты, названия находим почти всюду: «В боевом колхозе «Тундра» только пашни сто гектаров» («В колхозе «Тундра»); «Отсюда картофель летит на Чукотку, он назван «Пилотом», и он скоростной!» («В Хибинах»). Сами герои прокофьевских стихов — часто живые, не вымышленные люди: «Эти ясени Галя Попова садила», «пасечник Волкова Клава», «капитан товарищ Маклаков».

Некоторые стихи по своей форме напоминают стихи начала 30-х годов. Однако они — не повторение пройденного. Поэт нашел новые интонации, более простые и разговорные:

Я обрадован встрече с тобой,  
я к тебе торопился.  
Не вчера ведь тебя я узнал,  
не сегодня влюбился.  
(«Северу»)

Фольклор интересует здесь Прокофьева и своим содержанием и формой. Вспоминая о старых песнях, где выражались мечты и желания народа, поэт рисует свершение этих желаний в наши дни. «Сбылась мечта народная» — так и называется одно из его стихотворений 1952 года. Чтобы показать перемены в жизни народа, Прокофьев нарочито сталкивает несовместимые в прошлом понятия; «Пусть казацкое море бушует

в степи» («Колыбельная казачья-морская») или: «По морю гуляет казак молодой, казачка-морячка идет за водой» («По морю гуляет»). Поэт особенно внимательно приглядывается теперь к чертам нового. Он специально отмечает: «Я в степи полынной видел это: исчезали старые приметы. . .».

Сталинградские стихи и стихи о Севере говорят о стремлении Прокофьева новыми творческими успехами ответить на партийную критику некоторых его произведений. Особенно важным представляется нам лирический цикл «Заречье», и в форме и в содержании развивающий основные прокофьевские мотивы.

Темой, близостью к народному искусству и языку «Заречье» напоминает «Дорогу через мост» и «Временник». Однако между ними — двадцатилетие труда и исканий. От самобытной, но все-таки «краевой», местной лирики поэт вышел к лирике широкого звучания. Такие стихи, как «Месяц», «Вот какую я была», «Разлука», «Ночь», надолго запоминаются чеканной ясностью и выразительностью своих образов. Все они удивительно чисты, прозрачны по настроению.

На солнечном плесе,  
У самой дороги  
Мыла Марусенька  
Белые ноги.

И песенку пела —  
Хорошее дело,  
Далеко над речкой  
Она полетела.

А дальше песенку подхватила другая девушка.

«Хорошее дело!» — заключает поэт. И мы верим его радости — так просто и сердечно пишет он об этом.

Пожалуйте в хоровод,  
Тракторист и полевод,  
На цветы на луговые  
Приходите, звеньевые,

Со своими звеньями  
И со всеми семьями,  
С дедами и с бабками,  
С детворой — охалками.

Всем безотлагательно  
Явка обязательна.  
(«Приглашение к хороводу»)

Все здесь на месте, «все хорошо» — хочется сказать словами поэта.

Многие стихи цикла «Заречье», уже в значительной части положенного на музыку, наверняка останутся в числе образцовых произведений советской лирики, а некоторые из них прямо просятся в школьные хрестоматии. Возьмем, например, чудесное, светлое по мысли и безупречное по форме произведение «Перед ночью» (1954):

Так ли, нет ли, но, наверно,  
Так и началось:  
Началось с того, что первым  
Спать задумал лось.

Прислонился он к сосенке  
Около бугра  
И лосихе и лосенку  
Сам сказал: «Пора!»

И над маленьким сохатым  
Замерла лоза,  
И последний луч заката  
Им смежил глаза.

Тихо-тихо росы льются.  
И — почти слюда —  
В тоненьком зеленом блюде  
Замерла вода.

Замер лес, цветы и травы,  
Всем пора заснуть.  
Тишину такую, право,  
Совестно вспугнуть!

В других стихах говорится о радуге, о выплывающем из-за туч месяце, о ветре, который чуть шевелит листвой, о спящей и пробуждающейся речке, о птицах, о цветах, о любви. Как будто и не новые для Прокофьева (да и не только для него!) темы. Но здесь все они звучат по-новому, свежо. В них слышится весенняя радость жизни, счастье молодой, ничем не омраченной любви. Стихи эти полны неподдельной, живой любви

к родине и родной природе, они говорят о наших повседневных мирных делах и интересах и, в сущности, партийны каждой своей строкой, славящей простого советского человека и богатый мир его чувств.

В прокофьевских стихах много значит слово, определяющее персонаж, авторское «наименование». «Маша», «девушка», «дроля», «милый» («Как под этой ивинкой сидит милый с ливенкой») — персонажи частушек поэта, написанных в 30-е годы. В приведенных строчках слова-характеристики «полевод», «тракторист», «звеньевые со своими звеньями» дают более конкретные приметы эпохи. Углубить их можно в дальнейшем, показывая конкретные действия и поступки героев, а также языковыми средствами. В стихотворении «Новоселы» автор пользуется первой возможностью; в «Приглашении к хороводу» и в большинстве других — второй («явка обязательна», «все в порядке, все в порядке, — отзываются басы» — новая фразеология). В поэме «Россия» Прокофьев нашел принципиально правильный путь выражения народности и создания национальной формы. Цикл «Заречье» — следующий шаг на этом пути.

Выпишем полностью небольшую зарисовку «Пал туман на долину»:

Предосенние шумы  
Затопили село,  
Речка, словно под шубой,  
Дышит так тяжело!

Пал туман на долину,  
Все закрыл. Только в нем  
Возле речки рябина  
Брызжет красным огнем,

Где, белесы и русы,  
На песчаной косе  
Нижут девочки бусы,  
Первоклассницы все.

В этих стихах новое мироощущение советского человека воплотилось в соответствующую ему художественную форму, к тому же явственно ощущаемую национальную форму. Вместе с тем это «прокофьевские» стихи, самобытные по духу, по стилю, по языку.

Прокофьев «в пути». Он ищет новые выразительные средства, пробует различные стили, то приближаясь к пафосной манере ранних стихов, то продолжая лирику более позднего времени. Расширяя рамки лирики, обогащая тематику — и должен продолжать поиски Александр Прокофьев. Лирика — не боковая тропа для него. Это его главный и свой, собственный путь в нашей литературе, путь правды чувства, простоты и народности.

---

---

*С. Владимиров*

## **ПУТЕМ ПЕСНИ**

*(А. Сурков)*

1

Трудно представить себе статью или даже небольшую рецензию, посвященную стихам Твардовского, Прокофьева, Исаковского, где так или иначе не были бы затронуты и вопросы народной поэзии. По-иному обстоит дело в работах об Алексее Суркове. Связь его поэзии с фольклором — если не считать самых беглых и общих замечаний, относящихся главным образом к песням, — совершенно не выяснена. Между тем фольклор сыграл немаловажную роль в судьбе поэзии Суркова, особенно в начале творчества. В частности, он оказал весьма существенное воздействие на поэтический строй стиха. Не учитывая этого, нельзя по-настоящему разобраться в творческой эволюции Суркова.

Как и другие советские поэты его поколения, Сурков знакомился с поэтическим творчеством народа не по книгам и записям фольклористов. Он сталкивался с народной поэзией прежде всего в самой жизни, в ее реальном бытии и естественной среде. Сурков был не только свидетелем тех преобразований, тех живых процессов, которые здесь происходили, но и сам принимал участие в создании фольклора социалистической эпохи.

Песни и частушки предреволюционной деревни

были известны Суркову, родившемуся в семье крестьянина Ярославской губернии, еще в ранней юности.

Деревня после революции 1905 года активно усваивает солдатские и революционные песни и гимны. Известный любитель и собиратель народной поэзии, земляк Суркова, крестьянин Ярославской губернии В. И. Симак в числе произведений, составлявших основной репертуар ярославской деревни в период 1905—1913 годов, называет «Марсельезу», «Варшавянку», «Дубинушку», «Солнце всходит и заходит». Но по-настоящему с революционной поэзией Сурков знакомится позже, в Петербурге, где для него, четырнадцатилетнего деревенского паренька, начинается самостоятельная рабочая жизнь, где он очень быстро приобщается к рабочему движению, а в 1917 году, незадолго до Октябрьской революции, вступает в партию большевиков.

Влияние пролетарских песен и гимнов заметно сказалось на ранних поэтических опытах Суркова. Достаточно сказать, что одно из самых первых его произведений, «Боевая партизанская песня», опубликованная в 1918 году в петроградской «Красной газете», была написана по образцу «Марсельезы».

В годы гражданской войны Сурков на фронте. Боец матросского маршевого батальона, пулеметчик, конный разведчик. Три года тяжелого боевого труда.

На фронтах гражданской войны сложился богатый и своеобразный песенный фольклор. Песня играла совершенно исключительную роль в условиях гражданской войны, звучала в походе, в окопах, на отдыхе. Она была лучшим политическим агитатором, помогала в трудную минуту, будила мужество и веру в победу, согревала на морозе, заряжала бодростью в бессонные дни и ночи боев. Это были песни беззаветной преданности народу и революции, любви и верности социалистической родине, мужества и революционной героики. Песни гражданской войны, в поэтике своей соединившие самые разнообразные жанровые и социальные элементы народной поэзии, кладут начало фольклору новой, социалистической эпохи. И значение их для творчества Суркова очень велико.



В автобиографии, открывающей последнее двухтомное собрание его стихов, Сурков вспоминает:

«... Тогда я пытался сочинять новые тексты на мелодии старых солдатских песен и сочинил и пустил в обиход среди товарищей по роте некоторое число частушек на мотив популярного тогда «Яблочка».<sup>1</sup>

После фронта Сурков возвращается на родину. Это первые годы нэпа, трудные для деревни годы перестройки и острой классовой борьбы. Социальные противоречия того периода находили отражение и в устном творчестве села. Партизанские и фронтовые песни гражданской войны занимали большое место в репертуаре деревни. Складывались новые частушки. Но вместе с тем в фольклоре сказывались и отсталые, косные на строения.

В автобиографическом стихотворении «Письмо» Сурков описывает свое возвращение с гражданской войны. Поэт и его фронтовой друг идут в родное село. Они мечтают о новой жизни, мечтают перекроить мир по-своему. Но встречает их старая, еще темная и отсталая деревня:

И нас у околицы встретила проза  
Похабной частушкой и лаем собак.

Множество будничных дел и забот ожидало друзей. Новую деревню нужно было еще создавать, создавать своими руками.

Сурков, деревенский активист, делает все то, что делали в те времена партийные работники села, — организует артели и кооперативы, уничтожает кулацкие банды, ведет просветительную работу, борется с самогонщиной. Ему приходится воевать и с похабной частушкой, с тем «фольклором», который отражал взгляды реакционных слоев деревни. Он помогает создавать новый репертуар местного клуба, делает инсценировки и обзоры для драмкружка, сочиняет частушки и стихотворные лозунги, сам выступает с сатирическим раешником. Он борется за новую деревню и

---

<sup>1</sup> А. Сурков. Сочинения в двух томах, т. I. Гослитиздат, М., 1954, стр. 10.

новые песни, не жалея о тех, что уходили в прошлое вместе с ненавистным укладом дореволюционной деревни. Именно тогда проникся Сурков острой ненавистью ко всему архаическому и реакционному, научился чувствовать новое в фольклоре, ценить действительно живые традиции устного творчества. Это сказалось и в его ранних поэтических опытах.

Первые стихи Суркова, как уже отмечалось, появились еще в 1918 году. Регулярно печатается он с 1924 года, когда «Правда» опубликовала одно из его стихотворений. В 1925—1926 годах Сурков сотрудничает в рыбинской газете «Рабочий и пахарь», где ведет стихотворный злободневный сатирический фельетон за подписями «Ась» и «Красный сурок», печатает стихи, посвященные историческим революционным событиям и датам. Позже, во время работы в Ярославле, Сурков редактирует газету «Северный комсомолец» и ведет партийный отдел областной газеты «Северный рабочий». Стихи его постоянно появляются на страницах местных изданий.

В тогдашних стихах Суркова очевиден след тех фольклорных впечатлений, о которых говорилось выше. Многие стихи написаны по мотивам песен гражданской войны. Таковы «Комсомольский марш», «Из прошлого», «Яблочко». Часто поэт воспроизводит в своих стихах строй и речь деревенских или солдатских песен («Проклятье», «Царская ласка», «Великая река», «Урожай» и др.). Но особенно многочисленны примеры использования частушечной формы. Сурков публикует в местных газетах циклы частушек на бытовые, антирелигиозные, выборные и другие темы.

Разумеется, в стихах Суркова тех лет дает о себе знать не только влияние устной поэзии. Ощущается здесь воздействие Некрасова, которого Сурков знал и любил с детства, — книга некрасовских стихов, подаренная школьным попечителем по случаю окончания сельской школы, была в немудреном багаже четырнадцатилетнего подростка, отправляющегося на заработки в Петербург. Во всей своей поэтической газетной работе и особенно в сатирических фельетонах Сурков ориентировался на творчество Демьяна Бедного. Не-

сколько вещей написано под впечатлением стихотворений Маяковского («Жив Ленин»).

Однако и у Некрасова и у Демьяна Бедного его нередко привлекает именно то, что восходит к народному творчеству. Некрасову он подражает в передаче строя русской песни. В использовании частушечной формы следует за Демьяном Бедным. Таков же характер обращения Суркова к поэзии Кольцова («Песня косаря») или Лермонтова («Колыбельная песня»).

Таким образом, устно-поэтические элементы входят в стихи Суркова не только непосредственно из живого фольклора, но и через классическую поэзию.

Весьма велико число стихотворений, написанных Сурковым в первой половине 20-х годов. Но стихи тех лет еще незрелы и несовершенны, большей частью подражательны.

Все же газетная работа не пропала для Суркова даром. Здесь определялись его вкусы, его эстетические взгляды, здесь ему приходилось искать простые и ясные поэтические образы, необходимые для того, чтобы разговаривать на злободневные политические темы с массовым читателем. Именно потому так широко обращался поэт к образности и приемам устной поэзии.

Напряженность чувств, горячая убежденность, любовь и ненависть — все это уже проявляется в ранних стихах Суркова, ищет себе поэтического выражения. Но ведущая тема его поэзии еще не обозначилась, собственный поэтический голос еще не сложился. В целом это период подготовительный, период исканий и учебы.

## 2

В 1930 году Сурков выпустил первую свою книгу стихов «Запев». Большинство стихотворений, вошедших в сборник, были написаны в 1927—1928 годах и печатались впервые. Сам поэт — если судить по послевоенным изданиям его произведений, в том числе последнему двухтомному, — именно «Запев» считает началом своего творческого пути. Здесь определилась основная тема Суркова, начал формироваться образ централь-



ской войны с боевой песней идет красногвардейский эскадрон. Запевала сражен вражеской пулей. Но песня не умирает вместе с ним. Ее хранит и в сердце своем проносит сквозь годы труда и борьбы поэт:

Если тревожным стоном  
Медь прозвенит войну,  
Снова над эскадронам  
Песню я разверну.

Песня, так же как и в народной поэзии, часто становится у Суркова героем стихотворения. Она символизирует мужество и отвагу бойцов гражданской войны, их верность революционному долгу, волю к победе.

В годы мира и созидательного труда поэзией своей Сурков стремился сохранить самую душу боевой песни гражданской войны. Борьба не закончена, враг не разбит. Надо быть бдительным. Никак нельзя допустить, чтобы ослабело закаленное в огне революции и гражданской войны сердце советского человека. В этом и заключалась поэтическая логика стихов Суркова, с такой творческой программой выступил поэт в книге «Запев».

Конечно, это не значит, что те поэтические принципы, которые так определенно были сформулированы в его творческих декларациях, в стихотворениях «Боевое наследство», «Герой», «Письмо», «Подходят резервы», уже в первой книге нашли совершенное поэтическое воплощение. Сам Сурков признавал, что еще только разыскивал «затерявшуюся песню».

Следующие сборники стихов Суркова — основные из них: «Ровесники» (1934), «Родина мужественных» (1935), «Путем песни» (1937), «Так мы росли» (1940) — продолжили поэтическую линию первой его книги.

Попрежнему тема гражданской войны занимала центральное место в поэзии Суркова. Не раз ему приходилось слышать упреки критики, которая усматривала здесь некий отход от современности. Но Сурков оставался верен своей теме в творчестве, убежденно отстаивал ее в своих выступлениях. Говоря о героях гражданской войны, их суровом мужестве и беззаветной преданности великому делу социалистической ре-

волюции, он обращался к современникам, к тем, кто строил социализм и кого впереди ждали испытания большой войны. И это было тем более необходимо, что многие поэты, отдавая почти все свое внимание светлым, радостным сторонам жизни советского человека, забывали часто о трудностях настоящей и будущей борьбы.

О вредности поэзии успокоенной и умиротворенной, отвлекающей молодежь от магистральной линии борьбы и строительства, говорил Сурков на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, отстаивая в своей речи эстетические позиции Маяковского. В 1935 году, готовясь к докладу на III пленуме правления Союза советских писателей, посвященному вопросам поэзии, Сурков писал Горькому о недостатках поэзии тех лет. Горький поддержал Суркова и в ответном письме от 7 декабря резко критиковал настроения успокоенности, проявляющиеся у многих советских поэтов. «Мы живем очень спокойно, нехорошо спокойно...», «мотивы обороны не волнуют наших поэтов...», «в современной поэзии музыки ненависти не слышно...»,<sup>1</sup> — писал Горький Суркову.

Поэзия Суркова — поэзия мужества и высокой революционной классовой ненависти. В этом заключен пафос его творчества. Вместе с тем такое идейное задание определило и выбор главного героя. Герой поэзии Суркова — революционер, коммунист, большевик. Идя по пути, освещенному ленинскими идеями, он сознает себя создателем нового мира, рядовым большой революции. Лучший из сыновей народа, он всегда впереди, всегда там, где труднее и опаснее. Центральный образ поэзии Суркова — типический образ большевика, ленинца, сына рабочего класса, сына борьбы и героических усилий.

Не сразу этот герой Суркова сформировался во всей сложности и глубине. Он изменялся, развивался и рос вместе с тем, как под руководством партии осуществлялось дело социалистического преобразования в стране, создавался новый общественный строй, скла-

---

<sup>1</sup> «Коммунист», 1954, № 15, стр. 105—106.

дывался человек новой, коммунистической морали. Однако образ революционера-ленинца появился уже в самых первых сборниках Суркова. И не только в стихотворениях цикла «Большевики». Образ большевика — основной образ всей его лирики.

В первой книге, «Запев», мы встречались с героем в наиболее острые и напряженные драматические моменты. Он шел в неостывшую печь, чтобы устранить аварию, он грудью встречал пулю, посланную из кулацкого обреза, отдавал свою жизнь на фронте гражданской войны. В подвиге с особой силой раскрывались главные его черты: безмерная ненависть к врагу, самоотверженная преданность революции.

Уже в первой своей книге Сурков искал поэтическое воплощение героя нового типа. При этом он стремился избежать воздействия той отвлеченно-романтической образности, которая шла от «мужественной» поэзии Киплинга и его эпигонов, прославлявших храбрость ради храбрости, и проявлялась в творчестве некоторых поэтов 20-х годов. Сурков отвергал ложную, искусственную романтику, стремился раскрыть подлинную поэзию повседневной борьбы революционера, высокую романтику трудового повседневного подвига солдата революции. Поэт вносил в свои стихи детали трудных лет гражданской войны и не боялся «непоэтических» слов и выражений:

Сыпняками, тревогами, вoшью изглоданный,  
По дорогам войны, от Читы до Донбасса,  
Он ходил — мировой революции подданный,  
Безмянный гвардеец восставшего класса.

Он учился в огне, под знаменами рваными,  
В боевой суматохе походных становой,  
Чтобы, строя заводы, орудуя планами,  
И винтовку и сердце держать наготове.

(«Герой»)

Герой стихов Суркова — человек, бьющийся за великое дело социалистической революции. Именно социалистической революции. Не за абстрактную «свободу», не за абстрактный «народ». Источник поэзии и источник подвига поэт видит в великой революции пролетариата России.

И все-таки в первых сборниках Сурков не сумел избежать известной отвлеченности в обрисовке своего героя. Это преодолевается в более поздних книгах.

В стихах 30-х годов внутренняя характеристика героя обогащается и усложняется. Герой обретает биографию. Образ его обогащают новые конкретно-исторические черты. Создается типический образ человека определенного поколения, того поколения, которое в комсомольской юности прошло сквозь огонь гражданской войны, бесконечно преданное партии, отдавало свои силы делу строительства социализма в мирные годы.

Особенно интересуется поэта тот внутренний перелом, который переживает герой, приобщаясь к делу социалистической революции, связывая свою судьбу с судьбой родины, народа, партии. Тема эта проходит через все творчество Суркова, звучит и в поэмах и в отдельных стихотворениях («Разрыв-трава», «Черные косы склонив к пруду» и др.).

В этот период творчества Сурков тяготеет к более крупным формам, которые позволяют ему передать развитие, движение героя. Он пишет несколько небольших поэм, циклы стихотворений («Так мы росли. Лирическая хроника» и др.). Незадолго до войны начинает повесть в стихах о детстве героя, работает над поэмой о Тарасе Шевченко. Здесь его увлекает герой того же типа, но в иных исторических условиях.

Те идейно-художественные задачи, которые ставил перед собой Сурков, требовали и своеобразного поэтического решения. Он искал поэтических средств, способных передать высокое и героическое в повседневной борьбе народа и партии.

На первых порах замыслы поэта шли впереди его творческих возможностей, программа опережала практику. Далеко не сразу избавился он от искусственных и напыщенных образов, риторических оборотов и выражений, не сразу преодолел известные шаблоны, условные формулы. Но Сурков сам остро чувствовал эти противоречия и упорно стремился найти органические художественные средства для выражения своих чувств и мыслей.



Здесь на помощь поэту пришла народная поэзия, и прежде всего поэзия революционной эпохи. Революционные пролетарские песни и марши оказали очень существенное воздействие на поэтику ранних стихотворений Суркова, на их ритмический строй и язык. Однако решающую роль в формировании поэтического стиля Суркова сыграла фронтовая песня гражданской войны, именно здесь поэт нашел органические для него приемы письма. Стремясь преодолеть ложноромантический штамп в изображении гражданской войны, он в своей поэтике шел от подлинной боевой песни того времени. Суровую простоту, правдивость, мужество песен, созданных на фронтах гражданской войны, не нарушали ни фальшивая сентиментальность, ни ложное украшательство. Отсюда и общий строй стиха Суркова, отсюда грубоватый, но вместе с тем выразительный, хотя и не очень богатый словарь.

Фронтовой фольклор гражданской войны изучен сравнительно мало. Собирать его по-настоящему начали только в 30-е годы, когда многое уже исчезло и забылось. Однако имеется достаточно материалов, чтобы судить об устном творчестве той эпохи.

Партизанские и красноармейские песни гражданской войны, создаваемые на основе традиций народной поэзии, соединяли в себе самые разнородные элементы. Влияние солдатской, матросской, казацкой песни, крестьянской лирики и баллады, фольклора городских окраин и даже мещанского романса сказалось на поэтике фронтовых песен. Однако есть в них и свои особенные, характерные черты, свои сюжетные мотивы, своя образность, свой язык.

Народная фронтовая песня гражданской войны всегда повествовательна и сюжетна. Сюжет обычно прост, но напряжен и драматичен. Суровой простотой и лаконичностью отличается речевой строй. Особая вещественность, реальность образов сочетается здесь с эпической обобщенностью, историческая конкретность (чаще всего рождение песни бывало связано с действительными событиями и эпизодами войны, и потому имена и географические названия обычно входили в текст) — с широкой типизацией.

Эти черты, характерные для песен гражданской войны, преломлялись в поэтике ранних стихов Суркова.

Выше говорилось о стихотворении «Боевое наследство». Все мотивы его сюжетной канвы — боевой эскадрон, идущий по дорогам войны, сраженный пулей боец и т. д. — типичны для фронтового фольклора. То же можно сказать и о природе образов этого стихотворения, о принципах логического развития темы, о речевой структуре. Вместо более или менее сложной синтаксической конструкции, совпадающей обычно со строфой, здесь короткая, отрывистая, напряженная фраза. Иногда описательная, передающая одну конкретную деталь, или афористическая, почти лозунговая, несущая законченную мысль или представляющая собой прямую речь, обращение. Почти каждая строка — самостоятельный образ; последовательность их и создает движение темы:

Пуля шальная плачет.  
Мир и хлеб впереди.  
Значит, нельзя иначе,  
Значит, вперед иди.

В мире дорог немало,  
Наша прямее всех.  
Что замолчал, запевала,  
Мой боевой сосед?

Конь под тобою пляшет,  
Бьет в лицо суховой.  
Мы у республики нашей  
Лучшие из сыновей...

И по ритмической структуре это стихотворение близко к напряженному, большей частью маршевому строю фронтовых песен. Не случайно цитаты из подлинной песни органически входят в текст:

Ветер в степи атаманит.  
Песня обходит ряды:  
«Ой, из-за белой Кубани  
Стелется черный дым»...

Песней несомненно подсказан характерный для этого стихотворения Суркова, а также и для многих других, коллективный лирический герой:

Вокруг пожарища и дым —  
Войны проклятый след.  
Мы ночь не спим,  
И день не спим,  
Мы ночь и день в седле.

(«О войне и детях»)

Влияние фронтовой поэзии сказалось не только у Суркова. Мотивы и поэтические приемы, свойственные песням гражданской войны, в 20-е и 30-е годы можно обнаружить у многих поэтов, например у Багрицкого, Светлова, отчасти у Тихонова. Но для них песенные мотивы — лишь одна из многих красок поэтической палитры, они входят как цитаты в их стихотворения о гражданской войне, как особая стилистическая струя, которая вплетается в стих совсем иной, очень высокой, книжной по своей природе культуры.

Для Суркова же песенные приемы, которые восходят к фронтовой поэзии гражданской войны, есть основа его стиха. Это не значит, что поэт лишь создает новые варианты песен. Вовсе нет. У него совсем иные идейно-художественные задания, он не имитирует и не стилизует. Но именно поэтика песен гражданской войны определила природу его стиха, основные черты его поэтического стиля. Пусть возможности такого стиха во многом ограничены, он не очень гибок, несколько прямолинеен. Однако эта поэтика органична для того круга идей и эмоций, который выражала лирика Суркова, она и была той своеобразной почвой, на основе которой выростала самобытная поэзия Суркова.

Песенная первооснова дает себя знать и в следующих, вышедших после «Запева» сборниках Суркова 30-х годов. Однако образная система его поэзии изменяется и совершенствуется, стих обогащается ритмически и интонационно. И здесь поэт использует мотивы и приемы народной поэзии, но несколько иначе, чем раньше.

Хотя поэтика первой книги Суркова, как мы старались показать, связана теснейшим образом с фронтовым песенным творчеством времен гражданской войны, тут нет прямого заимствования образов, нет обнаженных и подчеркнутых чисто фольклорных при-

емов. Между тем в следующих сборниках Суркова середины 30-х годов, особенно в «Ровесниках», появляется немало стихов, где народно-поэтическая образность, прямо восходящая к тем или иным жанрам народной поэзии, определяет характер и общий стиль произведения. Причем и здесь Сурков часто обращается именно к фронтовой поэзии гражданской войны.

Так, например, использованы мотивы народного творчества в небольшой поэме «Командир Исаев».

В целом по строю своему поэма близка к песням о Первой Конной армии, которые складывались в красноармейской и партизанской среде. Так же, как и в народной песне, в поэме Суркова историческая конкретность и точность сочетаются с широким эпическим обобщением. Речь идет о реальном герое, о действительных событиях — борьбе буденновской конницы с конными корпусами Мамонтова и Шкуро под Воронежем и Касторной в конце 1919 года, даже точнее — об одном эпизоде этой борьбы: разгроме у селения Сватово известной офицерской конной сотни, прозванной конармейцами «волчьей сотней». Вместе с тем и приемы обобщения, использованные в поэме, восходят к песне. Прежде всего это относится к характеристике главного героя, которая дается через описание его внешности, его оружия, коня, через его речь к бойцам перед началом боя. Именно фронтовая песня о героях Первой Конной определила общее строение поэмы.

Вторая часть поэмы напоминает другой тип песен, песен сатирических, где автор заставляет самого врага признаваться в поражении, жаловаться на судьбу. Чаще всего они носили пародийный характер. Таковы, например, «Новая песня Деникина» (на мотив «Последний нынешний денечек»), песня Колчака (на мотив «Бывали дни веселые»), «Плач коронованных разбойников» (на мотив печальной народной песни об ивушке), «Прощальная песня Семенова» (на мотив «Пожил я, мальчишка») и многие другие.

Этим приемом Сурков пользовался и прежде (см. стихотворения «Деникин», «Колчак»). Глава поэмы «Командир Исаев», где речь ведется от имени Шкуро, в некоторых отношениях близка известной песне о

Буденном («Шумел, гремел да бой с кадетом»), переделанной из литературной по своему происхождению песни «Шумел, горел пожар московский».

В средней части поэмы, рассказывающей о разгроме конницы Шкуро, повторяется характерный народно-поэтический образ — хищная птица, теряющая перо. Это предвещает ей несчастье, гибель. Обрамляющие строфы строятся здесь по принципу частушки:

Возле речки, возле брода  
Коршун выронил перо.  
Замутила кровью воду  
Волчья конница Шкуро.

Заключение поэмы во многом перекликается с фронтовыми песнями о создателях Первой Конной. Строились эти песни обычно как обращение к Буденному и Ворошилову.

Песенная образность и зачины («Ой ты, песня...» и др.), четырехстопный хорей, на основе которого Сурков создает сложный интонационный и ритмический рисунок (чаще всего этот размер используется в русской поэзии для передачи строя народной песни), характерные народно-поэтические обороты речи и выражения — все это создает своеобразную стилистическую окраску, сообщает известную эпическую приподнятость и особый исторический колорит.

Тем же путем идет Сурков в поэме «Человек на коне» (другое название — «Сказ о партизане»).

Поэма состоит из запева и семи песен. Каждая глава поэмы строится как песня определенного типа, определенного жанра. Песенная конструкция глав подчеркнута. Ряд глав имеет строфическое деление с припевами. Некоторые из них открываются песенного типа зачинами, определяющими общее настроение, общий характер части.

Таково начало второй песни, рассказывающей о борьбе окруженных врагами партизан:

Разыгралась гроза-непогода,  
Гонит ветер седые барашки,  
Пляшут кони у Черного брода,  
Просят крови каленые шашки...

Или обрамление четвертой песни, где говорится о гибели партизана:

В чистом поле за курганами,  
За сыпучими барханами  
Партизан лежит поруганный,  
Партизан лежит порубанный.  
О-о-гей. . .

Мотив этот заимствован из старинной песни об убитом в поле воине, которого оплакивают мать, сестра и жена; но отчасти он воспринят через литературную его обработку в балладе Пушкина «Ворон к ворону летит».

Третья песня строится по принципу повтора. Командир окруженного врагами отряда посылает партизана за помощью. Однотипная строфа, подчеркивая напряженность, драматичность ситуации, передает существо разговора командира и партизана:

Справа — белый казак,  
Слева — чехословак,  
А по самой середке  
Гуляет Колчак. . .

Справа — дутовский след,  
Слева — чешский пикет.  
А в руках у меня  
За печатью пакет. . .

. . . . .  
Справа — пуля в лесу,  
Слева — штык на весу.  
Если конь не продаст,  
Доскачу, донесу.

Пятая песня воспроизводит строй песни-причитания. Здесь — все мотивы, свойственные плачу жены по убитому мужу-воину: обращение к коню, к убитому, к его осиротевшим детям.

Время, время, тяжелое бремя!  
Не вставать ему в звонкое стремя,  
Не топтать его ноженькам луга,  
Не держать его рученькам плуга.  
На далеком степном перекрестке  
Будут тлеть его белые кости.

Червь слепой ему сердце источит,  
Воронье проклетоет ему очи.  
Ты скажи, ты ответь мне, буланый,  
Почему не сберег партизана?..

И дальше следует проклятье врагам, призыв к мести. Этот мотив несвойствен плачу, но поэт выдерживает его в общем стиле. Шестая песня поэмы — колыбельная. По своему характеру она приближается к современной массовой песне, посвященной героическим событиям гражданской войны. По строю и ритму это боевая походная песня.

Нарочитая песенная композиция глав поэмы вовсе не означает, что Сурков пытается целиком воспроизвести поэтический строй песни. Язык поэмы свободен от специфических фольклорных элементов. Несколько двойных предлогов («закурилася пыль по-над речкой...», «по-над серым туманом...»), немногочисленные случаи употребления народно-поэтических эпитетов (чисто поле, белые кости) и ласкательных суффиксов (рученьки, ноженьки) лишь придают известную окраску, создают особый эмоциональный фон для эпического повествования о судьбе русского крестьянина, пошедшего по пути, указанному большевиками.

К традиционному для русской поэзии приему соединения разных народно-поэтических жанров и мотивов Сурков прибегает не только в поэмах. Например, в стихотворении, которое так и называется «Частушка», каждая строфа складывается как частушка, а иногда даже используются в почти не измененном виде распространенные частушечные тексты:

Я прошел огни и воды,  
Меня мама родила  
То ли около колоды,  
То ли около кола.

«Частушка» — это тоже рассказ о пастухе, ставшем красным партизаном, а позже колхозником, знатным человеком советской деревни. Здесь герой сам говорит о себе. Поэтому Сурков и обращается к частушечной форме, с характерным для нее юмором, ясным, оптимистическим взглядом на жизнь.

Позже, работая над оперным либретто (не закончено), Сурков общий сюжет оперы старается строить как переплетение различных песенных сюжетов и мотивов, стремится создать текст, целиком опирающийся на русскую народную песенную стихию.

Такая контаминация фольклорных мотивов далеко не всегда была достаточно оправдана. То, что Сурков в народной поэзии искал образные средства для своих стихов, много значило для его творческого развития. Но это не должно было делаться за счет литературных традиций, за счет опыта книжной поэзии, как это иногда получалось.

Особый смысл имеют у Суркова мотивы старых народных песен там, где поэт обращается к дореволюционному прошлому.

Характерна в этом плане поэтическая хроника «Большая война», рассказывающая о первой мировой войне. Особенно обильно использован фольклор в стихотворении «Начало», открывающем этот цикл.

По проселкам идут мобилизованные мужики, они поглощены мыслями о брошенных семьях, о несобранном урожае. На пристани собралась пестрая толпа буржуазной публики, наблюдающая за погрузкой солдат. Военский начальник произносит перед молчащим солдатским строем речь в духе ура-патриотической казенной словесности. Разгулявшиеся рекруты громят винную лавку, бьют станового пристава. Так изображен первый день империалистической войны в этой хронике.

Все стихотворение строится на ритмике и образности, заимствованной из старых рекрутских и солдатских песен и частушек. Вот, например, характерное песенное начало одной из частей:

Ягода ты, ягода,  
Черная смородина,  
Спелая да зрелая,  
Ягода моя.  
Увезут солдатика  
В дальние края...

Вместе с тем Сурков прямо использует подлинные устно-поэтические тексты. Так, сюда включена — с не-



большим, правда, разночтением — известная, зафиксированная неоднократно собирателями рекрутская частушка:

Сормовска больша дорога  
Вся слезами залита.  
Вся слезами залита,  
По ней гуляли рекрута,  
Стукала,  
Брякала,  
Провожала — плакала. . .

В одном из ранних стихотворений, «Песня красных фронтовиков», есть образ, заимствованный, скорее всего, именно из приведенной выше частушки. Частушка эта запомнилась Суркову, он цитировал ее в очерке «Будни молодого города» еще в 1931 году. Вот строки из стихотворения «Песня красных фронтовиков»:

Дорога писем залита  
Слезами наших жен.

Зависимость этих строк от частушки тем более вероятна, что речь идет об империалистической войне. Однако здесь фольклорный образ сильно изменен, приобрел несвойственный народной поэзии метафорический смысл, в то время как для цикла «Большая война» характерно прямое, обнаженное использование народно-поэтических приемов, иногда даже подлинных фольклорных текстов.

Обращаясь к народной поэзии, черпая отсюда поэтические средства и образы, придающие особую стилистическую окраску и широкую обобщенность стихотворному повествованию, Сурков нередко использует образы и мотивы старых песен, вступая во внутреннюю полемику с взглядами и идеями, в них выраженными. Особенно это относится к солдатским песням, во многом отражавшим дух старой армии. Свойственные многим из этих песен элементы верноподданничества, напускного молодечества и похабщины усиленно поощрялись и насаждались начальством.

В хронике «Большая война» Сурков иронически использует такого рода песни — например, в речи воин-

ского начальника к идущим на фронт солдатам, пересыпанной стандартными оборотами официальной армейской словесности.

На таком полемическом, разоблачительном использовании старой песни целиком построена «быль в четырех песнях» — «Про солдата». Через всю «быль» о рекруте, забитом и изувеченном фельдфебелями, проходят мотивы армейских песен. Залихватские, хвастливые слова таких песен звучат горькой иронией применительно к жалкой и бесславной судьбе героя.

В одной из частей стихотворения Сурков воспользовался, например, мотивами солдатской песни «Ой, нам весело жить».

Обычно в песне «Ой, нам весело жить» преуменьшается тяжесть солдатской службы, превозносится солдатское житье. Однако она имеет много вариантов (см. у А. И. Соболевского, т. VI, №№ 162—165). В некоторых из них «похвала» солдатской жизни звучит иронически, превращается в резкое осуждение жестокой и бессмысленной муштры. Сурков вводит в текст были «Про солдата» строки из песни «Ой, нам весело жить»:

Очень, братцы, чижало,  
А, между прочим, ничего.

Они звучат здесь иронически и, по существу, близки к тем вариантам народной песни, где осуждаются порядки царской армии.

Это двустишие приводит и Твардовский в поэме «Василий Теркин», где оно получает совсем иной оттенок.

Сурков полемически использует не только старые солдатские песни.

В поэме «Смерть минера Синицы» матрос маршевого батальона, попавший в плен, поет:

Не спится мне,  
Не ложится,  
И сон меня не берет...  
Приди же,  
Приди, дорогая,  
И успокой меня...

Это буквальное воспроизведение начала известной тюремной песни.

У Суркова она переосмыслиется, звучит как обращение к смерти измученного в белогвардейском застенке бойца. Ей противопоставляется другая песня, настоящая песня минера Синицы, зовущая к борьбе и жизни.

В одном из стихотворений лирической хроники «Так мы росли» — в стихотворении «Что пела бабка» — Сурков, стилизуя под крестьянскую песню слова бабки героя, уговаривающей его не уходить в город, осмеивает косное и реакционное во взглядах старой деревни:

Тараканы бегают  
По опечку.  
Не ходи ты, внученька,  
Через речку.  
Не ходи ты, внученька,  
Крутояром.  
Не труди ты ноженьки  
Зря, задаром.  
Не созреет вишенье  
На рябине.  
Не найдешь ты радости  
На чужбине.

Таким образом, по характеру использования материала народной поэзии в творчестве Суркова 30-х годов определенно обозначаются два этапа.

Первое время Сурков органически усваивает основные черты песенной поэтики. Они определяют образный и ритмический строй стиха, но отнюдь не воспринимаются как прямое заимствование или стилизация. Позже он пишет ряд произведений, прямо соотнесенных с определенными фольклорными жанрами. Их также нельзя назвать чистой стилизацией. Последняя предполагает имитацию только внешних особенностей. У Суркова, как мы старались показать, всякое прямое обращение к приемам и образам народной поэзии обусловлено идейно-художественной задачей, и прежде всего — стремлением эпически обобщить события революционной борьбы недавнего прошлого. Иногда же он берет архаичную форму полемически, ради того,

чтобы подчеркнуть новое, противопоставить взгляды человека социалистической эпохи — отсталой, реакционной, уходящей в прошлое идеологии.

Разумеется, здесь были и свои слабые стороны, своя ограниченность. Избежать элементов стилизаторства Суркову удавалось не всегда. Хотя это был необходимый и закономерный этап в творческом развитии Суркова, обогативший его поэтическую речь, поэт не мог долго на нем задержаться. В конце 30-х годов он все реже и реже прибегает к такой «фольклоризации» стиха.

### 3

Многие из стихотворений первых сборников Суркова называются песнями: «Песня красных фронтовиков», «Морская песня», «Песня безработных», «Партизанская песня», «Песня моего друга» и др. Однако это не специально песенные тексты, которые должны быть еще положены на музыку. Название говорит лишь о жанровом их своеобразии как произведений стихотворных, литературных.

Жанр песни, именно как особый жанр лирической поэзии, имеет свои традиции в русской лирике. Песни Дельвига, Кольцова, ряд песен Пушкина, Лермонтова, Некрасова обычно тесно связаны с фольклором, близки ему по образам, стилю, языку, но не представляют собой песенных текстов. Иногда на их основе создаются народные песни, но общие условия для их превращения в музыкальные произведения, бытующие в устном репертуаре, сложны и недостаточно изучены.

То, что многие из ранних стихотворений Суркова носят жанровое определение песен, не случайно. Это еще раз свидетельствует об ориентации поэта на народную поэзию. Однако специально над песенными текстами Сурков начинает работать несколько позже. Ряд таких текстов был опубликован в сборнике «Последняя война» (1933).

Советская массовая песня как своеобразный жанр, распространявшийся первоначально главным образом через звуковое кино, родилась только в середине

30-х годов. Появление ее было подготовлено революционной песней, работой композиторов-песенников. «Проводы» Демьяна Бедного, положенные на музыку Д. Васильевым-Буглаем (композитор обработал мелодию украинской народной песни «Ой, що ж це за шум учинився»), были восприняты массовым исполнителем и в несколько измененном виде вошли в народный репертуар. В 1929 году приобрела общенародную известность песня «По долинам да по взгорьям», записанная в частях Киевского военного округа композитором А. Александровым и обработанная поэтом С. Алымовым. Широкой популярностью пользовались некоторые комсомольские песни, написанные на книжные тексты: «Мы кузнецы», «Паровоз», «По морям...», «Молодая гвардия». Число примеров можно было бы увеличить. Однако то был лишь подготовительный этап. Подлинное развитие современной массовой песни относится к более позднему времени.

С самого начала в творчестве советских поэтов-песенников намечается несколько различных направлений. Одно из них, первое время основное, представлено было творчеством В. Лебедева-Кумача. Опираясь на общие традиции революционной песни, Лебедев-Кумач создал оригинальную по своему строю массовую песню. В более непосредственной зависимости от крестьянской поэзии находились те стихотворения М. Исаковского, на основе которых созданы были многие чрезвычайно распространенные песни. Специально песенных текстов Исаковский не писал. Особым характером и своеобразной тематикой отличались песни Суркова, который выдвинулся в эти годы как один из ведущих поэтов-песенников.

Сурков работает главным образом над песней для Советской армии, выступает как горячий пропагандист этого жанра. О необходимости полноценного репертуара для армии он постоянно говорит в своих выступлениях и статьях. Особенно важна его большая статья «Запевалы, на середину» (1934), написанная в связи с проводившимся «Комсомольской правдой» конкурсом, в жюри которого он входил.

Здесь Сурков пишет о необходимости преодолеть не-

которые пережитки в подходе к песенному творчеству, свойственные практике литературных и музыкальных организаций, существовавших до постановления ЦК партии «О перестройке литературно-художественных организаций». Поэт призывает отказаться от той точки зрения, что слова в песне — нечто второстепенное, несущественное. Он критикует примитивные, низкопробные тексты, которые, конечно, не могли стать основой боевой советской песни, не могли сделаться достоянием массового исполнителя, войти в народный репертуар.

Сурков борется за подлинно художественную песню, борется за то, чтобы в этом популярном массовом жанре работали лучшие поэты страны. Путь к песенному мастерству, к художественной простоте, ясности и глубине, как он постоянно подчеркивает, берет начало свое в национальных песенных традициях, предполагает глубокое освоение поэтических принципов народного творчества. Вместе с тем Сурков предостерегает от некритического подхода к старой песне, от искусственной стилизации, от внешнего копирования отдельных приемов, ссылаясь при этом на неудачные опыты И. Сельвинского.

Хотя Сурков работал главным образом над текстами песен для Советской армии, это не значит, что круг их бытования замыкался армейской средой. Лучшие из его песен — «Конармейская», «Три разведчика» и другие — приобрели общенародную известность, стали подлинно массовыми.

В песенном творчестве Суркова можно выделить три основных жанра: во-первых, жанр историко-революционной военной песни, во-вторых — лагерной и походной песни, отражающей жизнь армии в современных мирных условиях, и, наконец, — армейской лирической.

Менее всего удачны опыты, относящиеся ко второму типу. Сама тема очень занимала Суркова. Дать поэтический рассказ о современной армии, о ее боевой учебе, ее буднях и праздниках он считал одной из важных своих задач. Поэт много работал в этом направлении. Его связь с армией и флотом не прерывалась, он часто

бывал в воинских частях, месяцами жил на боевых кораблях. Жизни современной армии посвящены многие стихи и песни Суркова. Однако, несмотря на отдельные удачи, в целом поэт не нашел еще законченного поэтического выражения этой темы, поиски его далеко еще не были завершены.

Лучшие его песни, ставшие подлинно массовыми, народными, относятся к историко-революционному и лирическому жанрам.

Сурков внимательно изучал ритмическую и синтаксическую структуру старых походных песен. Наблюдая жизнь народной песни, Сурков открыл для себя и другие, более общие законы песенной поэтики. В частности, он пришел к выводу, что песне чужда метафорическая образность. Он заметил, что из текста «Партизанской песни» С. Алымова народные исполнители исключили метафоры. Так, вместо —

Наливались знамена  
Кумачом последних ран...

в народе пели:

Развевались знамена  
Кумачом последний раз.

Изменения были сделаны, чтобы устранить метафорический образ, хотя при этом и наносился значительный ущерб смысловой стороне стиха.

С другой стороны, Сурков прямо пользуется в своих песнях фольклорной образностью и композиционными приемами. Причем он смело соединяет старые традиционные народно-поэтические образы с современными речевыми оборотами, современной лексикой, старую традиционную форму — с новым содержанием. Это, пожалуй, одна из самых характерных особенностей его песен.

К традиционной народно-поэтической образности Сурков обычно прибегает в опорных пунктах композиции, чаще всего в зачине. Таково, например, начало одной из самых популярных песен Суркова, «Терская походная» (музыка Д. Покрасса):

То не тучи, грозовые облака  
Под-над Терекон на кручах залегли.

Вместе с тем поэт свободен в отборе образов в выборе языковых средств. В некоторых песнях контрастное сочетание различных стилистических планов особо подчеркивается.

Лирическая песня «Расставание» (музыка М. Ковалева) начинается так:

Из колодца вода льется,  
На душе моей печаль.  
Провожала краснофлотца,  
Расставаться было жаль.

Первая строка представляет собой один из распространенных частушечных зачинов. Колодец, льющаяся вода в народной поэзии обычно связаны с темой разлуки, печали. У Суркова эти образы тоже получают традиционное осмысление. Однако сама тема расставания разворачивается не по привычной для фольклора схеме. Здесь звучит уверенность в скорой радостной встрече. И в заключительной строфе снова появляется традиционный образ колодца и воды, но оказывается в противоречии с общим контекстом, звучит контрастно, подчеркивая новый поворот, новое решение темы:

Говорила, что вернется  
Мой хороший в ясный день.  
Из колодца вода льется,  
На душе моей — сирень.

В песнях историко-революционного плана, таких, как «Буденновская», «Чапаевская», «Перекопская», «Конармейская песня», «Три разведчика», «Потемкинская прощальная», «Матросская партизанская» и др., Сурков стремится приблизиться к строю подлинных песен гражданской войны, революционных и матросских песен.

Вместе с тем поэт вводит, обычно в конце, обращение к современности.

В «Конармейской песне», самой популярной песне Суркова, удостоенной премии на конкурсе «Правды» в 1935 году, рассказ о боевых походах 1918 года заканчивается словами:



Если в край наш спокойный  
Хлынут новые войны  
Проливным пулеметным дождем,  
По дорогам знакомым  
За любимым наркомом  
Мы коней боевых поведем.

Такая концовка соответствует современной устно-поэтической практике. Известно, что многие подлинные песни гражданской войны, осваиваясь в массовом песенном репертуаре, приобрели новые строфы, рассказывающие о современной жизни народа. Так произошло, например, с известной «Партизанской песней» («По долинам...»).

Народно-поэтические приемы и обороты составляют, следовательно, одну из характерных особенностей песен Суркова. Иногда, впрочем, поэт чрезмерно перегружает свои произведения такой традиционной образностью, слишком сгущает ее.

Так, в одной из его лирических песен, «Девичьей печальной», три заключительные строфы построены на устно-поэтических образах. Девушка оплакивает своего милого, погибшего в бою:

Где падет моя горячая слеза,  
Расцветут цветы — анютины глаза.  
Я цветок печальный бережно сорву,  
Соловья из рощи песней позову...

Снег, тающий от слез, распускающиеся зимой цветы, соловей, который должен полететь к милому, — все это характерные образы народной лирической песни. Однако здесь традиционные образы слишком сконцентрированы, сгущены и выпадают из общего стиля песни. Не случайно в пении три заключительные строфы обычно отбрасываются.

Некоторые изменения, правда очень незначительные, претерпели и другие песни Суркова.

В «Терской походной» вместо

Стелет ветер голубые башлыки...

обычно поют:

Алым пламенем пылают башлыки.

В лирической песне «Поволжанка», построенной на мотивах поволжских частушек, вместо

Синие сосны, синяя сонь...

поют:

Синие сосны, синяя даль...

Все такие изменения только еще раз подтверждают, что песни Суркова стали подлинно массовыми, что народ принял их как свои, близкие ему, что они вошли в народный репертуар и подверглись той шлифовке и обработке, которую проходит каждая народная песня.

#### 4

Годы Великой Отечественной войны для Суркова, так же как и для других советских поэтов, — период величайшего творческого напряжения, большого патриотического подъема.

С первых дней войны поэт на фронте, и его творчество этих лет — большой ратный труд, вошедший в великое дело победы.

За годы войны Сурков написал восемь сборников стихов: «Декабрь под Москвой», «Я пою ненависть», «Дороги ведут на запад», «Солдатское сердце», «Три тетради», «Россия карающая», «Песни гневного сердца», «Я пою победу», а также множество песен, сатирических стихотворений о Грише Танкине и газетных статей. Поэзия Суркова военных лет — лирический дневник войны, где отражен мир чувств и мыслей советского человека, его гнев, боль и ненависть, его любовь к родине, гордость и радость победы.

Своеобразны стихи Суркова первых месяцев войны. Поэт, в общем, отказывается от песенного склада. Приподнятая, пафосная, напряженная речь характерна для его стихов этого периода:

Лишь в день победы мы вздохнем свободней,  
В цветах увидим родину свою.  
Во имя этой радости сегодня  
Я месть, и гнев, и ненависть пою.

Эта традиционная формула героической эпической поэмы («Я пою ненависть») естественно входит в стихи Суркова. Она соответствует всему эпически приподнятому строю речи советского поэта, говорящего от имени народа в суровый час испытания.

Образ социалистической родины, образ России, поднявшей карающий меч на врага, посылающей своих лучших сынов на битву, — центральный образ поэзии Суркова военной поры.

В те годы у советского человека было особенно обострено чувство родины, чувство патриотизма. Он сознавал, что ему предстоит защитить то, что создано трудами и кровью целых поколений русских людей, воинов и революционеров, он реально ощущал свою ответственность перед историей, перед предками своими и потомками, ощущал себя наследником той воинской славы, которой овеяны многие поколения русских солдат, сражавшихся за независимость своей родины.

Эти чувства советского человека выразила в годы войны и наша поэзия.

Ты знаешь, Алеша, что все-таки родина —  
Не дом городской, где я празднично жил,  
А эти проселки, что дедами пройдены,  
С простыми крестами их русских могил, —

писал К. Симонов в стихотворении «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины». И не случайно оно обращено к Суркову. Именно таково восприятие родины и в стихах Суркова первых лет войны.

Для поэзии Суркова, как и других советских поэтов, в ту пору было характерно обилие слов и выражений несколько архаического склада, свойственных так называемому высокому стилю, слов старой военной терминологии, речений, заимствованных из летописей, из памятников древней русской литературы.

В стихи переходит образность и лексика из древнерусской литературы, в частности из «Слова о полку Игореве»:

От чужого полона  
Степь полынная стонет.  
Возле берега Дона  
Ржут железные кони.

(«Песня гнева»)

Сурков постоянно сравнивает современность с теми историческими эпохами, когда русский народ должен был отстаивать свою независимость. Так, в стихотворении «Россия» поэт переносит понятия и выражения, относящиеся к иным временам и битвам, на события современной войны.

Эпической приподнятости речи Сурков часто достигал, освещая современные дела светом событий героического прошлого нашего народа, обращаясь к образам русского былинного эпоса, героических балладных песен и других народно-поэтических источников. Такого рода образность постоянно встречается в стихах Суркова и часто составляет основной метафорический ряд того или иного стихотворения. Причем народно-поэтические мотивы, как это характерно для Суркова, сочетаются здесь с образами современности:

Все, что втоптан в грязь, сожжено и загублено,  
Синий трупик младенца и мертвый завод,  
В русском сердце дымящейся раной зарублено,  
Вопиет о расплате, возмездия ждет.  
Встанет витязь могучий, воспетый былинами.  
Голова чужеземца повалится с плеч.  
Видишь — Русь над умытыми кровью равнинами  
Подняла богатырский карающий меч.

*(«Без конца и без края багровое зарево»)*

Народ — богатырь, поднявший меч, растаптывающий коричневого змея, воины — орлы, уничтожающие фашистскую волчью стаю, — эти образы проходят через многие стихи Суркова первого года войны. Нет необходимости приводить примеры, настолько они многочисленны и очевидны.

В какой степени художественно оправдано было обращение к такой устаревшей, архаической образности и лексике?

Этот вопрос ставился еще в годы войны. Некоторые поэты и критики видели здесь отход от традиций советской поэзии. Но вряд ли они были правы. Эпически приподнятый, торжественный стиль поэзии соответствовал в первые месяцы войны мыслям и чувствам советского народа, вставшего на борьбу с врагом невиданной силы. Не случайно почти никто из советских поэтов

в своих стихотворениях не избегал славянизмов, образов, заимствованных из героического эпоса. Разумеется, здесь проявлялись свои крайности, сказывался иногда недостаток художественного вкуса и меры. Но в целом тенденция была исторически закономерна.

Это было характерно главным образом для поэзии самых первых месяцев войны, в частности — и для тогдашней поэзии Суркова.

Позже, когда поэт стремился рассказать о простом советском воине, его внутреннем, духовном мире, он использовал ту же образность для того, чтобы подчеркнуть обыкновенность и простоту героя, совершающего богатырские дела:

Жар-птица чертит не для нас круги,  
И серый волк не ждет меня в тайге.  
Солдату скороходы-сапоги  
С царевичевых ног — не по ноге.

(«От опушки на лугу косая тень»)

Образность, заимствованная из народной поэзии, встречается не только в стихах, написанных Сурковым в первый год войны.

К народной сказке, как это уже отмечалось в нашей критике,<sup>1</sup> восходят, например, ответы схваченного врагом советского разведчика в стихотворении «Разведчик Пашков»:

— Сколько красных в лесу?  
— Как в море песку!  
— Сколько пушек?  
— Пойди сочти!

Приемы народной поэзии широко использует Сурков и в юмористических стихотворениях о бравом солдате Грише Танкине, печатавшихся на страницах красноармейской газеты Западного фронта. Работая над стихом этих фельетонов, Сурков ориентировался на пушкинские сказки, на «Конька-горбунка» Ершова.

---

<sup>1</sup> Д. Молдавский. Сатирическая русская сказка. «Дальний Восток», 1953, № 3, стр. 158.

Иногда он даже прямо заимствовал оттуда отдельные речевые обороты:

Сидит дятел на суку  
С автоматом на боку.  
(«Сказочка про дятла»)

То лисица не простая —  
Сбоку сабля золотая.  
(«Сказочка про лису»)

Вместе с тем Сурков часто использует здесь поэтические приемы и мотивы частушек:

Самолет — в овраг с разбега.  
Покачнулись небеса.  
Пропадай моя телега,  
Все четыре колеса...

Обычно по принципам частушки или поговорки строится концовка стихотворения, как наиболее ударное место, концентрирующее смысл всей вещи, подводящее итог:

Мимо дуба, мимо клена  
Гриша в штаб ведет шпиона.  
(«Как Гриша Танкин  
шпиона поймал»)

Над рекой закат пылает,  
За рекой собака лает.  
Возле проруби Филат  
Отмывает маскхалат.  
(«Филат и халат»)

Что болтают языком,  
Проверяется штыком.  
(«Гриша Танкин  
храбрость прививает»)

Воздействие фольклора проявляется в стихах Суркова этих лет не только как прямое использование характерных устно-поэтических мотивов и приемов.

Пейзаж у Суркова, скажем, вовсе не воспринимается как нечто взятое непосредственно из народ-

ной поэзии. Однако образы природы играют в стихах Суркова ту же роль, что и в народной песне. Вот, например, стихотворение «В смертном ознобе под ветром трепещет осина». Здесь пейзаж («в смертном ознобе под ветром трепещет осина... ворон-могильщик, от пепла горячего серый... скоро окрепнут морозы, в поле завоюет пурга...» и т. д.) создает активный эмоциональный фон, и образно-символическое значение этих строк по природе своей близко к народно-поэтической символике.

Чаще всего Сурков использует мотивы народной поэзии или в песнях или в стихотворениях, написанных в жанре песни.

Такова «Песня полонянки» — попытка создать стихотворение в стиле тех народных песен о родине, какие слагали советские люди, угнанные в неметчину:

Зреет горький плод на калине,  
Глохнет в роще свист соловья,  
На далекой немецкой чужбине,  
На чужбине, в постылом Берлине,  
Сохнет юность моя...

На приемах солдатской песни строится «Партизанская песня»:

Боевая наша доля —  
Злая месть народа.  
Нам товарищ — ветер в поле.  
Братья — соколы на воле.  
А сестра — свобода...

Число подобных примеров можно было бы увеличить. Однако не такого рода произведения определяют лицо поэзии Суркова в последние годы войны. Непосредственно к приемам и мотивам народной поэзии Сурков обращается не так уж часто.

Поэзия Суркова военных лет пользовалась признанием советских людей, а некоторые стихи вошли как песни в народный репертуар, обрели бытие, характерное для устно-поэтического творчества. Особой популярностью пользовалась песня на слова лирического стихотворения «Вьется в тесной печурке огонь» («Зем-

лянка»). Она не только была одной из самых любимых и распространенных в годы войны песен, но и породила множество вариантов, переделок, ответов.

Подобным образом новые песни были созданы в годы войны и на основе ритмико-синтаксической структуры «Конармейской». Например, у белорусских партизан:

По знакомой дороге  
Выходил по тревоге  
Партизанский отряд боевой...<sup>1</sup>

Или «Песня о подвиге Чистякова», тоже сложенная в партизанской среде:

По шоссеиной дороге  
Пробирался в тревоге  
Оккупантов отъявленный сброд.<sup>2</sup>

Между тем в стихотворении «Вьется в тесной пещурке огонь», ставшем, по существу, народной песней, нет специфически фольклорных приемов или оборотов. Может быть, улавливаются здесь только некоторые интонации, свойственные городскому романсу.

Меньше устно-поэтических мотивов в послевоенных стихах Суркова. Здесь почти совсем нет прямого использования фольклорных образов или приемов.

Тема борьбы за мир, как одна из сторон борьбы за коммунизм, стала центральной темой творчества поэта, неразрывно связанной с темой защиты отечества, активной его обороны. Герой Суркова — солдат революции, солдат армии, сражающейся за мир.

Вместе с тем изменяются приемы поэтического мастерства Суркова, стих его становится богаче и разнообразнее. Наряду с песенной линией в его творчестве появляется и другая, которую можно назвать ораторской. Стихотворение строится как страстная речь поэта-трибуна, прямо обращенная к читателю.

---

<sup>1</sup> И. Гуторов. Борьба и творчество народных мстителей. Минск, 1949, стр. 157.

<sup>2</sup> Там же, стр. 268.



В поэзии Суркова этих лет прямые народно-поэтические образы если и встречаются, то так же, как в годы Отечественной войны, это лишь отдельные вкрапления, фольклорные цитаты. Появление их в каждом случае обусловлено конкретными идейно-художественными задачами. Но сложившаяся под воздействием народного творчества первооснова, из которой выросла своеобразная поэтика Суркова, не исчезла, а развилась и обогатилась. Она обнаруживается в том самобытном строе стиха, который отличает лирику Суркова.

Влияние фольклора постоянно сказывалось в поэзии Суркова и сильнее всего — на ранних этапах, в период формирования и становления самобытного поэтического голоса Суркова.

В этом есть свой смысл, свои закономерности.

Советские поэты с первых же лет Октября стремились приблизить поэзию к насущным потребностям жизни народа, сделать ее предельно доступной для самых широких демократических слоев читателей. Решая эти задачи, каждый из советских поэтов первого поколения прошел через целый «фольклорный» период, ориентируясь прежде всего на устную поэзию.

Относится это не только к Маяковскому и Демьяну Бедному. Сурков по-настоящему вошел в поэзию в самом конце 20-х годов. Однако он, подобно таким поэтам, как Исаковский и Твардовский, самостоятельно проделал этот путь, общий для всей советской поэзии.

Характерна, например, творческая эволюция Твардовского. На первых порах он сознательно отказался от традиций книжного стиха, искал поэтические образы и приемы организации стиха в живой разговорной речи и фольклоре. На этой основе и создается поэтика Твардовского.

Путь Суркова во многом аналогичен. Но, в отличие от Твардовского, который опирался главным образом на живые традиции крестьянского фольклора, Сурков ориентировался преимущественно на рабочую революционную поэзию, на фронтовую песню гражданской войны. Он не проходил и мимо других богатств русской народной поэзии, да и не только русской. Еще до войны

Сурков написал ряд песен по мотивам поэзии народов Советского Союза. Это были вольные переводы украинских, белорусских, татарских и других песен. Он хотел воссоздать национальные черты поэтических творений братских народов. И это много значило для развития его мастерства.

Но в основном он обращался все-таки к новому фольклору революционных лет, что и определило характер его поэзии. Именно эти устно-поэтические элементы, органически усвоенные и обогащенные в творческой практике, определили своеобразный строй стиха Суркова.

## СОДЕРЖАНИЕ

От авторов . . . . .	3
<i>К. Чистов.</i> Великий источник . . . . .	5
<i>И. Эвентов.</i> Демьян Бедный и народное творчество	36
<i>Дм. Молдавский.</i> Маяковский и фольклор . . . . .	92
<i>Э. Литвин.</i> Мастер советской песни (М. Исаковский)	168
<i>Л. Шептаев и А. Филатова.</i> А. Твардовский и на- родная лирика . . . . .	248
<i>А. Дымшиц.</i> Заметки о творчестве С. Маршака . . . . .	314
<i>Вл. Бахтин.</i> Становление стиля (А. Прокофьев) . . . . .	350
<i>С. Владимиров.</i> Путем песни (А. Сурков) . . . . .	382

---

*РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ  
И НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО*

Редактор *Д. И. Золотницкий*

Художник *П. Н. Бусырев*

Худож. редактор *И. С. Серов*

Техн. редактор *С. И. Брусиловская*

Корректоры *Д. Д. Лившиц*  
и *Ф. С. Соскина*

Сдано в набор 25/VI 1955 г. Подписано  
к печати 15/XI 1955 г. М 51076. Бумага  
84×108<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Печ. л. 26,25 (21,53) Уч.-изд.  
л. 21,08 Тираж 10 000. Зак. № 582  
Цена 9 р. 40 к.

Ленинградское отделение  
издательства «Советский писатель».  
Ленинград, Невский пр., д. 28.

Типография № 3 Управления культуры  
Ленгорисполкома.  
Ленинград, Красная ул., д. 1/3.