

ФОЛЬКЛОРИЗМ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ XIX — XX вв.

А.Г. САКОВИЧ
(Москва)

СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ НАРОДНОЙ КАРТИНКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX — начала XX века

Тема статьи не придумана мною, она возникла исподволь сама. Время от времени, работая над лубком, я наталкивалась на листы, которые казались мне странно знакомыми, но не потому, что я уже видела их прежде. Вспоминались те же образы в слове: моська, лающая на слона (И.А. Крылов); чудо-юдо рыба-кит, лежащая поперек Окиян-моря (П.П. Ершов); дубок единый у лукоморья (А.С. Пушкин); нос, разгуливающий по городу (Н.В. Гоголь); краска, выплеснутая из стакана (В.В. Маяковский) и другие. В свою очередь в литературе я наталкивалась на строчки, которые рассказывали о таких настенных лубках или лубочных книжках, которые воочию мне видеть не приходилось. В конце концов мне захотелось собрать всё это воедино, развить, поставить как проблему, добавив к старым новые наблюдения¹.

Русская народная картинка и лубочная книжка тесно связаны с иконой, фреской, книжной миниатюрой, с литературой, театром, задниками фотоателье, с графикой, живописью и кинематографом начала XX столетия, с литографскими книжками футуристов, с детской книгой 1920-х гг. и даже с современными комиксами.

Взаимодействие русской народной картинки с литературой шире и многообразнее, чем это кажется на первый взгляд. Здесь не

¹ Взаимодействие лубочной традиции с творчеством А.С. Пушкина, П.П. Ершова, Н.В. Гоголя и В.В. Маяковского подробно рассматривалось автором статьи в работах [Сакович 1966; 1980; 1989; 1991; 1995; 1996].

только работа известных литераторов для лубка, не только использование текстов большой литературы и фольклора в народной картинке (преимущественно середины — второй половины XIX в.), но также влияние мировоззрения, духа, стиля, сюжетов и образов русского лубка на творчество великих русских писателей, главным образом XIX — начала XX вв., и свидетельства ряда из них о бытовании народной картинки и ее проникновении в другие виды искусства порой даже тогда, когда писатель об этом и не подозревает. Самые интересные и контрастные из русских писателей, оглядывавшихся на лубок, — А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь и В.В. Маяковский, и все трое не только писатели, но и художники. А рядом с ними И.А. Крылов, П.П. Ершов и Н.С. Лесков — фигуры колоритнейшие.

Русская настенная народная картинка и лубочная книжка отразились в поэме Пушкина «Руслан и Людмила» и в его сказках как «некоторое царство — некоторое государство», построенное из традиционных лубочных деталей эпического «пейзажа» (подобно постоянным эпитетам русского фольклора) с его фантастическим bestiарием и чудесными обитателями: лукоморьем, дубком единым, котом казанским сказочной наружности, крепостями, шатрами престлестниц; колдуном, несущим по небу богатыря; кораблями, бегущими по волнам; царем, всегда восседающим «на престоле и в венце»; избами-палатами, а также развернутым названием «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» и рядом имен героев (в том числе Руслан, Салтан, Гвидон). Стих сказок Пушкина сродни графическому языку картинок русских лубочных книжек.

В «Коньке-Горбунке» П.П. Ершова действие происходит в пределах лубочного мироздания «против неба — на земле», которая имеет край, «где, я слышал стороною, небо сходится с землею, где крестьянки лен прядут, прялки на небо кладут» [Ершов 1976, 55, 100—101], где небо — это небесная



твердь, на которой стоит звездный терем Царь-девицы, увенчанный православным русским крестом, как звездные купола русских храмов. В этом мире Солнце и Месяц имеют человеческий облик (как в лубке) и ведут себя также по-людски и по-лубочному: заходят «для покою» в терем Царь-девицы и спят там подобно Саваофу «в день седьмой», почивающему на постели, поставленной поверх кругов небосвода в «Книге Бытия» Василия Кореня 1696 г. и вслед за ней в некоторых лубочных вариантах «Сотворения мира» XVIII в. На земле же обитает чудо-юдо рыба-кит, который лежит там поперек Окиян-моря. Этот образ пришел в сказку П.П. Ершова прямо с лубочной картинкой о ките, пойманном в Белом море в 1760 г.; с картинки, которая многократно перегравировывалась в XVIII — первой половине XIX в. (№ 3206 Ровин.). Кит Ершова не повторяет внешности лубочного кита, но выражает его фантастическую суть так же, как и лубочный кит не является истинным изображением настоящего кита, заплывшего в Белое море и никогда воочию не виданного московским мастером. В лубке кита иначе и не назовешь, как чудо-юдо рыба-кит. Он именно лежит, а не плывет, и именно поперек Окиян-моря (из края в край листа по горизонтали). Вокруг него, а не на нем, как у Ершова, суетятся мужики. В другом лубке, «Чудо о совершении литургии на ките», действие происходит прямо на чудо-рыбе. В дальнейшей истории с китом (поиски перстня Царь-девицы) явно дает себя знать лубок «Повесть о Ерше Ершовиче, сыне Щетинникове», по композиции очень близкий лубку о ките, пойманном в Белом море в 1760 г.

Творчество Н.В. Гоголя впитало комические сюжеты и ситуации русского настенного лубочного театра, унаследовало тягу лубка к фантастической необычности и песенный образ России — тройку. В петербургских повестях Гоголя 1830-х гг., в его пьесе «Женитьба» и в поэме «Мертвые души», опирающихся на реалии жизни Петербурга и России этого времени, лубки либо «воочию объявляются», либо просматриваются в виде действительности, имеющей точный лубочный адрес. Это «Репремант хвастливым людям», которые «в гости к себе многих зовут, а сами от дворов своих прочь бегут, а в другие дома не сказываются, отлучкою ложной отказываются» (№ 182 Ровин.), родственный сюжету «Коляски». Это шутовской лубочный обряд сватовства из четырех листов («Рассуждение

холостого человека о женитьбе», «Разговор жениха со свахой», «Реестр о дамах и о прекрасных девицах» и «Роспись приданому»), составляющий каркас сюжета «Женитьбы». Это многочисленные лубки о вочеловечившемся Носе — символе чванства («Нос»); это «Фабол о безместном дворе», где в ярмарочной лотерее на лубочных театральных подмостках разыгрывается неведомо где находящийся двор (точнее, находящийся повсеместно), без хозяина и без цены, которому якобы находится покупатель («Мертвые души»), и, наконец, это картинки дорожных песенных лубков с изображением тройки (например, ГМИИ Гр. 34162), несущейся вскачь в безмерном пространстве лубочного листа, которые, несомненно, способствовали возникновению знаменитого гоголевского образа, символа России, — тройки, превратившей «Мертвые души» в поэму.

В.В. Маяковский, придя в литературу из живописи, разносторонне использовал традиции русского светского и религиозного лубка и в слове, и в изображении (до окон РОСТА и помимо них). Он взял от московской народной гравюры второй половины XIX в. принцип ее декоративной раскраски полосами и пятнами, забивающей графическую основу листа, перенес его на способ «выделывания» образов и композицию своих поэм 1910 — 1920-х гг. и применил в поэтической речи, создав стиль живописного стихового письма: «Я сразу смазал карту будня, плеснувши краску из стакана» («А вы могли бы?») [Маяковский 1978, 75], «Багровый и белый отброшен и скомкан» («Ночь» [Маяковский 1978, 65]) и др. Маяковский использовал также народную смеховую культуру, откуда пришли к нему идея мира на выворот, образ поэта-шута и образ страшного мира уродов (трагедия «Владимир Маяковский»). После 1917 г. лубок заявил о себе в творчестве Маяковского (вне стихов на злобу дня) рядом сверхъестественных ситуаций, апокалиптических образов и образом всеильного языческого божества Ярилы-Солнца («Про это», «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче»).

Точно так же, как в рукописях, встречаются иногда вклеенные туда неизвестные нам гравюры или в архивных документах упоминаются порой не дошедшие до нас листы, также и в русской литературе можно встретить иной раз такие сведения о произведениях изобразительного искусства, которые расширяют наши знания, получен-



ные при знакомстве с сохранившимися иконами, фресками, картинами, гравюрами и лубками. Это и неведомые нам названия или художественный облик листов, и техника их изготовления, и их роль в жизни и искусстве народа. Великолепный тому пример — литературные «свидетельства» о жизни лубка В.Т. Нарезного и Н.С. Лескова.

В романе Василия Трофимовича Нарезного (1780 — 1825) «Российский Жиль Блаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова», написанном в 1813 — 1814 гг., мы дважды сталкиваемся с русскими народными картинками, и каждый раз их описание ставит нас в тупик. Речь там идет о лубках, бытовавших в селе Фалалеевке Курской губернии (название, возможно, вымышленное), знаменитом обилием обедневших князей, которые подчас не владели ни одной крепостной душой и работали наравне с крестьянами. Староста такой деревни был не в пример богаче этих титулованных «нищих». Именно к подобным князьям принадлежал юный князь Гаврила Симонович Чистяков. Поэтому, пришедши однажды в дом старосты, он был потрясен его убранством и особенно лубками, которые украшали стены дома: «...картины особливо привлекли мое любопытство (рассказывает князь Гаврила. — А.С.). Они как жар горели в красках... Боже, какие чудеса! Тут синие мыши (здесь и далее выделено мною. — А.С.) погребают фиолетового кота. "Это, видно, заморские звери", — думал я и обратился к другой. О, ужас! Там представлен был Страшный суд. Ад так широко разинул пасть свою; в нее волокли бояр, старост, князей, убийц, зажигателей; они все были с багровыми от страха лицами. Я глядел далее и смотрел на изображение грехов, также туда идущих. Тут Гордость, там Жестокость, Лицемерство и прочее. Я пробежал глазами большую половину их и душевно радовался, что я не убийца и не зажигатель. Правда, при изображении Гордости, я немного покраснелся, как вдруг попался глазам моим обольститель невинности. Побледнев, отступил я назад. После подошел полюбопытствовать, что будут делать с обольстителем невинности. Феклуша живо представилась моему воображению. Я вижу: черти раскаленными клещами вытаскивают язык из гортани, приговаривая: "не лги, не клянись, не обольщай!". Волосы встали у меня дыбом» [Нарезный 1985, 23].

18 Что же удивительного в этих, казалось бы, общезвестных лубках, «Похоронах

кота» и «Страшном суде»? Прежде всего — цвет. Автору этих строк никогда не приходилось видеть лубков начала XIX в. такой раскраски. В это время не встречаются ни синие мыши, ни фиолетовый кот. Это раскраска московского лубка иконописного стиля 1820 — 1840-х гг., где использовалось сочетание фиолетовой (точнее вишневой) краски с синькой, а также московской народной картинке середины — второй половины XIX в., исполненной в технике металлографии (преемницы техники иконописного лубка в переводе на камень). В листах бекетовской школы русской народной картинке начала XIX столетия синий цвет выступает обычно в контрасте с красным (как в европейской народной картинке), а фиолетовый (или вишневый) и вовсе отсутствует. Кроме того, «Похороны кота» — не бекетовский сюжет. Однако не верить В.Т. Нарезному, очевидцу таких лубков, у нас нет оснований. Значит, синие мыши и фиолетовый кот действительно существовали в начале XIX в. Это меняет наше представление о цветовой гамме традиционных русских лубков начала XIX столетия и ставит перед нами задачу поисков листов такой раскраски.

Еще одна деталь: в русских лубках лиц и рук никогда не красили. Они всегда оставались белыми, являясь своеобразной связкой между цветным пятном, силуэтом фигур действующих лиц и «пейзажем» картинки, — и белым фоном бумаги. Раскрашенные лица встречаются лишь в народной картинке Европы. Так что же тогда означают «багровые от страха лица» в «Страшном суде» у Нарезного? Картинки «Страшный суд» с таким набором социально обозначенных грешников и с таким обильным перечнем названных впрямую пороков также неизвестны. Но, тем не менее, это, очевидно, картинка русская, так как среди грешников названы князья, бояре, старосты и т.д. Поэтому «багровые от страха лица» в «Страшном суде» у Нарезного — это, скорее всего, небрежная (пятнами, полосами) раскраска русских лубков начала XIX в., часто одним красным цветом, когда цвет прокатывался поверх гравюры «не взирая на лица». А может быть, это не лубок, а живописная картина, написанная каким-нибудь народным мастером на тему, непременно на западной стене церкви и крайне распространенную в лубке? Но такая картина все-таки стоила денег, которые вряд ли потратил бы на нее староста. Так это и остается пока для нас загадкой. Но свидетельство Нарезно-

го нужно иметь в виду при работе над русской народной картинкой.

В этом отрывке интересно также то, что обедневшие князья Фалалеевы не равнялись с крестьянами в убранстве дома. Они, очевидно, не украшали стен своих домов лубочными картинками. Иначе эти картинки не поразили бы так воображение князя Гаврилы. Реакция князя Гаврилы на эти картинки — это, по существу, реакция ребенка, что заставляет нас убедиться в силе эмоционального воздействия на простого человека и фантастических чудесных, и нравоучительных лубков, их сюжетов и внешнего вида.

Не менее любопытна и вторая встреча с народной картинкой всё в той же Фалалеевке в романе В.Т. Нарезного «Российский Жиль Блаз». На сей раз это лубочные книжки (сказки и плутни). И опять недоумение и открытие.

Мечтая обучить свою жену княгиню Феклу Сидоровну обычаям большого света, князь Гаврила Симонович Чистяков решил читать ей в зимние вечера. *«С таким похвальным намерением пошел я в дом тестя (недавно умершего. — А.С.), — рассказывает князь Гаврила, — отпер шкаф, вынул около сотни маленьких книжечек (большие все взял старый купец) и с важностью стал рассматривать. Они почти все были с раскрашенными картинками. А что этого прелестнее? Первая попавшаяся мне книжечка была "Бабы увертки" ... Продолжая перебирать свою библиотеку, нашел я книги следующие по ряду: о Бове королевиче, о принцессе Милитрисе, о Еруслане Лазаревиче, о Булате-молодце, об Иване-царевиче и сером волке и прочие такого же рода. Все сии сокровища перенес я к себе и начал в свободные вечера почитать и научать жену мою знать свет»* [Нарежный 1985, 87].

Здесь упомянута книжечка «Бабы увертки» («Повесть о купцовой жене и о приказчике»), которая чаще встречается в виде неразрезанного на клейма-страницы настенного листа в красках. Называется здесь и книжечка о Милитрисе, нам ныне не известная. Очевидно, крайне популярная в свое время, она не дошла до нас, или это была книжечка из числа «серых изданий», но они картинками не славились.

Кроме того, у В.Т. Нарезного сказано, что почти все лубочные книжки библиотеки князя Гаврилы были раскрашены. Нам же известны, главным образом, нераскрашенные экземпляры таких книжечек, что стилистически оправдано и, кроме того, про-

диктовано малыми размерами картинок в лубочных книжках.

И, наконец, библиотека князя Гаврилы — это хотя и княжья, но, все-таки деревенская крестьянская библиотека, состоявшая из сотни лубочных книжечек, в основном волшебных сказок (помимо больших рукописных книг, увезенных в Орел богатым купцом-старовером) и находившаяся в начале XIX в. в одной из деревень Курской губернии. Однако в таком большом количестве лубочные книжки приобретались и хранились, очевидно, именно в «княжьей» деревенской среде. И это было, возможно, словесным отличием князей Фалалеевки от крестьян, как и отсутствие лубков на стенах княжьих домов в этом селе.

Из дальнейшего рассказа князя Гаврилы мы узнаем, что лубочные книжки (вероятно, такого рода как «Бабы увертки») оказали развращающее влияние на юную жену Чистякова и заставили ее покинуть мужа и ребенка с первым встречным авантюристом. Тоже любопытный штрих! Но это упрек не столько в адрес лубочных книжечек, ибо там подобных сюжетов немного, сколько в адрес наивных и доверчивых русских душ.

Не менее интересны литературные «данные» о лубке Николая Семеновича Лескова (1831 — 1895). В его «Соборях» есть интереснейшее свидетельство о проникновении простонародного варианта композиции «И почи Господь в день седьмой» в роспись паперти одной из подмосковных церквей: Господь Саваоф в виде «ветхого деньми» там попросту спит на постели, а не поживает на херувимах, как это ему положено в иконах и церковных росписях [Сакович 1999, 130—131]. Фреска «И почи Господь в день седьмой», написанная в 1860-е гг. в с. Благодухове (название, видимо, вымышленное), расценена Н.С. Лесковым в лице главного героя «Соборян» протонерея Савелия Туберозова как живописная фантазия ее автора пономаря Павла. Однако благодуховская фреска отнюдь не была живописной фантазией пономаря. Ее прототипом послужил один из вариантов-перегравировок Библии Кореня в московской народной картинке XIX в., уже упоминавшийся нами. Это еще одно свидетельство популярности и жизнеспособности первой русской народной гравированной Библии XVII века вплоть до второй половины XIX столетия и уникальное свидетельство о проникновении корневского варианта «Седьмого дня» в подмосковную церковную роспись этого времени.

В свидетельстве Лескова любопытно также точное указание на социальное положение автора росписи — пономарь — и то, что он выполнил роспись в народном духе не только по самомышлению, но удовлетворяя вкусу крестьян, за чей счет была расписана церковь. Интересно здесь и то, как обходились с подобными мастерами духовные владыки. Иконографическая вольность пономаря Павла не смущала духовную цензуру и возмутила только ревнителя истинного благочестия Савелия Туберозова, приказавшего роспись Павла состругать. По сути дела ни художество таких мастеров, ни отношение к ним ревнителей чистоты христианской иконографии почти не изменилось с XVII в. (со времен указа патриарха Иоакима, осуждавшего низкопробную, чисто декоративную иконопись). Но все-таки в это время живопись пономаря Павла так же, как живопись кузнеца Вакулы из «Ночи перед Рождеством» Н.В. Гоголя, расписывавшего и дома, и утварь, и церковные стены, пользовались известным признанием священства и неизменной народной любовью.

В «Соборьях», в записках Савелия Туберозова, сделанных 15 сентября 1860 г., встречаем мы описание балаганного представления проезжего фокусника с выступлением силача и великана (немца), которого побеждает старгородский дьякон Ахилла Десницын, после чего торжественно объявляет публике о себе так: *«Господа!... может кто вздумает уверять, что я кто другой, так вы ему, сделайте милость, плюньте, потому что я просто мещанин Иван Морозов из Севска»* [Лесков 1973а, 72]. Ну, чем не лубочный текст? Здесь он сфантазирован Лесковым под статью истинному рашному, что перекидывает мост к его «Левше».

Откровенные, как у В.Т. Нарезного, или несколько скрытые, как в «Соборьях» Н.С. Лескова, упоминания народной картинки в русской литературе XIX в., обычно с точным адресом бытования и применения, представляют значительный интерес в самых различных направлениях (социальном, историческом, этнографическом, художественном) и в дальнейшем могли бы составить замечательный сборник цитат с комментариями, который очертил бы круг лубков, попавших в поле зрения русских писателей и особо отмеченных ими².

² Такие простые «назывные» упоминания народных картинок можно встретить у А.С. Пушкина, П.П. Ершова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева и других русских писателей XIX в. У А.С. Пуш-

Но гораздо интереснее не эта явная, а потаенная жизнь лубка в произведениях русских писателей XIX — начала XX в., которая привела к ряду стилистических и образных соответствий народной картинки и литературы. Об А.С. Пушкине, П.П. Ершове, Н.В. Гоголе и В.В. Маяковском мы уже говорили. Теперь обратимся к «Левше» Н.С. Лескова.

Николай Семенович Лесков — фигура необычайная в истории русской общественной мысли и искусства; личность не менее крупная, чем Ф.М. Достоевский или Л.Н. Толстой, еще недавно несправедливо забытая и вынесенная за скобки истории русской литературы.

В 1860—1880 гг., в эпоху господства «критического реализма» в русском искусстве (литературе, живописи, графике), Лесков размышлял о русском национальном характере как характере духовном, искал героев-праведников и в легенде, и в действительности, создавая их жития. Так возникли «Соборьяне» (1866—1871), «Очарованный странник» (1873), «Однодум» (1879), «Несмертельный Голован» (1880), «Кадетский монастырь», «Левша» (1881) и ряд раннехристианских легенд восточного происхождения, где героями — людьми высокой нравственности, то есть деятельной любви к людям — зачастую оказываются отнюдь не праведники, хотя иногда и они («Лев старца Герасима»), а изгои общества и даже шуты («Скоморох Панфалон»).

Н.С. Лесков был человеком, близким народной культуре, и она исподволь входила в его творчество, то в виде запечатлен-

кина это «Карл XII верхом» в «Арапе Петра Великого» [Пушкин 1964, 55]; немецкая картинка о блудном сыне в «Станционном смотрителе» [Пушкин 1964, 132], «Взятие Кистрина», «Похороны kota» и «Выбор невесты» в «Капитанской дочке» [Пушкин 1964, 417]. У П.П. Ершова это лубочная книжка о Еруслане и неведомый нам сборник из пяти сказок (о бобре, о царе, о «боярыне восточной», о Бобыле и о «Царь-девице»), очевидно, из числа «серых» изданий, а быть может, и просто вымышленный Ершовым [Ершов 1976, 87—88]. Причем интересно, что сказка о Царь-девице оборачивается для Иванушки былью, которая вновь превращается в сказку, как у Пушкина рассказы корабельщиков в «Сказке о царе Салтане». У Н.В. Гоголя в «Портрете» — всё тот же Еруслан, а также шутовские лубки «Славный объедала» и «Фома и Ерема» [Гоголь 1938, 80]. В «Мертвых душах» у Собакевича на стенах висят лубочные портреты полководцев 1812 года (Багратион) и героев греческого восстания, в том числе «Бобелина, героиня Греции» и т.д. [Гоголь 1951, 95].

ного ангела, то в виде «камнесечной» иконы Николы, то в виде уже упомянутой нами фрески-лубка, а то в виде дерущихся игрушечных козла и петуха («Мелочи архиерейской жизни»), но наиболее откровенно эта культура заявляет о себе в «Левше».

Жанр «Левши» трудно определим. Как у всякого большого писателя, смех и слезы здесь перемешаны. По словам самого Лескова, «Левша» — это баснословная легенда, это олицетворенный народной фантазией миф, эпический герой которого наделен артистической удалью, исчезающей в век машин, а его судьба повторяет судьбу многих русских талантов. Прибавим, что это предание-притча, сыгранная на подмостках балагана с помощью присказок раешника, героев-кукол, народных картинок и картинок для народа, что определяет разноцветный, как мозаика, стиль «Левши», в целом восходящий к русскому настенному лубочному театру.

Зачин в «Левше» типично сказочный. Его первоначальные герои (император Александр I, сказочный глупый царь и донской казак Платов, герой-богатырь) отправляются в заморскую страну (Англию) чудес посмотреть. В дальнейшем течении рассказа (при императоре Николае I) герой 1812 года Платов превращается в лежебоку и держиморду, а на смену ему приходит новый герой Левша, своего рода Иванушка-дурачок русских сказок, но не лентяй, а мастер, чья жизнь, обернувшись сказкой в заморских краях (как всегда для Иванушки), постепенно превращается в житие великомученика, и лишь верность России роднит Левшу с Платовым.

Стиль авторской речи и речи ряда персонажей «Сказа», где Лесков широко пользуется приемами народного словотворчества («народной этимологией»), рассчитан на то, чтобы потешать читателя (публику), то есть является позицией актеров балагана, раусных зазывал, паяцев и расшников, а также театральных разговорных лубков. Вводя просторечие в эпический сказ, чего народ никогда не делал, Н.С. Лесков вместе со своими героями говорит на языке своеобразной сказки-буфф, что вполне отвечает жанру «Левши». Но по мере нарастания в «Сказе» трагедии эта языковая буффонада почти сходит на нет.

Лубочно-балаганной является в «Левше» не только языковая позиция автора. С культурой народных ярмарочных зрелищ связан ряд образов-масок героев «Левши» и некоторые комические ситуации, а также ритмический рисунок движения некоторых

действующих лиц в сценическом пространстве «Сказа». Однако в сюжете и стиле его первых глав большую роль играет не подлинное русское народное творчество, а политическая графика эпохи Отечественной войны 1812 года и заграничных походов, и русская, и иностранная, в ее пафосном и карикатурном варианте, то есть картинки для народа, исполненные профессиональными художниками и порой ошибочно именуемые лубком. Именно там отражено путешествие Александра I и Платова в Англию и еще ранее пребывание русских казаков в Париже; даны шаржированные портреты Александра I и Платова, а также всяческие образы-маски политических деятелей 1810-х гг.; изображено бегство наполеоновских войск из России, встречается мотив казачьей ямской и крестьянской гоньбы, нередко с утрированным движением и жестом (см. например, листы И. Теребенева).

Однако, по мере возникновения и развития темы эпического героя сказа псевдонародная изобразительная стихия как источник, создающий образы героев «Левши» Лескова, постепенно сменяется подлинно народным искусством, на которое опирается писатель (главным образом, это театр Петрушки и народный лубок). Сказ изобилует кукольно-балаганскими эпизодами, особенно в сценах Платов — Левша, где Платов играет роль полицейского из петрушечной комедии, а Левша в начале и конце сказа исполняет роль мальчика для битья. Лубочно-кукольно-балаганным выглядит в «Левше» эпизод, когда Левша со своей щипанной головой, по плечи, то есть почти наполовину (как в кукольном театре), высовывается из окна и вновь прячется в избушку, крикнув: «*Горите себе, а нам некогда!*» в ответ на настойчивое желание окружающих проникнуть в тайну их дела и пугавших мастеров пожаром [Лесков 1973б, 33]. Балаганную атмосферу создают срывание крыши с избушки вестовыми Платова, бег за Левшой по приказу Платова с многочисленными падениями, всяческие потасовки, зуботычины, выволочки, а также сцены пьянства Левши и «полшкипера» и даже появление доктора для лечения последнего (из петрушечной комедии). Заметно влияние и народной деревянной игрушки в эпизодах, где враз начинают работать казацкие нагайки, ямщики и лошади (будто марионетки на ниточках) или когда лошади с ходу так разгоняются, что сто скачков проскакивают мимо крыльца, а потом казаки срабатывают нагайками в обратную сторону, и всё становится на место.

А вот когда казаки, ожидая отправки в путь, подняли нагайки «и так, замахнувши, и держат» [Лесков 1973б, 40] — это уже чистый лубок, которому подвижность несвойственна. Так «живой» кукольный театр превращается здесь в настенный лубочный, как бы нарисованный. Точный лубочный адрес имеет также название легенды Лескова, ее жанр (житие), ее эпический герой и (подобно поднятым казачьим нагайкам) эпизод лечения «полшкипера» лекарем и аптекарем. Название «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе» воспроизводит тип заглавий русских лубочных книжек-сказок, только наоборот: речь здесь идет не о сильном и храбром богатыре, а об уроде — косом Левше. Определение героя как Левши, да еще косоного (а как мы узнаем из текста, еще и с родимым пятном на щеке, с выдранными при ученье волосами на висках, в разорванном кафтане и с одной штаниной, которая поверх сапога мотается [Лесков 1973б, 35, 44]), дает нам, по сути дела, портрет лубочного шута, чему был уже пример в русской народной картинке. Это портрет Эзопа, изображенного в виде шута в русской лубочной книжке XVIII в. «Житие остроумного Эзопа». Эпизод лечения английского «полшкипера» с помощью лекаря и аптекаря является в «Левше» отголоском народной картинки «Голландский лекарь и добрый аптекарь».

Так, сочинив якобы народную легенду, Н.С. Лесков обращается к народу на его языке, словесном и изобразительном. В целом Лесков в «Левше», как это ни странно на первый взгляд, является продолжателем Н.В. Гоголя и предшественником В.В. Маяковского с их двойственностью реально-лубочных образов, в которых «человечкина душа» и «овечкина шкура» [Лесков 1973б, 56] нераздельны (ср. образ лирического героя Маяковского 1910-х гг. — распятого-шута).

Приведенные факты демонстрируют многообразие граней и форм проявления лубка в русской литературе XIX — начала XX в. Они свидетельствуют о значительной роли лубка как источника большой литературы и показывают, что влияние русской народной гравюры на профессиональную литературу началось примерно на 100 лет раньше, чем на профессиональную живопись (русский авангард). Это обогащает наше представление о русской культуре XIX в. и имеет непосредственное отношение к постижению творчества многих русских писателей.

Литература

Гоголь 1938 — Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. в 14 т. Т. 3. Л., 1938. С. 77—138.

Гоголь 1951 — Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. в 14 т. Т. 6. Л., 1951.

Ершов 1976 — Ершов П.П. Конек-Горбунок // Ершов П.П. Конек-Горбунок. Стихотворения. (Б-ка поэта). Л., 1976. С. 53—122.

Лесков 1973а — Лесков Н.С. Соборяне // Лесков Н.С. Собр. соч. в 6 т. Т. 2. М., 1973. С. 3—321.

Лесков 1973б — Лесков Н.С. Левша // Лесков Н.С. Собр. соч. в 6 т. Т. 4. М., 1973. С. 25—57.

Маяковский 1978 — Маяковский В.В. Собр. соч. в 12 т. Т. 1. М., 1978.

Нарежный 1985 — Нарежный В.Т. Российский Жиль Блаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова. Петрозаводск, 1985.

Пушкин 1964 — Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10 т. Т. 6. М., 1964.

Сакович 1966 — Сакович А.Г. Лубки о слоне, приведенном в Москву в 1796 году, и басня И.А. Крылова «Слон и Моська» // Тез. докл. на Отчетной сессии ГМИИ за 1965 г. М., 1966. С. 23—24.

Сакович 1980 — Сакович А.Г. Лубки о персидском слоне, приведенном в Москву в 1796 году, и басня И.А. Крылова «Слон и Моська» // Сообщения ГМИИ им. А.С. Пушкина. Вып. 6. М., 1980. С. 152—166.

Сакович 1987 — Сакович А.Г. А.С. Пушкин и русские лубочные книжки // Художник. М., 1987. № 2. С. 34—36.

Сакович 1989 — Сакович А.Г. Сюжеты и образы русской гравюры и народной картинки в русской литературе XIX — начала XX века (к постановке проблемы) // Тез. докл. на науч. конф. в ГРМ «Гравюра в системе искусств». Л., 1989. С. 9—11.

Сакович 1991 — Сакович А.Г. «Некоторое царство — некоторое государство» в русской лубочной книжке XVIII — XIX вв. // Сообщения ГМИИ им. А.С. Пушкина. Вып. 9. М., 1991. С. 184—205.

Сакович 1995 — Сакович А.Г. Сюжеты и образы русской народной гравюры в творчестве Н.В. Гоголя // Гравюра в системе искусств. СПб., 1995. С. 62—67.

Сакович 1996 — Сакович А.Г. Библейские образы в раннем творчестве Владимира Маяковского или мистерия-буфф в действии // Библия в культуре и искусстве: Матер. Випперовских чтений 1995 г. Вып. XXVIII. М., 1996. С. 326—330.

Сакович 1999 — Сакович А.Г. Народные гравированные книги в России XVII — XIX вв. (репертуар и бытование) // Мир народной картинки: Матер. науч. конф. «Випперовские чтения — 1997». Вып. XXX. М., 1999. С. 112—131.

Сокращения

№ Ровин. — Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Кн. I—V. СПб, 1881.

ГМИИ Гр. 34162 — архив Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.