

## **МИФ VS. РЕАЛЬНОСТЬ, ПОЭЗИЯ VS. ПРОЗА: ПОПЫТКИ СИНТЕЗА**

---

Н.Л. ЛЕЙДЕРМАН  
(г. Екатеринбург)

### **«ПОЭМА В ПРОЗЕ» И ЕЕ ГЕРОЙ**

#### 1.

Многолетний опыт литературного процесса свидетельствует, что обычно после расцвета лирики и на основе накопленного ею опыта актуализируется жанр поэмы: порой восстанавливаются старые типологические ее разновидности, обязательно – с обновлением и осовремениванием традиционных форм, а еще чаще ведется поиск новых, ранее неведомых типологических вариантов жанра. Это означает, что художественное сознание начинает искать новые связи между миром субъективных переживаний личности и объективными процессами в окружающей действительности.

То же происходило в русской литературе после Октября. С самого начала 1920-х годов, после бурного всплеска лирики, которым был отмечен период гражданской войны, совершенно отчетливо проступает тенденция к «поэмности». Но поиски поэмы «формы времени», адекватной «идеям времени», приобрели парадоксальный характер. Та разновидность поэмы, в изводе которой стоят «Двенадцать» Блока, была непосредственным отзвуком революции, вся ее поэтика была оркестрована громами и взрывами, которые Блок принял за «музыку революции», ее пафос был заряжен верой во всемирный характер переворота, начатого Россией. Отсюда «господство общего плана», плакатность и гиперболизм образов, носящих символический характер, аллегоричность картин и эпизодов, патетический модус речи повествователя, где живое слово заменено риторикой общих формул – лозунгов, призывов, плакатов. Героико-романтические поэмы, в немалом числе сотворенные в 1918-21 гг., были художественно слабы, они были точно переименованы в «агитпоэмы» и не оставили заметного следа в

художественной культуре<sup>1</sup>. К ним в полной мере относятся упреки, которые А. Воронский адресовал всей «нашей молодке-литературе, стоящей на почве революции: схематизм, узкое направление, выходящее в холостые агитписания...»<sup>2</sup>.

Но в «запасниках» русской литературы хранилась память и о других разновидностях жанра: ближняя память – о лиро-эпической поэме, которая сформировалась в эпоху романтизма, дальняя память – об эпической поэме, или героической эпопее, корни которой уходят в глубину веков. Однако, семантика формы лиро-эпической поэмы прежде всего ориентировала на постижение внутреннего мира личности, переживающей острый конфликт между духовными идеалами и низкой реальностью. В начале 1920-х годов такая семантика была неактуальной, можно сказать – пока еще неактуальной, но факт очевиден – лиро-эпическая поэма романтического склада не стала «формой времени». Зато эстетическое сознание буквально востребовало форм героического эпоса. Об этом говорили поэты. «Современность эпопейна. Действительность – героическая поэма о многих песнях», – писал в 1922 году Андрей Белый, поэт, в чьей искренности сомневаться невозможно<sup>3</sup>.

И в самом деле, если справедливы теоретические положения о том, что героический эпос отображает «эпическое состояние мира» (Гегель), то именно в таком состоянии пребывала Россия в годы революции и гражданской войны. «Эпопея – это когда народ и государство справляют свой день рождения на краю смерти, небытия. Это – творение, перворождение мира, всех вещей и отношений» – напоминает, опираясь на исследование генезиса жанра, Г.Д. Гачев<sup>4</sup>. Поэтому, добавляет ученый: «Для эпопеи нужна война»<sup>5</sup>. Следует уточнить, война особенная – либо отечественная, либо гражданская: такой катаклизм, когда решается вопрос о жизни и смерти целого этноса, государства, национальной культуры. «Россия, кровью умытая» давала слишком даже «подходящий» материал для эпопейного отображения. В давние

<sup>1</sup> См. описание и характеристику агитпоэм первых лет Октября: *Карпов А.С.* Русская советская поэма: 1917-1941 (Глава «У истоков») // *Карпов А.С.* Избр. труды. Т. I. – М., 2004. – С. 123-145. В частности, упоминаются поэмы «Сильнее смерти» И. Садофьева, «Юный пролетарий (Жизнь Мити)» А. Безыменского, «Буденный» Н. Асеева, «Разговор с Вильсоном» Э. Кроткого и др.

<sup>2</sup> *Воронский А.* На перевале (Дела литературные) (1923) // Цит. по: Воронский А. Искусство видеть мир (Портреты. Статьи). – М., 1987. – С. 406.

<sup>3</sup> Эпопея. – 1922, №1 (апрель). Примечательно, что журнал под таким названием организовал и редактировал именно Андрей Белый.

<sup>4</sup> *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм: эпос. Лирика, театр. – М., 1968. – С. 85.

<sup>5</sup> Там же.

времена мир эпопеи был отделен от современности большой эпической дистанцией (в целые столетия), он становился уже преданием, окутывался дымкой легенд<sup>6</sup>. Но, как показывает опыт русской литературы XX века, эпопея становится востребованной «формой времени», когда почти никакой хронологической дистанции от сокрушительного потрясения мира нет. Видимо, эту дистанцию «съедает» колоссальная значимость для общества произошедшего исторического разворота, а фантазмагоричность и апокалипсичность вчерашних событий обращает их тут же, с пылу и жару, в легендарное предание. Оживление памяти жанра героической эпопеи стало одной из характернейших тенденций литературного процесса в первой половине 20-х годов. Именно тогда, по горячим следам событий революции и гражданской войны, произошел «выброс» целого букета напряженных, кипящих страстями, ошеломительно ярких прозаических произведений: тут и повести (Вс. Иванов «Бронепоезд 14-69», Л. Сейфуллина «Перегонной», А. Неверов «Андрон Непутевый», Вяч. Шишков «Ватага» и др.), и новеллистические циклы («Конармия» и «Одесские рассказы» И. Бабеля, напр.), и большие рассказы (Б. Лавренев «Сорок первый», А. Соболев «Салон-вагон» и др.). По объему художественного локуса, непосредственно запечатленного в повествовании, ни один из текстов «не тянет» на эпопею<sup>7</sup>. А между тем, их родство с героическими эпопеями бросается в глаза. «Это эпопеи, но они же и лирические поэмы в прозе, эпопеи, пронизанные лиризмом и романтикой. Эпическое содержание эпопей-поэм не может развернуться в полную меру, лирическое начало в них выступает в известном отношении как средство восполнить недостаток предметной конкретности, широкого и вольного изображения характеров. Поэтому эпические масштабы этих произведений определяются не столько их фактическими размерами (часто небольшими), сколько внутренними масштабами постижения жизни, заложенными в них могучими эпическими возможностями (...) Жанр рассказа представляет в это время зерно неразвернутой эпопей-поэмы, цикл рассказов собирается в своеобразную лирическую эпопею», — пишет Н.В. Драгомирецкая<sup>8</sup>. Неудивительно невольное смятение исследова-

<sup>6</sup> См. об этом: *Бахтин М.М.* Эпос и роман.

<sup>7</sup> Разве что по масштабам изображения к ней традиционной эпопее приближается «Россия, кровью умытая» Артема Веселого, жанр которой сам автор обозначал «эпопея о двух крыльях», но это произведение писатель завершал уже в начале 30-х годов, в существенно иной культурной атмосфере, да так и не закончил.

<sup>8</sup> *Драгомирецкая Н.В.* Стилевые искания в ранней советской прозе// Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. (Кн. 3). Стил. Произведение. Литературное развитие. — М., 1965. — С. 129.

теля, обнаружившего явное сродство между разными жанрами – эпосом, поэмой, даже образование неких жанровых сплавов.

В критике 20-х годов подобные произведения нередко называли «поэмами в прозе». Такое обозначение, как правило, носило характер метафоры<sup>9</sup>. Однако, есть все основания придавать этой метафоре значение строгого термина, обозначающего определенный *метажанр*, то есть общий конструктивный принцип моделирования мира, лежащий в основе каждого из жанров, родство которых путем эмпирических наблюдений объединили понятием «поэма в прозе».

В чем же состоит конструктивный принцип метажанра «поэма в прозе»? Его корни в первофеноменах жанра – в эпических поэмах, начиная с «Илиады» и «Одиссеи». Суть этого принципа – в сюжетно-композиционном сцеплении трех образов-концептов: образа исторического события, образа народа (этноса, нации, общества) и образа героя. Сюжет эпопеи – это всегда испытание духовной цельности народа историческим потрясением, а эстетической мерой героя становится его роль в сюжете события с народным историческим бытием. «*Эпопейность*» – так можно обозначить семантический потенциал жанровой формы героической поэмы. Но конструктивный принцип, впервые оформившийся еще в античной эпической поэме, впоследствии служил основой моделирования мира в ряде других, близких ей по пафосу жанров.

В эпических жанрах фольклора древней Руси этот принцип проступает прежде всего, в русских былинах и украинских думах. Но, в отличие античных эпопей, в русском героическом эпосе моделирование мира осуществляется не по принципу «иллюзии всемирности», а по принципу метафорическому (символическому)<sup>10</sup> – когда локальность изображенного мира компенсируется символичностью входящих в него образов-клише, композиционных трафаретов и т.п. условных приемов<sup>11</sup>. И эти конструктивные качества русского героического эпоса также вошли в память эпопейного метажанра.

---

<sup>9</sup> Например, А.К. Воронский, который первым ввел это выражение в критический оборот (в статье о Борисе Пильняке – 1922 г.), имел в виду свойственную произведениям Пильняка мозаичность, отсутствие фабулы, словом – то, что называют лирическим беспорядком. (См.: *Воронский А.* Искусство видеть мир. С. 249)

<sup>10</sup> Характеристика основных принципов конструирования литературного произведения как модели мира («сокращенной Вселенной») дана в работе: *Лейдерман Н.Л.* Литературное произведение // Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н., Барковская Н.В., Ложкова Т.А. Практикум по жанровому анализу литературного произведения. – Екатеринбург, 2005. – С. 9-15.

<sup>11</sup> См., в частности: *Мелетинский Е.М.* Народный эпос // Теория литературы. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. (Кн. 2). Роды и жанры литературы. – М., 1964; *Скафтымов А.П.* Поэтика и генезис былин. // Скафтымов А.П.

В генетической цепочке, идущей от античного эпоса, почетное место занимает «Война и мир» Л. Толстого – гениальное жанровое изобретение, где происходит новая актуализация эпопейного метажанра и его обновление путем синтеза с жанром романа. Однако, опыт жанра романа-эпопеи не оказался востребованным романтической прозой начала 1920-х, ей оказался созвучен романтический пафос более раннего предшественника – лиро-эпической поэмы, классического жанра романтизма. А в структурировании образа мира в «поэме в прозе» стал участвовать конструктивный принцип лиро-эпической поэмы, который – по определению исследователя – «заключался в общности и параллелизме переживаний автора и центрального персонажа, но не в их сюжетной и повествовательной неразличимости»<sup>12</sup> (то есть субъект речи, находящийся вне сюжета, получает возможность активно сопереживать герою, проживающему сюжетное действие).

Однако, в отличие от своих генетических предшественников, эпических и лиро-эпических поэм, новый метажанр создавался не в стихах, а в прозе. И это обуславливало очень существенное отличие от канонических разновидностей жанра поэмы. Стиховая речь традиционно предрасполагает к торжественному тону, к разговору о «высоком», прозаическое же испокон веку было ориентировано на то, чтобы изображать «прозу жизни» – подробности быта, текучую повседневность. В отличие от стиха, подчиняющего речь ритмической «узде», прозаическая речь раскована – она способна растекаться по всему полю художественного мира, проникать во все его закоулки и передавать все изгибы мысли повествователя и персонажей.

И все равно тип дискурса в «поэмах в прозе» не укладывается полностью в «прозаику». Здесь проза тянется к стиху – тут есть целые фрагменты ритмической прозы, встречаются вставные жанры, принадлежащие к стиховому фольклору (народные песни, поучения), интертекстовые отсылки к каноническим жанрам героического эпоса, есть характерные для поэтических жанров эпоса клише (зачины, рефрены, порой даже – постоянные эпитеты), архитектурные сцепления контрастных по эмоциональной окрашенности эпизодов. Более того, в «поэмах в прозе» сама фактура слова экспрессивно перенасыщена: густота тропов, яркость красок, неистовость гипербол – то, что, в принципе, характерно для поэтической речи.

---

Статьи о русской литературе. – Саратов, 1958. – С. 3-76; *Пропл В.Я.* Русский героический эпос. – М., 1957; *Селиванов Ф.М.* Изображение человека в былинах // Фольклор. Поэтическая система. – М., 1977.

<sup>12</sup> *Мани Ю.В.* Поэтика русского романтизма. – М., 1976. – С. 161.

В стилистике «поэм в прозе» господствуют две тенденции – сказовость и та, которую называют «орнаментальностью». *Сказовость* создает образ живого, нелитературного устного народного слова, но она не стремится к натуралистическому копированию быденной речи, наоборот, сказовая форма артистична, она несет на себе печать эстетического видения человека из народной гущи, это слово пахнет землей и травами, за ним всегда слышится некий голос, озвучивающий эмоциональный строй народного мировосприятия. Сказовая форма как образ в высшей степени динамична, театральна, богата регистрами, украшена речевыми жестами<sup>13</sup>. «*Орнаментальность*» же демонстративно литературна: это речь, стремящаяся произвести впечатление собственной материей – разукрашенная тропами, параллелизмами, словесными узорами, музыкой звуковых образов, тяготеющая к мотивному построению повествования. Нередко орнаментальность выступает в прямой стилизации под иноязычный сказ (например, «монгольский» – в «Туатамуре» Леонова, у Вс. Иванова – киргизский в «Цветных ветрах», китайский – в «Бронепоезде 14-69») Обе стилистические тенденции одинаково театральны и условны – каждая сама по себе и / или проникая друг в друга, они создают пеструю палитру карнавального буйства. Эта стилистика впитала в себя некоторые творческие интенции 1910-х годов – прежде всего, эксперименты Андрея Белого с музыкальной прозой и опыты А.М. Ремизова по актуализации фольклорных традиций.

Собственно, речевые, ритмические, архитектурные особенности «поэм в прозе» до исступления выразительны – они коррелируют между собою, образуя ощутимую *стилевую систему*, функция которой состоит в создании максимально напряженной эмоциональной атмосферы. Когда расширительно употребляют термин «орнаментализм»<sup>14</sup>,

---

<sup>13</sup> Емкое синтезирующее определение сказа дается в монографии В.П. Скобелева, Е.Г. Мущенко, Л.Е. Кройчика «Поэтика сказа» (Воронеж, 1978): «Сказ – это двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию, непосредственно связанного с демократической средой или ориентированного на эту среду» (С. 34).

<sup>14</sup> В современном литературоведении нет единого представления об «орнаментальности» как стилиевой *системе*. Однако, характеристики, которые даются этому явлению, в основном, совпадают. См.: Драгомирецкая Н.В. Стилиевые искания в ранней советской прозе. // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. (Кн. 3). Стил. Произведение. Литературное развитие. – М. 1965. – С. 130-132; Кожевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия ОЛЯ АН СССР. 1976. Т. 35, № 1; Szillard L. Орнаментальность / Орнаментализм // Russian Literature. XIX (1986); Алексеева Н.В. «Орнаментальная проза» (вопросы генезиса и поэтики) // Русская литература XX-XXI вв.: направления и течения. Вып. 6. – Екатеринбург, 2002.

то, как правило, имеют в виду именно стилевую характерность «поэм в прозе».

В критике 20-х годов и в литературоведении термины «поэма в прозе» и «орнаментальная проза» очень часто употребляются как синонимы. Это свидетельствует об ощутимости взаимосвязи этих феноменов. Но все-таки это не синонимы, это две стороны одной медали – **жанрово-стилевого потока**, который образовался из большой группы романтических повестей, новелл и новеллистических циклов, созданных почти одновременно (в течение 1921-24 гг.). *А целостность этого «потока» основана на общности метажанрового конструктивного принципа («поэма в прозе») и единстве стилевой системы («орнаментальность»)*. Это «поток» явился одной из самых характерных и существенных тенденций литературного процесса в первой половине 1920-х годов.

Все, кто писал о «поэмах в прозе», вспоминали повесть Гоголя «Тарас Бульба», видя в ней прямую предтечу нового метажанра. И это, конечно же, справедливо. Но «Тарас Бульба» – это исключительный феномен на фоне жанровых процессов в русской литературе не только 1830-х годов, но и всех последующих десятилетий – вплоть до конца 1910-х годов. А вот в 1920-е годы метажанр «поэмы в прозе» стал «формой времени», он явно превалировал над другими прозаическими жанрами, в его недрах вызрели подлинные художественные шедевры. Магнитное поле этой тенденции было настолько сильным, что в него втягивались художники, которые ранее тяготели к реализму (наиболее показательные примеры – А. Серафимович, А. Малышкин).

## 2.

В литературоведении советской эпохи в оценке художественных качеств и историко-литературного значения «поэм в прозе» превалировал политический критерий. Главное внимание привлекали произведения, в которых утверждалась справедливость революционной ломки «старого мира», демонстрировалась победная поступь народных масс, отчетливо звучал пафос веры в светлое будущее. В каноническую «обойму» таких текстов, как правило, включались «Падение Даира» А. Малышкина, «Железный поток» А. Серафимовича, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Виринея» Л. Сейфуллиной. Второй ряд составляли близкие по пафосу вещи, вроде «Ветра» Б. Лавренева, «Рек огненных» А. Веселого, «Недели» Ю. Либединского, но в них уже бдительная критика отмечала некоторые идеологические изъяны – прежде всего то, что обозначали формулой «упоение стихийностью». А произведения, подобные «Повольникам» А. Яковлева, «Ватаге» В. Шишкова,

«Перегнуто» Л. Сейфуллиной, подвергались суровой критике за то, что «они романтизировали «партизанщину», не умея отделить ее от подлинного героизма партизанского движения, от его выдержки и дисциплинированности, то сеть тех самых свойств, которые обеспечили победу социалистической регулярной армии»<sup>15</sup>. Такие тексты, постарались предать забвению: уже с конца 20-х годов перестали издавать, а если и упоминали, то только в списке примеров ошибочных, «идейно ущербных» произведений. Это привело к искажению объективной характеристики «поэм в прозе», и особенно явственно сказалось на эстетической концепции народного Вожака как концентрированного воплощения народного сознания, которая на многие годы утвердилась в советском литературоведении.

Вообще в «поэмах в прозе» проблема индивидуализированного персонажа разрешается непросто.

Сказовая доминанта «поэм в прозе» очень удачно согласуется с выражением массового сознания, с воплощением коллективного образа народа. Такая семантическая направленность поэтики отвечала пафосу коллективизма, идее приоритета народа над отдельной личностью. Согласно установкам революционного радикализма, которым следовали авторы ранней советской прозы, личность должна быть растворена в массе, без остатка, полностью отождествиться с нею. Но для того, чтобы образ народа был эстетически значим, ему мало обладать голосом (как мы отмечали выше, в сказовом дискурсе этот голос великолепно оркеструется), но и иметь плоть – некие наглядно-зримые черты, которые способны возбуждать читательское представление и возбуждать до-воображение.

Авторы «поэм в прозе» часто используют для конкретизации образа народной массы такой прием: из толпы с неразличимыми лицами выделяют двух-трех персонажей, которые выступают некими «среднестатистическими» представителями массы, рядовыми носителями массового сознания. В «Падении Даира» Малышкина это красноармейцы Микешин и Юзеф. Они выделены предельно лапидарными портрет-

---

<sup>15</sup> Приведенная оценка принадлежит советскому литературоведу В.О. Перцову, автору объемной статьи «Личность и новая дисциплина» (написана в 1935-36 гг.). (Цит. по: *Перцов В.* Писатель и новая действительность. – М., 1961. – С. 9-112). В ней впервые была выдвинута концепция, согласно которой основным вектором развития советской литературы о гражданской войне представлено движение народного сознания от стихийности к сознательной социалистической дисциплине. Эта концепция господствовала в советской историко-литературной науке вплоть до 1970-х годов.

Впервые схематизм и односторонность этой концепции были убедительно доказаны критике Ю. Андреевым в монографии «Революция и литература» (Л., 1975. – С. 102-104).



ными деталями: один – «в австрийской аккуратной шинели и кепи, усатый, пожилой, с крупными прозрачными глазами»; другой – «рослый парень с красным обветренным лицом, в черном заплатанном пиджаке, в опорках, укутавший шею в дырявый шарф». И почти во всех массовых сценах автор фиксирует то, что происходит с этими двумя красноармейцами, а значит – и со всей красноармейской массой. В «Ватаге» Шишкова роль такой вот «молекулы» отведена молодому партизану Гараське – в нем персонифицировано стихийное, стадное сознание разбушевавшейся толпы. В «Железном потоке» Серафимовича «полномочным представителем» народной массы выступает старая бабка Горпина, ее вхождение в сюжет отмечено одной, но об очень многом говорящей деталью: «Среди моря рук, среди моря голосов поднялась исхудалая, длинная, сожженная солнцем и работой, горем, костлявая бабья рука». Бабка Горпина колоритнее красноармейцев Малышкина хотя бы тем, что по-бабьи эмоционально артикулирует реакции людей на происходящее, а динамика ее чувств становится эстетически убедительной «кардиограммой» изменений в психологическом состоянии всего «железного потока».

Но в «поэмах в прозе» возникало противоречие между идеологической установкой на деиндивидуализацию личности, на растворение отдельного человека в однородной массе и узловым структурным принципом романтического мировидения – ориентацией на эстетический идеал, а его наиболее естественным воплощением является индивидуализированный персонаж. Это противоречие определило характерную организацию системы персонажей в «поэмах в прозе» – здесь всегда есть центральный герой с ярко выраженными личностными качествами. Типология этих образов и анализ способов их воплощения дает представление о целом спектре концепций народного героя, выдвигавшихся в ранней советской прозе. Рассмотрим наиболее показательные типы центральных персонажей, тех, кого революция выдвинула во главу народных масс.

1. Герой как воплощенная воля, безусловно подчиняющая себе массу. Таков командарм в «Падении Даира» А. Малышкина. Вот каким он появляется на страницах повести: «*Близоруко шурясь* выпрямленный, как скелет, *стриженный ежиком, каменный*, торжественный командарм». Здесь даны две «человеческие» детали, причем – сугубо декоративные, для того, чтобы в воображении читателя была хоть какая-то наглядно-зримая «зацепка». Зато внутренняя сущность героя выражена через сопоставление с «нечеловеческим», таким, которое традиционно означает несокрушимость, монументальность – с каменным. Эта экспрессивная деталь становится единственной метой образа командарма на протяжении всего сюжетного движения: перед началом

штурма – «Каменная черта на лбу»; «Он встал, каменный, чужой мирным сумеркам избы»; «Командарм улыбнулся каменной своей улыбкой и ничего не ответил»; во время штурма – «Командарм стоял у аппаратов – серый, как тень, от железной ночи...»; на параде победителей – «На шестии бесконечных, на сиянии пространств – недвижим был в остром шишаке профиль каменного, думающего о суровом».

Образ малышкинского командарма – это крайний полюс воплощения эстетического идеала народного вождя. Монументальность и аскетизм его таковы, что в нем не остается ничего живого, это уже не человек, а эмблема – эмблема функции роли вождя. Вокруг образа малышкинского командарма сгущается почти мистическая аура, как вокруг закованного в металлические доспехи рыцаря из средневековой баллады<sup>16</sup>. Он дистанцирован от своих солдат, в нем нет ничего такого, что бы свидетельствовало о родстве с народной массой, которую он посылает в бой и на смерть. В этом аспекте командарм из «Падения Даира» составляет исключение по отношению к образам центральных героев из других «поэм в прозе».

Как правило, главный герой «поэмы в прозе» существует как органическое целое с народной массой, но он не среднестатистическая крупинка в толще народного графита, он – алмаз в этой толще, сконцентрировавший в себе ее сущность, в нем эта сущность выплескивается с максимальной действенной силой. Его роль по отношению к народной массе уникальна – он вожак!

2. В «поэмах в прозе» явлена целая галерея могучих, незаурядных характеров народных вожаков. Наиболее близок к традиционному архетипу богатыря из русского героического эпоса. Никита Вершинин, центральный персонаж повести **Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69»**. Этот характер тоже представлен в монументально-идеализирующем ореоле. Но главная мера идеализации здесь – богатырство героя. Иванов следует принципам фольклорной традиции, гиперболизируя внешний облик и силу Никиты. Он – «огромный», «широкие – с мучной куль – синие плисовые шаровары плотно обтягивали большие, как конское копыто, колени, и лицо его, в пятнах морского обветрия, хмурилось», он шагает, «глубоко оседая в песке тяжелыми сапогами, как у идола»...

---

<sup>16</sup> Гипертрофия аскетизма как высшее проявление верности революции имела довольно широкое распространение в романтической прозе начала 1920-х годов. В ранних произведениях о гражданской войне нередко встречаются сцены, где человека убивают, лишь бы он не попал в руки врагов, не выдал военную тайну. В одних случаях он требует, чтобы на него «патрон надо стратить», в других сам принимает яд или стреляется. Нечто подобное описывается у Бабеля в новелле «Смерть Долгушова», у Вс. Иванова в «Партизанах», в «Разгроме» А. Фадеева.

В отличие от отделившего себя от всего человеческого командарма из «Падения Даира», в Вершинине, «председателе революционного партизанского штаба», привлекательна органичность, естественность поведения и теплая человечность мышления. Никита – плоть от плоти народа («был рыбак больших поколений»), и жена ему подстать («баба попалась жирная и мягкая, как налим», детей она принесла ему пятерых), он и войну-то воспринимает по-мужицки: горько сожалея, что она приносит разруху и что «за это непременно пострадать придется», и после войны, мечтает он – «пахотой займусь». Поэтому все, что делает Вершинин, даже муштра, которую он учиняет партизанам, воспринимается ими с пониманием (Диалог двух мужиков: «Учит... Обстоятельный мужик, Вершинин-то»). А в кульминационном эпизоде, когда партизаны под пулеметными ливнями заваливают рельсы бревнами и берут бронепоезд в западню, Вершинин вызывает у партизан прямую ассоциацию со сказочным богатырем: «А ты, Никита Егорыч, Еруслан!». (Кстати, Еруслан Лазаревич – самый добрый и мирный персонаж русского эпического фольклора.)

Образ Вершинина возвышается также характерным для романтической модели контрастом с его главным антагонистом – капитаном Незеласовым, командиром белогвардейского бронепоезда. Причем, в этой оппозиции автор использует прием, вызывающий память о традиционной сказочной оппозиции между героем и Идолищем Поганым. В народе поначалу о капитане Незеласове идет такая молва: «Зол уж, а росту, бают, выше сажени, а борода...». В действительности же капитан оказывается хлипким неврастеником, почти теряющим рассудок.

3. Образ другого народного вожака – Кожуха, из **«Железного потока» А. Серафимовича**, также создается по законам романтической идеализации. Только идеализация осуществляется здесь по принципу «наоборотности» (можно назвать его «эффектом Квазимодо»). В портрете героя собраны очень непривлекательные черты «Низкий, весь тяжело сбитый, точно из свинца, со сцепленными четырехугольными челюстями. Из-под низко срезанных бровей, как два шила, посверкивают маленькие, ничего не упускающие глазки, серые глазки». В ситуации опасности эти глазки загораются, как «два волчьих огонька»...). Речь его корява и груба, и говорит он «голосом ржавого железа». В отношениях с людьми он выглядит суровым и грубым, его распоряжения беспощадны: «Всех истребить!.. Всех уничтожить!» – приказывает он перед штурмом города.

Но цель у Кожуха одна – спасти людей, которых ждет гибель от казачьих шашек и пуль. Единственное средство спасения он видит в том, чтобы превратить стихийное «людское море» в организованное войско, которое способно себя защитить. Серафимович находит инте-

ресный способ наблюдения за тем, как Кожух последовательно и умно воздействует на сознание масс. Писатель выстраивает целую череду массовых сцен, каждая сцена – определенная фаза психологического состояния толпы. Так изображается медленный, но последовательный процесс превращения стихийной толпы в «железный поток», «железность» здесь не означает бездушность – наоборот, этот эпитет характеризует сплоченность людей в единое одухотворенное целое («как будто идет один человек, несказанного роста, несказанной тяжести, и бьется *одно огромное, нечеловечески огромное сердце*»).

Тем самым автор доказывает, что жестокие приказы и распоряжения Кожуха оказались спасительными для тысяч крестьян, обреченных было на гибель. На какой-то фазе событий происходит психологический поворот – прежде неприязненное отношение таманцев к Кожуху сменяется иным чувством: «С любовью глядят и смеются». И как бы в ответ на расположение к себе хлопцев «маленькие неупускающие глазки» Кожуха впервые «стали *сини* на железном лице». В финале именно эта деталь становится знаком признания народной массой своего сурового командира, свидетельством любви, которую он у них заслужил: «Кожух раскрыл рот, чтоб заговорить, и все ахнули, как будто увидели его в первый раз: «Та у ёго глаза сыни!».

4. В галерее образов народных вожаков, носителей идеала, особняком стоит Калистрат Ефимыч, главный герой повести **Вс. Иванова** «**Цветные ветра**» (1922). Он, можно сказать, вожак поневоле, эту роль ему буквально навязывают окружающие – соседи, односельчане. Доверие к Калистрату Ефимычу вызывается его поведением на миру – с одной стороны, отстранением от суеты и деревенских свар, а с другой – отзывчивостью на чужую боль, справедливостью даже по отношению к собственным сыновьям. В нем видят носителя святости, ждут от него чудотворства. Внешне Калистрат Ефимыч вполне соответствует монументальному образу богатыря («был особенно росл и грузен»), который традиционно выступает в эпосе как цельный и заверченный характеру. Но Калистрат-то Ефимыч по духу своему натура мятущаяся. Он *в е р о с к а т е л ь*, и хоть за долгую жизнь «много вер прошел», но ни одна из них не дала внутреннего равновесия: «Нет у меня веры и не было (...) Никакой нет у меня веры. Расту» – признается Калистрат. Но именно взыскующий душевный покой определяет его отношения с миром, его восприятие революции и ее перипетий.

Подспудно, интуитивно Калистрат Ефимыч тянется к такому образу жизни, который был бы гармоничен бытию, согласован с ним. Поэтому в его мужицкой системе ценностей заглавное место занимают бытийные категории. Например, большевику Никитину, аскетически сосредоточенному на идеях классовой борьбы, он с укором говорит:

«И по бабе не всякий скучать умеет. Ты, поди, не скучаешь...», и хоть признает за ним определенные преимущества, однако, главного не находит: «Около вас-то, Микитин, я разговаривать учусь. А только нет у вас какова-то гвоздя в душе...». Показателен следующий диалог героя с красноармейцами:

Сказал Калистрат Ефимыч:

– Любовь надо для люду. Без любви не проживут.

– Не надо любви, отрывисто, точно кидая камни, отозвался Никитин.

...

– Без любви вечно воевать будут. Нельзя так.

– Пусть воюют. Надоест – хорошую жизнь устроят, –

– так успокаивают Калистрата серб Микеш и венгр Шлюссер. Оба «довольные, сытые» – примечает Калистрат Ефимыч: видимо, для них, кого первая мировая и сибирский плен давно отдалили от родины, они превратились в ландскнехтов, война стала для них естественным способом существования, они в ней устроились вполне комфортно.

Романтическая природа характера Калистрата Ефимыча проявляется в его несокрушимой верности чувству жизни, доброте, парадоксально несовместимыми с атмосферой гражданской войны и всеобщим ожесточением. Именно он пытается остановить готовящуюся бойню между мужиками и киргизами. И Никитина-то уговаривает: «Не надо кровопролитья-то, парень. Мало крови тебе, ну?»; «Убил ты мово сына!.. Прощу!.. Хочешь ты всю округу в восстанью втянуть... вижу!... *Мертвый ты человек, мертвых и призываешь*». Последняя фраза – это своего рода приговор тому, кто хочет переделать мир на лучший лад посредством пролития крови.

Да, зверства атамановцев Анненкова вынуждают Калистрата вмешаться в ход кровавых событий – да, он употребляет свое влияние, чтоб поднять целых шестнадцать волостей «за Советску власть». Но даже и теперь не оставляют его сомненья: «Пришло время – надо убивать пошто-то. А пошто – не знаю... И Микитин не знат. А убивать приходится». Это уже круговерть, колесо, которое трудно остановить...

Но есть сила, которая способна остановить взаимоуничтожение народа. Эта сила – власть земли, требующей зерна, эта сила – тяга крестьянина к мирному труду, эта сила – любовь, продлевающая род людской... В ценностной системе повести «Цветные ветра» очень существенно, что Калистрата Ефимыча, старика, полюбила молодая красавица Настасьюшка, что она родила ему сыночка, крепенького Ваську, с «теплым, мягким личиком, похожим на каплю». Все эти образы, традиционные символы вечности, выступают на первый план в финале.

Заканчивается повесть главой о том, как «подымал Калистрат Ефимыч талицкую пашню...» и напоследок, в ответ на вопрос отъезжающего Павла: «Микитину кланяться?! – произносит:

– Микитину-то?.. Скажи...

Отрезал лопот, посыпал плотно хрупкой, синеватой солью. Медленно, как лошадь, жуя, проговорил что-то неясное...

Из мешка густо пахнуло на Павла хлебом.

Тут что ни деталь, то загадка... Сам Калистрат Ефимыч, видимо, не сильно жаждал общения с Никитиным. И неизвестно что же такое он ему велел сказать? Но, судя по ситуации (крестьянин у себя на пашне), по подробностям (запах хлеба, простая деревенская соль), Калистрат Ефимыч скорее всего напомнил воинствующему большевику о том, что жизнь людская устроится не пролитием крови, а исполнением человеком своих исконных обязанностей на земле – быть землепашцем и отцом.

5. Рисуя образы народных вожаков, авторы «поэм в прозе» увидели среди них не только носителей высоких романтических идеалов, но также таких героев, характеры которых представляют собой концентрированное воплощение *вопяющих противоречий* сознания стихийной народной массы. В ряду таких персонажей матрос Василий Гулявин, герой повести Б. Лавренева «Ветер», Ванька Граммофон и Мишка Крокодил из повести А. Веселого «Реки огненные», и Софрон из повести Л. Сейфуллиной «Пережной»... Это личности, в ком крайне обострено подсознательное чувство справедливости, кто способен мгновенно взорваться от любого проявления зла. В русском народном эпосе такие герои традиционно изображаются с большой симпатией, в их своенравности, кураже, любви «пошаловать», способности выломиться за пределы каких бы то ни было норм простой люд, веками испытывающий угнетение и томящийся зависимостью от малых и больших хозяев, привлекает обаяние стихийной вольности, размах души...<sup>17</sup>

В народе издавна жила мечта-утопия о тех временах, когда власть возьмут личности типа Стеньки Разина или Емельяна Пугачева, легендарные народные заступники. А что произойдет, ежели она станет явью? Именно такую коллизию анализирует *Александр Яковлев* в повести «Повольники» (1922). В своеобразном прологе повествователь

---

<sup>17</sup> В русском героическом эпосе получают положительное эстетическое освещение и такие качества характера богатыря, как также «самоуверенность и упрямство, гордость и строптивость», «свободная самостоятельность» (См. об этом: *Мелетинский Е.М.* Народный эпос // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. ИМЛИ. – М., 1964. – С. 84-85).

излагает некое подобие родословной рода Боковых, волжских повольников – так называли тех, чьим ремеслом был грабеж проплывающих по реке торговых людей. Для повольника разбой – не столько способ наживы, сколько стиль поведения, форма рискованной игры, когда душа тешится вольготой и удалством. Боковы из тех, кого пьянит и втягивает в свою цепь лихая «метелица». Не случайно в истории рода Боковых повествователь выделяет судьбу Михайлы Бокова: тот более всех своих пращуров богатства накопил, а «как услышал он про волю, будто бес ему в ребро: потянул за Пугача», и про кiset с золотом позабыл, всё бросил, зато пожег государевых слуг, попил, попиrowал и сам был по приказу молодого поручика Гаврилы Державина повешен на кладбищенских воротах.

«Так не переводилась в городе слава боковского рода, буйного, попойного и так докатилась она до наших дней», – завершает свой пролог сказитель, переходя к главному герою повествования – Гараське Бокову. Он – достойный отпрыск своих пращуров и дедов: «И шалыган-то он, и непочетчик, и разбойник», – словом, – «самый отпетый» – так аттестуют его бабы-соседки. А далее, когда «сдвинулась жизнь со стержня» – разразилась Первая мировая война, а за нею пришла революция, то оказалось, что для повольника такие смутные, роковые времена как раз по норову и замашкам – здесь он может поиграть силушкой, показать свою удал молодецкую, покуражиться вволю. «На фронте еще, далеко от города родного встал Гараська в цепь революционной метелицы (...) Этот революционный пляс стал сильнее его воли, потому что будил в нем поземное, прадедовское, повольное, и звал, и не давал покоя». Молва доносит, что в окопах Гараська зарабатал «три креста егорьевских», «большевиком стал, командир теперь у них». Естественно, теперь для горожан он – герой, главная опора народной власти, его же и поставили главным в ревком.

А далее перед читателем предстает, что называется «в картинках», деятельность Гараськи Бокова на государственном посту. Александр Яковлев, в сущности, воссоздал некую типовую модель эволюции героя разинского типа, которому народ доверил власть. Власть есть, а как управляться с нею? Как Боков ни «морщил свой недумающий лоб», сам ничего придумать не умеет. Тогда выныривают угодливые помощники, вроде адвоката Лунева – он бумагу правильную составит, а Бокову остается только подмахивать. Чем труднее управляться начальнику с делами, тем больше он нуждается в разного рода советниках, так и у Бокова – «вокруг него закружились разные люди – ловкие да юркие». А чем пышнее управа, чем больше вокруг себя слышит Боков льстивые слова, тем более уверяется он в своей значительности, тем безудержнее он в своем самодурстве и самоуправстве.

Демонстрируя всю несуразность боковского властвования, Яковлев подсвечивает основной сюжет фарсовой историей: как соблазнила председателя Бокова помещицкая дочь Ниночка Белоклюцкая, как готовилась пышная свадьба по этому случаю, отмечает повествователь, были мобилизованы учителя и учительницы («на трудовую повинность: щипать кур и гусей»), как молодые катались по Волге на лодке и пьяный муж, войдя до конца в роль Стеньки Разина, бросает Ниночку «в набежавшую волну», а далее, вопреки трагической развязке знаменитой песни, – балаганный скандал с визгом, рванными кружевами, дракой посредством весел и т.п.

На этом фарсовом фоне еще более страшными предстают события основного сюжета повести. Поскольку единственное ремесло, которым владеет Боков в совершенстве – это убивать, поэтому он, «узнав о бунте, весь закипал жестокой радостью и с маленьким отрядом пулеметчиков (...) мчался на автомобиле туда, где бунт». Следствия боковского наведения порядка всегда одинаковы: черные столбы дыма над горящими избами, вой баб и детей...

Народный заступник, которого так вождедела народная мечта, вырождается в жесткого супостата, ненавистного народу. Эволюция стихийного удалого молодца разинского типа, получившего власть от имени народа, оборачивается нравственной деградацией личности самого героя, трагическими последствиями для народа. (Коллизии этой суждено было не раз повторяться в течение многих лет правления так называемых «представителей советской власти», да и постсоветский период не опроверг ее логику.)

А. Яковлев разрешает ситуацию испытанным приемом – *deus ex machina*: «тройка приехала», суд, опрос свидетелей, «ни у кого не нашлось доброго слова о Бокове». Правда, в повествование о справедливом суде автор подбавляет язвительную нотку, когда излагает приговор в зоне речевого разума самого Гараськи: «Боков и Ниночка Белоклюцкая приговоривались к расстрелу за дис... дис... Этакое какое-то слово: дис... дис... и дальше про советскую власть что-то. И слова-то такого Боков прежде не слышал». Вероятнее всего, слово-то это – «дискредитация». Тут горькой иронической усмешкой освещен не только невежественный Гараська-повольник, она задевает и самую власть, которая таким, как Боков, доверяла бразды правления. Но куда весомее всех приговоров всяких «ревтроек» суд народный и материнский. Им-то и завершается повесть о правлении Гараськи Бокова: «В городе открыто служили благодарственные молебны «О избавлении»; «А Митревна «шла к крыльцу, качаясь, плача, порой вопила в голос – старушечьим слабым вопом». Справедливости ради следует отметить,



что характер героя повести «Повольники» одномерен, да и его эволюция однолинейна – прямо вниз к полной нравственной деградации.

6. Значительно сложнее предстает характер и духовная судьба стихийного героя в повести *Вяч. Шишкова «Ватага»* (1923). Автор интригующе назвал свое повествование «сказкой-былью». И действительно, Степан Зыков – главный герой повести, это настоящий богатырь из русской сказки: «Открытое, смелое, с черной окладистой бородой лицо» «чернобородый, саженного роста великан». «У Зыкова грудь, как наковальня, и руки, как сваи». Зыков выступает не только против социальной несправедливости, он, выросший в среде староверов, с религиозной истовостью заявляет себя защитником вековых нравственных идеалов народа: «Чтоб была правда святая на земле... Вот что мне желательно. И у меня никшки. Ну!»... Иначе говоря, он берет на себя миссию могучего народного заступника. И для купеческой дочки Тани, что «любит сказки про богатырей», Зыков и есть тот самый богатырь из сказки: «Ты для меня бог!» (Мотивом купеческой дочки, полюбившей разбойника, одним из популярных сентиментально-романтических мотивов в русском лирическом фольклоре, Шишков подчеркивает наивность, книжность этой коллизии по отношению к реальности.)

В условиях жестокой междоусобицы, в атмосфере всеобщей озлобленности Зыков полагается на единственный способ преодоления сопротивления антагонистов, классовых ли, религиозных ли, неважно – убийство, единственная купель, в которой можно очистить людей – кровь. «Чрез огонь, чрез меч мы возродим веру нашу в святом духе, госпде истинном» – возглашает Зыков, а в религиозном фанатизме есть своя героика, самоотверженность аскезы. Свою истовую жажду справедливости Зыков осуществляет посредством безмена – им он проламывает человеческие черепа. Человек вулканического темперамента, он не терпит никаких возражений, во что сам уверовал – не останавливается перед убийством собственного отца, старца Варсонофия, который изначально предупреждал сына о неминуемом нравственном крахе «Убивающий других – себя убивает».

Но кровавая купель затягивает, да и власть пьянит, развязывая руки. «Зыков, гордо откинувшись, ехал на коне царем... Он совершенно не отвечал на восторженные крики. Только изредка подымал нагайку и выразительно грозил толпе». Именно Зыков становится главарем страшной орды, которая врывается в город вроде бы для того, чтобы освободить его от колчаковцев, но творит там сплошное насилие, изуверство, грабеж и глумление. Постепенно тот, в ком народ видел своего благородного заступника, перерождается в кровавого супостата, которого даже самые захудалые нищebroды клеймят проклятьем:

«Убийца, сатана», «тать кровожадная». «Какой ты, к чертям, правитель?.. Живорез ты...», – кричит в лицо Зыкову чахоточный мастеровой.

Легендарный богатырь превратился в атамана разношерстной банды, повязанной одним негласным уставом – «убивай, не то тебя убьют». Народный заступник – в кровавого убийцу. Волшебная сказка обернулась жуткой былью.

Своей повести Вяч. Шишков дал эпиграф: «Я понять тебя хочу, / Тёмный твой язык учу», используя строки из черновика к пушкинским «Стихам, написанным во время бессонницы»<sup>18</sup>. Шишков намеренно использует эту редакцию, рассчитывая вызвать у читателя ассоциации с «Капитанской дочкой», чтобы выделить главную цель своего писания – пытаться постигнуть темные глубины народной души и героя, воплощенного сгустка взаимоисключающих свойств народного характера (менталитета).

Зыков не лишен рефлексии. Он чувствует неладное в своих деяниях и находится в жестком разладе с самим собой. Он испытывает муки совести: «И никто не догадывался, что делалось у Зыкова в душе: горючий стыд и злоба коробили душу... Глаза его были красны до крови, глаза были в едучих, проклятых слезах». Повествователь не единожды изображает Зыкова в ассоциативной ауре с чертом: «В *черных* мыслях ехал Зыков на черном, как *черт*, коне». Да и сам Степан клеймит себя: «*Я – черт* (...) Я совсем сбился с панталыку, округовел. И сам не знаю теперича, кто я».

Источник метаний и неистового сумасбродства Зыкова автор видит в самой суматохе эпохи – в клубке многочисленных социальных, политических, религиозных идей, в бурлении разнонаправленных общественных сил:

И на главный вопрос свой Зыков никак не может подыскать ответа, Сначала, с прошлого года, было так просто и ясно всё: он бил белых, бил чехословаков, мстил попам, богачам и власть имущим, он стоял за правду. Он чуял и знал, что оттуда, из-за Уральских гор, идет и придет сюда сильная рать, с той же самой, с его, зыковской, правдой. Вот рать пришла и принесла с собою свою, новую, не зыковскую правду. Да разве две на свете правды? Нет, вся правда у Зыкова, потому что он с богом, те же – без бога, и в их делах, в их сердце – ложь. Так или не так? Кто даст ответ ему? Он не верит сам себе, и его душу раздирает смертельная тоска...

---

<sup>18</sup> В каноническом варианте эти строки звучат иначе: «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу» (Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 2. – М., 1959. – С. 318).

Но объяснение – не оправдание, оно не снимает вины за кровь людскую, за погружение в бездну озверения. Всей историей вырождения народного заступника в «супостата», ненавидимого простыми людьми, автор доказывает ложность и крайнюю опасность стратегии убийств и кровопролитий даже во имя самых благородных целей. И этот вывод приобретает в повести Шишкова расширительный смысл.

Обратим внимание на два эпизода, которыми автор обрамляет сюжет «Ватаги». В самом начале, посланец большевистского «Временного комитета революционного переворота» рассказывает крестьянам о том, как Красная армия расправляется с белыми: «Перепиливают пополам, отрубают руки, носы, вытыкают глаза, с живых сдирают кожу (...) Эту тактику красных героев и вам, товарищи, надо перенять. Тактика, конечно, верная», – заключает агитатор.

А в финале командир красного отряда Николай Мигунов без колебаний и жалости приказывает расстрелять вместе с Зыковым не только патологического убийцу Наперстка, но и несчастную Таню, свою родную сестру, для которой он – «Николенька». Последняя картина, которой завершается сюжет: «В пропасти кучкой лежали трое: кержак, каторжник и купеческая дочь». Это и есть красный террор – казнить всех, кто не с нами, без разбору.

Не таит ли в себе это обрамление намек на то, что способы установления порядка и справедливости на русской земле, которыми руководствуются большевики, столь же античеловечны, противоестественны и преступны во всех отношениях, как и кровавые бесчинства темных банд и опьяненных кровью атаманов? Так и последствия подобной тактики одинаковы<sup>19</sup>.

Таким образом, спектр характеров народных вожаков оказался куда многообразнее и сложнее тех представлений о главном герое «поэм в прозе» который сложился в отечественном литературоведении 1920-80-х годов. Эти характеры оказались не только носителями высо-

---

<sup>19</sup> В предуведомлении «От автора» Шишков писал: «...Зыков и та ватага, которая поднялась за ним, характерны именно как стихийный бунт медвежьего крестьянского царства, оторванного в данном случае от руководящего идейного влияния социалистической революции». Несомненно, эти слова предназначались для того, чтобы амортизировать гнев идеологической цензуры. Но каковы характеристики! За ними стоит признание нутряной, могучей силы крестьянского бунта. И никоим образом она не была чем-то сторонним по отношению к революции – это была самая что ни на есть революция, во всей ее пестроте, мощи и жути. Не случайно Шишков хоть и обзывает в своем предуведомлении: «зыковщину» «горючей накипью в народном движении», но тут же делает подсказку читателю: «И тут зоркий читатель подметит те искры, которые затем разгорелись в грозную, свалившую Колчака силу». Выходит, дикая жестокость и в самом деле была едва ли не самым действенным орудием установления Советской власти.

ких идеалов народа, отвечающих своими действиями его чаяниям, но и воплощением темных разрушительных сил, которые таятся в народной стихии. И это не только не умаляет значение образа народного вожака в «поэмах в прозе», а, наоборот, позволяет видеть в нем всю противоречивость народного сознания, которое в годину апокалипсических потрясений приобретает не только созидательный, но и разрушительный, даже – саморазрушительный характер.

И.В. ВАСИЛЬЕВА

(г. Москва)

## **МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ В РАССКАЗЕ А.С. ГРИНА «КРЫСОЛОВ»**

В начале 80-х годов один из небольших городов Западной Германии, Гамельн (Hamelн), оказался в центре всеобщего внимания, вновь оживился интерес к одной таинственной истории, произошедшей в 13 веке. Тогда все дети города были уведены неизвестно куда таинственным Крысоловом. До нас эта легенда дошла в переводе братьев Гримм. История повествует о бродячем музыканте, избавившем Гамельн от засилья грызунов. Играя на дудочке, он выманил крыс и мышей из их норок, повел за собой и утопил в реке Везер. Этот способ уничтожения грызунов упоминается и в других литературных произведениях, например, в сказке Сельмы Лагерлёф «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями». Но в этой истории сюжетная линия Крысолова усложнена. Не получив от города плату за выполненную работу, он решает отомстить и уводит за собой с помощью все той же дудочки всех детей города навсегда. В легенде также содержалась и дата этого события.

Возникший вновь интерес к этой истории повлек за собой множество различных версий и предположений. Би-би-си даже посвятила летом 1984 года одну из передач о культуре этому событию, в основу неё была положена мысль о том, что XI-XIV века – время массовых переселений, крестовых походов и эпидемий<sup>1</sup>. Вероятно, какой-то бродячий монах-проповедник уговорил детей Гамельна примкнуть к Крестовому походу в 1212 году, а в XVI в. ловкий писатель-журналист

---

<sup>1</sup> Согласно некоторым версиям история избавления города от крыс имеет и реальную основу. Воздействие музыки на некоторых животных давно известно на Востоке и подтверждено современными лабораторными исследованиями.