

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р  
≡ ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ) ≡

# СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ

*РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР*

Х



ИЗДАТЕЛЬСТВО „НАУКА“

≡≡≡ МОСКВА · 1966 · ЛЕНИНГРАД ≡≡≡

Редакционная коллегия

А. М. АСТАХОВА, В. Г. БАЗАНОВ, Б. Н. ПУШКИЛОВ,  
В. Е. ГУСЕВ (ответственный редактор),  
С. Н. АЗБЕЛЕВ (секретарь редколлегия)

---

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий том ежегодника «Русский фольклор» посвящен актуальным теоретическим проблемам фольклористики. В первых статьях рассматриваются некоторые существенные признаки фольклора — коллективность творческого процесса, традиция и импровизация, а также общие закономерности возникновения фольклорных жанров, в частности закономерности формирования рабочих песен. Основное внимание уделяется выяснению специфики отдельных жанров — былин, сказок, исторических песен, лирических и лиро-эпических песен, частушек. С современным состоянием зарубежной фольклористики читателя знакомят статьи, обобщающие опыты классификации устной прозы и библиографической работы. Том содержит указатель статей и авторов ко всем десяти выпускам ежегодника.

---

СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРНЫХ ДАННЫХ

*Утверждено к печати  
Институтом русской литературы (Пушкинский дом)  
Академии наук СССР*

Редактор издательства В. А. Браиловский. Технический редактор Г. А. Бессонова  
Корректоры В. А. Пузиков, Г. И. Шер и Н. П. Яковлева

Сдано в набор 13/XI 1965 г. Подписано к печати 14/II 1966 г. РИСО АН СССР № 46-18В. Формат бумаги 70×108<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бум. л. 11<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Печ. л. 22 = 31,15 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 30,91. Изд. № 2761. Тип. зав. № 586. М-26039. Бумага типографская № 2. Тираж 1600. Цена 1 р. 85 к. + переплет 10 коп.

---

Ленинградское отделение издательства „Наука“. Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. №

1-я тип. издательства „Наука“. Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12



---

---

В. Е. ГУСЕВ

## О КОЛЛЕКТИВНОСТИ В ФОЛЬКЛОРЕ

(ДИАЛЕКТИКА ЛИЧНОГО И МАССОВОГО ТВОРЧЕСТВА)

Время от времени как в буржуазной, так и, к сожалению, в советской фольклористике высказываются суждения, будто коллективность творческого процесса не может считаться существенным признаком фольклора. Скептическое отношение к коллективности проистекает, видимо, из неудовлетворенности имеющимися в научной литературе определениями «коллективности» как фольклористического термина. Впрочем, критика этих определений лишена конструктивного характера. Очень часто сами противники «коллективности» предъявляют ей такие максималистские требования, которые она заведомо не может удовлетворить. Ищут какой-то небывалой «чистой», «абсолютной», «универсальной» коллективности и, естественно, не найдя таковой, объявляют самую коллективность «эфемерной» или возмущаются о ее «исчезновении».

Часто толкуют о коллективности, игнорируя ту борьбу идей, которая стоит за историей термина. Между тем и сторонникам и противникам коллективности не следует забывать, что в понимании ее отчетливо выявились две прямо противоположные тенденции — материалистическая и идеалистическая, диалектическая и метафизическая. Употребление или критика этого термина без учета различных, существенно отличающихся его значений, сплошь и рядом приводит к недоразумениям.

Теоретическое исследование коллективности предполагает разные аспекты изучения и раскрытие разных ее форм. Некоторые существенные суждения о коллективности уже высказывались в советской фольклористике.<sup>1</sup> В настоящей статье мы ограничимся лишь одним, может быть, са-

---

<sup>1</sup> В. Я. Пропп. Специфика фольклора. Тр. юбил. научн. сесс. ЛГУ, сер. филол. наук, Л., 1946, стр. 136—151; В. И. Чичеров. 1) Традиция и авторское начало в фольклоре. Сов. этногр., 1946, № 2, стр. 29—40; 2) Основополагающий признак народного творчества. В кн. автора: Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959, стр. 36—43; Б. Н. Путилов. Об основных признаках народного творчества. Уч. зап. Грозненск. пединст., 1952, № 7, сер. филол. наук, вып. 4, стр. 56—77; П. Н. Попов. О некоторых вопросах теории народно-поэтического творчества. Уч. зап. Киевск. унив., т. XIX, вып. 1, Киев, 1955; В. Е. Гусев. Проблемы теории фольклора. В кн.: Всесоюзное совещание фольклористов (1958). Проблемы современной фольклористики. Л., 1958, стр. 5—7; В. П. Аникин. Коллективность как сущность творческого процесса в фольклоре. Русский фольклор, Материалы и исследования, V, М.—Л., 1960, стр. 7—24; В. М. Потявин. Об эстетической сущности вариативности в фольклоре. В кн.: Специфика жанров русского фольклора. (Тезисы). Научная конференция Горьковского университета. Горький, 1961 (ср. статью того же автора в кн. «Вопросы истории и филологии», вып. 8. Кемерово, 1964, стр. 310—323); П. Г. Богатырев. Традиция и импровизация в народном творчестве. VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. М., 1964; Е. Б. Вирсаладзе. О коллективности как об основном признаке народного творчества. Грузинский

мым элементарным вопросом — соотношением личного и массового начал в процессе коллективного творчества. Это представляется нам необходимым, поскольку дискуссия о коллективности приобрела в последнее время несколько отвлеченный характер, а некоторые участники дискуссии вообще отказываются рассматривать коллективность как способ создания произведений фольклора.

## 1

Говоря о коллективности в фольклоре, мы, разумеется, не утверждаем тем самым, что она — единственный критерий фольклорности или что она свойственна только фольклору. Лишь совокупность специфических признаков отличает фольклор от других видов духовной культуры. С другой стороны, существуют и другие формы коллективного творчества (язык, обряды, религиозные представления, произведения народного прикладного искусства, многие произведения средневековой письменности и т. п.). Нам в данном случае интересуют коллективность как одна из основных особенностей фольклора — как коллективное творчество в области словесно-музыкально-хореографических и драматических форм народного искусства. Но, изучая фольклор, необходимо считаться с некоторыми общими законами творческой деятельности народа вообще.

И здесь прежде всего возникает проблема психологии коллективного художественного творчества как одна из частных проблем социальной психологии. Именно игнорирование специфических законов психологии коллективного творчества оказывается зачастую причиной отождествления фольклора и литературы, композиторского творчества и т. п.

Хотя и деятельность отдельного художника имеет общественный характер и объективно отражает интересы, взгляды, вкусы, идеалы определенных классов, но в ней все это преломляется сквозь призму индивидуального восприятия, а творческий процесс отражения действительности протекает в личном сознании художника и отливается в формы, избранные и разработанные в значительной мере им самим. Как ни значительна роль традиций и преемственности в истории профессионального искусства, хотя и там существуют «школы» и учитывается коллективный опыт, но ценность художественных произведений в этой области определяется во многом степенью самостоятельности и оригинальности творческой индивидуальности его автора. В произведениях профессионального искусства мы ценим то особенное, неповторимое, характерное, что вызвано особым углом зрения, под которым художник отразил жизнь, нравы, идеи своего времени, своего народа, своего класса. Общее здесь познается не просто через отдельное, а через *особенное* и вне *особенного* теряет значительную долю своей общественной ценности. Произведения, не отмеченные печатью яркой индивидуальности автора, неповторимостью стиля, не живут долго, хотя в таком произведении и могут быть выражены идеи, настроения и чувства, характерные для этого общества. Психология индивидуального творчества, социально обусловленная, вместе с тем непосредственно связана с психическими особенностями одаренной личности. Продукт творческой деятельности талантливого художника, становясь достоянием общества, не утрачивает всех характерных признаков индивидуальной работы, по которым мы можем с определенностью судить о при-

---

фольклор. Материалы и исследования, I—II, Тбилиси, 1964, стр. 7—29. — Проблему коллективности изучает и ряд фольклористов других социалистических стран: В. Адэскэлицей (Румыния), С. Джуджев (Болгария), Д. Неделькович (Югославия), Д. Ортутай (Венгрия) и др. (ссылки на их работы см. далее).

надлежности данного произведения именно этому, единственному его создателю. Поэтому понятие авторского личного права — это отнюдь не только юридическая категория.

Многое из того, что составляет необходимое условие успешной творческой деятельности художника, теряет значение в коллективном творчестве. Здесь общественное содержание, идеология данного социального коллектива выражается непосредственно; психологическим стимулом творчества здесь оказывается прежде всего стремление самого коллектива непосредственно выразить свое состояние, на первый план здесь выступают коллективные эмоции, проявляющиеся в определенных моменты жизни, когда люди сообща трудятся и отдыхают, испытывают общую радость или общее горе, когда они движимы одним охватившим массу стремлением, порывом. Творческие усилия отдельных личностей здесь сливаются и ищут таких средств выражения своего личного состояния, которые воспринимаются и подхватываются моментально другими. Здесь личное, отдельное (как правило, не индивидуализированное, не дифференцированное до степени osobennogo) познается через *общее*. Поэтому произведение коллективного творчества представляют общественную ценность и интерес не в силу его индивидуальной неповторимости, а, напротив, потому, что в нем синтезированы и приобрели универсальное выражение мысли, чувства и настроения многих людей.<sup>2</sup> И как бы значительна ни была роль одаренной личности, принимающей участие в коллективном творчестве, сама она проявляет себя, свой талант совсем по-другому, нежели тогда, когда она задалась бы целью создать свое произведение. Но не будем забегать вперед. Ограничимся пока лишь указанием на исходный принцип — признаваемое нами качественное различие между психологическими предпосылками и условиями индивидуального и коллективного творчества. Это тем более необходимо было сделать, что на отождествлении психологии индивидуального и коллективного творчества зачастую основывалась аргументация теорий, отрицавших специфику фольклора как продукта творческой деятельности трудящихся масс.

Невнимание к особенностям психологии коллективного художественного творчества мешало даже создателям и представителям так называемой «этнопсихологической» школы в буржуазной эстетике постичь природу народного искусства. Поучительно, что В. Вундт, стремившийся в своем капитальном труде «*Völkerpsychologie*» рассмотреть различные формы коллективного творчества — язык, мифологию, религию, обрядность, игры, искусство, и полемизировавший с некоторыми идеалистическими представлениями о «народной душе», сам не смог объяснить особенностей фольклора, поскольку он считал, что психология народа сводится к индивидуально-психическим процессам.<sup>3</sup> Сведение коллективного творчества к механической сумме творческих усилий отдельных личностей неизбежно приводило к отрицанию собственно коллективной природы народного искусства, что и имело место, например, в книге Э. Гроссе «Происхождение искусства» и в «Психологии народной поэзии» О. Беккеля. Игнорирование специфики коллективного творчества характерно и для некоторых статей в известной серии «Вопросы теории и психологии творчества». Так, П. Райнов писал: «Психология творчества ... считает самоочевидным, что эти факты представляют собою только отвердевший индивидуальный

<sup>2</sup> Напомним мысль Н. Г. Чернышевского: «Народная песня должна прилагаться к чувствам решительно каждого человека, иначе она не нужна целому народу» (Полн. собр. соч., т. II, М., 1940, стр. 306).

<sup>3</sup> В. Вундт. *Фантазия как основа искусства*. М., 1914, стр. 2.

дух».<sup>4</sup> Этот тезис развивался на фольклорном материале в статье В. Харциева «Элементарные формы поэзии».<sup>5</sup>

На непонимании специфических законов художественного мышления масс во многом основана аргументация индивидуалистических теорий народного искусства. Игнорирование коллективности служило в ряде случаев теоретическим оправданием отрицания творческих возможностей народа. Исходя из представлений об индивидуальной природе произведений фольклора, немецкий фольклорист Ион Мейер в своих ранних работах сформулировал «теорию рецепции», согласно которой история фольклора предстает как нисходящий процесс, как усвоение массами результатов индивидуального литературного творчества.<sup>6</sup> Именно «теория рецепции» явилась своего рода предпосылкой теории «аристократического» происхождения фольклора Г. Наумана, о чем критики этой теории обычно забывают. Не случайно от идеи коллективности отказался и В. А. Келтуяла, придя к той же теории независимо от немецкого ученого. Одни и те же предпосылки привели их к сходным выводам.

Индивидуалистическая теория культуры встретила в свое время, как известно, страстный протест со стороны М. Горького в статье «Разрушение личности». Но идеалистические заблуждения писателя в тот период помешали ему самому противопоставить индивидуалистическому взгляду на искусство материалистическое понимание фольклора и психологии коллективного творчества. М. Горький возродил романтическую формулу народного творчества как продукта «сплошного мышления всего народа».<sup>7</sup> Эта ошибка М. Горького весьма поучительна. Само по себе признание коллективности не гарантирует еще подлинно научного понимания творческого процесса в фольклоре. Позитивистская, неокантианская эстетика и психология охотно прибегали к понятию коллективного творчества, трактуя последнее в идеалистическом смысле. В России это ярко проявилось в выступлениях теоретиков «богоискательства» и «богостроительства», в частности в книге А. Богданова «Из психологии общества», в книге А. Луначарского «Религия и социализм», в работе В. Базарова «Богоискательство и богостроительство» (в сб. «Вершины», кн. 1, 1909), в статьях сборника «Очерки философии коллективизма» (СПб., 1909).<sup>8</sup> И некоторые современные буржуазные теоретики допускают существование коллективного творчества, но они рассматривают его как «коллективные сны в искусстве», как «бессознательную автобиографию коллективной души» и т. п.<sup>9</sup> Особенно большое распространение получили психоаналитические трактовки фольклора, унаследовавшие от буржуазной психологии XIX века стремление искать разгадку психической деятельности масс в «сверхличном сознании» (Г. Штейнталь и М. Лазарус), в инстинктах,

<sup>4</sup> П. Райнов, Психология творчества Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Вопросы теории и психологии творчества, т. V, Харьков, 1914, стр. XI.

<sup>5</sup> Там же, т. I, Харьков, 1914, стр. 349.

<sup>6</sup> J. Mejer. 1) Kunstlied und Volkslied in Deutschland. Halle, 1898; 2) Kunstlied im Volksmunde. Halle, 1906. — Ср. его же статьи в журнале «Jahrbuch für Volksliedforschung» (с 1928 г.), а также известную формулу Е. Гофман-Крайер: «Народная душа не создает, а воспроизводит» (E. Hoffmann-Krauer. Naturgesetz im Volksleben? — Hessische Blätter für Volkskunde, 1903, № 2, S. 60).

<sup>7</sup> М. Горький, Собр. соч., т. 24, М., 1953, стр. 34.

<sup>8</sup> См.: В. М. Потяев. Книга Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» и вопросы фольклористики. В сб.: Русская народная поэзия. Фольклористич. зап. Горьковск. гос. унив., вып. 1, Горький, 1961, стр. 4—7, 10—11; В. Е. Гусев. Марксизм и русская фольклористика конца XIX—начала XX века. М.—Л., 1961, стр. 116—117, 120—121.

<sup>9</sup> А. Егоров. О реакционной сущности современной буржуазной эстетики. М., 1961, стр. 60—61.

в прирожденных, биологических свойствах человека (У. Мак Дауголл, Бергсон, Г. Лебон и др.). З. Фрейд и его последователи рассматривают продукты коллективного творчества масс — обычаи, обряды, фольклор — как символическую реализацию темных, глубинных, чаще всего сексуальных, подавленных желаний и инстинктов. Еще более мистифицированное объяснение фольклора предлагают К. Юнг и его школа, возводящая сюжеты и образы к неким «архетипам», порожденным религиозным «коллективным бессознательным».<sup>10</sup>

Ни сведения фольклора к индивидуальному творчеству отдельных, пусть и многих, личностей, ни восприятие его как результата недифференцированного «сплошного мышления народа», ни представления о нем как о продукте безличной «надсознательной» деятельности «народного духа», ни объяснение его инстинктивной деятельностью массы, пребывающей в состоянии «коллективного сна» или «коллективных галлюцинаций», ни возведение его к «коллективному бессознательному» не могут быть, разумеется, нами приняты.

Марксистско-ленинская фольклористика исходит из признания коллективной природы народного творчества, обусловленной самим коллективным характером трудовой, производственной деятельности трудящихся масс, самой социальной структурой народа, коллективизмом всей народной жизни и народного быта, объективными законами классовой борьбы и классовой солидарности трудящихся. Коллективную природу фольклора отчетливо определил Поль Лафарг: «Литература сказителей — и это необходимо особенно подчеркнуть — есть произведение не отдельных индивидов, но массы в ее совокупности...».<sup>11</sup> Преодолевая романтические иллюзии, М. Горький в некоторых своих высказываниях советского периода решительно отстаивал материалистическую идею коллективности народного творчества. И все же до сих пор среди советских фольклористов нет единого мнения по этому кардинальному вопросу.

## 2

Коллективность зачастую отождествлялась и отождествляется с «безличностью». Некоторые крупные советские ученые, не различавшие этих понятий, справедливо отпроверяя романтические представления о «безличности» фольклора, заодно отказывались и от понятия «коллективности» (Ю. М. Соколов, М. К. Азадовский). Другие же, напротив, справедливо восстанавливая в правах идею коллективности народного творчества, заодно реабилитируют и «безличность» (В. Я. Пропп, Б. Н. Путилов).<sup>12</sup> Мы же полагаем, что коллективность — не безличное творчество, а длительный и сложный процесс творческого сотрудничества многих одарен-

<sup>10</sup> З. Фрейд. Психология масс и анализ человеческого «я». М., 1925, стр. 18, 21, 30—33, 86—89. S. Pirkova-Jakobson. Some symbols in Slavic Ritual Folklore the Whitsum Ride of Kings. Mouton, 1958, pp. 1—22; C. G. Jung. Psychologische Typen. Zürich und Stuttgart, [1925], SS. 596—604, 690; J. Campbell. The Hero with Thousand Faces. New York, 1956. — Подробнее характеристику различных теорий коллективности в буржуазной психологии см. в нашей статье «Фольклор как источник изучения социальной психологии» (в кн.: Проблемы общественной психологии, изд. «Мысль», М., 1965, стр. 374—401).

<sup>11</sup> П. Лафарг. Свадебные песни и обычаи. В кн. автора: Очерки по истории культуры. Изд. 2. М.—Л., 1928, стр. 54.

<sup>12</sup> В. Я. Пропп. Специфика фольклора; Б. Н. Путилов. Русский былинный эпос. Вступительная статья к кн.: Былины. Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 2. Л., 1957, стр. 40. — Здесь автор пишет: «Эпос — порождение коллективного творчества, это — безличное, безавторское творчество».

ных личностей, чья творческая индивидуальность подчинена (сознательно или бессознательно) коллективно выработанным нормам и традициям.

Часто вопрос ставится неточно, когда применительно к фольклору говорят о соотношении в нем коллективного и индивидуального творчества. Эти категории, строго говоря, выражают соотношение не «внутрифольклорных» элементов, а фольклора в целом с деятельностью писателя и композитора, т. е. соотношение искусства народного и профессионального, или же соотношение фольклора с творчеством отдельных мастеров народного искусства, создающих самостоятельные произведения; в последнем случае речь идет, следовательно, о соотношении двух форм творческой деятельности самих трудящихся, двух форм художественной самостоятельности народных масс — коллективной и индивидуальной.<sup>13</sup> Природу же собственно коллективного творческого процесса в фольклоре определяет *диалектическое единство массового и личного творчества*, иными словами — *сама коллективность выступает как единство противоположностей*. Поэтому остановимся подробнее на некоторых особенностях коллективности, обусловленных этим единством.

Коллективность не исключает возможности личного творчества, а, напротив, включает его как необходимое первичное условие. Бессмысленно говорить о какой бы то ни было форме деятельности человека, игнорируя человеческую личность. Духовное творчество любого человеческого коллектива осуществляется не помимо и не вне сознания личности, а в результате тех процессов, которые протекают в мышлении каждого человека. «Человеческое мышление, — писал Ф. Энгельс, — существует только как индивидуальное мышление многих миллиардов прошедших, настоящих и будущих людей».<sup>14</sup> Когда мы говорим о коллективном художественном мышлении народа, мы должны отдавать себе ясный отчет в том, что речь идет не о каком-то внеличном или безличном мышлении, а о специфических законах мышления отдельных личностей, составляющих народную массу. И в этом смысле психология коллективного творчества изучает особенности психической деятельности ряда личностей, находящихся в условиях непосредственного творческого контакта и сотрудничества, изучает *качественные изменения в психологии личности, происходящие в процессе коллективной творческой деятельности*.

Произведение фольклора создаются не без участия отдельных личностей, не помимо творческих усилий отдельных личностей, а благодаря последним, по творческой инициативе наиболее одаренных личностей. Но не каждое проявление творческой деятельности личности может рассматриваться как составной элемент фольклора. В этом смысле можно сказать, что личное творчество является необходимым, но не достаточным условием коллективного творчества. Для последнего необходимо прежде всего, чтобы творчески проявляющие себя личности составляли бы не случайный и пестрый конгломерат, сборище, толпу, а именно коллектив, т. е. более или менее устойчивое объединение людей, связанных общим делом, общими интересами, взаимными обязанностями и т. д. И сущность коллектив-

<sup>13</sup> Признавая возможность в искусстве народных масс произведений индивидуального авторства, мы считаем принципиально важным не отождествлять эти произведения с собственно фольклорными произведениями, поскольку они существенно отличаются способом создания; кроме того, произведения, созданные массами и бытующие среди масс, полнее и объективнее отражают взгляды и чувства народа, нежели произведения, созданные отдельными людьми «из народа» и оставшиеся лишь в репертуаре их создателей.

<sup>14</sup> Ф. Энгельс. Анти-Дюринг. К. Маркс и Ф. Энгельс, Собр. соч., т. XIV, стр. 86.

ного творчества выражается в таком случае в том, что личный творческий акт непосредственно осуществляется как один из моментов непрерывной творческой деятельности коллектива, и любая из тех личностей, которая составляет его, может стать и действительно становится участницей этого процесса. В результате произведение фольклора хотя и возникает по творческой инициативе одаренной личности, но как целостное художественное произведение оно создается не отдельной личностью, а в процессе творческого сотрудничества многих личностей, составляющих данный коллектив. Постоянные «подхватывания» коллективом личной творческой инициативы, которая в свою очередь проявляется как творческое восприятие и развитие норм коллективного творчества, и составляет непрерывный, «текущий», взаимобратимый, длительный творческий процесс, реализующийся как постоянное взаимодействие импровизации и традиции.

При этом сама по себе эта творческая инициатива личности может быть весьма заметной, активно воздействующей на развитие традиции, которая поэтому и не остается неизменной, раз навсегда данной, а постоянно, пусть и медленно, преобразуется. В процессе создания фольклорных произведений иногда на первый план даже выступает одаренная личность.

Вот как, например, описывал Поль Лафарг процесс коллективного творчества в среде французского народа в конце XIX века: «На похоронах, на свадьбах, на деревенских, цеховых, религиозных праздниках, в долгие зимние вечера, короче, при всяком случае, когда собирается побольше народа, находятся импровизаторы, чтобы воспеть события дня. Каждый складывает свою строфу, а поэтический гений общества — часто нищий, арендатор или мельник — дает при этом указания, помогает, поправляет».<sup>15</sup> Поль Лафарг, пожалуй, несколько упрощает и рационализировывает описываемый им момент («каждый складывает свою строфу», один из участников «дает указания»). На первый взгляд, эта картина может даже произвести впечатление некоторой искусственности. Но, обобщенная и несколько схематизированная, эта картина отражает совершенно определенный, а именно — *начальный* момент коллективного творчества. Обратимся к более конкретному свидетельству этнографа, наблюдавшего процесс создания фольклорного произведения в совершенно иных общественных условиях, в Центральной Африке среди племен, живших по традициям родового строя. «Каждый округ гордится своими „композиторами“, которых обычно бывает один или два, причем их творчество не оплачивается. За несколько дней до свадьбы в окружающих краях объявляется о том, что начинается обучение новым песням-танцам. Невеста или жених сначала репетируют со своими группами намеченные к исполнению старые танцы, после чего „композитор“ знакомит их со своими новыми произведениями. Его метод состоит в том, что сначала он сам навывает песню несколько раз, и в ходе повторения более расторопная молодежь подхватывает арию, присоединяется к певцу, и, наконец, петь начинают все... Когда все, что нужно, показано... более сообразительные присоединяются к руководителям, а за ними постепенно и вся масса».<sup>16</sup> Не правда ли, как далека эта картина от привычных представлений о «безличности», «непосредственности», «бессознательности» и «стихийности» народного творчества! Как видим, здесь даже старые, всем знакомые песни-танцы репетируются, а новые создаются не как импровизации «по

<sup>15</sup> П. Лафарг. Свадебные песни и обычаи, стр. 56.

<sup>16</sup> А. Г. Брайнт. Зулусский народ до прихода европейцев. М., 1953, стр. 151. — В цитате мы опустили приводимые в тексте в скобках термины на языке банту.

случаю», а заранее разучиваются, причем роль «руководителя» оказывается здесь еще более активной, чем в сцене, описанной Лафаргом. Следовательно, если могло первоначально показаться, что называемый Лафаргом «поэтический гений общества» появился лишь в условиях европейской цивилизации конца XIX века, то, ознакомившись со свидетельством А. Г. Брайнта, мы приходим к выводу, что в процессе создания новых произведений личное творчество играет существенную роль и на значительно более ранней стадии развития фольклора.

Разумеется, не всякое произведение, созданное одаренной личностью даже в коллективе и для коллектива, усваивается этим коллективом, становится произведением коллективного творчества. Тот же Лафарг пишет: «Если песня удалась, то на следующий день ее повторяет вся деревня, а еще через день она начинает странствие по всей стране».<sup>17</sup> И в этой фразе есть известная схематизация и даже утрировка — вряд ли возможно, чтобы даже полюбившаяся песня повторялась «всей деревней» и непременно «через день» начала «странствие по всей стране». Но самое главное здесь схвачено верно — если произведение, созданное в момент личного творчества, отвечает потребностям коллектива, оно отрывается от своего первоначального «автора» и воспринимается сначала той средой, в какой оно непосредственно возникло, а затем подхватывается широкими массами. Возникновение нового фольклорного произведения возможно в том случае, если в коллективе оказывается одаренная личность, выражающая то, чем живет весь коллектив, и находящая для этого образные средства, легко усваиваемые массой, но жизнь и дальнейшее развитие такого произведения протекает уже в массе.

В процессе своего более или менее длительного существования и более или менее широкого распространения фольклорное произведение может подвергнуться самым различным изменениям. История каждого фольклорного произведения это — многократный творческий акт, осуществляемый коллективом, причем коллективность творчества — не просто механическая сумма индивидуальных усилий, но результатом ее оказываются качественные преобразования.<sup>18</sup> Соотношение личного и массового творчества может быть самым различным на разных этапах творческой истории. Если, как мы уже установили, в момент возникновения фольклорного произведения преобладает личная импровизация, то затем, поскольку фольклорное произведение усваивается коллективом, активная роль переходит массе, которая, ассимилируя результат личного творчества, превращает его во всеобщее достояние и подвергает его всевозможной переработке. Но это не означает, что в процессе бесконечных и постепенных изменений, когда «вклад» каждого участника этого процесса не поддается никакому учету, невозможен и такой момент, когда произведение, приобретшее все признаки коллективной обработки, снова преобразуется в исполнении какой-нибудь одаренной личности. Напротив, это как раз и происходит сплошь и рядом

<sup>17</sup> П. Лафарг. Свадебные песни и обычаи, стр. 56.

<sup>18</sup> Не вполне точно, на наш взгляд, формулировал сущность коллективного творчества румынский фольклорист В. Адэскэлицей в статье «Об акте фольклорного творчества»: «Творческий акт (в фольклоре, — В. Г.)... является фактически суммой индивидуальных действий, в чем собственно и заключается коллективность» (V. Adăscăliței. Despre actul creației folclorice. Revista de folclor, anul IV, № 1—2, București, 1959, str. 25—41). Более глубоко и диалектически этот вопрос рассмотрен тем же автором в статье «Специфические черты фольклорного словесного творчества» (V. Adăscăliței. Caracterele specifice ale creației folclorice literare. Revista de folclor, anul VI, № 3—4, București, 1960, str. 11—30). В первой же статье выдвинуто интересное положение о «групповом творчестве» в фольклоре как промежуточной ступени между индивидуальным и собственно коллективным.



с каждым фольклорным произведением. Именно с таким моментом и имеют дело собиратели былин, сказок и песен, когда они записывают от мастера народного творчества оригинальный вариант традиционного произведения, отмеченный печатью личного таланта исполнителя. Конечно, при этом исполнитель не создает свое произведение, как правильно подчеркнул В. П. Аникин.<sup>19</sup> Но было бы неверно и умалять творческую роль личности в фольклоре. Она достаточно убедительно доказана русскими и советскими фольклористами, и нет, думается, необходимости подвергать сомнению достоверность наблюдений и выводов М. К. Азадовского, Ю. М. Соколова и их последователей в этом плане.<sup>20</sup> Вопрос заключается в другом: имеет ли при этом место разрушение коллективного творчества? Конечно, возможны и такие случаи, когда талантливый сказочник или сказитель создает произведение (пусть и средствами традиционной образности), которое останется лишь в его личном репертуаре; но это уже не фольклорное произведение, а факт индивидуального творчества сказочника или сказителя. Но разве только в таких произведениях проявляется личная одаренность и мастерство талантливого сказочника, певца, исполнителя? Разве мало записано произведений традиционного фольклора, которые отражают личный творческий опыт исполнителя? И разве мало случаев, когда именно такие варианты затем усваиваются другими исполнителями, не столь одаренными личной творческой инициативой? Следовательно, в таких случаях речь может идти не о разрушении коллективного творчества, не о переходе его в индивидуальное, а об изменении соотношения массового и личного творчества в процессе непрерывного коллективного творчества, о таком моменте в жизни произведения, остающегося фольклорным, когда ведущим, активным элементом становится личное творчество, продолжающее и развивающее традицию, передающее ее окружающим или последующему поколению в преобразованном виде. Так возникают различные варианты и версии сюжета, но они закрепляются в фольклоре уже не благодаря талантливой личности, а лишь в том случае, когда воспринимаются и разрабатываются массой. *Новая традиция создается не личностью, а в результате творческих усилий массы.* Следовательно, на протяжении долгой жизни фольклорного произведения возможны многократные нарушения «равновесия» личного и массового творчества. Соотношение этих начал все время изменяется, и эта подвижная, взаимобратимая связь и является одним из конкретных и элементарных проявлений коллективности фольклора.

Накопление элементов содержания и формы в процессе коллективного творчества приводит к самым различным результатам — от самой незначительной замены одного слова другим до существенных, качественных преобразований идеи и структуры произведения. Творческий процесс в фольклоре «бесконечен» не только в том смысле, что не лимитирует количество участников, но и потому, что каждое фольклорное произведение

<sup>19</sup> В. П. Аникин. Коллективность как сущность творческого процесса в фольклоре, стр. 10, 11—12, 16.

<sup>20</sup> Полагаю, что некоторые полемические замечания В. П. Аникина в адрес этих ученых в указанной статье, и особенно в другой — «Об антиисторизме в изучении традиционного фольклора» (Русский фольклор. Материалы и исследования, VI, М.—Л., 1961, стр. 38—57), справедливы в той мере, в какой вскрывают односторонность концепции индивидуального мастерства в фольклоре, ведущей к отождествлению его с литературой, не справедливы, когда направлены против роли одаренной личности в фольклоре. Полемическая увлеченность В. П. Аникина подчас уводит его самого от правильного понимания коллективности как диалектического единства массового и личного творчества и побуждает даже реабилитировать самое понятие «безличность» (там же, стр. 53).

вследствие этого реально существует не в одной какой-либо «авторской», канонической редакции, а в неограниченном множестве вариантов. Любое исполнение песни, сказки, частушки не является окончательным, закрепляющим раз навсегда результат творчества.<sup>21</sup>

Даже умирает произведение фольклора не сразу, не повсеместно, а часто, как будто совсем забытое, неожиданно «возрождается», как это случилось, например, с некоторыми старыми солдатскими песнями в годы второй мировой войны.

Коллективный творческий процесс является не односторонним, ведущим, например, только к расширению или совершенствованию произведения, а многосторонним. В зависимости от различных условий, от того, насколько творчески активен данный коллектив в целом, и от степени талантливости отдельного исполнителя фольклорное произведение может улучшаться или искажаться, укорачиваться или удлиняться, упрощаться или усложняться. Одно время очень распространенной была формула «шлифовки» произведений фольклора, которая понималась как коллективная обработка, ведущая лишь к усовершенствованию. Кстати, и сама формула и такое представление о жизни фольклорного произведения отнюдь не могут связываться только с известным, многократно цитировавшимся в свое время высказыванием И. Сталина. Так, еще в книге К. Бюхера «Работа и ритм» читаем: «Подобно тому, как булыжник обтачивает вода, так отшлифовывается песня; более одаренные исправляют ее, и, наконец, она получает ту окончательную форму, в которой она запоминается и передается от поколения к поколению».<sup>22</sup> Конечно, приобретшее авторитарную силу якобы «марксистского положения» и доверчиво воспринятое некоторыми фольклористами, такое одностороннее понимание изменений в фольклорных произведениях упрощало и искажало процесс коллективного творчества. Но, отвергая пресловутую «шлифовку», мы не можем отрицать самую возможность среди прочих изменений в жизни фольклорного произведения и его совершенствования. Не возводя эту тенденцию в степень непреложного закона, мы все же не должны игнорировать определенную закономерность, проявляющуюся в том, что в жизни всякого фольклорного произведения действительно есть периоды, когда создаются благоприятные возможности для совершенствования произведения в коллективе и когда действительно создаются художественные образцы. Это случается в эпохи расцвета того жанра, к которому относится данное произведение, и тогда, когда оно является достаточно актуальным само по себе, находится как бы в поле действия эстетических сил коллектива. Было бы при этом неверно предположить, что всякое усовершенствование обязано только личности, а всякая порча — только массе. Конечно, роль одаренной личности и в этом отношении очень велика, что не требует особых доказательств. Сам народ всегда с уважением относится к мастерам своего искусства. «Всякий спляшет, да не как скоморох», — признает пословица. Но вместе с тем известно, что любое произведение фольклора живет не только в исполнении мастера. При этом самое совершенное произведение в устах по-

<sup>21</sup> Проблема вариативности в фольклоре в процессе устной передачи его произведений посвящена содержательная работа Г. Ортутая, где читатель найдет и обзор соответствующих концепций в европейской фольклористике: Gy. Ortutay. Principles of Oral Transmission in Folk Culture. Acta ethnographica Academiae scientiarum Hungaricae, tomus VIII, Fasc. 3—4, Budapest, 1959, pp. 175—221. — Ряд положений о коллективности в фольклоре тот же автор изложил в докладе на VII Международном конгрессе антропологов и этнографов (Москва, 1964) «Die Gesetzmässigkeiten der mundlichen Überlieferungen». Вариативности был также посвящен доклад Х. Штробаха (ГДР) на том же конгрессе — «Variabilität und Variation als Kategorien der Volks-liedertradition».

<sup>22</sup> К. Бю х е р. Работа и ритм. М., 1923, стр. 262.

средственного исполнителя теряет все свое очарование и может быть безнадежно испорчено. Как же сохраняются и передаются прекрасные песни и сказки в народе от поколения к поколению? Личность может украсить, но может и обезобразить то, что создавалось коллективом. Но только сам коллектив отбирает и надежно хранит те художественные открытия, которые совершаются в процессе длительной обработки произведения, придает им силу традиции, превращает их во всеобщую эстетическую ценность. И в этом смысле своим художественным совершенством фольклорное произведение обязано массе не в меньшей, если не в большей степени, нежели самым одаренным личностям. В этой «охранительной силе» коллективного творчества есть свои относительные преимущества по сравнению с индивидуальным искусством, но в той же природе коллективного творчества заключается и причина «ненадежности» хранения некоторых эстетических ценностей. Об этом необходимо сказать, так как весьма распространен неоправданный оптимизм относительно сохранности произведений фольклора. «Давно истлели рукописи и разрушились храмы, а песни и сказки, которые создавали безграмотные предки наши, живут!» — обычно патетически восклицают фольклористы вот уже второе столетие. Но во всем ли правы они?

Народ действительно принимает на «бессрочное хранение» все достойное его внимания, и произведения фольклора живут, пожалуй, действительно дольше, чем многие другие произведения индивидуального творчества. Но, своевременно не записанные собирателями, величайшие художественные ценности в фольклоре все-таки безвозвратно исчезают, когда с исторической сцены уходит сам народ или коренным образом преобразуются условия его жизни. Архивы, книгохранилища и музеи таят в себе наряду с гениальными созданиями массу и посредственных и просто бездарных произведений давно забытых авторов, а сколько шедевров фольклора предано забвению самим народом — этим вечным, неистощимым, но не ведущим учета ценностям и не заботящимся о консервации своих произведений творцом прекрасного! Именно потому, что коллективное творчество — живой, непрерывающийся и обновляющийся процесс, в народе даже сохранившиеся и как будто древние произведения существуют отнюдь не в том виде, в каком они исполнялись несколько столетий назад. Как ни хороши, скажем, былины в записях XIX—XX века, но никто не знает, какими они были в эпоху Киевской Руси или даже в эпоху после свержения русским народом татарского ига. Исследователи, конечно, могут гипотетически восстанавливать те или иные детали, но никто не может воссоздать русский народный эпос эпохи раннего феодализма как художественное целое, в единстве всех компонентов его содержания и формы. И сам народ не в состоянии это сделать. Любое произведение фольклора именно потому, что оно живет долгой жизнью, более или менее существенно преобразуется, а следовательно, и его эстетическое бытие в каждую историческую эпоху неповторимо. Можно спорить о временных сроках и о мере идейно-художественных преобразований в разных произведениях, но это не изменит основного нашего вывода.

### 3

Мы рассмотрели некоторые особенности коллективного творчества под определенным углом зрения — соотношения личного и массового начал в процессе создания отдельного произведения, отвлекаясь пока от некоторых важных условий этого творчества. Создание отдельных произведений протекает одновременно как формирование определенных жанров фольк-

лора и в свою очередь подчиняется определенным закономерностям развития этих жанров, обусловленных в конечном счете объективными закономерностями общественно-исторического развития народа и его сознания. Поэтому следует рассмотреть соотношение личного и массового творчества в разных жанрах — не для того, чтобы установить его для каждого жанра, а чтобы попытаться наметить определенные типы соотношений.

С интересующей нас точки зрения среди фольклорных жанров нас привлекают такие, которые и на первый взгляд очень существенно отличаются друг от друга. Одну группу составляют жанры, где особенно прослеживается традиционность, а некоторые из них, как правило, исполняются даже коллективно. Таковы, например, трудовые, обрядовые, хороводные и игровые песни, народная драма. Другую группу составляют жанры, где, напротив, весьма заметна личная импровизация и исполнение которых, как правило, является сольным, — например, причитания невесты и приговоры дружки на свадьбе, похоронные причитания, сказки, эпические песни, частушки.

Если обратиться к обрядовому фольклору, то коллективность здесь выступает, так сказать, в непосредственном выражении. Предписания здесь настолько обязательны, а традиции настолько устойчивы, что и сами обрядовые игры-действия, и тексты, и напевы обрядовых песен отличаются большой устойчивостью.<sup>23</sup> И все же эта устойчивость относительна. Она не означает, что произведения обрядового фольклора неподвижны, стабильны. Существуют различные типы обрядовых песен в одной и той же этнической среде — например, колядки, овсени и виноградия у русских, колядки и щедривки (щедровки) у украинцев и белоруссов.<sup>24</sup> Еще более заметны различия одного и того же типа у разных народов, даже в тех случаях, когда генетические связи и взаимодействия очевидны — например, те же колядки у восточных славян, у южных славян, у греков и румын хотя и имеют много общих черт, но вместе с тем обладают и многими специфическими чертами у каждого из этих народов.<sup>25</sup> Один и тот же тип обрядовой песни в разных местностях у одного и того же народа имеет различные редакции, возможно варьирование текста в одной и той же местности.<sup>26</sup> Даже если предположить, что разнообразие типов и вариантов произведений обрядового фольклора — явление позднейшее, явившееся результатом сложных исторических и этнических передвижений, переселений, взаимовлияний, позднейших переосмыслений, то и это не отменяет, а лишь подтверждает возможность развития традиции и наличие импровизации даже в столь регламентированных и всеобщих формах коллективного творчества. Характерно, например, что даже русские «овсени», сохранившие, по-видимому, по сравнению с колядовыми песнями других славянских и неславянских народов наибольшую близость к древнейшей обрядовой поэзии, как это установил В. И. Чичеров, по словам того же исследователя «не

<sup>23</sup> В. Я. Пропп. Русские аграрные праздники. Л., 1963, стр. 40.

<sup>24</sup> В. И. Чичеров. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков. М., 1957, стр. 115—117, А. А. Потебня. Объяснение малорусских и сродных народных песен. II. Колядки и щедровки. Варшава, 1883, стр. 5. — Ср. различные виды колядок у болгар: М. Арнаудов. Годишни празнични песни. Вступительная статья к V тому серии «Българско народно творчество», София, 1962, стр. 16—35, а также тексты (стр. 62—282). — Н. П. Колпакова разделяет колядки, как и другие обрядовые песни, на различные жанровые группы: песни заклинательные и величальные (Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962).

<sup>25</sup> А. Н. Веселовский. Румынские, славянские и греческие коляды. Разыскания в области русского духовного стиха, очерк VI. Сб. ОРЯС, т. XXXII, № 4, СПб., 1883; P. Saraman. Obrzęd Koledowania u Słowian i Rumunów. Studium porównawcze. Prace Komisji etnograficznej, № 14, Kraków, 1933.

<sup>26</sup> В. И. Чичеров. Зимний период..., стр. 123—127. — Большой материал собран в названных работах А. Н. Веселовского, А. А. Потебни, М. Арнаудова.

застывали в раз и навсегда созданных формах».<sup>27</sup> И, с другой стороны, стабильность текста колядки появляется там, где этот вид явно идет к полному вымиранию и вытесняется другим типом обрядовых величальных песен.<sup>28</sup>

Хоровое пение — обычный тип народного исполнения разнообразных видов песенной лирики. Известно характерное для архаических форм фольклора диалогическое исполнение двумя хорами, часто — мужским и женским, известна также идущая от глубокой древности форма исполнения песни хором во главе с запевалой.<sup>29</sup> В хоровом пении, сопровождающем коллективную работу или сопровождаемом танцами и плясками, коллективность проявляется непосредственно. Особенно обязательным, всеобщим, организующим общее движение (работа, поход, пляска и т. п.) элементом является ритм.<sup>30</sup> Но не только ритмическая структура, но и текст и мелодия повторяются всеми участниками хора. Все следуют коллективно выработанной традиции. Каждый собиратель народных песен знает, что дисциплина хорового исполнения так велика, что не спевшиеся между собою жители даже одной маленькой деревни, знающие одну и ту же песню, неохотно соглашаются петь вместе, а иногда, согласившись, прекращают пение, не получая эстетического удовлетворения, сознавая, что не достигается слаженность в пении. Но уже сам по себе этот факт наличия нескольких певческих коллективов в одной среде, предпочтительное участие того или иного певца в этой, а не в другой компании, продиктованное эстетическими соображениями, вносит существенные коррективы в обычное представление об однообразии народного хорового пения. Оказывается, одна и та же песня несколько по-разному исполняется в небольших коллективах, и здесь может обнаружиться, что мы имеем дело с разными вариантами песни. Еще большие различия возможны между вариантами той же песни, записанными от хоровых коллективов в разных деревнях, в разной местности. Эти факты общеизвестны и наглядно отражены в многочисленных публикациях по разным областям в песенных сборниках на разных языках. Таким образом, обязательность коллективной традиции в хоровых песнях оказывается относительной — она свободно варьируется в разных коллективах.

Но и в одном и том же коллективе, даже в хорошо спевшейся группе, возможность варьирования не исключена, так как всегда остается больший или меньший простор для личной импровизации. Простейшие формы такого «внутреннего» варьирования хорового пения находим в творчестве народов, стоящих на низкой ступени художественного развития — это так называемая «гетерофония», при которой происходит «одновременное исполнение путем „наложения“ друг на друга основного напева и его же вариантов».<sup>31</sup> При этом индивидуальные различия могут быть настолько значительными, что для непривычного уха, привыкшего к классической музыкальной гармонии, они воспринимаются как диссонансы. Заметим, что эти

<sup>27</sup> В. И. Чичеров, Зимний период., стр. 138.

<sup>28</sup> Там же, стр. 162.

<sup>29</sup> О различных типах хорового пения см. в статье А. Н. Веселовского «Эпические повторения как хронологический момент» и в других работах того же автора в книге «Историческая поэтика» (Л., 1940, стр. 99—103, 207—215, 240—241 и др.).

<sup>30</sup> К. Бюхер. Работа и ритм, стр. 33—35, 41—42, 185—187, 228 и др.

<sup>31</sup> Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I. М., 1941, стр. 122—123; ср.: К. Hagen. Über die Musik einiger Naturvölker. Hamburg, 1892; C. Engel. Music of the Most Ancient Nations. London, 1864; W. Pastor. The Music of Primitive Peoples and the Beginning of European Music. Smithsonian Report for 1912. Washington, 1913; C. Sachs. The Ruse of Music in the Ancient World. East and West, New York, 1943.

различия касаются не только голосоведения, но и текста. Классическим примером более высокой ступени коллективности хорового исполнения может служить русское многоголосное пение, в котором достигается весьма разнообразная коллективная разработка двух основных напевов. Еще Ю. Н. Мельгунов обратил внимание на то, что в русском хоровом пении «все голоса самостоятельны, все принимают одинаковое участие в целом, и каждая мелодия, отдельно взятая, красива сама по себе».<sup>32</sup> Ту же мысль высказал и Н. Пальчиков: «... хоровое исполнение складывается из разнообразного исполнения одного и того же напева разными лицами» и определил народную песню как «сумму напевов».<sup>33</sup> При этом достигается поразительная согласованность, целостность исполнения. Коллективное творчество русского народа выработало особую манеру «движения» голосов и подголосков, не укладывающуюся в системы, предусмотренные классической гармонией.<sup>34</sup> И в пределах этой всенародной системы «подголосочной полифонии» каждый певческий коллектив, свободно импровизируя, создает свои, ему присущие песенные варианты. Известная русская собирательница и хоровой дирижер Е. Э. Линева так характеризовала особенности народного пения: «Вся сила и красота исполнения хорошего народного хора и заключается в том, что он поет, *свободно импровизируя*... Он состоит из певцов, которые изливают в импровизации свое чувство, стремятся каждый проявить свою личность, но вместе с тем заботятся о красоте общего исполнения».<sup>35</sup> Е. Э. Линева очень точно определила сущность коллективного творчества в пении как «*свободное слияние многих личностей в одно целое*».<sup>36</sup> Таким образом, в хоровом народном пении принципиально каждая личность может принять участие в коллективной разработке художественного содержания, при условии соблюдения общности и целостности исполнения. Советский исследователь Л. В. Кулаковский, напомнив соответствующие характеристики народного пения, przeprowadил их несколькими существенными уточнениями. Он, во-первых, указал на наличие в самом русском многоголосии разных стадийальных «пластов», во-вторых, подчеркнул значение силы охранительной традиции, ограничивающей и организующей свободу импровизации каждым участником хора, и, в-третьих, отметил неравную роль личностей в хоровом исполнении, подчеркнув роль запевалы.<sup>37</sup> Последнее замечание с интересующей нас точки зрения особенно важно, так как позволяет лишний раз отметить роль особенно одаренной личности в коллективном творчестве. О значении запевалы в хоровом пении, об особенно уважительном отношении к нему со стороны исполнителей есть немало свидетельств в этнографической и фольклористической литературе. В трудовых песнях это обычно или руководитель работ или наиболее опытный рабочий; в об-

<sup>32</sup> Ю. Н. Мельгунов. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные, вып. 1. М.—СПб., 1879, стр. XIV.

<sup>33</sup> Н. Пальчиков. Крестьянские песни села Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии. М., 1888, стр. V предисловия.

<sup>34</sup> А. Кастальский. 1) Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1923; 2) Основы народного многоголосия. Под ред. проф. В. М. Беляева. М.—Л., 1948; Н. А. Гарбузов. Русское народное многоголосие. М., 1939; Е. Н. Гиппиус. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII и начале XIX века. Сов. этногр., 1948, № 2; Л. Кулаковский. О русском народном многоголосии. М., 1951; С. В. Евсеев. Русская народная полифония. М., 1960.

<sup>35</sup> Е. Линева. Великокорусские песни в народной гармонизации, вып. 1. СПб., 1904, стр. XXIII—XXIV.

<sup>36</sup> Там же, стр. XXIV.

<sup>37</sup> Л. Кулаковский. О русском народном многоголосии, стр. 24—28. — Автор привнес в понимание коллективной природы хорового пения много ценных наблюдений и выводов (см. гл. II и III).

рядовых и игровых песнях-плясках также имеется свой признанный коллективом руководитель — наиболее искусный исполнитель, знаток традиций и импровизатор.<sup>38</sup> Но важно отметить при этом, что запевалы могут меняться, а иногда хоровое пение выливается в своеобразное состязание его участников, когда каждый из них по очереди выступает в роли запевалы. Вот описание пения во время прядильных работ в Германии: «Затягиваются песни, обыкновенно кто-нибудь из присутствующих запекает, остальные подхватывают припев... По мере того как песня развивается, припев все удлиняется — партия хора становится все больше, все запутаннее — запевал дается полная свобода в выдумывании все новых и новых вариаций на известный текст. Так, каждый из работающих может быть запевалой, и песни эти, собственно говоря, не имеют конца, они возбуждают соревнование не только в работе, но и в импровизации, этим объясняются разнообразные варианты именно этих песенок, которые имеются в наших сборниках».<sup>39</sup> Не только во время работы, но в праздничных хороводах в день Ивана Купалы певцы состязались в пении, и победителю доставался венок.<sup>40</sup> Такая же очередность и смена запевал-«водачей» наблюдается в хороводных песнях южных славян.<sup>41</sup> Разумеется, и чередование запевал, и их состязания, предоставляя большой простор для личной импровизации, не нарушают общности и стройности хорового пения, хоровода, игры; импровизация и здесь не нарушала коллективного характера творчества.<sup>42</sup>

Очень свободное и подвижное сочетание импровизации и традиции можно наблюдать в народной драме. Достаточно устойчивый «сценарий», определяющий сюжет, последовательность эпизодов, типаж персонажей, канву действия и «опорные пункты» диалога, предоставляет в то же время участникам народной драмы возможность как варьирования исполнения ее в целом, так и импровизации каждому действующему лицу. Уже в архаических формах драматических игрищ и действий, в особенности в тех случаях, когда они не носят культового характера, проявляется эта свобода импровизации. Именно о таких видах древнейшей народной драмы пишет известный немецкий этнограф Ю. Липс: «И хотя эта драматическая форма столь же стара, как и религиозно-культовые игры, по содержанию она не имеет с ними ничего общего. Дело в том, что эти легкие комедии преследуют исключительно цель эстетического наслаждения и возбуждения чувств, и дух этих комедий совершенно отличен от религиозной возвышенности ритуальных драм. К наиболее известным представлениям этого рода принадлежат в первую очередь австралийские корробори... Если во время

<sup>38</sup> К. Бюхер. Работа и ритм, стр. 71, 131—136, 148, 160, 165—166, 167—168, 182—183, 246 и др.; Бр. Пилсудский. На медвежьем празднике айнов о. Сахалина. Живая старина, 1914, вып. 1—2, стр. 77—78; Н. Бачинская. Русские хороводы и хороводные песни. М., 1951, стр. 77—71.

<sup>39</sup> К. Бюхер. Работа и ритм, стр. 70—71.

<sup>40</sup> А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 104. — О различных типах сочетания личной импровизации и хорового исполнения см. там же, стр. 203—204.

<sup>41</sup> Р. Кацарова-Кукудова, К. Дженев. Болгарские народные танцы. София, 1958, стр. 27—30; ср. O. Böckel. Psychologie der Volksdichtung. Leipzig, 1906, SS. 185—193, где автор пишет о «соревновательном пении» («Wettgesänge») у разных народов Европы, приобретающем иногда характер «веселой песенной войны».

<sup>42</sup> В тех случаях, когда импровизация осуществляется при сольном исполнении народной песни и даже носит сознательный характер, она имеет следствием появление новых вариантов в пределах фольклорной традиции. См. об этом, например, в работах чешских фольклористов: I. Janáček. O lidové písni a lidové hudbě. Dokumenty a studie. Janáčekův archiv, ráda II, svazek I, Praha, 1959, стр. 503—509; D. Holý. Improvisace, jeden z důležitých zdrojů variačního procesu v lidové písni ze stanoviská hudebního. Slovácko. Prace materiály zprávy. Slovacké museum. Uherské Hradiště, 1959, № 3, стр. 6—17.

культовых представлений в исполняемых песнях и декламациях придерживаются точности текста, то слова, которые поют или произносят во время представления корробори, являют собою остроумную импровизацию. Каждая веселая мысль претворяется в шутку или пантомиму, и к удовольствию слушателей повторяется хором в виде припева... Эти австралийские корробори достигают иногда высокохудожественного уровня и в зависимости от повода бывают остроумными, поэтичными или драматическими». <sup>43</sup>

На тех же принципах импровизации основана народная драма и различные виды народного театра у европейских народов; искусством импровизации были ярко отмечены выступления средневековых жонглеров, гистрионов, скоморохов, буфонов, мимов, представления фарсов, сотти, фастнахшпилей, интерлюдий, интермедий. Именно это искусство народной импровизации явилось той почвой, на которой возникла итальянская *commedia dell'arte*. <sup>44</sup>

Если сопоставить, например, имеющиеся записи популярной русской народной драмы «Царь Максимилиан», то среди них явственно выделяются не только своеобразные, отличные в идейном отношении редакции, явившиеся результатом коллективного творчества в определенной социальной среде (крестьянская, солдатская, рабочая редакции), но и различные варианты, в которых проявляются местные особенности, обнаруживается контаминация с другими видами драмы и отражается личная импровизация различных исполнителей. <sup>45</sup> Как справедливо замечает П. Н. Берков, эта драма «поражает разнообразием и причудливостью построения каждого варианта». <sup>46</sup>

В формировании народного театра нового времени слились две традиции — традиция коллективного действия и традиция народного индивидуального лицедейства (скоморохи, жонглеры, шпильманы, мимы, буффоны и т. п.), этого своеобразного народного «театра одного актера» феодальной эпохи. Синтез этих двух творческих традиций определил еще более сложную взаимосвязь массового и личного творчества в народной драме по сравнению с хороводом и игрой, усилил роль и значение личной импровизации. В народной драме личность исполнителя занимает уже больший удельный вес, она превращается в определенный персонаж, отсюда — развитие вариативности и появление монологов, поднимающее личную импровизацию на новую ступень. Это особенно заметно, например, в кукольной драме «Петрушка» и в аналогичных формах кукольных представлений у других народов. <sup>47</sup> С другой стороны в народном театре импровизация

<sup>43</sup> Ю. Липс. Происхождение вещей. Из истории культуры человечества. М., 1954, стр. 284; ср. там же, стр. 297. — Подробнее см.: I. E. Lips. Die Anfänge des Theatres bei Naturvölker. Tagungsberichte der Deutschen Anthropologischen Oesellschaft, Leipzig, 1928.

<sup>44</sup> А. К. Дживилегов. Итальянская народная комедия. М., 1954, стр. 30—40, 163—169. — Материалы см.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1. М., 1953, стр. 40—41, 47—54, 147—154.

<sup>45</sup> В. Ю. Крупянская. Народный театр. В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Под общей ред. П. Г. Богатырева. Изд. 2. М., 1956, стр. 482—485; ср.: В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Русская народная драма. М., 1959, стр. 98—114.

<sup>46</sup> П. Н. Берков. Русская народная драма. Вступительная статья в кн.: Русская народная драма XVIII—XX веков. М., 1953, стр. 32; там же см. и о роли личной импровизации (стр. 37—38).

<sup>47</sup> П. Г. Богатырев. Чешский кукольный театр и русский народный театр. Берлин—Петербург, 1923; П. Н. Берков. Русская народная драма, стр. 19. — Характерно колебание количества эпизодов по разным вариантам: от 3 до 201 (В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Русская народная драма, стр. 124).



иногда приобретает «тотальный» характер, когда в ней принимают участие и зрители, так что граница между актерами и аудиторией почти исчезает.<sup>48</sup>

Мы рассмотрели некоторые виды фольклора, где сама природа жанра и условия коллективного исполнения как бы указывают на массовый характер творческого процесса, и установили, что определяющим началом в коллективном творчестве здесь была традиция, но вместе с тем даже в этих видах нет неизменных, стабильных форм и не исключена возможность проявления творческой инициативы личности.

Обратимся теперь к таким видам фольклора, где, напротив, на первый план выступает импровизационное начало, где исполнение является индивидуальным и где заведомо предполагается выражение личной эмоции.

Едва ли не самым «субъективным» жанром фольклора являются свадебные, похоронные и рекрутские причитания. Правда, известны и групповые, коллективные причитания, или исполнение их в сопровождении хора, как в глубокой древности, так и в близкое нам время (это, например, отмечено югославскими фольклористами в годы второй мировой войны).<sup>49</sup> Но по преимуществу причитания у всех народов исполняются индивидуально и, как правило, непосредственно теми лицами, которых близко касается событие. Особый тип исполнителя представляет собою плакальщица, специально приглашаемая родственниками покойника, но и она в таком случае является как бы «заместителем», подставным лицом по отношению к тому, кого лично касается утрата, причитает от имени определенного лица, стараясь передать его личное состояние. Так или иначе, чувства, выражаемые в причитаниях — горе матери, потерявшей сына, или вдовы, или тревоги девушки, выходящей замуж и оставляющей навсегда родной дом, — чувства глубоко личные, заключающие в себе бесконечное множество индивидуальных оттенков. Это, разумеется, создает благоприятные возможности для личной импровизации, которая, однако, в фольклоре не переходит в индивидуальное творчество, так как эти чувства находят здесь не индивидуальную манеру выражения, как в лирике поэтов или в музыке композитора, а ищут традиционных, коллективно выработанных средств. Известный деятель эпохи французского романтизма Клод Шарль Фориель оставил интересную характеристику новогреческих мирологий: «По своей природе и по своему происхождению они всегда суть импровизации и сочиняются в момент еще свежей печали и неутоленной скорби; правда, при сложении этих песен пользуются стереотипными формулами и общими местами во вступлении, в переходах и в концовках; но различные обстоятельства смерти оплакиваемого и выражение личного отношения к нему певицы все же делают каждую из этих песен вполне самостоятельной импровизацией... Большая часть мирологий, будучи импровизациями, бесследно исчезает, и сами плакальщицы не могут повторить их, когда пройдет момент скорбного пафоса».<sup>50</sup> Подчеркивая непосредственный, импровизационный характер мирологий, Фориель не только не забывает упомянуть о традиционных элементах, которыми пользуются плакальщицы, но и свидетельствует, что они заранее готовятся к исполнению причитаний «и часто во время полевых работ они поют жалобные песни, оплакивающие вообра-

<sup>48</sup> P. Bogatyrev. Lidové divadlo česke a slovenské. Fr. Borový a Narodopisná společnost československa v Praze, 1940, str. 54—55; С. Писарев и С. Суслович. Досюльная игра — комедия «Пахомушка». В сб.: Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера, Л., 1927, стр. 185.

<sup>49</sup> J. Допућа. Партизанске и друге народне игре у НОБ на територије Босне и Херцеговине. Зборник радова Етнографског института Српској АН, књ. 3, Београд, 1960, с. 233.

<sup>50</sup> C. Ch. Fauriel. Chantes populaires de la Grèce moderne, v. 1, Paris, 1824, p. 123.

жаемую кончину любимого или близкого, или же, войдя в роль причитают над погибшим цветком, птичкой или барашком».<sup>51</sup> Сочетание личной эмоции, личного художественного воображения с традиционными средствами выражения чувств, подчеркивающие как бы общечеловеческий смысл переживаемого состояния, создает своеобразный психологический комплекс, в котором личное и общее, субъективное и объективное неразрывно связаны.<sup>52</sup> Отсюда — лиро-эпическая жанровая природа причитания и органический сплав импровизации и традиции. Последняя уходит своими корнями в далекое прошлое, что определяет архаичность многих особенностей стилистики причитаний, большое сходство образов, поэтических формул и музыкальных интонаций в этом жанре у разных народов. Интересны в этом отношении наблюдения К. В. Чистова над некоторыми элементами поэтики русских причитаний (особый синтаксис, метафорические замены и пр.).<sup>53</sup> Даже в творчестве особо одаренных, прославленных плакальщиц, у которых особенно ярко проявляется дар личной импровизации, все же причитания не становятся фактом их индивидуального творчества, так как не порывают с общенародной традицией, а, напротив, развиваются в пределах последней. Сравнительный анализ помогает вскрыть эту традицию даже в тех случаях, когда, на первый взгляд, тот или иной элемент причитания может восприниматься как индивидуальная особенность данной исполнительницы. Вряд ли кто-нибудь стал бы отрицать личный вклад И. А. Федосовой в развитие народной причеты, но даже об этой талантливейшей русской плачье нельзя говорить как о поэтессе в том смысле, как мы говорим, например, о Некрасове, использовавшем народные причитания в своем творчестве, или о любом другом поэте, использующем народно-поэтическую традицию. В любом из причитаний И. А. Федосовой, подканном ей даже каким-либо исключительным, неповторимым случаем из жизни, что неизбежно привносило в содержание новые элементы, все же преобладает и господствует стихия народной традиции. Не случайно многие черты причитаний И. А. Федосовой повторяются у ее современниц или находят аналогии в причитаниях, записанных в другой местности.<sup>54</sup> Традиционность, устойчивость жанровых признаков причитаний особенно ярко проявилась в произведениях, записанных в новых исторических условиях — в годы второй мировой войны. Сравнение соответствующих произведений, сложенных у южных славян и среди русского народа, свидетельствует об общей закономерности их возникновения и об общей тенденции усвоения и творческого переосмысления традиционных элементов композиции, образности, поэтики.<sup>55</sup> Причем даже самые радикальные изменения, как например в так называемых «антитужбалицах», происходят

<sup>51</sup> Там же.

<sup>52</sup> Ср.: O. В ö c k e l. Psychologie der Volksdichtung, S. 100 u. and.

<sup>53</sup> К. В. Чистов. Русская причеть. Вступительная статья в кн.: Причитания. Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 2. Л., 1960, стр. 12—13, 37—38, 429—430.

<sup>54</sup> Там же, стр. 32—33; В. Г. Б а з а н о в. Обряд и поэзия. В кн.: История, фольклор, искусство славянских народов. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963). М., 1963, стр. 245.

<sup>55</sup> Нове црногорске тужбалице. Антологија. Скупио и средно Вукоман Џаковић. Никшић, 1954; Н. С. М а р т и н о в и ћ. Место тужбалице у фолклору Народне револуције и Ослободилачког рата. Зборник радова Етнографског института, књ. 3, Београд, 1960; Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой. М.—Л., 1962. — Хотя в предисловии к новой антологии югославский фольклорист В. Джакович и считает партизанские причитания произведениями индивидуального творчества (Партизанске народне тужбалице. Антологија. Прикупио и приредило Вукоман Џаковић. Крушевац, 1964, стр. 7), однако опубликованные им тексты, записанные от разных исполнителей, характеризуются обилием общих мотивов и средств художественной изобразительности, единством стиля.

не как проявление чьего-то индивидуального творчества, а как результат изменения народного сознания и коллективного художественного опыта.<sup>56</sup> На основании всех этих соображений причитания как фольклорный жанр следует рассматривать как произведения коллективного творчества.

Не менее характерным видом импровизационного жанра является коротенькая песенка типа русских частушек, украинских коломыек, белорусских припевок, польских «спевок», «орских» двустуший или «бечарца» у сербов и хорватов, французских «débats», немецких «Schnaderhüpfel», итальянских «stornelli», аналогичных жанров у народов Средней Азии и Сибири. Они поются, как правило, на людях, в сопровождении пляски или игры на музыкальном инструменте, их исполнение чаще всего носит характер диалога или состязания, в котором принимают участие поочередно разные исполнители.<sup>57</sup> В этом жанре личность исполнителя проявляется, пожалуй, более активно и сознательно, нежели в каком-либо другом фольклорном жанре. Личный элемент здесь как бы демонстративно заявляется самим исполнителем, и возможности для проявления творческой личности здесь действительно большие. Самая форма жанра представляет как бы неограниченный простор для личного творчества. Кажется, исполнитель здесь ничем не стеснен. Но это далеко не так. Подлинная народная частушка так же традиционна и предполагает подчинение нормам коллективного творчества, как и любой другой фольклорный жанр. Очень ценные соображения о критерии фольклорности в частушке высказал недавно В. П. Аникин, наглядно показавший действие закона традиции и коллективности в этом импровизационном жанре.<sup>58</sup> Этот специфический характер коллективности частушки в новых исторических условиях, когда наряду с народной частушкой появилась имитирующая ее и соперничающая с ней литературная частушка-куплет, убедительно продемонстрирован на материале частушечного творчества периода Великой Отечественной войны.<sup>59</sup>

Таким образом, с одной стороны, в жанрах, где традиция преобладает над импровизацией, — в массовом творчестве свободно проявляется творческая инициатива личности, а с другой стороны, в жанрах, где импровизация преобладает над традицией, — творческая «свобода» личности определяется и регламентируется коллективно выработанными традициями. Из этого следует, что диалектическое единство личного и массового творчества в разных жанрах и видах фольклора проявляется по-разному, но при этом не нарушается коллективная сущность творческого процесса. В данном случае обнаруживается активная роль жанровой формы, которая оказывает воздействие на течение процесса коллективного творчества.

<sup>56</sup> П. В л а с о в и й. Три антигужбалице народне поезије Ослободилачког рата. Народни стваралаштво, св. 3—4, Београд, 1962, стр. 209—212.

<sup>57</sup> Песни-состязания у некоторых народов исполняются не только как плясовые указанного типа, но и как застольные, а также могут сопровождать другие различные формы народного быта. Так, исследователь бурятского фольклора пишет: «Процесс создания большинства лирических песен носит характер импровизации, создаются они на лету, частенько в жарких, своеобразных состязаниях певцов, на вечеринках, посиделках, на работе во время пастыбы скота, на отдыхе и т. п.» (Н. Ш а р а к ш и н о в а. Бурятский фольклор. Иркутск, 1959, стр. 179).

<sup>58</sup> В. П. А н и к и н. Традиции жанра как критерий фольклорности в современном творчестве (частушки и пословицы). Проблемы современного народного творчества. (Русский фольклор, IX), М.—Л., 1964, стр. 83—91. — В свете фактов истории частушечного жанра стала очевидной несостоятельность утверждений некоторых фольклористов XIX—начала XX века (Д. К. Зеленина, А. М. Путинцева, П. А. Флоринского и др.) о том, что частушки — продукт индивидуального творчества.

<sup>59</sup> З. И. В л а с о в а. Частушка. Глава из кн.: Русский фольклор Великой Отечественной войны. М.—Л., 1963, стр. 156—161, 180—192.

Одни жанровые формы предоставляют большие возможности для проявления творческой инициативы личности, другие — меньшие. Поэтому изучение соотношения массового и личного начал в коллективном творчестве должно вестись не вообще, не безотносительно к жанрам, а с учетом жанровой природы фольклорного произведения.

## 4

Очень соблазнительно всю историю фольклора уложить, с точки зрения рассматриваемого соотношения, в логическую схему: на ранних стадиях — массовое творчество, на современном этапе — личное. Обычно такая схема мотивируется тем, что по мере развития общества все больше и больше развивается человеческая личность, личное сознание и самосознание. Даже некоторые сторонники идеи коллективности приходят к неутешительному выводу, будто с прогрессом общества, в особенности в условиях перехода от социализма к коммунизму, исключается возможность коллективного творчества.<sup>60</sup>

Прежде всего в подобных рассуждениях игнорируется то обстоятельство, что развитие личности и личного сознания отнюдь не приводит к дезинтеграции общества, к исчезновению необходимого условия существования человечества — коллективного характера трудовой деятельности, коллективных форм культуры. Принцип коллективизма как раз лежит в основе всех норм социалистического и коммунистического общества. Идея гармонического, всестороннего развития личности нисколько не противоречит этому принципу. Более того, осуществление такой идеи только и возможно при условии укрепления принципа коллективизма во всех сферах жизни общества. Роль коллективного начала в общественной, производственной деятельности, в науке, в области искусства, как показал исторический опыт советского народа, очень велик при социализме. *Изменяются формы коллективного творчества, но не исчезает сама коллективность.* Нет никаких оснований делать исключение для одной из таких форм — художественного творчества масс.

Основная трудность, с которой столкнулись исследователи современного творчества, состоит в том, что зачастую не различаются понятие коллективности творческого процесса и коллективности как эстетической категории, как определенных идейно-художественных признаков фольклора, складывающихся в результате коллективного творчества. Эти два значения коллективности связаны между собою, но не тождественны. Коллективность как эстетическая категория — это уже реализованный творческий процесс. Она возникает из бесконечного множества «микропроцессов» коллективного творчества, протекающих в художественной практике разных коллективов — от небольшой группы людей, непосредственно связанных между собою условиями жизни, до больших социальных групп, классов, этнических образований, международных ассоциаций. Она выражается в разработке более или менее устойчивых структурных элементов фольклорного жанра, традиционных сюжетов и мотивов, типических фольклорных образов, в становлении и постепенной эволюции традиционной системы художественно-изобразительных средств, наконец в общности идейных устремлений и эстетических идеалов масс. Коллективность в этом последнем, философском смысле этого слова — категория историческая, развивающаяся, изменяющаяся, приобретающая в творчестве разных классов

<sup>60</sup> В. П. Аникин. Коллективность как сущность творческого процесса в фольклоре, стр. 21—24.

и на разных этапах истории народа различное содержание и разную форму. Но какие бы изменения ни претерпевала коллективность в процессе ее исторического развития как эстетическая категория, коллективность творческого процесса как диалектического единства массового и индивидуального творчества остается общим, обязательным для всех эпох закон фольклора.

В настоящей статье нет необходимости проследивать все этапы истории фольклора. Для нашей задачи достаточно сопоставить как бы полярные области — факты, относящиеся к начальным стадиям фольклора, с фактами современного народного творчества.

Часто в качестве аргумента против коллективности современного народного творчества указывают на наличие большого количества «авторских» произведений, противопоставляя в этом отношении современное народное творчество классическому фольклору. Это — одно из весьма распространенных заблуждений.

В начале статьи мы уже приводили пример большой роли личной инициативы в фольклоре зулусов. Остановимся на характеристике ранней стадии народного творчества, чтобы проверить, насколько типичен описанный А. Брайнтом случай.

По многочисленным наблюдениям этнографов, в творчестве племен и народностей, находящихся на разных стадиях первобытно-общинного строя или сохраняющих в быту пережитки этого строя, наряду с массовыми хоровыми песнями, сопровождающими коллективные виды трудовой деятельности и обряды, существует очень много «личных» песен-импровизаций, которые создаются повседневно, по любому случаю едва ли не каждым.<sup>61</sup> Такие «личные» песни, оказывается, возможны даже во время обрядовых праздников.<sup>62</sup> Есть народы, у которых, по-видимому, их песенное творчество выливалось преимущественно в такие личные песенные импровизации. Среди австралийцев северо-западного побережья, стоявших еще на очень ранней стадии общественной организации и культуры, «пляски и песни называются по имени их создателей», и «авторские» права на них охраняются строго установленными правилами.<sup>63</sup> Подобное явление неоднократно отмечалось различными исследователями фольклора «малых» народностей Сибири и Дальнего Востока. Так, К. А. Новикова, изучавшая духовную культуру народности эвенов, населяющей северо-восточные районы Сибири, пишет: «Массовых песен у эвенов нет. Та или иная песня создается каждым отдельным лицом... Эвенские песни не имеют твердого текста, словесный текст является изменчивой импровизацией при устойчивости ритма и мелодии».<sup>64</sup> Далее автор сообщает, что такие песни-импровизации усваиваются другими певцами, которые их варьируют, но при исполнении не забывают назвать того, от кого усвоили данную песню; любопытно, что такая усвоенная песня имеет особое название — «алма». Г. М. Василевич оставила немало убедительных данных, свидетельствующих

<sup>61</sup> К. Бюхер. Работа и ритм, стр. 34—35, 257, 285; Э. Гроссе. Происхождение искусства. М., 1899, стр. 250—256; А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 204. — Очень интересные факты, подтверждающие существование «личных» песен у народностей, в недавнем прошлом переживавших распад родовых, общинных отношений, приводились участниками совещания по изучению народов Севера в Ленинграде в марте 1962 г.

<sup>62</sup> В. Г. Богораз, описывая один из традиционных обрядовых праздников у чукчей, замечает: «Все участвующие в пляске поют каждый свою песню» (Чукчи. Ч. II. Религия. Л., 1939, стр. 93; ср. там же, стр. 97).

<sup>63</sup> Ю. Липс. Происхождение вещей, стр. 296.

<sup>64</sup> Эвенский фольклор. Составление и вступительная статья К. А. Новиковой. Магадан, 1958, стр. 19; ср. там же, стр. 21—22.

щих о таком же явлении в старом фольклоре эвенков.<sup>65</sup> Можно было бы привести многочисленные аналогичные факты. Их нельзя игнорировать, как это зачастую делают сторонники «безличного» творчества, но не менее важно дать им правильное истолкование.

Содержание и форма этих «личных» песен не индивидуализированы, а, напротив, обнаруживают черты сходства у разных членов племени или народности, поэтому вывод, который делал Э. Гроссе на основании известных ему фактов, подобных приведенным выше, будто песня человека эпохи родового строя носит «чисто эгоистический характер»,<sup>66</sup> совершенно неверен. Все эти факты свидетельствуют лишь об одном, но очень важном в теоретическом отношении обстоятельстве: на ранних стадиях в истории фольклора роль личной импровизации чрезвычайно велика, и последняя преобладает над традицией.<sup>67</sup> Не только в «личных» песнях, исполнявшихся отдельными членами общины, но и в групповых, трудовых и обрядовых, песнях, как уже мы говорили, роль стихийно проявляющейся личной импровизации очень значительна. Это давало повод некоторым исследователям с явными преувеличениями утверждать, что запевала «один является творящим поэтом», а хору остается лишь подхватывать и повторять его импровизации.<sup>68</sup> Но если мы примем во внимание то, что уже говорилось выше о взаимоотношении хора и запевалы, о том, что запевалы сменялись и в состязании принимали участие многие члены коллектива, то массовый характер творчества даже при условии столь заметной личной инициативы не вызывает сомнений. Вообще необходимо подчеркнуть, что даже в случае преобладания личной импровизации мы имеем дело с особой, неупорядоченной формой коллективного творчества, и это зачастую осознается самими импровизаторами. В. И. Иохельсон, исследовавший фольклор алеутов, писал: «Алеуты рассматривают рассказывание сказок, легенд и мифов не как индивидуальное искусство, а как дело или творчество племени, выражаемое отдельным лицом. Специалист-сказыватель — *uñkasm'tax* — начинает свои рассказы словами: „Та'пай агвā“, т. е. „Это произведение, или творчество, моей земли“».<sup>69</sup>

Все сказанное побуждает предположить, что на ранних этапах истории фольклора имеет место неупорядоченная массовая личная импровизация, в процессе которой лишь постепенно складываются традиции, сначала временные, неустойчивые и лишь затем приобретающие более или менее оформившиеся очертания и силу обязательности.

Советское народное искусство и содержанием и формой существенно отличается от фольклора предшествующих эпох. Но означает ли это, что в нем перестало существовать коллективное творчество? Указание на действительно большое количество «авторских» песен само по себе еще не может служить убедительным аргументом.

Если даже на ранних стадиях в истории фольклора роль личного творчества очевидна, нет ничего удивительного в том, что личная инициатива

65 Г. М. Василевич. Фольклорный сборник. Л., 1936, стр. 7. — Позднее, в условиях советской власти, у эвенков появились и массовые песни, о чем не раз писал М. Г. Воскобойников. О том, что имя автора песни долгое время хранится в памяти поющих, пишут и исследователи мансийского фольклора (Э. Н. Куприянова, Е. И. Ромбандеева. Мансийская лирическая песня. Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена, т. 167. Л., 1960, стр. 302).

66 Э. Гроссе. Происхождение искусства, стр. 228.

67 Ср.: В. В. Сенкевич-Гудкова. Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора. Русский фольклор. Материалы и исследования, V, М.—Л., 1960, стр. 137—138, 143—144.

68 К. Бюхер. Работа и ритм, стр. 262.

69 В. И. Иохельсон. Образцы материалов по алеутской живой старине. Живая старина, 1919, вып. III, стр. 294.

в современном народном творчестве весьма заметна и может оказаться еще более значительной. Но проявление такой личной инициативы и первичного «авторства» само по себе, как это следует из всех предыдущих рассуждений, нисколько не исключает коллективности творчества. Поэтому вопрос заключается в другом — сводится ли современное народное искусство только к личному самодеятельному творчеству трудящихся? Многочисленные уже факты из истории советского фольклора неопровержимо свидетельствуют об обратном. Какой бы размах ни приобретало «движение в литературу», как бы ни было велико количество начинающих поэтов и композиторов, стремящихся создавать оригинальные произведения и претендующие на признание за ними авторского права, ими не исчерпывается массовое художественное творчество советского народа. Судьба и общественная ценность произведений, создаваемых в массах отдельными личностями, весьма различна — одни из них представляют пробу сил будущих поэтов и композиторов и интересны как факты их творческой биографии; другие звучат в исполнении самих авторов и воспринимаются как их индивидуальное самодеятельное творчество; наконец, значительная часть произведений, являвшихся первоначально «авторскими», попадает в массовое обращение, используется большим или меньшим количеством людей, удовлетворяя их потребность в живом, непосредственном общении средствами искусства, становится объектом приложения творческих сил массы и в конечном счете превращается в произведения современного коллективного народного творчества.

Следовательно, когда мы говорим о современном фольклоре, мы ищем не некое «безавторское», «безличное» творчество, какое никогда и не существовало, и не простое массовое индивидуальное творчество, но имеем в виду уже определенный продукт творческого сотрудничества одаренной личности и массы. Современным фольклором по праву, поскольку это отвечает необходимому условию создания фольклорных произведений вообще, должны считаться все те произведения, которые хотя и имеют своего первоначального «автора» (профессионального или «самодеятельного», именитого или безымянного — это не имеет принципиального значения), но которые, активно, творчески восприняты массой, подверглись большим или меньшим изменениям («обработке», что не тождественно «шлифовке!»), варьируются, служат образцом для создания аналогичных произведений, «ответов», пародий и т. п., т. е. подчиняются объективным законам фольклорного процесса.

В этом смысле (и только в этом!), с точки зрения психологии народного коллективного творчества, в котором вступают в сотрудничество одаренная личность и масса, природа современного фольклора как искусства, отличающегося специфическим способом отражения действительности, не претерпела принципиальных изменений. Но с другой стороны, установив коллективную природу определенной части современного массового самодеятельного искусства трудящихся, мы вправе говорить о возросшей роли творческой инициативы одаренной личности в коллективном творчестве и о новой сфере проявления коллективного творческого процесса, какой является современная массовая клубная художественная самодеятельность (это вовсе не означает, как мы уже писали в других случаях, что все в организованной художественной самодеятельности является продуктом коллективного творчества, а следовательно, и не все в ней является современным фольклором в подлинном смысле этого слова).

В современных исторических условиях сохраняет всю свою силу закон диалектического единства личного и массового творчества в фольклоре, причем в зависимости от конкретных условий национального и социального

развития народа взаимодействие и взаимные переходы личного и массового творчества приобретают, разумеется, различное конкретное выражение. Очень интересный специальный опыт теоретического исследования народного творчества в условиях антифашистской революционной борьбы и социалистической революции народов Югославии предпринял известный марксистский философ и фольклорист Душан Неделькович. На большом конкретном материале автор устанавливает, что на первом этапе освободительной борьбы проявилась тенденция перехода коллективного творчества в индивидуальное: по образцу традиционных народных песен стали создаваться многочисленные новые произведения отдельных участниками партизанского движения (в их числе и известными поэтами). Личная творческая инициатива сначала возобладала над массовым творчеством; но приняв в свою очередь массовый характер, самый переход от традиционных форм народной поэзии к новым вскоре приобрел характер коллективного творчества, «и обработка его становится коллективной».<sup>70</sup> На втором этапе развития фольклора освободительной борьбы массовое творчество еще больше активизировалось, и даже произведения известных авторов, первоначально исполнявшиеся без изменений, теперь подвергаются существенной переработке. «Коллективные народные песни, число которых все время увеличивается, ... развиваются по тому же принципу» диалектического взаимодействия личного и массового творчества.<sup>71</sup> В условиях победы революции и строительства социализма фольклор вступает в новый этап своего исторического развития, когда взаимодействие коллективного и индивидуального творчества и взаимные переходы одного в другое приобретает характер «скрещивания фольклорной рабочей традиции с традицией пролетаризированных крестьянских масс».<sup>72</sup>

Разумеется, Югославия не составляет какого-либо исключения. Фольклор всех народов, борющихся за свою национальную независимость и строящих социалистическое общество, неопровержимо свидетельствует о непрекращающемся коллективном творчестве, в котором личное и массовое начало создают подвижное соединение, наполняющееся различным конкретным историческим и национальным содержанием, приобретающее различные конкретные формы выражения.<sup>73</sup>

В социалистическом обществе, где идеологические различия между искусством народных масс и искусством художников-профессионалов, стоящих на позициях социалистической народности, в сущности исчезают, а также когда все больше и больше стираются стилистические различия между произведениями, возникшими в массах, и произведениями, созданными мастерами искусства, *коллективность творческого процесса приобре-*

<sup>70</sup> Д. Неделькович. Прва етапа прелажења колективног у индивидуално и обратно у народном стваралаштву и критеријум овог прелажења. Народно стваралаштво. Folklor, св. 2, април 1962. Београд, стр. 98—108.

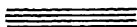
<sup>71</sup> Д. Неделькович. Друга етапа... Там же, св. 3—4, јули—октобер 1962, стр. 186—197.

<sup>72</sup> Д. Неделькович. Трећа етапа... Там же, св. 5, јануар 1963, стр. 328—343.

<sup>73</sup> О коллективной природе русского фольклора Великой Отечественной войны на большом материале писали все авторы книги «Русский фольклор Великой Отечественной войны» (М.—Л., 1964), та же проблема на материале песенного фольклора славянских народов конкретно рассматривалась нами в работе «Партизанская народная поэзия у славян в годы второй мировой войны» (в кн.: История, фольклор, искусство славянских народов. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов. М., 1963, стр. 291—385); см. также: V. Karbusický, V. Pletka. Výskum á dokumentace současného folkloru. Český lid, 1960, č. 3, str. 99—100; M. Robea. Imaginea partidului creatia populară contemporană Revista de folclor, anul VII, № 1—2, București, 1962, pp. 17—21; Soňa Burlová. K problémom genezy, funkcic a štylu ľudovej piesne Slovenský národopis, 1964, № 1, str. 13, 44.



тает еще большее значение в качестве основного критерия фольклорности, чем прежде. Различия между фольклором, с одной стороны, и литературой и другими видами искусства, — с другой, перестают быть идеологическими и формально-стилистическими, как это в значительной мере было в классовом обществе. Эти различия проявляются теперь прежде всего как различия в способах художественного отражения действительности — как коллективная и индивидуальная формы искусства советского народа. Отличия эти кажутся несущественными лишь тому, кто игнорирует специфические особенности творческого процесса, по-разному протекающие в деятельности отдельной одаренной личности и в художественной практике широких народных масс, которые ни прежде, ни теперь не могут удовлетвориться лишь пассивным, потребительским отношением к искусству и которые в силу самих условий своей трудовой и общественной жизни испытывают потребность не только в выявлении индивидуальных способностей отдельных личностей, но и в проявлении своих творческих возможностей как коллектива. Отождествление двух форм творческого процесса — индивидуальной и коллективной — привело бы на практике к нивелировке современного искусства советского народа, не способствовало бы гармоническому развитию разных форм социалистического искусства, оправдало бы механическое перенесение приемов и навыков работы художников-профессионалов на организацию и методы работы в коллективах художественной самодеятельности, а тем самым сковало бы подлинно самодеятельную творческую инициативу самих масс.



---

---

В. П. АНИКИН

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЖАНРОВ В ФОЛЬКЛОРЕ

(К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ ЖАНРА И ЕГО ПРИЗНАКОВ)

### 1

В теоретической литературе стало общим местом не совсем точное, но по-своему верное сравнение жанра с видом в естествознании. Действительно, жанр — это поэтический вид. Понятием жанра обозначается группа художественных произведений, объединенных общими для них признаками. Признаки жанра выявляют некие внешние и внутренние черты родства произведений, составляющих одну группу и отличающих ее от других групп. Эта истина установлена давно, и не в этом состоит трудность правильного понимания жанра. Главная трудность в том, чтобы верно определить самые признаки, характеризующие единство произведений одного и того же жанра.

Поэтические жанры возникают в процессе исторического развития искусства. Искусство, будучи социально обусловленным, отвечает разным потребностям общества и этот общественно-целеустремленный характер сообщает искусству соответственные формы отражения действительности. Жанр объединяет в себе определенное содержание и некие формальные признаки поэтических произведений. Это обязывает поставить во главу изучения жанра исследование специфики его содержания, выяснение его «целевой жизненной установки»; говоря другими словами, для определения признаков жанра важно понять назначение его в жизни народа.

Уже давно замечено, что многие из фольклорных произведений отличается тесная связь с частным и общественным бытом. Термин «бытование» в его специфическом смысле точно указывает на эту особенность устного народного творчества. Календарно-обрядовые, колыбельные, свадебные песни, пословицы, похоронные и рекрутские причитания, заговоры неразрывно связаны с особым укладом народной жизни. Связь этого фольклора и народного быта столь прочна и органична, что с исчезновением обрядов, праздников и обычаев становится достоинством прошлого и связанные с ними фольклорные произведения, если они не приобретают совершенно другого вида и назначения. Без изучения связи этих фольклорных произведений с соответствующими бытовыми явлениями нельзя глубоко понять общественный смысл и поэтическую природу жанров устного творчества.

Это наблюдение, однако, имеет силу лишь для некоторых, наиболее древних по происхождению фольклорных жанров. Наряду с ними в фольклоре существуют жанры, свободные от прикладных бытовых целей. Это — сказка, внеобрядовая лирическая песня, былина, историческая песня, песня-баллада, возникшие много позднее архаического календарно-обрядо-

вого фольклора.<sup>1</sup> Жанровые качества поздних фольклорных произведений зависят от качественно иных, не бытовых, а идейно-эстетических целевых установок, подобных тем, какие существуют в литературе. Но при выяснении жанровой природы и свойств этих произведений необходимо принять во внимание, что их жанровые черты при своем генезисе были связаны с особенностями прежде них существовавших жанров. Кстати сказать, и жанры с определенным прикладным назначением, перейдя в искусство поздних времен, подверглись вполне понятному и естественному изменению; редко сохранялись в них первоначальные черты, но многое сохранилось в трансформированном виде. Позднее искусство восприняло по наследству древние жанровые формы и, изменяя их на всем протяжении своего развития, придало им новые целевые установки, преимущественно идейно-эстетического характера.

Связь поэтического произведения с определенным жизненным назначением, независимо от того, будет ли оно прикладным или идейно-эстетическим, обуславливает существенные признаки жанра. В бытовом и идейно-эстетическом применении раскрывается целевая установка жанра произведения. От жизненной целевой установки зависит внутренняя структурно-композиционная организация поэтического произведения, те самые признаки *жанровой формы*, на которые рано обратили внимание теоретики искусства и которые весьма часто считают единственными признаками жанра, между тем как жанровая форма есть всего лишь *внешнее* проявление жанровой организации произведения и становится понятной, когда ее берут в точно устанавливаемой зависимости от содержания поэтического произведения. Жанр — это вид или, точнее говоря, *тип* внутренней композиционно-структурной организации произведений, нераздельно сопряженной с воплощением и передачей содержания определенного общественного и жизненно-бытового назначения. В жанре реализуется, находит свою форму выражения общественная и жизненно-бытовая целевая установка произведений. Жанровые признаки всякого поэтического произведения есть прежде всего признаки его целевой установки. В архаическом фольклоре это были установки жизненно-бытового прикладного характера, а в позднем фольклоре возобладали установки идейно-эстетического характера при известной тенденции только некоторых из жанров к определенному бытовому применению.

Понимание жанра как категории, выражающей единство формы и содержания, уже прочно вошло в фольклористику. Б. Н. Путилов пишет в статье об исторических песнях: «фольклорный жанр представляет собою исторически сложившееся единство определенного содержания и специфической формы, он характеризуется единством основных принципов изображения действительности в определенных ее сторонах и аспектах».<sup>2</sup> Еще

<sup>1</sup> Создание произведений, свободных от утилитарно-практических целей, могло иметь место лишь после утраты искусством непосредственной связи с трудовой деятельностью. Сказкам, равно как и другим поэтическим произведениям сравнительно позднего исторического происхождения, предшествовали их более архаические формы, но последние не были только художественными образованиями [см. об этом в моей книге «Русская народная сказка» (М., 1959, стр. 52—68, 96—118 и др.)]. Между тем календарно-обрядовый фольклор сохранил свою утилитарно-бытовую цель и в позднем историческом состоянии при всем пышном развитии поэтической образности. Это дает право считать, что как тип устного творчества он более архаичен, чем сказка и другие жанры, уже не знающие утилитарно-бытовых целей древнейшего фольклора.

<sup>2</sup> Б. Н. Путилов. Русская историческая песня. Вступ. статья к сб.: Народные исторические песни. М.—Л., 1962, стр. 6.—Ср. соответствующие определения жанра в докладах В. Е. Гусева и Б. Н. Путилова в сб.: Всесоюзное совещание фольклористов (1958). Проблемы современной фольклористики. (Авторефераты докладов), Л. 1958, стр. 12, 18.

ближе нам формулировка Н. П. Колпаковой: «Жанр есть исторически сложившийся тип художественной формы, обусловленной общественной функцией данного вида искусства и соответствующим характером содержания».<sup>3</sup>

Сложная проблема жанра приобрела некоторую остроту в дискуссии на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук. В статье В. Я. Проппа «Принципы классификации фольклорных жанров», публикация которой была специально приурочена ко дням работы конгресса, снова делалась попытка определить понятие жанра. Характеризуя это понятие в «литературоведческом» смысле как понятие «чисто условное» и полагая, что оно «определяется совокупностью поэтической системы»,<sup>4</sup> автор статьи считает важным указать, что по отношению к фольклору оно обладает еще несколькими критериями: «бытовым применением», «формой исполнения» и «отношением к музыке».<sup>5</sup>

Последуем за рассуждением автора статьи. Развивая свою мысль, он утверждает, что ни один из этих критериев в отдельности, «как правило, еще не характеризует жанра, он определяется их совокупностью».<sup>6</sup> Кажется бы ясно: все признаки — и формальные, и специфика содержания — считаются важными и обязательными при определении жанра, но вслед за этим в статье идет такое уточнение мысли: «Не во всех случаях нужны все аспекты, но, например, для всего песенно-стихотворного фольклора они обязательны».<sup>7</sup> Итак, для стихотворно-песенных жанров применение всех критериев обязательно, а для других необязательно. Необязателен, например, критерий «отношение к музыке»: ведь эти произведения не поются. Необязательными, однако, для них оказываются и другие критерии: критерий «бытового применения» лишь «для некоторых жанров является основным их признаком (курсив мой, — В. А.)»; «может оказаться существенным для определения жанра» форма исполнения, но вероятно, если следовать логике рассуждения, может и не оказаться. Существенным и обязательным для всех случаев (для стихотворно-песенных и прозаических жанров) остается признак формы — «совокупность поэтической системы», иначе сказать, «поэтики». В. Я. Пропп пишет: «В литературоведении это понятие (жанр, — В. А.) определяется совокупностью поэтической системы. Это можно применить и к области фольклора. Так как фольклор состоит из произведений словесного искусства, прежде всего необходимо изучить особенности и закономерности этого вида творчества, его поэтику... Под поэтикой понимается совокупность приемов для выражения художественных целей и эмоционального и мыслительного мира, или короче — изучение формы в связи с ее конкретным, фабульным и идейным, содержанием».<sup>8</sup>

Таким образом, рассуждение автора статьи о своеобразии понятия жанра в фольклоре по существу оказывается возвращенным к исходному положению. Жанр в понимании В. Я. Проппа — категория формы. Обязательным критерием жанра и в фольклоре и во всех случаях признан только критерий поэтики. Содержание имеет силу для фольклорного жанра, а равно и для литературного, лишь как условие его сложения, но само по себе оно может и не входить в это понятие: оно входит в него только там, где учитывается признак «бытового применения».

<sup>3</sup> Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962, стр. 25.

<sup>4</sup> Сов. этногр., 1964, № 4, стр. 148.

<sup>5</sup> Там же, стр. 149.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же (курсив мой, — В. А.).

<sup>8</sup> Там же, стр. 148.

Известная неясность в суждениях о понятии жанра позволяет думать, что попытка еще раз рассмотреть эту проблему не покажется излишней. Принцип историзма при рассмотрении возникновения жанров, как и в других случаях, поможет верно поставить вопрос.

## 2

Понимание жизненного назначения как главного свойства жанра позволяет верно ставить и решать проблему его генезиса, а точнее говоря, — проблему *начального момента* в его сложении. Проблема исторического происхождения наиболее древних фольклорных жанров с их специфическими свойствами есть прежде всего проблема уяснения того, как в народном быту возникла потребность в произведениях с определенной *практической* установкой. Такая установка включала в себя всю сумму еще не выделенных из практической жизни элементов эстетических представлений и понятий, возникших в процессе преследования людьми своих целей. Для ряда архаических фольклорных жанров эта проблема остается нерешенной, но мы знаем о некоторых из них уже немало.

Трудовая песня возникла в процессе осознания потребности внести ритм в движение совместно работающих людей. Рождение жанра было подготовлено постижением общественно-полезного свойства ритма, воспроизводимого человеческим голосом, разнообразными звуковыми сигналами. Проблема генезиса трудовых песнопений освещена в известном всем исследовании «Работа и ритм».<sup>9</sup> Можно считать предложенное К. Бюхером решение в целом верным, несмотря на ряд положений, дающих основание упрекать автора в упрощении проблемы, в особенности когда он оставляет конкретный анализ и переходит к широким историко-социальным построениям.

Осознание полезного значения ритма как момента, облегчающего и улучшающего коллективную работу, сначала породило *обыкновение* подавать звуковые сигналы голосом размеренно по ходу работы, потом сложился трудовой навык воспроизводить ритм работы с помощью звуков, разных по силе, высоте и продолжительности. Навык привел к возникновению вошедших в *традицию устойчивых сочетаний* разных звуков и простейших словесных *текстов*, обозначающих начало, ритмическое течение и окончание работы. Ритм и содержание трудовой песни уже в самых простых формах варьировались в зависимости от работы: одно дело — забивать сваю, другое дело — вычерпывать воду, грести на веслах, молотить и пр. Песенный ритм мог меняться, но постоянно сохранялось его назначение объединять физические усилия людей, вносить правильность и последовательность в движения работающих и тем самым повышать интенсивность их труда. Трудовая песня *включена* в процесс работы как ее составная необходимая часть. Эти песни исполнялись во время работы, и при других обстоятельствах их пение было бы лишено смысла.

Тесная связь с процессом труда не превращает, однако, эти песни в чисто утилитарное явление, которое может интересовать лишь этнографа, экономиста и психолога. Трудовым песням изначально присуще выражение трудовых эмоций. Словесный текст, даже самый примитивный, пронизан стремлением оказать воздействие на работающих, вызвать у них прилив энергии. Песня ободряла работающих. Примитивные формы трудовой эстетики работающего коллектива оказались включенными в песню. Вообще известно, что эстетические формы познания реальности в древ-

<sup>9</sup> К. Бю х е р. Работа и ритм. Пер. с немецкого. М., 1923.

нейшем фольклоре были непосредственно включены в практическое отношение людей к миру. Жанр трудовой песни родился вместе с трудом. Его целевая установка — помочь трудовому усилию. Бессознательно-художественная форма отражения реальности в этих песнях служила этой же цели.

И в позднейших записях трудовые песни целиком сохранили свое первоначальное назначение:

Ша-агай крепче, друже,  
Ло-ожись в лямку туже!<sup>10</sup>

То же назначение и у простых выкриков, возгласов — своеобразных эмбрионов художественных образований, у всех этих «Эх!», «Айда, да!», «Ой, раз!» и пр. Они — или команды, или сигналы, равномерно подаваемые по ходу работы. Ритмика трудовых песен соответствует ритму работы — попеременной смене физических усилий и ослабления их. Организованное рабочим ритмом слово-команда, слово-приказание и слово-пожелание передает предельно выразительную экспрессию трудового напряжения и его разрядки. Самое построение песенных строк, их чередование и последовательность зависели от продолжительности, характера и течения физического напряжения, повторяющегося через равные промежутки во времени, когда наступал короткий отдых работающих и происходило накопление сил для возобновления физического напряжения. Порождение работы, трудовая песня нашла в самой же работе гармоническое единство своего содержания и формы.

Наряду с нахождением рациональных форм использования словесного ритма в практических целях древнейший фольклор очень рано обратил в свой существенный признак не истину, а заблуждение народного ума. Ритмически организованное слово в трудовой песне, направленное на реальный предмет работы, давало положительный результат. То же ритмически организованное слово, по мысли людей, могло оказать реальное воздействие и на явления, существовавшие лишь в воображении первобытного человека. Была сделана новая попытка использовать ритм, но уже в сфере, которая, как правило, обрекала практический поиск на творческое бесплодие. Речь идет о стремлении влиять словесным ритмом на течение воображаемых сверхъестественных процессов, существование которых было ложно усмотрено в реальном мире. Заговор возник как особым образом ритмически организованная формула, содержащая какое-либо пожелание или требование. Люди рассматривали ее как средство достижения жизненных целей. По аналогии с ритмической трудовой песней этой ритмической формуле приписывали безусловную силу положительного воздействия на окружающих и природу.

Заговорные формулы до самого последнего времени сохраняли ритмическую организацию слова, а в заговорных формулах обрядово-календарного характера сохранялась связь и с пением, и во всех случаях заговорная поэзия обнаруживает практическую нацеленность. Исследование генезиса заговорного жанра немислимо без изучения того, как в быту первобытных коллективов возникла потребность влиять на окружающий мир посредством особым образом ритмически организованных словесных формул пожеланий и приказаний. О единой историко-генетической основе заговора и обрядового песенного заклинания свидетельствует то общее, что есть у него с ним и в содержании, и в форме. Так, в наиболее архаических заговорах встречаются те же, что и в обрядово-заклинательных песнях, обращения к стихиям и явлениям природы: огню, заре, ветру, мо-

<sup>10</sup> Отрывок из песни, приведенной по памяти А. М. Горьким. В кн.: М. Горький о литературе. М., 1955, стр. 799.

розу, светилам: месяцу, солнцу, звездам; матери сырой земле; животным, птицам, рыбам, пресмыкающимся и насекомым: медведю и волку, ворону, щуке, змее, муравью и пр. Формальная близость к песенному строю обнаруживается в подчеркнута ритмической организации любой из поздних заговорных формул — в частности, в синтаксической соразмерности частей, в созвучиях окончаний частей: «Лютая змея, у тебя дом в пещере, у раба же божья [имя рек] в деревне; тебе, лютой змее, до моря далеко, а рабу божьему [имя рек] до неба высоко; тебе, лютой змее, каленый уголь в зубы, а раба божье тело белое, не боли и не пухни, отныне и до века».<sup>11</sup> Ритмический строй заговора идет по традиции из самых далеких времен. Самые древние свидетельства о заговоре отмечают его ритмическую организацию.

Так же как и в трудовых песнях, художественные начала в заговоре оказались соединенными с его утилитарно-бытовым предназначением. В поздних исторических формах поэтические начала заговора развернулись в полную меру, но это не мешало им оставаться функционально подчиненными утилитарно-бытовым целям жанра.

Исконную жизненную практическую установку заговора весьма точно, хотя и в общей форме, охарактеризовал М. Горький. Говоря о произведениях древнейшего фольклора, писатель заметил, что их смысл «сводится к стремлению древних людей облегчить свой труд, усилить его продуктивность, вооружиться против четвероногих и двуногих врагов, а также силой слова, приемом „заговоров“, „заклинаний“ повлиять на стихийные, враждебные людям явления природы». «Последнее, — подчеркивал М. Горький, — особенно важно, ибо знаменует, как глубоко люди верили в силу своего слова, а вера эта объясняется явной и вполне реальной пользой речи, организующей социальные взаимоотношения и трудовые процессы людей, „заклинаниями“ пытались действовать даже на богов».<sup>12</sup>

### 3

Много сложнее проблема возникновения поздних жанров. Ряд поэтических произведений, как уже говорилось, не связан непосредственно с бытом народа. Их целевая установка носит идейно-эстетический характер. В самой общей форме проблему начального происхождения этих жанров можно формулировать в следующих словах: это проблема, требующая предварительного уяснения того, как в народной жизни возникает потребность в произведениях с такой идейно-эстетической установкой, которая отвечает желанию народа влиять на современную действительность в нужном направлении. Для каждого жанра установление определяющей его идейно-эстетической целеустремленности составляет особую задачу и встречает свои трудности. В качестве примера возьмем два близких друг другу, но разных жанра: былинку и старшую историческую песню.

Для эпических песнопений самым существенным можно было бы считать стремление прославить необыкновенных людей и величественные события истории, если бы эта формулировка не была бы так неопределенна. Она говорит о героике как характерной примете содержания эпической песни и еще ничего не говорит о самом типе этой героики. В социальном отношении русская былинная героика характеризуется тем, что выражает историческое сознание народа, народное понимание истории, очерчивает социально-исторические типы общественных деятелей, вскрывает истори-

<sup>11</sup> Л. Майков. Великорусские заклинания. СПб., 1869, № 187.

<sup>12</sup> А. М. Горький о литературе, стр. 728—729.

ческий смысл событий, потрясавших страну в жестокой борьбе за этническую целостность и государственную независимость. О чем бы ни говорил героический эпос, он выносит в качестве главной или итоговой мысли высокую думу о родине, ее чести и достоинстве. Этим критерием в нем меняется все: смысл и масштабность деяний героев, благородство и низость их поступков, их мысли и чувства, право и беззаконие — словом, то, что составляет интерес песенно-эстетического изложения. Этому свойству эпос верен всегда — и тогда, когда речь в нем не идет о подвигах богатырей.

В былине о Чуриле повествуется о том, как живущий отдельно от Киева богач-красавец и повелитель дружины решил охотиться на займище самого князя Владимира и даже бить людей Красного Солнышка. Владимир, однако, прощает Чуриле все его проступки ради выгоды приблизить сильного богача и воина к Киеву:

«Гой еси ты, Чурила Пленкович!  
Не подобает тебе в деревне жить,  
Подобает тебе, Чуриле, в Киеве жить,  
князю служить!»<sup>13</sup>

Принятый на службу к Владимиру Чурила, однако, занялся делом, которое доставило ему славу шапа-щегооля и губителя женских сердец. Сама княгиня Апраксия, заглядевшись на Чурилиную красоту, порезала за обеденным столом себе палец, а Катерина, молодая жена старого Бермяты, скоро стала любовницей Чуриле. Шап и щеголь грешит, не считаясь с благочестивой моралью. Бермята застал Чурилу с Катериной в своем доме утром в день «честного благовещения». Былина о Чуриле кончается то отказом щеголю в службе, то возмездием за нарушение строгих семейных правил. Былина не столько радеет об устоях семейного быта, сколько порицает самый образ жизни Чурилы, не достойный воина, предводителя могучей и смелой дружины, дерзнувшей посягать даже на добро великого князя. Этой идеей былина о Чуриле смыкается со всем кругом идей героического эпоса — своеобразного кодекса борьбы за могущество Киевского государства.

Общественное назначение героического эпоса в пору, когда он создавался, — возвеличить социальные и нравственные идеалы народа, указав при этом на жизненное приложение их к самым существенным явлениям исторической жизни. Именно по этой причине героический эпос представляет собой яркий образец патетического искусства и охотно соединяет воспроизведение исторической характерности реальных событий и деяний людей с фантастическим вымыслом. На Руси потребность в героических произведениях такого рода возникла в эпоху внешней и внутренней борьбы за консолидацию земель перед лицом постоянной угрозы нападения кочевников из Причерноморья. Наш эпос порожден условиями борьбы с ослаблявшими Русь выделениями отдельных княжеств в мелкие самостоятельные государственные образования и развит обстоятельствами суровой борьбы с татаро-монголами. Начальную точку в возникновении русского героического эпоса как особого поэтического жанра надо искать в кровной заинтересованности народа в своей судьбе и судьбе Руси.

Иное идейно-эстетическое назначение у старшей исторической песни. Историческая песня не удовлетворилась передачей общего смысла событий всенародного значения, воспроизведением социальных типов, лишь иногда соотносимых с конкретными лицами. Область исторической песни — поли-

<sup>13</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Издание подг. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М.—Л., 1958, стр. 115.



тика, нередко знающая точно датированные события и всегда имеющая в виду конкретные деяния реально живших людей. Конкретный историзм — главное свойство исторической песни в воспроизведении реальности, и в этом ее отличие от былин.

Эта мысль нуждается в особом пояснении. Нисколько не оспаривая права песенно-исторического фольклора на свободу обращения с реальными фактами, нельзя все же не заметить, что его приверженность к изображению конкретных реальных событий и лиц остается фактом, который может быть подтвержден анализом любой из исторических песен. Все дело в правильном понимании соотношения реальности, которая стала объектом изображения в исторической песне, и вымысла, который служит этому изображению.

Возьмем для примера песню о Кострюке, которая, может быть, дает наибольшее право рассуждать о свободном обращении с реальными фактами. В чем сущность песни, ради какой политической мысли она создана? Возможный повод к созданию песни дали события, случившиеся после великой победы русского войска над казанским ханом и последовавшим затем присоединением к русскому государству Астрахани. Проводя твердую политику единогодержавного правления государством царь Иван IV был озабочен укреплением обороноспособности страны, и тут случилось событие, в немалой степени поразившее народ. После смерти Анастасии Романовны из рода Захарьиных царь женился на дочери кабардинского (черкесского) князя Темрюка Марии. Это произошло в 1561 году. Женильба царя на иноземке могла иметь важные политические последствия для будущего Руси и стала предметом толков в народе. Основа разных разговоров не была беспочвенной. С царскими браками в эпоху средневековья постоянно связывали политику. Дед Ивана Грозного Иван III был женат на племяннице последнего византийского императора Софье Палеолог. Своей женильбой великий князь желал подчеркнуть значение русской столицы. По его мысли она стала центром православного мира после падения Константинополя. Кроме того, Иван III не желал родственных связей с русскими князьями, над которыми он стремился подняться как можно выше. Женильба на одной из русских княжен приблизила бы новых родственников какого-нибудь княжеского рода к царю. Выбор жены Иваном IV также неслучайно пал на иноземку и по тем же самым соображениям. Здесь будет уместным напомнить, что Иван IV перед тем как взять в жены Марию Темрюковну, пытался сосватать за себя сестру польского короля. Своей женильбой Иван IV желал добиться выгод и преимуществ, связанных с обороной русских границ на западе. Брак с Марией Темрюковной обещал царю союзников в борьбе с крымскими татарами и малой ногайской ордой, которая обосновалась в Прикубанье, признав вассальную зависимость от крымского хана. Вся эта дальновидная и по-своему умная политика русского царя осталась непонятной народу. Он видел только одно — при царском дворе в Москве могли получить силу и власть родственники и близкие новой царицы-иноземки.

Песня о Кострюке-царском шурина питает глубокую неприязнь к новому родственнику царя. Коллизия, изображенная в песне, хорошо объяснена Б. Н. Путиловым. В Кострюке он видит «врага, нахвальщика, представителя ненавистных татарских порядков, проникшего на Русь под личиной родственника царя и пытающегося нанести удар национальной чести, а может быть и национальной независимости».<sup>14</sup> Основу сюжетного

<sup>14</sup> Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVII веков. М.—Л., 1960, стр. 150.

повествования во всех многочисленных вариантах песни составляет кулачный бой Кострюка и русского бойца. У нас нет никаких свидетельств — был такой бой в действительности или его не было.<sup>15</sup> Достоверность песни не в таких подробностях. Важнее другое: Кострюк (он же Мостряк, Вострюг, Темрюк и пр.) во всех случаях побит, лишен дорогого цветного платья, без чувств лежит, и царь Иван ждал этого исхода боя, рад ему и гневно обрывает царичу Марью, вступившуюся за честь брата:

Ты, баба, ты бабье знай!  
 Не то-то нам дорого,  
 Что татарин похваляется,  
 А то-то нам дорого,  
 Что русак насмехается.<sup>16</sup>

Песня высказывает уверенность, что русский царь не даст власти своим родственникам из «проклятой орды». Идею песни четко формулирует один из вариантов словами Грозного, обращенных к Марье:

Не судить тебе, княгиня, во моей земле,  
 Не мешаться бабе в дела царские.<sup>17</sup>

Политический замысел песни — отвести слух о том, что в Москве недавние заклятые враги Руси получили власть и силу. Песня говорит языком политики, каким бы наивным он не показался нам сегодня. Целевая установка песни состоит в стремлении оказать влияние на политическую жизнь страны в определенный момент ее истории, в намерении утвердить в сознании людей этого времени определенную политическую оценку.

Такое свойство у старшей исторической песни естественно: она возникла во время образования и укрепления русского централизованного государства, во время совершения тех внутренних и внешних исторических процессов, которые исподволь готовили это событие. Волнуемая сильными общественными чувствами народная масса обратилась к созданию политических песнопений, в которых языком высокой поэзии заговорила о том, что ее кровно касалось и что было самым важным для нее в эту переломную для ее истории эпоху.

Политические события, занимавшие народ, уже не могли быть объектом обобщенного художественного отражения истории, что было так типично для былин. Политика, непосредственная и прямая, требовала конкретной нацеленности повествований на воспроизведение действительности, взятой в исторической конкретности. Политика требовала песен о конкретных деятелях истории и конкретных событиях. В историко-песенном фольклоре появились новые художественные способы изображения реальности. Старшая историческая песня — новый жанр в песенно-историческом фольклоре, ставший фактором политической борьбы в эпоху начала XIV—XVII века.

#### 4

Осознание потребности в произведениях с известной целеустремленностью имеет значение неперемennого условия для сложения жанров как в архаическом, так и в сравнительно поздно рожденном фольклоре. Надо,

<sup>15</sup> Б. М. Соколов в исследовании «Шурин Грозного удалой борец Мамстряк Темрюкович» (ЖМНП, 1913, кн. VII) считал, что в основе песни лежит какой-то реальный факт борьбы одного из Темрюковичей с москвичом.

<sup>16</sup> Исторические песни XIII—XVI веков. Изд. подг. Б. Н. Путилов и Б. М. Добровольский. М.—Л., 1960, № 134.

<sup>17</sup> Там же, № 136.

однако, ближе приглядеться к самому процессу возникновения жанра. Проблема его происхождения пока очерчена нами весьма общо и взята лишь в начальном моменте, от которого до возникновения жанра еще далеко.

Одна и та же целевая установка у поэтических произведений ведет к общности или близости тем этих произведений, к общности и близости выраженного в них подхода к воспроизведению реальности, а также — к общности или сходству применяемых при этом формальных средств. Эта всесторонняя общность или сходство группы произведений с одной и той же жизненной целевой установкой наличествует сначала в редких разрозненных, а потом во все более частых, утрачивающих случайный характер актах художественного творчества. Постепенно произведения находят «русло», по которому и устремляется их развитие. Это положение будет правильным и в применении к фольклору, и в применении к литературе. Различие лишь в том, что в произведениях фольклора общность или сходство тем, подхода и поэтических средств очевиднее и заметнее, так как речь идет о коллективной деятельности народных масс, которые, по словам Н. Г. Чернышевского, творят как «одно нравственное лицо».<sup>18</sup> В фольклоре имеет место преемственная деятельность многих лиц — это творческий акт их совместной работы.

Общность тем произведений у возникающего жанра порождается общественной практикой народа, нацеленной на определенную область реальности. В процессе общественной практики люди постигают реальность, народ узнает одну область жизни за другой и в каждое историческое время именно ту, в которой всего более заинтересована его общественная практика. В известное время в фольклор входят те области действительности, мир природы, социальных отношений и с той стороны, в тех связях, в которых всего более заинтересованы массы. Сходство и общность тем у разных произведений появляется в результате осознания народом своих идейно-эстетических и жизненно-практических целей, и эти цели удовлетворяются через обращение к познанию определенных сторон действительности. Хотя сама по себе взятая тематическая общность еще не создает жанра, но сходство тем у произведений одного и того же жанра — явление нередкое и в особенности частое в фольклоре.

Темы трудовых песен — самый труд, его процесс и сопряженное с ним ожидание результатов физических усилий, а также надежды на довольство и удачу. Темы заговоров — точно ограниченный круг житейски-бытовых, промыслово-хозяйственных и военных забот народа. Темы былин — сфера героических явлений общественной жизни, имеющих всенародное значение, явлений, которые могут стать объектом положительной или отрицательной оценки с точки зрения судеб и будущего народа. Темы исторических песен — область политических оценок дел конкретных реальных лиц и конкретных событий политической жизни Руси.

Общность тем произведений в фольклоре, как правило, сопровождается и общностью подхода к воспроизведению реальности, ставшей объектом изображения: ведь и то и другое, собственно говоря, есть проявление одного и того же угла зрения на реальность. Целеустремленность познания обусловила выбор объекта, а объект в свою очередь повлиял на диапазон и характер познания.

Общность и единство подхода к изображению реальности весьма важная примета формирующегося жанра, она придает идейно-эстетическую определенность произведениям одного и того же жанра. С изображением

<sup>18</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, М., 1949, стр. 305.

работы в трудовой песне естественно сопряжена передача эмоций и настроений работающих: напряжения, усталости, радости по случаю достижения цели. С изображением желанной цели в заговоре связаны приказно-повелительный тон и властный характер пожелания, которое в иступленном стремлении не признает возможности невыполнения требования. Героический эпос нераздельно связан с передачей народных понятий о прекрасном, возвышенном в сферах идеальной героики, вид и форма которой продиктованы эпосу самой историей. Историческая песня, сделавшая объектом изображения отдельных лиц и отдельные конкретные события, знакома с сарказмом политического обличения, с патетикой возвеличивания, печалью и скорбью политических утрат — со всем тем, что может встретиться в жизни людей, захваченных общественной борьбой. Все жанры народного творчества характеризуются достаточно определенными идейно-эстетическими чертами, обусловленными реализацией целевой жизненной установки произведений.

Конкретное разнообразие идейно-эстетического содержания в пределах одного и того же типа жизненных тем и подхода к их решению порождает внутри жанра разнообразие: таковы разные типы заговоров, героические и новеллистические былины, новизности исторических песен. Эта же конкретная идейно-эстетическая определенность жизненных тем и идейно-эмоционального наполнения их может приводить к сходству жанров между собой: такова близость некоторых исторических песен к былинам. Однако все это говорит лишь о том, что общность тем и подхода к воспроизведению реальности сами по себе еще не создают жанра, хотя без этой общности жанр невозможен. В особенности ясным это явление становится, когда речь заходит о жанрах в литературе. Здесь при относительном единстве тематики и идейно-эстетической общности произведений возможны самые разные их жанровые организации. В фольклоре тоже наблюдается это явление, хотя и не так часто.

Жанровая «физиономия» произведения еще более проясняется с нахождением в пределах общности тем и общности идейно-эстетического подхода соответствующих композиционно-структурных и стилиевых средств. С выбором поэтических средств замысел, предопределенный общественно-эстетической установкой произведения, приобретает почти все черты жанровой характеристики. Такова, к примеру, поэтика былины со всем очевидным ее своеобразием.

В основе былинного сюжета обычно лежит повествование о каком-либо грандиозном или необычайном, чем-либо значительном событии: это исключительная судьба героя, памятное событие, с ним связанное, или чей-либо героический подвиг. Песенное повествование ведется с умением произвести сильное впечатление. Как установлено А. П. Скафтымовым, сюжетная архитектура былин обнаруживает тяготение к такому композиционному строению, которое рассчитано на усиление эффекта повествования о грандиозном и величавом событии истории: «Былина умеет создать интерес, умеет взволновать слушателя тревогой ожидания, заразить восторгом удивления и захватить честолюбивым торжеством победителя».<sup>19</sup>

Этой цели служат и величавые запевы, спокойно-торжественные исходы о старине, реках и тишине на море, сложная система ретардаций, охватывающая все — композицию былин в целом, ее части, отдельные стихи и даже обороты. Сказитель былин обращается к помощи многочисленных стилистических формул — «типических мест», устойчиво при некотором

<sup>19</sup> А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. М.—Саратов, 1923, стр. 63.

колебании в пределах известной «нормы» переходящих из былины в былинку. Типические места сконцентрировали в себе важные образно-стилистические особенности былин как торжественных песнопений о событиях необыкновенных и просто примечательных. В стилистические формулы вошло описание того, как богатыри пьют единым духом чару в полтора ведра, как бьются-рубятся по двенадцати дней и ночей, «не пиваючи не едаючи»; когда под рукой нет оружия, они хватают тележную ось или шалыгу подорожную и пр. Можно было бы составить своеобразный былинный словарь таких описаний, определений, формул, оборотов, характерных для былин и нигде более не встречающихся. Названные и не названные тут свойства поэтики и стиля былины представляют собой единство взаимосвязанных и взаимовлияемых компонентов, при единообразии обладающих и единственностью. Один источник, из которого исходят все стилевые свойства былины, пожалуй, всего точнее охарактеризован в уже упоминавшейся книге А. П. Скафтымова: это — «общая поднятость в некий воображаемый мир лучшего».<sup>20</sup> Именно по этой причине былина рядит пахаря Микулу в «сапожки зелен сафьян», в кафтан «черна бархата», вручает ему шелковые гужи, в серебро и золото обращает присошечек и рогачик его сохи. Сходные подробности описаний и в одежде Чурилы, Дюка и других богатырей.<sup>21</sup>

Известная общность тем былин при общности идейно-эстетического подхода к воспроизведению реальности в процессе реализации целевой установки эпической песни идет и находит формы поэтики и стиля, сходные в пределах своих наиболее общих признаков. Перед нами почти все признаки жанровой близости, жанрового единства, обусловленного сложной системой общественно-целевого содержания поэтических произведений. Остается совсем немного до возникновения жанра.

## 5

Сходство произведений в темах, в подходе к воспроизведению действительности и в средствах изображения ее всегда остались бы простым, жанровым сходством и единством разных произведений в пределах искусства одной исторической эпохи, если бы не владало по отношению к разным произведениям *разных эпох известной самостоятельностью*. Эта самостоятельность появляется не сразу. Раз возникнув, поэтическая организация, характеризуемая известным соотношением содержания и форм, начинает жить, переступив за порог времени своего первоначального бытия. Вот тогда и возникает жанр — *тип формально-содержательной структуры*, которая, будучи порожденной определенным временем и конкретными обстоятельствами, приобретает как бы вневременные черты и свойства, создавая иллюзию вневременности. В действительности эти качества жанра представляют собой всего лишь внутреннюю гибкость жанровой формы, ее способность при неизбежных исторических видоизменениях жить, охватывая большие периоды времени.

Народ расстается с раз найденным типом формально-содержательной организации произведений лишь в том случае, если он оказывается совершенно непригодным для выражения новых исторических тем и идей. У каждого жанра есть внутренние композиционно-структурные возможности, способные вместить лишь содержание определенного типа, но отнюдь не всякое. Существует и предел изменению жанровой формы.

<sup>20</sup> Там же, стр. 123 и след.

<sup>21</sup> Подробнее см. в моей книге «Русский богатырский эпос» (М., 1964, стр. 162—179).

Со способностью жанровой формы переживать свое содержание, подвергаться видоизменениям связан ряд таких свойств, которые нельзя объяснить лишь взаимной обуславливающей связью данного конкретного содержания жанра и его форм. При переходе за порог времени своего первоначального существования жанр, оставаясь выражением прямой взаимной зависимости содержательных и формальных сторон произведений, одновременно становится *формой осознания* действительности в известных причинно-следственных и всяких иных реальных связях. Это явление — частное выражение более общего: для каждого нового периода развития в истории словесного искусства предшествующая эпоха поставляет последующей разнообразные познавательные формы воплощения и передачи жизненного содержания. Причем для каждой новой эпохи жанровые познавательные формы искусства представляют как бы чистые мыслительные «фигуры», мыслительный материал, воспринимаемый как старые меха, годные для вливания в них нового вина.

Сохранение старых жанровых организаций становится возможным потому, что искусство, как специфическая форма мышления, обладает и своими особыми формами отражения реальности. Жанровые формы, оказавшиеся долголетними, есть наиболее совершенные виды и способы оформления результатов эстетического познания действительности. Это, между прочим, объясняет всеобщность и универсальность многих жанровых «мыслительных» форм мирового искусства: сказок, песен, пословиц, загадок и пр. Они известны едва ли не всем народам мира. В истории мирового искусства постоянно происходил и происходит процесс накопления и кристаллизации весьма живучих жанровых форм, способных жить долго. Проблема жанра становится проблемой рождения и развития жанровых систем как форм художественного познания реальности в ее самых разнообразных диалектических связях и зависимостях.

Если роды словесного искусства есть разные способы познания и воспроизведения реальности, как это установлено еще в эстетике Аристотеля,<sup>22</sup> подтверждено наукой нового времени<sup>23</sup> и вошло в учебную литературу;<sup>24</sup> эпос — воспроизведение действительности в виде объективных картин, лирика — изображение субъективного переживания действительности личностью, а драма соединяет оба способа, — то в свою очередь жанры есть дальнейшая конкретизация этих способов познания и воспроизведения реальности в зависимости от объема, объекта, многосторонности изображения — словом, от всего разнообразия форм постижения и воспроизведения действительности. Разнообразными конкретными способами отражения реальности жанры и отличаются друг от друга. Они есть разные способы и формы образного воспроизведения реальности в слове.

Объективная реальность предстает в разных жанрах по-разному: воспроизводятся звуки, краски, формы, пропорции и пр., состояние покоя или движения, частично и в целом, в разнообразных причинно-следственных отношениях и связях. В зависимости от этого образная структура жанра обладает своей системой изображения реальности. Например, в этой системе может преобладать принцип внешнего воспроизведения явления или предмета по аналогии и через сравнение с другими явлениями

<sup>22</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, стр. 45.

<sup>23</sup> В. Г. Белинский. Разделение поэзии на роды и виды. Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954, стр. 9.

<sup>24</sup> См., например: Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1959, стр. 324—325, 334, 353; Л. Тимофеев и Н. Венгров. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1955 (статьи: «Драма», «Лирика», «Эпос»).

и предметами — такой тип структурной образности характерен для жанра загадки. Пословица представляет собой иной тип структурно-образного построения: в этом жанре преобладает воспроизведение известной экономно избранной конкретной реальности с выделением таких сторон, которые, взятые в известной своей части, отвлеченно от других сторон воспроизводимого предмета или явления, могут стать обобщенной формой передачи мысли. Традиционная символика лирической песни, составляющая характерную приметку ее образно-структурной организации, твердо покоится на привычных поэтических ассоциациях, позволяющих верно угадывать поэтический смысл песни: кукушка — одинокая женщина в гóре, заламывают куст калины — выдают невесту замуж и пр. Своя символическая основа и у заговора, связанного с народной магией и гаданием. Для крупных жанровых образований система структурно-образного построения сложнее, но тип структурной организации у каждого жанра свой и здесь.

Перед историками устного народного творчества встает задача изучить все типы структурно-образной связи, легшей в основу фольклорных жанров, и путем уяснения их познавательной сущности попытаться установить время их исторического появления. Успехи познавательной деятельности народного ума, подготовленные и обусловленные процессом расширения общественной практики народных масс, делали возможным усложнение поэтического видения мира и позволяли создавать все новые и новые типы жанровых структур. Жанровые способы и формы воспроизведения реальности создавались исторически, отражая успехи познавательной деятельности народного искусства в формах, ему присущих. Построение всеобщей исторической поэтики может стать реальностью только на этой общественно-познавательной основе искусства. Понять историческую обусловленность жанрового способа и формы воспроизведения действительности — означает понять генезис жанровой специфики, историческое время жанра, его свойства, пределы долговечности, отведенные ему историей.

\* \* \*

Предлагаемые размышления о связи жанров с действительностью носят по необходимости общетеоретический характер. В краткой статье невозможно говорить о всех сторонах проблемы. При ее решении, кроме уже сделанных по ходу изложения оговорок и замечаний, надо принять во внимание и другие соображения, о которых ничего не сказано.

Необходимо учесть неоднократное сближение разных жанров в истории их развития: на стыке были возможны временные и долголетние жанровые образования.

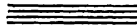
Далее, надо собразовать решение проблемы с пониманием коллективной творческой природы фольклора: жанры в фольклоре обладают большей устойчивостью по сравнению с литературными. Фольклор, не знающий «авторской» индивидуальности, не знает и столь ясного и частого в литературе свободного пересмотра творческого опыта предшественников. Жанровые границы в литературе шире, легче сламываются. Жанровая определенность и жанровые черты устного произведения даны каждому участнику коллективного фольклорного процесса в виде традиционных признаков, известного широко распространенного типа композиционно-структурного построения и соответствующего ему стилового оформления. Новые жанровые формы в фольклоре сламываются не в результате творческой деятельности только отдельных лиц: необходимо, чтобы жанровое нововведение и простое его изменение были поддержаны всей массой уча-

стников коллективного творческого процесса. В силу этого развитие жанров, их смена не происходит в фольклоре без веских на то исторических оснований. Во вновь возникающих жанрах и в изменениях, происходящих с уже существующими жанрами, меньше тех особенностей и свойств, которые могут быть квалифицированы как исторически необязательные. В фольклоре по сравнению с литературой меньше неорганических сочетаний жанровых форм, меньше прихотливых изломов их.

С исчезновением в массовом творчестве народа коллективных форм работы, заменяемых индивидуальными, становится возможным резкое смещение жанровых границ и даже образование новых произведений, не укладывающихся ни в один из ранее существовавших жанровых границ: такковы «новины» и другие произведения новейших времен.

Этот же процесс по существу наблюдается и в условиях влияния фольклора на литературу, когда жанровые структуры устного народного творчества оказываются переосмысленными в индивидуально-творческом восприятии поэта или прозаика. Смещение жанровых границ становится возможным и при обратном влиянии литературного творчества на фольклор. Об этом явлении дают хорошее представление стихи поэтов, воспринятые в виде романсов, ушедшие в фольклор некоторые повести, пародии и другие литературные произведения. Жанровая структура таких произведений, как сказка о мизгире, щуке зубастой, Ерше Ершовиче, лисе-исповеднице, остается на особом положении в фольклоре, так как сочетает в себе исконные приметы литературных жанров и типичные признаки приобретенной фольклорной жанровой организации.

Трудности уяснения сложной проблемы возникновения жанров, их сути и форм в значительной степени будут облегчены, если будут поняты вся сложность и многосторонность этой проблемы. Верное изучение связи жанров с исторической реальностью требует всестороннего учета многих факторов.





---

---

А. И. ЛАЗАРЕВ

## ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА РАБОЧЕГО ФОЛЬКЛОРА

### 1

Эстетический идеал русского народа в эпоху феодализма великолепно очерчен Н. Г. Чернышевским в его знаменитой диссертации «Об эстетических отношениях искусства к действительности». Этот идеал классовый, и складывался он за долгие годы борьбы трудящегося народа за свои права. Прекрасное в фольклоре связано прежде всего с созидательным, творческим трудом масс и их героическим сопротивлением враждебным силам. Но положение народа в феодальном обществе определило историческую ограниченность этого идеала. «„Хорошая жизнь“, „жизнь, как она должна быть“, — критически отмечал Чернышевский, — у простого народа состоит в том, чтобы сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь...».<sup>1</sup>

Разлад между «жизнью действительной» и своеобразным эстетическим идеалом народа породил особый художественный метод в фольклоре. Народ отказывается замечать лапти, домотканые рубахи, прокопченные халупы, готовые вот-вот развалиться, и поет о «молодце — ясном соколе», одетом в «шелковую рубаху», «плисовые штаны» и «сафьяновые сапожки», о «красной девице», что «ни в сказке сказать, ни пером описать». В сказках часто отмечается материальная бедность положительного героя, но это только вначале; в конце сказки герой, «серый мужик — лапотник», становится самым богатым, самым красивым. Это не просто художественный прием. Здесь отразился эстетический подход к явлениям действительности, особый принцип изображения жизни — т. е. особый художественный метод.

Мы не согласны с В. Е. Гусевым, который находит в фольклоре разные творческие методы. Это тем более странно, что, по его собственному определению, «художественный метод определяет направление художественно-образного мышления, самый подход к изображению действительности, выражает самые существенные, самые общие принципы эстетического отношения к действительности...».<sup>2</sup>

Мы считаем, что в русском народно-поэтическом творчестве эпохи феодализма был один художественный метод, который, учитывая эстетическое своеобразие этого явления, лучше всего было бы назвать просто фольклорным. Только это определение включает в себя все оттенки того метода, которым пользуется народное искусство. Можно назвать его

---

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, М., 1949 (в дальнейшем — Чернышевский), стр. 10.

<sup>2</sup> В. Гусев. О художественном методе народной поэзии. Русский фольклор. Материалы и исследования, V, М.—Л., 1960 (в дальнейшем — Гусев), стр. 26.

условно «народно-романтическим» методом, обратив при этом внимание на народный характер романтики (отражение народной жизни, идеологии, психологии, быта в близкой и доступной народу форме). Это определение, конечно, условно, оно не охватывает всей полноты и сложности эстетического отношения народа к действительности. Не нужно забывать и о таких эстетических категориях в фольклоре, как традиционность, коллективность и устность. Фольклорный метод, являясь художественным принципом эстетики народа при феодализме, определяет собою традиционную поэтику старинных песен, сказок и былин, те приемы словесной изобразительности, которые выработал русский народ за века. Без традиционности, создавшей коллективно и сохранившейся устно, невозможно представить художественный метод народного искусства докапиталистических формаций. Противопоставляя поэтику народа стилевым приемам литераторов, Чернышевский отмечал как особое важное обстоятельство следующее: «... есть во всех народных песнях механические приемы, проглядывают общие пружины, без помощи которых никогда не развивают они своих тем...»<sup>3</sup>

Подобных принципов изображения действительности не знает ни одно другое искусство слова, кроме фольклора. Поэтому мы и считаем, что есть необходимость ввести в литературоведческую практику специальный термин: фольклорный метод отражения действительности.

## 2

Произошли ли какие-нибудь изменения в эстетических идеалах народа, а следовательно и в фольклорном методе и традиционной поэтике, с появлением рабочего класса в России?

Первые недовольные голоса по адресу фабрично-заводских рабочих, которые якобы разрушают привычные эстетические идеалы народа, появились в середине XIX века (работы Колосова и др.). С годами беспокойство ревностных защитников старинных фольклорных традиций все усиливается. Все чаще появляются в печати «голоса протеста», и это, по-видимому, было своеобразным откликом на действительные процессы, происходившие в русском народно-поэтическом творчестве. Поток новых слов и понятий, сетовал В. О. Михневич, проникает и в народное песнетворчество, вытесняя «самобытность и чистоту поэтических форм старинной песни, которая мало-помалу совершенно забывается».<sup>4</sup>

Указанные явления наблюдались не только в центре России, но и на ее окраинах, особенно в промышленных районах. «Старинную песню на уральских заводах, — писал Г. Белорецкий, — можно услышать только где-нибудь на свадьбе, когда распевают свадебные песни, входящие в ритуал известных обрядностей, или когда разгуляются старики и затают какую-нибудь „Лучинушку“».<sup>5</sup>

Все эти высказывания грешат преувеличениями: в указанных местах, например на Южном Урале (Белорецк), до сих пор знают и любят традиционную крестьянскую лирику.<sup>6</sup> Во-вторых, надо не забывать, с каких политических и эстетических позиций оцениваются «старые» и «новые» художественные идеалы народа.

<sup>3</sup> Чернышевский, стр. 38.

<sup>4</sup> В. О. Михневич. Извращение народного песнетворчества. Исторический вестник, 1880, кн. XII (в дальнейшем — Михневич), стр. 755.

<sup>5</sup> Г. Белорецкий. Заводская поэзия. Русское богатство, 1902, кн. 12, стр. 38.

<sup>6</sup> Это подтверждается материалами фольклорных экспедиций, проведенных на Южном Урале в 50—60-е годы.

Со стороны либерально-буржуазной фольклористики к новым явлениям в жизни народно-поэтического творчества отношение было довольно активным и враждебным. В начале 1894 года на страницах «Нового времени» появилось уже предложение создать «общество русской песни» со специальной задачей — бороться с фабрично-заводской поэзией и культивировать «старинную русскую песню».<sup>7</sup>

И все-таки, зная пристрастное отношение буржуазных ученых к рабочему фольклору, мы не можем полностью отрицать всех фактов, которые приводят они в своих заметках о народно-поэтическом творчестве той эпохи. Тем более что эти наблюдения подтверждаются фольклорным материалом и свидетельствами ряда прогрессивных писателей-этнографов (Глеб Успенский, Вас. И. Немирович-Данченко, Решетников, Мамин-Сибиряк).

Очень важно, в частности, отметить, что все этнографы, фольклористы и писатели, запечатлевшие сценки народного быта второй половины XIX века, говорят об «извращении народного песнетворчества» вообще, а не только в среде рабочих. Далее. «Искажаются» не одни только песни, но и другие жанры народно-поэтического творчества. Новые понятия, новая «промышленно-городская» лексика, даже некоторые черты современного литературного стиля проникают в былинный эпос. Подобные явления, только в более отчетливом виде, наблюдаются и в сказке. Разрушаются и постепенно выходят из массового употребления календарные и семейно-бытовые обряды; в некоторых местах продолжает совершаться традиционная свадебная игра, но уже значительно в упрощенном виде. На место классических русских хороводов приходят «кадрилы» — городские танцы.

Эти факты позволяют говорить о едином в известном смысле процессе в развитии народно-поэтического творчества второй половины XIX века, т. е. «извращение художественного творчества» происходит не только в среде рабочих, но и в других слоях трудового населения России, касается не только песен, но и других жанров фольклора. Другое дело, что качественное наполнение этого «извращения» могло быть разным: здесь огромную роль играли уже социально-политические взгляды народных певцов и сказочников, степень их классового и культурного развития. Но новые веяния коснулись всех. Это могло произойти на общей эстетической основе, складывавшейся под влиянием новых общественно-политических отношений. Как медленно и постепенно оформлялись и крепились буржуазные отношения, так же постепенно, только в еще более растянутые сроки, создавалась эта общая эстетическая основа народного искусства. Процесс этот был болезненный, потому что он был связан прежде всего с необходимостью разрушения старых эстетических представлений.

В литературе этот процесс не мог особенно повлиять на качество художественных произведений, потому что там в отличие от фольклора нет всепильного господства традиции, нет абсолютной зависимости от коллектива. В фольклоре же смена эстетических основ не могла быть безболезненной, потому что разрушались вековые эстетические идеалы, поэтические традиции, эти «общие пружины», без которых Н. Г. Чернышевский не мыслил себе эстетику народной поэзии.

Рабочий класс как представитель прогрессивных сил новой эпохи, естественно, явился наиболее решительным «уничтожителем» старых эстетиче-

<sup>7</sup> Этапы развития пролетарского устно-поэтического стиля. В кн.: Фольклор фабрично-заводских рабочих. Под ред. П. М. Соболева. Смоленск, 1935, стр. 43.

ских идеалов. Но, поскольку новые идеалы сложились не сразу, в истории народной эстетики наступает своеобразный «период безвременья» как неизбежный исторический этап в становлении новых эстетических отношений фольклора к действительности.<sup>8</sup>

В крепостническую эпоху русские рабочие (неважно какие — «приписные», «вольнонаемные», «отходные» и пр.) смотрят на свою жизнь глазами крестьянина, т. е. описывают новую действительность в духе старых эстетических представлений. Этот момент (мы его выделяем как исходный момент в развитии рабочего фольклора) неправильно истолковывается в работах некоторых советских фольклористов. А. Л. Дымшиц считает, что в песне о ткачихе Анне Карповне идеализируются «патриархальные условия ткацкой фабрики с позиции ее собственника». Он пишет: «Душа Аннушка, радость Карповна» выписана такими красками, что она меньше всего похожа на крестьянских, солдатских, казацких или «ратных жонок», согнанных «на фабричный двор». Обстановка ее работы описывается как «светелка в терему», а не как барак для «рабочного люда».<sup>9</sup> Повторяя Дымшица, А. И. Нутрихин в предисловии к сборнику «Песни русских рабочих» также оценивает другую, но близкую «Анне Карповне» по содержанию и времени создания песню и делает при этом обобщение: «В ранней поэзии мануфактур, как и в крестьянских песнях о фабрике, иногда проступала идеализация вольготной жизни в городе:

У нас в Москве ребята хороши,  
Кафтаны абрикосовы пошили,  
А шапочки алы бархатные,  
А пояски шелковые».<sup>10</sup>

Но так ли это? В песне действительно нет ни «барака для рабочего люда», ни описаний тяжелого быта и труда, ни картин эксплуатации. Но следует ли из этого вывод, что песня «идеализирует патриархальные условия ткацкой фабрики»? Нет. Эта песня возникла на заре промышленного развития России, и естественно, что в то время она «подчинялась» всем нормам эстетического отношения фольклора к действительности. А эти нормы, как мы знаем, требовали не реалистического отражения жизни, а особого — фольклорного (народно-романтического) метода. Отсюда и «светла светлица», и «душа Аннушка», и «родимый батюшка», и самое разрешение конфликта:

Красна девица испугалася,  
Полотно ткати помешалася;  
Круги золоты раскатилися,  
Ясны соколы разлеталися,  
Черны соболи разбежалися...

Разве все это не напоминает нам традиционных проголосных «крестьянских» песен с их «душами-девицами» и «добрыми молодцами»? Или, придерживаясь концепции А. Л. Дымшица, следует признать, что в этих песнях тоже идеализируется быт старой деревни? А чем рабочие парни из песни, о которой пишет А. И. Нутрихин, «хуже» (или «лучше») героев

<sup>8</sup> Ср.: «В фольклоре... возможен кризис художественности при быстрой смене одной эстетической системы другой эстетической системой» [В. Е. Гусев. Проблемы теории фольклора. В сб.: Проблемы современной фольклористики. (Авторефераты докладов). Л., 1958, стр. 11].

<sup>9</sup> А. Л. Дымшиц. Из истории рабочего фольклора дооктябрьской эпохи. В кн.: Литература и фольклор. М., 1938 (в дальнейшем — Дымшиц), стр. 105.

<sup>10</sup> А. И. Нутрихин. Песни русский рабочих. Предисловие к кн.: Песни русских рабочих. (XVIII—начало XX века). Вступ. статья, подг. текста и примеч. А. И. Нутрихина. Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 2-е. М., 1962, стр. 9.

крестьянской лирики: эти одеты в «кафтаны абрикосовы», «шапочки алы бархатные», «пояски шелковые», а те — в «рубашеньки шелковые», в «шаровары плисовые», в «сапожки сафьяновые»?

Можно говорить об общей в этих песнях идеализации народной жизни в эстетическом плане, но отнюдь не в политическом. Если смотреть иначе, значит впадать в вульгарный социологизм, значит не учитывать специфики фольклора как искусства.

Разумеется, при этом нельзя не учитывать особенностей мировоззрения рабочих на данном этапе их развития. «Идеализация» народной жизни в эстетическом плане (своеобразное решение жизненных конфликтов, романтически-живописная характеристика героев, своеобразный, приподнятый строй народной речи и т. п.) была возможной только в условиях определенной исторической эпохи. Поэтому прав В. Е. Гусев, когда пишет, например, в отношении сказов: «Фантастика в ранних рабочих тайных сказах была не поэтической условностью или аллегорией — она вполне органична для них и выражала особый тип художественного мышления горнорабочего XVIII—первой половины XIX века».<sup>11</sup>

Рост классового сознания пролетариата, происходивший вместе с развитием капитализма в стране, обусловил крушение старых эстетических идеалов. Они перестали удовлетворять рабочую массу вследствие исчезновения «религиозных и политических иллюзий».<sup>12</sup> У пролетариата появилась «способность воспринимать явления такими, какие они есть в действительности, постигать реальный смысл событий».<sup>13</sup> Только опять-таки спорным нам представляется безоговорочное утверждение В. Е. Гусева, что, во-первых, «традиционный тип художественного мышления сохраняется в русской народной поэзии» (стр. 44) и, во-вторых, родилось много «новых типов художественного мышления» (стр. 46). В соответствии с положениями автора получается, что в одних случаях народ мог «трезво» оценивать действительность (песня рабочих, сказ), в других — не мог, и его суждения были то «героико-фантастические», то «христианско-мифологические», то «наивно-реалистические» и т. д. На наш взгляд, В. Е. Гусев смешивает эстетические воззрения народа («самые общие принципы подхода к действительности») со способами выражения этих воззрений. Скажут: но ведь бытовали в народе во второй половине XIX века былины, волшебные сказки, бытовая лирика (В. Е. Гусев ссылается на них) и, следовательно, оставался в живых «традиционный тип художественного мышления». Нам кажется, что в этом проявляется традиция бытования, а не «традиционное мышление». Если бы дело обстояло иначе, то старые «крестьянские» жанры сохранялись бы в эту эпоху в своем классическом виде, тогда как большинство исследователей отмечает в записанных текстах «порчу», «нарушение стиля» и постепенное их вымирание (С. Гуляев на Алтае, Д. Зеленин, Н. Елеонская на Урале, Соколовы в Белозерском крае, и т. д.) Былинный эпос сохранялся дольше всего на Севере, но это объясняется только тем, что там «новый тип художественного мышления» в силу экономико-географических и исторических условий жизни края появился позднее, чем в других районах страны.

Итак, привычный эстетический идеал разрушается, и соответственно изменяются отношения фольклора к действительности.

Процесс этот протекал несколько необычно, своеобразно, отражая собою противоречия в мировоззрении зарождающегося пролетариата.

<sup>11</sup> Гусев, стр. 45.

<sup>12</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, М., 1957, стр. 182.

<sup>13</sup> Гусев, стр. 42.

Собственно, содержание эстетического идеала осталось прежним, а это, как мы знаем, — «хорошая жизнь», вернее сказать, народное представление о хорошей жизни: «на земле прекрасным кажется ему... то, с чем связано счастье, довольство человеческой жизни».<sup>14</sup> Но что изменилось? Раньше народ в своем творчестве выражал мечту о своем идеале и этим довольствовался; возникшие на этой почве традиционные поэтические образы вполне удовлетворяли его. Теперь вследствие способности «трезво оценивать действительность» народ не мог довольствоваться мечтой. В нем сильно обострилось чувство критицизма.

Первым человеком, освободившимся от «власти земли», был пролетарий, рабочий, а также и ремесленник, мещанин, житель города. Естественно, что критическое отношение к действительности острее всего проявилось здесь. В поэзии это выразилось в упадке интереса к «идеализированным», романтически приподнятым художественным образам. Трудовые горожане называют вещи своими именами. Хорошая жизнь — это не фантастическая «скатерть-самобранка», «графинчик-самопоставчик» и не «хрустальный дворец», возникающий за ночь. И вот появляются песни, в которых старый идеал выражен, так сказать, в чистом своем виде — вне традиций прежних эстетических отношений фольклора к действительности (так называемые жестокие романсы, которые проникают и в рабочую среду).<sup>15</sup>

Чем объяснить, что в среде рабочих пользовались популярностью такие песни, как например «Сидел Ваня на диване»? Ясно, что большое значение имело еще неразвитое классовое сознание. Но не только это существенно.

Поль Лафарг говорил, что «песня не может быть навязана, как новая мода на платье», что «сюжет порой может быть занесен извне, но он принимается только в том случае, когда соответствует духу и-обычаю тех, кто его усыновляет».<sup>16</sup>

Дело объясняется тем, что «жестокие романсы» ниспровергали старые эстетические представления и рассеивали наивно-романтические иллюзии, созданные эстетикой деревни. Это и способствовало их распространению в рабочих кругах. Ранние песни самих рабочих, отказавшись от «ложного» взгляда на действительность, ограничивались критикой существующего общественного зла. Критика дается с позиций старых представлений о «хорошей жизни», но о самой о ней ничего не говорится, т. е. из песен исчезают такие неперенные атрибуты традиционной лирики, как «светлая горница», «румяна красна девица», «парень с соболиными бровями, соколиными очами». На самих себя рабочие глядят трезвыми глазами. Они признаются:

Ай да мы, работающий народ,  
Люди горемычные,  
Люди горемычные:  
Без грошей живем,  
До ноченьки работаем,  
С горя водочку пьем.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Чернышевский, стр. 13.

<sup>15</sup> См.: К. С. Кузьминская. О современной народной песне. Этногр. обзор., кн. I, 1902, стр. 102; П. М. Соболев. К изучению фольклора фабрично-заводских рабочих. В кн.: Фольклор фабрично-заводских рабочих, стр. 12.

<sup>16</sup> П. Лафарг. Очерки по истории культуры. Изд. 2-е. М.—Л., 1928, стр. 55.

<sup>17</sup> Песни русских рабочих, стр. 41 (в дальнейшем ссылки на страницы даются в тексте).

Уже не «шелковые рубашки», «сафьяновые сапожки» носят герои песни, а

Носят ситцевы рубашки  
Об семидесяти заплат. . .  
(стр. 57).

На завод ткачи пришли,  
Они во флюсовых рубашках,  
И без подметок сапоги. . .  
(стр. 58).

В старой песенной лирике наряду с темой счастливой любви звучали мотивы о «злой разлуке», о горьком замужестве на «неровнюшке», о насильственном браке и т. п. Но рассказ об этих горестных страницах жизни народной отнюдь не походил на то, что было в самой действительности. Лихое замужество — символическая «чужая сторонущка»; девушка, выходящая замуж, — это «белая лебедушка, что отстала от стада лебединого». То есть действительность в песне, как и в других жанрах народной поэзии, рисовалась в преломляющем свете фольклористического метода. Теперь луч идет от жизни в песню прямо, без всяких «художественных преломлений». Вот как рабочий поет о своей женитьбе:

Мне родители писали:  
«Тебе надобно женить,  
Перестанешь баловать,  
Да с пьянчугами гулять».  
Пожили Ваню с Таней!  
Так о чем же толковать?!  
И послали снова в Питер  
Капиталы наживать.  
(стр. 60).

Все очень просто: женили Ваню, чтобы он перестал «баловать», послали молодоженов «в Питер», чтобы они там нажили капиталы. Никаких аллегорий, никаких символов, никаких художественных «приемов», если не считать одного — точного отражения жизни; и так как подобные описания не освещены каким-либо идеалом, то получается натурализм.

Возникновение рабочего фольклора связано с резко критическим отношением пролетариата к действительности, и это отношение распространялось также на прежние эстетические воззрения народа. Пусть в начале, в XVIII и почти на протяжении всего XIX века у пролетариата еще не сложился новый эстетический идеал (об этом говорят записи фольклора того времени), но он не удовлетворялся решением социальных конфликтов в духе «традиционного типа художественного мышления». Отсюда — разрушение привычной, традиционной поэтики, отказ от народно-романтического пафоса. Поскольку же еще не сложился новый тип художественного мышления, то в ранних произведениях рабочей поэзии господствует натуралистический стиль, они примитивны по содержанию и форме.

На этом основании буржуазные ученые стали говорить об «эстетической неспособности» пролетариата, о вымирании поэзии в рабочей среде. Эту точку зрения разделяли и некоторые марксисты, которые объясняли низкий художественный уровень поэзии пролетариата тяжестью экономической и политической кабалы. Ошибка и тех и других мыслителей заключалась в том, что к рабочему фольклору они подошли, во-первых, с меркой старых эстетических понятий, а во-вторых, как к якобы уже сложившемуся художественному явлению, которое только может «разрушаться», но не развиваться.

На самом же деле появление устной поэзии рабочих было исторически обусловленным и прогрессивным процессом. Эстетические отношения фольклора к действительности, сложившиеся во времена феодализма и закономерные для него, не могли оставаться прежними в новую историческую эпоху, так как не отвечали характеру мировоззрения передовых знаменосцев эпохи — пролетариата.

## 3

Невысокий художественный уровень ранней поэзии рабочих объясняется, как мы видели, разрушением традиционных форм. Однако с самого начала зарождения рабочего фольклора он развивается в поисках нового эстетического идеала и соответствующих ему художественных форм.

Разумеется, в своих поисках (сначала стихийно, несознательно) рабочие опирались на традиции предшествующих достижений искусства. Исследователи устной поэзии рабочих П. Г. Ширяева, А. М. Новикова, В. И. Чичеров, А. Л. Дымшиц немало потратили усилий, чтобы доказать, на какой же художественной традиции выросло словесное творчество рабочего класса. Ответы, как мы знаем, были разные и противоречивые. Но по существу основания для разногласий у фольклористов нет: *рабочие осваивали все богатства идейно-художественного наследия прошлых времен*, в том числе поэтические традиции, сложившиеся в художественной практике различных классов и социальных групп. Ближе других было, естественно, творчество крестьян, а также «мастерков», т. е. «рабочих людей» эпохи феодализма. Но, не удовлетворяясь их эстетическим идеалом, рабочие шли к «противному» — к литературе, ибо, по справедливому замечанию Л. Емельянова, «художественный потенциал народа реализуется не только в фольклоре, но и в литературе во все времена».<sup>18</sup> В эпоху, когда «все переверотилось и только укладывается», развитие устной рабочей поэзии могло идти либо по пути продолжения традиционной «крестьянской» поэтики (что было невозможно по известным уже нам причинам), либо по пути создания новых устных, коллективных традиций (для этого требовалось время), либо по пути подражания литературным образцам. Четвертого пути не было.

*Обращение пролетарской эстетики к литературе объясняется тем, что в ней рабочие «словотворцы» искали то, чего не находили в традиционном фольклоре.* Вопрос о взаимодействии литературы и рабочей песни хорошо освещен в исследованиях ряда фольклористов (В. И. Чичеров, А. Л. Дымшиц, П. Г. Ширяева, А. М. Новикова и т. д.), поэтому нет нужды подробно останавливаться на этом вопросе. Важно показать, на какой эстетической основе происходило это влияние литературы на поэзию пролетариата.

Под влиянием революционной литературы (сначала революционно-демократической, потом революционно-народнической, затем социал-демократической) в массы привносится социалистический идеал. Это было поворотом в развитии эстетических отношений фольклора к действительности. Быстро растет классовое самосознание пролетариата. «Среди рабочих выделяются настоящие герои, которые — несмотря на безобразную обстановку своей жизни, несмотря на отупляющую каторжную работу на фабрике, — находят в себе столько характера и силы воли, чтобы учиться, учиться и учиться и вырабатывать из себя сознательных социал-демокра-

<sup>18</sup> Л. И. Емельянов. Понятие «фольклор» в советской фольклористике. Русский фольклор. Материалы и исследования, VI, М.—Л., 1961, стр. 12.



тов, „рабочую интеллигенцию“<sup>19</sup>. Идеал «хорошей жизни» теперь стал гораздо богаче, сложнее, чем прежде. Угасла всепоглощающая страсть к земле, к «собственничеству», утратился, следовательно, интерес к прежним формам выражения эстетического идеала, связанным с землей, исчезает культ природы, сглаживаются краски, связанные с земледелием, с деревенским бытом, культурой, языком и пр. Утверждаются понятия о революции, о товариществе, о равенстве, братстве и свободе.

Но для выражения этих понятий не было никакой поэтической почвы, никакой традиции. Поэтическая яркость и выразительность традиционного фольклора была обусловлена во многом тем, что она возникла на почве наблюдения крестьянина-земледельца за природой. Щедрая на краски природа оплодотворила собою и поэтику народа. Эстетические воззрения славян на природу насытили древние сказания, былины, обрядовую поэзию фантастическими образами, мотивами и сюжетами. Но как насытить красками такие абстрактные понятия, как «свобода», «товарищество», «революция» и пр., да еще на основе реалистического, «трезвого» мировоззрения?

Дело осложнялось тем, что социалистические идеалы проникали в массы с большим трудом, усваивались медленно. Следовательно, «новый тип художественного мышления» долгое время оставался достоянием одиночек, сравнительно небольшой группы людей. Это ограничивало возможности коллективного словотворчества. Терялось значение традиционности. Сужалось поле, где мог протекать процесс совершенствования нового произведения фольклора.

Обращение к литературному опыту в таких условиях стало неизбежным. Живой свидетель всех этих перипетий в народном искусстве, В. Н. Перетц писал: «С развитием городской жизни, с развитием вообще многих новых явлений народного быта многие черты его не нашли отражения в старой песне; должна была явиться новая песня, более отвечающая новым требованиям, и к стати эта песня оказалась литературной (подчеркнуто нами, — А. Л.), ибо народ не успел еще сложить, выработать своей, не осмотревшись, не успел еще привыкнуть к новой цивилизации, ворвавшейся так быстро в его многовековое однообразное существование и так круто повернувшей в иную сторону задачи и интересы его».<sup>20</sup> Подражание литературным образцам проявлялось как в устной, так и в письменной форме, и во всех жанрах. Не только песня создается по литературному подобию (строфичность, рифмовка, силлаботоника и пр.), но в этом направлении трансформируется и сказка (появляются «сказки-романы»), и генетически связанные с нею сказы, и «устные рассказы», и частушки.

Означало ли это, что «новый тип художественного мышления» народа привел к полному стиранию граней между рабочим фольклором и литературой? Все больше и больше фольклористов отвечает на этот вопрос утвердительно (О. Алексеева, Н. Полищук, А. Нутрихин и др.). При этом игнорируются интересные наблюдения А. Дымшица и А. Новиковой, которые, к сожалению, и сами не делают напрашивающегося вывода. Рассказывая о бытовании ряда стихотворений пролетарских поэтов в народной массе в эпоху революции 1905 года, например «Дубинушки», «Марсельезы» (Лаврова), «Вы жертвою пали» и др., оба исследователя показали, какой значительной обработке, вернее, каким значительным изменениям подверглись эти произведения в устном бытовании.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 4, стр. 269.

<sup>20</sup> В. Н. Перетц. Современные русские народные песни. СПб., 1893, стр. 5.

<sup>21</sup> Новикова, стр. 176—177, 191—192 и др.; Дымшиц, стр. 138.

Среди них были и такие переделки, которые никаких изменений в идейное содержание не вносили, а касались главным образом «стилевой стороны»,<sup>22</sup> вызванные желанием народных певцов усовершенствовать данный текст в художественном отношении. Но спрашивается, что могло быть критерием художественности? Ответ один: новый складывающийся тип художественного мышления (или: новые эстетические отношения фольклора к действительности).

«Новый тип художественного мышления» создавался благодаря особым историко-культурным условиям, на основе прочного союза устной и переложившей революционной «книжной» поэзии. Родилась новая форма коллективности в народном искусстве, «отражающая общность образного мышления народа, общность эстетических идеалов и вкусов».<sup>23</sup> На этом основании можно было бы говорить об единстве художественного метода в рабочем фольклоре и революционной пролетарской литературе. Этим методом мог быть социалистический реализм.

Но дело в том, что «общность образного мышления» не была абсолютной. Общим был эстетический идеал, но не способы его художественного воплощения.

«Новый тип художественного мышления» в литературе не определял полностью характера стиля, образных приемов того или иного писателя, поэта, т. е. не лишал их творчество индивидуальных черт. То общее, что было привнесено в литературу социалистическим идеалом, сочеталось с глубоко индивидуальными качествами поэтики Радина и Горького, Д. Бедного и Серафимовича, Коца и Брюсова.

Напротив, вся история зарождения, развития рабочего фольклора — это история формирования на почве социалистического идеала новых художественных традиций, т. е. общих, разработанных коллективом, образов, общей поэтики, единых мотивов и сюжетов. Все это обусловлено спецификой фольклора как искусства, непреходящими качествами которого остаются традиционность, коллективность, устность. Традиции в фольклоре — это не то, что традиции в литературе. Как бы ни бедна была поэтика рабочего (дореволюционного) фольклора, в ней можно разглядеть тенденции к художественному совершенствованию, к выработке устойчивых форм революционно-пролетарской поэтики.

Рабочие песни записаны в основном в советское время, история создания той или иной из них еще не установлена, поэтому мы не можем рассматривать вопрос о традициях в хронологическом плане. Но это не значит, что эту проблему вообще нельзя решить.

## 4

Г. В. Плеханов верил, что «только рабочий класс даст поэзии самое высокое содержание».<sup>24</sup> Действительно, только в фольклоре пролетариата появились впервые такие темы, как красота труда, счастье в борьбе за свободу народа, мотивы равенства, товарищества, братства; до появления образа революционера агитатора в «книжной» поэзии он впервые был нарисован в песнях рабочих и их сказах («На Нижнетагильском заводе» и пр.).

Новые темы и образы, строгие и величественные по своему содержанию, воплощались в соответствующей форме. Отсюда, по словам Луна-

<sup>22</sup> Дымшиц, стр. 138—140.

<sup>23</sup> В. Е. Гусев. Проблемы теории фольклора, стр. 6.

<sup>24</sup> Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948, стр. 485—487.

чарского, «глубоко активный» характер рабочей поэзии, своеобразие ее «строгой, простой поэтики».<sup>25</sup> Одним из первых Луначарский подошел к оценке рабочей поэтики как к развивающемуся явлению. Он резко осуждал эстетский, формалистический подход к ней тех, кто привык к «побрякушкам и ужимкам манерно выработанного стиля».<sup>26</sup>

Сначала простота была примитивом. В этом мы могли убедиться уже и знаем, почему так произошло. Но вот просматривая песню за песней, сказ за сказом, частушку за частушкой, мы все чаще наталкиваемся на «общие места» в них, замечаем, что творческие усилия коллектива постепенно начинают овладевать материалом, что рождаются новые художественные традиции, помогающие коллективу в поэтической форме обобщать и рисовать явления действительности.

Прежде всего — излюбленные мотивы. Имеется в виду не просто тема, а определенный художественный поворот этой темы, особый художнический подход к ней. Если под этим углом зрения рассмотреть все песни, вошедшие в сборник А. И. Нутрихина (а это при всех его недостатках пока самый полный сборник песен русских рабочих), но нетрудно заметить, что содержание их сводится к нескольким повторяющимся мотивам. Это: «прощай белый свет» (71, 82, 47, 74, 75, 83); «распроклятая машина» (77, 80, 81, 82); «жить я ведь тоже хочу» (82, 97, 141); «буду деньги наживать, горе водкой заливать» (68, 69, 70, 72, 73, 77, 78, 79); «вот гудок прогудел на заводе» (67, 71, 73, 92, 124); «поднимется мститель суровый» (88, 89, 130, 133, 134, 138, 144, 146, 147 и др.); «так сойдемся, братья, дружно, чашу братства вместе пить», или «мы — братья, мы — братья», или «братья братьев привязали» (89, 91, 99, 138 и др.); «поднимем родную дубину» (все варианты «Дубинушки»); «Топоры наострим и пойдем на царя» (84, 92); «Вы жертвою пали в борьбе роковой» (87, 88, 89); «Поднимается солнце свободы» (все гимны и марши).

Конечно, один перечень мотивов еще ничего не доказывает. Но разве не показательно, что великое множество жизненных ситуаций, отраженных в песне, сводится всего к нескольким идейно-художественным мотивам, к вариациям нескольких сюжетов?

Это явление синтеза в рабочем фольклоре было вызвано самой действительностью и отразило наиболее существенные и характерные стороны классовой борьбы пролетариата. Более частные, второстепенные события уходили на второй план, и постепенно теряли свое значение фольклорные произведения о них. В фольклоре рабочих происходит, так сказать, «естественный отбор», а вместе с ним идет процесс укрупнения образов, создания произведений большой обобщающей силы.

Там, где начинаются обобщения, выраженные в художественной форме, мы имеем дело с настоящим искусством.

Обобщения в рабочем фольклоре идут прежде всего по линии создания традиционных сюжетных мотивов, т. е. не так, как в литературе, где обобщение начинается с создания типических образов. Типических человеческих характеров в поэзии рабочих нет, как не было их и в традиционном фольклоре. За «глубокие типы» пытаются выдать образ «бедняка» из песни «На Нижнетагильском заводе» или образ парня из песни «На заводе парень жил»:

Он по улице ходил,  
Знамя красное носил...

<sup>25</sup> А. В. Луначарский. Письма о пролетарской литературе. Что такое пролетарская литература и возможна ли она. Борьба, 1914, № 1, стр. 25—27.

<sup>26</sup> Там же, стр. 27.

Девушка, от лица которой ведется повествование, говорит:

Я скажу тебе секрет —  
Мне дороже его нет.

Вот и все, что мы узнаем об этом «типическом» образе.<sup>27</sup>

Герои рабочей поэзии, часто бесплотные, очерченные весьма условно, живо представляются нашему воображению потому, что они действуют всегда почти в одних и тех же условиях («типических обстоятельствах»), иначе говоря, связаны с одним и тем же образно-сюжетным мотивом.

Повторение одних и тех же мотивов (например, «распроклятая машина» или «мы — братья, мы — братья») вызвало процесс постепенного создания «общих мест» в рабочих песнях.

О каторжных условиях труда на капиталистическом заводе говорится во многих песнях:

1) Распроклятый наш завод,  
Перепортил весь народ;  
Кому — палец, кому — два,  
Кому — по локоть рука.  
Грудь расшиб себе два раза...  
и т. д.<sup>28</sup>

2) У фабричных сердце мрет,  
Им не хочется работать.  
Со полуночи вставать,  
У машинушки дремать.  
Одна девка задремала,  
Во мотыль рука попала.  
Белу ручку оторвало,  
Да за мастером послала.

Как и мастер-то идет,  
Да стальные ключики несет.  
Он машину отпирал,  
Белу ручку вынимал...  
Распроклятый весь завод  
Никто замуж не берет...  
Что ни барин, ни купец,  
Ни заезжий молодец...<sup>29</sup>

3) Машинист рано вставал  
Нас на сменушку сзывал.  
Нам не хочется вставать,  
С полуночи работать.  
Я нарочно упаду,  
Под машину попаду,  
Белу ручку оборву.  
За приказчиком пошлют...  
Вот приказчики идут,  
Да стальные ключи несут,  
Белу рученьку найдут,  
Во больницу унесут.<sup>30</sup>

4) Распроклятый наш завод  
Перепортил весь народ,  
Перепортил, перегадил —  
Никто замуж не берет...  
Тот один лишь и возьмет,  
Кто свиней в лесу пасет.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Песни русских рабочих, стр. 148.

<sup>28</sup> В. Е. Гусев. Русские песни Южного Урала. Челябинск, 1957, стр. 54.

<sup>29</sup> Песни русских рабочих, стр. 66—67 (далее ссылки в тексте).

<sup>30</sup> Там же, стр. 67.

<sup>31</sup> Русские песни. Составил и комментировал Н. А. Усов. Горький, 1940.

По времени создания, по месту бытования, по идейной направленности — это разные песни (не варианты одной и той же песни, за исключением четвертой, а именно разные песни). Лирические герои этих текстов — непохожие друг на друга люди: в первом — это рабочий, жалующийся на свою горькую судьбу, во второй — девушка, про которую поется, потеряла руку на заводе; в третьей — сам герой, измученный работой, подставляет под машину руку, в четвертом — девушка, изувеченная заводом, боится, что ее никто замуж не возьмет. Но все песни объединены одним «сюжетным мотивом»: «распроклятая машина», и мы видим, как из одного текста в другой переходят очень близкие друг другу «словесные формулы»:

Распроклятый наш завод  
Перепортил весь народ. . .

Распроклятый весь завод,  
Никто замуж не берет. . .

Распроклятый наш завод  
Перепортил весь народ;  
Кому — палец, кому — два,  
Кому — по локоть рука. . .

Белу ручку оторвало. . .  
Как и мастер-то идет  
Да стальные ключики несет.  
Он машину отпирал,  
Белу ручку вынимал. . .

Под машину попаду,  
Белу ручку оторву.  
Вот приказчики идут,  
Да стальные ключи несут. . .

Возможно, процесс протекал и обратным образом, т. е. из одной песни возникло четыре варианта, но тем более показательным, что во всех вариантах сохраняются устойчивые поэтические формы, свидетельствующие об определенной художественной традиции.

В трех концах страны записаны песни, посвященные различным темам: гибели шахтера (Донбасс), жизни горнозаводских рабочих (Урал), революционеру, сосланному на каторгу (Сибирь). О вариантах одной и той же песни здесь и речи быть не может. Но тема выражается посредством общего мотива: прощания героя с родиной. Отсюда родство словесной атрибуции:

Прощай навеки, коренная,  
Мне не увидеться с тобой.  
Прощай, Маруся, ламповая,  
И ты, товарищ, стволочной.  
(стр. 77).

Прощай, страна моя родная,  
Прощайте, все мои друзья,  
Друзья мне здесь — железны цепи,  
И тачка — верная жена.  
(стр. 127).

Прощай, прощай, белый свет,  
Тебя увижу или нет,  
Прощай, ясная заря,  
Прощай, милочка моя.  
(стр. 71).

Наиболее удачные находки становились достоянием всего творческого коллектива, т. е. всей массы рабочих песенников. Вырабатываются традиционные приемы выражения образно-сюжетного мотива. Так, очень часто разнообразные темы раскрываются в форме предчувствия, особенно в песнях шахтеров:

— Вот что-то сердце заболело, —  
Шахтер жене своей сказал.  
— Али погибель свою чуешь? —  
Шахтер жене не отвечал.

(стр. 103).

Может быть, спускаюсь я навеки,  
Может, в руки смерти я попал.

(стр. 141).

Сидит у окошка больная жена,  
Уныло глядит на дорогу:  
Живым ли вернется семейства глава,  
Придет иль придет на дрогах?

(стр. 142).

Как правило, предчувствия сбываются.

Все знают, как популярны были в эпоху революции 1905 года сатирические песни — «акафисты», молитвы «за здравие» и «за упокой» (стр. 158—160), а также «колыбельные песни». <sup>32</sup> Характерно, что тексты рабочих песен складывались на одни и те же мелодии, из которых особенным успехом пользовались «Ах, тошно мне», «Севастопольская солдатская» (слова Л. Н. Толстого), «Последний нынешний денечек», «Дубинушка», «Камаринская». Создание текстов на известные мелодии облегчало путь коллективного словотворчества. В дальнейшем создаются оригинальные «рабочие» мелодии, высшим выражением которых были революционные гимны и марши. Здесь необходимо подчеркнуть такую особенность складывающихся традиций пролетарского фольклора — их интернационализм. Музыкальная и словесная основа рабочего фольклора возникла благодаря творческим усилиям разных народов (вспомним судьбу таких гимнов и песен, как «Интернационал», «Варшавянка», «Похоронный марш» и т. п.). На русской почве они получили дальнейшее развитие и приобрели некоторые черты самобытности. Так складываются традиционные стилевые приемы, возникающие в результате повторения наиболее метких и, следовательно, полюбившихся словесных выражений. Стоило кому-то спеть про Савву Морозова:

Ах, уж Саввушка умен, умен, умен, —

(стр. 153).

как эта фраза сделалась крылатой и отозвалась в другой песне:

Ох, Демидов уж умен, умен, умен,  
И за это он начальством отличен.

(стр. 154).

Глеб Успенский писал в свое время: «Песня о жизни рабочего человека оставила хорошее впечатление: без всякой утайки рисуя его горькое положение, его бедность, пьянство, каторжный труд, она рисовала в этом захваченном черною неблагодарною работою человека — человека

<sup>32</sup> Песни уральского революционного подполья. Составители М. С. Кашеваров и К. В. Богоматов. Свердловск, 1935; стр. 79, 87, 89.

здорового, со здоровым духом, умеющего свою темную и трудную жизнь осветить здоровым и светлым юмором».<sup>33</sup>

В «здоровом и светлом юморе» рабочих проявлялось их классовое сознание, их человеческое достоинство. Отсюда одна из первых поэтических традиций рабочей песни — иронизирование героев над собой, рассказ о своей невыносимой жизни с веселой улыбкой на лице. Про свою «страсть к вину

Все узнать-то нам охота,  
Из какой посуды пить.  
Добры люди, пособите,  
Научите, как нам быть.

(стр. 108).

Будто бы пьют они из простого «любопытства» — хочется узнать, какая посуда всего удобнее.

Рабочие, посланные на каторгу, делают вид, что они туда явились «по собственной охоте»:

Мы «по собственной охоте»  
Были в каторжной работе —  
В северной тайге.  
Мы теперь научились —  
Больше не пойдем. . .

(стр. 79).

Сысертские песенники наивно «удивляются», потому что много «бабы слез пролили», а на улице «ни одной грязиночки»:

Ты Шиповка, ты Шиповка,  
Камениста улочка.  
Сколько бабы слез пролили,  
Ни одной грязиночки.

(стр. 108).

Рабочие и без того получали гроши, на которые не прожить, а тут еще «драли семь шкур» торговцы-мошенники; об этом с иронической усмешкой повествует песня:

Положенье наше — рай,  
Знай, по лавке забирай.  
Набирай себе обнов,  
Хоть бросай потом все в ров.  
Бери чаю, бери мыло,  
Хоть не это нужно было.<sup>34</sup>

В песне «Замученный, истерзанный» находим такие строчки:

Получки получаю  
В месяц рублей пять,  
Иду и рассуждаю:  
Куда мне их девать?

Денег так «много», что их и деть бедному рабочему некуда. Видим, что даже в очень грустной по общей тональности песне нашлось место для шутки, в данном случае — для горькой иронии. Но показательно, что этот куплет встречается только в одном варианте много раз записанной песни: очевидно, она либо сразу сложилась в «сильной», т. е. здоровой духом, рабочей среде, либо представляет собою уже продукт поздней традиции, — даже на самое мрачное глядеть с позиций человеческого достоинства, с эстетических позиций комического. Последнее более вероятно.

<sup>33</sup> Г. И. Успенский. Материалы и исследования, т. 1. М.—Л., 1938, стр. 47.

<sup>34</sup> Архив ГО, разряд 57, т. I, № 49.

Иногда комическое выражалось в остроумной форме. Например, в одной из песен рассказывается, как рабочие роют колодезь под присмотром станового. Давно прошли все сроки, увеличивается глубина вырытой ямы, а надсмотрщик все еще не дает команды к обеду. Песня по этому поводу замечает:

Мы спросили про обед —  
Становой вскричал в ответ:  
Погодите, мои детки,  
Не дошел обед до метки.

(стр. 74).

Подобных примеров можно было привести великое множество, беря их из любой песни крепостнической эпохи. Странно, что этой эстетической стороны ранних рабочих песен наши исследователи не замечают, а обращают внимание только на специальный цикл сатирических песен, которые, конечно, родились позже, уже из определенной художественной традиции рабочих.

В смысле словесно-изобразительных средств рабочих фольклор опирается на литературные традиции (строфичность, рифмовка, силлаботоника), но не отказывается и от излюбленных приемов традиционного народно-поэтического творчества. Все знают, какое значение в старой песенной лирике имели символы природы, положительные и отрицательные параллелизмы, уменьшительные и ласкательные слова и пр. В соответствии с новыми взглядами на действительность интерес к красочным описаниям природы и быта у рабочих пропал. Однако совсем не использовать богатых традиций «крестьянского» фольклора рабочие не могли. Так, в немногих случаях мы нашли традиционный параллелизм.<sup>35</sup>

Первая часть параллели — это традиционные фольклорные образы («трава в степи колышится», «не кречеты слетаются», «соколы сизокрылые», «не стая воронов слеталась»), что доказывает живую преемственность в словесно-изобразительных средствах между традиционным крестьянским и новым рабочим фольклором. Но качественное наполнение второй части образа уже совсем иное — соответствующее современным явлениям действительности. Более того. Подавляющее большинство метафорических образов, построенных по принципу параллелизма, совсем лишено традиционности, вернее сказать, они начинают собой новую традиционность. Вот некоторые примеры:

Друзья мне здесь — железны цепи,  
А тачка — верная жена.

(стр. 127).

Не кнутом нас бьет — рублем...

(стр. 91).

Но не слушает машина, —  
Знай, стучит себе, стучит.  
«Отдохнешь в сырой могиле», —  
Этот стук мне говорит.

(стр. 77).

Солнышко на ели,  
А мы еще не ели.

(стр. 59).

Кто на горе не бывал,  
Тот и горя не видал.

(стр. 59).

<sup>35</sup> См.: Песни русских рабочих, стр. 88—89, 123, 134.



В рабочей среде, этом новом «авторском коллективе», постепенно отстаивались наиболее удачные словесно-изобразительные «формулы». Что отстоялось? Процесс этот протекал на новой эстетической основе. Что же считалось красивым и прекрасным у рабочих? Проверим это на примере песен, построенных на одном мотиве — «и поднимется мститель суровый, и солнце свободы взойдет».

В песнях, сложенных бесспорно ранее 1890 года, этот мотив звучал так:

- 1) Что скоро из наших костей  
Подымется мститель суровый  
И будет он нас посильней...  
(стр. 88).
- 2) Наступит скоро ваш черед!  
За этот стон, за эти раны  
Вам отомстит родной народ!  
(стр. 134).
- 3) Но близок уж час, и мы отомстим,  
Оружье себе мы достанем!  
(стр. 136).
- 4) Смерть — царю, злодеям — мщенье,  
Час суда для них настал...  
(стр. 138).
- 5) О, где же тот мститель суровый,  
Который за смерть отомстит?!  
(стр. 139).

В этих отрывках идея выражается еще непосредственно. Однако традиция, коллективная обработка мотива привела постепенно к тому, что в песне, помимо идеи отмщения, борьбы за свободу, появляется и поэтический образ. Все чаще и чаще повторяются в песнях такие символические изображения идеи «отмщения», идеи «освобождения», как «вскипающее море», «поднимающаяся волна», «час пробуждения», «утро свободы», «заря свободы», «восход солнца», «наступление весны».

Нельзя не обратить внимания на тот факт, что эволюция рабочей песенной традиции опять привела в основном к поэтическим образам, навеянным природой. Но эти образы теперь являются художественным воплощением новых народных общественных и эстетических идеалов.

Революция, свобода, борьба за счастье людей — таковы представления рабочих о прекрасном. Эти новые представления о прекрасном сливаются с извечным источником красоты — жизнью. А жизнь легко ассоциируется с такими красками, в которых сильнее всего проступает идея жизни — «солнечное», «весеннее», «светлое», «красное».

И вот декларативно звучавший в ранних рабочих песнях мотив «отмщенья» теперь приобрел эстетическое содержание, оказался «поэтической идеей». Пролетарии говорят о приближающемся часе возмездия как о «потоке вешних вод», как о «грозе», «буре», после которых наступает царство свободы:

Хлынем, братья, не робея,  
Как потоки вешних вод!  
Пусть для деспота со сворой  
Час отмщенья пробьет!

(стр. 89).

Нас поднимет наверх пробужденья волна,  
Разорвем капитала мы сети.

(стр. 147).

Стон за стоном несется, как в буре морской  
За волною волна, за прибоем прибой.

(стр. 208).

Бурно несется, волна за волной, —  
Это народного мщенья гроза.

(стр. 218).

Моря народного грозный прибой. . .

(стр. 200).

И, как в бурю волна, пробуждаясь от сна,  
Люд рабочий бушует, как море.

(стр. 207).

Век насилия и произвола, во власти которых находился народ, отождествляется со сном природы и человека (вспомним «зимнюю спячку» природы в традиционном фольклоре: выход на бой, «час отмщенья» — означают пробуждение к жизни, весну).

Знайτε — скоро все проснется, — поют рабочие и призывают:

Пусть же проснется и русский народ!

(стр. 218).

Эх, пробудись ото сна вековечного,  
Русский рабочий народ!

(стр. 223).

И, как в бурю волна, пробуждаясь от сна. . .

(стр. 207).

Проснись, народ рабочий!  
Проснись, голодный люд!

(стр. 198).

Как крестьянин-земледелец когда-то все свои надежды связывал с приходом весны, которая должна была разогреть «мать-кормилицу», так и теперь, но на другой эстетической основе, рабочий прославляет «весну-красну», солнце.

Прочь, непогода, —  
Солнце встает.

(стр. 220).

Пусть наш клич раздастся разом,  
Как весенний первый гром!

(стр. 200).

Солнце — наш факел победный. . .

(стр. 201).

Красным парусом заплещут,  
Вещим парусом весны!

(стр. 202).

Горячее солнце на землю глядит  
Огнем лучезарным в нас песня горит,  
Та грозная песнь про свободу.

(стр. 204).

Первое Мая — праздник весны,  
Мощный прибой пролетарской волны.

(стр. 204).

Жизнь — это солнце, это свет; все жизненные явления в русском традиционном фольклоре, служившие предметным воплощением прекрасного, обозначались светлым красным цветом. «Отмщенье», революция, свобода в представлении рабочего прекрасны, поэтому он не жалеет светлых «зоровых» красок для их изображения:

И над Русью ярко вспыхнет  
Славной волюшки заря.

(стр. 231).

Возвестим всему народу  
Песней звонкою своей  
Мы грядущую свободу,  
Зорю новых, светлых дней.

(стр. 230).

На борьбу за свет, за свободу...

(стр. 226).

Светлый праздник майский.

(стр. 200).

Завтра — светлый праздник Мая!  
Завтра — зори небосвода...

(стр. 202).

Мы отомстим! Взойдет заря  
Под заревом кровавым!

(стр. 223).

Интересно, что рядом с традиционными образами «зари», «солнца» часто в революционных песнях рабочих встречается эпитет «кровавый». Старая эстетика фольклора связывала с этим эпитетом неприятные ощущения. Революционная эстетика пролетариата, напротив, не боится слова «кровавый», ставит его в ряд с поэтическими символами, обозначающими самое прекрасное — борьбу за свободную жизнь:

И в битву мы вступим, расправивши крылья,  
Под сенью кровавых знамен.

(стр. 220).

И близка уже эта пора!  
Как кровавое знамя завееет.

(стр. 134).

Мы отомстим! Взойдет заря  
Под заревом кровавым!

(стр. 223).

Объясняется это тем, что в сознании пролетариата слово «кровавый» было синонимом слова «красный», а последнее вобрало в себя представление не только о всем наиболее жизненном, здоровом (как в старой эстетике), но и о павших борцах за свободу, чья кровь должна искупиться в борьбе за свободу. Содержание слова «красный» наполнилось пафосом социалистической революции, следовательно, значительно обогатилось по сравнению с подобным эпитетом в традиционном фольклоре («красная

заря», «красна девица»). Вот почему поэтический символ «красного знамени» был особенно популярен в рабочем фольклоре:

Красное знамя взвилось над землей...  
(стр. 218).

Написавши на знамени красном  
Боевые свободы слова.

(стр. 208).

И знамя красное бери,  
Алее утренней зари.

(стр. 199).

Рабочие гораздо более сознательно относятся к своему творчеству. Пролетарские поэты прекрасно понимают, что «красное знамя» — это символ, и они подчеркивают это:

... как символ свободы  
Красное знамя свое развернем.  
(стр. 218).

Красное знамя, заветное знамя,  
Символ свободы святой...

(стр. 229).

... стяг цвета крови  
Дала Коммуна, тот цвет зари...  
(стр. 230).

Мы взяли только один мотив из наиболее популярных в песенном репертуаре революционных рабочих. Но и на этом примере видно, как стремительно развивались новые поэтические традиции, возникшие с появлением «нового типа художественного мышления».

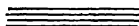
Какие можно сделать выводы?

Эстетические взгляды рабочих складывались в огне классовых боев. В своем развитии они прошли два этапа: до 90-х годов XIX века — период разрушения классической фольклорной эстетики и зарождение элементов новой эстетики; с 90-х годов прошлого столетия начинается период окончательного формирования специфических эстетических воззрений пролетариата.

В основе последних лежит социалистический идеал. Благодаря этому еще до Великой Октябрьской социалистической революции пролетарское искусство вступило на путь нового художественного метода — социалистического реализма. По ряду причин поэтика фольклора сближается с поэтикой «книжной литературы», грани между устным народным творчеством и литературой заметно стираются, но не исчезают совсем. Сохраняются такие специфические качества фольклора, как устность, коллективность и традиционность — признаки, имеющие эстетическое содержание.

Рабочий фольклор не только использует традиции старинной «крестьянской» народной поэзии, но и создает новые, которые с годами обогащаются и развиваются.

Эстетические свойства рабочего фольклора в различных жанрах раскрываются по-разному. Изучение рабочих сказов, песен, частушек, анекдотов в этом направлении поможет до конца решить проблему качественных изменений, которые появились в народно-поэтическом творчестве с приходом на историческую арену пролетариата.



---

---

А. М. АСТАХОВА

## ИМПРОВИЗАЦИЯ В РУССКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

(ЕЕ ФОРМЫ И ГРАНИЦЫ В РАЗНЫХ ЖАНРАХ)

В литературе о фольклоре импровизация постоянно упоминается как одно из характерных свойств устного словесного и словесно-музыкального искусства. При импровизации замысел внезапно, быстро, без предварительной подготовки облекается в художественную форму или одновременно происходит и рождение самого замысла, и его художественное воплощение. Действительно, такой вид творчества сопутствует фольклору на протяжении всех веков его развития, и это в значительной степени определяется особенностями его устной жизни.

В фольклоре происходит постоянное обновление. Отмирает старое, рождается новое, изменяется, переоформляется созданное прежде. И в этом процессе известная роль принадлежит импровизации.

Однако не все новое, что появляется в фольклоре, можно рассматривать как результат импровизации. А такая тенденция наблюдается: импровизация порой отождествляется с так называемым индивидуальным моментом в фольклоре, со всяким проявлением личного творчества.

Так, например, во вступительной статье к сборнику фольклора казаков-некрасовцев о Великой Отечественной войне все песенники и песенницы, сложившие новые произведения или переделывавшие старые, названы импровизаторами, а сложенные ими произведения квалифицируются как импровизации. Говоря, например, о переоформлении одной старой лирической песни в песню о борьбе с фашистской Германией, автор пишет: «Эту песню (т. е. старую лирическую, — А. А.) некрасовцы относят к числу „компанейских“ песен. Она как лирическая чаще всего исполнялась на „беседах“, в „компаниях“. Т. И. (речь идет о талантливой песеннице Кубани Татьяне Ивановне Капустиной, — А. А.) взяла ее за образец и создала песню под названием „Назад воротила Красная Армия“, причем эта последняя импровизация выражает уже общественную тему, тему периода Отечественной войны». И далее приводится сама песня.<sup>1</sup>

Но не имело ли здесь место предварительное обдумывание, так сказать, сознательное прилаживание привычных песенных формулировок к изображению иной, современной действительности, к выражению порожденных этой действительностью чувств и мыслей? Иначе говоря, не играл ли в этом случае роль определенный творческий труд — предварительное обдумывание, вынашивание замысла, работа над словом, поиски наилучших для поставленной цели средств выражения, т. е. все то, что обязательно

---

<sup>1</sup> Песни и сказки. Фольклор казаков-некрасовцев о Великой Отечественной войне. Зап., вступ. статья и сведения о сказителях Ф. В. Тумилевича. Ростов н/Д, 1947, стр. 10.

присутствует в творческом процессе при создании литературных произведений независимо от того, что иногда первые наброски рождаются импровизационно?

Подобные же творческие поиски отражены в переданном нам Еленой Кононенко рассказе сказительницы Е. В. Волковой о том, как однажды на фронте во время Великой Отечественной войны, в землянке, куда Волкова приехала с бригадой сказителей, она всю ночь не сомкнула глаз — «ворочался — по ее словам, — в сердце новый сказ» про русского героического солдата, но не хватало ей слов.<sup>2</sup>

Вместе с тем и у Волковой, и у Капустиной наблюдались несомненные случаи импровизационного сложения новых произведений. Ф. В. Тумилевич рассказывает, при каких обстоятельствах, именно в порядке импровизации, был создан Т. И. Капустиной плач «Дитятка ты моя полоненная».<sup>3</sup>

«22 августа 1944 г. к ней пришел председатель колхоза Т. И. Горшков и принес номер газеты „Правда“. Показывая на статью и фотокарточку, он рассказал содержание статьи о возвращении русской девушки из немецкого рабства. Девушке было 24 года, но она выглядела изможденной старухой. Татьяна Ивановна внимательно слушала председателя колхоза, а когда он ушел, она стала голосить, в результате чего и был создан ею плач „Дитятка ты моя полоненная“».<sup>4</sup>

Случай этот подобен известному факту импровизационного сложения М. С. Крюковой плача-сказа о Ленине («Каменна Москва вся проплакала») непосредственно сразу же после посещения Мавзолея, тут же у стен его.

Елена Кононенко рисует такую сцену, происшедшую во время посещения ею сказительницы Волковой на ее родине в дер. Петушки Московской области. Беседовали о том, как Волкова слагает свои сказы. И вот «Волкова подошла к стене, где рядом развешаны семейные фотографии. Лицо осветила материнская любовь и печаль. Горячим шепотом заговорила:

Три сына есть на фронте,  
Один уж без вести пропал.  
Неужели — и сокол мой ясный  
Под вражеской пулей упал.  
Или же он, мой ненаглядный,  
В звериные когти попал...

— Это я про Павла, — объяснила Елена Васильевна, — а Сережа и Николай (остальные сыновья Волковой, тоже находившиеся на фронте, — А. А.) пишут». «Непонятно было, — говорит Елена Кононенко, — сейчас родились эти строки сказа или уже давно жили в сердце».<sup>5</sup>

Судя по всей изображенной обстановке, Кононенко присутствовала как раз при акте импровизации.

Явное проявление импровизации зафиксировано Ф. В. Тумилевичем у другой сказительницы — Агафьи Лукьяновны Зайцевой. «Записав от Капустиной, — рассказывает собиратель, — плач „Будь ты проклят, Гитлер“, я в тот же день пошел к Агафье Лукьяновне и прочел его. Этот плач вызвал у нее воспоминания о пережитом ужасе, и она расплакалась, сказав: „Это Танюшка голосила“ (т. е. Татьяна Ивановна Капустина, — А. А.). Затем она рассказала о виденном ею при немцах и перешла на

<sup>2</sup> Е. Кононенко. Чудесные сказы Елены Волковой. Литература и искусство, 1944, 11 марта, стр. 2.

<sup>3</sup> Песни и сказки. Фольклор казаков-некрасовцев о Великой Отечественной войне, стр. 28, № 16.

<sup>4</sup> Ф. В. Тумилевич. Песни казаков-некрасовцев. Ростов н/Д, 1947, стр. 159.

<sup>5</sup> Литература и искусство, 1944, 11 марта, стр. 2.

речитатив, а потом стала голосить (причитать). Так ею был создан плач: „Если бы воры да наживали дома“». <sup>6</sup>

Импровизационно, по-видимому, складывались Марфой Семеновной Крюковой многие части ее стихотворного жизнеописания, <sup>7</sup> импровизационно также переоформлялись ею в былины некоторые сказки и литературные произведения, но одновременно имела место и предварительная подготовка — обдумывание самого развития темы, определение состава, порядка расположения и содержания отдельных эпизодов и т. д. Новые сказки, сказки на современные темы (М. М. Коргуева, Е. И. Сороковикова, И. Ф. Ковалева и др.) возникали несомненно уже не в порядке импровизации, а как результат известной творческой работы, творческого труда, так же как и целый ряд стихотворных сказов и «новин».

Напомню, например, показательный в этом отношении рассказ А. Н. Нечаева о том, как возникла его запись сказки М. М. Коргуева «Про Чапая».

В январе 1937 года Матвей Михайлович приехал в Петрозаводск, и в первый же день ему пришлось присутствовать на вечере народного творчества, где сказитель Рябинин пел две новые былины. На другой день Коргуев говорит мне:

— Слышал ли ты, как Рябинин пел про Чапая?

— Слышал; а тебе понравилось?

— Слушай, А. Н., а если я скажу сказку тебе про Чапая, запишешь?

На мой вопрос, почему он раньше никогда ничего не говорил об этой сказке, он ответил:

— Разве все сразу выпомнишь. Год уж не один, я думаю, прошел, как читали книжку на тоне про все эти его похождения. Уже забывать стал, а вчера вспомнил. Только слушай, что я тебе скажу: не будем сегодня писать, еще не так складно сегодня она выйдет, запишем потом.

Через несколько дней, продолжая запись, я завел разговор о Чапаеве и напомнил Коргуеву о его обещании.

— Да что рассказывать, как уж все в книжке напечатано. Ты это все происшествие лучше моего, наверно, знаешь. Дело было в общем так (этого ты не пиши).

И через минуту стал рассказывать. <sup>8</sup>

Так обстоит дело с возникновением в фольклоре новых произведений. Но и при исполнении традиционного фольклора, когда происходит варьирование произведения, нельзя всякое изменение относить к импровизации. Иногда эти изменения являются плодом предварительных поисков для восполнения забытого или результатом осознанного стремления улучшить, дополнить, особо акцентировать высказанную мысль или образ.

Известно, что некоторые сказители и песенники, обладающие особым чувством ответственности за «правильное» исполнение, не соглашались на запись от них произведений прежде, чем они возродят их в своей памяти. А. В. Марков писал об Аграфене Матвеевне Крюковой, что «перед тем как сказывать старину, она заранее обдумывает, боясь, как бы не содрать». <sup>9</sup>

То же самое видели собиратели не раз и у ее дочери, М. С. Крюковой, при записи от нее былин. Обе, и мать и дочь, вносили чрезвычайно много своего в исполняемые ими традиционные былины, и это свое возникло не всегда импровизационно, а было результатом предварительного «придумывания». Но, конечно, у обеих сказительниц и импровизация при исполнении тоже имела место, поскольку обе несомненно обладали и даром импровизации, и особой к ней склонностью.

<sup>6</sup> Ф. В. Тумилевич. Песни казаков-некрасовцев, стр. 155.

<sup>7</sup> Марфа Крюкова. На Зимнем берегу у моря Белого. Записала летом 1939 года Э. Бородина-Морозова. Архангельск, 1940.

<sup>8</sup> Сказки М. М. Коргуева. Книга первая. Петрозаводск, 1939, стр. LX.

<sup>9</sup> А. В. Марков. Беломорские былины. М., 1901, стр. 28—29.

Как же и в чем проявлялась и проявляется в фольклоре импровизация в собственном смысле этого слова? Что давало и дает ей повод и основание? В какие соотношения приходила и приходит импровизация к традиции?

Импровизация несомненно играла основополагающую роль при зарождении фольклора. Об этом убедительно говорят наблюдения над словесно-музыкальным творчеством тех народов, у которых сохранялись и сохраняются некоторые формы культуры ранних ступеней общественного развития. Вне импровизации мы и не можем представить себе начальные стадии развития словесно-музыкального искусства, рождение которого вызывалось самой потребностью реагировать на различные явления, поражающие народное воображение, выражать мысли и чувства, возникшие в определенный, именно данный момент. Импровизационно создавались, конечно, первые коллективные трудовые песни, первые произведения, связанные с культом, прозаические и песенные повествования о каких-либо событиях и эпизодах, имевших значение в жизни рода или племени. В создании их большую роль, по-видимому, играла импровизация коллективная.

В дальнейшем, в процессе запоминания и повторения некоторых из этих первоначальных импровизаций, а также и того, что было создано уже в порядке предварительного творческого труда, устанавливалась известная устойчивость художественного выражения переживаний или художественного отражения действительности, определялись сюжеты, отстаивались постоянные поэтические композиции, т. е. образовывался фонд и определенных произведений, и определенных поэтических средств — складывалась традиция.

Но и на более поздних этапах развития фольклора, когда в различных жанрах уже выработались свои традиции, импровизация продолжала играть в фольклоре значительную роль, и это было обусловлено следующими факторами.

При устном исполнении традиционного произведения всегда происходит припоминание когда-то услышанного и усвоенного. Но даже при хорошем запоминании и усвоении кое-что может быть забыто. В памяти образуются известные лакуны, требующие заполнения. Вот один из поводов для импровизации. Эти лакуны могут заполняться и предварительно, до исполнения, путем заранее проводимого обдумывания, припоминания и подбора соответствующих замен, но когда какие-либо части произведения ускользают из памяти во время самого исполнения, тут неизбежно приходится прибегать к импровизации.

Кроме того, далеко не все произведения запоминаются досконально. Во многих случаях (наиболее сильно это проявляется в эпосе, сказке, причитании) исполнитель помнит только общие очертания сюжета, и ему приходится как бы вновь воссоздавать его. Вследствие этого происходит трансформация отдельных эпизодов, иное сочетание компонентов, из которых складывается сюжет, различные словесные вариации. Образуется новый вариант произведения. И в этом случае воссоздание традиционного сюжета может производиться двумя путями: 1) предварительным обдумыванием и творческими поисками и 2) импровизационно.

Психологическим же фактором, определяющим импровизацию в фольклоре, является то, что творчески одаренный народный певец или рассказчик в момент исполнения испытывает тот душевный подъем, то напряжение, собранность своих творческих сил, которые мы называем вдохновением. Отсюда и переживаемые исполнителем мгновенные озарения, которые и влекут за собой импровизацию, проявляющуюся в большем или меньшем варьировании исполняемого произведения.



Наконец, импровизационно возникают и совершенно новые произведения (отдельные случаи приведены выше), но это уже не та примитивная импровизация, которую мы предполагаем у первобытных людей и на ранних стадиях развития фольклора, а импровизация, осложненная и в какой-то мере ограниченная уже устоявшейся традицией.

У народов Советского Союза импровизация в фольклоре выражена в различной степени и проявляется в разных формах. О простейших импровизациях у саамов недавно интересно рассказала В. В. Сенкевич-Гудкова.<sup>10</sup> Более сложные импровизации у коми показал А. К. Микушев.<sup>11</sup> Огромную роль импровизация, как известно, играет в фольклоре народов Средней Азии, где она сама стала традицией и выражается в различных формах и жанрах.

Однажды мне самой посчастливилось быть свидетелем импровизационного сложения нового произведения казахским акыном — орденоносцем Азырбаевым Кеженом, любимым учеником Джамбула. Это было в декабре 1943 года. Шло совещание, организованное в Москве Всесоюзным домом народного творчества им. Крупской по вопросам собрания и изучения фольклора Великой Отечественной войны. На совещании присутствовали некоторые из выдающихся сказителей, среди них и Азырбаев. Во время одного из вечерних заседаний председателя собрания вызвали из президиума. Через несколько минут он возвратился, прервал заседание, сообщил, что только что передано сообщение о новой крупной победе наступающей Советской Армии, и предложил выйти всем на ближайшую площадь — им. Дзержинского, чтобы оттуда смотреть салют. На площади рядом со мной стоял Азырбаев, который вышел со своей домброй. Во время салюта я заметила, что Азырбаев, глядя в освещаемое вспышками салютов небо, наигрывал что-то на домбре и шептал. Когда мы вернулись в помещение, где происходило совещание, председатель сообщил, что только что Азырбаев сложил песню в честь победы и салюта. И Азырбаев спел нам ее, подыгрывая себе на домбре. Это был вид чистейшей импровизации, одновременное и мгновенное рождение темы, словесного и музыкального ее выражения.

Импровизация присуща также и русскому фольклору на всех стадиях его развития. Степень ее проявления и ее характер зависят, с одной стороны, от творческой природы, характера одаренности исполнителя и его отношения к исполняемому, с другой — от специфики исполняемых жанров, которая то ставит определенные границы импровизации, то раскрывает для нее довольно широкие возможности и обуславливает таким образом особый характер и особые формы ее проявления. Далее речь и будет идти об импровизации в русском фольклоре в период, когда во всех основных жанрах уже выработались определенные традиции.

\* \* \*

Среди хранителей и исполнителей традиционного фольклора во всех его областях существуют лица, предпочитающие вспомнить и передать в точности услышанное и усвоенное ими произведение, а забытое или припомнить, или, если это не удастся, опустить, не исполнить вовсе. Есть,

<sup>10</sup> В. В. Сенкевич-Гудкова. Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора (на материале песенной лирики кольских саамов). Русский фольклор. Материалы и исследования, V, М.—Л., 1960.

<sup>11</sup> А. К. Микушев. О внеобрядовых импровизациях (на материале трудовых импровизаций народа коми). Русский фольклор. Материалы и исследования, V, М.—Л., 1960.

наоборот, лица, которые и склонны, и способны забытое заменить своим (и не только забытое!), лица, у которых имеется потребность одно дополнить и развить, другое особо выделить, третье совершенно опустить как лишнее, затемняющее основное содержание, основные образы.

Эти-то лица преимущественно и создают новые варианты, обращаясь, в частности, и к импровизации. Но, чтобы пользоваться ею в полной мере, необходима не только склонность к ней, но и определенный дар импровизатора.

Однако возможности для импровизации в различных жанрах разные. В некоторых эти возможности очень ограничены. Заговоры, например, совсем не допускали импровизации по самому существу своему, так как каждое нарушение устоявшейся заговорной формулы могло лишить ее магической силы. Поэтому заговоры обычно передавались путем специального обучения им или путем записи. Конечно, и в заговорах встречаются изменения в передаче одних и тех же композиций, сокращение или, наоборот, развертывание их отдельными деталями. Но эти изменения, эта вариативность заговоров происходила в случае сокращения — из-за недостаточно точного усвоения заговорных формул, что влекло за собой выпадение целых частей или некоторых деталей. Разрастание же заговоров, очевидно, связано с сознательной деятельностью лиц, профессионально практиковавших заговоры и заинтересованных в том, чтобы сделать их словесно наиболее выразительными, а следовательно, и более действенными или сообщить им по крайней мере внешнюю видимость действенности. Вряд ли на поздних стадиях развития фольклора можно предполагать такое экстатическое состояние заговаривающего, которое в старые времена могло вызвать и произвольную, бессознательную импровизацию во время произведения заговора.

В основном по той же причине, что и в заговорах, не допускалась импровизация в заклинательных обрядовых песнях, также имевших утилитарные цели воздействия на силы природы словом, связанным с обрядом. Поэтому заклинательные обрядовые песни отлились в очень крепкие устойчивые формы, сохранить которые в точности помогали еще краткость и стихотворная форма самих произведений. И только там, где эти древние песни теряли свой обрядовый магический смысл и превращались в молодежную и детскую забаву, в игру, вносились импровизационные вариации.

В фольклоре необрядовом наименее доступными для импровизации при устном бытовании уже сложившихся сюжетов являлись исторические песни. Само отношение к ним исполнителей как к памяти о прошлом, о конкретных исторических событиях и лицах охраняло их вообще от каких-либо значительных изменений. Вопрос о степени стойкости и сюжетов, и самих текстов исторических песен со всей остротой поставлен в литературе о фольклоре как раз в наше время в связи с проблемой использования поздних записей для изучения более ранних песен, тех, которые не были в свое время записаны и известны только по этим поздним записям. Нельзя не согласиться с теми, кто этот вопрос решает в положительном плане, основываясь именно на большом значении и смысле исторической песни для народа. «Она для него, — справедливо пишет Б. Н. Путилов, — средоточие исторических воспоминаний и исторического опыта. Народ бережет свою историческую поэзию и не растрчивает ее содержания без нужды. У певцов особое отношение к историческим песням».<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Исторические песни XIII—XVI веков. Издание подготовили Б. Н. Путилов и Б. М. Добровольский. М.—Л., 1960, стр. 15.

Поэтому у носителей и исполнителей исторических песен не может быть стремления или потребности по-иному повернуть сюжет, качественно изменить его. Тщательно берегутся в памяти и усвоенные тексты. В области исторической песни чаще, чем, например, в лирической бытовой, мы встречаем очень устойчивые тексты (например, песни о взятии Казани, о Кострюке, о сынке Степана Разина, о Платове и др.). Характерно, что при повторных записях исторических песен от одних и тех же исполнителей, иногда через довольно продолжительный срок, текст песни обычно совсем или почти совсем не меняется. То же наблюдается и при сопоставлении записей одной и той же песни от певца-учителя и его учеников.

Однако и историческая песня все же подвергается изменениям, и известную роль в них играет импровизация, хотя исполнители простора ей по вышеуказанным причинам не дают. Импровизация при исполнении исторической песни проявлялась и проявляется преимущественно в чисто словесных вариациях, а порой во включении мотивов, которые помогают соотнести содержание песни и ее образы с новой исторической действительностью. Очевидно, именно импровизационно происходило часто и применение сюжетных схем ранних песен к более поздним историческим событиям путем подмены имен и названий. Это особенно можно предполагать для того периода, когда историческая песня сливается с песней солдатской. Именно в солдатской среде могли возникать нередко в порядке коллективной импровизации такие переключения ранее сложенных исторических песен в сферу современных исполнителям событий.

Уважение к историческому прошлому, сознание необходимости беречь память о нем, отраженную в фольклоре, ставит известные границы импровизации и в былинном эпосе. Однако большая сложность и объем текстов по сравнению с историческими песнями открывают значительно больший доступ импровизации. Уже давно раскрыто то обстоятельство, что далеко не все сказители былинного эпоса запоминали весь текст усваиваемой ими былины в точности и далеко не все к этому стремились. В изучении различных категорий сказителей выделен тип сказителя-«передатчика», характеризующийся стремлением к полной точности усвоения не только сюжета, но и всей словесной ткани данного произведения. Достигнуть же этого обычно удавалось при многократном прослушивании и повторении одних и тех же текстов, как это бывало в семьях или в промысловых коллективах. Обычно же процесс усвоения заключался, как известно, в овладении лишь общими очертаниями сюжета и составляющих его эпизодов, а также значительным запасом типических мест, былинных стереотипных формул, былинной фразеологией. Поэтому былина почти всегда в какой-то мере импровизировалась, если текст не был заучен в точности, но и в этом последнем случае неизбежны были в силу сложности и объемности произведения мелкие, чисто словесные вариации при самом исполнении.

Но импровизация и в эпосе небеспредельна. Она ограничена, во-первых, кругом определенных сюжетов в их канонических композициях, созданных в период продуктивной жизни эпоса; во-вторых, традиционностью основных былинных образов (героев-богатырей, врагов, с которыми они борются, других былинных персонажей); наконец, в-третьих, традиционными стилистическими и ритмическими средствами. Импровизация в эпосе проявилась и проявляется в основном в отборе и особом комбинировании готовых картин и формул, в словесных вариациях, в выделении то одних, то других сторон образа, в насыщении его новыми деталями, но всегда в пределах уже устоявшейся традиции. Хотя всякий почти исполнитель в большей или меньшей степени оказывался импровизатором, но замечено наличие сказителей с особой склонностью к импровизации,

которые при каждом исполнении одной и той же былины создавали совершенно отличные по композиции тексты. Таковы Аграфена и в особенности Марфа Крюковы, Андрей Сорокин, Василий Щеголенок и ряд других.<sup>13</sup> Но все же и их импровизаторское творчество протекало в рамках той же традиции. А там, где они резко нарушали традицию, получалось искаженные произведения, как это было у Щеголенка.

Еще в большей мере, чем в былине, импровизация проявляется в сказке. Рассказчик, исполнитель народной художественной прозы, всегда импровизатор. Стихотворный текст прочнее запоминается, чем прозаический. Поэтому даже среди исполнителей былин встречаем лиц, владеющих достаточно устойчивыми текстами. Но трудно представить себе сказочника, передающего раз навсегда затверженный текст. Всегда у него обнаружатся несколько иные повороты в передаче тех же эпизодов, которые были в исходной версии, иногда будут включены и новые эпизоды, будут варьироваться речи действующих лиц и т. д. К импровизации во время исполнения побуждает рассказчика та или иная реакция слушателей. Степень импровизации у сказочников, конечно, различна и находится в зависимости как от обстановки при рассказывании, так и от расположения и способностей исполнителя.

Трудно и в этих случаях отделить подлинную импровизацию от того, что придумано было, выношено сказочником предварительно. Мы же знаем, что некоторые сказочники были своеобразными собирателями. Они стремились выслушивать как можно больше сказок, они читали их в книгах и несомненно обдумывали освоенное. Только неоднократные наблюдения над сказочником, повторные записи от него же помогут выделить чисто импровизационные моменты. Возможности импровизации в сказке очень велики, но и у сказки есть свои каноны, есть традиционные сюжеты и традиционные композиции их, есть своя поэтика, и это тоже ставит свои пределы импровизации.

Как обстоит дело с песней? Многочисленные варианты одних и тех же песенных сюжетов в лирике необрядовой заставляют предполагать известную роль импровизации в этой вариативности. Довольно устойчиво мнение о том, что в процессе творчества новых народных песен первенствующую роль всегда играла импровизация, что песни и создаются «путем наслоения отдельных импровизаций».<sup>14</sup> Действительно, само построение лирических песен типа раздумья — сочетание в них нескольких образов и мотивов, раскрывающих тему, — дает большой простор для импровизации, которая может проявляться в перестройке этих сочетаний, в ином объединении родственных мотивов, в контаминации близких по теме песен и т. д.

Но хоровое начало в песне обычно препятствует широкому проявлению импровизации, так как участники хора должны подстраиваться друг к другу и к ведущему голосу. Незначительные проявления импровизации при хоровом исполнении можно видеть в расхождении отдельных фраз и слов текста у участников хора, а также в вариациях подголосков в исполняемой мелодии. Импровизация при хоровом исполнении может проявиться там, где чередуются запевала и хор. Запевала, начиная новую строфу, мог импровизационно менять ее. Об этом, между прочим, пишет и в отношении старых эстонских народных песен Херберт Тампере. «Коллективное пение, — говорит он, — требовало чередования *запевалы-им-*

<sup>13</sup> См.: А. М. Астахова. Былины Севера, т. I. М.—Л., 1938, стр. 82—85.

<sup>14</sup> См., например: Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 19, стр. 282.

провизатора с хором. Каждый спетый запевакой стих повторялся хором. Это давало возможность участвовать в пении и тем, кто не знал песни, тогда как у запевалы оставалось достаточно времени для того, чтобы вспомнить следующий стих или, в случае надобности, создать его».<sup>15</sup>

Чаще импровизация имеет место при сольном исполнении. У Ф. В. Тумилевича мы находим интересные наблюдения над исполнением песен Т. И. Капустиной. Одни из песен, именно те старые песни, которые были восприняты ею от матери, отца, мужа, «она исполняла точно, слово в слово». Но были песни, которые не уложились в ее памяти в устойчивый текст, и если по просьбе собирателя она повторяла какую-либо из этих песен, но тут же создавала новый вариант. «Бывали случаи, — рассказывает Тумилевич, — когда она, забыв некоторые стихи, тотчас же заменяла их новыми».<sup>16</sup> Но и здесь, конечно, импровизация протекала на основе определенной песенной традиции.

О том, как в порядке импровизации могли создаваться не только новые варианты лирических песен, но и новые песни, причем всецело на основе старой песенной традиции, хорошо показал нам А. М. Горький в своем очерке «Как сложили песню».

Возможности импровизировать в области народной песни почти безграничны. Но фонд русской народной песни, сложенной в основном в крестьянстве, оказался к XIX веку настолько богатым, что на протяжении всех последних периодов дореволюционной эпохи не было особенных внутренних стимулов для импровизационного переоформления старых песен и для создания новых. Из многообразного богатого запаса можно было всегда отобрать такие, которые отвечали бы назревшей душевной потребности в художественном выражении тех или иных мыслей и чувств. Не оттого ли певцы и певички так дорожили замечательным наследием многих веков в области лирической песни и стремились в точности воссоздать песню в том ее виде, в котором она была усвоена?

Что касается песен, складывавшихся в рабочей и революционной среде, то они возникали обычно уже не в порядке импровизации, а создавались подобно песням и стихам литературным, иногда даже уже не устным, а письменным путем.

Три жанра в русском фольклоре можно назвать импровизационными по преимуществу, поскольку произведения этих жанров в основном и создаются, и трансформируются в самый момент исполнения. Это частушки, причитания и колыбельные песни. Большую роль играла импровизация во многих видах народных театральных представлений.

Импровизационная природа частушки установлена и постоянно подчеркивается как одно из характерных свойств этого жанра. Здесь, конечно, имеются в виду не те частушки, которые сочиняются, обычно даже письменным путем, со специальным заданием — для стенограмм, агитбригад, для выступлений в художественной самодеятельности (это обычная литературная работа, использующая форму частушки), а те, которые возникают именно как импровизация в тех или иных коллективах, преимущественно молодежных, — на колхозной работе, при возвращении с работы домой, на гулянке, за праздничным столом, во время пляски и состязаний исполнителей, на разных других собраниях молодежи и т. п. Среди исполняющихся в это время частушек постоянно, конечно, повторяются и возникшие ранее или усвоенные из разных песенников и сборников, если

<sup>15</sup> Х. Тампере. Эстонские народные песни с мелодиями. На эстонском и русском языках. Таллин, 1956, стр. 30.

<sup>16</sup> Ф. В. Тумилевич. Песни казаков-некрасовцев, стр. 159.

эти частушки подходят к данному моменту, если они соответствуют по своему содержанию затронутой или волнующей в данный момент теме. Но одновременно происходят и изменения, переоформления самого различного рода этих старых частушек от замены отдельных слов или стихов до полного переосмысления всей частушки. Причем и это происходит также в порядке импровизации. Да и новые создаются часто по образцу старых, используя традиционные зачины, сравнения и другие художественные средства. Все это хорошо известно, и нет нужды на этом останавливаться.

Таким образом, новое в частушечном жанре тоже по-разному соприкасается с традицией, опирается на нее.

Импровизационный характер частушки определен двумя факторами, действующими одновременно, — целенаправленностью жанра и особенностями формы. Частушка играет роль быстрого, мгновенного отклика на все, что происходит в общественной жизни, что затрагивает местные интересы, что волнует в личной жизни. В этом — бытовой и общественный смысл частушки. Необходимость быстрого реагирования на текущую действительность и обуславливает импровизацию. Форма же частушки настолько проста и легка для овладения ею, что импровизация в области частушки доступна не только особо одаренным лицам, но и широким массам. Это, конечно, не противоречит тому, что в каждой местности имеются и свои мастера-импровизаторы, слагающие наиболее яркие, художественные, выразительные частушки.

Причеть является импровизационным жанром в силу того, что она всегда связана с конкретными жизненными обстоятельствами, требующими индивидуального подхода. В плачевой поэзии, во всех ее разновидностях — в причитаниях похоронных, рекрутских, свадебных и необрядовых (так называемых бытовых) — с течением времени тоже создались, как и в других областях фольклора, свои традиции: выработались определенные композиционные схемы, сложился свой круг поэтических образов, выделился особый фонд художественных средств, формирующих стиль причитания, образовались — применительно к разным «типическим случаям» — «общие места». Но все это, как неоднократно уже указывалось исследователями причитаний, лишь подсобный материал, получавший «различное употребление и истолкование в зависимости от того или иного содержания причети».<sup>17</sup> Это, между прочим, и создает одно из определенных специфических жанровых отличий друг от друга двух основных видов народной лирики — причитания и песни. «Если исполнительница протяжной песни из своего песенного репертуара выбирает ту песню, которая наиболее подходит к ее душевному состоянию, то создательница причети формирует текст в зависимости от своей конкретной потребности, опираясь на поэтический опыт своих предшественников».<sup>18</sup>

В похоронном причитании, например, обязательно должны быть учтены самые обстоятельства смерти, нравственный облик умершего, судьба его близких и т. д. В причитании всегда будет отражено отношение самой вопленицы к умершему и к его смерти, ее переживания. Поэтесса хотя исполнительницы похоронных причитаний и располагают некоторыми традиционными композиционными схемами и художественными средствами, выработанными для каждого из основных типических случаев (смерть отца, матери, мужа, ребенка и т. д.), но подходящая к случаю схема должна быть

<sup>17</sup> К. В. Чистов. Русская причеть. В кн.: Причитания. Л., 1960, стр. 11.

<sup>18</sup> Русское народное поэтическое творчество. Т. II, кн. 1. Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII—первой половины XIX века. М.—Л., 1955, стр. 451.

наполнена конкретным жизненным материалом, отбор образов и применение поэтических средств должны быть индивидуализированы.

Кроме того, бывают и особые случаи гибели близких людей, для отражения которых не находится подходящего поэтического материала в традиции похоронного плача.

В причитаниях «бытовых» еще в большей мере, чем в похоронных, и ход изложения мыслей и чувств, и образы определены характером самого события и вызванных им переживаний и раздумий. Эти необрядовые элегические импровизации возникали или по поводу каких-либо несчастных случаев в быту (разорение, пожар, тяжелая болезнь, отъезд близкого человека, длительная разлука и т. п.), или представляли оплакивание горестной судьбы причитывающих (плачи об одинокой доле, например). Они более свободны от традиции, хотя и в них используются и общие места, и отдельные традиционные мотивы, заимствуемые из похоронных и других обрядовых причитаний.<sup>19</sup>

Всегда импровизировался и плач рекрутский, будучи также связан с конкретными индивидуальными случаями. Однако известная ограниченность его содержания немногими темами (участь солдата в царской армии, пагубные последствия его ухода на длительный срок для крестьянского хозяйства, предчувствия тоски в разлуке с родными, прощание с ними) давала большие возможности для типизации, для использования общих мест и формул. Вследствие этого рекрутские плачи (исключая, конечно, выдающиеся импровизации Ирины Федосовой) более похожи друг на друга, чем, например, причитания похоронные; они менее индивидуализированы.

Импровизационный характер всех указанных видов плачей проявляется уже в том, что ни один плач, когда-либо исполненный, не может быть повторен в точности, а всегда сызнова импровизируется.

Именно импровизационная природа причитаний обусловила то, что в эпохи больших событий и потрясений, как гражданская война и Великая Отечественная война, причитания прежде всего (так же как и частушка) дали живой отклик на происшедшие события и отразили современные переживания. Таковы плачи по погибшим партизанам в гражданскую войну, многочисленные плачи по убитым бойцам, по погибшим героям, по советским людям, угнанным в фашистскую неволю, плачи-проводы, плачи-повествования о пережитом, оплакивание разорения родных мест и т. д. — вся эта замечательная патриотическая поэзия Великой Отечественной войны в жанре причитания.<sup>20</sup>

Импровизационно был, как мы видели, рожден и известный плач о Ленине М. С. Крюковой, а также и некоторые другие плачи о великом вожде.

Я намеренно отделила от плачей похоронных, рекрутских и необрядовых «бытовых» причитания свадебные. Это самый устойчивый и всего менее импровизационный вид. Свадебные плачи построены на ряде отработанных, устоявшихся типических образов и мотивов (доля замужней

<sup>19</sup> См. об этом: А. М. Астахова. Плач батрачки (к вопросу о народных необрядовых лирических импровизациях). В кн.: Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. М.—Л., 1958.

<sup>20</sup> См.: В. Базанов. 1) Поэзия Печоры. Сыктывкар, 1943; 2) За колючей проволокой. Петрозаводск, 1945; 3) Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой. Вступительная статья и комментарий В. Г. Базанова. М.—Л., 1962; В. А. Тонков. Народное творчество в дни Великой Отечественной войны. Воронеж, 1945, и другие сборники фольклора 1940-х годов; см. также издание «Русский фольклор Великой Отечественной войны» (М.—Л., 1964, стр. 70—73).

женщины, отрыв ее от родительского дома, прощание с девичьей волей, с подругами и т. п.). Для каждого эпизода свадебного обряда выработались свои канонические композиции, доля импровизации при их исполнении незначительна. Это характерно проявляется в том, что обычно знатоки свадебного обряда могли сказать словами, продиктовать развернутые, хорошо разработанные тексты, что для других видов плачей обычно невозможно, — их обязательно надо проплакать, проголосить. Это связано, очевидно, с тем, что исполнение свадебных плачей издавна находилось в руках профессионалов, обычно ведших весь свадебный обряд и в деталях разработавших и закрепивших содержание свадебных плачей.

В течение ряда веков сложился основной фонд сюжетов русских колыбельных песен. Эти сюжеты (Сон и Дрема, о коте, которого приглашают прийти ночевать и качать ребенка, о прилете голубей, которые убаюкивают своим воркованьем, о животных и птицах, погруженных в сон, о сереньком волчке, который может унести в лес незасыпающего ребенка, о работе, которой заняты родные ребенка, и целый ряд других) отражены в имеющихся записях. Однако большинство записанных текстов еще не является теми подлинно живыми песнями, которыми матери, бабушки, няньки-пестуни убаюкивали и убаюкивают маленьких ребят. Это лишь сюжетные схемы, сочетание образов, связанных с определенной темой, материал для построения колыбельной.

Колыбельная песня, или байка, как называют этот жанр в северных областях, всегда импровизируется. Это мы видим и у других народов. В очерке А. Захарова «Домашний и социальный быт женщины у закавказских татар»<sup>21</sup> говорится: «Каждая мать у колыбели своего ребенка сочиняет песни, сообразуясь с условиями своей жизни или с душевным своим настроением в данную минуту».<sup>22</sup> А. Захарову пришлось однажды услышать песню, которую пела татарка-крестьянка, укачивая своего ребенка. «В песне, — рассказывает Захаров, — выражалась жалоба на горькую судьбу; но жалоба эта была облечена в поэтическую форму и яркими живыми красками изображала безотрадную долю». Захаров просил повторить песню, но женщина возразила: «Разве можно запомнить то, что говоришь ребенку, или то, что взбредет в голову?»... Женщина эта, очевидно, импровизировала свои песни, — справедливо заключил исследователь.<sup>23</sup>

В чем же и как проявляется импровизация в русских колыбельных песнях? Убаюкивающая ребенка женщина или девочка-подросток припоминает отдельные образы устоявшихся сюжетов, иногда и сюжеты полностью, развивая или видоизменяя их, соединяет и по-своему комбинирует, перемежая их выражением личных чувств и стремлений, связанных с настоящим и будущим ребенка, и изображая окружающий ребенка быт. Импровизация, таким образом, касается самих традиционных сюжетных схем и в особенности проявляется в сочетании входящих в них мотивов с непосредственным выражением своих душевных забот, любви и нежности к ребенку, с изображением окружающей действительности.

Поэтому при записи колыбельных песен неправильно было ограничиваться, как это делалось многими собирателями, лишь выпрашиванием абстрагированных от самого байканья сюжетов, а следовало записывать, сидя возле колыбели и убаюкивающей ребенка женщины или девочки-пестуни. Таких записей очень мало. Несколько импровизаций удалось

<sup>21</sup> Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, вып. 20. Тифлис. 1894.

<sup>22</sup> Там же, стр. 100.

<sup>23</sup> Там же, стр. 100—101.



записать мне лично, некоторые мне известны из других собраний. Остановлюсь на нескольких конкретных примерах ввиду того, что колыбельным песням как жанру импровизационному не уделялось внимания.

Вот, например, что составляет содержание обстоятельной байки (88 стихов, не считая обычного «баю-бай, бай-бай», прибавляющегося через каждые два-три стиха), записанной мною летом 1932 года в дер. Нюхча Сорокского (теперь Беломорского) района от Авдотьи Сергеевны Шамануевой 60 лет, нянчившей своего внука. В байке использовано шесть традиционных тем: за убаюкиваемым «гульба пропала», набежали заюшки и налетели галушки, чтобы усыпить убаюкиваемого,<sup>24</sup> «Сон и Дрема», о большой семье со множеством ребят, которые сидят по лавочкам и едят масляную кашу, призыв кота-воркота, сравнительное изображение зыбок у ребенка и у кота. Первые две темы не развернуты, даны в виде отдельных мотивов, третья представлена традиционным сюжетом об идущих по сням, затем по терему к колыбели ребенка Сне и Дреме, ссорящихся между собою из-за ребенка:

Еще Сон со Дремой  
Порассорились.  
Еще Сон-от говорит:  
«Я Михайла усыплю»,  
А Дрема-то говорит:  
«Я Михайла удремлю».

Остальные темы тоже развернуты, и в них использованы традиционные образы.

В байку внесен также мотив ожидаемой от ребенка, когда он вырастет, помощи в крестьянском хозяйстве в виде обычной для мальчиков-подростков работы:

Миша вырастет большой,  
Будет парень хороший,  
Будет коницьков пасти  
И жеребятк берегти.

Вся байка пересыпана ласковыми обращениями к ребенку, который называется «дорогим пареньком», «золотым мужицьком», «серебринкой», «золотой золотиноцькой», «ягодиноцькой», «дороганчиком» и т. п.

Другое байканье, записанное там же и тогда же от Авдотьи Антоновны Петуховой 60 лет, начинается с традиционных предостережений о том, что может случиться, если Мишенька будет «куражиться» и не будет спать («Побежишь на лужок, потеряешь сапожок»; «Мишу кошка съест»; «Мишу мышка съест», «Серый коток тот за куст уволокёт»); затем после нескольких уговариваний («Не куражься, не ломайся, скорей в зыбочку пихайся» и т. п.) развивается традиционная тема о том, что с Мишей «некому возиться» («нету няньки укретной», т. е. постоянной; «нет пестуньи хорошей»; «нет старушки стогодовой»). Эта тема развернута широко (нет сто-рублевого платка, чтобы нанять няньку, которая всегда бы могла Мишу байкать). Далее разрабатывается мотив возможной смерти Миши («будет завтра мороз, снесу Мишу на погост») и дается образ его «могилоцьки под дерниноцькой, в желтеньком песоцьке под серым камешком». И кончается опять уговорами заснуть и обещанием не будить («Я отстану, отойду, боле к Мише не приду, На тебя не погляжу» и т. д.).

Кроме традиционных специально колыбельных сюжетов, в байки в порядке импровизации вносятся иногда и другие фольклорные материалы (песни из сказок, загадки и т. п.).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Вариант обычных «гулюшек», «гулей».

<sup>25</sup> См. об этом: О. И. Капица. Детский фольклор. Л., 1928, стр. 49—52.

В одну байку, записанную мною в 1933 году в с. Ковда Кандалакшского района от девочки 13 лет, тоже во время самого байканья внесена, кроме нескольких традиционных сюжетов, школьная песенка, начинающаяся словами: «Вы, ребята, лечь в кровати! Спать пора ложиться».<sup>26</sup>

Особенно интересна импровизационная разработка темы трудовой семейной обстановки и ожидаемой в будущем от подросшего ребенка помощи:

Отец пошел за рыбою,  
Мать пошла коров доить,  
Сестра пошла пеленки мыть.

и т. д.

Вторая тема обычно связана с угрозой наезда Богая (Бабая), требующего выдачи ему ребенка. Но его не дадут:

Миша надобен самим:  
Миша, знать, работничек,  
Миша, знать, пособничек.

Вот как развернута, например, эта тема в «Шурушкином байканье», записанном от той же А. А. Петуховой:

Баю, баю, баю, бай,  
Да наехал Богай,  
Просит: «Шурушку мне дай».  
Нет, мы Шуру не дадим,  
Шура надобна самим,  
Знать, работница,  
Знать, пособница,  
Кученосница,  
Водоносница,  
Нать по водушку ходить,  
Нать водушку носить,  
С голицьком надо ходить,  
Нать избушку пахать,  
Нать шанежки разливать,  
Да нать горнюцьки умывать,  
Надо мамке помогать.

Целая программа трудовых обязанностей девочки в старой крестьянской семье!

Тема ожидаемой помощи в крестьянском труде дает возможность импровизационно включать чисто местные мотивы. В начале 30-х годов Н. П. Колпаковой была написана в Беломорье на Терском берегу замечательная байка с местным промысловым мотивом:

Олексейко подрастет,  
С татой на море пойдет,  
Станет семгу он ловить,  
Станет маму он кормить.<sup>27</sup>

Импровизация в народном театре неразрывно связана с характером отдельных его видов. Так, она была неотъемлема от таких старинных театрализованных выступлений, как показ «потешных панорам» в райке, как прибаутки балаганных и карусельных «дедов» на традиционных народных гуляньях с балаганными зрелищами и другими увеселениями.

<sup>26</sup> Опубликовано в хрестоматии Н. П. Андреева «Русский фольклор» (Изд. 2. М.—Л., 1938, стр. 373—374).

<sup>27</sup> Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. М.—Л., 1934, см. другие вариации мотива трудовой крестьянской жизни, например: О. И. Капица. Детский фольклор, стр. 39—40.

Словесное сопровождение раешниками показа картинок требовало от них находчивости и остроумия, чтобы разнообразить и освежать устоявшиеся традиционные остроты, делать их более злободневными. «Среди раешников, — пишет П. Н. Берков, — было много импровизаторов, живо реагирующих на политические события, о которых полиция разрешала, а иногда и не разрешала говорить».<sup>28</sup> А. Я. Алексеев-Яковлев, давший описание русских народных гуляний, отмечает, что «под горами» (т. е. у ледяных гор на святках и в масленицу, — А. А.) «было много „раешников“ с панорамами, среди них немало находчивых, острых на язык», при этом присказки их нередко выходили за пределы сюжета картинок.<sup>29</sup>

Импровизированные остроты среди традиционных имели место и в «завываниях» балаганных «дедов», состязавшихся друг с другом. По характеру связей импровизации с традицией их прибаутки родственны приговорам свадебных дружек, участие которых в свадебном обряде можно тоже рассматривать как своего рода театрализованное выступление. Владея устойчивым запасом традиционных формул, дружки разнообразили их, как и «деды», в меру своих способностей импровизацией.

Что касается собственно устной народной драмы, разыгрывания сюжетных произведений, от небольших сценок-игрищ социально-бытового и сатирического характера («Мнимый барин», Барин и Афонька, Помещик, заводчик, судья и мужики, игра «Пахомушкой» и т. п.) до более сложных пьес героических и политически-обличительных («Лодка», «Царь Максимилиан»), то импровизация являлась в этих разыгрываниях обязательным компонентом. Она проявлялась не только в актерской игре — жесте, мимике, интонации и т. п., но и в создании самого текста пьесы. В течение многих десятилетий XVIII—XIX веков, когда создавались эти пьесы, определялись и стали довольно устойчивыми сценарий и типы персонажей. Сложился также и свой фонд стандартных формул для определенных эпизодов — прихода, обращения, начала рыцарских поединков и т. д.<sup>30</sup> Эти формулы передавались из поколения в поколение и осваивались народными актерами. Но текст в целом никогда точно не закреплялся, и актерам «предоставлялась широкая возможность импровизировать».<sup>31</sup> Это была своеобразная *commedia dell'arte*.

Импровизация в устной народной драме состоит в комбинировании частей диалогов, в привлечении эпизодов и сцен из других пьес. Импровизационно также включались различные песни и фрагменты из литературных произведений, использовался злободневный, часто местный материал, что связано с сатирико-обличительной направленностью народного театра, отражавшего на всех этапах своего развития антикрепостнические и свободлюбивые настроения народных масс.

Наблюдения над разными проявлениями импровизации в русском фольклоре приводят к заключению, что она обусловлена не только творческими склонностями самих исполнителей, но и особенностями жанров. В иных жанрах (как частушка, причитание, колыбельные) импровизация в сущности и составляет их специфику. В некоторых других она — обязательный спутник исполнения, поскольку определена самой формой бытова-

<sup>28</sup> Русская народная драма XVII—XX веков. Текст и описания представлений. Ред., вступ. статья и комм. П. Н. Беркова. М., 1953, стр. 20.

<sup>29</sup> Русские народные гуляния по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.—М., 1948, стр. 56.

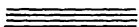
<sup>30</sup> См. об этом: Русская народная драма XVII—XX веков, стр. 37—38.

<sup>31</sup> Там же, стр. 38; см. также: В. Д. Кузьмина и Л. С. Шелтаев. Устная народная драма. Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. I, М.—Л., 1955, стр. 387 и 401—402.

ния и целенаправленностью жанра (различные виды народного театра) или поскольку без нее невозможен самый акт устного воспроизведения (былина, сказка).

Всюду импровизация становится в особые и разные соотношения с традицией, которые и определяют формы и границы импровизации, и эти особые соотношения с традицией входят в состав специфических признаков каждого жанра.

Таким образом, при изучении жанровой специфики должны быть учтены и изучены характер и формы проявления импровизации.



---

---

В. В. МИТРОФАНОВА

## СПЕЦИФИКА РУССКИХ НАРОДНЫХ ЗАГАДОК И ИХ СВЯЗЬ С ДРУГИМИ ЖАНРАМИ ФОЛЬКЛОРА

Специфика жанров фольклора зависит не только от законов художественного изображения ими действительности, но и от того, какие явления в жизни общества становятся объектом этого изображения. Для каждого жанра существует довольно четко ограниченная область действительности, определенный круг тем, сюжетов и ситуаций. Для загадок это быт и труд человека (преимущественно крестьянина), предметы, вещи, явления, сопровождающие его в повседневной жизни. Загадка — единственный жанр фольклора, который интересуется незначительными, но постоянно присутствующими в жизни человека предметами и явлениями. Ни для какого жанра, кроме загадки, не представляет интереса простой сучок в бревне или доске, заслонка русской печки, оконное стекло, ледяная сосулька, свисающая с крыши, ковш в воде, иголка, ножницы и т. п. А загадка не только занимается всеми этими предметами, но умеет найти в них поэзию, включить этот будничный мир мелочей в такую яркую систему образов, что уже одним этим воспитывает в человеке стремление более пристально, более внимательно смотреть на окружающую его действительность, видеть красоту в самых простых привычных вещах. Это обстоятельство отмечалось многими исследователями и собирателями загадок и дало основание В. П. Аникину определить загадку как «поэтическое замысловатое описание какого-либо предмета или явления, сделанное с целью испытать сообразительность человека, равно как и с целью привить ему поэтический взгляд на действительность».<sup>1</sup> Несмотря на то что такое определение в достаточной мере полно отражает назначение, функцию загадок в народной жизни и их сущность, термин «описывает», «описание» применительно к загадкам не совсем удачен. Он неточно передает существо дела, хотя постоянно применяется в научной и популярной литературе, и ему трудно найти замену.

В большинстве загадок нет описания предметов и явлений, о которых идет речь, которые названы в отгадке. Разве можно назвать описанием огура загадку о нем:

Ни окошек, ни дверей,  
Полна горница людей.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> В. П. А н и к и н. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1957, стр. 56.

<sup>2</sup> Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Составил Д. Садовников. СПб., 1901, № 752-6 (в дальнейшем — Садовников, номер загадки).

В загадке описан не огурец, а горница. В загадках про кочан капусты описывается какой-то Филат («стоит Хвилат, на нем сто лат»),<sup>3</sup> в загадках про небо, месяц и звезды — поле или рогожка:

Поле не меряно,  
Овцы не считаны,  
Пастух рогатый.  
(Садовников, 1865).

Постелю рогожку,  
Посею горошку,  
Положу калач,  
Никому его не взять.  
(Садовников, 1863-а).

Во всех этих и подобных загадках предмет, о котором идет речь, который назван в отгадке (его можно назвать «предметом загадывания»), заменен другим, и именно этот другой предмет действует и описывается. Иногда эти предметы, животные, люди, заменяющие «предмет загадывания», вступают в диалог друг с другом:

Черныш-загарыш,  
Куда поехал?  
— Молчи, кручено-верчено;  
Там же будешь.  
*Чугун и корчага.*  
(Садовников, 343).

Три брата, —  
Один говорит: «Я полежу»;  
Другой говорит: «Я посижу»;  
Третий говорит: «Я пошатаюсь».  
*Река, берег, трава.*  
(Садовников, 1477).

В некоторых загадках говорится о действии, производимом предметом, способе его изготовления и т. д. Но и в них наблюдается тенденция к замене «предмета загадывания» каким-нибудь другим, хотя и не названным предметом. Например, если «предмет загадывания» неодушевленный, то в загадке говорится о действии одушевленного предмета, или он сам рассказывает, что с ним происходит:

Кланяется, кланяется,  
Придет домой — растянется.  
*Топор.*  
(Садовников, 4-а).

Был я копан,  
Был я топтан,  
Был я на кружале,  
Был я на базаре,  
Старше стал, —  
Пеленаться стал.  
*Глиняный горшок.*  
(Садовников, 322-е).

Во всех этих примерах, как и вообще в загадках, имеем даже не индикаторное описание «предмета загадывания», а полную замену его другим предметом или явлением, которые и описываются. Часто это описание бывает странным, почти фантастическим, хотя сам-то предмет принадлежит к той же области действительности, что и «предмет загадывания»,

<sup>3</sup> Садовников, 746.

к миру вещей и явлений, окружающих человека в его повседневной жизни. Так, в приведенной выше загадке про огурец горница, наполненная людьми, оказывается без окон и без дверей,<sup>4</sup> на Филате в загадке про капусту умещается сто лат.<sup>5</sup> «Велика звезда», которой заменена опара, тесто в квашне, взошла почему-то «на печи».<sup>6</sup> «Черный конь», заменяющий кочергу в загадке о ней, прыгает в огонь.<sup>7</sup> Правда, не в каждой загадке эта странность проявляется так четко, в некоторых случаях она меньше бросается в глаза. Например:

Выгляну в окошко,  
Стоит долгий Антошка.  
Угол избы.

(Садовников, 19).

Но в большинстве загадок описание предмета, которым заменен «предмет загадывания», необычное, фантастическое. М. А. Рыбникова писала, что «остранение», игра в несообразности — излюбленный прием загадок.<sup>8</sup> Замечание вполне справедливое, но «игра» эта имеет свои законы и свою цель. Это не просто нагромождение несуразностей ради забавы, игры. Странное, фантастическое описание предмета в загадке необходимо для того, чтобы остановить внимание слушателя, заставить его задуматься, отгадать. Ведь если в загадке будет просто сказано, что «черный конь» скачет в лес или поле, то нет причин для раздумий, нечего отгадывать. Все ясно, естественно. В загадке же необычайность действия «черного коня» привлекает внимание, заставляет догадываться, что речь идет не об обычном коне, а о чем-то другом. Кроме того, необычность описания не какая-нибудь, не просто выдумка, она обусловлена тем, что предмету, который заменяет «предмет загадывания», приписаны качества последнего. Ведь это кочерга «скачет в огонь», а в загадке говорится, что «черный конь». В загадке про огурец (ни окон, ни дверей, полна горница людей) описывается горница, но так, что ее необыкновенные качества присущи не горнице, а именно огурцу, овощу, имеющему внутри семена. Благодаря этому мы и отгадываем загадку. Получается довольно своеобразное построение: «предмет загадывания», названный в отгадке, в самом тексте заменен другим предметом или явлением, которому приписаны свойства и качества «предмета загадывания». Такое явление можно назвать описанием, хотя бы и иносказательным, только условно.

Таким образом, загадки заняты изображением самых обыденных вещей и предметов, окружающих человека. Предметы эти названы в отгадке, а их свойства, качества, функции перенесены на другие, заменяющие их в загадке предметы. Благодаря такой подмене в загадках создаются яркие, часто фантастические картины и образы, характерной особенностью которых является тесная связь с отгадкой. Ради нее они живут и строятся. Без отгадки весь этот красочный мир теряет цену. Отгадка — необходимая часть загадки и как смыслового, и как художественного целого. Если отгадки нет, загадка разрушается, утрачивается ее смысл, разрушается художественный образ. Возьмем, например, загадку:

Телятки гладки  
Привязаны к грядке.  
Огурцы.

(Садовников, 761).

<sup>4</sup> Садовников, 752-б.

<sup>5</sup> Там же, 746.

<sup>6</sup> Там же, 466.

<sup>7</sup> Там же, 308.

<sup>8</sup> М. А. Рыбникова. Загадки. М., 1932, стр. 56—57.

Если мы исключим отгадку, получится простое сообщение жизненного факта, исчезнут иносказательность и образ. Останется обычное, будничное сообщение о том, что гладкие телятки привязаны к грядке. Только при наличии отгадки оно приобретает переносный смысл, художественность, метафоричность. В некоторых случаях утрата отгадки приводит к тому, что оставшаяся часть становится бессмыслицей. Например, загадка:

Зимой нет теплей,  
Летом нет холодней.  
*Печь и погреб.*  
(Садовников, 176).

Бывают варианты, где отгадка формирует ритмический строй загадки. Чаще всего это происходит в загадках-вопросах:

Что в избе за приметка?  
*Загнетка.*  
(Садовников, 163).

Что в избе гадко?  
*Кадка.*  
(Садовников, 374).

Таким образом, текст загадки и отгадка тесно связаны между собою, хотя отгадка непосредственно в текст и не включена.

«Предмет загадывания» в загадке полностью заменяется каким-либо другим предметом или явлением, поэтому наиболее распространенным приемом создания образа в загадке является метафора. Аристотель определял загадку как хорошо организованную метафору, и определение это сохраняет свое значение до настоящего времени, хотя и не является исчерпывающим.<sup>9</sup> Метафора в ее многочисленных разновидностях составляет основу загадок. В тех вариантах, где предмет загадывания заменен названием материала, из которого он сделан, можно говорить о метонимии:

Сквозь коня и коров  
Свиньи лен волочат.  
*Дратвой сапоги шьют.*  
(Садовников, 657-а).

При замене неодушевленных предметов одушевленными имеем олицетворение, например, в загадках, где о колесах говорится как о братьях:

Два брата гонят,  
А два догоняют.  
(Садовников, 963).

Исследование роли и значения метафоры в загадках, ее разновидностей и особенностей может составить предмет специальной работы, так же как и изучение вопроса о том, из каких областей жизни черпает загадка метафоры, какие из них являются излюбленными. На основании тех исследований, которыми располагает наука в настоящее время,<sup>10</sup> можно сказать, что подавляющее большинство метафор в загадках связано с хозяйственной деятельностью, бытом крестьянина, что роль метафоры в загадке особая, можно сказать ведущая. Метафора составляет основу загадки и часто исчерпывает все поэтическое ее содержание, чего не обнаружим ни в одном жанре русского фольклора.

<sup>9</sup> См., например: Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов. Под общей редакцией профессора П. Г. Богатырева. М., 1956, стр. 283.

<sup>10</sup> М. А. Рыбников в *Загадки*, стр. 23—37, 56—60; В. П. Анжичин. Русские народные пословицы... стр. 77—78.



Немалую роль в загадке играют и другие виды изобразительных средств, например эпитет, часто он несет основную смысловую нагрузку, именно благодаря эпитету можно уловить смысл уподобления, разгадать его:

Рябая курица  
По плетням дуется.  
*Арбуз.*

(Садовников, 795).

Черненький мужичок,  
Зелененький поясок.  
*Гречишный сноп.*

(Садовников, 1233).

Довольно своеобразна роль сравнения в загадках. Исследователи нередко говорили о большом значении сравнения, связи его с жанровыми особенностями загадки.<sup>11</sup> Но просмотр русских народных загадок на предмет изучения роли в них сравнения вызывает сомнение: о сравнении ли следует говорить применительно к жанру загадок? Как было показано выше, «предмет загадывания» в загадке полностью заменяется другим предметом или явлением. Скорее всего здесь следует говорить об уподоблении, а не о сравнении, тем более что сравнение с оборотом «как» не свойственно русским народным загадкам, встречается в редких вариантах и воспринимается как нечто необычное. Загадка не скажет про свеклу: «горит в земле, как алый сапог», — или про морковь: «сидит, как девица в темной темнице» и т. д. Для загадок характерна утвердительная форма, не сравнение, а полная замена одного предмета другим, полное уподобление:

Алый сапог в земле горит.  
*Свекла.*

(Садовников, 783).

Сидит девица  
В темной темнице,  
Коса на улице.

*Морковь.*

(Садовников, 772).

Загадки типа приводимой ниже про вишню очень редки и не характерны для русских загадок:

Сижу на тереме,  
Мала, как мышь,  
Красна, как кровь,  
Вкусна, как мед.

(Садовников, 805).

Если все-таки говорить о сравнении, то для русских народных загадок более типична форма отрицательного сравнения, детально изученного А. Н. Веселовским.<sup>12</sup>

Красна, да не девка,  
Хвостата, да не мышь.

*Морковь.*

(Садовников, 773).

<sup>11</sup> В. П. Аникин. Русские народные пословицы..., стр. 77; М. Сперанский. Русская устная словесность. Введение в историю устной русской словесности..., М., 1917, стр. 455.

<sup>12</sup> А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 185—200.

Черен, да не ворон,  
 Рогат, да не бык,  
 Шесть ног — без копыт,  
 Идет — земли не дерет.

*Жук.*

(Садовников, 1656).

В подобных загадках возможность сравнения сочетается с отрицанием. Загадка как бы говорит, что сравнение возможно, но ему не следует доверять: черный, с рогами, но не ворон и не бык. Называя предметы, с которыми сравнение было бы возможно, загадка переносит внимание, уводит описание от «предмета загадывания» на другой предмет, в другую область действительности, таким своеобразным способом осуществляя подмену «предмета загадывания» другими предметами.

Одной из особенностей загадки является ее краткость. Загадка не терпит ничего лишнего, никаких длиннот, пространных описаний, многословия. Это сказывается и на построении предложений. Наиболее типичны для загадок простые предложения без развернутых дополнений и определений, без вводных слоев и оборотов. Если в загадках и встречается сочинение и подчинение предложений, то составные части их простые, часто неполные. Подчинительные союзы бывают пропущены:

Щука ныряет —  
 Лес погибает.

*Косят.*

(Садовников, 1207).

Подобная простота построения предложений, а особенно пропуск членов предложения и союзов, создают и своеобразный ритм загадок, некоторую паузу, цезуру между высказываниями.

Зубы точу — есть хочу,  
 Песку хвачу — зубы наточу.

*Коса.*

(Садовников, 1164).

Обязательным признаком загадки является ритмичность, хотя правильный стихотворный размер присутствует очень редко. Количество слогов в строке небольшое — пять, шесть. Ритмичность достигается отмеченным выше, иногда равномерно повторяющимся пропуском членов предложения, а также путем изменения количества слогов и размещения ударений в строках. Например, если загадка состоит из четырех строк, то две первых могут иметь одно количество ударных и безударных слогов, а две последующих — другое. Создается как бы перелом, изменение интонации:

Скребу́ — не вы́скребу,  
 Мету́ — не вы́мету,  
 Пора́ придет —  
 Сама́ уйдет.

(Садовников, 148).

Ритмическому рисунку загадки соответствует и рифма, причем не только на конце строк, но и в середине, внутренняя.

Изучение ритма и рифмы в загадках, а также построения предложений в них — особое и обширное темы исследований. Очевидно одно: и ритм, и строй предложений подчинены основному требованию жанра — краткости. Загадки должны быть так организованы, чтобы они были краткими, легко запоминающимися и легко вспоминающимися одна за другой, простыми для устного обращения.

По композиции загадки довольно разнообразны. Наиболее распространенный вид загадок — краткие метафорические высказывания:

Два крота,  
Четыре хвоста.  
Лапки.

(Садовников, 643).

Нередко встречаются и более пространные описания тоже метафорического характера, но заключающие уже не одно уподобление, признак, а целую картину, действие, событие:

Кину с порошок,  
Вырастет с подожок,  
На подожке-то городок,  
В городке-то шумок.

Маковка.

(Садовников, 820).

Подобные описания иногда даются в форме диалога:

«Криво да мимо,  
Куда побежало?»  
— «Зелено-лукаво,  
Тебя стережи!»  
Околица и поле.

(Садовников, 1138).

Приведенные примеры могут быть названы пространными описаниями только при сопоставлении с загадками первого вида, состоящими из одной метафоры, одного высказывания. Но взятые сами по себе, без сопоставления с односложными метафорическими загадками, они достаточно кратки, подчинены тому же закону, что и все загадки.

Особый вид загадок — краткий вопрос:

Что с лесом наравне?  
Сердцевина дерева.

(Садовников, 1396-д).

По поводу этого вида загадок в литературе неоднократно возникали вопросы, можно ли вообще считать их загадками. Скорее всего на этот вопрос следует ответить положительно. Прежде всего потому, что некоторые из этих вопросов входят в пространные загадки как их составная часть. Например, вопрос про звезды — «Что без учета?»<sup>13</sup> — связан с загадкой тоже про звезды:

Поле не меряно,  
Овцы не считаны,  
Пастух рогатый.

(Садовников, 1865).

Еще более тесная связь загадки-вопроса про птицу, цыпленка, курицу: «Кто два раза на свет родится?»<sup>14</sup> — и загадки:

Дважды родится,  
Ни разу не крестится,  
Один раз умирает.

(Садовников, 1591-а).

<sup>13</sup> Садовников, 1859.

<sup>14</sup> Пословицы, поговорки, загадки в рукописных сборниках XVIII—XX веков. Изд. подг. М. Я. Мельц, В. В. Митрофанова, Г. Г. Шаповалова. М.—Л., 1961 (в дальнейшем — Памятники), стр. 209, № 334.

Кроме того, как уже было отмечено, загадка немислима без отгадки — они составляют одно целое. Если рассматривать вопрос и ответ, как загадку и отгадку, в определенном единстве (например: «Что острее меча? — взор человеческий»; «Чего на свете нет буйнее? — ветра и воды»<sup>15</sup>), то в них очевидны основные признаки жанра: уподобление, замена предмета загадывания одним из его признаков или другим предметом, очевидна в них и метафора. Только оформлено все это в своеобразной форме вопроса.

Основа загадки — замена одного предмета другим. Загадывающий говорит не о том, что он имеет в виду, о чем отгадывающий должен догадаться. Поэтому загадку нередко связывают с иносказательной речью обаянками, которая встречается в сказках и старинных повестях, а также в бытовой речи. Говоря о свидетельствах существования загадок в древней Руси, обычно приводят иносказательную, загадочную речь княгини Ольги к древлянским послам и разговор Ярослава с его сторонниками в стане Святополка.<sup>16</sup> С иносказательной, условной речью связывают и происхождение загадок. В. П. Аникин видит объяснение многих образов русских народных загадок в тайной речи рыбаков, охотников и скотоводов, в бытовых запретах и иносказаниях.<sup>17</sup> Все это не лишено оснований, но будучи связана с древнейшей иносказательной речью генетически, загадка как жанр народного творчества, бытующий по настоящее время, обособлена от нее, обладает рядом своеобразных, только ей присущих черт. Прежде всего отличие загадки от иносказательной речи в том, что иносказательная речь — это не жанр или вид народного творчества, а именно речь, явление языка, манера выражения; загадка же — художественное произведение, обладающее своим кругом изображаемой действительности, законами ее описания, за долгое время существования в определенных художественных рамках выработавшее свои приемы и принципы, свои излюбленные образы, устойчивые тексты, переходящие из уст в уста, из поколения в поколение. Отличия сказываются и в характере расшифровки иносказательной речи и загадки. Лучше всего это можно проследить на сопоставлении иносказания, оформленного в виде загадки и собственно загадок.

В сборнике Д. Н. Садовникова помещена следующая загадка:

На матушке я сижу,  
На отце еду,  
Одним братцем правлю,  
Другим погоняю.

(Садовников, 983).

Отгадывается эта загадка так: «седло, лошадь, узда, плеть». Никаких оснований для такой отгадки нет. Общих признаков у отгадки и предметов, с которыми ведется уподобление, не названо. Д. Н. Садовников объясняет отгадку: «Подаренное означает подарившего: на отце еду, т. е. — на седле, которое подарил отец, и т. д.»<sup>18</sup> Следовательно, у загадки есть предыстория, которая и позволила сделать такое уподобление. Отец подарил седло, братья узду и плеть, и поэтому все эти предметы заменены подарившими их родственниками. Но ведь такая предыстория не обязательна для седла, лошади, узды вообще. Это свойство только данных, конкретных предметов, только тех, о которых идет речь, которые подарены, а не для любого седла, любой узды.

<sup>15</sup> Садовников, 2216, 2227.

<sup>16</sup> Русское народное поэтическое творчество. Т. 1. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII веков. М.—Л., 1953, стр. 163—166.

<sup>17</sup> В. П. Аникин и н. Русские народные пословицы. . . , стр. 56—60.

<sup>18</sup> Садовников, стр. 283.

Загадка, как писала М. А. Рыбникова, отмечает видовое, а не родовое, говорит не об овоще вообще, но о моркови, капусте; не о животном вообще, но о кошке, собаке, корове и т. п., «имея в виду предметы в их частном бытии», с их единственными признаками.<sup>19</sup> Но, несмотря на это, загадка все же строится на типичных для данного предмета признаках, свойственных не одному конкретному предмету, а всем представителям данного вида, не одной какой-либо собаке или морковине, а собакам вообще, моркови вообще.

Днем молчит,  
Ночью ворчит.

Собака.

(Садовников, 904).

Сидит девица  
В темной темнице,  
Коса — на улице.

Морковь.

(Садовников, 772).

Если вспомнить приведенную выше загадку про лошадь, седло, узду и плетъ, то ее особенности заключаются в том, что она строится на признаках, свойственных только этому предмету и никаким больше представителям этого вида. И признаки эти нужно знать, о них нужно дагадаться. Сделать это может человек, знакомый с тем, что предшествовало изложенным событиям. Загадка про лошадь, седло, узду представляет собою иносказание, а не загадку. Основное отличие загадок от иносказаний в том и состоит, что последние предполагают знание говорящими чего-то, о чем не известно непосвященным. Загадки же строятся на типичных признаках предмета, о котором идет речь, и могут быть поняты всеми, разгаданы путем логического рассуждения.

И. М. Колесницкая писала по поводу иносказательной речи сказок и загадок, которыми испытывалась мудрость у первобытных народов, что для разгадывания их «не требуется никакого логического рассуждения», а только умение «понимать загадочную речь».<sup>20</sup> К иносказательной речи, к некоторым загадкам, близким ей, как приведенный выше вариант, это суждение относится полностью, но к собственно загадкам — нет.

Возвращаясь к рассматриваемой загадке про лошадь, седло, плетъ и узду, необходимо еще отметить, что в собственно загадках уподобление предмета загадывания членам патриархальной семьи явление не редкое. Но оно всегда сопровождается дополнительными признаками, определениями, типичными для всех предметов данного вида и помогающими разгадать загадку. Так, например, если про снопы, поставленные в бабку, говорят: «на четыре брата пятый вверх ногами посажен»,<sup>21</sup> — если колеса телеги уподобляются братьям («два брата гонят, а два догоняют»),<sup>22</sup> о концах мотовила говорится, как о сестрах («четыре сестры бегать шустры, одна за другой, не догонят ни одной»),<sup>23</sup> то тесная связь предметов, уподобленных братьям и сестрам, очевидна, а также названы действия или положения предметов, их характеризующие. Ничего этого нет в приведенной выше загадке-иносказании из сборника Д. Н. Садовникова.

<sup>19</sup> М. А. Рыбникова. Загадки, стр. 15—17.

<sup>20</sup> И. М. Колесницкая. Загадка в сказке. Уч. зап. ЛГУ, № 81, сер. филол., вып. 12, 1941, стр. 115.

<sup>21</sup> Садовников, 1224.

<sup>22</sup> Там же, 963.

<sup>23</sup> Там же, 577.

Несмотря на определенные отличия загадок от иносказательной речи, среди загадок есть варианты, которые близки к иносказаниям. Сюда относятся большинство загадок, основанных на подставном слове:

Пришел шуру-муру,  
Унес чики-брики,  
Мякинники увидали,  
Житейничкам сказали,  
Житейнички шуру-муру догнали,  
Чики-брики отняли.

*Волк, овца, свинья, мужики.*

(Садовников, 1533).

Такого же характера и загадка про змею и человека:

Иду я путем дорогой, ползет зло,  
Я это зло злом поддел,  
Во зло положил,  
Злом попользовался.

*Змея, сабля, муравейник.*

(Садовников, 1606).

Ползло зло,  
Я зло схватил,  
Да злом злу жизнь прекратил.

*Змея и ружье.*

(Садовников, 1609).

В. Шкловский объединил такие загадки в особый вид, считая их неразгадываемыми, неразрешимыми.<sup>24</sup> Загадки эти отличаются тем, что в них предмет, о котором идет речь, заменен подставным словом, то есть одно условие жанра соблюдено. Но второго — нет: качества, признаки предмета загадывания, которые должны помочь отгадыванию, или не названы совсем, или, как в двух последних примерах, они слишком общие, свойственные не только предметам данного вида, но многим видам и родам. В задачи настоящей работы не входит определение, какие загадки более древние. Возможно, что загадки с подставным словом являются переходной формой от иносказательной, тайной речи к загадкам. Среди них есть приближающиеся к загадкам благодаря тому, что в их подставном слове заключен уже какой-то смысловой элемент, созвучие с названием предмета загадывания или с какими-то его качествами. Таковы, например, загадки, напоминающие сказку про хитрого солдата и, очевидно, каким-то образом связанные с ней:

Как у нас ли Курлыган  
По чисту полю летал,  
А теперь Курлыган  
Во Печинско попал,  
В Печинско, в Гречинско,  
Под Крышенско.

*Жареный гусь с кашей.*

(Садовников, 519).

В Печорском,  
В Горшенском,  
Под Крышенским  
Сидит Курлып Курлыпович.

*Гусь в горшке.*

(Садовников, 519-а).

<sup>24</sup> В. Шкловский. О теории прозы. М., 1929, стр. 144—145. — О загадках с подставным словом как о неразрешимых и связанных с иносказательной речью пишет и И. М. Колесницкая (Загадки в сказке, стр. 125).

Следовательно, занимаясь определенной областью действительности и изображая ее по своим, специфическим законам и принципам, загадки, как жанр, не представляют собою какого-то однородного целого. Некоторые разновидности в той или иной степени отклоняются от общих правил. Видимо, загадка, как и любой жанр фольклора, в процессе исторической жизни теряла одни и приобретала какие-то другие особенности. Определенные группы загадок, не имевшие прежде большого значения, выдвигались на первый план, а другие уходили. Процесс этот продолжается и по настоящее время. Обычно включаемые в сборники загадок шарады и загадки о словах встречались в старых собраниях (загадки о словах и буквах славянского алфавита) и стали особенно популярны теперь в среде школьников.<sup>25</sup> В строгом смысле их следовало бы вывести за пределы загадок. Но скорее всего это особая группа, свидетельствующая об изменениях, происходящих внутри жанра. «Предмет загадывания» в них не веществен, конкретен, как во всех загадках; это слово, чаще всего — его написание. Слово «предмет загадывания» ничему не уподобляется, в загадке описывается его значение, написание, состав, оно изображается иносказательно. Такие загадки обычно более пространны и многословны, чем собственно загадки, малоритмичны. И все же они все более и более укрепляются в бытовании среди загадок.

Обратное явление можно наблюдать в группе задач.<sup>26</sup> Они включались в число загадок потому, что, как и последние, требовали ответа, являлись замысловатыми вопросами. Но особенностями жанра они не обладают, их становится все меньше, новые варианты не создаются совсем.

Наличие отмеченных групп, не обладающих всеми особенностями жанра, не может свидетельствовать о разрушении или отмирании жанра загадок вообще. Отдельные законы изображения действительности загадками могут меняться. Это постепенное изменение, накопление новых признаков создает новое своеобразие жанра, но коренной ломки и замены всех правил и законов одновременно не происходило, жанр продолжал существовать, хотя и изменялся.

\* \* \*

Народные загадки, обладая своими специфическими особенностями, живут и развиваются в окружении других жанров русского фольклора. Они испытывают влияние других жанров и сами оказывают на них воздействие. Иногда произведения одного жанра переходят в другой и начинают бытовать там, приобретая новые особенности и новую функцию.<sup>27</sup> Наиболее близкими к загадкам жанрами, с которыми у них есть даже некоторые общие жанровые признаки, являются детские считалки и потешки, пословицы и обычно относимые к обрядовым подблюдные песни-гадания.

Подблюдные песни сопровождали гадание и исполнялись хором во время новогодних праздников. Каждая песня, очень краткая, обозначала будущее, судьбу гадающего. Но прямого описания судьбы в ней не было, описывалось какое-нибудь событие, действие, которое имело определенный смысл. Каждая песня заканчивалась пением «славы» или заклинательной

<sup>25</sup> Такова, например, загадка: «Как написать „сухая трава“ четырьмя буквами? — Се-н-о» (Садовников, 2171); старая загадка: «Что ниже земли? — Иже(и)» (Садовников, 2167).

<sup>26</sup> «Сидят три кошки, против каждой кошки — две кошки, много ль всех? — Три» (Садовников, 2355).

<sup>27</sup> Мы ограничиваемся лишь сопоставлением загадок с другими жанрами фольклора. Включение же загадок в песни, в сказки и другие жанры в настоящей статье не исследуется.

формулой: «пусть сбудется, не минуется». Что сбудется, нужно разгадать, песня представляет собою своеобразную загадку.

Сидит воробей на Беле-городе,  
Глядит воробей на чужу сторону.  
Быть на чужбине.<sup>28</sup>

За рекой мужики все богатые,  
Гребут лопатами.

Прибыль.

(Киреевский, 1086).

На связь подблюдных песен с загадками впервые было обращено внимание еще в собрании песен П. В. Киреевского. В первом выпуске новой серии к подблюдным песням сделано примечание редактора: «Обозначены: подблюдные песни-загадки, поэтому в конце каждой — отгадка!»<sup>29</sup> Очевидно, уже в рукописи подблюдные песни были названы песнями-загадками. Прямое текстуальное совпадение некоторых подблюдных песен с загадками отмечал А. В. Марков: «Некоторые подблюдные, чисто гадальные песни представляют собою не что иное, как загадку!»<sup>30</sup> Марков имел в виду подблюдную песню: «Несут корыто, другим покрыто», — вне связи с гаданием являющуюся загадкой о гробе.<sup>31</sup> О связи подблюдных песен и загадок говорил В. И. Чичеров, отмечая как дословное совпадение, так и общую близость подблюдных песен с загадками: «Очень многие подблюдные песни имеют форму загадок, а иногда и полностью повторяют их».<sup>32</sup> И действительно, некоторые подблюдные песни целиком совпадают с загадками:

На печи звезда  
Высоко взошла.

Обулся не так,  
Обололся не так,  
Заехал в ухаб,  
Не выехать никак.

В подполе блоха  
Толкача родила.<sup>33</sup>

Подобные дословные совпадения подблюдных песен и загадок свидетельствуют о том, что между этими жанрами есть какая-то принципиальная внутренняя общность, позволяющая произведению одного жанра перейти без каких-либо существенных изменений текста в другой жанр и начать там новую жизнь.

Как уже было отмечено, подблюдная песня не описывает судьбу гадающего человека, а подменяет ее описанием другого предмета или действия. Что означает это описание — нужно угадать, предмет, образ, заключенный в песне, должен быть угадан, истолкован в определенном смысле. Песня сопровождается отгадкой, как и загадка, и без отгадки она теряет смысл, не представляет интереса для исполнителей. Ведь и поют-то эту песню для

<sup>28</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским, новая серия, вып. I. М., 1911 (в дальнейшем — Киреевский, номер песни), стр. 296, № 1081.

<sup>29</sup> Там же, №№ 1078—1089, стр. 295—296.

<sup>30</sup> А. В. Марков. О методе изучения загадок. Этногр. обозр., 1909, № 4, стр. 85.

<sup>31</sup> Садовников, 2109.

<sup>32</sup> В. И. Чичеров. Русское народное творчество. М., 1959, стр. 367.

<sup>33</sup> Загадки: Садовников, 466; 2121, 762; Песни: Великоорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. т. 1, вып. 1. СПб., 1898 (в дальнейшем — Шейн, номер песни), №№ 1089, 1097, 1111.



того, чтобы узнать, что ожидает человека в будущем, ради отгадки. Связь подблюдной песни и ее отгадки такая же, как и загадки с отгадкой.

Объединяет подблюдную песню и загадку и их метафоричность, преобладающая роль в их художественной системе метафоры. Что, например, как не метафорическое изображение свадьбы, сватовства представляет собою подблюдная песня:

Катилось колечко по бархату,  
Прикатилось колечко ко яхонту.  
(Шейн, 1094).

Совершенно прав был В. И. Чичеров, отмечая, что «метафорический язык, каким характеризуются загадки, вообще связан с древними формами обрядовых заклинательных формул, использование его в подблюдных песнях допустимо считать их исконной чертой».<sup>34</sup>

Подблюдные песни, как и загадки, коротки, состоят всего из нескольких строк. Составлены они, как и загадки, из простых предложений, часто неполных, безличных или назывных. Таковы, например, подблюдные песни:

Плывет чашечка из-за моря,  
Куда приплывет, тут и расцветет.  
(Шейн, 1100).

На загнеточке сижу,  
Кашки жду,  
Либо кашки в рот,  
Или ложкой в лоб.  
(Шейн, 1120).

В тех случаях, когда песня строится из сочиненных или подчиненных предложений, части их простые и краткие, нередко, как и в загадке, встречается пропуск подчинительных союзов, а также членов предложения. Это создает своеобразную цезуру в середине песни. Например, в подблюдной песне:

За корытом сижу — корысти себе жду,  
Еще посижу — еще подожду.  
(Шейн, 1092).

Подблюдные песни, как и загадки, ритмичны, хотя и не всегда имеют правильный стихотворный размер.

Конечно, среди подблюдных песен встречаются и такие, которые по построению и ритму не напоминают загадок, например известная песня о кузнеце, кующем злат венец:

Идет кузнец из кузницы,  
Кузнец кует мне златой венец,  
Из остаточков золот перстень,  
Из обрезочков булавочку.  
(Киреевский, 1079).

Однако метафоричность и иносказательность этой песни, необходимость отгадать ее смысл сближают ее с загадками,

Подблюдные песни и загадки роднит и значение их в культурной жизни народа. И те и другие были тесно связаны с одним и тем же кругом воззрений, с зимним обрядовым циклом праздников и гаданий, которые были направлены на то, чтобы воздействовать в нужном для земледельца направлении на природу. Загадывание загадок считалось обязательным на свят-

<sup>34</sup> В. И. Чичеров. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков. М., 1957, стр. 109.

ках,<sup>35</sup> тогда же происходили и подблюдные гадания. Загадывая и отгадывая загадки о явлениях природы, называя их, угадывая их свойства, люди думали, очевидно, что этим они воздействуют на природу. Это было своеобразное познание природы и тем самым подчинение ее человеку. Познавая свою дальнейшую судьбу, будущее через подблюдное гадание и песни, человек познавал какую-то тайну неведомой силы. Этим своим знанием он как бы становился вровень с нею, до некоторой степени освобождался от ее неограниченной власти.

Сходство некоторых жанровых признаков подблюдных песен и загадок не дает все же оснований для того, чтобы вывести подблюдные песни за пределы песен и присоединить к загадкам, полностью отождествить их. У подблюдных песен, кроме общности с загадками, есть довольно существенные отличия. Загадки загадываются обычно о предметах, явлениях природы, они конкретны. Подблюдные песни касаются действия, состояния, их смысл более отвлеченный, общий. Подблюдные песни тесно связаны с напевом, чего совершенно лишена русская народная загадка. Едва ли есть необходимость и генетически связывать эти два жанра между собою.<sup>36</sup> Указанное сходство подблюдных песен с загадками следует учитывать при изучении жанрового своеобразия и классификации песен. Подблюдные песни относятся исследователями к песням-заклинаниям<sup>37</sup> на том основании, что они сопровождаются припевом-заклинанием — «Кому вынется, тому сбудется!» — и исполняются во время обряда. Но заклинательный характер придает песне только названный припев, а прежде чем заклинать чью-то судьбу, нужно ее отгадать, и первая часть гадания именно гадательная, а не заклинательная. Этого нельзя не учитывать.

Другой жанр фольклора, близкий к загадкам своей краткостью и ритмическим строем, — пословицы. Если близость загадок с подблюдными песнями никогда не приводила к стремлению объединить их в публикациях и исследованиях, то для загадок и пословиц это стало традицией. «Пословицы, поговорки, загадки» — обычные наименования многих исследований и сборников с начала XIX века до нашего времени. Такое объединение имеет свои основания в истории публикации загадок. Первые составители сборников русских пословиц и загадок,<sup>38</sup> особенно И. М. Снегирев, опирались на старинные собрания, рукописные сборники, где загадки рассеяны среди пословиц.<sup>39</sup> Особых собраний загадок, подобных собраниям пословиц, в старинных рукописях до XVIII века не встречалось. И несмотря на то что во второй половине XVIII века загадки публиковались и вписывались в рукописные сборники уже самостоятельно, первые публикаторы середины XIX века, начиная научную публикацию фольклорных материалов и в значительной мере ориентируясь на старинные рукописи, ввели в научный оборот формулу «пословицы, поговорки, загадки», соответствующую состоянию материалов в сборниках до XVIII века.

Неудобство такого объединения было очевидно. И. П. Сахаров отделил при публикации загадки от пословиц.<sup>40</sup> Разумность и правильность

<sup>35</sup> В. И. Чичеров. Зимний период... стр. 109—112.

<sup>36</sup> Вопрос этот требует дополнительного исследования — возможно, что какие-то общие генетические связи и могут быть обнаружены, тем более, что у некоторых народов загадки поются.

<sup>37</sup> Н. П. Колпакова. Опыт классификации традиционной крестьянской бытовой песни. Русский фольклор. Материалы и исследования, V, М.—Л., 1960, стр. 173.

<sup>38</sup> И. М. Снегирев. Русские народные пословицы и притчи. М., 1848; В. И. Даль. Пословицы русского народа. М., 1861—1862.

<sup>39</sup> Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и пр. XVII—XIX столетий. Собрал и приготовил к печати Павел Симои. СПб., 1899.

<sup>40</sup> И. П. Сахаров. Сказания русского народа. СПб., 1841.

этого подтвердилась временем и практикой собирания и публикации. Загадки прочно заняли особое место в фольклористических сборниках, составляя в смешанных изданиях особый раздел.<sup>41</sup>

В постановке исследовательских проблем тенденция к объединению изучения загадок и пословиц продержалась значительно дольше. Мысль о тесной связи пословиц и загадок постоянно присутствует в обширном труде Ф. И. Буслаева «Исторические очерки русской народной словесности и искусства». Это имеет у Ф. И. Буслаева научное обоснование. Для него загадки, поговорки, пословицы — «разрозненные члены одного общего сказочного предания», составляя дидактическую часть народного эпоса.<sup>42</sup> И пословица и загадка, по утверждению Ф. И. Буслаева, происходят «из одного общего зародыша» и находятся в тесном родстве, как изречения «мудрости народной вообще».<sup>43</sup>

Развитие науки показало, что стремление исследовать загадки в непосредственной связи с пословицами, делать какие-то общие выводы, а тем более переносить итоги изучения одного жанра на другой не приводит к положительным результатам. Исследователям приходится или говорить о пословицах и о загадках обособленно,<sup>44</sup> или уделять внимание какому-то одному жанру, механически приписывая полученные выводы другому.<sup>45</sup> И несмотря на это, объединение проблем изучения загадок и пословиц сохранилось вплоть до настоящего времени. В вопросах, предложенных оргкомитетом V Международного съезда славистов в Софии, пословицам и загадкам был отведен один вопрос: «Каково происхождение, каковы типы и принципы классификации народных пословиц, поговорок и загадок?».<sup>46</sup>

Через полвека после Буслаева возобновилось в науке и стремление теоретически обосновать объединение загадок и пословиц, рассмотреть эти жанры как родственные. М. Н. Сперанский в пособии к лекциям на Высших женских курсах в Москве писал: «Загадки по форме, отчасти по содержанию и употреблению приближаются к пословице: та же краткость, сжатость изложения, иногда стихотворно-ритмическая форма ее, репертуар тем, близких к быту и народной морали, то же назначение — развлечение, украшение речи с претензией на остроумие».<sup>47</sup> М. Н. Сперанский не разбивает своего утверждения, да и едва ли возможно сделать это, так как из всего сказанного реально только первое: пословицу и загадку объединяет краткость, сжатость изложения и стихотворный ритмический строй.

Краткость, ритмичность, а также то, что в пословице, как и в загадке, есть скрытый смысл, который нужно понять, позволяло включать загадки в старинные собрания пословиц. По форме и внешнему облику некоторые загадки настолько близки пословицам и поговоркам, что вполне могут

<sup>41</sup> Ф. Панаев. Сборник пословиц, поговорок, загадок, песен и былин, собранных в Соликамском уезде. Екатеринбург, 1883; Сказки, пословицы, загадки. Сборник устного народного творчества Омской области. Омск, 1955; и т. д.

<sup>42</sup> Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1, СПб., 1861, стр. 33.

<sup>43</sup> Там же, стр. 129.

<sup>44</sup> Так, например, поступают В. Добровольский (Пословица и загадка. Живая старина, 1898, год 8, вып. III—IV), В. П. Аникин (Об историческом приурочении пословиц, поговорок и загадок. Сов. этногр., 1960, № 4, стр. 44—52).

<sup>45</sup> И. И. Вознесенский. О складе или ритме и метре кратких изречений русского народа. Кострома, 1908. — Автор рассматривает пословицы, иногда привлекая примеры из загадок и относя к ним бездоказательно выводы, полученные при изучении пословиц.

<sup>46</sup> Славянская филология. София, 1963, стр. 276.

<sup>47</sup> М. Сперанский. Русская устная словесность. Введение в историю устной русской словесности. Устная поэзия повествовательного характера. М., 1917, стр. 455.

быть приняты за поговорки, особенно если утратят отгадку и превратятся в ритмически организованное суждение с неясным смыслом, как, например:

Замолола безголола.

Коловорот.

(Садовников, 14).

Среди загадок есть варианты, которые полностью или частично, текстуально совпадают с пословицами. Можно предположить, что в таких случаях загадкой была использована пословица, или утратившая отгадку загадка в процессе бытования превратилась в пословицу.

#### Загадки

Хоть малая, хоть большая,  
Где стоит, там и шумит.

*Береза.*

На моху, на болоте,  
Не жнут, не молотят,  
А денежки колотят.

*Мельница.*

(Садовников, 1344, 1081).

#### Пословицы

Береза не угроза — где она  
стоит, там и шумит.

Тати не молотят, только  
замки колотят.<sup>48</sup>

Но подобная близость, подобные совпадения не могут служить основанием для того, чтобы формула «пословицы, поговорки, загадки» стала научно обоснованной. Загадки и пословицы — два самостоятельных жанра, различные в принципах отбора жизненного материала, законах художественного отражения действительности, функции. Загадки в прошлом были тесно связаны со свадебным обрядом,<sup>49</sup> входили в игры зимнего календарного цикла.<sup>50</sup> Они служили целям воспитания и сейчас еще призваны «испытать сообразительность человека». В отличие от загадок пословица и поговорка служат для того, чтобы отчетливее выразить мысль, обобщает опыт народа, его коллективную мудрость.<sup>51</sup> Еще больше отличий у загадок и пословиц в избрании объекта изображения. И загадки и пословицы действительно касаются «тем, близких к быту и народной морали», но темы эти достаточно различны. Пословица касается морали, этики и т. п., выражает общее, философское, обобщает наблюдения и размышления человека над рядом близких или повторяющихся фактов, поэтому и применима не к одному факту или случаю, не к одному предмету.<sup>52</sup> Загадки, как об этом было сказано выше, говорят о вещах, предметах, явлениях, окружающих человека, их свойствах, качествах. Это становится особенно очевидно при сопоставлении тематических отделов в сборниках пословиц и загадок.

В. И. Даль в своем сборнике «Пословицы русского народа» расположил материал по следующим тематическим разделам: судьба — терпение, надежда; счастье — удача; богатство — убожество; радость — горе; неправда — обман; суд — лихоимство; ум — глупость и т. д. А в сборнике загадок Д. Н. Садовникова<sup>53</sup> тематические отделы таковы: жилище,

<sup>48</sup> Памятники, стр. 24, 35.

<sup>49</sup> М. А. Рыбникова. Загадки, стр. 49; В. П. Аникин. Русские народные пословицы..., стр. 65—66.

<sup>50</sup> В. И. Чичеров. Зимний период..., стр. 109.

<sup>51</sup> В. П. Аникин. Традиция жанра как критерий фольклорности в современном творчестве (частушки и пословицы). Проблемы современного народного творчества. (Русский фольклор, IX). М.—Л., 1964, стр. 92.

<sup>52</sup> Там же, стр. 92—93.

<sup>53</sup> Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Сост. Д. Садовников. СПб., 1901.

одежда, лес, поле, домашние животные и т. д. И то и другое касается жизни, быта человека, но тематика пословиц относится к морали, этике, общественным отношениям, характеру человека; тематика загадок — вещи, природа, животные, окружающие человека в быту и труде. Еще более очевидно это при сопоставлении конкретного материала пословиц и загадок из тематических отделов, совпадающих по названию. Пословицы в отделе «Грамота»<sup>54</sup> говорят о пользе грамоты, трудности обучения, твердости и неизбежности того, что написано, и т. д.: «Грамоте учиться — всегда (вперед) пригодится»; «По складам — так не грамотей»; «Сперва аз да буки, а там и науки»; «Написано пером — не вырубись и топором», и т. д. Загадки в тематическом разделе «Грамота и книжная мудрость» говорят о вещах: книге, пере, чернилах, бумаге и т. д.:

Не куст, а с листочками,  
Не рубашка, а сшита,  
Не человек, а рассказывает.

*Книга.*

(Садовников, 2135).

Родился от плоти,  
А крови нет,  
Грамоте не знаю,  
А век пишу.

*Перо гусиное.*

(Садовников, 2141).

Белое поле,  
Черное семя,  
Кто его сеет,  
Тот разумеет.

*Бумага и письмо.*

(Садовников, 2147).

Пословицы из раздела «Человек» говорят о месте человека на земле («Рыбам вода, птицам воздух, а человеку вся земля»<sup>55</sup>), о положении его в обществе и отношении к другим людям («У бедного шуба овечья, а та же душа человечья»;<sup>56</sup> «Человек человека стоит. Человек не для себя родится»<sup>57</sup>), о свойствах человеческого характера («Рысь пестра северя, а человек лукав изнутри»<sup>58</sup>), дают определенные рекомендации поведения («Береги честь смолоду»<sup>59</sup>). Загадки подобных вопросов не касаются, они говорят о внешнем виде человека, глазах, языке и т. д.:

Стоят вилы,  
На вилах — бочка,  
На бочке — махало,  
На махале — качало,  
На качале — зевало,  
На зевале — сморкало,  
На сморкале — мигало,  
На мигале — роща,  
В роще — свинки —  
Золоты щетинки.

*Человек.*

(Садовников, 1722).

<sup>54</sup> Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. М., 1957 (В дальнейшем — Даль), стр. 418—419.

<sup>55</sup> Даль, стр. 303.

<sup>56</sup> Там же, стр. 304.

<sup>57</sup> Там же, стр. 303.

<sup>58</sup> Там же, стр. 305.

<sup>59</sup> Там же, стр. 306.

Два братца через грядку смотрят,  
Да не сойдутся.

Глаза.

(Садовников, 1763).

Лежит доска,  
Среди мостка,  
Не гниет и не сохнет.

Язык.

(Садовников, 1743-х).

Таким образом, несмотря на то, что и загадки и пословицы изображают казалось бы одну область действительности, конкретное избрание объектов изображения настолько различно, что объединять эти жанры нет никаких оснований, не учитывать их особенностей нельзя.

И наконец, текстуальные совпадения, а следовательно и близость некоторых жанровых особенностей, у загадок обнаруживается с детским фольклором (песенками, потешками, считалками). Бытование загадок в течение длительного времени в среде детей<sup>60</sup> также создавало благоприятные условия для перехода детских песенок в состав загадок и обратного воздействия, заимствования загадками некоторых вариантов детских песенок и считалок. В настоящее время среди детских песенок немало таких, которые почти дословно совпадают с загадками. Так, например, загадки про зарю совпадают с игровой песней, бытовавшей, по свидетельству П. В. Шейна, в среде детей:

#### Загадка

Заря заряница,  
Красная девица,  
Врата запирала,  
По полю гуляла,  
Ключи потеряла,  
Месяц видел,  
А солнце скрало.

(Садовников, 1935).

#### Песня

Заря заряница,  
Красная девица,  
По полю ходила,  
Ключи обронила,  
Ключи золотые,  
Ленты голубые,  
Кольцы обвитые, —  
За водой пошла.

(Шейн, 270).

Очень напоминает часть общеизвестной детской песенки «Дождик, дождик, перестань» загадка про дождевую тучу:

Я у бога сирота,  
Отворяла ворота,  
Людей не пустила,  
Коней напоила.

(Садовников, 1928).

Про загадку о замке и ключе:

На дубу, на вязе  
Два бога увязли,  
Пришел к ним спас,  
Выколол им глаз, —

(Садовников, 96).

Д. Н. Садовников писал,<sup>61</sup> что ему приходилось ее слышать как детскую песенку.

В некоторых случаях загадки перекликаются с такими детскими потешками и песенками, которые в прошлом (да и сейчас еще в некоторых райо-

<sup>60</sup> М. А. Рыбникова, Загадки, стр. 53—55.

<sup>61</sup> Садовников, стр. 275.

нах) были присказками при рассказывании сказок, небыличками, может быть, когда-то входили в репертуар скоморохов. При сопоставлении загадок с подобными детскими потешками очевидно не только их сходство, но и различия. Несмотря на большую близость образов, оборотов, загадки более коротки, вся их образная система сжата, сконцентрирована в одном фокусе, направлена на то, чтобы дать сжатую, яркую замену предмету загадывания.

Загадки

Сивая свинья  
На дубу гнездо свила,  
Детки — по веткам,  
А сама в коренек.

Горох.

(Садовников, 1294).

Рыжий красного спросил:  
«Чем ты бороду красил?»  
— Я не краской не замазкой,  
Я на солнышке лежал,  
Кверху бороду держал.

Рябина.

(Садовников, 1380).

Детские потешки

Облоухая свинья  
На дубу гнездо свила,  
Поросила поросят,  
Ровным счетом шестьдесят,  
Распустила поросят  
Все по маленьким сучкам...<sup>62</sup>  
Ехал рыжий на быке,  
Как по речке, по реке,  
Рыжий красного спросил:  
«Чем ты бороду красил?»  
— Я не краской, не помазкой,  
Я на солнышке лежал,  
Кверху бороду держал.<sup>63</sup>

Во всех приведенных примерах скорее всего можно предположить заимствование и переработку загадками текста детской песенки, чем обратное влияние. Образность и строй этих вариантов довольно далеки от загадок. Все они рассказывают о каких-то событиях, действиях. Они более многоплановы, чем загадки. Уподобление тучи — сироте, отворяющей ворота, гороха — свинье и т. д. очень необычно для загадок. Этого нельзя сказать только о загадке про зарю. Уподобление зари, солнца девице для загадок традиционно. Кроме того, образ этот встречается не только в песнях и загадках, но и в заговорах.<sup>64</sup>

Но в детском фольклоре встречаются и прямые заимствования из загадок, особенно в считалках:

Села муха на колеса,  
Поехала под небеса,  
Там тетка Никола,  
Сестра Куликова,  
Ни окошек, ни дверей,  
Полна горница людей.<sup>65</sup>

Две последние строки представляют собою загадку про огурец. Они присоединены здесь явно механически, смешение, разнородность образов очевидна.

Совпадения каких-то существенных жанровых законов, как это было у подблюдных песен с загадками, у детских песенок и потешек с загадками — нет, но их роднит любовь к дерзким сочетаниям, несообразностям,<sup>66</sup> а также любовь к образованию звукоподражательных, необычных

<sup>62</sup> В. П. Аникин. Русские народные пословицы. ., стр. 215—216, № 54.

<sup>63</sup> Там же, стр. 215, № 51.

<sup>64</sup> А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу. ., т. I, М., 1865, стр. 86; т. III, М., 1869, стр. 101.

<sup>65</sup> М. А. Рыбникова. Загадки, стр. 57.

<sup>66</sup> Там же, стр. 56—58. — Следует однако учесть, что несообразности в загадке более обоснованны, они оправданы требованиями жанра и не просто сочинены, а естественно складываются от перенесения признаков «предмета загадывания» на уподобление.

слов. Так, например, в загадках о похоронах: певунчики поют, ревунычки ревут, текунчики текут, бегунчики бегут...; поревунчики ревут, потекунычки текут...; пометушки метут, поскребушки скребут...<sup>67</sup> В детских считалках и песенках: первинчики, другинчики, убили голубичики...;<sup>68</sup> первинчики, друженчики, беребенчики, трынцы, волынцы, поповы ладанцы...<sup>69</sup> В детских потешках часто встречается: тюшки, тютюшки, веселы ли душки...<sup>70</sup> Подобное же есть и в загадках:

Сидит титюшечка,  
Ни зверь, ни птушечка.

*Лягушка.*

(Садовников, 1612).

Кроме близости с отмеченными жанрами, загадки обладают некоторой общностью почти со всеми жанрами русского фольклора. Но проявляется это не в совпадении жанровых законов, не в текстуальной близости, а в совпадении имен, названий, определений, которые в загадках очень разнообразны и легко варьируются. Перестановка слов, замена имен, названий в загадках обычное явление. Создается множество вариантов, основанных на такой замене и перестановке слов. Так, например, в загадке про курицу — «У нашей Параши — сорок рубашек...»<sup>71</sup> — варьируется имя (Малаша, Наташа), число рубашек (семьдесят, семьдесят семь) и т. д. Среди вариантов имен и определений можно обнаружить такие, которые напоминают сказки, песни, былины, которые свойственны русскому фольклору вообще.

В загадках, как и в былинах, песнях, сказках нередко встречаются постоянные эпитеты: конь вороной, добрый молодец, красная девица, белый лебедь:

Стоит конь вороной,  
Нельзя за гриву взять,  
Нельзя и погладить.

*Змея.*

(Садовников, 1605-а).

Собой не одинака,  
А нужна одинако,  
Младенцу и мертвецу,  
И доброму молодцу.

*Рубашка.*

(Садовников, 625).

Особенно часто употребляется эпитет «красная» при существительном девица»: в загадках про солнце, про морковь, про свеклу:

Красная девушка  
В окошко глядит.  
*Солнце.*

(Садовников, 1815).

Красна девица  
Сидит в темнице,  
А коса наружи.

*Морковь.*

(Садовников, 772-б).

<sup>67</sup> Садовников, 2106, 2106-ж, 2106-з.

<sup>68</sup> Записки Красноярского подотдела Вост.-Сиб. отд. РГО по этнографии, т. I, вып. 1, 1902, стр. 137 (Русские сказки и песни в Сибири и другие материалы).

<sup>69</sup> Шейн, 238.

<sup>70</sup> В. П. Анникин. Русские народные пословицы... стр. 204, №№ 21 и 23.

<sup>71</sup> Садовников, 924-б.



В загадках про зубы, а также про хлеба в печи постоянно встречается распространенное в фольклоре определение «лебедь белый»:

Полно подполье  
Белых лебедей.  
Зубы.  
(Садовников, 1734-в).

Распашу я, распашу  
Чистое поле,  
Нагоню, нагоню  
Белых лебедей,  
Посажу, посажу  
Рядышком к рядку,  
А после лебедей перережу всех.  
Хлебы в печи.  
(Садовников, 473-в).

В последней загадке есть и обычный для произведений народного творчества устойчивый оборот «чистое поле». Значительно реже, но все же встречается в загадках постоянный эпитет — синее море и буйная голова. а также обычный для песен и сказок оборот «гуси-лебеди»:

Долгие вожжи  
Через синее море хватят,  
Через буйную голову не хватят.  
Глаза.  
(Садовников, 1772-ж).

Полно корыто  
Гусей-лебедей намыто.  
Зубы.  
(Садовников, 1734-д).

Некоторые имена и образы загадок напоминают героев сказок: Марья-царевна, Иван-дурак, семь Симеонов, Сивко-Бурко, Полкан:

Марья-царевна,  
Сама в избе,  
Рукава на дворе.  
Матица.  
(Садовников, 48-а).

Семь Семеонов,  
Одна Матрена.  
Толчя.  
(Садовников, 1113).

Бурка бежит, а оглобли стоят.  
Река.  
(Садовников, 1469).

Все Палканы  
Поснимали кафтаны,  
Один Палкан  
Не снял кафтан.  
Чернолесье и сосна.  
(Памятники, 663).

Нередко предметы уподобления в загадках напоминают действующих лиц сказки: ружье уподобляется ворону с окованным носом;<sup>72</sup> соха —

<sup>72</sup> Садовников, 1412-д.

Бабё-Яге; <sup>73</sup> наперсток — свинке золотой щетинке. <sup>74</sup> Часто встречаются в загадках и постоянные герои русских сказок дед и баба. В загадках про мороз, стужу описывается дед, старик, который мост мостит, стоять не велит и т. д. и очень напоминает образ деда Мороза из сказок:

Дедушка без топора мост мостит.

*Мороз.*

(Садовников, 1989-д).

Старик у ворот  
Тепло уволок,  
Сам не бежит  
И стоять не велит.

*Мороз.*

(Садовников, 1990).

Сказочный образ наливного яблочка на золотом блюдечке возникает при загадывании загадки про солнце:

Красное яблочко  
По тарелочке катается,  
Никто не догадается.

(Садовников, 1818).

Зачин сказок «В некотором царстве, в некотором государстве», море-океан или остров Буян как место действия в них — напоминают зачины загадок про комара, <sup>75</sup> про смерть: <sup>76</sup> «На море, на возморье, на белом камене...», «На море, на окияне, на горе Васияне...», «На море на окияне, на острове на Буяне». Последний образ перекликается с традиционным оборотом заговоров: «На море на океане, на острове на Буяне, есть бел горяч камень Алатырь». <sup>77</sup> В загадках встречается и обычный для заговоров образ зари — красной девицы. <sup>78</sup>

Некоторые образы загадок напоминают былины. Так, в загадках про стол, накрытый скатертью, про овин, несмотря на отсутствие былинных имен и выражений, образ уподобления выражен в былинном стиле:

Стоит Никола в полуподгорье,  
Копьем уперся,  
Камкой уплелся.

*Стол со скатертью.*

(Садовников, 233).

Стоит Егорий под угором,  
Копьем подперся,  
Ощетинился.

*Овин.* <sup>79</sup>

А. Н. Веселовский отмечал, что «иные загадки напоминают образность песенных запевов». <sup>80</sup> Действительно, загадки про мак, не имея с песней ни текстового, ни ритмического, ни сюжетного сходства, все же напоминают

<sup>73</sup> Там же, 1146-б.

<sup>74</sup> М. А. Рыбникова. Загадки, стр. 362, № 1500.

<sup>75</sup> Садовников, 1646, 1646-а.

<sup>76</sup> Там же, 2029.

<sup>77</sup> А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу... т. II. М., 1868, стр. 132.

<sup>78</sup> См. об этом выше.

<sup>79</sup> В. Серебренников. Загадки как народное развлечение. Пермь, 1918, № 629.

<sup>80</sup> А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 184.

песни красочностью образов, названиями городов и эпитетами, к ним относящимися:

Пал порошок:  
Стал городок,  
Краше Казани,  
Краше Астрахани.  
Мак.<sup>81</sup>

Кину порохом,  
Станет городом,  
Красной Москвой,  
Белой Литвой.  
Маков цвет.  
(Садовников, 819).

Иногда в загадке намечается какой-то сюжет, действие, напоминающее песню. Такова, например, загадка по лодку, напоминающая песню про бобра:

Купался барин на Черной речке  
И выкупался,  
Вышел на берег  
И вымарался.

Лодка.

(Садовников, 1522).

Песня:

На этой на речке купался бобер,  
Купался, купался не выкупался,  
Не выкупался, да весь вымарался,  
На горку взошел, отряхивался. .<sup>82</sup>

Рассмотренная общность загадок с другими жанрами русского фольклора касается изобразительных средств создания образа, описания предмета. Это — общие эпитеты, названия, имена, действия и ситуации, фразеологические сочетания. Какова причина этой общности, можно установить в результате исследования каждого отдельного совпадения, а также изучения не только загадок, но былин, песен, сказок и т. д. Очевидно, могло быть и заимствование загадкой образа или словосочетания из песни, прибаутки, сказки, и обратная связь. Но чаще прямого заимствования, прямого воздействия, видимо, не было. Скорее всего при загадывании загадок вспоминался герой сказки, песенный оборот и т. д. Сходство создавалось за счет того, что и загадки и сказки, песни, прибаутки черпали изобразительные средства из общей сокровищницы русского фольклора. Кроме того, против предположения заимствования целых произведений или их частей свидетельствует то, что общие детали в каждом жанре подчинены своим особым задачам и законам. Метафоры в сказке или песне не исчерпывают произведения и не составляют его основу, как в загадке. Иванушка, семь Симеонов, Сивка-Бурка в сказках основные герои. Их нельзя заменить кем-либо другим, их имена тоже довольно постоянны. В загадке же они легко варьируются, без ущерба для смысла или художественного строя загадки. Место, роль и значение отмеченных изобразительных средств в разных жанрах разные. Важно также, что в каждом жанре есть излюбленные художественные приемы, наиболее распространенные изобразительные средства. Они создают определенный колорит

<sup>81</sup> В. Серебряников. Загадки. . ., № 470.

<sup>82</sup> Великоорусские народные песни. Изданы профессором А. И. Соболевским, т. V, СПб., 1899, № 192.

произведения (так, по наличию постоянных эпитетов, определенных словосочетаний мы легко узнаем былины), но не определяют границ жанра, не играют решающей роли в классификации произведений фольклора. Они сами подчинены ведущим законам отражения действительности данным жанром. Так, метафора потому и является излюбленным художественным приемом загадки, потому и исчерпывает в отдельной загадке все изобразительные возможности, что основной прием изображения действительности в загадке — уподобление предмета загадывания путем полной замены его другим предметом или явлением и предельная краткость организации материала. Изучение взаимосвязи жанров не только выявляет их общность, но подчеркивает специфику, те границы, которые определяют каждый жанр.



---

---

Б. Н. ПУТИЛОВ

## ОБ ИСТОРИЗМЕ РУССКИХ БЫЛИН

### 1

Русский эпос в том его виде, как он известен нам по записям и пересказам XVII—XX веков, отличается исключительной художественной цельностью и ярко выраженной спецификой в отношении к действительности. Оба эти качества могут быть объяснены по крайней мере тремя главными причинами: действием законов жанра, за которыми стоят определенные закономерности художественного сознания его творцов; влиянием предшествующей традиции; многовековым развитием сложившихся форм.

Один из самых важных вопросов истории русского эпоса — это вопрос об отношении былин в поздних текстах к былинам в их первоначальном виде. Существует точка зрения, согласно которой известные нам былины с характерными для них содержанием, образами, поэтикой — это, так сказать, вторичная форма русского эпоса, явившаяся в результате переработки и искажения древних песен, носивших отчетливо выраженный конкретно-исторический характер.

Исторический факт (или предание, явившееся первоначальной обработкой факта) — историческая песня — ее эпическая трансформация, так нередко представлялся (а иногда представляется и сейчас) путь возникновения былины.

Ныне в свете достигнутых представлений об исторических закономерностях и основных этапах героического эпоса как явления мирового фольклора эта теория обнаруживает свою полную несостоятельность. Не подтверждаемая фактами истории эпоса, она находится в явном противоречии с ними. С точки зрения этой теории нельзя объяснить ни многочисленные следы архаики в былинах, ни проявления в них типологического сходства с памятниками эпической поэзии других народов. И то и другое неопровержимо указывает на древность русского эпоса и на прямую его связь с эпосом догосударственным.

В современной науке достаточно убедительно показано, что историческая песня не была ни зерном героического эпоса, ни его предшественницей; напротив, она сама в своем генезисе обязана в определенной степени эпическим традициям.

В наше время доказано художественное и идейное единство русского эпоса в пределах XVII—XX веков и в известной степени выяснены границы и характер изменений, происходивших в нем в это время. У нас нет оснований предполагать, что где-то на подступах к этому периоду с русским эпосом произошла трансформация, придавшая ему качественно новый вид. На протяжении веков в русском героическом эпосе происходили

различные изменения и процессы, но они совершались внутри единой жанровой системы и не меняли ее по существу.

Сохраненные русским крестьянством былины есть прежде всего поэтическое наследие далекого прошлого; историзм русского эпоса — это историзм не каких-то якобы исчезнувших и переоформленных (а на самом деле никогда не существовавших) песен, а вполне реальных, доставшихся нам в сотнях превосходных текстов былин.

Самое понятие «историзм» требует применительно к эпосу своего конкретного истолкования. Согласно довольно распространенной точке зрения, понятие это трактуется как отношение эпоса к историческим событиям и лицам. Исследователь считает нередко свою задачу выполненной, если ему кажется, что он указал, какие факты отразились в той или иной былине, нашел прототипов для эпических героев, установил отклонения песни от исторической истины и объяснил их, определил отношение песни к событию. Нетрудно заметить, что во всей этой работе сама песня как художественное целое мало занимает исследователя. Так или иначе песня рассматривается как иллюстрация к истории, как своеобразная летопись, как художественный документ и т. п.

Историзм русского эпоса следует рассматривать как систему отношений специфического явления фольклора к действительности, как художественную концепцию действительности. При этом речь должна идти не только о политической истории, но о всей совокупности явлений жизни, попадаемых в сферу внимания эпического певца. Совершенно неверно ограничивать историзм кругом *изображаемых* явлений, так же как неверно думать, что в эпосе непременно изображается сущее. В таком случае мы неизбежно придем (а многие ученые и приходили) к механическому отслоению в былинах «истории» и «вымысла», реальности и фантастики: первое будет рассматриваться как историзм, второе — как его затемнение. Между тем в эпосе невозможно отделить одно от другого; «история» неизбежно окрашена вымыслом, а фантастика нисколько не менее исторична. Художественный сплав всегда един и должен рассматриваться в этом единстве.

В эпосе изображаемое исторично совсем не обязательно в том смысле, что оно может быть прокомментировано данными летописи, археологии или этнографии, а прежде всего в том смысле, что оно отражает историческое сознание народа, его концепцию действительности, определенный комплекс его представлений. Например, с точки зрения Вс. Миллера, в былине «Добрыня и Маринка» исторические черты могут быть обнаружены лишь в образе Маринки, соотносимом с известной Мариной Мнишек, все же содержание былины ведет нас к сказкам, к книжным источникам, к ряду мотивов международного фольклора. На самом же деле в былине все исторично, она в целом подлежит историческому анализу. Для такого анализа летописных данных совершенно недостаточно. Нужны данные, относящиеся к характеристике внутренней жизни народа, брачных отношений, верований, в частности веры в колдовство, в способность «оборачиваться» и «оборачивать», и т. д. Нужны также данные, позволяющие установить место нашей былины в истории развития международной сюжетной темы, выяснить отношение ее сюжета к другим эпическим сюжетам (в том числе к «Одиссее»), к сказке. Я не перечислил здесь всего круга задач, встающих перед исследователем. Я лишь хотел подчеркнуть, что проблема историзма былины — это всегда проблема ее художественного содержания в целом, проблема ее сложных отношений с действительностью — той, которая в ней изображается, и той, которая ее порождает. Эти «две» действительности в эпосе не совпадают, но соотносятся между

собой: сегодняшний реальный опыт народа и его идеалы проникают в изображение прошлого; полуфантастические представления о прошлом, унаследованные от предшествующих поколений, преломляются сквозь современность; современные проблемы зовут на помощь вымысел, прошлое, традицию. Художественная традиция в эпосе (как и в других явлениях фольклора) — это как бы «третья» действительность, вне связи с которой не могут быть поняты ни действительность изображаемая, ни идеалы, которыми живут создатели эпоса.

Законы жанра и связь с определенными традициями ставят былинам известные границы в их историческом содержании, в возможностях отбора и изображения явлений жизни. Есть определенный круг проблем, сюжетных тем, коллизий, ситуаций, образов, которые составляют эпический фонд. Правы те исследователи, которые подчеркивают связь эпоса с проблемами, имеющими общенародное и общегосударственное значение, стремление эпоса к масштабным обобщениям, к монументальной героической идеализации. Разумеется, мера и особенности историзма в эпосе различных народов неодинаковы, что обуславливается историей этих народов и соответствующим ей местом национального эпоса в эпическом творчестве. Но есть много фактов, свидетельствующих об известной преемственности и о закономерном развитии эпического историзма. В свете этих общих закономерностей представляется совершенно невозможным, чтобы былины возникали по таким частным, случайным, преходящим поводам, какие выдвинул в качестве исторической основы былин Б. А. Рыбаков. Героический эпос небезразличен к отдельным фактам. Но интерес его к фактической стороне истории ни в какой мере не может быть уподоблен интересу летописи. Критикуя зарубежных последователей исторической школы, Е. М. Мелетинский справедливо видит главный недостаток их концепции «в непонимании обобщающего характера эпических образов и самого эпического художественного мышления, для которого отдельные исторические факты и персонажи служат деталями общей картины идеального эпического мира, а не исходным пунктом этой картины. А этот идеальный эпический мир выражал сугубо народную интерпретацию различных исторических и эпических отношений».<sup>1</sup>

Большинство специалистов, писавших о былинах в последнее время, — при всех различиях во взглядах на историю и природу эпоса — отказывается придавать конкретным фактам формирующее значение и настойчиво подчеркивает обобщающий характер былинных повествований.

«Отличительными признаками былин является такое освещение происходившего в реальной жизни, для которого характерно объединение сходных событий в обобщающем повествовании, включающем исторические факты как деталь, частность, подчиненную трактуемой теме. . . События разных десятилетий и столетий объединились по сходству положений в былинах о жизни и борьбе древнерусского государства и обусловили характер и систему образов воинских и бытовых былин».<sup>2</sup> Основываясь на таком понимании эпоса, В. И. Чичеров подчеркивает научную слабость методики, для которой характерны «поиски внешних совпадений фактов, имен героев, названий местностей, упоминаемых в эпосе и в документах истории», и противопоставляет таким поискам марксистский сравнительно-

<sup>1</sup> Е. М. Мелетинский. Вопросы теории эпоса в современной зарубежной науке. Вопросы литературы, 1957, № 2, стр. 109.

<sup>2</sup> В. Чичеров. Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959, стр. 267—268.

исторический анализ эпоса как искусства, отразившего исторические процессы народной жизни.<sup>3</sup>

Против формального понимания связи былин с историей — как внешнего соответствия фабулы песен с фактами, а действующих лиц — с историческими деятелями, направлена концепция В. Я. Проппа. Суть этой концепции хорошо известна, здесь я ограничусь лишь небольшой цитатой, выделяющей один из аспектов историзма былин в понимании В. Я. Проппа: «Былина основана не на передаче в стихах исторического факта, а на художественном вымысле, который даже как *вымысел* определяется историей».<sup>4</sup>

В своей недавней книге об Илье Муромце А. М. Астахова соотносит былины и самый образ богатыря, так же как и другие эпические образы, с широким кругом явлений и отношений действительности средневековья. Она предполагает, что Илья, «как и ряд других образов героического эпоса, не имел определенного исторического прототипа, а явился плодом художественной фантазии народа».<sup>5</sup> А. М. Астахова отмечает историческую сложность образов эпических героев (например, Святогора, Соловья-разбойника, Идолища) и сюжетов; в них преломляются впечатления разных эпох. Возникновение ряда былинных сюжетов рассматривается как художественный процесс, обусловленный не фактической историей, а закономерной потребностью эпической среды в создании своеобразных богатырских биографий, в расширении содержания былинных циклов, в осуществлении новых поэтических замыслов. При таком подходе обнаруживается, что сюжеты об Илье Муромце складывались на основе переработки устных преданий, легендарных сказок, доисторических эпических сюжетов, ранее сложившихся былин; вместе с тем они вбирали и переосмыслили реальный исторический материал разных эпох. Такой характер понимания былин об Илье Муромце вовсе не лишает их историзма и не отрывает их от действительности, но он заставляет взглянуть на отношения эпоса и исторической действительности во всей их сложности и еще раз отвергнуть прямолинейную формулу: факт—историческая песня—былина, либо ее упрощенную вариацию: факт—былина.

Характерно, что несогласие с принципиальными положениями исторической школы и ее позднейших последователей о соотношении эпоса и фактической истории все чаще обнаруживается в наше время и в трудах по эпосу других народов. Показательны в этом плане высказывания авторов новейших работ о юнацких песнях. Этот эпос типологически наиболее близок к былинам. Конкретно-исторические отголоски в нем как будто обнаруживаются особенно явственно. Исследователи любили комментировать юнацкие песни, находя к ним реальные исторические соответствия и возводя их героев к реальным прототипам.

Теперь раздаются иные голоса. И. Бурин во вступительной статье к своду болгарских юнацких песен, воздавая должное так сказать летописной стороне песен, больше не считает поиски фактических соответствий основной научной задачей и подчеркивает, что «„юнацкий эпос“ имеет историческую основу не в смысле воспевания в нем конкретных исторических лиц и событий, а в смысле своеобразного отражения народной жизни в продолжение долгих веков рабства и борьбы», в смысле выражения «на-

<sup>3</sup> В. И. Чичеров. Вопросы изучения эпоса народов СССР. Изв. АН СССР, Отд. лит. и яз., т. XIV, вып. 1, 1955, стр. 43—44.

<sup>4</sup> В. Я. Пропп. Основные этапы развития русского героического эпоса. IV Международный съезд славистов. Доклады. М., 1958, стр. 13.

<sup>5</sup> Илья Муромец. Подготовка текстов, статья и комментарий А. М. Астаховой. М.—Л., 1958, стр. 140.



родного самочувствия, народного героического идеала, воодушевленного одним богатым воображением».<sup>6</sup> Отсюда — требование подлинно исторического взгляда на юнацкие песни. Поиски и блуждания вокруг отдельных имен лишь отвлекают внимание от глубокого изучения исторической атмосферы народной жизни в эпосе, от художественного анализа песен. И. Бурин справедливо замечает, что исследователи, увлеченные такими разысканиями, лишь губят силы, которые будучи направлены на изучение сущности, то есть художественного изображения исторической судьбы народа, дали бы гораздо больше результата.<sup>7</sup>

И. Н. Голенищев-Кутузов выражает принципиальный скептицизм в отношении идентификации исторических личностей в сербско-хорватском эпосе; скептицизм этот поддерживается не только пониманием почти непреодолимых трудностей, встающих на пути ученых, он основан на убеждении, что поиски прототипов мало что могут дать для понимания эпоса. «Сущность народного эпоса — поэтическое выражение событий, преобразованных фантазией и подчиненных традиционной устной эпической технике и нормам эпических воззрений коллектива. Поэтому для понимания эпических песен важнее всего свидетельство о верованиях и политических воззрениях народных масс»... «Эпический Королевич Марко создан не событиями, а творческой фантазией певцов в течение долгого времени».<sup>8</sup>

В науке имели место попытки распространить идеи исторической школы и на эпические памятники более ранних эпох. Характерно, что в современных трудах они не встречают сочувствия, и мы находим здесь уже знакомые нам принципиальные высказывания. При изучении исторических основ карело-финского эпоса «задача заключается не в выискивании имеющихся в эпосе откликов на конкретные события и упоминания в эпосе связанных с ними исторических личностей (хотя отдельные произведения карело-финского эпоса дают и такого рода исторические отражения); нет, основная задача заключается в анализе отраженных эпосом явлений общественной жизни народа в условиях разных формаций, в определении отношения эпоса к исторической действительности».<sup>9</sup>

Аналогичные высказывания по русскому эпосу и по эпосу других народов можно было бы умножить. Все они свидетельствуют о возрастающем критическом отношении к принципиальным положениям исторической школы в ее различных — прежних и современных — модификациях и к ее методике и о стремлении современной науки выйти на широкие пути подлинно исторического изучения народного эпоса в его специфике.

В наше время невозможно попытаться ответить на существенные вопросы истории русских былин, оставаясь лишь в рамках русского эпического материала и русской фактической истории. Хорошо обоснованный в современной советской науке тезис о типологическом характере общности эпических памятников, принадлежащих творчеству разных народов и эпох, является важным методическим принципом изучения любого эпоса.<sup>10</sup> Русский эпос в типологическом плане представляет собою исторически

<sup>6</sup> Юнацки песни. Отбрал и редактирал Иван Бурин. Българско народно творчество в дванадесет тома, том 1. София, 1961, стр. 667, 14.

<sup>7</sup> Там же, стр. 667.

<sup>8</sup> Эпос сербского народа. Издание подготовил И. Н. Голенищев-Кутузов. М., 1963, стр. 240, 248.

<sup>9</sup> В. Я. Е в с е е в. Исторические основы карело-финского эпоса, кн. 1. М.—Л., 1957, стр. 66.

<sup>10</sup> В. М. Жирмунский. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М., 1962; Е. М. М е л е т и н с к и й. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963; В. Я. П р о п п. Русский героический эпос. Изд. 2, исправл. М., 1958.

сложившийся и получивший специфическое национальное выражение этап в развитии мирового эпического творчества. Чтобы понять русский эпос, необходимо знать типологически предшествующие этапы; нужно знать также этапы последующие. Эпические произведения других народов объясняют многое в содержании, в образах, в поэтике русских былин, в самом характере их историзма. Типологическое сравнение приводит к уяснению вопросов генезиса былин и позволяет понять их художественное своеобразие. Изучение былин на фоне эпических памятников других народов предохраняет исследователя от опрометчивых летописных сопоставлений и поспешных исторических приурочений.<sup>11</sup>

## 2

Для понимания историзма русского эпоса в целом важнейшее значение имеет вопрос о роли традиции в эпическом творчестве, о взаимоотношениях между творческой фантазией певцов и традицией.

Былины как произведения искусства представляют собою хорошо организованную, устойчивую художественную систему с ярко выраженными специфическими особенностями. Что в основе этой системы лежит прочная традиция, об этом говорят по крайней мере три факта: во-первых, система в ее основных признаках переходит из былины в былинку; во-вторых, былины, записанные в разное время и в разных местностях, обнаруживают явную принадлежность к одной системе; в-третьих, былины, сложенные певцами в позднейшее время, выдержаны в духе той же системы. Устойчивость и повторяемость, применение одних и тех же художественных средств к разному содержанию, сохранность и слабая изменчивость на протяжении длительного времени — все это проявление художественной традиционности. Она обнаруживает себя в былинной технике (стих, напев), в поэтике («общие места», употребление выразительных и изобразительных средств, стилистика), в принципах и приемах композиции, в выборе и изображении героев, в сюжетике. Былинам свойственны некоторые эпические законы, регулирующие повествование, например закон хронологической несовместимости действия, а также некоторые эпические представления, например условное представление о течении времени и преодолении пространства. Характернейшей особенностью былин является наличие в них своеобразных художественных формул для передачи типовых действий, функций, отношений, характеристик.

Безусловно, вся совокупность традиций, нам известных, — есть результат длительного развития эпоса. Традиции создавались по мере того как создавался эпос. К сожалению, у нас очень мало работ, выясняющих историю отдельных элементов былинной художественной системы. Неизвестной остается пока история русского эпического стиха и напева, история «общих мест».<sup>12</sup>

О некоторых былинных традициях можно смело говорить как об очень древних, предшествовавших возникновению древнерусского эпоса и в разных отношениях определявших его характер, его особенности. В частности, с большой долей вероятности следует говорить о прочных связях русского эпоса с предшествующей традицией в сюжетике, в изображении

<sup>11</sup> См., например: В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., 1958.

<sup>12</sup> Интересная попытка анализа некоторых «общих мест» под историческим углом зрения предпринята недавно в кандидатской диссертации Ф. М. Селиванова «Традиционные формулы русского эпоса (к вопросу о его исторической основе)» (автореферат издан МГУ в 1964 г.).

героев и в некоторых общих художественных закономерностях. В книге В. Я. Проппа «Русский героический эпос» с неопровержимостью доказано, что сюжеты былин в известной своей части восходят к традициям догосударственного эпоса: это былины о сватовстве и о борьбе с чудовищами. С теми же традициями (а в иных случаях — и с представлениями и бытовыми отношениями доклассового общества) связаны отдельные мотивы и типичные ситуации ряда былин, некоторые существенные черты былинных героев и их врагов, эпических женщин и т. д.<sup>13</sup>

В науке давно существует вопрос — следует ли возводить ряд традиционных былинных сюжетов и ситуаций непосредственно к ранней, догосударственной стадии эпоса, или правильнее видеть источники их в сказках, преданиях, верованиях, сохранившихся в историческую пору и используемых слагателями былин. Последовательным сторонником первой точки зрения является В. Я. Пропп, хотя, разумеется, он не отрицает позднейших влияний. Ближе к Проппу высказывается в общем плане В. И. Чичеров: «В форме былин обнаруживаются отчетливые связи их с формами творчества предшествующих эпох... Жанр былин... не появился на пустом месте. Ему предшествовало эпическое творчество родового строя, разрушаемого формирующимся классовым обществом. Разрыва между старым и новым эпосом быть не могло. Традиции древнего эпоса и мифологии должны были сохраняться в былинах — древнем эпосе феодальной Руси».<sup>14</sup>

Другой точки зрения придерживаются А. М. Астахова и В. М. Жирмунский. По мнению В. М. Жирмунского, в русских былинах, как и в других эпосах феодальной поры, «наличествуют лишь отдельные разрозненные элементы, темы и мотивы древней богатырской сказки, использованные как средство поэтической идеализации в общих рамках средневекового мировоззрения. Наличие таких элементов еще не дает права на выделение в славянском эпосе древнейшего, „мифологического“ слоя или „мифологических сюжетов“...»

«В русском эпосе только в одной былине наличествует целая система таких древних сказочных мотивов, сюжетное развитие которых настолько внутренне последовательно, что эта древнейшая из всех русских былин — „Волх Всеславьевич“ — представляется нам в целом героизированной богатырской сказкой...»<sup>15</sup>

Относительно «Волха» исследователь безусловно прав. Но почему не признать, что «трансформация древней богатырской сказки в героический эпос» могла совершаться с разной степенью интенсивности и на разных уровнях «историзации», что показано на ряде примеров В. Я. Проппом? Если речь должна идти не о «целой системе», которая перерабатывается в новых исторических условиях, а лишь об «отдельных разрозненных элементах», используемых «как средство», то чем объяснить в таком случае столь сильную власть традиции, явно ограничивающей и направляющей творчество эпических певцов? Почему певцы оказываются не свободны в выборе «средств», а самое главное — почему влияние традиции распространяется на закономерности, на существенные качества эпоса как целого? Все это гораздо естественнее объяснить тем, что новый эпос оказывается наследником старого.

Разумеется, непосредственные связи с догосударственным эпосом были явлением историческим и преходящим. Затем они сменились связями

<sup>13</sup> Соответствующий материал широко представлен в названных книгах В. Я. Проппа и Е. М. Мелетинского.

<sup>14</sup> В. Чичеров. Вопросы теории и истории народного творчества, стр. 274.

<sup>15</sup> В. М. Жирмунский. Народный героический эпос, стр. 126.

опосредствованными. Кроме того, пришло время новых связей — как с уже созданными в недрах героического эпоса феодальной поры традициями, так и с традициями внеэпическими (предание, сказка, бродячие сюжеты). На каком-то этапе стало, например, традицией — относить повествование к эпическому времени Киева.

Как бы мы ни смотрели на истоки эпических традиций, мы должны признать, что та или иная традиция служит художественным началом для певца, она направляет его, во многом предугадывает ему возможности и пути развития темы. Художественным источником былины является не аморфный эмпирический материал, но материал, уже прошедший ранее поэтическую обработку, повторенный в тех или иных формах. Певец, сам того не подозревая, имеет дело с традицией, над которой уже поработали предшествующие эпохи и поколения.

Былина как целое и в основных своих слагаемых создается на пересечении путей фольклорной традиции и вновь возникающих потребностей и задач эпического творчества, подсказываемых исторической действительностью. Традиционность, повторяемость сюжетных элементов, равно как и основных особенностей всей художественной системы эпоса, нельзя рассматривать как проявление некоей косности и неподвижности художественного сознания среды, в которой создается эпос. Удачно охарактеризовал недавно сущность традиционности применительно к древней русской литературе Д. С. Лихачев. Для него это — отнюдь не «простой недостаток творческого начала» или свидетельство «неспособности воодушевляться новым», но «факт определенной художественной системы», «явление художественного метода». Д. С. Лихачев справедливо полагает, что «стремление к новизне, к обновлению художественных средств, к приближению художественных средств к изображаемому — принцип, в полной мере развившийся в новой литературе».<sup>16</sup> Сказанное здесь в еще большей мере приложимо к ранним этапам истории фольклора.

Отражение действительности и решение художественных задач, подсказываемых действительностью, может решаться в искусстве принципиально разными средствами. Установка на достоверное воспроизведение отдельных сторон жизни, на включение в произведение искусства непосредственного материала действительности возникает в фольклоре не сразу и проявляется далеко не во всех жанрах. В области русского историко-песенного фольклора эта установка, например, сказывается на исторических песнях, хотя и в них, как известно, доля традиции велика. В былинах господствует другой принцип — реализация современных художественных проблем в жестких границах традиции, которая, конечно, не остается неизменной, подвергается значительной обработке и преобразованию в соответствии с новыми задачами и новым сознанием.

В распоряжении науки есть большое число примеров, показывающих, как воспринимается традиция, что с ней происходит и как в результате встречи с ней нового понимания действительности, нового художественного сознания всякий раз совершается своеобразное чудо — рождение нового искусства. В этом смысле особенно значительны исследования В. Я. Проппа, относящиеся к русскому эпосу эпохи развития феодальных отношений. В. Я. Проппу удалось проследить на конкретных сюжетах процесс переработки унаследованной традиции и появления на этой основе новых былин. Можно спорить с автором по вопросам трактовки отдельных

<sup>16</sup> Д. С. Лихачев. К изучению художественных методов русской литературы XI—XVII веков. Тр. Отд. древнерусск. лит., XX. Актуальные задачи изучения русской литературы XI—XVII веков. М.—Л., 1964, стр. 13 и сл.

былин, предлагать иные исторические приурочения и т. д., но основное открытие В. Я. Проппа — о зависимости и преемственности эпоса двух эпох и закономерностях рождения эпоса феодальной эпохи представляется мне чрезвычайно плодотворным, а главное — точно доказанным.

Не столь бесспорен общий тезис В. Я. Проппа относительно возникновения и характера былин о татарском нашествии: «Былины времени татарщины представляют собой качественно иное образование, чем все былины, предшествовавшие им. Традиция сохраняется в применении выработавшегося былинного стиха. Все остальное в эпосе новое, хотя и до известной степени подготовленное... Борьба с более ранними противниками подготовила почву для борьбы с татарами и в истории и в эпосе».<sup>17</sup> Я думаю, что традиционность былин о татарском нашествии более значительна, хотя конечно же новизна их несомненна. Эти былины опираются не только на выработанный стих (и вообще на поэтическую технику) эпоса, но и на установившиеся представления об эпическом времени Киева и князя Владимира, о богатырях и их взаимоотношениях с княжеским двором, о врагах русской земли; эти былины развивают основную и безусловно уже традиционную для русского героического эпоса идею о преимущественной силе народа, побеждающего иноземных противников. Однако дело не только в этом.

В своем содержании рассматриваемые былины связаны с традиционными эпическими ситуациями и мотивами, иные из которых могут восходить еще к догосударственному эпосу, а иные — принадлежать эпосу Киевской Руси. Есть точка зрения, согласно которой былины об отбитом нашествии первоначально возникли как отклик борьбы с печенегами и половцами; позднее в них возобладали татарская тема. Я не могу разделить эту точку зрения, так как в известных нам былинах никаких серьезных печенежских или половецких следов нет, и они обычно извлекаются исследователями с помощью больших натяжек. Однако можно было бы допустить, что в дотатарский период существовали героические былины переходного типа — от былин о борьбе с чудовищами к былинам об отбитом нашествии.

В эпических картинах татарского нашествия, в перечне вражеских сил, в именах царей и царевичей, в изложении намерений врагов ощущается какая-то художественная традиция. Эти картины в известных нам былинах получили безусловно совершенное воплощение, окончательно связались с татарами, в них отложился известным образом реальный народный опыт; при всем том можно предположить, что слагаемые этой картины возникли раньше, чем певцы обратились к теме татарского нашествия; они воспользовались этими слагаемыми в своем творчестве и, естественно, сохранили их следы. Так, например, в ряде текстов проскальзывает архаичная традиционная мотивировка нашествия: татарский царь хочет забрать себе в жены княгиню Евпраксию. Эта мотивировка вряд ли могла быть подсказана историческими фактами XIII века, скорее всего — она след прежних, несохранившихся эпических песен.

Героический эпос, опираясь на традицию, развивая и преобразуя ее, создает мотивы, коллизии, типовые ситуации, которые затем сами становятся традиционными. Эти эпические новации обычно вымышлены, они принадлежат фантазии певцов и не нуждаются в эмпирическом комментарии. Таков, например, знаменитый эпизод заточения Ильи в погреб и позднейшего освобождения его князем. В. М. Жирмунский показывает, что история о том, как «государь несправедливо бросает в темницу... лучшего

<sup>17</sup> В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 289.

из своих богатырей», который затем «при нашествии врага... становится спасителем государства», является примером типологического схождения феодальной эпохи.<sup>18</sup> Чтобы возникла былина с таким эпизодом, вовсе не требуются соответствующие факты из жизни предполагаемого прототипа героя либо из правления князя. Былинный мотив возникает не как эмпирическое воспроизведение реально происшедшего, но как художественное обобщение, как выражение определенных представлений. При этом непосредственным источником мотива может служить логика сложившихся эпических отношений и коллизий, которую фантазия певца развивает и обогащает с помощью традиции и с известной опорой на известные ему отношения в современной действительности; эти последние могут подсказывать введение тех или иных мотивов.

Если обратиться к былинам о татарском нашествии, то здесь можно найти и немало других эпизодов и мотивов, вырастающих на почве сложившихся эпических понятий о киевском князе, его возможностях и границах власти, о роли богатырей, о взаимоотношении богатырей и князя и т. д. Напомню замечательный эпизод «умаливания» Васьки Пьяницы Владимиром, который не может быть возведен ни к каким летописным фактам, или очень важный для понимания идейного смысла нашего эпоса эпизод переговоров Ильи с богатырской дружиной, не желающей вступить за князя Владимира, либо, наконец, трагический поступок Сухмана, срывающего «листочки» со своих ран, и т. п. Истинное содержание эпоса — художественное и историческое (допустим на один момент возможность разграничения того и другого) — заключено именно в такого рода эпизодах, более или менее традиционных, всегда вымышленных, заключающих в себе концепцию народных понятий об определенных сторонах действительности и невозводимых к летописным фактам.

Эпические традиции обладают интереснейшими свойствами, которые пока еще во многом не раскрыты, но знание которых важно для понимания былин. С одной стороны, традиции отличаются замечательной творческой продуктивностью: кажется, в них заложены возможности для бесконечного творческого развития, преобразования; столкновение с новыми общественными коллизиями как бы вызывает в них скрытые глубинные процессы, приводящие к рождению нового художественного качества; певцам принадлежит материализация этих — всегда закономерных — процессов. Возможности творческой переработки и продолжения традиций в эпосе поистине неисчерпаемы.

С другой стороны, эпическим традициям свойственна особая жизненная прочность, способность сохраняться в каких-то существенных элементах. Давая жизнь новому, они не полностью в этом новом умирают и растворяются, но вступают с ним в сложный художественный сплав, то более или менее явственно давая о себе знать, то как бы напоминая о своем существовании специальными знаками. Когда традиционный мотив не до конца трансформирован в новом сюжете, когда его творческая переработка останавливается в силу разных причин как бы на полпути, тогда в былинном повествовании возникают недосказанность и некоторая загадочность. Певцы склонны снимать эту загадочность введением чисто бытовых и психологических мотивировок, но им не всегда это удается. Сюжетная загадка может быть разгадана с помощью сравнительного анализа, который укажет на традиционные истоки соответствующего мотива.

<sup>18</sup> В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов... стр. 76—79.

Традиционные элементы могут сохраняться певцами и механически, и в этом случае мы имеем дело с характерной инерцией эпической художественной манеры.

Любителям находить в былинах детали, которые могли бы служить своеобразными историческими определителями, необходимо особенно учитывать силу этой инерции. Многие детали, в частности собственные имена и географические названия, появляются благодаря ей; если первоначально они заключали в себе какой-то конкретный смысл, то позднее стали употребляться по инерции.

Исследователь эпоса обязан самым строгим образом считаться с его традиционностью и с характерными проявлениями этой традиционности. Многие конкретные фактические и общеметодические ошибки и заблуждения исторической школы объясняются невниманием к этой стороне эпоса, наивно-реалистическим взглядом на его содержание.

### 3

Основу большинства былинных сюжетов составляют вымышленные истории, которые не только не соотносятся с действительными историческими фактами, но и часто выходят за границы достоверного. Таковы, например, сюжеты об Илье Муромце: о том, как его исцеляют чудесным образом, как он получает необыкновенную силу от Святогора, как один освобождает Чернигов, бьется с чудовищами — Соловьем-разбойником и с Идолищем, совершает три необычайные поездки, один или вместе с другими богатырями побивает несметную татарскую силу и т. д. Таковы же сюжеты о Добрыне, который побеждает Змея, чудесным образом возвращается на свадьбу своей жены и которого волшебница оборачивает гнедым туром; об Алеше Поповиче, вступающем в борьбу со Змеем Тугарином; о Садко, совершающем путешествие в подводное царство; о Сухмане, подвиг которого равен подвигу целого огромного войска, и т. д.

В исследованиях исторической школы постоянно присутствует тенденция — дать эмпирическое, с опорой на летопись, толкование тем или иным эпическим сюжетам и ситуациям. Например, утверждается, что Змей, с которым борется Добрыня, воплощает силы язычества, и что вся былина представляет собою повествование о крещении. Б. А. Рыбаков, исходя из такого понимания смысла былины, нашел даже летописное объяснение того, почему по сюжету Добрыне приходится вступать в борьбу со Змеем дважды: оказывается, акт принятия христианства в X веке совершался два раза — первый раз неудачно, второй раз окончательно.

Возможность такого истолкования основывается по крайней мере на двух исходных предпосылках: во-первых, былина в своем содержании повторяет реальное течение каких-то событий, их канву, но в преображенном виде; былина есть воспроизведение действительных событий в характерных для нее поэтических формах; во-вторых, тот или иной фантастический (или просто поэтический) мотив и образ в былине может быть прямо истолкован как иносказательное или символическое изображение конкретного исторического факта либо лица. Так, Змей есть символ язычества, борьба богатыря с ним — иносказательная картина крещения.

Однако обе исходные предпосылки не верны и анализом былин не подтверждаются.

Иносказательный принцип сюжетосложения и образности несвойственны былинам. Символика, которая в них встречается, не распространяется на сюжеты и на героев; к тому же она не зашифрована и чаще всего раскрывается тут же. Например, в знаменитой запевке из былины о Батыге

и Василии Игнатьевиче бегущие мимо Киева туры не являются каким-либо иносказанием (Б. А. Рыбаков без основания видит в турах воплощение половедкого войска); здесь символичен образ девицы на киевской стене и символичны ее слезы; но что означает эта символика — из текста былины выясняется сразу: городу угрожает нашествие и разгром. Ничего подобного нет в былине «Добрыня и Змей». Те, кто усматривает в ней иносказательное изложение крещения, должны согласиться, что это историческое содержание в былине тщательно зашифровано и что слушателям (а также читателям и исследователям) оставлены лишь слабые нити для расшифровки; практически такая расшифровка оказывается доступной лишь современным историкам, вооруженным всем новейшим научным арсеналом. Однако былина — не иносказание и не шифр, она есть художественное произведение со своей логикой и своим реальным смыслом.

Былинные сюжеты не являются повторением действительных событий и не строятся на основе их канвы: это закон эпического творчества, это одна из наиболее характерных особенностей художественной сущности эпоса. Разумеется, конкретный эмпирический материал вовсе не противопоставлен эпосу; но он не является и не может являться для него сюжетно-образующим; более того, я думаю, что он не может составить даже сюжетное зерно былин. Какова его роль в эпосе, об этом подробно будет сказано ниже.

Былины создавались не ради воспроизведения отдельных звеньев текущей истории. Если бы такова была их цель, следовало бы просто поражаться тому, сколько усилий затрачивали певцы, чтобы зашифровать, исказить до неузнаваемости, трансформировать факты, чтобы подставить на место реальных деятелей выдуманных героев или действительным лицам приписать фантастические поступки.<sup>19</sup> У былин иные эстетические «установки», иной идейный аспект, другие интересы. Былины — не летописи и не публицистика. Главный художественный смысл русского эпоса заключается в героической идеализации национального прошлого и соответствующих этому прошлому социальных, семейных и иных отношений, различных социальных и бытовых институтов, человеческих типов, морали и т. д.

Прошлое в эпосе не просто воссоздается — по памяти, по разным устным и иным источникам; недостаточно также сказать, что оно при этом идеализируется. Прошлое в былинах *конструируется* на основе воспоминаний, современного певцам общественного опыта и живых народных идеалов. При этом конструирование происходит в рамках эпического сознания, которое не только дает поэтическую форму этому прошлому, но и многое определяет в характере и границах его изображения. Неправильно думать, что эпический мир представляет собою некое реальное прошлое, подвергшееся идеализации. Перед нами — своеобразная эпическая модель мира, никогда в действительности как целое не существовавшего. Это не значит, что действительность не участвует в его создании, но отношения между эпическим миром и реальностью сложны и опосредствованы, они строятся на основе специфических художественных закономерностей. Эпическая модель прошлого — движущаяся. Новые периоды эпического творчества вносят в нее дополнения и некоторые изменения, не меняя ее по существу. Это новое появляется, конечно, не в результате того, что певцы

<sup>19</sup> Ср. аналогичные соображения Д. С. Лихачева в связи с его критикой толкования былины «Добрыня и Змей» как отклика на крещение новгородцев (*Русское народное поэтическое творчество*. Т. 1. Очерки по истории народного поэтического творчества X—начала XVIII веков. М.—Л., 1953, стр. 198).



лучше узнают о прошлом, а как отражение нового исторического опыта, получающего эпическое преломление.

Былинный эпос, известный нам, многослоен, но многослойность его специфического порядка. У нас нет фактических оснований искать в былинах непосредственное и сознательное (как художественная цель) отображение последовательно сменявшихся исторических периодов и происходивших внутри этих периодов событий — от Киева X века до наших дней либо, если следовать более осторожным ученым, до XVII века включительно. Нет (и, вероятно, не было) былин о крещении Руси, о восстаниях в Киеве, о разгроме Киева в 1240 г., о Куликовской битве, о создании централизованного Московского государства, о событиях царствования Ивана Грозного, о Смутном времени и т. д. Но в тех былинных повествованиях об эпическом прошлом, которые нам известны и которые создавались и жили на протяжении веков, многие исторические периоды и события оставили свои следы, иногда значительные, иногда легкие, еле заметные. Все дело, однако, в том, что новое неизменно соотносилось с установившимися эпическими представлениями о прошлом, уходило в это прошлое, становилось его органической (или механической, внешней) принадлежностью, получало соответствующую окраску и оценку, начинало служить устойчивым художественным целям.

Прямо обратный художественный процесс совершался в исторических песнях, служивших задачам отражения и преобразования современной действительности: здесь мотивы и поэтические воспоминания о прошлом вливались в повествование о недавних событиях и конфликтах, получали новый художественный смысл, начинали звучать совсем по-новому. В песенном Иване Грозном есть черты былинного князя: отчасти это след преодоленной традиции, отчасти это связано с конкретным художественным замыслом певцов. Никто на этом основании, однако, не будет образ Ивана Васильевича выводить за пределы эпохи, которой он принадлежит. В былинном Владимире проскальзывают черты московских самодержцев XV—XVI веков: так эпическое время и образы, ему принадлежащие, вбирают позднейший исторический опыт. Но былинный князь, несмотря на все это, не становится героем XVI века и не воспринимается в этом качестве, он остается в навечно указанных ему пределах.

Судя по имеющимся у нас текстам, певцы никогда не испытывали желания осовременить свои былины; наблюдались прямо противоположные тенденции — песни с исторической локализацией начинали втягиваться в эпическое время: такова была сила эпоса и свойственных ему художественных законов.

Во многом прав Д. С. Лихачев, когда он видит одно из основных отличий былин от исторических песен в том, что последние «тесно связаны с историческим развитием, с движением русской истории, с отдельными ее событиями различных веков», в то время как первые «все повествуют об одном времени». Для былины характерно «эпическое время», в обстановку которого переносятся сюжеты, возникающие в разные века.<sup>20</sup>

Однако спорным представляется мне стремление Д. С. Лихачева увидеть в «эпическом времени» былин воспроизведение мира социальных отношений и исторической обстановки Киевской Руси. «Обогащаясь теми или иными новыми сюжетами, былины переводят их в отношения X—

<sup>20</sup> Там же, стр. 185, см. также статью того же автора «Эпическое время» русских былин» в сборнике «Академику Б. Д. Грекову ко дню семидесятилетия» (М.—Л., 1952).

XI веков, отмечают многое, что соответствует социальной обстановке этого времени, понятой, правда, с известной долей идеализации».<sup>21</sup>

Замечу прежде всего, что такое понимание «эпического времени» у Д. С. Лихачева аргументировано недостаточно.<sup>22</sup>

«В центре тех социальных отношений, которые рисуют нам былины, стоят отношения дружины и князя».<sup>23</sup>

Между тем, князь Владимир в былинах дружины не имеет. Он окружен «князьями и боярами», «гостями торговыми», у него есть слуги, которые выполняют его приказы; в Киеве живут богатыри, которым Владимир дает различные поручения. Из контекста работы Д. С. Лихачева явствует, что он склонен видеть в богатырях дружинников. Между тем такое отождествление может быть оспорено. Начать с того, что в былинах прямо оно никогда не встречается. Косвенные же аргументы, предлагаемые Д. С. Лихачевым, не очень убедительны. По словам автора, богатырь, приехавший в Киев, «в дальнейшем... живет при князе, не имея ни собственного хозяйства, ни собственного дома, питаясь за общим столом в гриднице князя», — и далее приводится цитата из былины о Волхе.<sup>24</sup> Но в этой былине речь идет о самой настоящей дружине князя-волшебника, и характеристика эта непереносима на богатырей. Из былин мы очень мало знаем о том образе жизни, какой ведут богатыри, но во всяком случае он не совпадает с картиной, нарисованной Д. С. Лихачевым. Известно, например, что Добрыня живет своим домом — с матерью, а позднее и с молодой женой. Кстати, о Добрыне в некоторых текстах говорится, что он служил при дворе — «стольничал», «приворотничал», «чашничал». Имеют свой дом и семью и другие богатыри. Все же преимущественно они в разъездах, по собственному почину либо по княжескому поручению.

Князь готов одарить богатыря за его подвиг, за исполнение задания, но у нас нет специальных оснований видеть здесь отношения князя и дружины. Кстати сказать, Владимир предлагает богатырю не только серебро, жемчуг и коня, но и «города с пригородками», «села с приселками». Мотив пожалования в эпосе должен быть рассмотрен на фоне типичных феодальных отношений. Замечательно, что богатырь, как правило, не принимает княжеских даров. Другими словами, он выпадает из общепринятой системы отношений, оказывается в оппозиции к ней: мотив, который может быть объяснен лишь идейным характером эпоса, его народной сущностью и народной идеализацией героя. Как справедливо пишет там же Д. С. Лихачев, «богатыри — представители народа, не порвавшие с ним связи, несмотря на свою службу князю. Богатыри — вольные слуги князя: они так же легко поступают к нему на службу, как и покидают ее».<sup>25</sup>

Думаю, что напрасно искать в истории какие-либо определенные общественные соответствия отношениям между богатырями и князем. Былинное богатырство не порождено воспоминаниями о каком-либо реальном институте эпохи военной демократии или раннего феодализма, хотя и отражает некоторые черты различных социальных институтов.

Образы былинных богатырей вырастают на почве предшествующей эпической традиции и получают новый художественный смысл и окончательно формируются как типы, определяющие характер эпоса в целом и «эпического времени» в частности. Именно наличие богатырей составляет

<sup>21</sup> Русское народное поэтическое творчество, т. 1, стр. 185.

<sup>22</sup> См. некоторые возражения фактического порядка в книге В. Я. Проппа «Русский героический эпос» (стр. 565 и др.).

<sup>23</sup> Русское народное поэтическое творчество, т. 1, стр. 186.

<sup>24</sup> Там же, стр. 187.

<sup>25</sup> Там же, стр. 189.

одну из основных черт «эпического времени» в былинах: в сознании народа «эпическое время» заканчивается вместе с концом богатырства, оно неотделимо от этих героев, обладающих силой коллектива и совершающих свои подвиги в защиту родной земли, отстаивающих справедливость и вековые социальные и нравственные принципы народной жизни. Точка зрения, согласно которой богатыри — это идеализированные исторические личности, недоказуема фактически и необоснованна в принципе. Исторические деятели могли дать богатырям отдельные детали своей биографии, иногда даже может быть — свои имена, но не больше. Они никогда не были прототипами былинных героев и не могли рассчитывать на то, чтобы их воспевали под видом богатырей. Древние русские книжники, вероятно, знавшие былины, склонны были иногда переносить вымышленных героев эпоса в летописную историю; они могли также придавать иным из своих героев богатырские черты (например, Всеславу Полоцкому).

Итак, «эпическое время» — это прежде всего век богатырей. Это также время, когда фантастическое, необыкновенное, чудесное составляет непосредственный элемент действительности. Чудесное в былинах является частью эпической «истории»: оно обнаруживает себя на улицах Киева и на берегах Ильменя, оно сопровождает богатырей в их государственных делах, оно включается в политические коллизии и т. д. Перед нами, разумеется, — не просто сказочная поэтизация сущего: убеждение в реальности фантастики входит в комплекс понятий об эпическом прошлом, без этого убеждения эпос невозможен, без веры певцов в существование чудесного он не может поддерживаться в живом бытовании.

«Эпическое время» в былинах предстает как время острейших общественных и личных конфликтов, бескомпромиссной борьбы противостоящих сил, непрерывных столкновений со злом. Эпическому герою приходится выступать против чудовищ, против темных фантастических сил, против чужеземных врагов; ему также приходится отстаивать свое достоинство перед князем или вступать в соперничество с другими былинными персонажами. Привлекательность и своеобразное величие эпического мира заключаются не в том, что в этом мире достигается какая-либо гармония или осуществляются социальные чаяния народа, а в том, что, как верно подметил Д. С. Лихачев, это время «возможностей»: народный коллектив как бы демонстрирует здесь свое единство и могущество, свои способности разрушать зло, преодолевать тяжелейшие препятствия, совершать подвиги ради мирной жизни. Оптимизм, убежденность в торжестве справедливости и разумно направленной силы пронизывают русский эпос. В нем встречаются сюжеты с трагической развязкой, но, во-первых, не они определяют общий пафос былин, а во-вторых, и в трагических сюжетах преобладает идея о величии и нравственном торжестве народной героини.

Характерная черта «эпического времени» состоит также в неопределенности и расплывчатости его конкретно-исторического содержания. «Эпическое время» не имеет реальных исторических и временных границ: в нем можно найти черты догосударственной эпохи, черты Киевской Руси, эпохи феодальной раздробленности и времени сложения национального государства. Конечно, устойчивые — и определяющие — исторические приметы в русском эпосе не случайны: Киев как центр Русской земли; князь Владимир как носитель государственной власти; татары как основные враги Руси; Новгород — крупнейший центр русского средневековья; Чернигов, Галич и некоторые другие города, напоминающие о временах древнерусской государственности, и пр. Не случайны и многочисленные (если иметь в виду весь эпос) подробности семейного и домашнего быта, хозяйствования, культуры, военного дела и т. д. Заблуждением, однако, яв-

ляется подход к содержанию былин и заключенному в них историческому материалу с позиций реалистической эстетики и взгляд на эпос как на источник исторических, географических или археологических данных.

Так называемый исторический материал в былинах пропущен сквозь эпическое сознание, подчинен определенной художественной системе и в соответствии с этой системой переработан. Он принадлежит народной фантазии и должен рассматриваться как слагаемое общеэпического мира, который историчен в специфическом смысле слова. С этой точки зрения бесполезно пытаться восстановить, например, на основании былинных сюжетов отдельные странички биографии Владимира Святыславича или Владимира Мономаха. У былинного князя Владимира нет ни биографических примет, ни возраста, ни исторического развития; у его правления нет ни начала, ни конца; единственный факт, оживляющий его эпическую биографию, — женитьба на Евпраксии, но факт этот легко осмысливается в плане общеэпических традиций и хронологической вехой быть не может. Только исходя из понимания былин вне конкретных приурочений можно объяснить совмещение в рамках единого «эпического времени» самых различных, а иногда и противоречивых событий и отношений: эпическому Киеву угрожает Змей; его на какой-то момент захватывают Тугарин или Идолище; его осаждают татары; киевские богатыри собирают дань с чужих земель, но Владимир и сам является данником, и т. д.

«Эпическому времени» русских былин знакома социальная, сословная, имущественная дифференциация. В иных былинах она проявляется более отчетливо, в иных не столь заметна. Во всяком случае ряд сюжетов построен на коллизиях между героями, принадлежащими к разным сословным и социальным лагерям — Микула и Вольга, например. Наиболее часто повторяется коллизия между героем и окружением князя (либо самим князем). Князья и бояре в эпосе не пользуются уважением.<sup>26</sup> Но они и не получают здесь сколько-нибудь определенной социальной характеристики, соответствующей их реальной роли в феодальном обществе. Нет в былинах также и соответствующей характеристики разных слоев народа. Народ, так же как и другие социальные слои, составляет в былинах эпический фон, который определенным образом соотносится с их главными героями и ведущими конфликтами.

Творчество певцов не свободно, оно совершается в рамках эпического художественного сознания, слагаемыми которого являются представления об эпическом мире и об отношении его к современной певцам действительности, совокупность поэтических традиций и ряд эпических традиционных «законов», которым певцы следуют большей частью неосознанно. Эти законы в конечном счете немало определяют в характере сюжетов былин и в их разработке, в «выборе» героев и в их характеристиках, в полноте изображения действительности, наконец, в самых возможностях эпического творчества.

Былины — искусство дореалистическое, и достижение глубокой художественной правды в них лежит на специфическом пути.

Одна из существенных особенностей эпоса состоит в том, что сюжетное построение былин и их сюжетные возможности обусловлены некоторыми устойчивыми принципами, выработанными соответственно основным художественным задачам эпоса и в общем относительно ограниченными. В пределах традиционных (и исторически развивающихся в то же время) эпических задач диапазон сюжетных возможностей, конечно, довольно велик:

<sup>26</sup> См. об этом: А. М. Астахова. Сатира и юмор в русском былинном эпосе. Русский фольклор. Материалы и исследования, II, М.—Л., 1957.

вспомним такие разные по содержанию былины, как, например, «Илья Муромец и Соловей-разбойник», «Васька Буслаев» и «Данило Ловчанин». Но сами эти задачи далеко не безграничны: в сущности говоря, возможности изображения действительности в эпосе могут быть сведены к основной ситуации: эпический герой, его враги и соперники; за пределами ее былины должны уступить место другим жанрам. Характерно, например, что в народном творчестве XVI века отдельные исторические песни строятся еще отчасти по образцу былин. Но «следование» образцам имеет четкие пределы: традиционная тема борьбы с татарами разрешается еще иногда эпическими средствами («Кострюк»); новая для фольклора тема царского карательного похода на Новгород находит во многом иную художественную трактовку («Гнев Грозного на сына»).

Таким образом, сфера действительности, подвластная эпосу, имеет свои границы. С другой стороны, то, что входит в поле внимания эпического творчества, подчиняется эпическим нормам.

Характерным проявлением эпических канонов можно считать устойчивый для всего русского эпоса в целом состав действующих героев и персонажей, которые могут быть выделены из общеэпического фона. Состав этот поддается полному учету, в пределах отдельной былины он совсем невелик; многие герои и второстепенные персонажи переходят из былины в былинку; эпические картины немногочисленны, напротив — чаще всего они пустынные, и появление каждого нового лица в былине настолько значительно, что поворачивает ход повествования. В отношении состава персонажей эпос не имеет почти никаких точек соприкосновения с летописями, и специфичность этого состава наглядно подчеркивает основное направление художественных интересов былин: действующие лица в них группируются вокруг богатырей и их противников. Былинныи герои — это постоянные типы, каждый из них занимает свое место в эпическом мире и играет свою роль в эпических событиях. Нет никаких оснований видеть за этими типами реальных людей, некогда действовавших в истории. Художественная индивидуальность их также относительна и условна. Она чаще всего — производное от логики сюжетного повествования и характерных коллизий. Добрыню исследователи часто характеризуют как «дипломата» и «музыканта». На самом деле — то, что Добрыню в былинах князь посылает с особыми поручениями, есть «общее место», никак не обусловленное его индивидуальными качествами; искусная игра Добрыни на гуслях вызвана лишь сюжетной необходимостью, которая подсказана традицией.

С особым отношением к индивидуальным характеристикам в былинах связано, видимо, почти полное отсутствие в них портретных описаний. Можно, ориентируясь на данные археологии и этнографии, восстановить детали одежды богатыря, его вооружения, подробности княжеского пиршественного стола и т. п. Но невозможно на основании былинных текстов представить облик эпических героев. Былинныи богатырей мы представляем себе такими, какими их изображают русские живописцы XVIII—XX веков, но изображения эти, в сущности говоря, имеют очень слабую основу в самих былинах и вполне условны. В былинах портрет либо отсутствует вовсе, либо дается через какие-то детали, по которым нельзя восстановить целое, либо заключает традиционно-условные описания, за которым стоит понятие не о конкретном лице, а о типе (например, изображение былинныи красавиц).

Изучение как содержания, так и поэтики русского эпоса должно привести к выводу, что былины в своих сюжетах, в выборе персонажей, в их внешней и внутренней характеристике, в изображении фона и т. д. свободны от воздействия «канвы» отдельных исторических фактов, биографий

конкретных лиц, ярких психологических индивидуальностей. У эпоса есть своя логика и своя система отношения к действительности. Эпический мир нельзя понять, прилагая к нему летописные мерки; он не может быть раскрыт с помощью одного лишь исторического комментария. В этот мир необходимо войти во всеоружии знаний о народном эпическом творчестве и его законах.

Исходя из понимания глубоко специфической художественной природы народного героического эпоса, можно попытаться объяснить место и роль конкретных исторических фактов и реалий в былинах.

В работах ученых исторической школы и их последователей эта роль непомерно преувеличивалась: утверждалось (и утверждается иногда и сейчас), что единичное датированное событие является исходным для эпического певца и что перипетии этого события формируют сюжет былины или во всяком случае отражаются в ряде ее эпизодов, подвергаясь «своеобразной поэтической переработке» (Б. А. Рыбаков); эпические герои при этом возводятся к своим прототипам — действительным участникам события. Историки эпоса допускали, правда, и случаи позднего, вторичного включения некоторых фактов в былины, но это не меняло основной концепции. Наиболее последовательно взгляд на былины как своеобразную хронику, охватившую своим содержанием исторический период примерно в 250 лет (с существенными пропусками внутри этого периода), проведен в книге Б. А. Рыбакова.<sup>27</sup>

Такой подход к былинам обнаруживает в себе по крайней мере два существенных недостатка. В плане методологическом стремление извлечь из былины летописный субстрат уводит исследователя от всей сложной проблематики эпоса, от всего богатства и разнообразия его художественного содержания, его сложных художественных связей; исследователя не интересует ни поэтическая специфика былин, ни присущая конкретным сюжетам своя внутренняя логика, ни реальный смысл былинных образов: все приносится в жертву поискам хроникальности; о «поэтической переработке» вспоминают лишь тогда, когда надо объяснить вопиющее несходство летописной подробности с былинным эпизодом. Поэтому «расшифровки» и истолкования былин с точки зрения летописей заключают лишь видимость исторического объяснения эпоса. В действительности такие «расшифровки» не объясняют ни былинных сюжетов в целом, ни многочисленных подробностей, в них заключенных, ни отдельных сюжетных загадок. Примем на один момент гипотезу о том, что былина «Добрыня и Змей» является откликом на крещение Руси. Помогает ли такая трактовка нам уяснить сюжет и его слагаемые? Нисколько. Почему Добрыня нарушает материнский запрет и купается в «трех струях»? Что собою представляет Змей не как символ, но как живой образ? Что заставляет Добрыню вступить с ним в единоборство, а победив, отпустить на свободу и даже заключить с ним союз побратимства? Почему жертвой налета Змея оказывается племянница князя Владимира? В чем смысл второго подвига Добрыни? И т. д. и т. п. Сложные отношения героев, сюжетный подтекст, общая идея былины остаются сами по себе, не освещаясь изнутри, летописная трактовка лишь искусственно привносится в сюжет, оставаясь в нем инородным телом, и это обстоятельство само по себе служит доказательством ложности исходной посылки исследователей и соответствующих этой посылке выводов. С характерной абберацией смысла былины о Вольге и Микуле мы сталкиваемся в работах, имеющих целью установить, кто такой Вольга и какие факты биографии исторического князя

<sup>27</sup> Б. А. Рыбаков. Древняя Русь. Сказания, былины, летописи. М., 1963.

в былине отразились: предлагаемые объяснения совершенно обходят тот очевидный факт, что главным героем былины является Микула и что отношения богатыря-мужика и князя составляют ее художественную суть. Исторические толкования идут, так сказать, по касательной сюжета и уходят, не затрагивая его сердцевины. Содержание эпических песен течет независимо от приписываемых ему исторических приурочений. Исследователь эпоса может соглашаться или не соглашаться с любой идентификацией, — если он поставит своей задачей изучить данную былинку во всей сложности ее проблематики, опираясь на известные тексты и на сравнительный материал, он все равно должен будет начать сначала и идти своим путем. Одна из основных слабостей той методики, какой пользуется Б. А. Рыбаков, заключается в оторванности анализа и выводов от реального художественного материала и в безразличии самих былин, какими мы их знаем, к этим выводам.

Второй недостаток заключается в фактической неосновательности «расшифровок», в методической слабости аргументации. Построения исследователей основываются преимущественно на мнимых или случайных совпадениях и искусственных допущениях, изобилуют многочисленными натяжками, нередко исходным пунктом для цепи умозаключений служит сомнительный либо просто ошибочный довод. К примеру, в книге Б. А. Рыбакова былинный Кудреванко без серьезных оснований отождествлен с половецким ханом Шаруканом. Не доказав этого тождества, автор тем не менее пользуется им как доказательством при «расшифровке» ряда других сюжетов. Кажущаяся основательность аргументов не выдерживает точной проверки: цепь доказательств может быть прервана в любом месте.

Такая методика компрометирует реальную задачу — поиски конкретного исторического материала, который действительно присутствует в былинах, и осмысление его истинного места в них. Исследователь, привыкший иметь дело с серьезной фактической аргументацией, вынужден проводить соответствующую работу заново.

Если подвести итоги той работы многочисленных ученых, которая была направлена на выявление реальной фактической основы былинных сюжетов или отдельных эпизодов и на обнаружение прототипов былинных героев и которая имела своей конечной целью определить, когда и при каких исторических обстоятельствах возникла та или иная былина и откликом на какие факты она была, — то итоги эти оказываются малоутешительными.

В настоящее время одна из очередных задач науки состоит в том, чтобы критически учесть и систематизировать накопившийся материал по конкретно-историческим отголоскам в эпосе, дать оценку той значительной массе наблюдений, сопоставлений исторического характера, которая собрана учеными. В порядке предварительных соображений я дифференцировал бы этот материал с точки зрения его научной весомости.

В первую группу я бы отнес случаи перехода былинных фактов, реалий, имен в летопись. Теперь доказано, что историчность некоторых былинных героев и событий, с этими героями связанных, носит вторичный характер. Не Алеша Попович пришел из истории в эпос, а напротив — былины дали летописцам материал для исторических сведений о нем.<sup>28</sup> В летописные известия проникли отголоски новгородского эпоса о Садко и Василии Буслаеве.<sup>29</sup> Я думаю, что дальнейшие разыскания в этом направлении не-

<sup>28</sup> Д. С. Лихачев. Летописные известия об Александре Поповиче. Тр. Отд. древнерусск. лит., VII, М.—Л., 1949.

<sup>29</sup> С. Н. Азбелев. Новгородские былины и летопись. Русский фольклор. Материалы и исследования, VII, М.—Л., 1962.

бесполезны и что они отнимут у исторической школы еще одно существенное для нее доказательство.

Ко второй группе надо отнести соответствия между былинами и летописями, основанные на случайных совпадениях в именах и подробностях. Совпадения могут быть безусловными, частичными и мнимыми. Так, частично совпадают имена былинного князя Глеба Володьевича и новгородского князя Глеба Святославича, богатыря Данилы Игнатьевича и знаменитого игумена Даниила, богатыря Михаила Козарина и боярина Ивана Захарьича Козарина и др. Видеть в этих совпадениях нечто большее заставляет исследователей лишь вера их в летописные основы эпоса. Примеры мнимых совпадений: былинный Сантал и воевода-варяг Свеналд, Скурла и брат хана Шарукана Сугра, Идолище и половецкий посол Итларь, Калин-царь и река Калка и др. Мнимые совпадения составляют цепь доказательств в разборе Б. А. Рыбаковым былины о Тугарине. Есть смысл остановиться несколько на этом разборе. По словам исследователя, «все основные элементы летописного рассказа 1096 г. сохранены в былине, но, естественно, подверглись в ней своеобразной поэтической переработке».<sup>30</sup> В действительности это не так. Если рассматривать отдельные элементы, то общего с былинными мотивами в них очень мало; если же взглянуть на былинку как целое, то ничего общего с летописными известиями и стоящими за летописью событиями она не имеет. В связи с былинным эпизодом княжеского пира, на котором является Тугарин, Б. А. Рыбаков вспоминает, что в качестве тестя Святополка половецкий хан Тугоркан должен был пировать в великокняжеском дворце. Но былинный пир — это традиционное место встреч, приемов; здесь завязываются конфликты, здесь предстают противоборствующие силы. Коль скоро певцы хотели показать Тугарина в его взаимоотношениях с князем и княгиней, они не могли сделать это иначе, чем ввести эпизод пира. В былине Тугарин — не родственник, не гость, а насильник; княгине он не отец, а любовник, князю Владимиру — не тесть, а соперник и ненавистный враг. Заодно былина раскрывает трусливость и беспомощность князя. Таким образом, декларированное исследователем сходство оборачивается на деле решительным различием. Далее в разборе приводятся параллели, которые можно просто не принимать в расчет: в летописи русские войска перед встречей с Тугорканом ночуют у брода и начинают бой переправой через реку; в былине Алеша Попович опочив держит у Сафатреки и встречается с Тугарином, перейдя реку. Но вот сопоставления, мимо которых нельзя пройти. «Половцы побежали, еще только увидав решительные действия Владимировых дружин... В былинах Тугарин всегда поворачивается назад и в результате этого погибает». Итак, бегству половцев, как оно описано в летописи, соответствует былинный эпизод, в котором Алеша пускается на хитрость и, заставив Тугарина обернуться, поражает его. Не правда ли, таким путем можно в конце концов подобрать к любому былинному мотиву любую желаемую параллель в летописи? На самом деле былинный мотив естественно вытекает из всей логики сюжета и подсказан стремлением певцов передать свойственную Алеше Поповичу хитрость. Весь эпизод от начала до конца подлежит не летописному, а художественному объяснению.

Натажкой является комментарий Б. А. Рыбакова к былинному эпизоду, в котором Алеша обращается с молитвой к богу, чтобы он послал дождевую тучу. Дождь нужен богатырю, чтобы вымочить бумажные

<sup>30</sup> Б. А. Рыбаков. Древняя Русь, стр. 104. — Весь разбор занимает стр. 102—104.



крылья Тугарина и принудить Змея опуститься на землю. Исследователь вспоминает, что бой на Трубеже происходил в канун Ильина дня. Но летописный комментарий ровно ничего не объясняет. Не будь у Тугарина крыльев, былина не стала бы упоминать о дожде. Весь этот эпизод требует опять-таки внимательного разбора с точки зрения художественного содержания эпоса: внимание исследователя должны привлечь внешний облик Тугарина — летающего змея с ясно выраженными антропоморфными чертами, бумажные крылья, характер борьбы и другое. Но ответы на эти вопросы надо искать не в летописи, а в обширном сравнительном материале, на фоне которого наша былина получает свой смысл.

Совпадения — это тот ненадежный якорь, за который хватаются приверженцы летописных толкований былин. Мнимость их хорошо показана В. Я. Проппом на примере одного из сопоставлений, сделанных Б. А. Рыбаковым. «Поддельные мосты», с которых падают Микула и Вольга, сопоставляются с летописным мостом у города Вручевца, на котором гибнет князь Олег. Подробно разобрав этот случай, В. Я. Пропп делает совершенно точный вывод: «Все обстоятельства исторического и былинного эпизодов настолько различны, что для непредвзятого взгляда между ними нет ничего общего. Аналогия здесь ложная».<sup>31</sup>

К третьей группе исторических отражений в былинах надо отнести соответствия, которые составляют пока еще научную проблему, требующую дальнейшего изучения. Наиболее яркий пример здесь — Добрыня, былинный и летописный. Было бы неосторожно вовсе отрицать связь между тем и другим. С другой стороны, аргументация сторонников безусловной связи явно недостаточна, чтобы считать вопрос решенным. К этой же группе я отнес бы переключку между Ставром Гоудиновичем и летописным боярином Ставром, некоторые параллели к былинам о Дюке, Чуриле и др.

Наконец, четвертую группу соответствий можно признать бесспорно реальной. Былинный Батыга — это исторический Батый; совпадает имя Мамая эпического и исторического; многие былинные города воспроизводят географию (и историю) древней Руси; отдельные былинные ситуации с большей или меньшей близостью отражают типичные исторические ситуации: взимание или выплата дани, отношения князя и дружины, осада города и поведение чужеземцев при осаде и др.; отдельные элементы материального мира былин получают археологическое и этнографическое подтверждение.

Известно, что некоторые исторические имена в былинах явно поздние. Например, в некоторых версиях былины об отбитом татарском нашествии действует Ермак. Нет сомнений, что под этим именем певцы имели в виду исторического Ермака. Но характерно, что в былинном Ермаке нет ровно ничего исторического; перед нами типичный богатырь, индивидуальные черты которого никакого отношения к биографии героя Сибирского похода не имеют. Другими словами, историческое лицо в этом случае дало лишь свое имя, сам же образ сложился вне конкретных исторических впечатлений; историческое имя здесь вторично, хотя, вероятно, и неслучайно. Эпос втягивает в свой героический пантеон различных лиц народной истории, так сказать приобщает их к лику героев, но приобщение это не влияет принципиально на содержание самого эпоса.

<sup>31</sup> В. Я. Пропп. Об историзме русского эпоса (ответ академику Б. А. Рыбакову). Русская литература, 1962, № 2, стр. 90. — Разбор ряда других мнимых аналогий в работе Б. А. Рыбакова см. в статье: Б. Н. Путилов. Концепция, с которой нельзя согласиться. Вопросы литературы, 1962, № 11.

Другой случай, не вполне, впрочем, ясный, — былина о Добрыне и Маринке. Сюжет былины несомненно древний, столь же древен и образ волшебницы. В то же время довольно убедительны предположения о связи образа с исторической Мариной Мнишек, точнее говоря — с народными представлениями о ней. Не исключено, что эти представления дали героине былины имя (если здесь не было изначального совпадения) и, возможно, добавили ей несколько характерных черточек. И здесь связь с историческим лицом — факт вторичный и не определяющий. Возможность связи была подсказана тем, что в жизни неожиданно обнаружилась яркая аналогия к старинной былине. Возможно, впрочем, что аналогия была найдена сознательно.

Оба примера относятся к позднему периоду истории эпоса. Но нет ли здесь типичного для эпоса принципа, который проявляется и на ранних этапах его истории? В имени Батыги мы естественно ищем былинную форму имени Батыя. Но в самом былинном царе, носящем это имя, нет чего-то исторически индивидуального сравнительно с другими татарскими царями — Калином, Кудреванкой, Скурлой, Мамаем. Все они в эпосе — одно лицо, различия есть в сюжетных версиях, но не в характеристике персонажей. Образ создается вне связи с каким-то прототипом, имя может прийти позже, либо — как историческое — не прийти вовсе. Образ складывается из соединения традиции, живого опыта и эпического задания; в этой триаде нет места прототипу. Эпическая эстетика мало озабочена стремлением к правдоподобию и документальности. Историческая локализация образа либо отсутствует, либо происходит задним числом.

Конкретные отголоски могут входить в эпический мир постольку, поскольку они соответствуют этому миру, не нарушают его цельности и свойственной ему логики. Попадая в былины, исторические реалии подчиняются эпическим законам, отрываются от летописной первоосновы, в лучшем случае сохраняют с этой первоосновой самые общие связи. Так, напрасно мы будем пытаться восстанавливать географическую и политическую карту эпической Киевской Руси, определять расстояния между городами, их местоположение по отношению к Киеву, их политическое положение и значение, их реальный вид. Все это в былинах не просто забыто и искажено, но никогда не имело места. Эпос отразил по-своему воспоминания о многогосударственности Киевской Руси, о существовании Чернигова, Галича, Волыни, но воспоминаниям этим придан характерный эпический смысл, они помножены здесь на традиционные представления об эпическом пространстве и на поздний опыт. Если в былинах Волынь соседствует с Корелой и Индией, то это не свидетельство плохого знания политической географии средневековья (в своей исторической практике народ достаточно подтвердил обратное), а проявление специфики эпического сознания, которое проецирует реальную географию в эпический мир, объединяющий в одно целое наряду с исторически значимыми местами также близкую и далекую историческую экзотику, как действительно существующую, так и вымышленную, легендарную. Земля Половецкая или Литовская, Золотая Орда или царство Бухарское в былинах, конечно, могут рассматриваться как некоторые вехи в народных воспоминаниях о чужих (обычно враждебных) землях, но какой-либо явной дифференциации в представлениях об этих землях у певцов незаметно. И дело здесь не только в том, что одни названия сменялись другими и память об одних землях, откуда приходила опасность на Русь, заслонялась новыми впечатлениями или сливалась с ними. Подобно тому как в эпосе существует устойчивый образ эпического Киева, в нем есть и столь же устойчивый образ чужой страны, которая может называться по-разному, но которая в сущности всегда одна.

Устойчивыми и определяющими в эпосе являются не реалии, не исторические имена, не географические названия; напротив, их конкретно-историческая соотносимость условна, зыбка, непостоянна; роль их во всей системе эпического повествования и изображения сравнительно невелика; употребление их и формы подвержены изменениям. Устойчивыми и определяющими для былин являются художественное содержание, совокупность поэтических традиций и эпических законов, выраженные в них представления об эпическом времени и эпических героях и народные эпические идеалы. Именно этот круг явлений былинного творчества подлежит в первую очередь научному исследованию. При таком подходе второстепенные задачи фактического комментария, уяснения летописных связей, обнаружения отголосков и т. д. могут быть относительно легко разрешены попутно, без излишних преувеличений и не будут составлять изурядающей науку проблемы.

\* \* \*

Методологические и методические недостатки исследований, основывавшихся на летописном подходе к былинам и лишь в декларативном плане признававших художественное своеобразие эпоса, были впервые вскрыты сорок лет назад А. П. Скафтымовым.<sup>32</sup> Значение первой главы его книги «Современные методы изучения былин» выходит далеко за пределы критики исторической школы; многие ее принципиальные положения сохраняют свою силу и в наше время, когда делаются попытки создания «неоисторической», «советской исторической» школы; многие суровые предостережения автора, адресованные представителям старой исторической школы, звучат сегодня не менее актуально. «Строгость научной дисциплины» — ее по-прежнему недостает авторам современных «расшифровок»; «исследователи иногда очень легко доверялись своим предположениям и догадкам и слишком свободно оперировали недоказуемыми гипотезами», — эти особенности исторической школы нетрудно обнаружить и сейчас.<sup>33</sup>

А. П. Скафтымов указал на такой органический недостаток исторической школы, как отсутствие эстетического подхода к былинам, непонимание их художественной сущности, неумение представить эпос как художественное целое и понять действительную формирующую его силу.

А. П. Скафтымов предпринял опыт изучения былин с точки зрения заключенного в них реального художественного содержания и свойственных им законов поэтики. Для него такое изучение должно было подвести к пониманию генезиса былин и взаимоотношений их с действительностью.

Работа А. П. Скафтымова над поэтикой былин недооценена в нашей науке, в ней находили влияние формализма. Между тем при всех недочетах, которые по прошествии десятков лет особенно очевидны, работа эта во многих отношениях замечательна. Скафтымов показал, что былины надо объяснять не через летописные параллели, не через случайные частности в виде имен, географических названий и реалий, а через свойственную им художественную логику, в которой преломляются специфические связи эпоса с действительностью, и что те частности, которые так привлекали исследователей, сами получают вполне удовлетворительное объяснение в свете художественного целого. А. П. Скафтымову удалось доказать, что «исторические» элементы в былинах подчинены художественным задачам, эстетически переосмыслены и переплавлены, во многом созданы заново в соответствии с логикой эпического повествования, и что «реали-

<sup>32</sup> А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. Очерки. М.—Саратов, 1924.

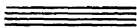
<sup>33</sup> Там же, стр. 39.

стическая показательность» этих элементов обусловлена их эстетической ролью, их местом в составе целого, стилистическими и сюжетными функциями и т. д. Другими словами, в книге А. П. Скафтымова был научно обоснован тезис о единстве художественного и реально-исторического в эпосе и о решающей роли эстетического начала в содержании отдельной былины и былинного эпоса в целом.

Почему книга А. П. Скафтымова надолго осталась в одиночестве в нашей науке, почему инерция методов исторической школы оказалась в некоторых отношениях сильнее обоснованной и перспективной критики ее органических недостатков, — пусть это объяснят историографы советской фольклористики.

Недостатки труда «Поэтика и генезис былин» — чисто исторического порядка. А. П. Скафтымов не мог еще ни дать исторического объяснения эстетике эпоса, ни тем более раскрыть эту эстетику как закономерный этап в истории народного творчества. В книге его народный эпический вымысел не получает исторической характеристики.

Мы знаем теперь, что былина — не только занимательная песня, увлекающая слушателей своим необычным содержанием, и не только произведение, историческая ценность которого измеряется якобы первоначальным реальным зерном. Былина — историческое произведение в более широком и существенном смысле слова. Она остается историческим произведением, несмотря на отсутствие в ней летописной основы, несмотря на решительное преобладание в ее содержании фантастики, необычайного, недостоверного. Характер эпического историзма раскрыт в фундаментальном исследовании В. Я. Проппа. Но проблема единства художественности и историзма русских былин во всей ее сложности и конкретном многообразии не может еще считаться освещенной достаточно полно. Необходима целая серия дальнейших исследований, выясняющих закономерности эпического творчества, разъясняющих «загадки», которыми полно содержание былин, раскрывающих связи былин с эпической традицией, устанавливающих типологическое место русского эпоса в эпическом наследии народов. Изучать отношение былин к исторической действительности означает прежде всего изучать их как народное искусство, неповторимое в своем своеобразии и исторически обусловленное, отражающее действительность не эмпирически и не реалистически, но в соответствии с присущими ему задачами, возможностями и художественными законами.



---

---

В. В. КОРГУЗАЛОВ

## СТРУКТУРЫ СКАЗИТЕЛЬНОЙ РЕЧИ В РУССКОМ ЭПОСЕ

В исследованиях русского эпоса вопросы организации напевной сказительской речи затрагивались неоднократно как филологами, так и музыковедами.

Долгое время в силу органиченности нотных записей материал не давал полной картины своеобразия этого жанра; с другой стороны, опростраченные суждения отдельных авторов принимались на веру и закреплялись в науке, затрудняя иные ракурсы исследовательской мысли.

В настоящее время, когда охват территории РСФСР звукозаписями эпоса значительно расширился, представляется возможным вновь на более широкой основе вернуться к этому вопросу.

Существует довольно распространенное суждение о «независимости» текста в эпосе. Применительно к песне об этом сейчас уже не говорят, хотя факты, на которые опираются, в равной степени свойственны и песне: исполнение ряда текстов на один напев, способность исполнителя вследствие ли утомления или отсутствия певческих данных пересказывать поюшееся словами и т. п.

Это последнее действительно создает иллюзию поэтической, стихотворной декламации, иллюзию, которая была в свое время подкреплена выводами собирателей, пренебрегавших записью «с голоса».<sup>1</sup>

Наблюдения показывают, однако, что эпос в устах сказителя не является чисто поэтическим актом стихотворчества или декламации, что сказитель, даже пересказывая текст, мысленно опирается на напев, на его образ, пусть даже на смутное воспоминание о нем. Это помогает не только сохранить поэтический строй речи, структуру стиха; образ напева, подерживая сказителя в определенном эмоциональном тоне, обостряет ассоциативное мышление, мнемонически помогает его памяти воссоздать необходимые детали сюжета, способствует более яркой и подробной его разработке. Полная утрата связи с напевом обычно приводит к разрушению поэтического качества речи и даже к разрушению сюжета.

Эпос никогда не «слагается» путем распева предварительно созданного текста; он представляет собой своеобразное музыкально-поэтическое единство, отличающееся от песни не только смыслом речевой импровизации, но и своей общественно-бытовой функцией, определяющей совершенно особый характер исполнения.

В отличие от песни, исполнение которой, как правило, носит массовый характер, выражая коллективное действо (обряд, игра, хоровод), соперничество, соразмышление (лирика), — эпосу свойственно выделение инди-

---

<sup>1</sup> Кажется парадоксом, но это действительно так — в соотношении текста с напевом, в самом процессе импровизации текста на удерживаемый в сознании напев — с эпосом могла бы поспорить частушка.

видуальности мастера-сказителя, безраздельно господствующей над коллективным слушателем.

Сказитель приступает к своему напевному сказыванию либо по просьбе слушателей, либо по собственному почину, и разворачивает перед ними цепь событий, составляющих сложный сюжетный комплекс, обычно связанный с определенной патриотической или моральной сентенцией. Характер отношений между сказителем и аудиторией хорошо иллюстрируется распространенным в эпических зачинах предложением: «Еще кто бы нам, братцы, старину сказал» или: «А не нать ли вам, братцы, старина сказать».<sup>2</sup>

Сказительское мастерство предъявляет к исполнителю высокие требования, труднодоступные для рядовых членов коллектива, не обладающих особой жизненной активностью, не склонных к сказительству: только в повседневной практике интонируемой импровизации возможны те феноменальные накопления памяти, то искусство вечного обновления не заученных, но «знаемых» деталей сюжета, которые всегда поражают нас.

Обычно мастер-сказитель охотно допускает соисполнителей из числа пассивно владеющих традицией и пользующихся его доверием людей и таким образом оставляет после себя след либо угасающий, либо дающий достойных преемников.<sup>3</sup>

Естественное подключение коллектива к исполнительскому процессу, являясь методом народного, изустного слухового усвоения, в корне отличается от песенного принципа хорового равноправия, и поэтому возникающее здесь многоголосие не нарушает интонационной системы «сказывания», не превращает эпос в распевную песню.

В настоящее время принято разделять эпос на сказительский — «северный» и песенный — «среднерусский», особенно ярко представленный в такой специфической среде массового многоголосия, как казачество, и не без основания названный А. М. Листопадовым «былинными песнями».<sup>4</sup> Фрагментируя популярные эпические сюжеты, большинство из них, однако, по музыкальной архитектонике ничем не отличается от протяжной лирической песни с исторической темой, широко представленной в пяти-томном собрании Листопадова.<sup>5</sup>

Вместе с тем среди казачьих и немногочисленных среднерусских записей имеются «былевые песни» с элементами «сказительского» интонирования и даже прямые аналогии с северными образцами (см. примеры №№ 24, 25 и табл. II).

Казачество возникло сравнительно поздно (не раньше XVI века). Поначалу этнически пестрое, переселенческое, оно вряд ли может считаться создателем исконной эпической традиции.

<sup>2</sup> См. также описание «сказывания» старины в кн.: В. Харузина. На Севере. М., 1900, стр. 68—71.

<sup>3</sup> Сказительская практика не знает «соисполнительства» двух равновеликих мастеров в силу большой индивидуализации приемов интонирования и образной системы речи, которые могут быть известны лишь в среде постоянного общения сказителя (семья, село, группа сел, где сказитель часто бывает и где, возможно, имеются последователи его «школы»).

<sup>4</sup> А. М. Листопадов сознательно оставляет вне поля зрения элементы сказительского эпоса на Дону, будучи увлечен доказательством повсеместного хорового исполнения былины. См.: А. М. Листопадов. Песни донских казаков, т. 1, ч. 1, М., 1949 (в дальнейшем — Листопадов, т. I, ч. 1), стр. 35.

<sup>5</sup> Некоторые из помещенных А. М. Листопадовым в том «былевые песни» по музыкальным признакам относятся к другим жанрам, лишь позаимствовавшим эпические образы [например, «Садко на море» с ее типичным для свадебной величальной пяти-дольником (№ 41, стр. 116)].

Военнообщинная сущность его, однако, должна была служить весьма благодарной почвой для развития так называемой «мужской лирики»: вероятно, чтобы и раньше, в суровую эпоху становления Руси, не было лирики «внеличных» раздумий, обращенной к дружине, братчине, «кругу», лирики размышлений о судьбах человеческих, о родине, событиях и людях.

Воспевая близкие и далекие по историческому времени явления «общего порядка», лиро-эпическая «мужская» песня способна подобно эпосу воспринять и героическую тему, и историческую, и бытовую: ей важен материал, достойный ее эмоционального пафоса. Несмотря на отличную от сказительской ее распевно-песенную природу, она располагает определенными интонационными связями родства с последним, что можно объяснить повествовательным смыслом обоих жанров.

Суждение о параллельности возникновения и развития эпоса и лиро-эпической песенности как явлений двух различных эстетических систем требует еще доказательного исследования. Вместе с тем это суждение, отвергая теорию стадияльного зарождения жанров, снимает споры вокруг так называемой «былинной песни», значительно облегчает сравнительное рассмотрение сказительских форм эпоса независимо от мест его бытования и, — что важно, — лишает почвы неверную точку зрения о «вырождении» сказительского эпоса в песенность.

\* \* \*

Развившись на заре государственности как жанр гражданственного осмысления явлений, как принципиально «серьезный», высокий жанр моральной агитации, эпос немислим вне процесса активного речения.<sup>6</sup>

Потребность свободного музыкального интонирования сказительской речи то в «сообщительном», то в «рассудительном» («рассуждающем») тоне сформировала самостоятельную, развитую логическую систему «музыкальной речи», своеобразно сочетающую выразительность «возгласных» попевок и музыкально-фразеологической песенной интонации.

В процессе сказительской импровизации напев определяет постоянный, выдержанный эмоциональный образ «обращения сказителя», характер, темперамент сказывания; сама же поэтическая речь, разворачиваясь на повторяющемся контуре напева, продолжает развитие смысла — от стиха к стиху — до полного раскрытия сюжета.

Характер «сообщительной» речи, представляющей собой интонационный процесс прямолинейного смысла (прямое обращение, прямое отражение, «пересказ» события как бы устами очевидца), находит выражение в интонационной волне единого содержания.

Либо это процесс непрерывного становления напевной интонации на протяжении стиха:<sup>7</sup>



либо повторность кратких «возгласных» попевок:<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Даже христианская мораль, запрещавшая «мирские» песни во время постов, по словам исполнителей, разрешала эпос, как пение «безгрешное».

<sup>7</sup> А. М. Астахов в а. Былины Севера, т. II. М.—Л., 1951 (в дальнейшем — Астахова, т. II), прилож. X.

<sup>8</sup> Там же, прилож. II.

9 Русский фольклор, т. X



В последнем случае повторяемость «возгласной» интонации своеобразно отражает специфику повествовательной речи, фиксирующей логические акценты на относительно постоянном звуковысотном уровне.

Характер «рассудительной» речи (*σαλερω* — рассуждаю) находит выражение во взаимодействии сфер предварительного и окончательного интонационного смысла между четко делимыми частями стиха, между стихами строфы, в напеве же — во фразеологическом сопоставлении сферы ладовой неустойчивости (антитеза) и тонической сферы (теза).<sup>9</sup>

В музыкальной фразеологии заслуживает особого внимания роль II ступени лада как выразителя сферы предварительного смысла не только в сказительском эпосе, но и во всей песенной лирике, являющейся потенциально повествовательной.

Убедительная гипотеза Ф. А. Рубцова о параллельности формирования музыкальной природы ангемитонных (бесполутоновых) возгласно-попевочных ладовых структур и природы песенной диатоники на самом раннем этапе истории вызывает рассуждение о неизбежно различных интонационных показателях этих ладовых систем.<sup>10</sup>

«Кварта ... характерна для выявления ... интонаций возгласов. Этот интервал в силу акустических и физиологических причин наиболее легко различим, как сопоставление двух разностных тонов, наиболее легко контролируем слухом и воспроизводим голосовым аппаратом».<sup>11</sup>

«В формировании древнейших напевов повествовательного характера и напевов-плачей существенную роль ... играли интервал секунды и — как производный — интервал терции».<sup>12</sup>

Если согласиться, что «возгласную» разностность тонов наиболее полно выражает интонация кварты, то показателем диатонической, поступенной

<sup>9</sup> Образ речевого интонационного антитезирования стихов, отражаемый в напеве, иногда прямо совпадает со смысловым, синтаксическим их противопоставлением, и в этих случаях прямо и полностью выражает смысл термина «рассудительная» речь, например:

Всякий на свете поженится —  
— Не всякому женитьба удаётся.  
Удавалось Добрыне Никитичу —  
— Хуже нету Алеше Поповичу.  
— Неудачна Ивану Годиновичу.

(Астахова, т. II, прилож. VII).

Однако при том, что напев представляет собою постоянную, удержанную форму интонационного произведения, а текст в известной мере свободно импровизируется, трудно ожидать постоянной сохранности текстуального совпадения форм синтаксического и музыкально-интонационного выражения.

<sup>10</sup> Ф. А. Рубцов. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964 (в дальнейшем — Рубцов), стр. 24.

<sup>11</sup> Там же, стр. 22—23.

<sup>12</sup> Там же, стр. 23. Суждение о «неточности» интонирования этих интервалов, несмотря на длительную эволюцию их осмысления (в противоположность кварте), кажется несколько предвзятым, механистичным, абстрагированным от ладовых сопряжений и поэтому вступающим в противоречие с изложенной в книге теорией ангемитонных (бесполутоновых) ладовых структур, где «мелодия песни могла начинаться от любой... ступени и завершаться любой ступенью, в зависимости от смыслового назначения напева» (стр. 41). Значит, любой тон мелодии может принять на себя функцию тоники. Возникает вопрос: может ли быть опорный тон «неточным» в своем ладовом сопряжении?



разности тонов должна быть интонация твердого отступления от тонике, возникающая из соотношения I и II ступеней (реже I и VII ступеней лада, если последняя образует «диатон» большой секунды).<sup>13</sup>

С усвоением диатоникой на почве многоголосия ангемитонных попевок интонация большой секунды и кварты как типические показатели «отступления» от основного тона настолько слились в выражении сферы ладовой неустойчивости, что стали взаимно заменяемыми в мелодическом движении.

В своем спокойном стремлении к «возвратной» интонации они образуют систему естественного, прямого квартово-секундового тяготения:



Интонация более широкой интервалики обычно оказывается принудительно подчиненной этой системе:

4

<p>Нижняя квинта через нижнюю кварту</p>	<p>или обращением в верхнюю кварту</p>
<p>Верхняя квинта через верхнюю кварту</p>	<p>или обращением в нижнюю кварту</p>

По-видимому, диатон I и II ступеней (табл. I, 1—4) еще в глубокой древности сформировался как первичный выразитель логически-процессуального содержания (от глагольной формы действия, обращения), впоследствии разившись в музыкальной фразеологии до интонации логической антитезы<sup>14</sup> (табл. I, 9).

<sup>13</sup> II ступень лада, совмещающая в себе функцию «отступления» диатона с функцией тяготения верхнего вводного тона, по отношению к VII ступени (нижний вводный тон) пользуется преимущественно в песенной мелодике, формирующейся как нисхождение от сферы возгласных интонаций — к основному тону лада — тонике (Т).

<sup>14</sup> В табл. I №№ 1, 3, 5 см. в кн.: Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. I. М., 1955, стр. 180, 173, 73; №№ 2, 4 см. в кн.: А. М. Астахова. Былины Севера, т. I. М.—Л., 1938 (в дальнейшем — Астахова, т. I), прилож. II и т. II, прилож. X; № 6 см. в кн.: Н. Ф. Баранов. Песни оренбургских казаков, вып. I. Оренбург, 1913, стр. 1; № 7 см.: Н. А. Римский-Корсаков. Сборник русских народных песен (100), ор. 24. СПб., 1877, стр. 48; №№ 8 и 9 см. в кн.: Былины Печоры и Зимнего Берега. Издание подг. А. М. Астахова. Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов. М.—Л., 1961, стр. 509, 515; № 10 — нотировка звукозаписи: ИРЛИ, Фонограммарив, диск № Д-698 (копия, из материалов Петрозаводского института языка, литературы и истории АН СССР).

Выявление терцового тона как «стороннего» посредника между ступенями диатона (табл. I, 5, 6, 8), а также между опорами квартовой интонации (табл. I, 7, 8), очевидно, следует рассматривать как этап осмысления диатонической связи ступеней, предвещающей оформление диатонического трихорда и тетрахорда, т. е. трех- и четырехступенных ладовых образований.<sup>15</sup>

Такой «отражаемый» от терции диатон весьма характерен для ряда концевочных (кадансовых) формул эпических напевов «рассудительного характера» (табл. I, 10).

Одной из черт, отличающих поэтическую речь от разговорной и сближающих ее с музыкой, является строго логическая система распределения выразительных средств, структурная стабильность размещения частей речи, несущих важную смысловую функцию.

Части речи, несущие основной понятийный смысл в структуре стиха и связанные с ними музыкально-интонационные образования — попевки, несущие основной эмоциональный смысл, создают явление музыкально-поэтической смысловой акцентуации, рельефно выделяющей фразу зачина и фразу завершения стиха.

Наиболее наглядно это можно представить на образцах развитого былинного стиха, интонируемого в характере «сообщительной» речи (одностиховые напевы).

Если рассмотреть в них синтаксические связи, формирующие каждый стих, можно сделать некоторые выводы общего порядка, важные для понимания структурных особенностей сказительской речи. Из анализа двух таких отрывков мы видим следующее (см. примеры №№ 5 и 6).<sup>16</sup>

*Акцентируемые фазы стихов.* В первом отрывке (пример № 5) зачинные фразы преимущественно акцентируют сказуемые (1-й, 2-й, 5—8-й стихи); концевочные фазы стихов акцентируют обстоятельства места действия (1-й, 5—8-й стихи), подлежащие (2-й стих) — группу сказуемого (3—4-й стихи).

Во втором отрывке (пример № 6) зачинные фазы первых трех стихов акцентируют: качественные определения обстоятельств места действия («во славном», «у ласкова»), затем — сказуемое. Концевочные фазы этих стихов акцентируют: конкретную часть обстоятельств места действия («во Киеве», «у Владимира»), затем — подлежащее, выраженное в глагольной, действительной форме.

Дальше. Заключительные фазы 4-го и 5-го стихов дают сильный глагольный импульс: «прирасхвастались», «приразбахвалились». В результате на протяжении 6—9-го стихов в перечислении, кто чем расхвастался, сказуемое, уступив место дополнениям, переместилось в серединные, промежуточные фазы стихов и стало играть вспомогательную роль «напоминания» действия.

*Промежуточные фазы стихов.* В первом отрывке в них прочно удерживает место подлежащее, преимущественно — имя героя повествования,

<sup>15</sup> О понятии ладовой антитезы как побочного опорного тона см. в кн.: Х. С. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, стр. 418 (музыкальный пример с квартовым тоном в качестве антитезы тонике на стр. 184, также стр. 425). — В книге Т. С. Бершадской «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни» (Л., 1961, стр. 19 и др.) рассматривается в качестве ладовой антитезы исключительно квинтовый тон, в чем нельзя не усмотреть влияния школы функциональной гармонии, которой трудно подчиняется аккордика русского народного многоголосия.

<sup>16</sup> Былины Печоры и Зимнего Берега, прилож. IV; Мезенская экспедиция 1958 г. ИРЛИ, Фонограммхив, Р. № 45/3.

уже известное нам по объявлению: «Про Добрыню». Свойство памяти позволяет соотносить формы действия, связанные с объявленным именем, не требуя частого его повторения. Также без труда можно представить, кого мог всадник-Добрыня вязать «к дубову столбу», «к золоту кольцу», что раз в чистом поле шатер стоит, то противопоставление, выраженное определениями подлежащего («русски шатры были белобархатны», «тот — чернобархатный»), делает необязательным повторение самого подлежащего «шатер».

Во втором отрывке в серединных фазах сначала удерживаются общезначимые части обстоятельства места действия («во городе», «у князя»), затем подлежащее («гости»), получившее второстепенное значение благодаря акцентуации мотива всеобщности хвастовства, затем сказуемое («рассхвастался»), о котором уже шла речь выше.

5

$\text{♩} = 108$

Уж как е-з(ы).ди. л(ы) До.б(ы).ры. ня да по чи.с(ы)- ту по- лю,  
 Он за. ви. де. л(ы), До.б(ы).ры. ня, да та.м(ы)ша. те. р(ы)сто. ит.  
 Уж как рус.ски.те ша.т(ы).ры бы.ли бе. ло бя. р(а).ха. т(ы).ны.  
 А как тот- то де ша. тѣ.р(ы) да.к(ы) чѣ. р(ы) но ба. р(а).ха. т(ы).ныя.  
 Как по. е. ха. л(ы) До.б(ы).ры. ня, да ко. че.р(ы)- ну ша. т(ы)-ру,  
 Он ведь ста. ви. л(ы) ко. ня да к лу. бо. ву с(ы)то. л(ы).бу,  
 Он ведь вя. же. т(ы) ко. ня да к зо. ло. ту ко. л(е).цу,  
 Он за. хо. ди. т(ы), До.б(ы).ры. ня, да во. че.р(ы)- на ей ша. тѣр.

6

$\text{♩} = 76$

А во славном-то во. го. ро. де во., а во Ки. е. се,  
 Да что у лас. ко. ва у кня. зя да у., у Вла. ди. ми. ря  
 Да со.сто. я. ло. се у кня. зя да пи., пи.ро. вань. и. цо.  
 Ах, да все ле.гут да гос. ти да при., при.рас. хвас. та. лись,  
 При.рас. хва. ста.лись тут гос. ти да при. рав.ба. ква. ли. лись:  
 А бо. га. той. то рас. хвас. тал.ся зо., зо. ло. той. каз. ной,  
 А ры.нюш.ка рас. хвас. тал.ся до., до.б(ы)- рым сви.им ко. нем.  
 А как ум.гѣнь.кой рас. хвас. тал.ся ста., ста.рой ма. терь. ю.  
 А бе. зум.мень.кой рас. хвас. тал.ся мо., мо. ло. дой. же. ной.

Таким образом, важно отметить, что в сказительском эпосе, как сюжетно-действенном жанре, смысл происходящего выражается во взаимодействии синтаксических групп «действия», акцентуруемых, как правило, зачинной и концовочной фазами стихов, зачинной и кадансовой фазами напева.

В развитых формах сказительской речи, имеющих в структуре стиха серединную, промежуточную фазу, последняя представляет собой вспомогательную функцию либо пояснения действия напоминанием субъекта, либо вбирает в себя синтаксические группы, получившие в ходе повество-

вания второстепенное значение. Четкость вычленения этого раздела формы удобна для структурного варьирования речи сказителя:

7

Как во| столь\_нём | бы\_ ло го\_ ро\_ де во | Ки\_ е\_ ве,  
 Да и у | лас\_ ко\_ ва да кня\_зя | у Вла\_ ди\_ ми\_ ра  
 Как вот | лас\_ ко\_ вой\_ то князь да | столь\_ нё | ки\_ ев\_ ской  
 В од\_ ну | по\_ ру, | в од\_ но | вре\_ меч\_ ко...

Напев обычно настолько связан с текстом в музыкально-поэтическом единстве, что может расставаться со своей серединой фазой, не теряя интонационного смысла.

Однако вправе ли мы утверждать, что прием выключения промежуточной фазы стиха является узаконенным «аварийным» нарушением канонической структуры?

Чтобы разобраться в этом, следует рассмотреть подвижные структуры сказительской речи в связи с музыкально-поэтической метрикой, формирующей выразительную смысловую акцентацию.

Опрометчивое суждение Ф. Е. Корша о том, что «плясовой стих лежит в основе стиха эпического или былевого»,<sup>17</sup> дало повод в дальнейшем говорить о так называемом «скоморошьем» размере в эпосе<sup>18</sup> и надолго увело научную мысль от истинного понимания эпического размера.

Выразив свое понимание «правильного плясового размера», при котором «каждой части ритма соответствует особый слог», Ф. Е. Корш приводит в виде классического образца этого размера песню «Ах вы, сени мои, сени», сравнивая с последней ряд эпических текстов по счетному, чисто внешнему признаку, без какого бы то ни было учета стиливых различий, без учета интонационных особенностей напевов.<sup>19</sup>

Доказывая принадлежность рябининского «Вольги» к размеру типа «Ах вы, сени...», Ф. Е. Корш предлагает исправленную вместе с напевом редакцию «Вольги», оговариваясь, что «даже в таком виде стихи содержат несколько больше слогов, чем полагается по общей норме».<sup>20</sup> Здесь явная натяжка, ибо «Вольга» ни по содержанию напева, ни по системе строфики никакого отношения к плясовым песням не имеет (см. пример № 8).

При «стандартной», равнодольной структуре стиха и краткости метрических периодов «Вольги» характер метрического движения в его напеве в отличие от плясового, резко акцентируемого по двутактам, — стремится к сдержанной, мерной непрерывности, выказывая скорее смысловую, нежели «двигательную» акцентацию. Образ движения здесь лишь сопут-

<sup>17</sup> Ф. Е. Корш. О русском народном стихосложении. Вып. 1, Былины. СПб., 1897 (в дальнейшем — Корш), стр. 8. — Слово «скоморох» употребляется Ф. Е. Коршем при предположении — кто же таков Кирша Данилов, вслед за чем проводится аналогия между напевами рябининского «Вольги» и «Соловья Будимировича» Кирши Данилова (стр. 37, 39).

<sup>18</sup> А. Л. Маслов. Былины, их происхождение и мелодический склад. Тр. Муз.-этнограф. комиссии при Общ. любит. естеств., антропол. и этногр., т. II. М., 1911 (в дальнейшем — Маслов), стр. 308—309; И. А. Янчук. О музыке былин. В кн.: Н. М. Сперанский. Русская устная словесность, т. II. М., 1919, стр. 546; Е. В. Гиппиус, Э. В. Эвальд. Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин. В кн.: Астахова, т. I, стр. 547—548.

<sup>19</sup> Корш, стр. 2.

<sup>20</sup> Там же, стр. 38.

8

Ах вы, се\_ни, мо\_и, се\_ни,  
 Се\_ни но\_вы\_е мо\_и,  
 Се\_ни но\_вы\_е, кле\_но\_вы\_е,  
 Ре\_шет\_ча\_ты\_е.

Жил Свя\_то\_слав де\_вя\_нос\_то лет,  
 Жил Свя\_то\_слав да пе\_ре\_ста\_вил\_ся.  
 Ос\_та\_вал\_ось у не\_го\_да ча\_до ми\_ло\_е,  
 Мо\_ло\_дой Воль\_га да Свя\_то\_слав\_го\_вич

ствует основной, повествовательной функции жанра, не являясь самоцелью, как в плясовой песне.

Строфическая организация подобного вида эпоса с его «быстротекущими стихами»,<sup>21</sup> возможно, испытала на себе влияние древних форм строевых (может быть, дружинных) песен. Однако в отличие от песенной эта строфика незамкнута, подвижна (форма: абб., абвв...), подчинена задаче выявления смысловых периодов речи.<sup>22</sup>

9

Ве\_ли\_кий гос\_подь по\_раз\_гне\_вал\_ся  
 На сла\_вно\_е цар\_ство Рос\_сий\_ско\_е,  
 На Рос\_сий\_ско\_е цар\_ство Мос\_ков\_ско\_е..

Несмотря на ироническое содержание сюжетов и краткость метрических периодов «Вавилы и скоморохов» (табл. III, 1), «Кострюков» (табл. III, 2; табл. IV), «Расстриги» (пример № 9), несмотря на явную связь с двигательными образами «Татарского нашествия» (табл. I, 2),

<sup>21</sup> Там же, стр. 38.

<sup>22</sup> Напев Ф № 725. Текст см.: Астахова, т. II, стр. 515. По поводу этого явления см.: Е. Лядский. Сказитель Иван Трофимович Рябинин и его былины. М., 1895, стр. 31 (примечание редактора) и стр. 32—47 в связи с приложениями напевов; также см.: А. М. Астахова. Былины Ивана Герасимовича Рябинина-Андреева, Петрозаводск, 1948.

поездок «Вольги» (там же, 4) «Смелого Алеши Поповича» (пример № 11), «Съезда богатырей» (табл. II), мы не можем говорить здесь о плясовых размерах.<sup>23</sup>

Русские плясовые напевы, как правило, не используют трех-шестидольные или тем более сменные метры; им не свойственны нестандартные, неравнодольные метрические периоды.

Конечно, предположение, что первичные, подвижные формы музыкально-поэтической речи, сам метрический строй ее опирались на метрику конкретных бытовых двигательных состояний, лишь впоследствии перешедших в традиционные образные ассоциации, было бы вполне естественно. Однако ни в исследовании Ф. Е. Корша, ни в работах других авторов, высказывавших мысль о связи эпоса с «плясовыми ритмами», вопрос так не ставился.

В самом деле: постоянством метрического движения обладают ведь не только песни, связанные с пляской, но и песни, организованные непрерывно-мерным движением пешего и конного шага.

В то время как мотивы пляски, хороводной игры могут встретиться в эпосе лишь как исключение, мы не знаем почти ни одного эпического сюжета, не связанного с образами снаряжения коня, конной езды, собрания дружины, съезда гостей и т. д.

Можно ли сомневаться, что эпоха конного соперничества с кочевыми племенами, вынуждавшая к сплочению дружин, насытившая быт древней Руси бесконечными, поистине богатырскими поездками ее защитников, должна была иметь гораздо более серьезное влияние на эпос, нежели приплясывание и балалаечное (?) «бряцание» неких экзотически представляемых скоморохов?

К сожалению, наша фольклористика не исследовала проблему отражения в танцевальном и музыкально-поэтическом творчестве русского народа традиционных метрических образов внутреннего и внешнего (военного) быта.<sup>24</sup>

Взгляд на славян как на исконных земледельцев с их календарным ритуалом и аграрно-мифологической символикой заслонил собою военно-политическую сторону жизни этих племен — преемников традиций непобедимой скифской конницы, помешал поставить вопрос о влиянии на народное творчество метрических образов, сопутствовавших идеям завоевательного и оборонного героизма.

Что касается славян, то наиболее определенные свидетельства связи фольклора с образами верховой езды мы имеем в Польше, которая славилась своей конницей в средние века.

«Для польской шляхты, в старину непрерывно воевавшей с татарами и называвшей схватки с последними „танцем“, — писал исследователь польского танца К. Чернявский, — пляска являлась жизненной потребностью.

<sup>23</sup> В табл. II нотирована звукозапись Саратовской экспедиции 1957 г. (ИРЛИ, Фонограммархив, Р. № 33/1; в табл. III, №№ 1, 3 см.: А. Григорьев. Архангельские былины и исторические песни, т. I. М., 1904 (в дальнейшем — Григорьев, т. I), стр. 686, 653; № 2 см.: Исторические песни XIII—XVI вв., М.—Л., 1960, стр. 586; табл. IV см. там же, стр. 589. — Метрика всех нотных примеров в статье унифицирована в связи с задачей исследования. Приводимые напевы с балладными или историческими сюжетами (текстами) принадлежат к сказительской эпической традиции. — В. К.

<sup>24</sup> В этой связи интересно свидетельство бурятских историков о бытовом применении национального героического эпоса улигеров, которые «в древнем бурятском обществе рассматривались в целом как средство, способствующее успеху в охоте или военном набеге» (История Бурят-Монгольской АССР. Улан-Удэ, 1954, стр. 81; см.: Д. С. Дугаров. Сборник бурятских народных песен. Улан-Удэ, 1964, стр. 11).

Танцы и игры заменяли шляхте театральные представления».<sup>25</sup> «По мнению Чернявского, фигуры и па мазура символизировали моменты военной жизни поляков. Притоптывание каблуков живо напоминает гарцевание на коне... Некоторые коленца изображают прищпоривание лошади. Наклонение головы изображает натягивание поводов; удар каблука о каблук — звяканье подков при внезапных поворотах коня и остановках на всем скаку... В мазуре телодвижения и фигуры не придуманы заранее... Они являются результатом личного творчества танцующих».<sup>26</sup>

В этой связи, думается, не восходят ли украинский гопак, русская мужская импровизационная пляска типа «камаринской» — с присущими им удалю, посвистом, дробушками, прыжками и присядками, с «сабельными» взмахами рук наотмашь — также к образам конно-военного быта.

Вместе с тем связь с метрическими образами верховой езды свойственна не только народной инструментальной и танцевальной музыке; она свойственна и музыкально-поэтическому творчеству различных народов.

Ритмы мазура и краковяка пронизывают весь польский песенный фольклор, оказывая прямое влияние на структуру стиха.

Среди русских песен различной жанровой принадлежности образы коня и конной езды занимают также далеко не последнее место:

«А мы просо вытопчем, вытопчем...»

«А мы коней в плен возьмем, в плен возьмем...»

Ехал мальчик маленькой  
На лошадке каренькой...

Кони мои кони,  
Кони вороные...

и т. д.

В казачьих песнях чрезвычайно распространена тема: казак и конь.

Фольклор неславянских степных народностей, заселивших бывшую скифскую территорию и также обладавших сильной конницей, особенно насыщен «конной» тематикой. А. Затаевич в описании киргизской домровой пьесы замечает: «Если у киргиз при отсутствии импульса к ритмической работе благодаря кочевому образу жизни отсутствуют и танцы и вообще — однородный, в песнях, метр., то явления такого ярко ритмического и в то же время столь повседневного для них характера, как езда рысцой или галопом, находят себе отзвук в инструментальных пьесах».<sup>27</sup>

У тех же киргизов, казахов, узбеков и т. п. песни — обращения к коню, песни о скакунах и скачках составляют одну из самобытнейших особенностей их музыкально-поэтического творчества.

В киргизской народно-профессиональной поэтической терминологии эпоса «Манас» мы встречаем определение закономерности одинаковых послерифменных окончаний стихов, называемых «редифами» (по-арабски

<sup>25</sup> С. Czerniewski. O tańcach narodowych. Warszawa, 1860, стр. 59 (цитируется в переводе В. Пасхалова).

<sup>26</sup> В. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка. М., Музгиз, 1941, стр. 11. — Имеется также любопытное свидетельство о рыцарских верховых танцах во Флоренции 1661 г.: St. Tóth. Tanečné pismo. Metodika zapisu tanečného prejavu. Bratislava, 1952, стр. 6, а также иллюстрация на стр. 8.

<sup>27</sup> А. Затаевич. 1000 песен киргизского народа. Оренбург, 1925, стр. 367—368, примечание № 472 (нотные примеры 788, 789). Размер 2/4 в пьесе № 788 трактуется как признак «рысцы», а 6/8 в пьесе 789 — как «галоп». Интересно, что Шуберт в своем «Лесном царе» на слова Гете «Wer reitet so spät durch Nacht und Wind» также создает образ скачки «во весь опор» в размере 6/8. А. Затаевич не делает разницы между рысцой и крупной рысью («английская» рысь), в которой эпизодически меняется метр в связи с переменной «диагонали» ног лошади и которая поэтому может быть «трехдольна»: С. П. У р о в. Верховая езда. СПб., 1913, стр. 51.

буквально: «сидящий позади всадника»), или определение особого приема стихосложения «жельдирме» — однорифменных тирад.

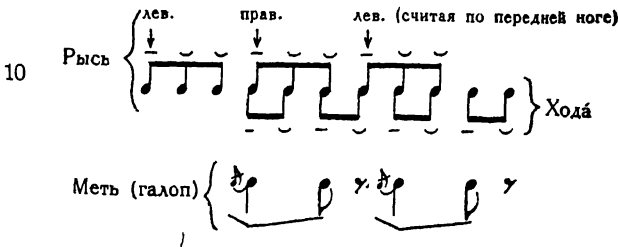
«В моменты сгущенных событий при достижении эффектных вершин повествования певец сознательно вводит „жельдирме“ для усиления темпа исполнения, ускоряя непрерывный поток стиха. Создается впечатление беспрерывно льющейся мерной речи, которая вызывает одобрительные возгласы слушателей. Не напрасно стихи с этой рифмой названы „жельдирме“, что значит „рысистый бег“, образное противопоставление другим рифмам, якобы ведущим стихи „спокойным“ шагом».<sup>28</sup>

Здесь описание характера однорифменной структуры, «ускоряющей непрерывный поток стиха», удивительным образом совпадает с характеристикой, данной Ф. Е. Коршем «быстротекущим стихам» рябининского «Вольги». И не без оснований. В структуре музыкально-поэтической речи киргизского эпоса много точек соприкосновения с образцами русского эпоса.<sup>29</sup>

По-видимому, русское «жельдирме» следует искать не в однорифменных (поскольку рифма в русском эпосе не является формообразующим признаком), а в одноакцентных кратких стихах (табл. II, III, № 2, IV), в кратких метризованных стихах типа антоновского — с Мезени — «Татарского нашествия» (табл. I, № 2).

Заслуживает внимания свидетельство А. М. Листопадова о включении эпических песен в репертуар «поезжан» в донской казачьей свадьбе.<sup>30</sup> «Менех подсаживает невесту на тарантас, а сам с товарищами-поезжанами вскакивает на верховых... Здесь в пути можно, помимо специфически „свадьбишных“, услышать от поезжан песни разного содержания: и исторические, и бытовые „домашние“, и военно-бытовые песни внешнего быта и даже былинные. Особенным вниманием пользовались эпические песни о птицах и зверях, о лебедушке, о кунушке, о соколке и так называемые „поезжанские“. Это те же бытовые, военно-бытовые и исторические песни, но, так сказать, прикрепленные к свадебному поезжному обряду, по содержанию относящиеся к какому-нибудь выезду, отъезду, выступлению в поход». Налицо — конно-верховое исполнение эпоса.

Традиция конной езды выработала четко дифференцированные виды побегов, таких как шаговая ходá, узнаваемая по двухдольному «цоканью» копыт, как двух- и трехдольная («английская») рысь с опорной перевалкой корпуса через каждые три шага, как более крупный скок метью («в галоп») и т. д.



Все эти виды конных побегов, отражая постоянное моторное усилие с разной степенью физической нагрузки, обладают свойством одномер-

<sup>28</sup> Киргизский героический эпос «Манас». М., 1961, стр. 74.

<sup>29</sup> Например, Каралаевские отрывки из «Манаса»: Киргизский музыкальный фольклор. М.—Л., 1939, стр. 6—9 и 12—15.

<sup>30</sup> А. М. Листопадов. Песни донских казаков, т. V. М., 1954, стр. 247 и 253, примеч. 1.



ности, позволяющим коннице плавно менять аллюр (виды побегов) и тем самым рационально приспособляться к заданной «машистости» хода.

Организующие ритмические свойства различных конных побегов неизбежно должны были найти отражение не только в строевой (дружинной) песне, но и в эпосе. Например, в эпосе явления одномерности метрического движения довольно часто служат основой для естественного переключения размера сказительской речи.<sup>31</sup>

11

Музыкальный фрагмент с нотной записью и текстом:

Что не вет. ры- то по по. лю раз. ве. ва. ли. ся,  
 Что не мел. ки. е пес. ки да рас. сы. па. ли. ся.

Такой древнейший метрический образ, как образ верхового и упряжного конного передвижения человека, живой для сельской местности и в наши дни, образ непрерывно-мерного походного движения конницы, заполнявший слух и сознание всадника (в строю, на привале, в быту), неминуемо должен был способствовать первичным формам напевной импровизации, где не важно было количество слогов в речевых периодах, где средствами выражения служили четкое ощущение импульсов метрического времени, песенная интонация да смысловые акценты речи (табл. II, IV).

Простейшие или основные музыкально-метрические образования, подчиненные единому измерению (доля = 1/8), осознавались как двухдольные и трехдольные импульсы или кванты метрического времени, удобные для декламации различных слогосочетаний.

На конкретном материале это выглядит следующим образом: в примере на табл. II и первом примере на табл. III однородные кванты двухдольности, а во втором примере на табл. III однородные кванты трехдольности формируют подвижные метры однородного количественного содержания. В третьем примере на таблице III преобладают кванты двухдольности, в примере на табл. IV, наоборот, преобладают кванты трехдольности, а во втором примере на табл. III однородные кванты трехдольного количественного содержания.

Неравновеликие метрические периоды в количественном, напевном стихосложении являются синонимами подвижных структур, ибо «напев для стиха есть метрическая основа, без которой узор стиха (ритм) изменится».<sup>32</sup> По-видимому, для выражения подвижных метров непостоянного количественного содержания, встречающихся в эпосе довольно часто, П. П. Сокальским было введено понятие «вольного» метра, главная цель которого «... состоит в том, чтобы давать такие осязательные для слуха части, которые могли бы служить для целей ритма, т. е. сочленяться в известные группы низшего и высшего порядка».<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Напев: ИРЛИ, Фонограммархив, Ф. № 3495; текст см.: Астахова, т. II, стр. 142.

<sup>32</sup> Маслов, стр. 319. Ритм не есть простое «чередование сильных и слабых моментов времени» (Корш, стр. 2, примечание). Ритм представляет собой внутреннюю жизнь долей метра; он может совмещаться с долями метра, по-разному их акцентировать, группировать, дробить или объединять их.

<sup>33</sup> П. П. Сокальский. Русская народная музыка. Харьков, 1888, стр. 238.

Доля кванта далеко не всегда является долей метра, как например в «Кострюке», на табл. IV:

12 

Кост\_рюк чер\_ка\_ше\_нин.


13 

Пле\_ча бл\_га\_ты\_ско\_го.

Наоборот, большей частью доли метра образуются из полных квант метрического времени:

14 

Так, размеры  $2/4$ ,  $3/4$ ,  $4/4$ ,  $5/4$  и т. д. мы отличаем как двух-, трех-, четырех-, пятидольные размеры, объединенные квантитативным «пульсом» двухдольности:

15 (  )

Размер  $6/8$  в отличие от  $3/4$

16 

мы воспринимаем как двухдольный, с пульсацией трехдольных квант внутри;  $9/8$  для нас трехдолен, с трехдольностью же квант, и т. д.<sup>34</sup> Размер музыкально-поэтической речи зависит от системы смысловой акцентуации и образует или равнодольные или, как в подвижных формах, неравнодольные метрические периоды, причем доли метра близки значению «стопы» (если учитывать их квантитативное наполнение).

Система смысловой акцентуации в эпосе с особенной полнотой выявляется именно в подвижных формах музыкально-поэтической, квантитативной речи, где синтаксические связи зачинного и кадансового акцентов обнажены до схематичности. Непосредственное взаимодействие частей стиха в кратчайших метрических периодах при близком сопоставлении зачинной — возгласной и кадансовой — распевной интонации выделяет два главных сильных времени, безусловно диктующих тактовое деление напева. Возникающие в более развитых периодах промежуточные акценты менее самостоятельны, чем зачинный и кадансовый как по своей синтаксической функции, так и по интонационной значимости.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Однородные квантитативные метры можно было бы с достаточной наглядностью изобразить в виде дроби, в числителе которой указывается количество квант в метре, в знаменателе же показатель кванта (2, 3), что позволило бы наглядно сравнить аналогичные метры с различным квантовым содержанием. В квантовом выражении метры  $2/4$ ,  $3/4$ ,  $4/4$ ,  $5/4$  и метры  $6/8$ ,  $9/8$ ,  $12/8$ ,  $15/8$  примут вид  $2/2$ ,  $3/2$ ,  $4/2$ ,  $5/2$  и  $2/3$ ,  $3/3$ ,  $4/3$ ,  $5/3$ .

Однако подобное обозначение разнородных квантитативных метров весьма затруднительно. Квантовое содержание полной метрической формулы напева в этом случае удобнее выразить простым перечислением показателей квант (2, 3). Например, типовая метрическая формула напева  $11/8 + 9/8$  имеет две квантовые разновидности:  $3[2333]33$  — печорский тип и  $3[2333]222$ , скажем, — мезенский тип.

<sup>35</sup> Аналогичные выводы сделаны В. Карбусицким (Hudební věda, 1964, III, Československá Akademie věd. Strédovéka epika a počátky české, hydby, str. 417—419); исследуя

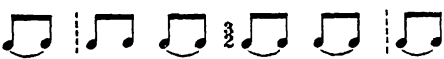
Характер структуры стиха регулируется состоянием зачинной фазы, которая в зависимости от пространности передаваемого содержания может расширять свои границы или, наоборот, сокращать их до минимума, до кратчайшей возгласной попевки. Кадансовая же фаза всегда стабильна, формульна.<sup>36</sup>

Кадансовые формулы либо продолжают метрическое движение, предложенное зачинной фазой, либо, — что чрезвычайно характерно, — представляют собой метрический контраст: удвоением долей квант в слогах (см. пример № 8, схему «Вольги»), сменой квант на противоположные, в том же метрическом времени (см. пример № 7). Все это наряду с мелодическим распевом слогов, также усиливающим акцент, отмечает особое, наиглавнейшее смысловое значение каданса в стихе.

В подвижных структурах, как мы видели, находят свое первичное генетическое выражение не только различные известные нам канонические метрические периоды (краткие одно- и двухакцентные, а также развитые, которые А. А. Маслов называет периодами «полного эпического размера»), но и различный характер интонирования: «сообщительный» (одностиховые напевы) и «рассудительный» (строфические напевы).<sup>37</sup> И все это в живой, импровизационной форме.

В канонических метрических формах наиболее стабильна метрическая основа стиха, заключенная между зачинным и кадансовым акцентами. Послеакцентная часть каданса может иметь паузы, остановки, не относящиеся к метру; в зачине преакцентная часть может быть несвоевременно поспешной, поэтому переходный метрический период (от окончания стиха к началу следующего) далеко не всегда равен метрической основе.

Среди записей одностиховых канонических напевов краткие метрические периоды с однородным квантитативным содержанием довольно многочисленны, например одноакцентный период в  $3/2$  (Пинега):<sup>38</sup>

17   
По\_ шел, по\_ шел Мит. рей князь.

или, например, тоже одноакцентный период в  $9/8$  (Печора):<sup>39</sup>

18   
Тут и встретил.ся Ил(и)- я к е- му...

соотношение зачинной и концовочной формул напевов при доказательстве «коренной двучленности эпического метра», он опирается на систему тактировки, предложенную нами в книге «Былины Печоры и Зимнего берега».

<sup>36</sup> Иногда зачинная интонация не успевает сформироваться до наступления кадансового акцента и образует одноакцентный стих. И вообще, в слишком кратких метрических периодах в  $2/8$ ,  $3/8$ , даже  $4/8$  зачинный акцент практически подавляется значительностью распевого, кадансового, и вся зачинная часть воспринимается как подготовка последнего.

<sup>37</sup> Одностиховые напевы можно соотнести со структурой простых или сложносочиненных предложений; строфические напевы — со структурой сложноподчиненных предложений (однако лишь как характер интонирования, вне связи с конкретными текстами при этих напевах).

<sup>38</sup> Григорьев, т. I, стр. 669—670, № 22; стр. 668, № 19; стр. 882—883, № 48; стр. 656—657, № 5.

<sup>39</sup> Былины Печоры и Зимнего берега, прилож. XXI.

Двуакцентные периоды в 3/4 (табл. I, № 2, Мезенский напев), или в 4/4 (Беломорье), также встречаются не часто: <sup>40</sup>



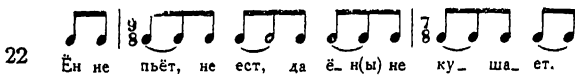
или в 6/8 (Заонежье): <sup>41</sup>



В таком же периоде пинежского напева мы видим мену количественного содержания в кадансе: <sup>42</sup>



В напевах с однородной метрической основой в 9/8 кадансы могут быть также двоякого количественного содержания: <sup>43</sup>



В ряде случаев сама метрическая основа содержит систему мены квант (или метра), которая подчеркивает серединную фазу стиха дополнительным акцентом (см. донской и беломорский напевы, пример 24).<sup>44</sup>

Наиболее распространенными, «классическими» можно считать два вида развитых метрических периодов одноштишной структуры противоположного друг другу количественного содержания: 7/4 с внутренним пульсом двухдольности с метрической цезурой  $7/4 = 3/4 + 4/4$  в основе (см. примеры №№ 5 и 6) и период 11/8 с квантовым акцентом двухдольности внутри трехдольного пульса основы (табл. I, №№ 9, 10). Статистически первый вид преобладает среди записей на русском Севере почти повсеместно, исключая Заонежье. Второй вид также довольно устойчив.

<sup>40</sup> Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 г. А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским. Ч. 2. Терский Берег Белого моря. Тр. Муз. этногр. ком. при ОЛЕАЭ, т. II (в дальнейшем — Марков—Маслов, ч. 2), прилож. № 33; То же см. на Пинеге: Григорьев, т. I, №№ 49, 51.

<sup>41</sup> Астахова, т. II, прилож. IV.

<sup>42</sup> Григорьев, т. I, прилож. № 46.

<sup>43</sup> Там же, № 28, 6-й стих и Печора: ИРЛИ, Фонограммархив, М. 344/4; текст см.: Былины Печоры и Зимнего Берега, стр. 250; то же в Беломорье: Марков—Маслов, ч. 2, прилож. № 21, 36.

<sup>44</sup> Листопадов, т. I, ч. 1, № 25; Марков—Маслов, ч. 2, прилож. № 23; то же см.: Григорьев, т. I, 55 (Пинеге); Астахова, т. II, прилож. III (Заонежье).

24

Как у славно\_го у князя Во\_ло\_ди\_ми\_ра

Со\_би\_ра\_ла\_ся бе\_седуш\_ка по\_чест\_на\_я.

Штой во\_стольном было гра\_де, гра\_де Ки\_е\_ве,

А у сол\_нышка было князя у Вла\_ди\_ме\_ра..

На Печоре (Былины Печоры и Зимнего Берега) среди 26 записей с напевами первого вида 11 записей, из них варианты:<sup>45</sup>  
основа 7/4, переход 7/4 — №№ IV, XI—XIII, XIX, XXII, XXIV—XXVI;

основа 7/4 переход 3/2 — № VIII.

Из того же количества записей образцов второго вида 10, из них варианты:

основа 11/8 переход 9/8 — №№ I, VI, XIV, XVIII;

основа 11/8 переход 6—8/8 №№ — II, VII, XI.

Кроме того, ряд номеров представляет собой вид напева с внутренней цезурой типа каданса на II ступени лада (№№ VII, XI, XIV, XVI, XVII, см. табл. I, № 9), сближающей его со строфическими напевами «рассудительного» характера.

На Мезени (Григорьев, т. III) из 47 напевов метрических периодов в 7/4 насчитывается 31, среди них варианты:

основа 7/4 переход 7/4 — всего две записи (№№ 25 и 44);

основа 7/4 переход 3/2 — всего три записи (№№ 16, 20, 22);

основа 7/4 переход 6/4 — остальные 26 (№№ 1—3, 9, 17, 23—24, 26—28, 40—43, 46—47).

Второй вид (период в 11/8) в мезенском томе насчитывает лишь 4 записи из 47: №№ 6, 7, 8, 39, в единственном варианте с меной квант в зачинном и кадансовом акцентах.

На Кулое (Григорьев, т. II) картина примерно та же, что и на Мезени. Периодов в 7/4 из 45 записей — 35. Периодов в 11/8 всего 4 (№№ 22, 23, 31, 45, последний из них — без мены квант в кадансе, т. е. как на Печоре).

Оба вида (7/4 и 11/8) характерны также для Беломорья (см. Марков—Маслов, Материалы... части 1 и 2, в Трудах Музыкально-этнографической комиссии, тт. I и II) и Пинежья (см. Григорьев, т. 1). Среди многочисленных заонежских музыкальных записей период в 7/4 не представлен.

В строфических структурах, сочетающих в себе стихи разнородного интонационного смысла (см. примеры №№ 8, 9, табл. I, 10), в основном

<sup>45</sup> Здесь и в нижеследующих публикациях указываются номера напевов в нотных приложениях.

комбинируются метрические формулы, аналогичные рассмотренным выше. Точка зрения, будто Заонежье является монополярным «заповедником» «строфического» эпоса, справедлива лишь отчасти, поскольку другие районы дали значительно меньшее число примеров «рассудительного» характера музыкально-поэтической речи. Довольно ограниченное количество записей строфических структур имеется в Беломорье (например, Марков—Маслов, ч. 2, приложения №№ 35, 47) и на Пинеге (Григорьев, т. I, №№ 3, 44).

Из обзора наиболее типических форм сказительской речи создается впечатление единства принципов ее интонационной, метрической и структурной организации в весьма отдаленных друг от друга районах Севера, да и не только Севера. В этом нетрудно убедиться, сравнивая рябининского «Вольгу», суриковского «Калина-царя» (Заонежье: Астахова, т. II, приложения X и I) с записанным в Саратовской области «Съездом богатырей» (табл. II) или близко совпадающие образцы эпоса Дона и Беломорья (см. пример № 24), Пинеги и Саратовской области:<sup>46</sup>

25

Была домна да Фалиевна,  
да сваталось как много сватовей.  
Уж как из рода, а и(ы) мурова,  
а ить по бол(и)шой-то ведь да дорожен(и)ке.

Понимание закономерностей формирования сказительской речи в ее живом структурном «дыхании», происходящем из импровизационной сущности эпоса, понимание самого механизма творческой импровизации,<sup>47</sup> возможных форм структурного метрического варьирования, помогает правильно прочесть текст и напев, отличить явные «изъяны» от мнимых, представить себе подлинный вид музыкально-поэтического единства, нарушенного одновременностью записей или разобщению записанного и т. д. Все это заставляет думать, что путь исследования сказительской речи, предлагающий производить «сокращенный», а затем «краткий» («скомороший») размеры от «полного эпического размера», оставляя вне поля зрения то, что не укладывается в ранжиры этих умозрительно отобранных канонических структур, — методологически ошибочен. Вместе с тем, как мы видели, каждое кажущееся «нарушение» канонической структуры в устах мастера-сказителя закономерно и естественно, легко объяснимо с точки зрения ее генезиса от подвижных форм сказительской речи.

<sup>46</sup> Григорьев, т. I, № 35; Саратовская экспедиция 1957, напев, р. № 24/8.

<sup>47</sup> См. небезытересные вычисления типических слоговых формул эпоса семьи Рябининных и выводы о их роли в композиционном труде сказителя: В. Харкинс. О метрической роли словесных формул в сербохорватском и русском народном эпосе. В кн.: American contributions to the fifth International Congress of slavists, Sofia, 1963. The Hague, 1963, pp. 147—165.

1  2 

3  4 

5  6 

7 

8 

9 

10 






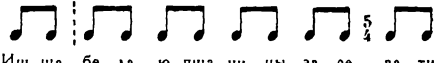


♩ = 120

1



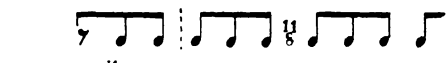
У чес\_ной вдо\_вы да в Не\_ни\_лы,  
А у ей бы\_ло ця\_до Ва\_ви\_ло,  
А по\_е\_хал Вавилуш\_ко на ни\_ву.  
Он ведь ни\_вуш\_ки сво\_ей о\_ра\_ти,



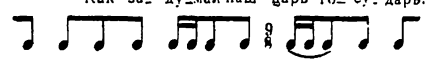
Иш\_ша бе\_ла\_ю пша\_ни\_цы за\_се\_ва\_ти.

♩ = 116

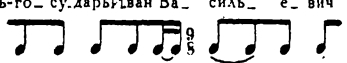
2



Как за\_ду\_мал наш царь\_го\_су\_дарь.




Наш царь\_го\_су\_дарь Иван Ва\_силь\_е\_вич




Он за\_ду\_мал же\_ни\_ти\_ся.

♩ = 194

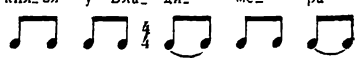
3



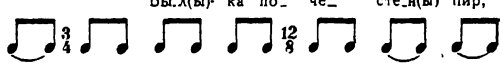
Во\_цар\_ствии сто\_льном Ки\_е\_ве,



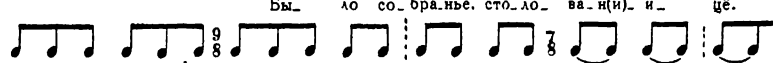
Что бы\_ло у кня\_зя у Вла\_ди\_ме\_ра



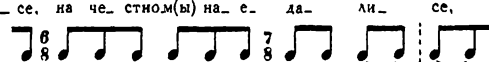
Бы\_л(ы)\_ка по\_че\_сте\_н(ы)\_пир,




Бы\_ло со\_бра\_нье сто\_ло\_ва\_н(и)\_и\_це.



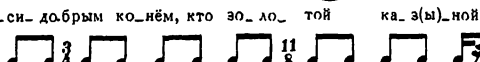
Все на пи\_ру на\_пи\_ва\_ли\_се\_на че\_стном(ы)\_на\_е\_да\_ли\_се,



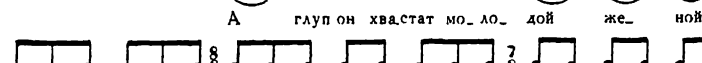
А все на пи\_ру при\_рос\_хва\_ста\_лись.



Кто хва\_стал си\_добрым ко\_нём, кто зо\_ло\_той ка\_з(ы)\_ной.



А глуп он хва\_стат мо\_ло\_дой же\_ной.



Все на пи\_ру на\_пи\_ва\_ли\_ся, на че\_сном на\_е\_да\_ли\_ся.

$\text{♩} = 176$

Кострюк Черка\_ шенин молодой

Не мог своей силы от\_ ве\_ да\_ ти,

Пле\_ ча бо\_ га\_ тур\_ ско\_ го.

Ащ\_ ри\_ ца\_ то\_ крымска\_ я,

Она дочьцаря турь\_ско\_ го,

При\_ ех\_ ла\_ о\_ на\_ в Ки\_ ев\_ град,

С Кострю\_ком Чер\_ка\_ ше\_ ни\_ ном да к бо\_ яр\_ской си\_ лу\_ ке:

„Вы умные бо\_ я\_ ра, ра\_ зу\_ мны\_ е,

А есть ли у вас бор\_цы - у\_ да\_ лы\_ е мо\_ лод\_ цы,

С Кострюком па бо\_ ро\_ ти\_ ся,

Е\_ го си\_ лы от\_ ве\_ да\_ ти,

Пле\_ ча бо\_ га\_ тур\_ ско\_ го..

---

---

Н. В. НОВИКОВ

## О СПЕЦИФИКЕ ОБРАЗА В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ СКАЗКЕ (КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ)

### 1

Восточнославянские сказки, за редким исключением, не были объектом специального сравнительно-исторического исследования.<sup>1</sup> Сказки русские, украинские и белорусские рассматривались, как правило, изолированно, что нередко порождало ошибки, когда те или иные идейно-художественные особенности, свойственные восточнославянской сказке вообще, приписывались исключительно сказкам одного из братских народов, а это в свою очередь затрудняло выяснение и национальной специфики сказок каждого из этих народов.

Такое положение дел в сказковедении выдвигает задачу конкретного исследования разных аспектов этой проблемы. К одной из малоизученных, но важных для выяснения особенностей восточнославянской сказки относится и тема, вынесенная в заглавие настоящей статьи. Несомненно, именно образ-персонаж в фольклоре определяет идейно-художественное своеобразие того или иного жанра, стоит в центре произведения и прежде всего привлекает внимание и интерес сказителя и слушателей. Как бы ни казались внешне сходными между собой в образе действий и поступков положительные и отрицательные персонажи сказок, в каждом из них постоянно оттеняются какие-либо особые черты, позволяющие народу отличать, например, Ивана-Медвежье ушко от Ивана Сучича, Покати-Горошка от Незнайки и т. п. В этом отношении Кашей Бессмертный — один из ярких образов восточнославянского сказочного эпоса — не составляет исключения.

\* \* \*

Кашей (или Кощей) Бессмертный (или Бессмертный) — самое распространенное его прозвище. Наряду с ним встречаются и другие: Каш, Каша, с эпитетом «Бессмертный» или без него, или с эпитетом «поганый» (Романов, VI, 1, 12, 15, 25, 36, 57),<sup>2</sup> Костей или Косцей (Романов, VI, 23; Левченко, 512; Записки, I, 45; Карнаухова, 42), Костей Бездушный (Чубинский, 64), Кошшуй Бессмертный (Соколовы, 59, 144, 152; Записки, II, 27), Кошей-царь Бессмертный (Гуревич, 7. Ср. Магай, 3), Кот Бессмертный (Садовников, 61), Козел Бессмертный (Романов, VI, 26, ва-

---

<sup>1</sup> Среди немногих опытов напомним работу: J. Polivka. Slovanske pohádky. I. Vychodo slovanske pohadky. Praha, 1932. — Однако даже этот труд носит не столько аналитический, сколько формально-фактографический характер.

<sup>2</sup> Список условных сокращений см. в конце статьи.

риант, стр. 245—246), Козьолок Несмертный (Левченко, 474), Корчун Бессмёртный (Господарев, 8), Корачун (Тамб., 5).

В отдельных вариантах функции Кащейа выполняют Змей (Афанасьев, 162; Романов, VI, 26, вариант, стр. 246—247), Змей-Горыныч (Приб., 36), Нечисътик (Романов, VI, 26), Окоянный (Эрленвейн, 1), Яга, Ягишня (Ончуков, 14; Сиб., 14), волшебница (Худяков, 82), старик-волшебник (Чернышев, 77), царь (Воронежск., 9).

Само слово Кащейа, очевидно, заимствованное из тюркских языков, встречается в некоторых древнерусских письменных памятниках в значении отрока, мальчика, младшего отрока княжеского, пленника, раба.<sup>3</sup> Значительно позднее, в XVIII—начале XIX века, оно довольно широко употребляется в быту, проникает в лубочную и художественную литературу. Здесь Кащейа по преимуществу выступает прежде всего носителем человеческих пороков — непомерной скупости и лицемерия.

Для художников и авторов «листок для народа» весьма примечательны две картинки с изображением Кащейа и стихотворным текстом под одной из них. Первая картинка воспроизводится в качестве иллюстрации в учебнике Ю. Соколова,<sup>4</sup> очевидно, с какого-то «серого» издания XIX века типа сытинских (источник не указан): на деревянном кресле (троне?) с резными ручками в виде конских голов сидит, ссутулясь, старик в необычно пестром одеянии. Правая рука его небрежно откинута на спинку кресла, левая покоится на колене. Худое, изможденное лицо его обрамляет седая борода, из-под надвинутого на лоб шлема смотрят куда-то вдаль злые на выкате глаза. Кащейа сидит на фоне полыхающего грозового неба, в котором парят две черные птицы, очевидно, вестие вóроны.

Вторая картинка начала XIX века,<sup>5</sup> озаглавленная «Кащейа и его желание», представлена в виде развернутого сюжета. На левой стороне ее изображен двухэтажный дом с парадным подъездом; у самого подъезда — два нищих, а несколько поодаль — два рассуждающих господина. Оказывается, как гласит стихотворный текст, этот дом Кащейа выстроил для бедняков, что разбогател-де он, не криводушно поступая, никого не грабил, не разорял, а все достатки принимал от бога. И вот, чтобы господу за милость угодить и впредь склонить его к милосердию, а также успокоить свою совесть, Кащейа и решил выстроить дом — приют для обездоленных.

«Довольно, кажется, тут бедных поместить?» — обращается с вопросом один из господ, изображенных на рисунке, к другому, и тот с сарказмом отвечает:

«Довольно здесь их может жить;  
Но всех хозяину сюда не поместить,  
Которых по миру заставил он ходить».

Влево от рисунка — другой: на нем мы видим маленькую в одно окно комнату, большой стол; на столе — кучи денег; перед столом стоит бородатый мужчина — Кащейа, подсчитывает и раскладывает в стопки червонцы. Под столом на полу лежат мешки с деньгами. Мешки валяются около дивана, на котором сидит черт, поджав под себя ноги: узкая клинушкой козлиная борода, рога, огромный длинный хвост, свисающий с дивана. Черт лихорадочно работает иглой: он готовит мешки для денег.

<sup>3</sup> И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам, т. I. СПб., 1893, стр. 1307—1308.

<sup>4</sup> Ю. Соколов. Русский фольклор. Учебник для вузов. М., 1941, стр. 325.

<sup>5</sup> См.: Рукоп. отд. Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, Р. 5, колл. 106, п. 4, № 1511.

Под этим рисунком помещены также стихи, озаглавленные «Желания Кашея».

«Вот эту 6 тысячу мне только докопить,  
А там я стану жить». —  
Сказал Кашей, давно уж тысяч имеа.  
Сбылось желание Кашея,  
И тысячу он докопил.  
Однако же Кашей все недоволен был:  
«Нет, тысячу еще; и ту когда достану,  
Я, право, более желать не стану».  
Увидим: тысячу и эту он достал;  
Однако слово не сдержал;  
И тысячу еще желает:  
Но уж последнюю, в том точно уверяет.  
Теперь он правду говорил:  
Сегодня тысячу и эту докопил,  
А завтра умер он; и все его именье  
Досталось по нем другим на расточенье.

Отсюда автор выводит мораль:

Когда 6 Кашей иной,  
Доход приумножая свой,  
Еще сегодня догадался  
И пользоваться им старался.

В художественной литературе Кашей Бессмертный — это также царьскопидом, скряга, сохнувший над своими несметными сокровищами. С этой стороны наиболее выразительную характеристику он получил у Пушкина во вступлении к первой части поэмы «Руслан и Людмила»:

Там царь Кашей над златом чахнет.

В. А. Жуковский в «Сказке о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кашея Бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Кашеевой дочери» рисует Кашея богатым властителем подземного царства, дворец которого весь высечен из камня карбункула и «ярче небесного солнца все под землей освещает». Восседает Кашей на троне, на голове у него светлая корона. Зеленая борода, огромные, такие же зеленые глаза, блестящие «как два изумруда», вместо пальцев клешни — дополняют его внешний портрет.

Сказочно богатым и жадным до золота оказывается «окаанный» Кашей («нечистая сила», «злодей») в романе А. Вельтмана «Кашей Бессмертный, былина старого времени» (1833). Он является полновластным хозяином чудесного города, где мостовые выложены серебряными плитами, дома построены из самоцветных камней, палаты и ступени — алмазные. Из внешних черт Кашея Бессмертного А. Вельтман отделил его глаза, которые светятся подобно волшебному светильнику «из-за тридевять земель».

Имя Кашея (в его разновидностях Каш, Корчун, Кот и др.) Бессмертного мы обнаружили в 66 сказках, напечатанных в фольклорных сборниках на русском, украинском и белорусском языках (повторные публикации нами в расчет не принимались).

Все сказки с участием Кашея Бессмертного можно разделить на три группы. В первую группу входят сказки на сюжет «Смерть Кашея в яйце», во вторую — «Смерть Кашея от волшебного коня» и в третью — сказки, не связанные между собой определенной тематикой, где Кашей сплэш и рядом дублирует какой-нибудь другой сказочный отрицательный персонаж.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> В указателях сказочных сюжетов Н. П. Андреева и В. Я. Проппа сказки о Кашее Бессмертном стянуты под одну рубрику — «Смерть Кашея в яйце» (№ 302), куда отне-

Первые две группы сказок о Кашее самые многочисленные; они включают 53 варианта, которые распределяются таким образом: 41 вариант приходится на группу «Смерть Кашея в яйце» и 12 — на группу «Смерть Кашея от волшебного коня».

Таким образом, ведущее место в основном тематическом ряду принадлежит группе «Смерть Кашея в яйце». Она же определяет и наиболее характерный тип сказки о Кашее Бессмертном, варианты которой многократно записывались на всем протяжении XIX—начала XX века и отмечены в репертуаре многих современных сказочников, в том числе таких, как О. Винокурова, А. Барышникова (Куприяника), М. Коргуев, Ф. Господарев, Е. Сорокочиков (Магай) и др.<sup>7</sup> Что касается территориального распространения данной сказки, то оно необычно широко. Из 41 ее варианта 31 записан в России (главным образом на русском Севере в Сибири), 1 — в Башкирии, 6 — в Белоруссии, 2 — на Украине и 1 — место записи неизвестно.

Первую краткую запись такой сказки из уст народного исполнителя произвел в России А. С. Пушкин в конце 1824 г. в Михайловском (б. Пушкинской губ.), по всей видимости, от Арины Родионовны.<sup>8</sup>

Поэт зафиксировал следующие характерные черты сюжета: 1. Героиня выпытывает у Кашея о его смерти; 2. Герой идет за смертью и на пути щадит животных; 3. Животные помогают ему добыть яйцо; 4. Кашей замирает.

Как видно, обычные начало сказки (герой отправляется на поиски невесты) и ее окончание (смерть Кашея) в пушкинской записи отсутствуют.

Этот сюжет в виде отдельной сказки, кроме Пушкина, встречается лишь в сборнике Афанасьева, 157 (зап. в Архангельской губ.); во всех остальных он разрабатывается в контаминации с другими сюжетами, не выходящими, впрочем, за рамки сказок волшебного-фантастического характера, а именно: Мышь и воробей (Андреев—Пропп, 222\*В);<sup>9</sup> Три царства: золотое, серебряное и медное (301А, В); Чудесное бегство (313); Притворная болезнь (315А); Муж ищет исчезнувшую или похищенную жену (400А,\*В); Царевна-лягушка (402); Царевич-козел (430); Верный слуга (516); Обманутые лешие (518); Иван-царевич и серый волк (550); Животные зятя (552); Благодарные животные (554); Иван-Медвежье ушко (650А).

Восточнославянские сказки на тему «Кашеева смерть в яйце» образуются при следующей контаминации сюжетов: 302 (Афанасьев, 157; Сказки XIX в., 12), 222\*В + 302 (Азадовский, Верхн., 1), 301А + 302 (Коргуев, 11; Башк., 14), 301В + 302 (Ончуков, 107), 302 + 301В, А (Романов, VI, 36), 400А + 302 (Чернышев, 35; Записки, II, 15), 400\*В + 302 (Садовников, 61) 430 + 302 (Белом., 10); 516 + 302 (Афанасьев, 158; Карнаухова, 141; Романов, VI, 1), 518 + 302 (Волог., 9), 552 + 302

сены как сказки, непосредственно отвечающие данной теме, так и сказки, имеющие к ней косвенное (смерть Кашея от коня), а то и просто формальное отношение (смерть в яйце, но не Кашея, а положительного героя (см., например, Коргуев, 14).

<sup>7</sup> Впервые народная сказка о Кашее Бессмертном в литературной обработке, но с сохранением многих типических традиционных черт, проникла в печать в XVIII веке через сборник «Дедушкины прогулки, содержащие в себе десять русских сказок» (Тип. Решетникова, М., 1786), переиздававшийся в 1791, 1805, 1815 и 1819 годах.

<sup>8</sup> См.: Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. Сост., вступ. статья Н. В. Новикова. М.—Л., 1961, № 12, стр. 121.

<sup>9</sup> В указателях Андреева и Проппа этот сюжет находится в отделе «Сказки о животных»; фактически же в русской и вообще в восточнославянской сказочной традиции он самостоятельно не разрабатывается и выступает исключительно в качестве начала некоторых волшебного-фантастических сказок, обычно типа 313.

(Ончуков, 167; Романов, VI, 26, вариант, стр. 245—246; Азадовский, Верхн., 30; Красноженова, 20), 650А + 302 (Карнаухова, 42), 302 + 301А (Афанасьев, 156), 301В + 302 + 313С (Записки, I, 43), 400\*В + 552 + 302 (Жив. ст., стр. 365—386), 402 + 400А + 302 (Афанасьев, 269; Калинин, 6; Куприяниха, 25; Акимова, 372; Тамб., 5; Господарев, 8), 532 + 300А + 302 (Никифоров, 11), 550 + 518 + 302 (Гуревич, 7; Сказкин, 20), 552 + 400А + 554 + 302 (Романов, VI, 25), 552 + 554 + 302 (Зеленин, Пермск., 6), 650А + 301В, А + 302 (Романов, VI, 15), 650А + 302 (Левченко, 474), 400\*В, А + 113 + 516 + 302 (Эрленвейн, 12), 550 + 518 + 532 + 302 (Никифоров, Ск., 98), 650А + 301В + 400А + 302 (Комовская, Пред., 96), 650А + 315А + 301В, А + 302 (Романов, III, 8), 650 + Победа над раком Віром + 301В + 302 (Чубин-Романов, VI, 26, вариант, стр. 245—246).

Таким образом, в каждом отдельном варианте сказки с темой «Кашеева смерть в яйце» используются от одного до трех сюжетов (не считая основного), причем следует сказать, используются в большинстве случаев не полностью, как это имеет место при их самостоятельных обра-ботках в отдельные сказки, а лишь частично.

Как правило, вводимые сюжеты за очень небольшим исключением<sup>10</sup> предшествуют основному ядру повествования — добытанию яйца — смерти Кашея — и нередко выступают в качестве довольно устойчивой завязки сказки (таковы, например, «Лягушка-царевна» и «Животные зятья»).

Главным и единственным яблоком раздора между героем сказки и Кашеем является женщина. Острая борьба за ее обладание составляет основной драматический конфликт произведения. Сказка знает две категории подвластных Кашею женщин: в одном случае это его родные дочери (Сказки XIX в., 12; Ончуков, 107; Записки, I, 43; Чубинский, 64; Романов III, 8; VI, 15), в другом — пленницы, нередко принужденные находиться на положении его сожительниц.

Дочери Кашея могут быть простыми и трудолюбивыми девушками, день деньской проводящими за «пялушкой точеной, иголкой золоченой» (Ончуков, 107), но могут быть существами необыкновенными, оборот-ными, наделенными сверхъестественной физической силой. Пташками (се-рыми утицами и пр.) они прилетают в баню (лазню) мыться, садятся на нее и оборачиваются людьми. Перед их силой не может устоять ни один из богатырей-помощников героя. Девушки-сестры шутя расправляются с ними: одних избивают, да так, что «чуть живы остаются» (Записки, I, 43), других связывают и с позором бросают под стол (Романов, III, 8), третьих одним толчком отбрасывают далеко за порог бани (Романов, VI, 15; Чубинский, 64).

...Первым подпирает плечом двери бани Гаврила Камянник, надеясь не выпустить оттуда чудесных девушек. Но одна из них «як стукнула у дверá — дак ён ня мог образумитца, — сколько вёрст лятев». Его при-меру следует Горовэй. «Гора покрепче вас была», — самонадеянно рас-суждает он, — «да й то я на лог их спихав. А вас уже каб я пусьтив!». Однако и этот с одного лишь удара девушек отлетает на две версты.

Наконец, двери бани подпирает их третий товарищ Лесовэй. «Ня гэ-такіе штуки, — лес рвав с кораньями, у груд знашував, а каб их четырох не придержит? Придержу их!», — думает он и в туже секунду отбрасывается на целую версту... Лишь герой справляется с могущественными Каше-евыми дочками, женится на младшей, самой сильной и красивой, но по-

<sup>10</sup> Афанасьев, 156, Романов, VI, 36, где рассказ о коварстве братьев (Андреев-Пропп, 301, «Три царства») идет после того, как герой расправляется с Кашеем.

гибает от руки их отца, как только тот приходит им на помощь (Романов, VI, 15).

Женщины-пленницы Кашея составляют главный и в сущности единственный предмет его хищений. Однако нужно сразу оговорить, что желания Кашея в этом отношении безграничны. Напротив, он стремится овладеть только одной женщиной, к которой сохраняет удивительное постоянство, привязанность и доверие и от которой стремится добиться также ответного внимания и благосклонности.<sup>11</sup>

В отдельных вариантах сказок вопрос о том, каким образом героиня попадает к Кашею, не освещается (Карнаухова, 42; Левченко, 474; Романов, VI, 36); в других лишь бегло констатируется: «И у ево [Кашея] была купеческа дочь украдена» (Азадовский, Верхн., 1) или (герою сообщает Ягая баба): «Она вышла за Ката Бессмертного замуж» (Садовников, 61); в третьих — излагается как один из обязательных эпизодов в общей цепи сказочного повествования.<sup>12</sup>

Непременным содержанием такого эпизода является вынужденный переход героини под власть Кашея. Этот переход может совершиться:

а) Без какой-либо даже внешней мотивировки: откуда ни возьмись вдруг налетает Кашей Бессмертный и насильно отбирает облюбованную им жертву (Афанасьев, 156; Эрленвейн, 12; Карнаухова, 141; Коргуев, 11; Комовская, Пред., 96; Гуревич, 7; Никифоров, Ск., 98; Сказкин, 20; Романов, VI, 26, вариант, стр. 245—246).

б) По непредвиденным обстоятельствам (героя и героиню лошади случайно заносит в дом Кашея — Романов, VI, 1).

в) Во время богатырского сна героя после тяжелого боя (Афанасьев, 157; Записки, II, 15) или утомительного пути (Белом., 10; Чернышев, 35), сна, вызванного волшебными средствами недругов (Жив. ст., стр. 365—386).

г) В результате нарушения какого-либо запрета, преимущественно со стороны главного героя.

Мотив запрета занимает существенное место в сказке на сюжет «Кашеева смерть в яйце» и встречается в 15-ти ее вариантах. Запрет может быть связан с категорическим требованием жены (невесты) к мужу (жениху), отца к сыну не заходить в определенное помещение (подвал, лавку, комнату, хижину, кладовую). Нарушение этого запрета влечет за собой избавление Кашея из заточения и насильственный захват им жены (невесты, матери) героя (Ончуков, 167; Зеленин, Пермск., 6; Азадовский, Верхн., 30; Красноженова, 20; Волог., 9; Башк., 14; Романов, VI, 25).

Другой популярный вид запрета — это запрет на сжигание (до истечения определенного срока) кожи заколдованной или проклятой жены-лягушки (Афанасьев, 269; Калинин, 6; Куприяниха, 25; Господарев, 8; Акимова, 372). Муж сжигает эту кожу, и жена, время освобождения которой должно скоро наступить, вынуждена удалиться к Кашею (Корчуну) Бессмертному. Вот как об этом говорится, например, в сказке «Про царевну-лягушку» (Акимова, 372).

«Кончился бал, идут в зал. Смотрит [царевна-лягушка], шкурки нет. „Ты, что же, Иван-царевич, зачем мою шкурку сжег?“ — „Хотел я такую жену иметь“ — „Ну, дорогой мой, наверно, нам расставаться с тобой. Так не могу я больше здесь жить. Пойду я к Кашею Бессмертному“.

<sup>11</sup> Намек на сожительство Кашея с тремя женщинами нам встретился только в одном варианте сказки (Романов, VI, 36).

<sup>12</sup> Сюда же, очевидно, отчасти можно отнести и сказку Афанасьева (156), в которой герой освобождает свою мать и попутно царскую дочь, неизвестно каким образом очутившуюся у Кашея.



„Почему?“ — „Да вот осталось полгода шкурку носить. Эта шкурка обречена магушкой мне своей родной. Она меня проклала. И вот остается мне теперь итти к Кашею Бессмертному“».

В единичных вариантах запрет распространяется на снятие с руки кольца (Иван-царевич снимает с руки кольцо, и Елена Прекрасная исчезает — Тамб., 5), на сжигание козуха Козелка-мужа (Марьюшка сжигает козуху Козелка Ивлевые глазки, золотые рожки, и ее забирает Кашей Бессмертный — Белом., 10), на освобождение от физического наказания должника (Иван-царевич выкупает за большие деньги Булат-молодца и через это лишается своей жены Василисы Кирбитьевны — Афанасьев, 158).

Что же это за существо Кашей Бессмертный, столкновение с которым положительных героев порождает и обостряет драматизм сказочного действия, составляет основной конфликт произведения?

Бесспорно, Кашей Бессмертный принадлежит к отрицательным персонажам восточнославянской волшебной-фантастической сказки, к ее темным, враждебным силам, существам демоническим, подобным Змею и Бабе-Яге. Однако, ставя Кашею Бессмертного в один ряд со Змеем и Бабой-Ягой, нельзя не видеть в каждом из них определенно сложившийся в народном сознании художественный тип, со всеми присущими ему специфическими чертами.

Кашей Бессмертный сказочного эпоса — это прежде всего оборотень и чародей. Сила его волшебства огромна, но не беспредельна. При определенных обстоятельствах она может быть подавлена и даже уничтожена. Возможность укрощения Кашея уже подчеркивается в начале некоторых сказок и реализуется в заключительной части всех без исключения сказок на рассматриваемый сюжет.

Итак, Кашей — пленник. Пребывание его в заточении сказка рисует в фантастическом свете, не преминув при случае оттенить жестокость обращения с ним его хозяев. Заходит герой в запретное помещение и видит: «в лавки на одной только волосинки висит Кашей Бессмертный» (Ончуков, 167); «стоит старичок на огненной доске» (Зеленин, Пермск., 6); «висит на двенадцати цепях Кашшей бессмертный» (Азадовский, Верхн., 30); сидит «на цепях тридцать шесть лет... Кашей бессмертный» (Красноженова, 20); «сильный огонь горит, и в огне поганый Кошей на цапах висит» (Романов, VI, 25. Ср. Башк., 14).

Отдельные варианты сказки называют виновника и причины заточения Кашея, раскрывают некоторые подробности обращения с ним в неволе его недруга.

«Ты зачем здесь?» — спрашивает изумленный Иван-царевич, заглянув в тринадцатую комнату, где на двенадцати цепях висит Кашей Бессмертный, и слышит ответ: «Я твоей жене шил башмаки, да оммалил. Она меня посадила и хотит голодной смертью уморить» (Азадовский, Верхн., 30).

Существуют и другие ответы Кашея на аналогичный вопрос. «За приступки [т. е., очевидно, назойливое ухаживание, приставание] за моё», — признается он герою, — «повесила мяне жена твоя Марья Кирбитовна» (Романов, VI, 25), или: «Ведь тридцать шесть лет твоя жена держит меня здесь и не дает ничего» (Красноженова, 20).

Освобождение Кашея из неволи происходит или моментально, стоит только вошедшему чуть дотронуться до волоска, на котором тот висит (Ончуков, 167), или это сопровождается целой процедурой, выражением сочувствия героя к узнику («Ах, дедушка, тошно тебе стоять на огненной доске!» — Зеленин, Пермск., 6), просьбами Кашея за вознаграждение выполнить его желания.

«Сказал старик: „если, молодец, ты меня спустишь с доски, я тебе два века ешо прибавлю! (ты будешь жить три века)“».

«Иван-царевич сужалел, оборвал у ево цепи, вѣвел старика из этой конюшни. Старик ударился об землю, поддел Елену Прекрасную из сада и увез» (Зеленин, Пермск., 6).

Тот же собственно эпизод, но в более ярком освещении, с традиционными троекратными повторениями передается в сказке «Марья Кирбитовна».

«Ну, прошу тебя», умоляет Кащей Ивана Ивановича, «яспустьи мяне! Ну я тебе згоджуся на ўсе ўримины. — А як тебе отпустить? — Иди принеси три видра горелки и три булки хлеба, и три полени дров ольховых и три полени дров осиновых! Ён принёс яму три видра горелки, три булки хлеба, три полени дров ольховых и три полени дров осиновых. Ён тоды выпивав одно ядро горелки и закусавав одну булку хлеба, брав еты полены и бив по цапах. Выпивав другою ядро горелки, закусовав другим хлебом и бив палками по цапах. И одбив уси цапы, только один остався — што з низу у горло. Третьтя ядро выпивав и булкою закусовав. И усё цапы оторвав от сябе и сам с огня выскакавав. Вот жа, говоря: ни видать тебе жаны Марья Кирбитовны во век! поганый Кащей говоря. Поднявся, полятев, только ветир зашумев» (Романов, VI, 25).

Данный эпизод в своих вариантных разветвлениях (Азадовский, Верхн., 30; Красноженова, 20; Башк., 14)<sup>13</sup> закрепляет за Кашеем такие отрицательные черты, как хитрость и вероломство. Жалким и беспомощным существом он выглядит в заточении; наглым и неблагодарным — на свободе. Впрочем, обещания Кашея продлить жизнь своему освободителю (на два—три века) он соблюдает до тех пор, пока последний в третий раз не попытается выволочь от него свою жену или невесту.

Первая встреча и первые столкновения героя с Кашеем могут протекать и в иных условиях, отличных от только что описанных.

1. Ивашко-Медвежье ушко и его богатыри-спутники Бор Боровик и Дуб Дубовик поочередно варят обед. К каждому из них является Кащей — «Сам с кокоток, борода с локоток»,<sup>14</sup> требует: «отчинить» дверь, пересадить через порог, усадить на лавку, накормить. Бор Боровик и Дуб Дубовик все его требования беспрекословно выполняют. Кащей бесцеремонно съедает все заготовленное ими на обед, выкраивает с их плечей «полосы» и улетает. Ивашко-Медвежье ушко не подчиняется требованиям Кашея и учиняет расправу над ним: он хватает его за бороду, тащит в лес, рассекает дуб и бороду зажимает в трещине. Через некоторое время Кащей бежит, оставив свою бороду в дубе (Романов, VI, 36).<sup>15</sup>

2. Иван Златовус и его три товарища-богатыря Ирви-дуб, Камяник и Вярни-гора, захватив дочек Кашея, устраивает с ними «баль». Четырежды к ним является слуга от Кашея, заявляя: «Кошей уже три дня як ня ев: идзице, готуйце яму есди!», и каждый раз Иван Златовус отвечает: «Нехай уперадзи нам Кошей послужиць, а ня мы яму!» — Кащей сердится и выставляет против богатырей сначала один, потом два и, наконец, три полка чертей. Ирви-дуб, Камяник, Вярни-гора поочередно с ними расправляются, а затем, вообразив, что одного Кашея им «лацьвей забиць», по одному отправляются к нему и погибают.

<sup>13</sup> См. также стр. 167—168 настоящей работы.

<sup>14</sup> У Коргуева, 11: «Старичок с ноготок, борода с локоток».

<sup>15</sup> У Комовской, Пред., 96 вместо Кашея в этом эпизоде действует старуха. Она избивает Дубодера и Горноса и просит пощады у Ивана Ветрова, обещая отдать замуж за него свою младшую дочь, которую сватает Кащей Бессмертный.

Ирви-дуб «як удариць яго дубом — тэй и не схилився. Дык як дась [Кашей] Ирви-дубу у грудзи — тэй и ноги забрав. Кошей забив яго и ўкинув у огнянную раку». Камянник «як кинець у яго камянем — камянь отскóчив от Кошей и ничего яму ня здзельв. А Кошей як дась Камяннику — одним щавком и забив, и ўкинув у огнянную раку». Вярни-гора «и шибнув у яго [Кашей] горой с каменьями и с пяском. А Кошей вочи заплюснув и ничóго яну Вярни-гору ня здзельв».

Против Ивана Златовуса Кашей уже выставляет не войско, а является сам, бьется с ним целый день, забивает и бросает на поле на растерзание диким зверям (Романов, III, 8).

Таким же неуязвимым и могучим изображается Кашей и в других трех вариантах сказки — русской (Ончуков, 107), белорусской (Романов, VI, 15) и украинской (Чубинский, 64). Например, в первом из них от одного только дыхания Кашей спутники-богатыри Ивана-Подвоя «як комары полетели», сам же он, ударив Кашея сзади по голове, подумал «уснуть зразу», а тот промолвил: «ах, . . . нешто у мене дрыжак». Когда же второй раз герой ударил его, то Кашей воскликнул: «Ось якое лихо! розочка по носу ударила! Отвернулся назад: ох, говорит, Иван! ня стóило было со мной чапатца! Отвярнувся, щавком у лоб, — Иванушка уснув».

В двух русских вариантах борьбу с богатырями, овладевшими кашевыми дочками, Кашей ведет волшебными средствами (срубает головы мечом Сам-самосеком — Комовская, Пред., 96; превращает силачей-спутников Ивана Сосновича в камень — Коргуев, 11).

Где же обитает Кашей? Какой образ жизни он ведет? Как обращается он со своими пленниками и домочадцами? Одним словом, какие дополнительные черты обнаруживаются в положении, характере и поведении Кашея в его так сказать «домашней» обстановке?

Чтобы попасть к Кашею, сказка из всех путей к нему обычно выбирает самый долгий, сложный и опасный.

Герою приходится отправляться в «прикрай свету, в самый конец» его (Садовников, 61), в дороге изнашивать железные сапоги, железный сюртук, железную шляпу (Эрленвейн, 12),<sup>16</sup> преодолевать многочисленные препятствия, обращаться за помощью к различного рода помощникам-дарителям и советчикам, вступать многократно в борьбу с сильным и коварным противником, погибать и вновь воскресать для свершения благородного подвига — освобождения из неволи любимого человека (жены, невесты, матери).

Обиталищем Кашея, куда попадает герой, может быть его царство, город, дворец, замок, большой дом, просто дом «фатерка — золотые окна», избушка, квартира. В зависимости от того, какое имущественное положение занимает Кашей в сказке, во многом находится и его социальная характеристика. Естественно, в отдельных вариантах он обрастает некоторыми чертами собственника-феодала, которые, отметим, больше всего обнаруживаются в текстах позднейшей записи — у О. Винокуровой, П. Большедворской (Азадовский, Верхн., 1, 30), И. Митрофанова (Карнаухова, 42), Е. Сорокиной-Магая (Гуревич, 7), М. Коргуева (Коргуев, 8).

В сказке Винокуровой, пожалуй, единственной в своем роде, Кашей характеризуется как угнетатель, который «народ весь замучил» (правда,

<sup>16</sup> У Никифорова, Ск., 98: железные сапоги, стальные перчатки и шапку. В сказке Никифоров, 11 путь к Кашею («Соловью на двенадцати дубах») герою может указать только царская дочь, превращенная в утку и находящаяся в яйце. Герой добывает яйцо, и заклятая царевна указывает ему путь.

чем и как замучил — об этом не говорится) и со смертью которого народ «весь облегчился. Пошел звон, пение, радость».

«Кашей бессмертный в ее [О. Винокуровой] изложении, — пишет М. Азадовский, — совершенно утратил всю фантастическую оболочку, он представляется скорей важным баринном, ежедневно отправляющимся на свои занятия».<sup>17</sup>

В остальных четырех вариантах подчеркивается наличие во дворце или замке многочисленной прислуги — нянек, мамок, служанок (Азадовский, Верхн., 30) и богатства.

«Взял Иван-Ветер [у Кашея] Настасью Прекрасную, золота, серебра, скатна жемчуга. Пошли домой» (Карнаухова, 42).

«И собрал [во дворце Кашея] он [Иван-царевич] много самоцветных камней, набрал он алмазы и бриллианты, и бирюзы, изумруды и жемчужины» (Гуревич, 7; ср. с более поздней записью — Магай 8, где данная подробность опущена).

Долго Иван-Соснович ходил по «темному замку» Кашея, зашел в помещение с хрустальной дверью и увидел трех девушек, и у них играют гусли-самогуды, а «братья роютце в золоте и нагребают себе денег» (Коргуев, 11).

Впрочем, упоминание о Кашеевом богатстве или намек на него можно найти в нескольких сказках старой записи (Афанасьев, 157; Жив. ст., стр. 365—386). В большинстве же вариантов ни о богатстве, ни тем более об эксплуататорской сущности Кашея ничего не говорится и на это даже не намекается. Все внимание сказка сосредоточивает на Кашее как необыкновенном существе, выделяя и подчеркивая в то же время его реально-жизненные отношения к своей дочери или похищенной им женщине. Во многих сказках Кашей не ходит и не ездит, а летает, подобно птице или вихрю, причём его прилет «домой» иногда сопровождается резкими переменаами в природе.

«Вдруг гром гремит, град идет, Кошей Бессмертный летит» (Карнаухова, 141).

«Только было она [царевна] его [Ивана-царевича] положила к себе на колени, листья с деревьев полетели, ветер ужасный. „Ну, — говорит, — Иван-царевич, Кашей летит“ (Акимова, 372).

Кашей обладает удивительным чутьем, и как бы ни ухитрились его дочь или невольница скрывать своего возлюбленного, пряча по обыкновению в чулан, сундук, шкаф и т. п. или — реже — превращая его в какой-либо предмет бытового назначения (например, иглу), он каждый раз по запаху обнаруживает присутствие чужого человека.

«Фу-фу-фу, что-то в горнице русским духом пахнет» (Карнаухова, 141), или «Фу-фу! Русской коски слыхом не слышать, видом не видать, а русская коска сама на двор пришла» (Афанасьев, 156).

На эти восклицания Кашея жена (невеста) героя отвечает:

«Летела с Руси сытая птица, уронила коску в трубу, из печи пахнет» (Карнаухова, 141), или:

«Сам летал по Руси, нахвтался русского духу, тебе и мерещится» (Афанасьев, 156).

О характере отлучек Кашея из дома (обычно в дневное время) перед приходом сюда героя-освободителя, если и говорится, то предельно кратко: летает по Руси (с какой целью — не указывается: Афанасьев, 156; Карнаухова, 141; Белом., 10; Романов, VI, 36), уходит или уезжает на войну (с кем ведет войну и из-за чего — не указывается: Афанасьев, 157; Чер-

<sup>17</sup> М. Азадовский. Верхнеленские сказки. Иркутск, 1938, стр. 193.

нышев, 35), удаляется на медную гору (зачем — не указывается: Жив. ст., стр. 365—386), уезжает «на добычу» (какую — не указывается: Эрленвейн, 12), летает, уезжает, уходит (куда, зачем — не указывается: Ончуков, 167; Азадовский, Верхн., 1; Карнаухова, 42; Красноженова, 20; Волог., 9), летает на охоту (Афанасьев, 158), «шатается по вольному свету» (Садовников, 61), отправляется «в разные стороны», «на звериную охоту» (Романов, VI, 25), «улетает на облака» (Записки, II, 15).

В остальных вариантах отлучки Кашея вообще не упоминаются.

Имеются сказки, где героиня предупреждает неожиданно появившегося мужа (жениха) о том, что прилетит Кашей и его съест (Карнаухова, 141; Акимова, 372; Левченко, 474; Романов, VI, 15, 36). Однако кроме этого устрашения в сказке нет ничего такого, что говорило бы о людоедстве Кашея. Сам же он никогда не требует и не употребляет человеческого мяса, как это делают, например, Бага-Яга или Змей. Зарубленных противников он сбрасывает в огненную реку, оставляет лежать на поле и т. п., но не употребляет себе в пищу. Чем же питается Кашей? Большинство сказок об этом ничего не говорит или ограничивается стереотипными фразами вроде: «Налетел Кашей, наелся, напился, на лавку повалился» (Карнаухова, 42); «Прилетел Кашей домой, поел, попил и лег к царь-девице на колени головой» (Красноженова, 20). Другие — рисуют Кашея необыкновенным обжорой, который разом выпивает ведро, а то и бочку воды или вина, съедает ковригу хлеба, полбыка и т. п. (Азадовский, Верхн., 30).

Несмотря на невероятное обжорство Кашея, он питается теми же продуктами, что и простые смертные.<sup>18</sup> Об этом можно заключить, например, и из слов волшебного коня, который на вопрос Кашея, как скоро они догонят беглецов, отвечает: «Пашню спаши, хлеб смели, пиво навари, пирогах напеки, тыжно еще в половине дороги нагоним» (Азадовский, Верхн., 30),<sup>19</sup> или из действий царевны-лягушки, которая «готовила ему мясо, этому Кашею, и покормила Ивана-царевича» (Акимова, 372).

В «домашней» обстановке с наибольшей отчетливостью проявляются взаимные отношения Кашея, его дочерей и похищенных им женщин.

Как отец, он, естественно, питает к дочерям чувства привязанности и заступает за них, когда видит, что им угрожает опасность. Слушая горькие упреки и сетования дочери, он даже проникается жалостью к им же убитому Ивану-царевичу, ее мужу, и, достав живой и мертвой воды, оживляет его (Записки, I, 43). Однако дочери, как видно, все же видят в нем семейного деспота, который противится выходу их замуж за избранного человека, и потому сравнительно легко вступают в сговор с последним с целью умерщвления отца.<sup>20</sup>

Сказка знает два типа женщин-пленниц Кашея: одни, как бы смирившись со своей судьбой, становятся его сожигательницами, женами, хотя в душе питают к нему чувство неприязни и отвращения; другие — держатся независимо, гордо и смело отвергая любые его домогательства.

Кашей, жалуется Ивану его жена, «склоняет меня к любви. Но я все же не сдаюся, не подпускаю его к себе» (Комовская, Пред., 96).

Или — еще более решительно и тверже:

<sup>18</sup> Как исключение может быть названа сказка «Ивашко-Медвежье ушко», где пищей Кашею служит «горячая картечь»: «горячей картечи он наглотался, лег себе и лежит» (Романов, VI, 36).

<sup>19</sup> Формула эта особенно характерна для сказок на сюжет «Кашеева смерть от коня» (см. далее, стр. 168—169).

<sup>20</sup> В единственном варианте (Ончуков, 107) дочь Кашея под угрозой Ивана Ветровича: «Смерть или замуж?», выбирает второе и выпытывает у отца тайну местонахождения его смерти.

«Я нахожусь», говорит Якута Прекрасная своему жениху Ивану-царевичу, «в страшных муках у этого злого Кошеля Бессмертного, который не дает покою, принуждает меня, чтобы я вышла за него замуж и была бы верной женой. Но я не хочу быть его верной женой, а хочу принять верную смерть» (Гуревич, 7).

Однако «страшные муки» угнетения, о которых упоминается в только что приведенном отрывке, нельзя считать типичными для сказки, поскольку в остальных вариантах жизнь невольниц Кашея проходит в достаточно благоприятной обстановке и при более чем благосклонном отношении к ним со стороны последнего.

Пленницы пользуются относительной свободой и, судя по всему, не испытывают материального недостатка. Круг обязанностей их невелик и необременителен. Чаще всего, сидя у окна в одиночестве, они прядут, шьют или вышивают, встречаются и провожают Кашея, готовят ему еду, кормят его и т. п.

Но как бы ни были благоприятны внешние условия, созданные для невольниц Кашеем, как бы хорошо он к ним ни относился, их не может удовлетворить затворническая жизнь с нелюбимым человеком, и они первой же возможности без колебаний изменяют ему. Надежным оружием, направленным против Кашея, героиня избирает женскую хитрость. Она вдруг прикидывается ласковой, нежной и любящей его женщиной, и Кашей, проникнувшись доверием к ней, попадает в коварно расставленную ловушку. Сказочники любят задерживаться на этом эпизоде, насыщают его морально-психологическими и бытовыми подробностями, как бы подчеркивая тем самым его жизненную подоплеку.

«Прилетает вечером Кошей, а Руса-Руса к нему на грудь кидается, ластится: „Кошей бессмертный, скажи мне, где твоя смерточка?“» (Записки, II, 15).

«Прибегает Кошей ввечеру. Она [Зари-Заря] доспелась весела.

«— Ах, ты мой любезной женишок! Нынче мы будем вечно с тобой жить. Теперь Ивана-царского сына — золотых кудрей нету-ка, некому похитить меня. А ты своих тайностей не объясняешь.

— Я как тебе тайности объясню? он отвечает.

— Да, ты хоть свою смерточку скажи мне, хоть бы на нее полюбовалась, говорит» (Жив. ст., стр. 365—386).

«Ну, и как он, Кашшей, натонцовался, нахлопался, натрепался, завтра спит долго. Никогда егово у Кашшея не бывало: ей [купеческой дочери] подали чаю, она ево будит — и так ласково ево просит чай пить. Кашшей тому весьма зрадовался. То она ево не любила, а тут чай зовет пить с собой. И за чаем разговор с ём повела.

— Што ето сколь мы с тобой, душечка, ни живем, а никогда с тобой не говаривали. И как ето охота тебе ети вечера делать, убивать себя до такой степени, и вот ты теперь устал. А де же, душечка, ваша смерть находтца?»

Кашшею смешно стало:

— Гля чево же вам моя смерть?»

— Какая же, — говорит, — я тебе жана буду, когда ничево знать не буду» (Азадовский, Верхн., 1).

Сидят Кашей и Марья Кирбитовна вечером и разговаривают. «Ай де твоя душа находтца?» — спрашивает Марья Кирбитовна своего собеседника, и, чтобы не вызвать с его стороны каких-либо подозрений прямо поставленным вопросом, продолжает: «Ну и я свою туды усажду за то, што ты мойго мужа убив; я теперь буду жыть с тобою». (Романов, VI, 25).

Обрадованный такой разительной переменой своей возлюбленной, Кашей или сразу же раскрывает ей свою тайну (Афанасьев, 156; Акимова, 372; Комовская, Пред., 96; Волог., 9; Романов, VI, 25, 26, вариант, стр. 245—246, 36),<sup>21</sup> или — чаще — пускается тоже на хитрость и дает ложные ответы, что заметно усиливает драматизм сказки, позволяя рассказчикам как-то психологически мотивировать поступки персонажей.

Раскроем последнее на одном из ярких примеров — сказке О. Винокуровой (Азадовский, Верхн., 1). После реплики героини, которую мы только приводили («Какая же я тебе жана буду, когда ничево знать не буду»), Кашей сообщает, что смерть его будто бы находится у пестрой коровы в рогах. «А она [купеческая дочь] сейчас приказала ету пеструю корову занести к себе на этаж. Поставила ее на дорогой ковер, и устала ее всяким светам, и увязала ее разным лентам. Вот приезжает Кашшей, взглянул:

— Ето што ешо такое ты удумала?

— Ну, да што же ето, душенька, рази подобно твоей смерти по дворам таскатца. Ешшо могут твою смерть убить да я вдовой останусь, лутче же я сама буду содержать, ходить за ей вместо всякой прислуги.

Кашшею любо ето стало.

— Выведи, дура, не тут моя смерть.

Ну, корову угнали, светы сняли, а она заплакала:

— Што, мол, мне правды не скажешь.

А Кашшей от радости не знат, куда деватца, што злюбила ево баба».

На утро купеческая дочь снова приступает к Кашею с тем же вопросом, и он вновь дает ей неверный ответ, будто смерть его находится у козла в рогах.

«Она сейчас приказала нести егово козла к себе наверх, на ковер поставила, увила жемчугом, золотом. Вот опять прилетат Кашшей, взглянул:

— Ето еще чо такое?

— Ну, да што же, душенька, рази хорошо твоей смерти по дворам таскатца.

А он смеетца:

— Дура ты, дура, выведи ево вон!

Потом она заплакала:

— Сейчас, как ты меня не любишь, добром правду не скажешь, я себя смерти предаю. Я тебе всей душой, а ты любишь меня, да правды не говоришь.

Ну, развылась. Кашшей и стал правду сказывать».

Подобная или близкая к ней манера передачи одного из центральных эпизодов сказки свойственна не только О. Винокуровой, в творчестве которой, как известно, психологические моменты играют исключительно большую роль,<sup>22</sup> но и многим другим сказочникам.

Вот, например, как тот же эпизод не менее колоритно излагается в другом варианте (Жив. ст., стр. 365—386).

Получив от Кашея ответ, что его смерть находится в венике, Заря-Заря и ее «обручник» Иван-царский сын — золотых кудрей пошли к «золотникам». «Голик этот озолотили, взяли полтинушку свечу, и голик этот под Святы поставили. Как ему [Кашею] притить, она засветила свечу

<sup>21</sup> С первого вопроса Кашей раскрывает свою тайну также своим дочерям в сказках: Ончуков, 107; Записки, I, 43.

<sup>22</sup> «Ее сказки, — пишет М. Азадовский, — могут быть названы по преимуществу психологическими, и в этом их своеобразное и особое место в общерусском сказочном богатстве» (Азадовский, Верхн., стр. 192).

и стала среди двorca. Он отворил дверь, а она чепыжке богу молитца. Заходит.

— Ты чиво это делаешь? — говорит.

— Да чиво делаю, — твою смёртошку озолóтила, под Святѣй поставила — на нее и молось, штобы ты мне любил, да долго жил, хлебом кормил.

— Ах, ты, баба-дура! Волос долог, да ум короток.<sup>23</sup> Правду и есь говорят: „Собацье г. . но, что бабей ум“, и то собацье г. . но бабей ум перетягиват. Положу ли я смерть свою в голик: голик рассылетца, моя смерть уйдет, потерятца.

Она в слёзы ударилаь.

— Да, так ты со мной живешь неправдой, тайнос(т)ь свою не объясняшь.

Потом в ночё лежит кручинна. Как он ее обнять — она головой вертеть.

— Ах, — говорит, — баба, ты, дура! Моя смерть у быка Пестеревского (большой такой), у быка в правом рогу, — говорит».

Отправив Кащя, Заря-Заря на утро приказала пильщикам у быка рог отпилить, озолотила его, поставила «под Святѣй» с рублевой свечой и стала на него молиться. Заходит Кащя и спрашивает:

— «Што, милка моя, делаешь? — говорит.

— Вот, любезной мой, чиво я делаю — твою смёртошку украцаю, всё штобы ты век дома жил, да миня поил-кормил.

— Ах ты, баба-дура! Волос долог, а ум короток: бабей ум, што кобылье г. . но, и то оно перетягáт. Ну, положу ли я свою смерть к быку в рог — бык пропадет, и должна моя смерть пропасть.

Она старе, тово тошнее заклыктовала, завыла. Он попросил у ней ужинать. Она на стол станóвит, сама слезми заливатца и унятца не может; не сяла с ним ужинать. Он — просит по-всяко.

— Нет, — говорит, — не сяду, ты со мной неправдой живешь, никак у тайнос(т)ь не объясняшь. . .

Он из терпеленья вышол:

— Ну, уж, моя возлюбленная невеста, скажу уж истинную правду».

В других вариантах сказки Кащя называет следующие предметы и животных, в которых будто бы заключена его смерть (сила и пр.): веник, дубовый тын («в венике завязана», «в дубовом тыне заделана» — Афанасьев, 157); голик, козел (Афанасьев, 158); рога быка, «баран крутые рога» (Эрленвейн, 12); кошка, веник («под порогом в венике» — Садовников, 61); голик, борзой (Записки, II, 15); баран (Ончуков, 167); корова, голик (Красноженова, 20), голик, коробка (Карнаухова, 141); рога быка (Азадовский, Верхн., 30), веник, дуб (Белом., 10); веник (Чернышев, 35); комин, коцюбá (Левченко, 474); веник, козел (Романов, VI, 1).<sup>24</sup>

Значительно менее психологичны те сказки, в которых сцена выпытывания у Кащя местопребывания его смерти отсутствует, и герой получает уже добытые неизвестно каким путем сведения о ее местонахождении непосредственно от своих доброжелателей и пр. (Афанасьев, 269; Зеленин, Перм., 6; Калинин, 6; Никифоров, 11; Куприянниа, 25; Коргуев, 11,

<sup>23</sup> В ответах Кащя эта пословица фигурирует: Афанасьев, 158; Записки, II, 15, 27; Азадовский, Верхн., 30.

<sup>24</sup> В ответе Кащя дочерям фигурируют: баран, козел, веник (Сказки XIX в., 12); банный веник, деревянный лоток (деревянная или глиняная посуда для молока) (Карнаухова, 42); волю, качур, (Чубинский, 64); веник, помело (Романов, III, 8); гольня, белая свинья (Романов, VI, 15).



Господарев, 8; Гуревич, 7; Тамб., 5; Никифоров, Ск., 98; Акимова, 372; Башк., 14).

Как бы то ни было, но момент овладения героем подлинной тайны Кашеевой смерти — то ли с помощью женской хитрости и вероломства, то ли при содействии добрых советчиков и помощников — составляет кульминационный пункт развития сказки, после чего она уже стремительно и неудержимо идет к своему завершению, развязке.

Где и в чем запрятана смерть Кашея, что делает его неуязвимым и что он так заботливо хранит, как самое дорогое и сокровенное в своей жизни? Смерть<sup>25</sup> Кашея находится в яйце.<sup>26</sup> Запрятано оно в очень далеких краях и чрезвычайно тщательно. Отыскать его и овладеть им простому смертному практически невозможно, и это прекрасно осознает его владелец, когда самоуверенно заявляет:

«Моя смерть? Разве сильный, могучий богатырь добудет мою смерть!» (Записки, II, 15); «Моя смерть за трём землям, на дикой степе, никто туды не ходит, никто туды не ездит» (Азадовский, Верхн., 1); «Моя смерть отсюда далеко, достать ее никак нельзя» (Комовская, Пред., 96); «Дочь моя милая: коли ты хочешь мою душу узнать, — яё говорить, ня то што, дак и ворон, и тэй ня может достать» (Романов, VI, 15) и т. д.

Рассказ Кашея о своей смерти (душе, силе) во всех без исключения вариантах восточнославянской сказки представлен формулой, достаточно устойчивой по содержанию, композиции и стилю.

Для примера приведем следующие:

Русский

Украинский

Белорусский

На море-на океане  
есть остров, на том острове дуб стоит, под дубом сундук зарыт, в сундуке — заяц, в яйце — утка, в утке — яйцо, а в яйце — моя смерть (Афанасьев, 158).

Моя душа на морі,  
а на морі гострів, а на гостріві камень, а коло камня дуб, а на дубові гніздо, а в гнізді качка, у качкі яйце, и в тым яйці аж моя душа (Чубинский, 64).

На мори стоиць дуб,  
у том дуби дуplo, у дупле сундук, у сундуке качка, у качки яйцо, а ў яйцы моя смерть (Романов, VI, 1).

Это не значит, конечно, что формула не варьирует. Так, вместо обычных моря или океан-моря называют реку (Записки — I, 43), озеро (Чернышев, 35), поле, поляну (Садовников, 61; Башк., 14; Левченко, 47).<sup>27</sup> гору (Зеленин, Пермск., 6; Коргуев, 11); остров именуют: Буян («На море-океане, на острове Буяне») (Сказки XIX в., 12; Карнаухова, 42, 141; Никифоров, Ск., 98; Красноженова, 20; Тамб., 5; Господарев, 8;

<sup>25</sup> В исключительных случаях вместо смерти — душа (Чубинский, 64; Романов, VI, 15, 25) или сила (Карнаухова, 42; Левченко, 474).

<sup>26</sup> В ограниченном числе вариантов восточнославянской сказки в яйце заключается смерть (душа, сила, здоровье), но не Кашея, а других персонажей: океянного (Эрленвейн, 1 — смерть), злого духа (Роздольский, 44 — здоровье), Змея (Афанасьев, 162 — смерть), Змея Горыныча (Приб., 36 — смерть); Яга (Ончуков, 14 — смерть), старика-волшебника (Чернышев, 77 — смерть), царя-завистника (Воронезж., 9 — смерть), Ивана-царевича (Худяков, 82 — смерть), Ивана Медведевича (Коргуев, 14 — смерть).

В яйце может заключаться не только смерть (душа, сила, здоровье), а нечто другое: тоска Ивана-царевича (Цейтлин, 10), любовь Царь-Девыцы (Афанасьев, 232).

<sup>27</sup> Обе формулы с оригинальным началом. У Садовникова: «Моя смерть, Марья Еридьевна, в чистом поле, в широком раздолыи. Стоит белая береза; под березой зарыт сундук, в сундуке — утка» и пр. У Чубинского: «Моя сила — в полю, і там стоїт рота москалів, і в сиридині лижит камінь, великий, і під камінієм скриня, в тії скрині заяць» и пр.

Гуревич, 7; Сказкин, 20; Комовская, Пред., 96),<sup>28</sup> Микольский (Жив. ст., стр. 365—386); просто «остров» (Афанасьев, 158; Эрленвейн, 12; Ончуков, 167; Чубинский, 64; Романов, III, 8; VI, 25); сундук (ящик, короб) помещают: на дубе (в гнезде, в дупле и пр.) (Сказки XIX в., 12; Афанасьев, 269; Калининков, 6; Тамб., 5; Акимова, 372; Чубинский, 64; Романов, VI, 1), под дубом (Афанасьев, 156, 158; Эрленвейн, 12; Записки, I, 43; II, 15; Азадовский, Верхн., 30; Никифоров, Ск., 98; Куприяниха, 25; Красноженова, 20; Господарев, 8; Гуревич, 7; Сказкин, 20; Комовская, Пред., 96; Волог., 9; Башк., 14) и т. д.

Но как бы ни варьировала формула, в целом она остается неизменной в существе своего содержания, композиции, стиля — общими для русской, украинской и белорусской сказочной традиции.

Во-первых, смерть Кашея всегда находится в яйце — и только в нем.<sup>29</sup>

Во-вторых, пребывает смерть в однотипных для подавляющего большинства вариантов одушевленных и неодушевленных предметах, сокрытых один в другом (дуб, под дубом или в дупле дуба — сундук, в сундуке — заяц и пр.).

В-третьих, композиция формулы в основном строится по так называемому принципу сужения образов, характерному главным образом для народной песенной лирики,<sup>30</sup> то есть как бы спускается по ступенькам от большего к меньшему — от моря-океана к острову, дубу, сундуку, зайцу и пр. и заканчивается самым маленьким по величине, но самым значительным для сказки предметом — яйцом.<sup>31</sup>

В-четвертых, формула до предела лаконична, стилистически ювелирно отточена, произносится ритмической прозой.

Итак, признание Кашея о местонахождении его смерти является для него роковым: он гибнет, как только герой с помощью главным образом пощаженных им животных добывает яйцо.<sup>32</sup> В числе животных-помощников называются (перечисляем в убывающем порядке их употребления в сказках): щука, собака (хорт), медведь, ястреб (коршун), рак, волк, сокол (кречет, соколица), баран, орел, ворон (крук), селезень, заяц, рыба, лиса, парсюк, кошка, сова, лебедка.

Баран, парсюк, медведь обычно вают дуб, чтобы извлечь из-под него сундук; собака (хорт), волк ловят зайца; ястреб (коршун, шуляк), орел, ворон (крук) схватывают на лету утку; щука, рак вытаскивают из воды оброненное яйцо и пр.

В отдельных сказках герой обходится без помощников (Садовников, 61; Зеленин, Пермск., 6; Никифоров, 11; Куприяниха, 25) или помощь по-

<sup>28</sup> Остров Буян фигурирует в той же формуле и в сказке «О весьма чудных и прекрасных гусях-самогудах» (см. упомянутый сборник «Дедушкины прогулки», стр. 21).

<sup>29</sup> В несколько усложненном виде: у Афанасьева, 269 — на конце иглы, игла в яйце; у Карнауковой, 42 — в кольце, кольцо в яйце.

<sup>30</sup> См. Б. М. Соколов. Экскурсы в область поэтики русского фольклора. Художественный фольклор, I. М., 1926, стр. 38—53.

<sup>31</sup> Лишь в трех из всех известных нам печатных вариантов формулы перечень предметов идет в обратном порядке. «Смерть его [то есть Кашея, говорит Баба-Яга Ивану-царевичу] на конце иглы, та игла в яйце, то яйцо в утке, та утка в зайце, тот заяц в сундуке, а сундук стоит на высоком дубу, и то дерево Кашей как свой глаз бережет» (Афанасьев, 269). Две другие формулы, почти дословно совпадающие друг с другом, мы обнаружили в сборниках Афанасьева, 157 и Белом., 10. Для сравнения приводим их.

Афанасьев

Моя смерть в яйце, то яйцо в утке, та утка  
в кокоры, та кокоры в море плавают.

Белом.

У меня смерть — то утки в яйце, утка та  
плавают в море — кокоры.

<sup>32</sup> Герой в пути голодает, хочет убить (застрелить) того или иного животного, чтобы съесть, но каждый раз щадит его, услышав просьбу: «Не бей меня, Иван-царевич (и пр.), я тебе пригожусь».

лучает от рабочих людей (Коргуев, 11), Грома-зятя (Романов, VI, 26, вариант, стр. 245—246), чудесного старика, которого стоит только помянуть, как замерзает море сразу на 12 аршин глубины, и путь на остров открыт, качка, разомлев от жары, спускается с дуба, яйцо из моря выбрасывается на берег (Чубинский, 64). У Садовникова, 61 герой вызывает помощников-животных посредством сжигания медвежьей шерсти, лебяжьего пера и ершовой «колоухи», подаренных сестрами, после чего соответственно являються 12 медведей, 12 лебедей и 12 ершей.

Уже одно соприкосновение героя с яйцом, находящимся на большом расстоянии от его владельца, способно воздействовать на физическое состояние последнего: он занемогает, ложится в постель, ему делается плохо (Садовников, 61; Записки, II, 15; Ончуков, 167; Жив. ст., стр. 365—386). Но такое бывает не всегда. Возвращение героя с добытым яйцом — смертью для Кашея — может быть полной неожиданностью. Тогда разгрызаются сцены, подобные следующей.

«Царевич положил яйцо за пазуху и пошел к Кошею Бессмертному. Приходит к нему во двор, и встречает его Ненаглядная Красота, в уста целует, к плечу припадает. Кошей Бессмертный сидит у окна да ругается: „А, Иван-царевич! Хочешь ты отнять у меня Ненаглядную Красоту, так тебе живому не быть“. — „Ты сам у меня ее отнял!“ — отвечает Иван-царевич, вынул из-за пазухи яйцо и кажет Кошею: „А это что?“ У Кошея свет в глазах помутился, тотчас он присмирел — покорился. Иван-царевич переложил яйцо с руки на руку — Кошея Бессмертного из угла в угол бросило. Любо показалось это царевичу, давай чаще с руки на руку перекаладывать; перекаладывал-перекаладывал и смял совсем — тут Кошей свалился и помер» (Афанасьев, 157).

Эффектно разработана сцена гибели Кашея в белорусской сказке «Иван Златовус»:

«Ци ты гето яйцо жив?» — обращается Кашей к Ивану Златовусу. «„Да жив-жал“ — „Ну, дык треба цябя з’есты!“ Разинув свою мялу, а ведомо — чорт большій, а яго мяла яйцо большая — и хоцев Ивана проглынуць. Вот Иван и кинув яму яйцо ў мялу. . . Дробен мак, а Кашея яйцо дробней порвало! И згорев ён, и сымслев“» (Романов, III, 8).

Смерть Кашея наступает, как только герой<sup>33</sup>:

а) ломает, разбивает, раздавливает, растирает и пр. яйцо («мужик бросиў яйцо, ды сломаў яго. Кашей паў и умер» — Ончуков, 167; см. также Афанасьев, 156, 157; Садовников, 61; Записки, II, 15; Ончуков, 167; Азадовский, Верхн., 1; Куприянича, 25; Романов, VI, 25)<sup>34</sup>;

б) разбивает яйцо, ударяя им в грудь (Романов, VI, 15), но чаще всего — в лоб Кошею (Иван-царевич «вынул яйцо да как хлопнет им Кошея по лбу, тот так и пал мертвым» — Записки, I, 43; см. также: Афанасьев, 158; Эрленвейн, 12; Калининков, 6; Зеленин, Пермск., 6; Акимова, 372; Комовская, Пред., 96; Волог., 9; Башк., 14; Романов, VI, 26, вариант, стр. 245—246, 36) или же просто бросая в него (Господарев, 8);

в) разбивает яйцо о камень (Гуревич, 7), о меч (Тамб., 5), о свою голову («У взяв тоє яйце, розбив собі на голові, і вся сила пішла по нім. А той [Козьолок Бессмертный] зараз вмер» — Левченко, 474), молотом (Жив. ст., стр. 365—386), палицей (Коргуев, 11);

<sup>33</sup> В сказках (Сказки XIX в., 12; Эрленвейн, 12 и Романов, VI, 15) — героиня.

<sup>34</sup> То же: «Дедушкины прогулки», стр. 24; у Сказкина, 20, от одной лишь угрозы героя раздавить яйцо Кашей: «сразу стал сохнуть и вскоре пропал совсем».

г) бросит яйцо в мяло Кашею (Романов, III, 8), в огонь (Иван Богдавецъ бросил в печь яйцо, и оно «лоп, а Костий из стольца — брик и неживый став» — Чубинский, 64, ср. Романов VI, 1);

д) яйцо «переворачивает с одной руки на другую» (Чернышев, 35).<sup>35</sup>

## 2

Если для первой группы сказок о Кашее Бессмертном центральной частью является эпизод добывания яйца, заключающего в себе смерть Кашея, то для второй группы стержнем повествования становится добывание волшебного коня, приносящего гибель Кашею.

Количество сюжетов, используемых рассказчиками подобных сказок, совсем невелико, и почти все они уже отмечены нами в предыдущей группе. Это — Мышь и воробей (Андреев—Пропп, 222\*В); Два брата (303); Чудесное бегство (313 В, С); Муж ищет исчезнувшую или похищенную жену (400 А); Обманутые лешие (518); Животные зятя (552); Благодарные животные (554); Иван-Медвежье ушко (650А).

Семь (из двенадцати) вариантов сказок на рассматриваемую тему, несмотря на то что записаны в различное время и на территориях, удаленных подчас друг от друга на почтительное расстояние, отличаются удивительным постоянством состава. Они неизменно состоят из трех сюжетов, контаминирующихся в такой последовательности: «Животные зятя» — «Муж ищет исчезнувшую или похищенную жену» — «Благодарные животные» (Афанасьев, 159; Худяков, 22; Эрленвейн, 31; Коргуев, 8; Комовская, Пред., 90; Романов, VI, 23; Левченко, 512).<sup>36</sup>

По месту записи все печатные варианты распределяются следующим образом: 7 приходится на Россию, 4 — на Белоруссию и 1 — на Украину.

Как и в предыдущей группе сказок, конфликт между героем (Иван-царевичем, Иваном-русским богатырем и пр.) и Кашеем возникает исключительно из-за женщины. Похищение Кашеем женщины (главным образом, жены героя) составляет неотъемлемый и обязательный мотив сказки. Небезынтересно отметить, что в большом количестве вариантов героиня носит постоянное имя Марья — Марья Моревна (Афанасьев, 159; Худяков, 22; Комовская, Пред., 90), Марья Марьяна (Романов, VI, 23), Марья-царевна (Эрленвейн, 31).

Наряду с уже знакомыми нам по предыдущей группе сказок мотивами добывания героем жены (кража одежды у одной из купающихся девиц-оборотней, уступка чудесных предметов красавице),<sup>37</sup> сказки на сюжет «Кашеева смерть от коня» знают и такой, как женитьба героя на воинственной женщине-богатырке (Афанасьев, 159; Худяков, 22; Комовская, Пред., 90; Левченко, 512; Романов, VI, 23).

Сила ее настолько велика, что одной рукой или ногой она побивает целую армию (Худяков, 22). Героини панна Семийонна (Левченко, 512) и Марья Марьяна, Кипская Королевна (Романов, VI, 23) трижды сра-

<sup>35</sup> У Никифорова, Ск., 98, хотя герой и добывает яйцо, убивает Кашея драчун-дубинка. Сказка Красноженова, 20 не доведена до конца, и о смерти Кашея не говорится; не говорится об этом и в сказке Никифорова, 11, где герой добывает яйцо, в котором находится утка — царская дочка; она указывает ему путь к Кашею.

<sup>36</sup> Те же сюжеты и в том же сочетании мы встречаем и в некоторых других сказках, но в них главным отрицательным персонажем выступает не Кашей, а Нячисьтык (Романов, VI, 26), Змей (Рудченко, I, 44; Романов, VI, 26, вариант, стр. 246—247), у Мордовцева, стр. 370—376 — черт, но сказка представляет сочетание двух последних сюжетов.

<sup>37</sup> Эти мотивы в рассматриваемой нами группе сказок представлены: Эрлейвейн, 31; Красноженова, 19, Коргуев, 8; Потявин, 6; Романов, VI, 12.

жаются с войсками Кашея Бессмертного, побеждают их, а самого Кашея забирают в плен. Возможно, что причиной открытого выступления женщин-богатырш против Кашея является его попытка силой овладеть ими. Недаром же Марья Марьяна, предлагая руку своему избраннику Ивану Ивановичу, говорит, что за нее Кашей сватался, да она не пожелала «за яго иттить» (Романов, VI, 23).

Незадачливое сватовство является причиной пленения Кашея и в сказке (Коргуев, 8), где Елена Прекрасная «зладила» его не в тюрьму, как последующих своих многочисленных женихов, а взяла «стяпала» его в котел, под которым был разведен огонь, да и закрыла крышкою. У Худякова, 22 сам Кашей сообщает, что он «уже здесь пятнадцать лет засажен за красоту Анастасии Прекрасной», а что это значит — рассказчик поясняет: «Она за свою красоту его посадила, значит, обманом».

Сказка «Кашеева смерть от коня» разрабатывает всего один тип запрета, нарушение которого героем ведет к освобождению Кашея — не заходить в помещение (комнату, покои, чулан, кладовую, амбар, будочку, слуп), которое или «дрянным лычком завязано», или, наоборот, заперто «за двенадцатью дверями, за двенадцатью цепями» (Афанасьев, 159; Худяков, 22; Эрленвейн, 31; Записки, I, 55; Коргуев, 8; Комовская, Пред., 90; Потявин, 6; Левченко, 512; Романов, VI, 12, 23, 35).<sup>38</sup>

В каком же виде предстоит Кашей герою, когда тот, нарушив строгий наказ жены, входит в запретное помещение?

Перед нами разворачивается примерно та же картина, какую мы наблюдали в сказках первой группы: жалкое существо, внешний облик которого в большинстве случаев остается неясным, подвергается тяжким испытаниям. Иногда один, иногда вместе со своим конем, изнемогая от голода и жажды, Кашей или висит на цепях (ланцугах), или сидит прикованный ими к слупу и т. п. (Афанасьев, 159; Эрленвейн, 31; Комовская, Пред., 90; Потявин, 6; Левченко, 512; Романов, VI, 12, 23, 35), пребывает в огне, в котле, в кипящей смоле (Худяков, 22). Только в двух по сути дела вариантах облик Кашея приобретает относительную конкретность: у Коргуева, 8 он — человек, сидящий в котле, накрытом крышкой, под которым горит огонь, а в сказке «Русая Руса, тридцати братьев сестра» (Записки, I, 55) — «седой старик», «дряхлый человек»: «сидит седой старик, кипит в смоле, каждая жилка заперта на замочек; ключик лежал на окне».

Однако, как видно, старик сибирской сказки — это временное обличье Кашея, ибо стоило только герою «отворить» одну его жилку, чтобы «старик, — по словам сказки, — обратился в Кашея Бессмертного и полетел».

Сказке известны несколько способов, с помощью которых Кашей добывается своего освобождения. Одним из характерных способов для данной группы сказок является утоление жажды и голода Кашея (Афанасьев, 159; Коргуев, 8; Комовская, Пред., 90; Левченко, 512; Романов, VI, 12). Свои мольбы о хлебе и воде для себя и своего коня он иногда дополняет обещаниями спасти своего добродетеля от трех смертей.<sup>39</sup>

«Так ён [Каш] и говора: эй, Иван Знайдён! покорми ты мяне! Я тебе три разы от смерти отрятую! — Чим жа тябе кормить? — А принеси мне булку хлеба! Ен булку хлеба пошов, принёс. Ен сам есть и коня кóрма, сам есть и коня кормя. Булку хлеба зъев, другия прóся. Ен пошов, другую принёс. Ен сам есть и коню даёть, сам есть и коню даёть. Изъев дзве

<sup>38</sup> В остальных двух вариантах (Красноженова, 19; Сержпутовский, Ск., 72) запреты отсутствуют.

<sup>39</sup> Это обещание может быть дано Кашеем и без просьбы о воде и пище — Эрленвейн, 31; Потявин, 6; Романов, VI, 35. У Романова, VI, 23 за выполнение своей просьбы Кашей обещает герою «еще прибавить три таких царства».

булки, третья прося. Ен пошел и третия принёс. Кащ сам есть и коня кормя, сам есть и коня кормя. Подъев. Тяпер, говора, покормив, и напой. Приняси мне вядро воды! Ен принёс. Ен сам пьё и коня поя, сам пьё и коня поя. Вядро выпив, другого прося. Ен пошов, другое принёс. Кащ сам пьё и коня поя, сам пьё и коня поя. Выпив два вядра, третьяго прося. Ен принёс. Ен сам пьё и коня поя, сам пьё и коня поя. Напився. Тяпер, сам оторвался, и конь оторвался» (Романов, VI, 12, ср.: Коргуев, 8; Левченко, 512).

В ответ на сочувствие и великодушную помощь героя Кащейю, находящемуся в крайне бедственном положении, это вероломное существо и здесь, как в сказках первой группы, платит за это черной неблагодарностью, которая звучит и в его словах, пронизанных злой издевкой, и проявляется в его неблагоприятных поступках.

«Вот жа, говора [Кашей], Иван Знайдён: за твою хлеб-соль жана моя, а не твоя! Во й поехав. И стрев ён жану [Ивана], узяв с собою и повёз у другие шкляные горы» (Романов, VI, 12).

С захваченной женщиной Кащей или остается жить на месте или чаще уезжает (улетает) в «свое царство», на «шклянную гору» и пр., заставляя героя горько раскаться в совершенной им ошибке и предпринять энергичные меры к освобождению своей жены.

Положение женщины в плену Кащей аналогично тому, что мы уже видели по группе сказок «Кашеева смерть в яйце»: царевну, невесту Ковалея, Кащей «запёр в трымæе ее ў каменных палацах пад двананцаццю замками» (Сержпутовский, Ск., 72); Анастасия Прекрасная, хотя и живет «в огромном дворце», выглядит «как мученая все равно» (Худяков, 22), «плохая прелохая» на вид и Марья-царевна (Эрленвейн, 31); Елена Прекрасная (Коргуев, 8), панна Семейонна (Левченко, 512), Марья Марьяна (Романов, VI, 23) выполняют черную работу: с ведрами ходят на речку за водой; той же Марье Марьяне приходится отбиваться от назойливого сватовства Кащей и т. д.

В сущности мало в чем изменяется и образ жизни Кащейя. Когда герой является к Кащейю, чтобы увести свою жену, то тот часто оказывается в отлучке. В ту пору его «дома не случилось» или он «на охоте был» (Афанасьев, 159), улетал (уезжал) на Русь (Худяков, 22) или «неизвестно куда», «в другое царство», «в другой город» (Романов, VI, 12), гулял «в чистом поле, в широком раздолье» (Записки, I, 55).

Как правило, свои поездки Кащей совершает на вешем коне, что является уже своеобразной чертой рассматриваемой группы сказок. Именно конь трижды предупреждает своего хозяина о тайном увозе его пленницы Иваном-царевичем и пр.,<sup>40</sup> трижды пускается в погоню и трижды запросто догоняет беглецов.<sup>41</sup>

«Что ты, несытая кляча, спотыкаешься? Али чуешь какую невзгуду?» — спрашивает Кащей своего коня при первом увозе Иваном-царевичем Марьи Моревны, и конь отвечает: «Иван-царевич приходил, Марью Моревну увез».<sup>42</sup> — «А можно ли их догнать?» — «Можно пше-

<sup>40</sup> У Худякова, 22 об этом предупреждает «недуг, голубем обороченный»: «Что ты, Кошей Бессмертный, пьешь, гуляешь, а о своих землях не знаешь! Иван-русский богатырь увез Анастасию Прекрасную»; у Романова, VI, 35 — сокол, соболь, конь: «Сокол засвистав, соболь завыв, а конь зарзав».

<sup>41</sup> У Потявина, 6 Кащей догоняет беглецов на треногой козе.

<sup>42</sup> В сказке «Русая Руса, тридцать братьев сестры» (Записки, I, 55) после каждого сообщения коня об увозе Русой Русы Кащей сам определяет, где находятся беглецы, для чего приказывает: «Семерья дети! принесите мне семерья вилы, поднимите мои ты-желые брови! Посмотрю я, далеко ли едет Неугомон-царевич».

ницы засеять, дожждаться, пока она вырастет, сжать ее, смолотить, в муку обратить, пять печей хлеба наготовить, тот хлеб поесть, да тогда вдогонь ехать — и то поспеем».

Перед второй погоней диалог между Кашеем и конем в точности повторяется, но на вопрос Кашея, «можно ли догнать их?» конь дает такой ответ: «Можно ячменю засеять, подождать, пока он вырастет, сжать — смолотить, пива наварить, допьяна напиться, до отвала выспаться да тогда вдогонь ехать — и то поспеем!»

Перед третьей, завершающей погоней, ни вопроса, «можно ли догнать их?», ни ответа на него — нет. Кашей, говорится в сказке, поскакал, догнал Ивана-царевича и уже не простил ему, как прощал до этого, припоминая его доброту, «что водой напоил», а «изрубил его в мелкие куски и покчал в смоляную бочку; эту бочку скрепил железными обручами и бросил в синее море, а Марью Моревну к себе увез» (Афанасьев, 159. Ср.: Эрленвейн, 31; Записки, I, 55; Коргуев, 8; Комовская, Пред., 90; Романов, VI, 12, 23; Левченко, 512).

Как в этих, так и других вариантах Кашей разрубает, разрывает, снимает (срубает) голову, сжигает героя, но, попутно заметим, нигде не съедает его.<sup>43</sup>

Мотив воскрешения героя главным образом его зятьями (Вороном, Соколом, Орлом и пр.) или другими доброжелателями при помощи живой и мертвой воды ничем не отличается от соответствующего мотива сказок первой группы. В дальнейшем перед героем стоит задача достать такого коня, который не только не уступал бы Кашееву коню, но и превосходил бы его по силе и скорости. Выполнить эту трудную задачу герою помогают благодарные животные (волки, медведи, дятлы, челы и пр.).<sup>44</sup> Они трижды собирают разбредшийся в разные стороны табун чудесных кобылиц, которых по заданию Бабы-Яги (старухи-волшебницы, вдовы богатыря, тетки или матери Кашея) в течение трех дней пасет герой, получая за это от нее на выбор желанного коня или жеребенка.<sup>45</sup>

В случае, если выбор падает на самого «плохенького», «паршивого», «коросьливого» коня или жеребенка, то перед тем как вступить в битву с Кашеем, этот конь или жеребенок чудесным образом преобразается — делается сильным и могучим, стоит только ему попасться «зарю на ячмене, зарю на пшенице и зарю на овсе» (Романов, VI, 12), испить молока матери-кобылицы (Записки, I, 55), постоять в церкви (Худяков, 22) и т. п.

Сказка по-разному изображает гибель Кашея во время погони. Смерть его может наступить от удара в лоб копытом коня Ивана-царевича (Афанасьев, 159; Комовская, Пред., 90), от бешеной скачки, когда даже конь под ним издыхает, а у него перед кончиной «язык волочитца на аршин

<sup>43</sup> У Романова, VI, 12 герой, превратившись в невидимку, вовсе избегает расправы, а у Сержпутовского, Ск., 72, мотив этот вообще выпадает из-за своеобразного построения самой сказки.

<sup>44</sup> У Потявина, 6 крылатого коня дарят Ивану-царевичу его чудесные зятья.

<sup>45</sup> В сказке «Анастасья Прекрасная и Иван-русский богатырь» (Худяков, 22) эпизод добывания коня разрабатывается иначе. Анастасья Прекрасная, расточая притворные ласки, выпрашивает у Кашея Бессмертного, где такого, как у него, коня можно достать? «Есть, — говорит [Кашей], — эдакая кобылица, ходит за морем, и за ней ходит двенадцать полков волков. И она только один час бывает жереба. И стоит лазоревое древо за морем. Она под это древо подбежит, все равно как ветер, сейчас ляжет, в одну минуту ожеребится, сама убежит опять. Сейчас волки: двенадцать полков волков прибегут и этого жеребенка разорвут. Только никто не может его достать!» Иван-русский богатырь отправляется на поиски этого жеребенка. С помощью благодарных бобра и пчел он добывает его. Бобер перевозит его через море к «лазоревому древу», а пчелы (их налетело «тма тмушчая») заставляют волков прекратить погоню за ним.

у глотки» (Коргуев, 8; ср. Эрленвейн, 31), наконец, от удара о землю в результате падения с коня.

Кашея обычно сбрасывает с большой высоты его собственный конь, который вступает на ходу в сговор со своим родным младшим братом — конем героя.<sup>46</sup>

«От ён [Кашеев конь] яго [Кашея] узнёс под небеса и пусьтив яго сь сябе. Ен як лятев — ударився об сырую землю, об белый камянь — рассыпався дробней горного маку!» (Романов, VI, 12).

В других вариантах при падении Кашея разбивается «на дробный мак» (Романов, VI, 35), «на порох» (Левченко, 512), «на маслёнку» (Романов, VI, 23). У Худякова, 22 труп Кашея сжигается, а пепел развеивается.

В последней, третьей группе сказок Кашея Бессмертный (или просто Кашея) появляется спорадически, подменяя собой другие, более устойчивые и популярные для определенного типа сюжетов персонажи. Он может быть злым чародеем, обернувшим дочь короля в лютую змею — Афанасьев, 270 (Андреев—Пропп, 401 и 569); любовником жены Ивана-крестьянского сына — Записки, II, 27 (315\*В); злым волшебником, похитителем Светланы Прекрасной — Ковалев, 12 (402, 400 А); тестем Егора Несчастного — Соколовы, 59 (465 А); противником Ивана Плешивого — Соколовы, 144 (532); владельцем кувшина о двенадцати рыльцах — Соколовы, 152 (315А); Морским царем — Карнаухова, 102 (313В); Огненным щитом, Пламенным Копием — Коргуев, 36 (\*650 I); любовником царской дочери — жены Ивана-купецкого сына — Магай, 3 (560); царем — тестем Алеши Голопузова — Карельск., 4 (1640); царем — отцом двенадцати дочерей, в том числе Елены Прекрасной — Волог., 11 (707 и 313); соблазнителем сестры Ивана — Романов, III, 3 (315 А), наконец, рыбой-Кашеем — Романов, III, 7, вариант, стр. 66 (315 А).

Во всех перечисленных нами сказках Кашея трактуется как отрицательный тип. Вообще в богатом восточнославянском сказочном репертуаре мы можем назвать лишь одну сказку, где Кашея играет положительную роль, являясь помощником героя вместо обычных Медного лба, Вихря и пр.<sup>47</sup>

Итак, следуя за народной сказочной традицией, мы попытались на конкретном материале воспроизвести облик Кашея Бессмертного — одного из ярких персонажей восточнославянской, главным образом русской и белорусской сказки. Мы установили, что сказки о Кашее Бессмертном делятся на три группы, из которых первая (на сюжет «Кашеева смерть в яйце») является наиболее многочисленной и типичной на данную тему. Что касается самого имени Кашея, то оно остается твердо закрепленным за жанром волшебного-фантастической сказки и в другие сказочные жанры не переходит.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> У Потявина, 6 Кашея садится на нарочно подставленного ему крылатого коня Ивана-царевича и падает с него, когда Иван-царевич произносит: «Эх, конь, подними своего послушника под небеса и расшиби его вдребезги». В Записках, I, 55 конь Неугомон-царевича, поднявшись выше своего старшего брата — Кашеева коня, бьет копытом Кашея, тот падает прямо в огонь и сгорает.

<sup>47</sup> Афанасьев, 124, вариант 3, стр. 486 (Андреев—Пропп, 502).

<sup>48</sup> «Сказка об Алеше голопузом» (Карельск., 4), хотя и отнесена в «Указателе сказочных сюжетов» к отделу анекдотов (№ 1640), по своему характеру она все же представляет, на наш взгляд, одну из разновидностей волшебного-фантастической сказки пародийно-сатирического характера.

Кроме волшебного-фантастических сказок, имя Кашея знает былина об Иване Годиновиче (см., например, «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», ч. I, М., 1861, № 33; «Онежские былины, записанные А. Ф. Гольфердингом». СПб., 1873, № 51). Здесь Кашей (Кошей, Кошер), именуемый сыном Трипетовичем, отбивает у Ивана Годиновича жену Марию Дмитриевну и погибает от собственной стрелы, пущенной в вещего ворона,



К этому следует добавить, что имя Кашея Бессмертного, насколько нам известно, в сказочной традиции других народов, в том числе южных и западных славян, не встречается,<sup>49</sup> хотя сам сюжет сказки носит международный характер,<sup>50</sup> а ее отдельные мотивы и образы восходят к глубокой древности.<sup>51</sup>

В чем же заключаются специфические черты сказочного образа Кашея? Носителем каких нравственных качеств он является?

Отвечая на эти вопросы, мы не можем согласиться с рядом положений, высказанных на этот счет некоторыми из наших предшественников.

В трактовке образа Кашея существует две крайности. Одни исследователи чрезвычайно архаизируют его, другие напротив, модернизируют и упрощают.

Нам представляется, например, не совсем верным утверждение, что нередко Змей и Кашей «заменяют друг друга, так что в одной и той же сказке в одном варианте действующим лицом является змей, а в другом — Кощей Бессмертный».<sup>52</sup> Нужно сказать, что такая замена — сравнительно редкое явление для сказок на тему «Кашеева смерть в яйце», в чем мы могли наглядно убедиться при рассмотрении самих сказочных материалов.<sup>53</sup>

Должно быть до предела ограничено категорическое заявление Е. Ф. Карского о том, что Кашей людоед.<sup>54</sup> Не может убедить при этом и ссылка исследователя на сказку «Хортки» (Романов, III, 3), поскольку Кашей в ней случайная фигура, представляющая собой ту редкую замену Змея, о которой мы только что говорили.

Возражения вызывает обобщающая интерпретация образа Кашея в книге В. П. Аникина «Русская народная сказка» (М., 1959).

который предвещает, что владеть Марьей Дмитриевной все же не Кашею, а Ивану Годиновичу:

Услыхал Кошей сын Трипетович  
Тое воронино увещаване,  
Скочил Кошей на резвы ноги,  
Хватил Кошей тугий луг,  
Натягал тетивочку шелковую,  
Кладывал стрелочку каленую,  
Стрелял-то во черна ворона,  
Стрелял, не попал в его,  
Зашел он опять во белой шатер,  
Так эта стрела взад обратилася,  
Пала ему в буйну голову:  
Обдался он кровью горючею,  
Пришла тут Кошею горька смерть.

(Рыбников, I, стр. 200).

<sup>49</sup> За исключением одной польской сказки (K. Erbin. Slovanská čítanka. Praha, 1865, str. 104), где Kościej nieśmiertelny заступает место морского царя (см.: Афанасьев. Народные русские сказки, т. I, Изд. 3. М., 1897, стр. 227).

<sup>50</sup> См.: Aarne—Thompson. The types of the folktales. A classification and bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen, translated and enlarged by Stith Thompson. F. F. Communications, № 74, Helsinki, 1928.

<sup>51</sup> См.: Д. А. Сперанский. Из литературы древнего Египта. Вып. I. Рассказ о двух братьях. СПб., 1906.

<sup>52</sup> Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах, т. I. Изд. 3, под ред. А. Е. Грузинского. М., 1897, стр. 227 (примечание).

<sup>53</sup> Это не значит, конечно, что все функции Кашея в сказке принадлежат только ему одному и являются для него исконными и специфическими, — многие из них приписываются и другим сказочным персонажам (Змею, Чуду-Юду, Лешему и пр.), например, похищение женщины, смерть от волшебного коня, пребывание в запретном помещении и освобождение из него и т. п. (см.: В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946). Но если между действиями Кашея и других сказочных персонажей наблюдается известный параллелизм, то по своим качествам, атрибутам Кашей остается колоритной фигурой восточнославянской сказки.

<sup>54</sup> Е. Ф. Карский. Белорусы, т. III. М., 1916, стр. 464.

«Сказки, — утверждает В. П. Аникин, — рисуют Кошью высохшим костлявым стариком с запавшими горящими глазами» (стр. 146).

По нашим наблюдениям, такого внешнего портрета Кащеея Бессмертного народная сказка не дает.<sup>55</sup>

Он может выглядеть и иначе — молодым, могучим, под стать богатырю, способным поднимать меч в «пятьсот пуд», сражаться с противниками один на один и побеждать. В большом же количестве вариантов судить о внешности Кащеея не представляется возможным — это эфемерное существо, которое летает, висит на одном волоске, горит и не сгорает в огне и т. п.

Очевидно, при создании портрета Кащеея Бессмертного В. П. Аникин опирался не на подлинно народную сказку, а на ту часть литературы, о которой мы говорили в самом начале нашей статьи.

Сомнительно, обладает ли Кащей и другими чертами, которыми наделяет его Аникин, ссылаясь на сказочную традицию. Например, будто бы он является «владыкой злата и серебра», скрягой — стариком, «чахнувшим над златом».<sup>56</sup> Правда, как мы видели, в некоторых сказках говорится о Кащеее как о богатом хозяине, властителе замка и даже целого государства, но только в двух-трех из них упоминаются принадлежащие ему золото и серебро. Впрочем, и эти исключения отнюдь не свидетельствуют о том, что Кащей «чахнет» над своими сокровищами.

К тому же сказки с избытком наделяют богатствами и многих других действующих лиц (Бабу-Ягу, Змея и пр.), и все же мы никак не можем утверждать, что они «чахнут» над ним.<sup>57</sup>

«Сказка, — далее утверждает Аникин, — весьма определенно говорит, что Кошью — вооруженный захватчик» (стр. 146). Однако как раз ни «определенно», ни тем более «весьма определенно» сказка не говорит о Кащеее как захватчике, да при том вооруженном. Лишь в очень ограниченном количестве вариантов Кащей ведет войны («отлетает на войну»), однако что это за войны, с кем и из-за чего он их ведет, — сказка не раскрывает; в других же сказках, как мы могли убедиться, он не воюет, а охотится, или о его занятиях говорится неопределенно («летал по Руси»).

Вопреки утверждению Аникина нет ни одной восточнославянской сказки, в которой бы Кащей — это «антропоморфное существо» — наделялось многими, как он пишет, «откровенно религиозными чертами» (стр. 146). Неужели чудесная способность Кащеея прибавлять и убавлять людям век может считаться «религиозной чертой»?!

<sup>55</sup> Правда, имеется две сказки — «Светлана Прекрасная» (Ковалев, 12) и «Жарптица» (Сказкин, 20), — где внешность Кащеея очерчена достаточно определенно. Но, во-первых, сказка Ковалева не имеет прямого отношения к двум основным группам сказок о Кащеее Бессмертном, которые мы разбирали (в «Указателе сюжетов» сказка зарегистрирована под №№ 402, 400А), и, во-вторых, обе сказки принадлежат современным рассказчикам-грамотеям, на творчество которых, как это отмечают исследователи (Э. В. Гoffман, С. И. Минц, Н. Д. Комовская), большое воздействие оказала книга.

<sup>56</sup> Роль «скупого хранителя сокровищ», между прочим, отводил Кащеею и А. Н. Афанасьев («Поэтические воззрения славян на природу», II, М., 1868, стр. 594). О сказочном Кащеее, как богатом, костлявом, худом и злом старике, говорится в различных словарях русского языка, в том числе «Толковом словаре русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова (I, М., 1935, стр. 1494).

<sup>57</sup> Вот, например, говорится в сказке «Иван-Горошко» (Карнаухова, 89): «Иван пошел по двору [убитого змея], зашел в темный коридор, видит двери; сшиб и золота очень много видит. Ну, он взял бычьей кожи, связал из двести штук суму, нашел цепь большую и наклап полну суму золота».

Исследователь явно грешит против истины, когда говорит не о смерти, а о душе Кашея, будто бы заключенной в яйце. Образ Кашея, читаем мы на стр. 146—147 «Русской народной сказки», «по-своему запечатлел представление о возможности нахождения души живого существа где-то далеко от ее обладателя. Душа Кошья скрыта в яйце, а яйцо в гнезде, а гнездо на дубе, а дуб на острове, расположенном в безбрежном море» (стр. 146—147). Но в том-то и дело, что не о душе Кашея толкует подавляющее большинство сказок, а о его смерти. А это, как нам представляется, не одно и то же.

Нарочитая модернизация образа Кашея, как видно, понадобилась Аникину для того, чтобы заключить, что в этом образе раскрылось «духовное убожество появившихся в обществе угнетателей», что религиозными чертами он наделен той социальной верхушкой, которая «нуждается в религии как средстве защиты» и что, наконец, внося в образ Кашея фантастику бессмертия, «известные силы в обществе пытались утвердить существующий порядок вещей на вечные времена» (стр. 146—147).

Явное преувеличение звучит в словах исследователя о Кашее, как «бездушном, жестоком губителе», в котором будто бы «нет ничего от человека». Действительно, Кашей народной сказки воплощает в себе хитрость, вероломство, коварство, неблагодарность. В то же время его натура, как не трудно заметить, сложна и противоречива. Скорее всего он — трагический персонаж: драматизм положения Кашея заключается в том, что он, доверившись близкой и любимой женщине и не подозревая с ее стороны вероломной измены, выдает ей сокровенную тайну своей жизни и гибнет.

В Кашее, как нам кажется, очень устойчиво сохраняются его мифологические и демонические черты, идущие от глубочайшей древности. Однако образ его — вопреки мифологической теории (Афанасьев и др.) — не статичен. Он развивается, в своем развитии становится олицетворением не только стихийных сил природы, но и в какой-то мере социальных сил общества, враждебных трудовому человеку, но, конечно, не в таком гиперболизированном масштабе, как это представляется В. П. Аникину.

Нельзя согласиться и с толкованием исследователем имени Кашея как производного от слова «Кош», понимая под ним старшего, главного в семье. Следует постоянно иметь в виду, что многие действующие лица сказок — все эти покатигорошки, незнайки, охи, найдены — получают имена и прозвища в зависимости от их реального положения и образа действия в рамках самого сказочного повествования. И потому объяснение имени Кашея, как нам кажется, надо в первую очередь искать в самой идейно-художественной системе сказки. Мы полагаем, что имя Кашея народная сказка прежде всего связывает с его положением раба, пленника, в котором он, действительно, очень часто пребывает в самом начале сказочного действия.<sup>58</sup> Традиционная устойчивость сказки и помогла донести до наших дней это архаическое для современного языка имя в его древнерусском значении.

---

<sup>58</sup> Мысль о возможной тождественности сказочного Кашея и Кошья в «Слове о полку Игореве» (т. е. в его древнерусском значении, как пленника, раба, слуги) в свое время высказал П. Мелюранский в статье «Турецкие элементы в языке „Слова о полку Игореве“» (Изв. Отд. русск. яз. и словесн. АН, 1902, т. VII, кн. 2, стр. 292).

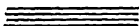
В литературе имеются и другие объяснения этимологии и происхождения имени Кашея. Так, по Далю Кашей (Кошдей) — это «сказочное лицо, вроде вечного жиде, с прилагательным бессмертный, вероятно, от сл. кашить, но переделано в Кошдей от

## Сокращения

- Азадовский, Верхн. — М. К. Азадовский. Верхнеленские сказки. Изд. 2. Иркутск, 1938.
- Андреев — Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.
- Акимова — Т. М. Акимова. Фольклор Саратовской области. Саратов, 1946.
- Афанасьев — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, в трех томах. М., 1957.
- Башк. — Русское народное творчество Башкирии. Сост. С. И. Минц, Н. С. Полещук и Э. В. Померанцева. Уфа, 1957.
- Белом. — Сказы и сказки Беломорья и Пинежья. Зап., вступ. статья и комм. Н. И. Рождественской. Архангельск, 1941.
- Волог. — Сказки и песни Вологодской области. Сост. С. И. Минц и Н. И. Савушкина. Вологда, 1955.
- Воронежск. — Песни и сказки Воронежской области. Ред. Ю. М. Соколова и С. И. Минц. Воронеж, 1940.
- Господарев — Сказки Ф. П. Господарева. Зап. текста, вступ. статья и примеч. Н. В. Новикова. Петрозаводск, 1941.
- Гуревич — Русские сказки Восточной Сибири. Сборник А. Гуревича. Иркутск, 1938.
- Жив. ст. — Живая старина, XXI (1912), вып. II—IV.
- Записки — Зап. Красноярск. подотд. Вост.-Сиб. отд. Русск. геогр. общ. по этнографии, т. I, вып. 1, Красноярск, 1902; вып. 2, Томск, 1906.
- Зеленин, Пермск. — Зеленин. Великорусские сказки Пермской губернии. Петроград, 1914.
- Калинников — И. Ф. Калининков. Сборник сказок Орловской губернии (печатание приостановлено на первых листах, 1918).
- Карельск. — Русские сказки Карелии. Подг. текстов, статья и комм. М. К. Азадовского. Л., 1947.
- Карнаухова — И. В. Карнаухова. Сказки и предания Северного края. Л., 1934.
- Ковалев — Сказки И. Ф. Ковалева. Сост. Э. Гофман и С. Минц. Летописи Гос. лит. музея, кн. 11, М., 1941.
- Комовская, Пред. — Н. Д. Комовская. Предания и сказки Горьковской области, Горький, 1951.
- Коргуев — Сказки М. М. Коргуева. Зап., вступ. статья и комм. А. Н. Нечаева. Петрозаводск, 1939.
- Красноженова — М. В. Красноженова. Сказки Красноярского края. Л., 1937.
- Куприяниха — А. М. Новикова и И. А. Оссовецкий. Сказки Куприянихи, Воронеж, 1937.
- Левченко — Казаки та оповідання з Поділля в записях 1850—1860-х рр., вып. I—II. З передмовою акад. А. М. Лободы. Упорядкував М. Левченко. У Києві, 1928.
- Магай — Сказки Магая (Е. И. Сороковикова). Зап. Л. Элиасова и М. Азадовского, Л., 1940.
- Мордовцев — Малорусский литературный сборник. Издал Д. Мордовцев. Саратов, 1859.
- Никифоров — А. И. Никифоров. Победитель змея (из северно-русских сказок). Советский фольклор, № 4—5, 1936, стр. 143—242.
- Никифоров, Ск. — Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. Издание подгот. В. Я. Пропп, М.—Л., 1961.

кости, означая изможденного непомерно худобой человека, особенно старика, скрягу, скупца и ростовщика, корпящего над своею казною» (В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. II, М., 1955, стр. 101). На родственность слова Кошчей (в той форме, в которой оно употребляется в народной речи) с корнем глагола «кастить», т. е. «позорить», «посрамлять», указывал также Д. А. Сперанский, но интерпретировал его по-своему: «В этом [т. е. в значении позорить, посрамлять] как будто отражается намек на искаленное состояние самой природы евнуха-Кошчей». Тот же исследователь имя Кащяя исторически связывал с легендарным князем Битну — сначала правителем области Каушу (т. е. Эфиопии), а затем — фараоном Древнего Египта (Д. А. Сперанский. Из литературы Древнего Египта, стр. 119—120.).

- Ончуков — Н. Е. Ончуков. Северные сказки. СПб., 1908.
- Потявин — Народная поэзия Горьковской области, вып. 1. Сост. и ред. В. Потявин. Горький, 1960.
- Приб. — А. В. Гуревич и Л. Е. Элиасов. Старый фольклор Прибайкалья. Улан-Удэ, 1939.
- Пропп — В. Я. Пропп. Указатель сюжетов. В кн.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах, т. III, М., 1957, стр. 454—502.
- Роздольский — О. Роздольский. Галицькі народні казки — Етнографічний збірник, VII, 1899, у Львові.
- Романов — Е. Р. Романов. Белорусский сборник, вып. III. Витебск, 1887; вып. VI, Могилев, 1901.
- Рудченко — И. Рудченко. Народные южнорусские сказки, вып. I—II. Киев, 1869—1870.
- Садовников — Д. Н. Садовников. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884.
- Сержпутовский, Ск. — А. К. Сержпутовский. Сказки и рассказы белорусов полешуков, СПб., 1911.
- Сиб. — Сказки из разных мест Сибири. Под ред. М. К. Азадовского. Иркутск, 1928.
- Сказки XIX в. — Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. Сост., вступ. статья и комм. Н. В. Новикова. М.—Л., 1961.
- Сказкин — Сказки М. А. Сказкина. Вступ. статья, зап. и ред. текстов Н. Д. Комовской. Горький, 1952.
- Соколовы — Б. и Ю. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915.
- Тамб. — Тамбовский фольклор. Ред. и предисл. Ю. М. Соколова и Э. В. Гофман. Тамбов, 1941.
- Худяков — Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. Издание подгот. В. Г. Базанов и О. Б. Алексеева. М.—Л., 1964.
- Цейтлин — Г. Цейтлин. Поморские народные сказки. Изв. Арханг. общ. изуч. Русск. Сев., №№ 2 и 3, 1911.
- Чернышев — В. И. Чернышев. Сказки и легенды пушкинских мест. М.—Л., 1950.
- Чубинский — П. П. Чубинский. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край, снаряженной Русск. геогр. общ., т. II, отд. 1, СПб., 1878.
- Эрленвейн — А. А. Эрленвейн. Народные сказки, собранные учителями Тульской губернии. М., 1863.



---

---

С. Н. АЗБЕЛЕВ

## ПРОБЛЕМЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ СИСТЕМАТИЗАЦИИ ПРЕДАНИЙ И ЛЕГЕНД

Трудно было бы назвать какую-нибудь область фольклора, какой-нибудь его вид или жанр, где наиболее насущные исследовательские задачи и их реализация в такой степени приобрели бы международный характер, как это имеет место сейчас в исследовании легенд и преданий.<sup>1</sup> Объяснение лежит не только в общей активизации международного изучения прозаического фольклора вообще. Впрочем, показательно, что за последние шесть лет прошло два международных конгресса исследователей устных рассказов (труды одного из них изданы,<sup>2</sup> второго — печатаются), а с 1957 года существует международный журнал «Fabula», специально посвященный изучению фольклорной прозы. Организатором этого изучения является Международное общество по исследованию народных рассказов (в дальнейшем — МОИНР), в работе которого все более широко и результативно участвуют фольклористы социалистических стран Европы.

Изучение же самих народных легенд и преданий находится в особом положении, которое вызывается прежде всего спецификой данного материала. Почти повсеместное бытование устных рассказов подобного рода (даже в тех странах, где многие виды фольклора исчезают или уже исчезли), чрезвычайное разнообразие их и крайняя текстовая неустойчивость, сложное переплетение местных повествовательных традиций с многочисленными проявлениями сходства сюжетов и тождества мотивов в пределах не только отдельных стран и континентов — все это особенно настоятельно выдвигает на первый план задачу единой систематизации. Материал сможет стать вполне обозримым для достаточно широких сопоставлений лишь после того, как будет произведена его каталогизация. Весьма желательно вести ее по единой международной системе — подобно тому, как это делается в отношении сказок.

Но создание единой системы для каталогов легенд и преданий, как показали уже имеющиеся опыты, оказалось делом несравненно более сложным. В связи с этим были созваны два специальных международных совещания — в Антверпене в 1962 году<sup>3</sup> и в Будапеште

---

<sup>1</sup> Ввиду существующего разнобоя в терминологии необходимо оговориться, что понятия эти употребляются здесь в соответствии с тем, как они определены в моей статье «Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанров)» в сб.: Славянский фольклор и историческая действительность. М., 1965.

<sup>2</sup> Internationaler Kongreß der Völkserzählungsforschung in Kiel und Kopenhagen (19.8—29.8.1959). Vorträge und Referate. Berlin, 1961 (в дальнейшем — Kongreß in Kiel).

<sup>3</sup> См.: Tagung der «International Society for Folk-Narrative Research» in Antwerpen (6—8 Sept. 1962). Bericht und Referate. Antwerpen, 1963 (в дальнейшем — Tagung in Antwerpen).

в 1963 году<sup>4</sup> — и образована специальная комиссия МОИНР (Sagenkommission). Проблематика ее работы и первые результаты получили уже отражение в исследовательской литературе. Они подверглись, в частности, специальному обсуждению и на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук в Москве в 1964 г.

Уже на совещании в Будапеште, а в особенности на конгрессе в Москве стало вполне очевидно, что проблема имеет два аспекта: практический и теоретический. Одна задача — выработка практически удобной международной системы каталогизации, другая — научная классификация каталогизируемого материала. Выявилось и два разных понимания соотношения этих задач. Рассмотрим сначала, как обстоит дело в области каталогизации.<sup>5</sup>

## 1

Начало разработке современных принципов каталогизации в фольклористике положил Антти Аарне своим указателем сказочных типов,<sup>6</sup> который лег в основу известного международного указателя Аарне—Томпсона.<sup>7</sup> Работая над сказками, Аарне попутно занялся и систематизацией несказочной прозы. Первыми его опытами в этом направлении можно считать изданные в 1912 году небольшие указатели финских этиологических легенд<sup>8</sup> и фольклорных объяснений голосов и звуков природы.<sup>9</sup> Через шесть лет Аарне выпустил единый каталог эстонского прозаического фольклора,<sup>10</sup> состоявший из четырех разделов. Первый охватывал сказки (по системе, выработанной Аарне ранее для сказок), второй раздел — легенды не-этиологического содержания (Sagen), третий и четвертый — материал, аналогичный тому, который попал в два названных выше указателя финских текстов (по их образцу и были составлены эти разделы). Через два года вышел такого же типа сводный указатель Аарне для финской фольклорной прозы записей 1908—1918 годов,<sup>11</sup> в котором, однако, рубрикация для легенд была расширена по сравнению с предыдущим. Схема этих каталогов долгое время являлась образцом для большинства указателей подобного рода в разных странах. Раздел «Sagen» делился здесь на рубрики: привидения; черт или гном; подземные духи, лесные духи и русалка; домовой; великан; клад; превращение человека в животное; о змеях; о церквах; о колдунах; о войне; исторические. Раздел «Ursprungssagen» — на рубрики: происхождение мира; человека; млекопитающих; птиц; пресмыкающихся; земноводных; рыб; насекомых; ра-

<sup>4</sup> См.: *Tagung der Sagenkommission der International Society for Folk-Narrative Research*. Budapest, 14—16. Oktober 1963. *Acta ethnographica Academiae scientiarum Hungaricae*, t. XIII, fasc. 1—4, Budapest, 1964 (в дальнейшем — *Tagung in Budapest*), pp. 3—131.

<sup>5</sup> Считаю своим долгом выразить глубокую признательность И. Г. Левину за его советы и указания, позволившие мне охватить необходимый для освещения этих вопросов материал.

<sup>6</sup> A. Aarne. *Verzeichnis der Märchentypen*. Helsinki, 1910. — Книга представляет собой 3-й выпуск серии «Folklore Fellows Communications» (в дальнейшем — FFC).

<sup>7</sup> *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Antti Aarne's *Verzeichnis der Märchentypen* (FF Communications № 3) Translated and Enlarged by Stith Thompson. Helsinki, 1928 (FFC 74). Последнее изд.: Helsinki, 1964 (FFC 184).

<sup>8</sup> A. Aarne. *Verzeichnis der finnischen Ursprungssagen und ihrer Varianten*. Hamina, 1912 (FFC 8).

<sup>9</sup> A. Aarne. *Variantenverzeichnis der finnischen Deutungen von Tierstimmen und anderen Naturlauten*. Hamina, 1912, (FFC 9).

<sup>10</sup> A. Aarne. *Estonische Märchen- und Sagenvarianten. Verzeichnis der zu den Hurt'schen Handschriftsammlungen gehörenden Aufzeichnungen*. Hamina, 1918 (FFC 25).

<sup>11</sup> A. Aarne. *Finnische Märchenvarianten. Ergänzungsheft I. Verzeichnis der in den Jahren 1908—1918 gesammelten Aufzeichnungen*. Hamina, 1920 (FFC 33).

стений. Почти те же рубрики и в последнем разделе. Каждая рубрика имела свою нумерацию типов, по каждому типу давалась библиография вариантов. Символом для обозначения каждого типа служило обычно предельно сжатое изложение схемы сюжета или основного мотива.<sup>12</sup>

Приведенная выше рубрикация Аарне была приспособлена к русскому материалу в приложении к известному указателю сказочных сюжетов Н. П. Андреева.<sup>13</sup> Приложение это содержит два раздела — раздел «преданий и т. п. рассказов» (соответствует разделу «Sagen» у Аарне) и раздел «этиологических легенд». У Н. П. Андреева внутри рубрик типы не обозначены и отсылки к вариантам нет. Это лишь примерная схема классификации. Относительно недавно, в 1948 году, применительно к этой схеме Л. Г. Барагом был составлен указатель белорусских преданий и легенд как дополнение к составленному им же по системе Аарне—Томпсона—Андреева указателю белорусских сказок. Здесь схема наполнена конкретным содержанием.<sup>14</sup> Весьма близко придерживается схемы Аарне О. Лооритс в сводном указателе ливского прозаического фольклора.<sup>15</sup> Очень не намного дальше отстоят от нее схемы аналогичных сводных каталогов, составленных для саамских<sup>16</sup> и литовских<sup>17</sup> текстов. В последнем наряду с группой текстов исторического характера фигурирует группа легенд религиозного содержания, отсутствовавшая у Аарне. Остальные отличия менее существенны (этиологические легенды помещены без подразделений, есть вызванные преимущественно спецификой самого материала отклонения в рубрикации текстов о сверхъестественных существах и силах). Сходную структуру имели и некоторые другие указатели<sup>18</sup> (мы остановились только на тех, которые составлены для материала народов, входящих ныне в состав СССР).

Впрочем, имели место и попытки взять за основу совсем иной принцип деления — например алфавитный.<sup>19</sup> Появлялись и указатели несколько другого рода и назначения. Так, недавно издан международный каталог для одной группы легенд, объединенных общим мотивом («Черт в облике собаки»).<sup>20</sup> Еще в 1925 году предложен проект международного

<sup>12</sup> Для исторических легенд чаще имя главного персонажа, для текстов последнего раздела — название соответствующего животного.

<sup>13</sup> Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. стр. 116—118.

<sup>14</sup> Указатель Л. Г. Барага пока остается неопубликованным. Он использовал все существовавшие к 1948 году издания текстов, записи самого составителя и многие архивные материалы, собранные на территории БССР и соседних областей и республик. Рубрикация в приложении следующая: о мертвецах и чертях; о болезнях; о колдунах, колдуньях, оборотнях; о духах; о кладах; о происхождении земли и неба; о происхождении человека; о происхождении животных; о происхождении птиц; о происхождении рыб; о происхождении насекомых; о происхождении растений; о табаке и вине; о чудесных вещах; о Христе; о богоматери; о святых; о конце света; легенды, связанные с историческими событиями; новые легенды. (Пользуюсь данными, которые любезно сообщил по моей просьбе Л. Г. Бараг в письме ко мне от 24.V.65).

<sup>15</sup> O. Loorits. Livische Märchen- und Sagenvarianten. Helsinki, 1926 (FFC 66).

<sup>16</sup> J. Qvigstad. Lappische Märchen- und Sagenvarianten. Helsinki, 1925 (FFC 60).

<sup>17</sup> J. Balys. Lietuvių pasakojamosios tautosakos motyvų katalogas. Tautosakos darbai, II (Motif-Index of Lithuanian Narrative Folk-Lore. Folk-Lore Studies, vol. II), Kaunas, 1936.

<sup>18</sup> См., например: M. de Meyer. Les contes populaires de la Flandre. Helsinki, 1921 (FFC 37); A. Schullerus. Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten. Helsinki, 1928 (FFC 78).

<sup>19</sup> См.: G. Laport. 1) Le folklore des paysages de Wallonie. Helsinki, 1929 (FFC 84); 2) Le folklore des paysages du grandduché du Luxembourg. Helsinki, 1929 (FFC 89); E. Laugaste (-Treu). Die estnischen Vogelstimmendeutungen. Helsinki, 1931 (FFC 97).

<sup>20</sup> B. Allen Woods. The Devil in Dog Form. Partial Tyre-Index of Devil Legends. Folklore Studies, 11, Berkeley and Los Angeles, 1959.



справочника мотивов и тем фольклорной прозы.<sup>21</sup> Опыт всеобъемлющего международного указателя мотивов содержит известный шеститомный труд С. Томпсона.<sup>22</sup> Здесь был использован весьма разнообразный в жанровом отношении материал многих народов.<sup>23</sup> По мотивам строится и оригинально задуманный каталог немецких легенд о великанах и о чертях В. Хётгес.<sup>24</sup> Весь материал здесь классифицирован на 73 мотива. Каждый вариант фигурирует в указателе столько раз, сколько из этих мотивов в нем присутствует. Другая особенность данного указателя — деление его на разделы легенд «объяснительных», «событийных» и «соотносительных». Работа В. Хётгес очень наглядно демонстрирует многочисленные случаи сюжетного сходства немецких легенд, различающихся по главному персонажу.

Наиболее совершенными из уже существующих новейших сводных указателей, специально посвященных легендам и преданиям, могут быть признаны работы Ж. Р. В. Сининге, Р. Т. Кристиансена и Л. Симонсуури. Все они, так же как в свое время Аарне, берут за основу не мотивы, а типы сюжета, но имеют гораздо более развитые системы рубрикации, чем каталоги Аарне. К последним ближе других указатель нидерландского прозаического фольклора Сининге,<sup>25</sup> включивший по традиции в качестве первой части сказки (по системе Аарне—Томпсона). Вторая часть — этиологические легенды (по системе Аарне). В третьей части помещены суеверные и исторические легенды и предания. Многоступенчатая рубрикация ее строится в основном по мифическим персонажам — кроме последнего раздела исторических текстов.<sup>26</sup> Столь детально разработанная схема этой части указателя Сининге использовалась затем и другими исследователями.<sup>27</sup> Достаточно подробную двухступенчатую рубрикацию имеет

<sup>21</sup> A. Christensen. Motif et thème. Plan d'un dictionnaire des motifs de contes populaires, de légendes et de fables. Helsinki, 1925 (FFC 59). — Образцы групп тем: темперамент, хитрость, глупость, причина и следствие, видимость и реальность, жребий и др. Образцы групп мотивов: соперничество, защита, избавление, обман, подражание и др.

<sup>22</sup> S. Thompson. Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest Books and Local Legends. Vol. I—VI. Helsinki, 1932—1936 (FFC 106—109, 116, 117). Второе изд.: Copenhagen, 1955—1958.

<sup>23</sup> Этот огромный перечень, вызывающий, однако, затруднения в пользовании вследствие некоторой хаотичности своей структуры, подразделен на следующие основные рубрики: мифологические мотивы; животные; запреты; магия; смерть; чудеса; людоеды; испытания; ум и глупость; обманы; превращения судьбы; предсказания будущего; счастье и судьба; общество; награды и наказания; плен и бегство; сверхъестественная жестокость; пол; сущность жизни; религия; черты характера; юмор; разные группы мотивов.

<sup>24</sup> V. Höttes. Typenverzeichnis der deutschen Riesen- und riesischen Teufelssagen. Helsinki, 1937 (FFC 122).

<sup>25</sup> J. R. W. Sinninghe. Katalog der niederländischen Märchen-, Ursprungssagen-, Sagen- und Legendenvarianten. Helsinki, 1943 (FFC 132).

<sup>26</sup> Разделы этой части следующие: А. О демонах — с рубриками: демоны воды, демоны земли, демоны огня, демоны воздуха (фактически здесь имеются в виду разные сверхъестественные существа, соотношенные со средой их «обитания»); В. О колдовстве — с рубриками: ведьмы, колдуны, мары, оборотни; С. О черте; Д. Исторические. Все перечисленные разделы и их рубрики имеют еще более мелкие подразделения — преимущественно по конкретным персонажам, о которых идет речь в отнесенных к данному подразделению текстов. Иначе подразделяется раздел исторических легенд и преданий. Структура его следующая: а) строительство; связанные с церквями; связанные с домами; связанные со статуями; связанные с привилегиями; религиозные; связанные с катастрофами (подрубрики: наводнение; война; осада); о кладях; связанные с личными темами (подрубрики: князья; дворянин; благородный разбойник; разбойник; ученый, художник; крестьяне); связанные с животными.

<sup>27</sup> См.: K. C. Peeters. Théorie et pratique. De l'application d'un plan de classification aux résultats de recherches de légendes profanes (7.087 variantes notées selon la mé-

и последняя часть его указателя, посвященная христианским легендам.<sup>28</sup> Каталог норвежских легенд и преданий Кристиансена содержит всего 77 типов, объединенных в 8 разделов — преимущественно по мифическим персонажам.<sup>29</sup> Трехступенчатую структуру имеет указатель финских легенд Симонсуури: 15 разделов его группируются вокруг сверхъестественных существ, сил, явлений.<sup>30</sup> Внутри этих разделов — 128 групп типов. В отличие от двух предыдущих этот указатель посвящен исключительно текстам, связанным с так называемой, низшей мифологией.

Три названных указателя разнятся еще более существенно принципами отбора и организации материала по отдельным типам. Работа Сининге следует здесь еще традиции Аарне, отличаясь принципиально от его каталогов только системой рубрикации.<sup>31</sup> Каталог Кристиансена задуман как своего рода продолжение международного указателя сказок Аарне—Томпсона. Кристиансен учитывает только те норвежские тексты, которые являются вариантами международно распространенных типов. Отсюда и небольшое количество типов в его каталоге.<sup>32</sup> Зато каждый тип охарактеризован весьма подробно. Сначала даются библиографические ссылки на тексты этого типа, записанные вне Норвегии, затем — библиографические ссылки на все норвежские варианты (по каждой области страны отдельно) с указанием, какие отличия имеет тот или иной вариант от приведенной схемы типа. Совсем иные цели преследует Симонсуури. Его указатель охватывает весь финский материал записей, связанных с народными суевериями — без оглядки на фольклор других народов. Для каждого типа дается не схема сюжета, а перечень содержащихся в нем мотивов. Если один или несколько из этих мотивов встречаются и в других типах, даны соответствующие отсылки — по каждому мотиву в отдельности. Для каждого типа указано, в каких районах он зафиксирован и общее количество вариантов. Библиографических ссылок на сами варианты нет. Указатель Симонсуури — не каталог, а детально разработанная схема для каталогизации. Это указатель типов и мотивов, но не вариантов.<sup>33</sup>

thode directe) par des étudiants de l'Université de Louvain. Tagung in Antwerpen, pp. 13—31.

<sup>28</sup> Разделы ее следующие: о зданиях; о колоколах; об иконах; о дарохранительницах; о крестах; о других предметах культа; о процессиях и паломничествах; о явлении Христа; о явлении Марии; о явлении ангела; о святых и праведниках.

<sup>29</sup> R. Th. Christiansen. The Mygratory Legends. A Proposed List of Types with a Systematic Catalogue of the Norwegian Variants. Helsinki, 1958 (FFC 175). — Разделы указателя следующие: черная магия (здесь объединены легенды, связанные с дьяволом); колдуны и колдовство; о человеческой душе и привидениях; духи рек, озера и морей; тролли и великаны; волшебные существа и предметы; домашние духи; локальные легенды о местах, событиях и лицах. Последний раздел включает следующие типы: кольцо, брошенное в воду и возвращенное в рыбу; спорное место для церкви; строительство церкви, имя строителя; о церковных колоколах и т. п.; о больших эпидемиях; о войнах и войнах; о кладях; разбойники и взятая в плен девушка.

<sup>30</sup> L. Simonsuuri. Typen- und Motivverzeichnis der finnischen miphischen Sagen. Helsinki, 1961 (FFC 182). — Разделы такие: предзнаменования; привидения; смерть, умершие; колдуны, ведьмы; черт; запреты; духи культурных мест; дарители; лесные духи; водяные духи; тролли, подземные духи; великаны; клады; демоны болезней; мифические животные.

<sup>31</sup> Как и у Аарне, часть номеров оставлена для последующего заполнения. Каждая из четырех частей имеет свою нумерацию. Первые две части следуют нумерации Аарне.

<sup>32</sup> Нумерация типов у Кристиансена начинается с № 3000 (в связи с тем, что в указателе сказок Аарне—Томпсона последний № 2411), а оканчивается на № 8025. 4949 номеров из 5026 пропущены для последующего заполнения международным материалом.

<sup>33</sup> Нумерация у Симонсуури не сплошная, а самостоятельная для каждого из 15 разделов (обозначенных литерами). Между типами внутри каждой группы оставлено для последующего заполнения по 5 или 10 номеров. Более значительные пропуски — между группами.

Проходившие в 1962 и 1963 годах международные совещания были дискуссиями вокруг систем каталогизации. Обсуждались и сравнивались в первую очередь системы Кристиансена, Симонсуури и Сининге, а также ряд других, работа над которыми еще не завершилась изданием указателей, но уже отражена в печати. Это главным образом системы К.-Г. Тильхагена,<sup>34</sup> Д. Климовой-Рихновой,<sup>35</sup> Л. Поуровой.<sup>36</sup> Схема Тильхагена рассчитана на составление общескандинавского каталога легенд, включающего все их разновидности, а не только тексты, связанные с так называемой «низшей мифологией».<sup>37</sup> В этом — главное отличие схемы рубрикации у Тильхагена от схемы Симонсуури. В остальном она построена на аналогичных принципах. Остались, однако, без подразделений две последние из 18 основных групп схемы Тильхагена, посвященные местным легендам и легендам, связанным с военными деяниями. Чехословацкие исследователи пошли по пути составления двух самостоятельных каталогов: северных легенд (Климова) и так называемых местных преданий и легенд (Поурова). Первый представляет собой весьма развитую многоступенчатую систему, сочетающую три способа группировки материала: по главному персонажу (или предмету), по характеру его действий и по центральному мотивам. Второй указатель строится по тематическому принципу и имеет несколько менее разветвленную систему заглавий. По такому же принципу построены проект общего указателя легенд и преданий, разработанный при Марбургском университете, и подготовленный там же каталог германоязычных горняцких преданий и легенд.<sup>38</sup> Тематический принцип предложили класть в основу классификации греческие фольклористы (согласно схеме Н. Политиса).<sup>39</sup> Необходимость этого принципа как основы каталогизации исторических преданий подчеркивала Г. Бурде-Шнайдевинд (ГДР).<sup>40</sup> Для немецких легенд, по мнению ряда исследователей ГДР и ФРГ, удобнее всего рубрикация, близкая к системам Симонсуури—Кристиансена—Сининге, с тематическими подрубриками.<sup>41</sup> Многие участники совещаний отмечали, что в случае рубрикации по персонажам неизбежны повторения, так как сходные по содержанию легенды часто связаны с различными персонажами.

Это нашло отражение и в резолюции Будапештского совещания, которое выработало проект схемы основных рубрик общеевропейского каталога. Совещание рекомендовало придерживаться этой схемы при составлении национальных каталогов, устанавливая более мелкие деления по

<sup>34</sup> См.: С. Н. Tillhagen. Das skandinavische Sagenmaterial und dessen Katalogisierung. *Volkskunde*, 64, N. R. 22, Antwerpen, 1963, SS. 149—170.

<sup>35</sup> См.: D. Klímová-Rychnová. Příprava katalogu českých pověstních žánrů. *Slovenský národopis*, r. XI, č. 2—3, Bratislava, 1963, str. 439—484.

<sup>36</sup> См.: L. Pourová. K otázkám třídění pověstí. *Český lid*, r. 50, č. 2, Praha, 1963, str. 67—73.

<sup>37</sup> О начале другой работы по единой регистрации датских, норвежских, финских и шведских текстов см.: L. Bødker. Bericht über Sagen-Registrierung. Tagung in Antwerpen, SS. 41—42. — В основу предполагалось положить указатель Симонсуури (ср.: L. Simonsuuri. Über die Klassifizierung der finnischen Sagentradition. Tagung in Budapest, S. 20).

<sup>38</sup> См.: I.-M. Greverus. Bericht zu Veröffentlichungs- und Katalogisierungsplänen aus dem Zentralarchiv der Volkszählung. Tagung in Budapest, SS. 111—128.

<sup>39</sup> G. Me gas. Referat über Wesen und Einteilungssystem der griechischen Sagen. Tagung in Budapest, SS. 93—95.

<sup>40</sup> G. Burde-Schneidewind. Zur Katalogisierung historischer Volkssagen. Tagung in Budapest, SS. 27—41.

<sup>41</sup> G. Burde-Schneidewind. Bericht über eine vorbereitende Besprechung für einen deutschen Sagenkatalog. Tagung in Antwerpen, стр. 86—91; I.-M. Greverus. Bericht zu Veröffentlichungs- und Katalogisierungsplänen aus dem Zentralarchiv der Volkszählung, S. 115.

тематическому принципу применительно к особенностям национального материала. Схема, выработанная в Будапеште, делит легенды и предания на четыре раздела: I. Этиологические и эсхатологические; II. Исторические и культурно-исторические; III. Сверхъестественные существа и силы (мифические); IV. Мифы о богах и героях. Второй раздел имеет следующие подразделения: А. Возникновение населенных мест и предметов культуры; В. Сказания, связанные с местностями; С. О ранней истории; D. Войны и катастрофы; Е. Выдающиеся личности; F. Выступления против порядка. Третий раздел подразделяется так: А. Судьба; В. Смерть и умершие; С. Нечистые места и привидения; D. Переселения духов и их борьба; Е. Пребывание на том свете; F. Духи природы; G. Духи населенных мест; H. Превращенные; I. Черт; J. Демоны болезней и болезни; K. Люди, обладающие сверхъестественными способностями и силами; L. Мифические животные и растения; M. Клады. Первый и четвертый разделы были оставлены пока без рубрикации.<sup>42</sup>

На Московском этнографическом конгрессе 1964 года группа членов МОИНР из некоторых стран Европы и Азии предложила внести в эту схему следующие поправки. В первом разделе сосредоточить материал о природе — под тремя рубриками: 1) этиологические; 2) эсхатологические; 3) culturalia. Второй раздел озаглавить «Исторические события (общество)» и разбить на рубрики: 1) относительно местностей; 2) относительно времени; 3) катастрофы и катаклизмы; 4) войны; 5) относительно выдающихся личностей; 6) относительно социального строя; 7) относительно прочих норм. Внести некоторые изменения в заглавия рубрик третьего раздела и формулировать их так: 1) судьба; 2) смерть и мертвецы; 3) нечистые места и привидения; 4) мир духов (духи между собой); 5) духи и божества природы; 6) местные духи (хозяева, хозяйки); 7) черт; 8) возбудители болезней; 9) превращения; 10) клады; 11) пребывание на том свете; 12) люди со сверхъестественными свойствами; 13) животные, растения и предметы со сверхъестественными свойствами. В четвертый раздел поместить легенды о святых.

Обсуждения Будапештской схемы продолжаются как в СССР, так и в других странах.

## 2

В ходе дискуссии с самого начала закономерно встал вопрос об уточнении объекта каталогизации, о границах каталогизируемого материала. Это с неизбежностью привело к некоторым теоретическим вопросам классификации устной прозы.

Поскольку речь шла о каталогизации несказочного материала, возникла необходимость установить о принципах отграничения его от сказок и близких к ним образований. О. Сироватка рассматривал этот вопрос, сосредоточившись на морфологических различиях,<sup>43</sup> — приблизительно в том же духе, как это сделано в специальном исследовании М. Люти, писавшего, между прочим, что легенда «никогда не становится сказкой только оттого, что в нее перестали верить».<sup>44</sup> Большинство же высказы-

<sup>42</sup> Arbeitsresultat der Sonderkommission der International Society for Folk-Narrative Research. Tagung in Budapest, SS. 130—131; то же: Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung. B. 7, H. 1, Berlin, 1964, SS. 79—80; Demos. Ethnographische und folkloristische Informationen. J. 5, H. 1, Berlin, 1964, стлб. 170—172.

<sup>43</sup> O. Sirovátka. Zur Morphologie der Sage und Sagenkatalogisierung. Tagung in Budapest, SS. 99—106.

<sup>44</sup> M. Lüthi. Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung. Bern und München, 1961, S. 25.

вавшихся в этой связи исходило из традиционного и пока не опровергнутого критерия, идущего еще от братьев Гримм и сводящегося к тому, что в отличие от сказки легенда или предание — это «рассказ, передающий содержание, которому верят».<sup>45</sup> При этом не отрицались и важные морфологические различия, связанные с тем, что сказка — это прежде всего факт искусства, тогда как в легенде, предании на первом месте не искусство, а вера, доверие (*Glauben*). Признание того факта, что во многих конкретных случаях границы материала нечетки, повлекло за собой рекомендацию включать в каталог во избежание пропусков и спорные образования — даже если они попали уже в указатель сказок Аарне—Томпсона.<sup>46</sup>

Гораздо более сложным оказался вопрос о так называемых меморатах. Термин этот, ныне международно распространенный, идет по-видимому, от К. В. Сидова, теоретически рассмотревшего различие между меморатом и фабулатом как главными разновидностями несказочного прозаического фольклора. Тильхаген предложил взять за основу именно классификацию Сидова. Из нее же фактически исходил Сироватка — как и многие другие участники дискуссии. Сам Сидов подразделял материал на три наиболее общие категории.

1) Мемораты (*Memorate*) — рассказы людей о событиях из их жизни («über eigene, rein persönliche Erlebnisse»), в которых они передают собственные воспоминания (*eigene Erinnerungen*). Такие рассказы не могут еще быть отнесены к области устной традиции (*Überlieferung*). Они интересны прежде всего как свидетельства о самих событиях, пережитых народом, и о том, каким образом эти события народ воспринимал и осмыслял. Многие мемораты могут затем перейти и в традицию. Это зависит от того, явится ли интерес к ним достаточным для дальнейшей передачи из уст в уста. Если подобная передача имеет место, то рассказы «подвергаются, как правило, сильным стилистическим изменениям вследствие опущения того, что представилось менее интересным новому рассказчику, а может быть — и изменения содержания в соответствии с имеющими силу представлениями». В результате этого личное воспоминание (меморат) превращается в предание, основанное на воспоминаниях (*Erinnerungssage*).

2) Хроникальные сообщения (*Chroniknotizen*) — «всевозможные припоминания, изложенные в форме утверждения», которые «могут касаться лиц, семей, мест и местностей, состояния культуры и т. п.». Такие сообщения играют уже определенную роль в устной традиции, причем нередко объединяются с рассказами иного рода.

3) Фабулаты (*Fabulate*) — основной вид несказочной прозы. Это краткие повествования, состоящие обычно из одного эпизода. За ними тоже стоят реальные события и жизненные наблюдения, однако фабулаты не есть их непосредственное отражение. Это — скорее уже результат кристаллизации разнообразных элементов тех понятий и наблюдений, которые идут от этих событий, результат стремления народа объяснить и осмыслить их, оформляемый с помощью художественного творчества, создаю-

<sup>45</sup> C.-H. Tillyhagen. Was ist eine Sage? Eine Definition und ein Vorschlag für europäisches Sagensystem. Tagung in Budapest, S. 9. — В. Д. Хэнд обращал внимание на то, что в тех случаях, когда рассказчик «почти верит в рассказанное», «не должен сильно видоизменяться смысл рассказа — его стабильная функция, — даже если изменяются иные частности. .. Можно заменить даже действующих лиц, только чтобы при этом изменении не было утрачено ничего существенного в теме и ее смысле» (W. D. Hand. Stabile Funktion und variable *dramatis personae* in der Volkssage. Там же, стр. 50).

<sup>46</sup> C.-H. Tillyhagen. Der Internationale Sagenkatalog. Tagung in Antwerpen, SS. 37—38.

щего как бы некую фабулу («sie wurden vielmehr von der Fabulierkunst des Volkes geformt».<sup>47</sup>

До сих пор составители указателей по-разному относились к меморатам. Кристиансен, например, прямо писал, что не отражает их в своем каталоге. Симонсуури, напротив, отмечал, что его указатель учитывает и мемораты. Тильхаген в проекте общескандинавского каталога оговаривал, что мемораты не должны в него включаться.<sup>48</sup> На совещании в Будапеште Тильхаген дал развернутое обоснование своей позиции. Он согласен с определениями мемората и фабулата, которые давал Сидов, и истолковывает их в том смысле, что совокупность народных верований (Volks glauben), преломляясь в сознании одного человека, дает меморат, а преломляясь через общенародное восприятие, — фабулат. В отличие от Сидова, Тильхаген считает, что «хроникальные известия» могут рассматриваться как те же мемораты. В отношении последних Тильхаген подчеркивает, что «мемораты — это не типы, а образования, изменчивые от случая к случаю — как по содержанию, так и по форме».<sup>49</sup> Международный каталог, считает Тильхаген, должен быть каталогом фабулатов.

Сироватка считает вслед за Люти, что «хроникальные известия» находятся на периферии или даже вне того, что принято считать фольклорной прозой — они «живут и передаются скорее как доказательство, объяснение или иллюстрация, а не как рассказ».<sup>50</sup> В меморатах же, с его точки зрения, сильнее всего проявляются тенденции, характерные для несказочной фольклорной прозы. Включение их в каталоги обязательно.<sup>51</sup> Сироватка полагает, что меморатам свойственны признаки, общие для всего фольклора — коллективный характер и художественность формы. Под последней здесь имеются в виду выработанные народом коллективно принципы построения композиции, средства выражения, даже мимика и жесты рассказчика и т. п. Коллективное отношение к рассказываемому может выражаться и в том, что многие рассказчики независимо один от другого освещают одни и те же темы, одинаково оценивают одни и те же события.<sup>52</sup> Я. Йех высказывался в том смысле, что каталогизировать следует все три категории, о которых писал Сидов, причем для мемората основной учета должно быть содержащееся в нем общее представление, характерный мотив и т. п., так как меморат не может рассматриваться в качестве варианта того или иного типа.<sup>53</sup>

Исследователи ГДР на своем совещании пришли к выводу, что каталогизировать следует лишь материал, поддающийся типизации, а не мемо-

<sup>47</sup> C. W. von Sydov. Kategorien der Prosa-Volksdichtung. В сб.: Volkskundliche Gaben. John Meier zum 70 Geburtstag dergebracht. Berlin und Leipzig, 1934; цитируем по второму изд. в сб.: C. W. v. Sydov. Selected papers on folklore. Published on the occasion of his 70-th burthday. Copenhagen, 1948, pp. 73—74.

<sup>48</sup> Единичей, включаемой в каталог, должен, по мнению Тильхагена, служить тип, характеризуемый им как «рассказ, определившийся в основных чертах своей формы, содержанию которого верят и который представлен по меньшей мере двумя записями, произведенными в разных местах» (С.-Н. Tillhagen. Das skandinavische Sagenmaterial und dessen Katalogisierung, S. 154).

<sup>49</sup> С.-Н. Tillhagen. Was ist eine Sage? S. 10.

<sup>50</sup> O. Sirovátka. Zur Morphologie der Sage und Sagenkatalogisierung, S. 101.

<sup>51</sup> Ср. информацию Сироватки о составлении чешского каталога: O. Sirovátka. Bemerkungen zum Katalog der tschechischen Bergmansasagen. Tagung in Antwerpen, S. 75.

<sup>52</sup> См. об этом в статьях Сироватки: 1) Der gegenwärtige Stand der tschechischen Volkserzählung. Kongress in Kiel, стр. 470—474; 2) Vzpomínkové vyprávění jako druch lidové prózy. Český lid, т. 50, § 2, Praha, 1963, стр. 114—120.

<sup>53</sup> J. Jech. Variabilität der Sagen und einige Fragen der Katalogisierung. Tagung in Budapest, SS. 109—110.

раты.<sup>54</sup> И.-М. Греверус, не призывая к неременному включению меморатов в каталог, обращала, однако, внимание на то, что они помогают понять «духовный мир творцов, рассказчиков и слушателей в его культурно-исторической, этнической, социальной и экономической обусловленности и связях», что «творческий процесс рассказывания» легче проследить с помощью меморатов и другого художественного еще неоформившегося материала.<sup>55</sup> Участники дискуссии пока не пришли к единому мнению о включении или невключении меморатов (как и «хроникальных известий») в национальные каталоги и в европейский каталог.

Нет разногласий по поводу того, что ограничение работы по каталогизированию регистрацией одних только международных типов (Wandersagen, migratory legends) — как поступал Кристиансен — нецелесообразно на стадии составления национальных каталогов.

В центре дискуссии стоял вопрос о принципах рубрикации материала. Хотя все были согласны с тем, что международный каталог «должен послужить лишь вспомогательным средством для более важных трудов (höheren Leistungen)»,<sup>56</sup> не было полного единодушия в понимании возможного профиля этих трудов, а следовательно и профиля самого каталога. Многими подчеркивалось, что сначала должны быть составлены национальные каталоги, а затем — на их основе — международный каталог<sup>57</sup> (отмечалась и важность региональных указателей как промежуточной стадии).<sup>58</sup> Но и в отношении национальных каталогов — как уже существующих, так и составляемых — понимание конкретных целей было довольно различным.

Указатели Сининге, Кристиансена, Симонсуури и схема Тильхагена строят рубрикацию по тем или иным объектам народных верований (в большинстве своем этими объектами оказываются сверхъестественные персонажи). Так называемые исторические предания занимают во всех этих указателях лишь одну или две последние рубрики, причем как раз эти рубрики оказываются обычно слабее разработанными (Кристиансен) или вообще неразработанными (Тильхаген), а у Симонсуури подобных рубрик вообще нет. Причины этого неодинаковы. Кристиансен, например, стремясь с самого начала сделать свой каталог основой международного указателя, регистрировал только типы, засвидетельствованные и у других народов. В норвежском материале среди таких типов подавляющее большинство составили легенды, основанные на суевериях.

Симонсуури в предисловии к составленному им указателю сообщал, что рассматривает свой труд в качестве подспорья для изучения именно народных верований. Но он не считал, что они составляют основу не сказочной прозы вообще. Им было предложено следующее общее описание понятия Sage: «переданное по памяти сообщение о лице, месте, явлении или событии. Оно содержит ясное, точное, концентрированное знание, которое считалось истинным. Оно объясняет, поучает и доказы-

<sup>54</sup> G. Burde-Schneidevind. Bericht über eine vorbereitende Besprechung für einen deutschen Sagenkatalog. Tagung in Antwerpen, S. 86; см. также: Demos, J. 3, H. 2, стлб. 247—248.

<sup>55</sup> I.-M. Greverus. Bericht zu Veröffentlichungs- und Katalogisierungsplänen aus dem Zentralarchiv der Volkserzählung, S. 113.

<sup>56</sup> W. D. Hand. Ein Katalog der amerikanischen Sagen. Tagung in Antwerpen, S. 48.

<sup>57</sup> См., напр.: J. Jech. Tschechische Versuche um Klassifizierung der Volkssagen. Tagung in Antwerpen, S. 65; L. Dégh. A. Systematic Ordering of the Hungarian Legends. Там же, стр. 73.

<sup>58</sup> C.-H. Tillingen. Der Internationale Sagenkatalog. Tagung in Antwerpen, SS. 39—40; L. Simonsuuri. Über das finnische, nordische und internationale Sagenverzeichnis. Там же, стр. 35.

вает. Оно связано с определенным местом, лицом, определенным временем, известным событием, возбуждающим внимание и интерес пунктом местности, человеком или событием. Несмотря на местные черты, оно часто является общим, даже — интернациональным культурным достоянием». Весь материал, подпадающий под это определение, Симонсуури предлагает делить на три основные группы: 1) легенды, содержание которых основано на вере в сверхъестественное (Glaubenssage, Glaubensvorstellungssage); 2) мемораты, передаваемые всегда от первого лица и основанные на личных переживаниях, личном опыте; 3) исторические и местные предания, передающие отчасти действительные, «народно понятые» (volkstümlich verstandene) события из области истории культуры, истории отдельных местностей, военной истории.<sup>59</sup> (Симонсуури отмечает, что можно подразделять легенды и с точки зрения их функции — например, на объяснительные, сравнительные и предостерегающие). Не ограничивая, таким образом, материал Sagen лишь текстами, связанными с народными верованиями, Симонсуури вместе с тем считает, что мифы, христианские легенды и тяготеющие к ним образования в это понятие включаться не должны.

Новую позицию занимает Тильхаген. Он очень широко трактует термин «фабулат» и относит сюда практически все разновидности устной прозы, в содержание которых верят, кроме всего того, что он причисляет к меморатам. Христианские легенды, например, фигурируют в опубликованном им проекте каталога наравне с легендами, связанными с так называемой «низшей мифологией». Однако все тексты, включаемые в каталог, оказываются, согласно Тильхагену, так или иначе связаны с верованиями. Он предлагает следующее определение для текстов, подлежащих каталогизации: «Фабулат есть созданное народной фантазией и переданное традицией повествование, которое представляет собой фиксацию мотива. Содержание относится или относилось к народным верованиям, либо имеет еще какую-нибудь связь с действительностью, а сообщается обычно как доказательство традиционного представления из области верований». <sup>60</sup> Оговорка относительно «еще какой-нибудь связи с действительностью» остается по существу неразъясненной. Содержание же статьи в целом заставляет полагать, что автор ее не проводит осязаемой границы между народным верованием как основой сюжета, в правдивость которого верят, и простым доверием к повествованию, не связанному непосредственно с верованиями.<sup>61</sup> В изучении народных верований Тильхаген видит основную цель изучения самих фабулатов. Он считает в связи с этим необходимым уже в самом каталоге предварять описание той или иной группы мотивов справкой о верованиях, непосредственно или опосредованно в этих мотивах отразившихся.

<sup>59</sup> L. Simonsuuri. Über die Klassifizierung der finnischen Sagentradition, SS. 21—22. — «Среди финских исторических преданий, — замечает Симонсуури, — встречается с дюжиной международных бродячих сюжетов (Wandersagentypen), связанных с церквями, помещичьими домами, разбойниками или относящихся к преданиям о войнах и о врагах» (L. Simonsuuri. Über das finnische, nordische und internationale Sagenverzeichnis, S. 35).

<sup>60</sup> «Ein Fabulat ist eine von der Volksphtasie erschaffene, überlieferte Schilderung, die ein fixiertes motivisches Muster ausweist. Der Inhalt gehört, oder hat zum Volksglauben gehört, oder hat sonst irgendwelche Anknüpfung an die Wirklichkeit, und wird gewöhnlich berichtet, um als Beweis für eine traditionelle Glaubensvorstellung zu dienen» (С.-Н. Tilla gen. Was ist eine Sage? SS. 10—11).

<sup>61</sup> Тильхаген не раз высказывает в отношении текстов, подлежащих каталогизации, мысль, что вообще «нельзя провести четкие границы внутри материала, который касается веры, а не знания, и потому а priori нелогичен». (С.-Н. Tilla gen. Was ist eine Sage? S. 11).



О несогласии со стремлением ограничить объект каталогизации областью верований заявила Г. Бурде-Шнайдевинд. «Я полагаю, — пишет она, — что разделение на две группы: „легенды магической (или мифической) области“ и „исторические предания“, существует в фольклоре всего мира — также и у народов, стоящих на иной ступени общественного развития». Бурде-Шнайдевинд считает, что за мифическими легендами стоит объяснение окружающего человека реального мира и включение оформленных легендой представлений в мир верований, а за историческими преданиями — столкновение человека с окружающим миром и включение оформленных преданием знаний в историческую картину. Исследовательница считает, что в историческом предании имеет место «творческое оформление действительного события средствами народной поэзии» и это «составляет существенный признак трех групп исторических преданий, который дает нам право отличать исторические предания от легенд чисто мифического или магического содержания».<sup>62</sup> Три группы, на которые Бурде-Шнайдевинд предлагает делить исторические предания, следующие: 1) предания об исторических событиях и личностях, не прикрепленные к определенной местности; 2) предания с социальной тематикой; 3) культурно-исторические предания (чаще называемые «местными преданиями»).

Бурде-Шнайдевинд считает, что за различием между мифическими легендами и историческими преданиями стоит различие «основных функций творческого человеческого духа»<sup>63</sup> — присоединяясь к мысли, которую высказывал, открывая Кильский конгресс 1959 года, К. Ранке<sup>64</sup> (который, в свою очередь, ссылаясь на известную книгу А. Йоллеса, незадолго до того переизданную).<sup>65</sup> Согласно концепции Йоллеса, человеку присуща определенная совокупность духовных потребностей или запросов (*Geistesbeschäftigung*), каждый из которых, реализуясь в словесном творчестве, дает соответствующую данному запросу элементарную форму этого творчества. За каждым из основных видов устной прозы стоит соответствующая ему *Geistesbeschäftigung*.<sup>66</sup>

Значительное внимание уделила историческим преданиям Ц. Романска.<sup>67</sup> Болгарские тексты этого рода она подразделяет на две большие группы по принципу «оформления сюжета»: 1) предания с хорошо сохранившейся исторической основой, представляющие собой часто схематичные рассказы и воспоминания; 2) предания, в которых преобладают легендар-

<sup>62</sup> G. Burde-Schneidewind. Zur Katalogisierung historischer Volkssagen, S. 39.

<sup>63</sup> Там же.

<sup>64</sup> K. Ranke. Einfache Formen. Kongress in Kiel, SS. 1—11.

<sup>65</sup> A. Jolles. Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorable, Märchen, Witz. Halle (Saale), 1930. Второе изд.: Halle (Saale), 1956.

<sup>66</sup> Сходная мысль лежит в основе изложенной на Кильском конгрессе концепции К. Шири. Он считает, что существуют шесть основных потребностей (*Grundbedürfnisse*), которым отвечают народные рассказы: 1) потребность объяснить мир, 2) мифизировать и демонизировать его, 3) выразить общее в частном, 4) создать образ героя, могущий привести к его почитанию, 5) потребность в высшем порядке и 6) потребность в отрицании порядка. Не исключая в принципе допустимости попыток усмотреть каждую из такого рода потребностей в основе отдельных жанров (о чем говорил К. Ранке вслед за Йоллесом), Шир, однако, считает, что одни и те же из перечисленных им *Grundbedürfnisse* могут являться движущими силами (*Bewegkräfte*) при возникновении произведений самых различных жанров. Так, например, пятая из них может лечь в основу не только сказки, как думает Ранке, но также — в основу легенды, героического сказания, баллады (K. Schier. Zur Funktion von Volkserzählungen. Kongress in Kiel, SS. 370—377).

<sup>67</sup> Z. Romanska. Die bulgarschen Volkssagen und Legenden. Zustand ihrer Erforschung, Typen und Motive. Tagung in Budapest, SS. 85—92; то же: Deutsche Jahrbuch für Volkskunde, Bd. 10, Teil 2, Berlin, 1964, SS. 353—358.

ные элементы — это по большей части обработки международных мотивов и сюжетов.

Раздельная каталогизация суеврных легенд и местных преданий чехословацкими исследователями имеет под собой теоретические основания: «Мы пришли к выводу, — пишет Я. Йех, — что неверно рассматривать демонологические рассказы как предания (Sagen). Поэтому мы их выделили и называем суеврными рассказами».<sup>68</sup> Сами же предания подразделяются, в свою очередь, на ряд разновидностей. Составитель каталога чешских местных преданий Л. Поурова выделяет, кроме них, исторические предания, предания о происхождении, родовые предания и повествования об отдельных личностях.<sup>69</sup> Тилльхаген констатирует традиционное членение северноевропейских текстов; в известной мере оно может быть признано перекликающимся с чешским: мифические, культурно-исторические и исторические (культурно-исторические: о церквах, неурожаях, преступлениях и наказаниях, силачах, представителях различных профессий).<sup>70</sup> Как в первом, так и во втором случае разделены мифические и «немифические» образования, причем вторые включают не только исторические предания в собственном смысле этого слова.

Различные мнения обнаружили и в отношении так называемых религиозных легенд. К. Петерс, например, усматривает в каталогизируемом материале две основные группы. Одна из них — религиозные легенды (légendes religieuses, Heiligenlegenden), другая — все остальное, кроме сказок и анекдотов.<sup>71</sup> В одну из пяти основных групп выделяет религиозные легенды К. Барбулеску.<sup>72</sup> Совсем иная позиция получила отражение в высказываниях Г. Мегаса — «идет ли речь об Александре Великом или о Христе и святом Петре, или о черте — для мифотворческой фантазии народа безразлично», в связи с чем понятие Sagen должно включать и «рассказы религиозного характера, которые мы сейчас называем специальным словом „легенды“ — восходят ли они к письменной или к устной традиции».<sup>73</sup>

Попытку привести весь каталогизируемый материал в теоретическом отношении к одному общему знаменателю предприняла И.-М. Греверус. Таким знаменателем она считает «социально-психическую функцию рассказывания, понимаемую ею приблизительно в том же смысле, в каком Йоллес употребляет термин «Geistesbeschäftigung». Психологическую основу Sagen, по мнению Греверус, всегда составляет соприкосновение человека с чем-то необычным, неповседневным.<sup>74</sup>

На Московском конгрессе эту же проблему затрагивал, исходя из иных предпосылок, К. В. Чистов: необходимо теоретическое определение жанра, которое следует «основывать на анализе социально-бытовой функции», «возникновение, исчезновение и развитие» которой «определяются сложным комплексом исторических, социальных, этнических и других факто-

<sup>68</sup> J. Jech. Tschechische Versuche um Klassifizierung und Katalogisierung der Volksagen, S. 63.

<sup>69</sup> L. P o u r o v á. Die Katalogisierung der tschechischen Volkssagen, Demos, J. 4, H. 2, 1963.

<sup>70</sup> C.-H. Tillhagen. Der Internationaler Sagenkatalog, S. 38.

<sup>71</sup> K. C. Peeters. Théorie et pratique, p. 26.

<sup>72</sup> C. Barbulesku. Les légendes populaires Roumaines. Tagung in Budapest, SS. 75—92.

<sup>73</sup> G. Megas. Referat über Wesen und Einlieferungssystem der griechischen Sagen. Tagung in Budapest, SS. 93—94. Автор излагает концепцию своего учителя Н. Поликса, принятую в качестве основы греческими исследователями устных рассказов.

<sup>74</sup> J.-M. Greverus. Bericht zu Veröffentlichungs- und Katalogisierungsplänen aus dem Zentralarchiv der Volkserzählung, SS. 113—114.

ров».<sup>75</sup> Чистов считает, что рассматриваемую область прозаического фольклора характеризует прежде всего «преобладание внеэстетической функции» (в отличие от сказок и близких к ним образований), а также такие качества, как прикладной и импровизационный характер текстов.<sup>76</sup>

Внутреннее подразделение этого материала Чистов предлагает производить путем сочетания двух признаков: «характера системы, составной частью, проявлением или элементом которой является тот или иной конкретный текст», и «наличия или отсутствия фантастики». Фантастические рассказы могут тогда подразделяться на «легенды исторические, социально-утопические, религиозные и т. д. Рассказы о прошлом, иногда вымышленные, но без элемента фантастики, можно было бы называть преданиями; такие же рассказы о современности или недавнем прошлом — сказами и т. д. Предания героического характера можно было бы обозначать термином „сказания“».<sup>77</sup>

«Указатели, — пишет Чистов, — должны основываться на теоретической классификации, охватывающей все разновидности этой группы жанров».<sup>78</sup> Он считает целесообразным деление материала в такой последовательности: по системам, далее — по основным представлениям, затем — по основным сюжетам (с приложением сквозного указателя повторяющихся сюжетов).

Рассмотрение результатов Будапештского совещания, непосредственно касающихся классификации, содержалось в работе В. Я. Проппа, опубликованной к Московскому конгрессу этнографов и специально посвященной проблеме классификации фольклорного материала. Пропп отмечает важность совещания, ценность прочитанных в Будапеште докладов, подчеркивая, что Sagen — пока единственный фольклорный жанр, в отношении которого уже ведется крайне важная международная работа по выработке классификации. Классификация может производиться по наличию или отсутствию одного признака, по разновидностям одного признака, по исключаящим друг друга признакам. «Следует особо подчеркнуть, — пишет Пропп, — что в пределах одной рубрики (класс, род, вид) допустим только один прием».<sup>79</sup> Наиболее частая логическая ошибка в классификациях: признаки берутся из разных рядов и не исключают друг друга. «От подобных ошибок, — пишет Пропп, — не свободна даже в целом тщательно продуманная классификация сказаний», выработанная в Будапеште: «В разряде исторических сказаний совмещены две категории: сказания о местностях (Sagen um Lokalitäten) и сказания, относящиеся к ранней истории (Frühgeschichtliches)... в разделе мифических сказаний имеются рубрики: дьявол и демон болезни».<sup>80</sup>

Такого рода соображения явились, по-видимому, толчком и для авторов предложенных на Московском конгрессе поправок к будапештской схеме (ср. выше, стр. 182).

<sup>75</sup> К. В. Чистов. К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы. М., 1964, стр. 4.

<sup>76</sup> Там же, стр. 7.

<sup>77</sup> Там же, стр. 8.

<sup>78</sup> Там же, стр. 9.

<sup>79</sup> В. Я. Пропп. Принципы классификации фольклорных жанров. Советская этнография, 1964, № 4, стр. 152.

<sup>80</sup> Там же, стр. 153—154.

## 3

Совместная работа фольклористов многих стран, направленная первоначально лишь на создание крайне необходимого всем в практической работе международного пособия для учета, фиксации и сравнительного изучения материала, далеко вышла, как мы видели, за рамки «чистой эмпирики». Хотя нельзя еще сказать, что заложены основы международной научной классификации устных рассказов, несомненно, что материал для ее создания подготовлен в гораздо большей степени, чем это имело место еще несколько лет назад. Вероятно, было бы преждевременно пытаться на основе этого материала уже теперь построить «универсальную» международную схему классификации во всех ее звеньях или даже только в наиболее важных моментах. Но кое-какие предварительные выводы, могущие пригодиться для будущей работы в этом направлении, правомерны, думается, и на данной стадии сопоставлений.

1) Очевидно, что материал, чаще всего обозначаемый исследователями — в зависимости от языка, на котором они пишут — едиными терминами «Sagen», «legends», «légendes profanes», неоднороден (и не может быть сведен к области отражения народных верований или суеверий).

2) В этом материале могут быть намечены две области: одна связана с верованиями, другая — с положительным знанием. Последняя включает не только тексты исторической тематики (хотя исторические предания и занимают в этой группе весьма существенное место).<sup>81</sup>

3) Отличие этих групп материала от того разряда прозаического фольклора, который полностью относится к области искусства (сказки и близкие к ним тексты), не может быть сведено только к морфологическим моментам.

4) Так называемые мемораты представляют собой особую область устного творчества, принципиально отличную от трех областей, о которых говорилось выше.<sup>82</sup>

Ни один из этих выводов сам по себе не является новостью в науке. Литература, посвященная этим вопросам, довольно значительна, разработка их велась еще в XIX веке. Главное, как нам представляется, здесь не в степени новизны, а в степени всеобщности. Результаты международной дискуссии 1962—1964 годов, весьма широкой по составу участников и по географии привлеченных данных, в общем подтвердили правильность положений, выдвигавшихся ранее на гораздо более локальном материале. Следовательно, положения эти могут быть в дальнейшем использованы в качестве отправных моментов международной научной классификации.

Выявилось и много других, интересных в теоретическом отношении фактов. Очевидно, что в целом ряде моментов нужны дальнейшие сопоставления.

Что касается непосредственной задачи дискуссии — подготовки основы для составления международного указателя легенд и преданий, то задача эта в общем выполнена, хотя схема указателя оказалась не идеальной и продолжает еще обсуждаться. Ясно, что на данной стадии эта схема не

<sup>81</sup> Применительно к первой из названных областей перечисленные выше термины переводились мною словом «легенда», применительно ко второй — словом «предание». Разделение это в данном случае проведено условно: оно вызвано отсутствием в русском языке термина, объединяющего понятия «предание» и «легенда».

<sup>82</sup> На русском материале соотношение этих четырех групп материала рассматривается мною специально в статьях: «Отношение предания, легенды и сказки к действительности» (см. примеч. 1), «Современные устные рассказы» (Русский фольклор, IX, М.—Л., 1964) и «О жанровом составе прозаического фольклора русских рабочих» (в сб.: Устная поэзия рабочих России. М.—Л., 1965).

может считаться одновременно схемой теоретической научной классификации, хотя в какой-то степени к ней и приближается. Но цель ее — не теоретическая, а практическая.

Результаты осуществлявшегося в процессе ее подготовки сопоставления новейших наблюдений исследователей устных рассказов разных народов, позволяют, в частности, поставить более определенно вопрос о соотношении трех основных разновидностей этих рассказов с тремя формами общественного сознания. До сих пор, насколько нам известно, в данной связи имело место лишь противопоставление сказок и не-сказок как искусства и не-искусства (или «полу»-искусства), связанного с верой в достоверность сообщаемого.

То обстоятельство, что сказки (в том виде, в каком они известны сейчас у большинства народов) относятся полностью к искусству как к форме общественного сознания, можно, думается, считать бесспорным. Сложнее обстоит дело с преданиями и легендами. Безусловно отнести первые к области примитивной науки, а вторые к области религии было бы неверно. Но, пожалуй, несомненно, что они тяготеют именно к этим двум формам общественного сознания — прежде всего потому, что предания основаны на знании, а легенды — на вере. Легенды и предания (мы имеем в виду здесь не те или иные конкретные тексты, а сами типы фольклорной прозы) возникли, когда не только наука, но и религия не существовала еще как обособившаяся форма общественного сознания. Предания и легенды в известной мере соединяют в себе черты примитивной науки и примитивной религии с чертами примитивного искусства.

Предание имеет своим исходным содержанием познанную действительность. Сведения о ней в процессе изустной передачи, конечно, деформируются, смещаются и порой становятся в конечном итоге ложными. Но они остаются (если перед нами предание) правдоподобными — в том смысле, что переданное традицией не требует, с точки зрения исполнителей, сверхъестественного объяснения. Вполне развитое и оформленное научное мировоззрение появилось относительно недавно и лишь совсем недавно стало охватывать всю основную массу населения той или иной страны. Поэтому почва для возникновения преданий как порождений примитивно-научного освоения мира (в соединении с художественным его освоением) всегда существовала и продолжает отчасти существовать до сих пор. Отсутствие научного знания «компенсируется» фольклорным знанием.

Развитые и вполне оформившиеся религиозные системы в их полном виде никогда не являлись всенародным достоянием. Большинство народа совмещало представления, идущие от господствовавшей религии, с примитивно-суеверными представлениями, объяснявшими в более или менее занимательной форме все то, что казалось необыкновенным и не получало достаточного или «убедительного» объяснения с точки зрения усвоенных народом официальных религиозных представлений. При отсутствии рационального объяснения того, что кажется непостижимым, «стихийно» возникает объяснение, основанное на вере.

Эти обстоятельства служили, а в какой-то мере и до сих пор служат «питательной средой», на которой возникали, и частично возникают до сих пор, предания, а в определенных условиях и легенды. Предания могли постепенно превращаться и нередко превращались в легенды — тогда, когда реальные представления, лежавшие в основе предания, переставали восприниматься конкретно и создавалась почва для проникновения «чуждых» объяснений тех или иных фактов, когда народная фантазия переносила представления о сверхъестественном с непознанного на некогда познанное, но уже слабее связанное с повседневной реальностью.

## 4

В заключение хотелось бы внести одно чисто практическое предложение.

Все существующие системы указателей объединяет одна общая черта, которую условно можно было бы назвать синтетичностью. Синтетический каталог сводит каждый из каталогизируемых текстов к одному «символу», который может быть кратким (до одного слова) или распространенным (изложение сюжетной схемы с большей или меньшей степенью подробности). Независимо от того, ведется ли каталогизация по типам сюжетов, по основным мотивам, по основным персонажам, по темам или по иному признаку, каждый конкретный вариант получает в каталоге характеристику соответственно тому признаку, из которого исходит каталог. Даже при идеально выдержанной логической системе каталога неизбежна в связи с этим дилемма, которую пока ни один из существующих указателей не разрешил. Либо конечные рубрики (за которыми идут уже указания на сами варианты) сильно обобщены — тогда этих рубрик относительно немного и найти нужную рубрику относительно просто; но в этом случае под одну и ту же рубрику подпадает очень много вариантов, сильно различающихся между собой. Либо конечные рубрики конкретизированы, но тогда самих этих рубрик оказывается столько, что найти нужную рубрику подчас бывает затруднительно. Так обстоит дело в национальных каталогах.

При создании всемирного или даже европейского каталога трудности подобного рода будут увеличиваться в соответствии с тем, насколько будет увеличиваться разнообразие охваченного каталогом материала.

Заметим при этом, что новейшие и лучшие из существующих национальных указателей, имеющие наиболее разработанную систему (Кристиансена и Симонсуури), охватывают далеко не весь материал по своим странам. Все то, что не относится к области народных суеверий, вовсе не отражено в указателе Симонсуури и почти не отражено в указателе Кристиансена. А как раз материал так называемых исторических преданий труднее всего поддается сведению к более или менее ограниченному количеству типов.

Примером для исследователей легенд и преданий служит международный указатель сказочных типов Аарне—Томпсона, столь необходимый каждому сказковеду. Но разнообразие типов сказок не может идти в сравнение с разнообразием типов преданий и легенд. Составление для них международного указателя синтетического типа, т. е. подобного указателю Аарне—Томпсона, в принципе, разумеется, возможно — хотя составителям придется преодолеть огромные трудности, а сам указатель неизбежно окажется либо настолько обобщенным, что мало будет помогать практической работе, либо настолько громоздким, что само пользование им окажется весьма трудоемким делом.

Не оспаривая правомерности дальнейших попыток составить международный указатель подобного рода, позволим себе предложить принципиально иную систему (назовем ее аналитической), которая, как нам представляется, избавила бы от трудностей, о которых только что шла речь.

Если приглядеться к любой разновидности символов, которыми обозначаются типы, мотивы, темы в современных указателях, то можно заметить, что сущность каждого такого символа выражена комбинацией максимум из четырех основных элементов: обозначения действующего субъекта, обозначения объекта действия, обозначения самого действия (или состоя-

ния) и указания на обстоятельства, при которых оно совершается. Бывает, что в этих символах фигурирует лишь один из элементов (чаще это действующий субъект, реже — само действие), бывает, что фигурируют несколько однородных элементов (например, два или больше действующих субъекта) и т. п. Иногда символ обозначает несколько эпизодов в их последовательности — тогда обозначение каждого из них распадается на указанные элементы. Но так или иначе, всякий символ в рубриках указателей может быть сведен к таким элементам — если этот символ передает суть конкретного содержания текстов, а не их суммарную характеристику (вроде «исторические предания», «этиологические легенды» и т. п.).

Думаем, что более целесообразно обозначать каждый тип не единым номером, который уже означает то или иное сочетание этих элементов, а составным шифром, каждая часть которого есть обозначение лишь одного элемента.

Многообразие типов сюжетов легенд и преданий почти безгранично. Типов персонажей и предметов, которые действуют или являются объектом действия, несравненно меньше. Эти типы могут быть выделены и сведены при желании к относительно небольшому количеству — оно будет зависеть от принятой при этом степени обобщения. (Примерами очень небольшого числа обобщенных типов персонажей могут служить перечни заглавных рубрик указателей Симонсуури, Сининге и некоторых других). Аналогичным образом могут быть выделены типы действий, совершаемых персонажами, и состояний, в которых они находятся. Наконец, можно свести к ограниченному количеству типов и обстоятельства, при которых совершается действие. В результате мы получим три перечня типов: 1) типы персонажей (одушевленных и неодушевленных); 2) типы их действий и состояний; 3) типы обстоятельств. Если занумеровать каждый из этих перечней и условиться, в каком порядке мы будем помещать номера соответствующих элементов при обозначении конкретного сюжета, то любой тип сюжета может быть обозначен схематически четырьмя числами.

Думаем, что удобнее сначала обозначать действующего субъекта (соответствующим номером из первого перечня), затем — действие (номером из второго перечня), потом объект действия (опять из первого перечня), и в конце — обстоятельства (из третьего перечня).<sup>83</sup> Тогда, например, обозначение типа «город проваливается под землю вследствие проклятья» могло бы получить такой вид: 0.451.707.361 — если «город» фигурирует в первом перечне под № 707, «исчезновение под землей» — во втором перечне под № 451, а «проклятье как причина действия» — в третьем перечне под № 361. Поскольку в данном примере действующего субъекта нет, на месте его обозначения проставлен ноль, так как в противном случае числовое обозначение действия было бы принято за числовое обозначение субъекта. Нет, разумеется, необходимости заменять нулем отсутствующие номера в конце, если обозначение типа не требует указания на обстоятельства или если оно состоит лишь из обозначений субъекта и его действия. В подобных случаях шифр будет состоять только из двух или только из трех чисел, разделенных точками.

Если условиться о том, что каждое число в шифре может иметь до четырех цифр, то это позволит иметь в каждом из трех перечней указателя до 9999 названий. Вероятно, такого количества будет вполне доста-

<sup>83</sup> В аналогичном порядке В. Я. Пропп предлагал располагать обозначения функций сказочных персонажей в алфавитных указателях к собраниям сказок (см.: В. Пропп. О составлении алфавитных указателей к собраниям сказок. В сб.: Сказочная комиссия в 1927 г. Обзор работ под ред. С. Ф. Ольденбурга. Л., 1928, стр. 71).

точно, чтобы иметь возможность дать схематическое обозначение любого фольклорного сюжета. Первоначально каждый перечень может быть не очень большим, затем по мере привлечения новых материалов он может увеличиваться.

Но более рациональной, как нам кажется, была бы ступенчатая десятичная система. Все персонажи должны быть сведены с самого начала к наиболее общим типам, которых должно быть не больше девяти. Затем каждый из этих девяти типов может быть «разделен» на более конкретные разновидности (тоже не свыше девяти). Те, в свою очередь, на еще более конкретные. Допустим, в «первой девятке» будут фигурировать следующие понятия: человек, животное, жилье и т. п., обозначаемые соответственно цифрами 1, 2, 3 и т. д. Во второй ступени рубрика «человек» будет иметь подрубрики: человек в семейно-родственных отношениях, человек в трудовых отношениях, человек, связанный со сверхъестественными силами, и т. п., обозначаемые снова цифрами 1, 2, 3 и т. д. Первая из этих подрубрик может иметь подразделения: отец, мать, сын и т. д., нумеруемые таким же порядком. Тогда понятие «сын» будет иметь цифровое обозначение 113 (а более общее понятие «родственник» — 11). Можно идти еще дальше по пути конкретизации — допустим старший сын — 1131, средний — 1132, младший — 1133. Но для самого схематичного обозначения типа сюжета четырьмя элементами столь конкретные обозначения далеко не всегда окажутся нужны.

При необходимости перечислить однородные элементы обозначения их могут разделяться запятой; множественность элемента может обозначаться двоеточием. Например: «брат и сестры нарушают запрет, не зная этого», может быть зашифровано так: 115,116:79.0.106 (где 115 — брат, 116 — сестра, 79 — нарушение запрета, 106 — действие по неведению).

Несмотря на значительное количество цифр в таких шифрах, расшифровка их при ступенчато-десятичной системе окажется очень простой. Чтобы определить по шифру самые общие контуры сюжета, не понадобится даже заглядывать в указатель, так как девять значений первой ступени каждого из трех его перечней любой исследователь сможет всегда держать в памяти. Нахождение по указателю значения каждой из последующих цифр потребует просмотра не более чем девяти следующих непосредственно одна за другой в одном месте строк указателя. Сам объем указателя окажется очень небольшим: при трехступенчатой системе он будет содержать всего три тысячи строк, т. е. приблизительно 50—60 страниц печатного текста. Четырехступенчатая система потребует 500—600 страниц, что очень немного, если вспомнить, например, объем индекса мотивов Томпсона.

Предложенная система позволяет легко наводить нужные справки и без полной расшифровки. Например, если необходимо узнать, в каких из зашифрованных вариантов действующий субъект — сверхъестественное существо, достаточно будет просмотреть одну лишь первую цифру каждой группы номеров.

Система эта может быть применена не только к легендам и преданиям, но и к большинству других фольклорных текстов. В связи с этим целесообразно было бы составлять указатель в расчете не только на предания и легенды. Для тех случаев, когда шифр варианта должен иметь указание и на жанр, может быть разработана система обозначения жанров. Чтобы не путать ее с цифровой системой шифрации типов, жанры можно обозначать буквами латинского алфавита. Если принять сочетание из двух букв, то получим 656 обозначений — количество, которого, вероятно, окажется вполне достаточно, если не слишком «дробить» само понятие жанра..



Здесь можно избрать двухступенчатую систему: первая буква будет обозначать более общую категорию, вторая — один из относящихся к этой категории жанров.<sup>84</sup> Если исследователь затрудняется в определении жанра, он может, зашифровав текст, проставить лишь одну первую букву. Расшифровывающему будет ясно, что обозначен не жанр, а лишь более общая категория.

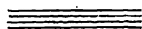
Можно условиться, что при шифровании сюжета вначале всегда дается самое общее обозначение типа, после чего, в зависимости от надобности, указывается более дробная шифровка по эпизодам. Она может даваться с большей или меньшей степенью подробности, а может и отсутствовать. Тогда, встретив, например, шифр: ВС 147.38.401.263; 147.30.401; 70.10.0.105; 30.708, исследователь будет знать, что первая группа цифр до точки с запятой — это обобщенный тип всего сюжета, а три следующие группы цифр — это шифры составляющих его трех главных эпизодов. Можно производить зашифровку и расшифровку любого сюжета с весьма большим «диапазоном конкретизации». Например:

- 1) 7.8.1.3
- 2) 71.88.19.36
- 3) 715.886.191.367
- 4) 7155.8862.1914.3679

Каждая последующая ступень есть более конкретное обозначение одного и того же сюжета. Столкнувшись с шифром четвертой ступени, исследователь не должен непременно искать в указателе значение всех цифр. Он может ограничиться расшифровкой только четырех — первой цифры каждого номера, а затем решать, нужно ли продолжать расшифровку.

Предложенная система, разумеется, не исключает сочетания с синтетической системой. Например, применение указателя Симонсуури, который может служить этнографам образцом для систематизации материала народных верований (и, кстати говоря, вполне заслуживает того, чтобы издать его в переводе на русский язык), легко совместить с аналитической шифровкой фольклорных источников этнографического изучения. Каталогизация же собственно фольклорного материала в национальных рамках может осуществляться, например, при совмещении аналитических шифров с указанием библиографии вариантов применительно к системе Кристиансена.

Международный синтетический указатель может быть создан только на базе изучения всего материала, им охватываемого, и потребует многих лет работы многих людей. Международный аналитический указатель может основываться на уже имеющихся в науке представлениях, он может быть создан быстро и относительно небольшим коллективом, сразу же после своего составления он может быть использован для сравнительного изучения текстов большинства жанров фольклора и для сопоставлений материала любых народов.



<sup>84</sup> Сходное предложение выдвигал Тильхаген: обозначать сказки, по традиции и в знак уважения к заслугам Аарне и Томпсона — АТ, Sagen (по аналогии) — ВТ, песни и баллады — СТ и т. д. (С.-Н. Tilkha gen. Der Internationale Sagenkatalog, S. 39).

---

---

Л. И. ЕМЕЛЬЯНОВ

## ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Интерес к русской исторической песне, возникший едва ли не одновременно с самой наукой о фольклоре, в последнее время стал особенно интенсивным. Только за последнее десятилетие составлен обширный свод песен XIII—XVI веков, опубликованы две монографии, в которых освещены практически все основные этапы развития исторической песни, вышли и продолжают выходить многочисленные статьи, посвященные самым разнообразным сторонам этой большой и сложной проблемы.

Общей чертой всех этих исследований является стремление уяснить наиболее характерные признаки исторической песни как особого вида народно-поэтического творчества, определить место ее среди других родственных и неродственных ей фольклорных форм, выявить особый характер отражения в ней действительности и более или менее определенно наметить исторические границы ее продуктивного развития.

Мы не собираемся здесь каким-либо образом обобщать и систематизировать накопленный в этом отношении опыт — эта задача и слишком ответственна, и к тому же, думается, преждевременна. Цель наших замечаний — включиться в обсуждение некоторых важных, на наш взгляд, проблем, связанных с изучением исторической песни, учитывая, что постановка и решение их в современной науке далеко не всегда могут считаться бесспорными. В соответствии с этой задачей мы попытаемся вначале коснуться некоторых теоретических вопросов, связанных с общим определением исторической песни, а затем дать сжатый очерк основных этапов ее исторической жизни, стремясь при этом с возможной отчетливостью оттенить наиболее характерные особенности отношения песни к действительности в каждую в каком-либо плане показательную для нее историческую эпоху.

Вполне сознавая, однако, что и эта задача может быть нами выполнена лишь частично, оговоримся, что отнюдь не все моменты в развитии исторической песни в равной мере будут привлекать наше внимание. Моментов, которые разработаны в науке с достаточной полнотой, мы касаться здесь не будем, ограничиваясь в соответствующих случаях ссылками на уже существующие работы. Прибавим еще, что, не отказываясь в принципе от конкретного анализа, мы вынуждены пойти на известные ограничения в его применении, с тем чтобы сосредоточить все внимание на выяснении общих закономерностей, характеризующих развитие исторической песни в различные исторические периоды.

Под именем исторических песен в науке известен большой и разнообразный материал, выяснение природы и границ которого привлекает внимание исследователей вот уже более столетия.

Вначале исторические песни принципиально не отграничивались от былин, включаясь наряду с ними в понятие исторической поэзии. Эта точка зрения получила в дооктябрьской науке наибольшее распространение. Практически она, пожалуй, никогда никем серьезно и не оспаривалась, потому что то различие, которое проводили между былиной и исторической песней такие исследователи, как, скажем, П. А. Бессонов, Е. Кале и П. И. Вейнберг, имело скорее эмпирически-условный, нежели обоснованно теоретический характер. Зато мысль о тождественности обеих этих форм творчества приобретала с развитием науки все большую теоретическую устойчивость, оформляясь постепенно в последовательную концепцию отражения действительности в исторической поэзии. Так, например, если К. Ф. Калайдович объединял былину и историческую песню в сущности просто бессознательно, то А. Н. Веселовский, а затем А. К. Бороздин и С. К. Шамбинаго делали это по принципиальным соображениям. «Между мифическим эпосом и историческим, — писал Веселовский, — не представляется никакой существенной грани: разница не существует ни объективно, ни для народного сознания, а только субъективно для нас, которым время Ивана Грозного и ближе и понятнее эпохи, которую мы продолжаем называть мифической».<sup>1</sup> Тремя десятилетиями позднее, развивая эту же мысль, Бороздин писал: «То, что мы называем исторической песней, лишь ближе к воспеваемым событиям, и потому она с точки зрения исторической поэтики даже как бы старше былины, хотя она и гораздо моложе ее хронологически».<sup>2</sup>

Окончательную устойчивость этому пониманию придало то обстоятельство, что начиная примерно с конца XIX столетия господствующие позиции в русской науке заняла так называемая историческая школа, основные теоретические предпосылки которой в сущности исключали самую возможность каких-либо различий между былиной и исторической песней.

Однако попытки выделить историческую песню в особый вид исторической поэзии все же были. Бессонов, Вейнберг, Кале, Сперанский (а до них Белинский, мысли которого, впрочем, не были учтены в дооктябрьской науке) понимали, что историческая песня представляет собой иную в сравнении с былиной форму творчества, и каждый по-своему стремился определить характерные ее признаки. В сущности признак, на котором они все (кроме Белинского) сошлись, несмотря на различие путей, какими они шли к этому, был один — сравнительная верность исторической песни реальному факту. В практическом отношении признак этот несомненно был весьма удобен: в пестрой громаде исторической поэзии он помогал выделить довольно характерный круг произведений, обладающий определенным единством. Однако дальше этого приблизительного, условно-эмпирического обозначения выяснение специфики исторической песни не шло. Поэтому характеристика исторической песни как жанра, отличающегося сравнительной верностью реальному факту, так и оставшаяся в науке предварительной попыткой, черновым наброском определения. Больше того, выделение этого «рабочего» признака исторической песни неожиданно осложнило проблему и на многие годы увело ее обсуждение далеко в сторону.

Дело было даже не столько в спорности самого этого признака, сколько в том повороте, какой приняло в связи с ним все обсуждение.

<sup>1</sup> А. Н. Веселовский. Две варшавских диссертации. Вестник Европы, 1872, X, стр. 912.

<sup>2</sup> История русской литературы. Под ред. Е. А. Аничкова. Т. I. Народная словесность. М., 1908, стр. 223.

Подчеркивая сравнительную верность исторической песни реальным фактам, исследователи подали повод к тому, что их позиция в этом вопросе была истолкована как попытка представить песню своего рода поэтической хроникой событий. Так, например, А. Н. Веселовский, возражая П. И. Вейнбергу, писал: «Ценность песни и не измеряется верностью ее летописной действительности, а именно ее искажением в смысле тех вековых идеалов, которые задолго перед тем овладели сознанием народа».<sup>3</sup> Это справедливое в общем замечание имело однако тот очевидный недостаток, что не учитывало конкретной специфики проблемы. Предупреждая и ограничивая чрезмерные попытки свести содержание песен к летописным фактам, «проверить» первые последними, оно теряло смысл в применении к проблеме специфики исторической песни, так как подчеркивало в ней (исторической песне) как раз ту сторону, которая уравнивает ее со всеми остальными видами народной поэзии. Определяя характер отношения песни к факту таким образом, Веселовский в сущности решал общий вопрос искусства — об отражении действительности вообще в художественном произведении — и только. Он констатировал лишь вообще художественный характер отношения песни к факту, но особый характер отражения в исторической песне, особый в той мере, в какой один вид поэзии отличается от другого, от этого не проявлялся. Замечание Веселовского, таким образом, объективно свидетельствовало о том, что отношение песни к факту является лишь частью (и притом не главной) вопроса о жанровой ее специфике и что жанровая характеристика должна опираться во всяком случае на какие-то дополнительные признаки. Однако этого вывода не было сделано никем, не исключая и самого Веселовского, который из своих наблюдений сделал весьма узкое употребление — попытался доказать тождество былины и исторической песни.

Такой подход к исторической песне долгое время сохранялся и в советской науке. Песня и факт — эта проблема заслонила собой все остальные вопросы и до сих пор в значительной степени затрудняет изучение исторической песни во всей ее сложности и многообразии. По-прежнему подчеркивая в исторической песне те ее стороны, которые уравнивают ее с другими видами исторической поэзии, исследователям до сих пор не удается установить реальные границы этого вида и определить его специфику. С одной стороны, им приходится относить к историческим песням такие, которые в действительности сюда не относятся («Татарский полон», «Соловей кукушку уговаривал» и др.), а с другой — исключать из разряда исторических такие, «историчность» которых может быть без труда доказана (так называемые исторические баллады). И то и другое ведет к тому, что реальный объем материала, относящегося к исторической песне, не совпадает с тем, который определен наукой.

В чем причины этого несовпадения? Очевидно, в самих принципах определения.

Об одном из них мы уже говорили — о выделении в исторической песне таких сторон, которые являются в ней общими с другими видами поэзии, — художественное, т. е. избирательное, «вольное» отношение к факту. Именно оттого, что обобщенности отражения в исторической песне придается слишком большое значение, оказалось возможным стирание границы между нею и песнями, не отмеченными признаком конкретности отражения.

Второй принцип, которым руководствуются в определении исторической песни, носит более сложный характер. Он состоит в том, что назва-

<sup>3</sup> А. Н. Веселовский. Две варшавских диссертации, стр. 911.

ние исторических дается не всем произведениям, несущим на себе печать конкретно-исторического отражения, а лишь одной группе их, которая отличается кое-какими особенностями разработки исторической темы. Каковы эти особенности? На этот вопрос не дает ответа ни один исследователь. Вообще речь о них заходит в значительной степени случайно, главным образом лишь в тех случаях, когда нужно определить отличие этой условно выделенной группы произведений от других сходных видов, например от баллады.

Причины такого ограничения легко понять: стремясь представить историческую песню как особый и единый жанр, исследователи стараются объединить по возможности наиболее однородные явления. Однако попытки эти остаются все же безрезультатными. Объективно единого жанра все равно не получается. Произведения, включаемые в сферу исторической песни, обладают каким угодно единством, только не жанровым. Да и само название — «историческая песня» — оказывается настолько обязывающим, настолько показательным, что выясняется полная невозможность связывать его с каким-либо одним жанром. Иначе и быть не может. Конкретный историзм, обращенность поэзии к конкретным событиям — признак не жанровый. Это общий признак народного художественного сознания, и уже по одному этому он не может быть достоянием лишь одного жанра, а в большей или меньшей мере пронизывает все жанры, определенную совокупность которых он «застал» в момент своего возникновения. До известного времени он вообще отсутствует в поэзии. Зато когда он возникает как результат и показатель определенных процессов, совершающихся в народном художественном сознании, то наличие или отсутствие его в тех или иных произведениях определяется не жанровой природой этих произведений, а просто особой в каждом данном случае устремленностью народного художественного сознания. С этой точки зрения, если отдельные произведения могут еще сравниваться по характеру и объему историзма, то жанры — ни в коем случае.

В самом деле, возьмем хотя бы отношение так называемой исторической песни к балладе. Совершенно очевидно, что по признаку конкретности отражения они никак не могут разграничиваться — и то, что имеется в виду под балладой, и то, что считается исторической песней, равным образом может возникать на конкретно-историческом материале. Считают, правда, что баллада раскрывает историческую тему преимущественно в семейном плане, в то время как для исторической песни характерно более эпическое, более монументальное изображение событий. Однако, во-первых, это едва ли верно, потому что и так называемая историческая песня не может быть совершенно отграничена от семейной тематики (укажем на песни о гневе Грозного на сына, о смерти царицы, жены Грозного, о заточении царицы в монастырь); во-вторых же, и это самое главное, никак невозможно согласиться с тем, что в основу жанровой классификации может быть положен тематический принцип. Поскольку жанр есть определенная художественная система, конкретная специфика его определяется факторами, во всяком случае лежащими в сфере эстетических принципов. Можно говорить о темах, в которых эстетические принципы того или иного жанра имеют наиболее благодарный материал, ярче всего могут проявиться. Но это не означает, что они могут проявиться исключительно на этом материале. Баллада — жанр, эстетика которого включает как неперемнное условие романтически-необычного, преимущественно трагического. Отсюда ее обостренное внимание к сфере частных отношений, в наибольшей мере изобилующей драматическими эффектами, внимание обостренное, но не исключительное, потому

что и некоторые социально-политические конфликты могли производить это же романтически-необычайное впечатление.

С этой точки зрения нам представляется, что эстетика баллады родилась еще в недрах былинного эпоса, который в эстетическом отношении и, следовательно, в жанровом не представляет чего-то абсолютно однородного. Так, например, несомненно балладной кажется нам природа былин «Данило Ловчанин» и «Сухман». Это лишний раз говорит о том, что жанровая характеристика не может быть сведена к констатации одного тематического признака, а должна исходить из определения главного эстетического принципа, легшего в основу того или иного жанра и обусловившего как тему, так и особенности ее художественной разработки. Иными словами, вопрос о жанровой природе произведения должен решаться не на основании темы, заключенной в нем, а прежде всего в зависимости от способа разработки этой темы, способа, определяемого характером эстетики данного произведения. Историческая тема разрабатывалась многими жанрами, но жанры эти различаются не по объему историзма, а по характеру подхода к явлениям, по характеру эстетических их оценок. В этом смысле признак конкретности отражения ни в какой степени не выделяет так называемую историческую песню в качестве особого песенного жанра. Он обозначает лишь группу песен, отличающихся от произведений, безусловно не обладающих этим признаком, но группа эта не обладает никаким жанровым единством. Поэтому нужно, очевидно, дать наименование исторических всем песням, отмеченным признаком конкретности отражения, а собственно жанровую классификацию внутри этой группы проводить вне зависимости от этого признака. Это значит, что, скажем, историческая баллада и то, что фигурирует сейчас под именем исторической песни, будут различаться в первую очередь не как произведения с разным объемом и характером историзма, а как произведения с различными эстетическими основами, определяющими все остальные различия, в том числе и характер историзма.

В свете сказанного весьма полезной и плодотворной представляется общая постановка вопроса об исторической песне, заключающаяся в монографии Б. Н. Путилова «Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков» и его автореферате на ту же тему. Самое важное здесь состоит в том, что автор не определяет произвольно материал, относящийся к исторической песне, а берет целую группу жанров, анализ которой должен показать как удельный вес собственно исторической песни, так и всю сложность связей последней с другими видами. «В русском фольклоре вполне отчетливо выделяется группа жанров, относительно которых может быть установлена некоторая внутренняя общность. Основной характер этой общности формулируется нами в понятии „историко-песенный фольклор“... Жанры, объединяемые этим понятием, обращены к одной сфере действительности: это политическая история народа, это существенные стороны народной жизни, изображаемые в их непосредственной обусловленности историческими событиями».<sup>4</sup> Здесь можно лишь отметить некоторую условность самого признака этой общности (политическая история не составляет ведь всей истории народа), но общая методическая установка, стремление к учету всей совокупности проявлений исторической поэзии вполне отвечает специфике предмета исследования. Именно это должно быть предварительным условием в решении вопроса о при-

<sup>4</sup> Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Л., 1960, стр. 5—6.

роде исторической песни. Далее должна следовать очень осторожная классификация форм отражения истории, конкретных способов подхода к историческим явлениям, видов их эстетических оценок. Эта часть задачи, как нам кажется, выполнена Б. Н. Путиловым с меньшей уверенностью. Анализируя отдельные виды исторической поэзии, он все же находит возможным закрепить наименование исторических песен за отдельным и, надо сказать, частным видом, причем делает это на основании таких признаков, которые или присущи всему историко-песенному фольклору вообще, или носят в значительной степени условный характер. К первым можно отнести то, что «историческая песня всегда событийна по своему содержанию, и событие, развивающееся в рамках ее сюжета, всегда получает характер политического, исторического, действительно имевшего место и вполне определенно соотносимого с каким-нибудь конкретным моментом в политической истории народа, государства».<sup>5</sup> В самом деле, событийны и осознаются народом как песни о действительных событиях, имевших место в истории народа, и многие баллады и даже былины, и, стало быть, тот вид исторической поэзии, который считается собственно исторической песней, не представляет собой в этом отношении чего-либо исключительного.

С другой стороны, стремление ограничить проблематику так называемых исторических песен лишь политической историей может рассматриваться только как мера в значительной степени искусственная, условная, находящаяся в несомненном противоречии с объемом понятия «историческая поэзия». В уточнениях, которые в дальнейшем делает Б. Н. Путилов, сравнивая историческую песню с балладой, условность определения исторической песни и невозможность в данной ситуации отделить ее от других видов исторической поэзии становятся еще более очевидными. Так, например, характеризуя балладу, исследователь отличает ее от исторической песни, в частности, по такому признаку: «Большие социальные конфликты преломляются в балладе сквозь призму частных, личных отношений и судеб... Не история как таковая, но история, как она преломляется в судьбе одной семьи, „частных“ лиц, ставших участниками, свидетелями, жертвами больших событий, история, ставшая бытом, повседневностью, повторенная много раз в типических ситуациях, — вот основная особенность историзма баллады».<sup>6</sup> Выше мы уже говорили о невозможности характеризовать жанр путем выделения тематических признаков и сейчас не будем возвращаться к этому. В приведенной цитате нас более всего настораживает то, что в исторической песне предметом отражения оказывается «история как таковая».

Что это означает? Очевидно, только то, что сфера исторической песни исчерпывается лишь теми произведениями, которые дают эпическое, так сказать, позитивное описание исторических событий. В противном случае словоупотребление «история как таковая» вообще лишается смысла, ибо во всех других отношениях отражение «истории как таковой» свойственно всей вообще исторической поэзии.

Но возможно ли такое ограничение? Можно ли признать, что историческими могут называться лишь те песни, которые проявляют интерес к событию как таковому? Разве форма, в какой народный поэт откликнулся на то или иное историческое явление, создает препятствия к тому, чтобы эти явления отразились в песне своими характерными сторонами? Разве отражение исторической конкретности явления возможно лишь

<sup>5</sup> Там же, стр. 10.

<sup>6</sup> Там же, стр. 11.

в рамках одного жанра? Ведь исторической песню делает не то, как она обрабатывается с конкретным фактом, а то, что он вообще присутствует в ней теми или иными своими сторонами. С этой точки зрения, противопоставление баллады исторической песне, строго говоря, ничего не означает. Оно попросту беспочвенно. Часть баллад входит в историческую песню точно так же, как часть исторических песен является балладами.

Таким образом, ограничение, примененное Б. Н. Путиловым к историческим песням, не имеет под собой достаточных оснований.

Вызывает возражения и второе вводимое им ограничение. Говоря о песне «Авдотья Рязаночка», он отмечает, что «сюжет ее в целом развивает тему подвига общенародного масштаба, и это выводит песню об Авдотье Рязаночке из круга баллад и придает ей черты жанра исторической песни».<sup>7</sup> Выходит, что историческая песня должна отличаться еще и определенной масштабностью изображения. Конечно, можно, по-видимому, выделить группу песен, отличающихся сравнительно большей масштабностью, но никакого особого жанра эта группа не составит и не может составить, потому что масштабность — категория совершенно того же порядка, что, например, и идейность, художественность и т. п. и потому не может ни в какой степени рассматриваться, как признак жанровый.

Таким образом, какого бы признака исторической песни мы ни касались и как бы органически ни был он свойствен тому виду исторической поэзии, который мы называем исторической песней, закрепление его исключительно за одним жанром неизбежно натолкнется на неопреодолимые препятствия и будет связано с неразрешимыми противоречиями. Поэтому для того чтобы устранить эти препятствия и противоречия, необходимо принять категорию «историко-песенный фольклор» или «историческая поэзия» как не поддающуюся дальнейшему жанровому делению по признаку отношения к истории. Необходимо признать, что конкретный историзм есть не жанровая особенность той или иной группы песен, а наиболее общий признак национального художественного сознания, возникающий на определенной ступени его развития, но в принципе не предполагающий никаких специальных жанровых модификаций. Он представляет одно из общих условий, в которых возникают жанры, а жанры с этой точки зрения являются лишь различными формами реализации некоего общего для них содержания. И специфика этих форм (т. е. жанровая специфика) детерминируется не объемом конкретно-исторического материала, а факторами, лежащими в сфере эстетики.

Здесь как будто можно возразить, что в принципе и вся так называемая историческая поэзия не может быть выделена в качестве особого раздела народной поэзии, так как содержанием всей поэзии вообще является историческая действительность. Конечно, в известном смысле это так, в известном смысле всю поэзию можно назвать исторической. Но этим не исключается возможность деления поэзии на собственно историческую и неисторическую, как не исключается возможность деления ее и по какому-либо другому признаку — например, тематическому. Важно только, чтобы условность такого деления всегда осознавалась, и признаки, устанавливаемые всякий раз в качестве основания деления, не приобретали значения средств жанровой характеристики. Можно говорить о собственно исторической поэзии, так как предмет ее отличается некоторыми характерными особенностями от предмета поэзии неисторической. Можно определять эту разницу при помощи чисто рабочего признака —

<sup>7</sup> Там же, стр. 18.



творческий интерес к конкретным событиям, имеющим историческое значение и известность.

Но при всем этом вопрос об исторической поэзии интересен для нас не с жанровой стороны, а преимущественно с той точки зрения, что возникновение определенных форм исторической поэзии (не жанров) является показателем знаменательных процессов, совершающихся в национальном художественном сознании. Эти процессы и должны, по нашему мнению, стоять в центре исследований по истории фольклора вообще и исторической поэзии в частности. Только в этом случае изучение жанров получает необходимую конкретность и историческую перспективу.

Итак, первое предварительное условие изучения исторической песни заключается в том, чтобы в системе историко-песенного фольклора она рассматривалась не как особый и единый жанр, а как такая форма, которая возникает в результате эволюции *историзма* народного художественного творчества (а не жанровой эволюции). Былина, баллада, историческая песня — эта традиционная классификация историко-песенного фольклора должна быть пересмотрена, потому что произведена она не по единому принципу. За указанными видами историко-песенного фольклора стоят принципиально различные эстетические процессы, которые, хотя и связаны между собой, но не могут быть объединены в рамках сколько-нибудь единой эволюции. Так, если былина и историческая песня, представляя собой конгломераты многих жанров (сюда могут входить и баллады, и эпические песни, и лирика), могут рассматриваться как моменты эволюции историзма фольклора, то баллада, возможная при любом типе историзма, требует рассмотрения ее в плане жанровой эволюции. Таким образом, если мы хотим проследить жанровую эволюцию историко-песенного фольклора, то мы должны разрушить цельность таких понятий, как былина и историческая песня, с тем чтобы «разнести» заключенный в них разнообразный в жанровом отношении материал по соответствующим жанровым рубрикам. Если же мы хотим проследить эволюцию историзма, то, выделяя былинку и историческую песню как два специфических этапа этой эволюции, мы должны исключить из этого ряда балладу, специфика которой чисто жанрового происхождения.

## 2

Если первое предварительное замечание касалось объема понятия «историческая песня», то второе нужно сделать в связи с определением конкретных границ этого понятия. Особенно много вопросов встает в связи с выяснением нижней границы. Здесь, как в капле воды, отразилась и история определения исторической песни, и те теоретические трудности, перед которыми стоит наука и сейчас.

До недавнего времени изучение исторических песен принято было начинать с песни о Щелкане — самой древней из дошедших до нас.<sup>8</sup> При этом исследователей занимал не столько вопрос о том, существовали ли песни этого рода в более раннюю эпоху, сколько тот факт, что период в 200 с лишком лет, лежащий между песней о Щелкане и песнями

<sup>8</sup> Точка зрения А. Д. Седельникова, считавшего песню о Щелкане политическим памфлетом XVI века, признания в науке не нашла. Ее поддерживали только Ю. М. Соколов (см.: Русский фольклор. Учебник для вузов, М., 1938, стр. 262) и — в самое последнее время — А. А. Зимин, который, расширив несколько аргументацию А. Д. Седельникова, не прибавил, однако, основательности самой точке зрения (см.: А. А. Зимин. Песня о Щелкане и возникновение жанра исторической песни. История СССР, 1963, № 3).

о Грозном, остался не отраженным в историко-песенном фольклоре. «Щелкан» казался скорее исключением, чем звеном какого-то определенного ряда, и потому большинство исследователей, мимоходом коснувшись «Щелкана», стремилось поскорее перейти к рассмотрению основного массива исторических песен — к песням XVI века. К XVI веку более всего тяготели ученые и в вопросе о возникновении исторической песни, выделяя среди условий, породивших историческую песню, прежде всего те, которые были характерны для XVI века. Так, например, возникновение исторической песни связывалось с обострением классовых отношений, а классовость проблематики подчеркивалась как один из существенных признаков исторической песни в целом.

Однако начиная примерно с 1953 года в науке все с большей отчетливостью стали раздаваться призывы к пересмотру прежних установок. И дело было не столько в том, что возможность связывания исторической песни с условиями XVI века показалась весьма сомнительной, сколько в том, что богатейший исторический фольклор XVI века трудно было представить вне определенной традиции, сложившейся и получившей значительное развитие несомненно уже в более раннюю эпоху. Центр тяжести исследований по исторической песне перенесен был на отыскание следов этой предполагаемой традиции, причем пределы ее сразу же были определены настолько широко, что даже песня о Щелкане, о которой прежде далеко не все осмеливались говорить как о родоначальнице исторических песен, — даже эта песня была представлена лишь как одно из звеньев этой традиции, отстоящее от ее истоков на весьма значительное расстояние.

Такой поворот повлек за собой крутую переоценку некоторых материалов (например, песен, прежде не считавшихся историческими), а также выдвинул вопрос о так называемых косвенных данных, позволяющих уяснить характер самых ранних форм исторической песни. В частности, внимание исследователей обратилось к всевозможным реконструкциям древних песен на материале памятников древнерусской литературы.

С этих песен, стоящих, как полагают, у самых истоков исторической песни, и начинают теперь изучение данного вида исторической поэзии. Вполне соглашаясь с тем, что возникновение исторической песни есть процесс, а не мгновенный акт, и что, вероятно, песня о Щелкане не является непременно первой исторической песней, мы, однако, считаем, что все предпринимавшиеся до сих пор попытки выяснить состав и характер исторических песен, скажем, XIII века не имеют все же под собой достаточных оснований. Ни песня о победе Александра Невского над шведами 1240 года, существование которой пытался доказать М. О. Скрипиль,<sup>9</sup> ни песни так называемого «рязанского цикла», реставрированные Б. Н. Путиловым на материале «Повести о разорении Рязани Батыем»,<sup>10</sup> не могут считаться достаточным фактическим материалом, на который могла бы опереться наука.

С другой стороны, у нас нет почти никакой возможности судить об исторических песнях XIII века и на основании тех материалов, которые считаются относящимися именно к этому времени, во-первых, потому, что такая их датировка далеко не бесспорна, а во-вторых, потому, что входя в понятие «историко-песенный фольклор», эти песни не несут еще конкретно-исторического отражения действительности. Они дают представ-

<sup>9</sup> Русское народное поэтическое творчество. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII веков, т. 1. М.—Л., 1953, стр. 287—288.

<sup>10</sup> Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. Изд. АН СССР, Л., 1960, стр. 54—74.

ление об определенных формах историко-песенного фольклора, но вопрос о той форме его, которая рождается на основе конкретно-исторического отражения, в свете этих песен ничуть не проясняется. Между тем именно эта форма представляет для нас особенный интерес, потому что с нею вполне справедливо связывается представление об исторической песне вообще. Именно ее черты берутся в качестве характерных признаков исторической песни в целом. И для нас далеко не безразлично, будут ли песни с обобщенным принципом отражения рассматриваться в одном ряду с песнями, собственно интересующими нас, или же они будут от них резко и принципиально отграничены. Потому мы решительно настаиваем на том, чтобы произведения типа песен о татарском полоне независимо от того, как будет решен вопрос о времени их возникновения, были отграничены от песен конкретно-исторических на совершенно тех же основаниях, на каких отграничиваются от них былины. Историзм обобщенный и историзм конкретный являются показателями совершенно различных состояний общественного сознания, различных общественно-идеологических процессов, и уже поэтому типы песен, воплощающие эти разные типы историзма, не могут быть объединены между собой. Песни с обобщенным типом историзма при всем том, что они имеют своим непосредственным предметом историческую действительность, все же не имеют реального отношения к той в сущности революции, которую означало возникновение в художественном сознании народа конкретно-исторического принципа отражения. Действительно, они составляли предысторию исторической песни. Но предыстория эта включает также и героический эпос. И изучение всех этих «предысторических» форм должно скорее подчеркнуть качественное отличие их от собственно исторической песни, нежели общность, строго говоря, мало что проясняющую. Включая рассмотрение песен типа «Татарского полона» в общий вопрос о возникновении исторических песен, мы в лучшем случае выясняем традиции, на основе которых возникла собственно историческая песня, чтобы с тем большей определенностью подчеркнуть своеобразие самой исторической песни, не смешивая ее с этими сравнительно менее характерными формами историко-песенного фольклора. Иначе выделение собственно исторической песни как особого вида исторической поэзии просто не будет иметь никакого смысла.

Поэтому хотя мы и признаем необходимость учитывать при решении вопроса о генезисе исторической песни всевозможные предшествующие ей формы историко-песенного фольклора, мы тем не менее считаем, что непосредственный разговор о собственно исторической песне должен начаться все же с песни о Щелкане.

### 3

Песня о Щелкане привлекает внимание исследователей вот уже более столетия. Если говорить об общем определении места этой песни в системе русского историко-песенного фольклора, о выяснении основных особенностей ее содержания и художественной формы, то степень изученности ее на сегодняшний день можно было бы считать исчерпывающей: и по вопросу о времени возникновения песни, и по вопросу о соотносительности ее содержания с исторической действительностью в науке существует договоренность почти полная.

Трудности, которые встают в связи с ее изучением, совсем иного порядка. Они целиком связаны с выяснением конкретной исторической жизни сюжета, с определением исторического соотношения тех восьми вариантов, в которых песня известна науке. До последнего времени считалось, что все они могут быть представлены в виде определенного хро-

нологического ряда, в начале которого стоит текст из Сборника Кириши Данилова, а в конце — варианты, записанные А. В. Марковым и К. В. Чистовым. Эта точка зрения (которой придерживаемся и мы) недавно была оспорена Б. Н. Путиловым, который считает, что названные варианты могут быть представлены в виде четырех самостоятельных — и что особенно следует подчеркнуть — параллельно возникших версий, восходящих приблизительно к одному времени. Версии эти следующие: историческая, балладная, переходная и эпическая.

Рассматривать аргументацию исследователя во всем ее объеме здесь не представляется возможным. Она и сама по себе достаточно сложна, и, кроме того, она связана с определенной (на наш взгляд, также достаточно спорной) общей концепцией фольклора, согласно которой «создание таких версий (оно могло происходить примерно в одно время), независимых одна от другой и восходящих не к одному какому-нибудь сюжету, а к одному художественному замыслу, закономерно возникшему в народном творчестве, отражает специфику фольклора».<sup>11</sup> Все эти вопросы увели бы нас слишком далеко в сторону. Поэтому мы приведем лишь два соображения, которых, думается, вполне достаточно, чтобы неосновательность классификации, предложенной Б. Н. Путиловым, стала очевидной.

Первое — это то, что по крайней мере одна из версий, а именно «балладная», выделена Б. Н. Путиловым без достаточных к тому оснований. Собственно, все, чем исследователь аргументирует свою мысль о самостоятельном характере этой версии, сводится к следующему: «Сюжет песни, — пишет исследователь, — здесь (речь идет о варианте из сборника Гильфердинга № 283, — Л. Е.) полностью завершен. В словах Марьи Дудентьевны звучит осуждение Щелкана и утверждение неизбежности его гибели. Идея эта приобрела в настоящей редакции моральный аспект и выражена не в исторических или эпических формах, а в форме балладной. Заключительные строки песни

И уехал Щелканушко,  
Еще сам головой вершил...  
(Гильфердинг, III, № 283)

указывают на то, что суд народа как бы состоялся, что справедливость восторжествовала, что зло уничтожено. О действительных обстоятельствах конца Щелкана здесь не говорится, для художественного воплощения темы найдены формы, прямо не соприкасающиеся с реальными фактами. Песня вырастает на почве фактов, но не делает их предметом прямого изображения».<sup>12</sup>

Если бы песня дошла до нас только в одном этом варианте, то приведенное толкование художественных намерений народа, по-видимому, не вызвало бы никаких возражений. Для позднего читателя указанный вариант вполне завершен и художественно убедителен.

Однако не для самих певцов. И ближайшее рассмотрение вариантов, относящихся по классификации самого же Б. Н. Путилова к балладной версии, лишний раз убеждает в этом. Действительно, уже один из текстов того же Гильфердинга (№ 235) кончается настораживающими нас словами:

Дунай, Дунай, боле вперед не знай.

<sup>11</sup> Исторические песни XIII—XVI веков. Изд. подготовили Б. Н. Путилов и Б. М. Добровольский. М.—Л., 1960, стр. 27. — Еще раньше эта точка зрения была сформулирована В. Я. Проппом в книге «Русский героический эпос» (Л., 1955).

<sup>12</sup> Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков.

Следовательно, певцы знали, что песня имела какое-то продолжение, только не могли вспомнить, какое именно. В свете этого признания мы и к резюмирующей строке текста № 283 не можем отнестись иначе, как к выражению стремления певца «закруглить» повествование в том месте, до которого он только и знал песню. Вариант же Гильфердинга № 259 вообще представляет собой очевидный фрагмент, в котором нет даже и балладного сюжета. И поскольку он принадлежит к одной группе с тремя предыдущими, то мы отсюда должны сделать тот естественный вывод, что в данном районе (Кен-озеро) текст песни в силу каких-то причин подвергся известному разрушению. Разумеется, наша осторожность в этом смысле была бы весьма мало оправданной, если бы мы располагали только данными вариантами. Но вот перед нами тексты, записанные Марковым и Чистовым на том же самом Севере. Это не какие-нибудь особые варианты, не имеющие точек соприкосновения с текстами Гильфердинга и братьев Соколовых. Нет, это та же самая песня, содержащая в числе прочих мотивов даже те, которые Б. Н. Путилов считает специфически балладными, — в обоих вариантах налицо и встреча с некоей старушкой, и пророческое ее проклятие Щелкану. И вот то, о чем забыли и не стали петь певцы с Кен-озера, развертывается перед нами, правда, в очень смутном и скомканном, но все же достаточно определенном виде в этих самых вариантах. Из них становится совершенно ясно, что народ отнюдь не собирался ставить точку там, где ставим ее мы в интересах выделения особой балладной версии, что для воссоздания «исторического» финала песни он пользовался всеми бывшими в его распоряжении средствами и что так называемую балладную версию можно рассматривать как нечто самостоятельное исключительно в формально-классификационном плане. Никаких оригинальных творческих процессов за ней не стоит. Завершенность ее чисто мнимая, и существует она для нас исключительно как следствие неполной сохранности текста.

Второе, на что хотелось бы указать, — это невозможность противопоставления «балладной» версии всем остальным вариантам в плане эстетическом. Иначе говоря, те четыре варианта, которые Б. Н. Путилов считает «балладными», нам представляются балладными ничуть не в большей степени, чем остальные. В своей оценке данных вариантов Б. Н. Путилов исходит из того, что в них присутствует эпизод встречи Щелкана с сестрой, которая предает брата проклятью.

Эпизод этот, конечно, несколько углубляет драматизм сюжета, усиливает трагическое его звучание. Однако можно ли сказать, что только он, этот эпизод, и создает драматизм? Можно ли сказать, что только он и делает песню балладой? Думается, что нет. Не трудно убедиться, что и без него песня в достаточной степени «балладна». Главный балладный мотив песни заключается не в этом второстепенном эпизоде, а в сыноубийстве, совершенном Щелканом. Именно сыноубийство образует сюжетный костяк песни, и певцы очень хорошо понимали это, цепко держа его во всех вариантах (кроме одного, явно ущербного — Гильфердинг, № 254). Эпизод же встречи Щелкана с сестрой лишь развивает основной мотив, будучи целиком подчинен ему. Именно поэтому и нельзя признать, что песня становится балладой лишь с появлением этого эпизода и, следовательно, выделять в особую балладную версию варианты, в которых он присутствует. Песня балладна в целом, в принципе, независимо от различных сюжетных колебаний, происходивших в ней на протяжении более чем 600-летней ее истории. Песня могла иметь «историческое» продолжение, могла утрачивать его совсем или заменять другими продолжениями, как это видно на примере так называемых «переходных» вариантов, но во

всех случаях основное звучание ее оставалось «балладным». Ибо единственным сюжетно значимым элементом в ней является именно мотив сыноубийства.

Таким образом, ни в плане эстетическом, ни по текстологическим соображениям «балладная» версия не может рассматриваться, как самостоятельная, что, естественно, ставит под сомнение и всю классификацию вариантов, предложенную Б. Н. Путиловым. Варианты песни отражают не четыре самостоятельных (да еще к тому же параллельно возникших) версии, а последовательное изменение одного текста, его сложную историческую жизнь в условиях устной традиции.

## 4

Песней о Щелкане исчерпываются наши сведения об исторических песнях XIV—XV веков. Ни одного текста от этого более чем двухсотлетнего периода до нас не дошло.<sup>13</sup>

Чем объяснить этот факт? Случайность ли это, весьма естественная в условиях устного хранения фольклора, или же мы имеем здесь дело с какой-то мрачной закономерностью? В пользу последнего склонялся, например, В. Ф. Миллер. «Преобладание исключительно материальных интересов, — писал он, — отсутствие патриотических идей, падение духовных запросов в обществе и народе, ведших постоянно трудную борьбу за существование, понижение нравственных чувств в высшем классе под гнетом ордынского ига, обеднение его и одичание — все это вместе взятое не могло дать почвы для героических песен».<sup>14</sup> Такова же была и точка зрения М. Н. Сперанского.<sup>15</sup>

Такие объяснения нас, естественно, не могут удовлетворить. Во-первых, причины, указываемые Миллером и Сперанским, никогда не оказывали влияния на развитие художественного творчества. а во-вторых, сейчас для всех ясна и фактическая неосновательность приведенных утверждений — как доказано советскими исследователями, продуктивное развитие былинного, например, творчества не прекращалось вплоть до XVII века, не говоря уже о том, что мы имеем довольно большое количество песен эпохи татарщины, которые хотя и не могут быть отнесены к собственно-историческим, но все же достаточно определенно говорит о весьма высоком уровне народного художественного творчества указанного времени. Объяснению, следовательно, подлежит не общий уровень фольклора XIV—XV веков, а то, что в фольклоре этом обнаруживается так мало исторических песен.

Конечно, сейчас вряд ли кто станет утверждать, что исторических песен в XIV—XV веках и не было. Они несомненно были. И, чтобы убедиться в этом, совсем не обязательно стремиться отыскать их фактические следы. Песня о Щелкане, которая и сама по себе служит хорошим доказательством, дает, кроме того, и основание для более широких заключений. Она свидетельствует о том, что в народном художественном сознании начался тот необратимый процесс историзации, который породил возможность эстетической оценки конкретных исторических явлений. Мы можем как угодно судить о жанровом выражении этих оценок, можем предполагать

<sup>13</sup> Существование песни о сборах новгородцев на Куликовскую битву считаем недоказанным ни соображениями С. К. Шамбинаго (Песни времени царя Ивана Грозного. Сергиев посад, 1914), ни теми фольклорными аналогиями, которые приводит Б. Н. Путилов (Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 131—134).

<sup>14</sup> В. Миллер. Очерки русской народной словесности, т. III. М., 1924, стр. 69.

<sup>15</sup> М. Сперанский. Былины, т. II, М., 1919, стр. 323.

любую их зависимость от старых эпических традиций, но самого существования этих оценок оспаривать не можем, потому что, однажды познав возможность конкретно-исторического отношения к действительности, художественное сознание народа становится в этом смысле несвободным. Ибо все более усиливающаяся зависимость сознания от исторических условий, все большая наполненность его конкретным историческим содержанием — процесс объективный и закономерный.

И тем не менее исторических песен XIV—XV веков до нас почти не дошло, при всем том, что другие виды историко-песенного фольклора этого времени сохранились достаточно хорошо. Этот факт в тем большей степени обращает на себя внимание, что уже XVI век дает картину бурного развития исторической песни, и начиная с этого времени трудно уже найти хотя бы десятилетие, которое не оставило бы в исторической песне какого-либо следа. В чем же здесь дело? В чем причина столь разительного контраста? Объяснять это тем, что в XIV—XV веках историческая песня не успела еще сложиться в определенную жанровую систему, по-видимому, нельзя, потому что возможность или невозможность конкретно-исторического отношения к действительности непосредственно не связана с жанровой эволюцией. Жанры, т. е. типы эстетической мысли, могли быть любыми, но если они были захвачены процессом историзации настолько, что оказались способными отражать конкретно-исторические явления, то в определении того, исторические это были песни или нет, жанровая их принадлежность не имеет для нас никакого значения. Историческими они являются для нас потому, что отразили конкретные явления истории, но никак не потому, что в них проявилась какая-то особая жанровая специфика.

С этой точки зрения малочисленность исторических песен XIV—XV веков нужно, по-видимому, объяснить либо тем, что процесс историзации народного сознания развился еще не настолько, чтобы историческая песня стала реальной формой отражения действительности, либо тем, что обобщенная форма отражения действительности по каким-то причинам представлялась народному сознанию наиболее действенной.

Что касается первого предположения, то вероятность его весьма ограничена, хотя и не может игнорироваться совсем: при всей скудости реальных данных мы все же не можем не учитывать того, что песня о Щелкане все же была создана, значит, историзация сознания достигла определенного уровня. Можно думать, что уровень этот был еще невысок, что песня о Щелкане — одно из первых и редких проявлений этой только-только начавшейся историзации, но важно, что историзация началась, и возможность ее новых (пусть редких) проявлений мы должны допустить уже хотя бы теоретически. Остается, следовательно, второе предположение: историческая действительность XIV—XV веков давала больше материала для обобщенных поэтических форм. Дело, разумеется, не в том, что в реальной действительности не было ярких фактов, «заслуживающих» поэтического отражения. Дело в другом — в том, что само художественное сознание народа в силу определенных причин было восприимчивым далеко не ко всей совокупности этих фактов, и потому в сферу поэтического отражения они вовлекались с величайшим трудом и подчас не иначе, как оставляя за пределами этой сферы свою конкретную специфику.

Каковы причины этого явления? Их много.

Прежде всего следует указать на то, что историческая действительность XIII—XV веков не породила немедленно новых эстетических форм. 1237 год произвел крутой переворот во всей национально-политической жизни Руси, но формы художественной реакции народа на события не

могли измениться столь же стремительно. Господствующими формами историко-песенного фольклора долгое еще время продолжали оставаться былинный эпос и баллада.

Что касается былинного эпоса, то возможности его как формы отражения конкретно-исторической действительности в условиях XIII—XV веков были весьма ограничены. Выражая идеальные представления народа о героическом, весь проникнутый эстетикой подвига, эпос в условиях жестокого татарского ига не мог осознаваться иначе как повествование о давно минувших временах. И, воспринимаясь как историческая песня о далеком прошлом, он естественно впитывал в себя исторические черты современности, которые только там, в эпической действительности, и могли обрести достоверность, будучи оправданными идеальностью сюжетных исходов былин. Так, можно думать, что картины вражеского нашествия, черты тактики татарского войска, а также некоторые конкретно-исторические наименования — все эти реальные исторические впечатления XIII—XIV веков были спроецированы в эпическое прошлое, заново «историзованы» обстановку, в которой совершались подвиги киевских богатырей. Это явление можно назвать вторичной историзацией эпоса.

Но, поглощая таким образом часть исторических впечатлений народа, героический эпос, конечно, не исчерпывал всего многообразия народной художественной реакции на явления текущей действительности. Современность полна была трагических коллизий, и героический эпос с его идеальной эстетикой, естественно, не мог отразить этой стороны народного отношения к действительности. Из сложившихся к тому времени жанров этому типу впечатлений более всего была созвучна баллада с ее острым драматизмом, с ее живым и непосредственным отношением к жизни, с ее простотой и эмоциональной выразительностью. И действительно, XIII—XV века дают картину бурного развития балладного творчества. «Щелкан», «Авдотья Рязаночка», многочисленные песни о татарском полоне — такого расцвета баллады не знал ни один другой период истории русского фольклора.

В принципе, как это, например, показывает песня о Щелкане, баллады могли отражать и конкретно-исторические факты. Но совершенно очевидно, что баллада интересовалась отнюдь не всяким фактом (пусть даже и значительным), а лишь теми, содержание и структура которых в наибольшей мере отвечали ее основной эстетической тональности — тональности романтически-необычайного, драматического. Эта основная эстетическая установка баллады и была причиной того, что многие и многие исторические факты в XIII—XV веках оказались вне поля народного художественного внимания.

Итак, первое и главное, что ограничивало проникновение в народную поэзию XIII—XV веков конкретно-исторических фактов, — это была определенная эстетическая настроенность народного художественного сознания того времени.

Рядом с этим обстоятельством можно указать и еще одно, которое, впрочем, носит более общий и потому менее обязательный характер. Мы имеем в виду степень единства исторического сознания народа в XIV—XV веках. Это был период феодальной раздробленности. Многочисленные удельные княжества, возникшие некогда на развалинах древнерусского государства, вели постоянную борьбу между собой, дробясь и объединяясь, постоянно перекраиваясь в ходе этой борьбы. Татарское иго придавало этой борьбе особенно затяжной, особенно мучительный и противоречивый характер, так как захватнические планы татар нередко опирались на своекорыстные интересы некоторых русских князей, часто



использовавших в своей междоусобной борьбе татарские войска. Хотя сознание национального единства этим обстоятельством не только не подавлялось, но скорее даже активизировалось, обострялось, все же фактическое объединение Руси и, следовательно, осознание государственного единства замедлялись в сильнейшей степени. Если национальные идеалы были народу хорошо известны и весь историко-песенный фольклор этого времени насковзь проникнут их духом, то конкретно-государственные идеалы он вынужден был находить точно оцщупью, стихийно. Потому, разрабатываемая национальное содержание тех или иных исторических фактов, народное художественное творчество как бы не имело достаточной уверенности, реальной исторической опоры для того, чтобы закрепить их государственно-исторический смысл. На историзм фольклора это оказывало серьезное влияние: безусловно выражая национально-значимое, песни часто не были в состоянии облечь это значимое в конкретно-историческую форму. И вот еще одно объяснение того, почему историко-песенный фольклор XIV—XV веков больше тяготел к обобщенным формам, чем к конкретно-историческим. Разумеется, было бы неверно придавать этому обстоятельству абсолютное значение и отрицать на его основании вообще всякую возможность возникновения в ту эпоху песен с конкретно-историческим содержанием. Нет, исторические песни, конечно, могли возникать. И если мы указываем на трудности, связанные с рождением единства государственного сознания, то только в том плане, что, не будь их, процесс историзации художественного сознания и связанный с этим процесс оформления исторической песни совершались бы с гораздо большей легкостью и естественностью. Только в этом плане их и следует иметь в виду.

## 5

Сложные и подчас трудноуловимые процессы, протекавшие в историческом и художественном сознании Руси XIV—XV веков, имели один несомненный результат: они подготовили стабилизацию и начало расцвета исторической песни в середине XVI века.

Главным обстоятельством, определившим возможность этой стабилизации, было, конечно, объединение Руси, приведшее к созданию единого и сильного Московского государства. Обстоятельство это по существу заново сформировало историческое сознание народа, превратив сознание национальной общности в конкретно-историческое сознание государственного единства. Отныне все помыслы и устремления русского человека как бы получали совершенно определенное историческое измерение, являясь реакцией на конкретную историческую обстановку Московского государства и уже по одному этому отражая, фиксируя ее характерные черты.

На развитие художественного творчества это обстоятельство оказало влияние совершенно исключительное — в фольклор, каков бы ни был его жанровый состав (это вопрос особый), пришел конкретно-исторический герой, пришла историческая конкретность эстетических оценок.

Важно подчеркнуть, однако, что этот своеобразный переворот, происшедший в народном художественном сознании, не создал никаких принципиально новых жанров. Природа его более общего свойства. Сами по себе жанры во многом оставались прежними; изменилась лишь их внутренняя наполненность, их реальное конкретное содержание. Конкретный историзм, пронизавший, окрасивший все типы эстетических впечатлений, не отменил самих этих типов. Но, не поколебав их внутренней структуры, он сообщил им, однако, некое внешнее единство — единство конкретности отражения, и это явилось причиной того, что все песни, отмеченные призна-

ком конкретного историзма, рассматриваются обычно в науке как единый жанр. Здесь же источник и той неоднократно высказывавшейся мысли, что историческая песня как таковая испытала на себе формирующее воздействие других жанров, в частности лирической песни. Ошибочность этой мысли, на наш взгляд, состоит в том, что смешиваются, отождествляются два принципиально разных явления — множественность жанров, подвергшихся историзации, воспринимается как многообразие поэтических приемов, проявляющееся в рамках единого жанрового целого. Интерпретируемые как разнообразные проявления одного жанра, различные жанры, входящие в состав исторической песни, получают чисто формальное объяснение и не дают представления о тех реальных процессах, которые бы в достаточной мере оправдали это взаимовлияние жанров (будь это в действительности так). В самом деле, почему в XVI веке историческая песня должна была испытать на себе влияние песни лирической? Что стоит за этим фактом, какова его историческая мотивированность? И, главное, чем обогащается наше представление об исторической песне от признания этого факта?

На все эти вопросы невозможно получить ответ, если мы будем рассматривать многообразие жанров, реально входящих в состав исторической песни, как многообразие ее поэтических приемов. Только отказавшись от этой неверной предпосылки, только признав, что историческая песня возникла и всегда существовала как обширная совокупность самых разных жанров, отмеченных одним единственным общим признаком — обращенностью к конкретным явлениям действительности, — только в этом случае мы получим возможность правильно судить о природе и путях развития этого важного вида историко-песенного фольклора.

## 6

Характерную черту стабилизации исторической песни в XVI веке составляло то, что происходила она на прочной основе поэтических традиций, сложившихся в фольклоре в предшествующие периоды. Процесс историзации сознания хотя и получил уже весьма значительный размах, все же не поколебал еще прежних художественных навыков и не привел, как это случилось несколько позднее, к качественному перерождению принципов отражения действительности. В бурном круговороте исторических впечатлений народные певцы долгое еще время продолжают твердо держаться избирательного подхода к фактам, стремясь передать их смысл в полновесных, крупномасштабных художественных образах. Самостоятельный, в известной степени самоцельный интерес к факту — эстетическая инерция, захватившая историко-песенный фольклор в XVII веке и породившая в нем многие кризисные явления, — в XVI веке еще не обнаружился. Этим, вероятно, и объясняется то, что сюжетный состав историко-песенного фольклора XVI века сравнительно невелик, что народное творчество этого периода развивалось не столько по линии расширения круга тем, сколько по линии углубления, усложнения песенных циклов. Следями этого углубленного художественного внимания, этого стремления к цельности и острой выразительности формы отмечены почти все исторические песни XVI века.

Проникнутые острым ощущением исторической действительности, живым интересом к реальной конкретности фактов, они сохраняют, однако, верность традиции в том смысле, что не являются пассивным откликом на события, а всегда дают стройную, внутренне завершенную картину, вырастающую на основе яркого и самостоятельного по отношению к факту сюжета. Даже песня о взятии Казани, которая как будто в большей мере,

чем другие песни этого времени, фиксирует конкретные черты факта, послужившего ее основой,<sup>16</sup> — даже она обнаруживает принципиально художественную независимость: не теряясь в конкретном многообразии обстоятельств и деталей, сопутствующих этому крупному историческому событию, она сосредоточивает свое внимание на основной, остро драматической ситуации, полностью вымышленной. Эпизод столкновения Грозного с пушкарями — главный сюжетный стержень всей песни. Он один «держит» все нити ее действия, все же остальные эпизоды и реальные наблюдения составляют как бы «периферию» песни, входя в нее более или менее случайно.

Конечно, можно, по-видимому, говорить о том, что степень обобщенности отражения в данной песне значительно ниже, чем, скажем, в былинах, и, очевидно, прав Б. Н. Путилов, говоря, что «эпические сюжеты, в основе которых лежал широкий художественный вымысел, являющийся формой изображения и преобразования действительности, полнее и глубже отражали и обобщали существенные исторические явления».<sup>17</sup> Но столь же бесспорно и то, что, утратив былую монументальность изображения, историческая поэзия XVI века (в том числе и песня о взятии Казани) не утратила, однако, своей творческой независимости по отношению к фактам, отражала их не иначе как в плане художественной условности и, что особенно важно подчеркнуть, по-прежнему обращалась лишь к тем из них, которые в наибольшей мере поддавались творческой деформации в рамках художественно выразительного сюжета.

## 7

Если развитие историко-песенного фольклора в XIII—XV веках создало известную поэтическую инерцию, в силу которой традиционные художественные навыки долгое еще время сохранялись в исторической песне XVI века, то и новые принципы отражения действительности, окончательно окрепшие в XVI веке, в свою очередь придали развитию исторической песни весьма определенную тенденцию. Заключалась она в том, что художественное внимание народа со временем все больше и чаще обращалось к конкретным историческим фактам, все больше обретая опору в них как таковых.

Именно на этой эстетической основе, думается, возникли песни «Иван Грозный молится по сыне», «Смерть царицы», «Смерть Ивана Грозного», «Иван Грозный под Серпуховом», «Набег крымского хана», «Оборона Пскова от Стефана Батория», «Смерть Михайлы Черкашенина», «Часовой плачет у гроба Ивана Грозного». Все эти песни представляют собой отклики на конкретные исторические факты (масштаб фактов для нас в данном случае безразличен), причем в реакции на факт заключено все их содержание. Это, разумеется, не означает, что песня становится хроникой, что она стремится к точному воспроизведению факта. Факт, как и прежде, как и всегда, может отражаться в ней в любом аспекте. Песня может даже вообще не использовать его сколько-нибудь значительных черт. Но при всем том факт теперь является, так сказать, эстетическим центром песни, и это в сильнейшей степени сказывается на всей ее композиции. Стремясь выразить свое впечатление от факта, свое отношение к нему, певцы часто довольствуются лишь приблизительным его обозначением, и все повество-

<sup>16</sup> См.: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 180—181.

<sup>17</sup> Там же, стр. 181

вание сводится либо к своеобразному лирическому самовыражению («Часовой плачет у гроба Ивана Грозного»), либо к весьма статичному описанию события («Иван Грозный молится по сыне», «Набег крымского хана» и др.). Четкого сюжета, ярко характерного слитка конкретных представлений, способного поддерживать собственно художественный интерес независимо от позднейших переосмыслений реальной конкретности, легшей в основу песен, здесь очень часто нет. Это обстоятельство играет большую роль в исторической судьбе песни. Не имея в своем составе элементов, способных поддержать художественный интерес, при том, что значение исторических элементов становится для последующих поколений все менее ощутимым, песня лишается внутренней устойчивости и становится открытой для всевозможных переосмыслений, замещений и т. п. Не находя сюжетной опоры в реальном факте, песня нередко стремится связать его с ходячими сюжетными штампами или с фабульными конструкциями других исторических песен. С исчерпывающей полнотой эти процессы были проиллюстрированы на примере песни о Кострюке А. И. Скафтымовым (см. его «Поэтику и генезис былин»).

Так возникает известное противоречие между очевидной тенденцией исторических песен ко все более широкому охвату исторических явлений и возможностью ее реализации в условиях устной традиции. Все более усиливающаяся историзация сознания делает предмет поэтического интереса все больший круг реальных ситуаций, но фольклор часто словно не успевает за этим процессом в том смысле, что в нем нет необходимых условий для устойчивого существования многих песен. Те из песен, которые, являясь реакцией на определенные факты, обладают вместе с тем достаточной художественной самостоятельностью, обнаруживают гораздо большую устойчивость и независимость от позднейших переосмыслений. Сильная сюжетная основа в них в значительной степени ограничивает и затрудняет процесс выветривания исторически характерных черт. Что же касается тех песен, которые, не «успев» сложиться в достаточно характерный художественный организм, являются лишь «однослойной» реакцией на событие, то в них-то и проявляется с особенной очевидностью противоречие, о котором мы говорили выше.

Как мы уже отмечали, песен подобного типа в XVI веке было создано сравнительно немного. Основной массив песен XVI века прочно связан с традицией, с художественными заветами прошлого.

Поворот намечился на грани XVI и XVII веков. Вызревая постепенно, как бы исподволь, он проявился сразу же с большой силой. Всего лишь каких-нибудь двадцать с небольшим лет отделяют первые известные науке песни XVII века от «последней» песни века предыдущего. Но какие перемены! Эпическая монументальность старших песен, подчеркнутая обстоятельность их поэтического строя, — всего этого почти не видно в песнях XVII столетия. Зато неизмеримо вырос тематический кругозор песен, резко усилилось их публицистическое звучание. Песня стала энергичнее, острее, восприимчивее. Столь крутые перемены неслучайны. Уже самое начало XVII века ознаменовалось бурными событиями, имевшими огромные исторические последствия. Польско-шведская интервенция, крестьянская война под руководством Ивана Болотникова, народные ополчения, борьба партий и государств, религиозные и классовые битвы — такова была социально-политическая атмосфера XVII века. Все эти события в сильнейшей степени активизировали народную идеологию, и это, конечно, не могло не отразиться на ее художественных проявлениях.

Историческая песня продуктивно развивалась на протяжении всего XVII века. Однако легко заметить, что развитие это было отнюдь не

равномерным. Можно выделить по крайней мере два периода, в которые оно приобретало наиболее интенсивные формы: период национально-освободительной борьбы против иностранной интервенции и период Второй крестьянской войны под руководством Степана Разина. С этими двумя периодами связаны два наиболее значительных слоя песен XVII века. Есть, правда, еще и третий слой — песни так называемого азовского цикла, но связывать его с каким-либо определенным историческим периодом вряд ли возможно: отражая многолетнюю борьбу казаков с турками и попутно впитывая в себя мотивы пограничных стычек казаков с их степными соседями, этот песенный слой уходит своими корнями в более ранние эпохи, а, с другой стороны, многое воспринимает и от эпох позднейших. «Азовская тема», приобретая в XVII веке особую актуальность, лишь выявляет таким образом материал, который пришел в XVII век из других эпох и подвергся определенной обработке.

К первой из отмеченных нами групп песен можно отнести двенадцать сюжетов, получивших отражение в 84 вариантах. Сюда входят «Убийство царевича Дмитрия и Борис Годунов» (4 варианта), «Григорий Отрепьев» (22), «Плач Ксении» (2), «Сборы польского короля на Русь» (4), «Тушинский вор» (1), «М. В. Скопин-Шуйский» (35), «Поп Емеля» (10), «Василий Шуйский» (2), «Первое ополчение» (1), «Второе ополчение» (1), «Взятие Астрахани» (2), «Возвращение Филарета» (2). Как можно заметить, сравнительно небольшая вариативность здесь в значительной мере компенсируется широтой сюжетного диапазона: почти все основные моменты периода Смуты так или иначе отражены в песнях. Это и понятно — песни Смутного времени, складываясь в ходе событий, выполняли агитационную роль. Это была своеобразная художественная публицистика, звавшая на борьбу, отражавшая идеи, представления, взгляды борющихся масс и неизбежно использовавшая в своих целях наиболее распространенные предания, толки и слухи того времени.

Далеко не каждое из этих впечатлений могло дать материал для художественного обобщения. Но певцы и не слишком заботились о художественной форме. Для них важно было вовремя откликнуться на текущие события, поскорее принять участие в идеологической борьбе. И они создавали песни, главное достоинство которых заключалось в их злободневности, в их способности поэтически узаконить, утвердить народные оценки и воззрения в отношении тех или иных исторических событий. Потому в песнях этого времени мы часто не находим ни четкого сюжета, ни последовательности в развитии действия, ни сколько-нибудь значительной детализации. Эпическая обстоятельность в них сменяется патетической декламацией, лирической устремленностью, драматизм действия — остротой и напряженностью чувств. Такова, например, песня «Убийство царевича Дмитрия и Борис Годунов». В ней нет никакого сюжета, никакого действия. Она просто перечисляет события на Руси после смерти царя Федора Ивановича, давая остро тенденциозный «очерк» царствования Бориса Годунова, и эта концепция собственно и составляет внутреннюю цель песни. Образ Годунова (если здесь вообще уместно говорить об образе) создается исключительно публицистическими средствами. Конкретного «показа» нет, а есть лишь прямая, категоричная характеристика:

Появилась-то из бояр одна буйна голова,  
 Одна буйна голова, Борис Годунов сын;  
 Уж и этот Годунов всех бояр — народ надул.  
 Уж и вздумал полоумный Россеешкой управлять,  
 Завладел всюю Русью, стал царствовать в Москве.

Уж достал он и царство смертию царя,  
Смертию царя славного, святого Дмитрия царевича.<sup>18</sup>

Не случайно тут же песня говорит о возмездии:

Как услышал то Борис, злу возрадовался.  
Уж и царствовал Борис ровно пять годов;  
Умертвил себя Борис с горя ядом змейным,  
Ядом змейным кинжалом вострым.

Не изменяют общему публицистическому тону и те варианты,<sup>19</sup> которые дают образно-символическое изображение убийства Дмитрия. Классическая символика (битва сокола с коршуном) выступает здесь в качестве развернутой характеристики Годунова и Дмитрия, подчиненной все той же публицистической цели. Конкретного изображения здесь опять-таки нет, а есть прямая оценка событий, нарочито «нанизанных» в целях прямого обличения Годунова. Характерно, что и данные варианты, как и предыдущий, сразу же переходят к изображению возмездия:

Царил же он, злодей, ровно семь годов.  
Не вихрь крутит по долинушке,  
Не седой ковыль к земле клонится,  
То идет грозный божий гнев  
За православную Русь:  
И погиб Коршун на гнезде своем,  
Его пух прошел по поднебесью,  
Проточилась кровь на Москве-реке.<sup>20</sup>

В той же эстетической тональности — прямая характеристика и оценка события — выдержаны и многие другие песни: «Плач Ксении», «Василий Шуйский», «Народные ополчения 1611—1612 годов», «Возвращение Филарета», а также один из самых ранних вариантов «Скопина». Особенно показателен последний. Он свидетельствует, что хотя слух о загадочных обстоятельствах смерти знаменитого воеводы М. В. Скопина-Шуйского распространился в народе несомненно очень быстро и в дальнейшем послужил материалом для одной из лучших исторических баллад XVII века (об этом ниже), однако вначале народная поэзия реагировала на это событие более непосредственно, более, так сказать, «однословно»: в песне отражено впечатление, произведенное смертью Скопина.<sup>21</sup> Не стремясь ни к какой сюжетной стройности, певцы как бы характеризуют это событие с разных точек зрения. Скорбные плачи «московских гостей» и «сведских немцев» оттеняются злорадной усмешкой князей Мстиславского и Воротынского. В этом противопоставлении заключена возможность драматической ситуации, острого сюжета, но возможность эта здесь не используется. Песню определяет тон непосредственного лирического отклика.

Такая форма отражения действительности несомненно имела свои преимущества: позволяя быстро откликаться на многообразные явления и запросы текущего дня, она делала поэзию хорошим средством политической ориентации и повышала ее роль в идеологической борьбе. Но, как мы уже отмечали, столь бурное расширение тематического диапазона нередко шло в ущерб художественной глубине. Не успевая сложиться в крепкий художественный организм, многие песни, по-видимому, не переживали

<sup>18</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. VII. М., 1870, стр. 2—3.

<sup>19</sup> Там же, стр. 1—2; Архив КНИИК; рукоп. хр. Гос. публ. библ. им. Ленина. ф. Киреевского, ф. 125, п. 48, № 1.

<sup>20</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. VII, стр. 1—2.

<sup>21</sup> П. К. Симоны. Великорусские песни, записанные в 1619—1620 годах для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского царства. (Памятники старинного русского языка и словесности, вып. II), СПб., 1907, стр. 2—4.

породившего их времени. Не случайно, например, что песни именно этого типа почти не дают вариантов и не порождают циклов.

Так, песни о народных ополчениях 1611—1612 годов известны каждая всего в одной уникальной записи. «Возвращение Филарета», «Василий Шуйский» — в двух, а что касается «Плача Ксении» и «Скопина» (вариант Ричарда Джемса), то они и вообще не оставили в народной поэзии ни малейшего следа, и не будь они записаны в начале XVII века, мы и не знали бы о их существовании.

Песен подобного типа, было, конечно, много. Можно думать даже, что они были господствующей формой историко-песенного фольклора в указанный период.

Однако историческая поэзия развивалась не только в этом направлении. Очень часто, не находя достаточно четких и оригинальных форм, она вместе с тем всегда стремилась максимально использовать все те особенности явлений, которые могли дать материал для построения характерного сюжета. Несомненные следы этих поисков видны, например, в песнях о Гришке Отрепьеве. Сохраняя отчетливую публицистическую направленность, эти песни с особым интересом останавливаются на нескольких характерных эпизодах, которые, сгущая, конденсируя публицистическую мысль, укрепляют вместе с тем сюжетную основу песен. Эпизоды эти — речь матери царевича Дмитрия и подчеркнуто вызывающее поведение самозванца в Москве. Особенное внимание привлекает последний эпизод. Он служит главным опорным пунктом сюжета, и именно в его интересах идет процесс внутренней художественной концентрации в песне в последние времена. Свободно варьируясь во всех «периферийных» эпизодах и деталях, песня неизменно сохраняет этот центральный эпизод.

Оба эти эпизода не вымышлены. Факты, отразившиеся в них, имели место в действительности и несомненно вызвали большой интерес у современников.<sup>22</sup>

Конечно, песня по-своему перегруппировывает факты — разделенное во времени она сводит воедино, в условном «времени сюжета» — и мы указываем на эти реалии вовсе не с тем, чтобы вновь обсуждать традиционный вопрос об отношении песни к факту. Приведенные примеры нужны нам единственно для того, чтобы показать, что исторические песни этого времени, сохраняя свою публицистическую направленность, учитывали характер фактов и использовали малейшую возможность найти в них сюжетную опору.

Еще больший интерес в этом плане представляет самая распространенная версия песни о Скопине.

Как мы уже отмечали, вскоре после смерти М. В. Скопина-Шуйского (23 IV 1610 г.) была сложена песня, которая представляла собой лишь краткий лирический отклик на это трагическое событие. Ярко выражая народное отношение к нему, рисуя живую картину общенародного горя, песня, однако, не объективировала еще самого факта. Конкретное его содержание оставалось за пределами песни.

Между тем характер этого факта был таков, что долгое еще время он продолжал обсуждаться современниками, давая пищу для самых разнообразных слухов и толков.

23 апреля 1610 года на крестинах у князя И. М. Воротынского Скопин заболел и, проболев две недели, умер. В народе пошла молва, будто Скопин отравлен своим дядей Дмитрием Шуйским, завидовавшим его

<sup>22</sup> С. М. Соловьев. История России с древнейших времен, кн. IV. М., 1960, стр. 455.

славе. Как на непосредственную отравительницу указывали на жену Дмитрия Шуйского Екатерину, которая была дочерью Малюты Скуратова. Говорили о причастности к отравлению даже самого царя В. И. Шуйского. «Глаголют бо нещыи, яко отравлен бысть от царя Василия зависти ради...».<sup>23</sup>

Эти представления, естественно, отразились и в народной поэзии. По видимому, одновременно<sup>24</sup> с песней, о которой мы только что говорили, начали складываться также песни, рисующие обстоятельства гибели Скопина в соответствии с приведенным пониманием этого события.

Особенности художественной формы этих песен, равно как и особенности исторической жизни сюжета в последующие времена, объясняются прежде всего характером самого факта, послужившего основой песен. В самом деле, версия об отравлении героя на пиру завистниками да еще при участии дочери Малюты Скуратова балладна уже сама по себе. Поэтому неудивительно, что песня и возникла как баллада, и в дальнейшем, в процессе своего развития, обнаруживала тенденции, характерные прежде всего для баллад: так, если в варианте Кириши Данилова дочь Малюты Скуратова подносит Скопину чашу отравленного меда по наущению завистников-бояр, то в позднейших вариантах конфликту Скопина с отравителями придается уже частный характер. Стремясь до конца выявить балладные возможности сюжета, позднейшие певцы заменяют исторические мотивировки мотивировками сугубо частными и вводят дополнительные эпизоды и оттенки, которые придают сюжету еще более балладное звучание (предостережение матери Скопина, похвальба Скопина любовными победами, месть оскорбленной женщины).

Таким образом, возникнув на основе конкретного факта, используя его реальные компоненты для построения остро драматического сюжета, песня обретает необходимую сюжетную опору и в дальнейшем получает возможность развиваться независимо от исторического содержания сюжета. Исторический факт, давший первоначально развитие песне, постепенно в ней угасает, и основным регулятором дальнейшего развития становится художественная «формула» этого факта — т. е. сюжет как таковой. Эта особенность песен о Скопине, вообще характерная для лучших произведений историко-песенного фольклора, лишний раз говорит о том, что историческая песня XVII века развивалась не только вширь, но и вглубь, что песни, охватывая все более широкую сферу исторических явлений, стремились максимально использовать их потенциальные сюжетные возможности и что, следовательно, в формировании песни как оригинального художественного целого большая роль принадлежала характеру самого факта. От характера факта зависел не только жанр песни, но и ее историческая судьба. Факты «статичные», не заключающие в себе потенциальных «сюжетных» возможностей, вызывали лишь односложный лирический отклик, и такая песня, не имея «узлов», способных поддержать собственно художественный интерес, разрушалась и забывалась по мере того, как историческое впечатление, давшее ей жизнь, теряло свою актуальность. И, наоборот, те факты, которые заключали в себе элементы острой драма-

<sup>23</sup> Повесть князя Ивана Михайловича Катырева-Ростовского. Русская историческая библиотека (в дальнейшем — РИБ), т. XIII, СПб., 1909, стр. 683.

<sup>24</sup> Помимо свидетельства голландца Геркмана (Сказания Массы и Геркмана о Смутном времени в России. СПб., 1874, стр. 315), о существовании таких песен говорит «Писание о преставлении и погребении князя Михаила Васильевича Шуйского, рекомого Скопина» (РИБ, т. XIII, СПб., 1909), памятник 1612 г., который в эпизоде отравления Скопина на пиру если не пересказывает песню, то во всяком случае стилистически на нее опирается.



тической ситуации, давали песне характерный сюжет, интересный сам по себе, и этот сюжет стимулировал дальнейшее развитие песни независимо от переосмыслений, которым подвергалось собственно историческое его содержание.<sup>25</sup> К тому же нетрудно заметить, что и реальные исторические черты, «впаянные» в крепкий сюжетный каркас, сохраняются гораздо дольше и в более исторически-характерном виде, чем факты, не получившие сюжетного закрепления. Своеобразное напряжение, создаваемое сюжетом, замедляет процесс их выветривания, и многие из них сохраняются до тех пор, пока не разрушается сам сюжет. Факты же, не сплавленные в прочный сюжет, либо забываются (и песня исчезает), либо вступают в реакцию с другими сюжетными формулами, исторически безличными. Примером последнего являются такие песни, как «Взятие Астрахани», «Сборы польского короля на Русь», а позднее «Смерть царя Алексея Михайловича», некоторые варианты «Азова» и др.

## 8

После Смутного времени в развитии исторической песни наступил период, который можно назвать периодом относительного затишья. Новых сюжетов создается немного, да и те не получают сколько-нибудь заметного развития в вариантах.

Главная тема песен этого периода — различные внешнеполитические события. При этом наблюдается та же картина, что и прежде: одни песни просто выражают отношение народа к тому или иному факту, другим удается нащупать в факте характерный сюжетный стержень, третьи накладывают краски реальных событий на грунт старых сюжетных схем. Образцом первых является песня «Рождение царевича Петра», вторых — «Убийство царского посла Карамышева», «Земский собор» и отчасти «С. Р. Пожарский» и, наконец, третьих — «На литовском рубеже», «Царь Алексей Михайлович под Ригою», «Смерть царя Алексея Михайловича».

То, что во второй трети XVII века новых сюжетов было создано сравнительно немного, не означает, однако, что в развитии исторической песни наступил какой-либо спад. Видимое сужение тематического кругозора песен в значительной мере явилось следствием тех глубоких процессов, которые совершались в это время в историко-песенном фольклоре и которые привели к новой его активизации, к новому подъему в 60—70-е годы.

Первая крестьянская война, совпавшая во времени с национально-освободительной борьбой против польско-шведских захватчиков, была заслонена последней и не оставила поэтому сколько-нибудь заметных следов в фольклоре. Но народные устремления, с нею связанные, народные идеалы и классовые идеи не только не притупились, но приобрели особую актуальность и остроту. Снова, как и в конце XV века, на Дону и Волге собирались ватаги «вольных людей». Снова, как и тогда, звучали призывы «побивати своих бояр». А к концу 60-х годов движение угнетенных масс разрослось в широкую крестьянскую войну под руководством Степана Разина. Все эти явления, конечно, не могли не отразиться в фольклоре. Наиболее восприимчивыми в этом отношении оказались, естественно, те формы, в которых классовый опыт народных масс уже получил то или иное отражение. Сюда относятся прежде всего песни ермацкого цикла. Явившись когда-то «поэтическим прологом и спутником крестьян-

<sup>25</sup> Характерно, что именно песни с ярко выраженным сюжетом дают наибольшее количество вариантов.

ской войны»,<sup>26</sup> теперь они стали своеобразным ее эпосом и одновременно — могучим идеологическим оружием во все более усиливающейся классовой борьбе. И в конце 60-х годов, когда развернулась Вторая крестьянская война, эта поэзия голутвенных масс явилась прочной основой для выражения новых, теперь уже вполне конкретных, связанных именно с этим временем идей и представлений. Широкие типические картины теперь обрели конкретный исторический колорит, старые сюжеты стали связываться с определенными моментами разинского движения.

Но развитие фольклора пошло еще дальше. Классовый опыт народных масс стал гораздо богаче. Историческая действительность ставила перед ними новые проблемы, для отражения которых идейная и эстетическая основа ермацкого фольклора была слишком узка. Выразив самые общие идейные устремления «вольных людей» и лишь в незначительной степени отразив конкретную реальность самой их борьбы, ермацкий фольклор в новых условиях не мог уже в полной мере отвечать запросам борющихся масс. Новые задачи, новые конфликты, наконец, новые события — все это требовало и новых форм выражения. Поэтому в историко-песенном фольклоре 60—70-х годов не только начинается переплавка старого материала, но и создаются новые песни, коренным образом отличающиеся от ермацких. Дело, разумеется, не только в том, что в фольклоре появился новый герой — Степан Разин. Гораздо существеннее то, что впервые в истории фольклора классовая борьба народа получила вполне конкретные исторические очертания.

Если пафос ермацких песен состоял в утверждении свободы вольных людей, то разинские песни прямо зовут к борьбе и, что самое главное, показывают эту борьбу в ее исторически-конкретных проявлениях. В известном смысле можно сказать, что между ермацкими и разинскими песнями та же разница, что между былинным эпосом и исторической песней. Обобщенное, «идеальное» выражение реальных классовых конфликтов теперь уступает место конкретному отражению действительности, типичная сюжетная формула — конкретной исторической ситуации, эпически-монументальный образ — живому реальному герою, хотя и не лишенному идеализации. По-прежнему стремясь к широкому обобщению и часто используя старые типические образы и мотивы, разинские песни наполняют их конкретным содержанием. Песни теперь уже не просто рисуют монументальные картины жизни вольных ватаг, но нередко используют их в качестве экспозиции действия, которое если и не всегда является главным содержанием песни, то во всяком случае значительно конкретизирует обстановку. Так, например, в варианте П. В. Шейна<sup>27</sup> атаман зовет дружину в Астрахань, этот своеобразный «эпический город» разинского фольклора. В других вариантах эта картина служит введением к песне о сыне Разина.<sup>28</sup>

Но эта «вторичная историзация» ермацких песен сопровождается развитием и собственно разинского фольклора, в котором находят отражение черты, характерные именно для Второй крестьянской войны. Идеологически смыкаясь с ермацкими песнями, разинский фольклор дает остро современную трактовку старых социальных идей и отражает многие характерные моменты разинского движения.

<sup>26</sup> А. А. Горелов. Исторические песни о Ермаке — поэтический пролог и спутник Первой крестьянской войны в России. Русская литература, 1961, № 1, стр. 00.

<sup>27</sup> В. Ф. Миллер. Исторические песни русского народа XVI—XVII веков. Сб. Отд. русск. яз. и словесн. Акад. наук, т. 93, СПб., 1915, № 317.

<sup>28</sup> Там же, № 322, 327.

Показательна в этом отношении, например, песня о взятии Астрахани. Изображая Разина как типичного атамана вольных дружин и в ситуации, знакомой нам по ермацким песням (казаки плывут по Волге, стремясь остаться незамеченными), песня вместе с тем раскрывает смысл и характер борьбы разинцев — казаки берут Астрахань и убивают губернатора.

Вообще говоря, при всем том, что разинские песни ярко отразили характерные черты Второй крестьянской войны, сюжетов, сколько-нибудь определенно соотносимых с конкретными ее событиями, почти нет. Песен, о которых можно было бы сказать, что они имеют в виду такой-то реальный факт, всего четыре: «Взятие Астрахани», «Взятие Гурьева», (Яицкого городка), «Песня войска» и «Казаки получают известие о гибели Разина». Что же касается остальных песен, то, несомненно опираясь на реальные представления, связанные с именем Разина, и отражая иногда отдельные реальные события, они рисуют обобщенную картину. Значительную роль играет здесь и то, что некоторые представления о Разине очень скоро отделились в типичные сюжетные формулы, своеобразные *loci communes* разинского фольклора, и в качестве таковых стали переходить из сюжета в сюжет, придавая им тем самым еще большую художественную условность. Таковы, например, мотив неуязвимости Разина в бою, мотив вещего сна, завещание атамана, атаман и девица и т. п. Все они несомненно позднего происхождения, когда конкретные черты образа Разина в значительной степени сгладились, а осталась лишь поэтическая легенда о нем как о великом воине, удалом атамане, эпически монументальном герою.

## 9

С разинским движением был связан последний в XVII веке крупный подъем историко-песенного фольклора. В последней трети века в исторической поэзии вновь наступило относительное затишье. Из событий этого времени народная поэзия откликнулась лишь на четыре: рождение царевича Петра, неудачный поход князя В. Голицына в Крым, взятие Азова Петром и стрелецкий бунт 1698 года. В стороне от магистральной линии народной поэзии возник, правда, еще один песенный цикл — песни о Соловецком восстании 1668—1676 годов. Но это был специфический фольклор, возникший в среде старообрядцев и почти не получивший распространения за ее пределами.

Новый период в развитии исторической песни совпал с началом нового столетия.

В истории русского государства XVIII век представляет одну из самых ярких и бурных эпох. Начало его огласилось громом пушек Северной войны, которой Россия начинала решительную борьбу за право выхода на широкую международную арену, за право называться одной из ведущих держав мира. Великие петровские реформы потрясли самые основы народной жизни, вскрыли громадные потенциальные возможности народа, наметили широкие исторические перспективы.

Как всегда в эпохи коренных преобразований, резче проявились все традиции народной жизни — и прогрессивные, и отсталые, — и это придало особую остроту и противоречивость развитию русской истории на протяжении всего XVIII века. Ломка патриархальных порядков, мешавших дальнейшему развитию, и совершенно закономерное сопротивление крайним ее формам, колоссальный патриотический подъем и нараставшее за силье иноземщины, победоносные войны и небывалое обострение классовой борьбы — в этих драматических контрастах крепла и мужала русская нация в XVIII веке.

Все эти явления и процессы вызвали еще большую историзацию народного сознания, что, конечно, не могло не отразиться в фольклоре. И действительно, тематический кругозор исторической поэзии XVIII века во много раз превосходит все, что было достигнуто фольклором в этом отношении во все предшествующие времена.

Система факторов, определивших пути развития исторической песни в XVIII веке, весьма сложна. Выяснить ее в полной мере возможно лишь в результате специального исследования. Поэтому здесь мы остановимся лишь на двух обстоятельствах, которые хотя и не дают исчерпывающего объяснения всем процессам, протекавшим в исторической песне этого периода, но все же позволяют понять главное направление в ее развитии.

О первом из них мы уже говорили. Это — усиление, углубление историзации народного сознания, вызванное особой интенсивностью исторической жизни в XVIII веке.

Второе обстоятельство носит более специфический характер. Оно состоит в том, что в результате петровских реформ в самой, так сказать, структуре среды, создававшей фольклор, произошли серьезные изменения. К ним прежде всего относится образование регулярной армии. В интересующем нас отношении это означало, что огромные массы народа оказались в весьма специфических условиях, которые определили новые формы жизни, новые формы восприятия и, совершенно естественно, новые формы творчества.

Хотя в песнях XVIII века получили отражение и многие события «гражданской» истории, все же историческая песня этого времени в огромном своем большинстве обращена к истории военной. Это в полном смысле солдатская песня. В ней отчетливо виден русский солдат, вчерашний крестьянин, на долгие годы, а то и на всю жизнь оторванный от дома, солдат, победоносно шагающий по полям сражений и тоскующий по родине, гордый славой русского оружия и осуждающий палочную дисциплину, солдат, любящий и негодующий, беспечно веселый и глубоко размышляющий о своей тяжелой жизни.

Все эти стороны солдатского мировоззрения и определили особенности русской исторической песни не только в XVIII, но и в XIX веке.

Начиная с XVIII века песни отмечают так или иначе все сколько-нибудь значительные внешнеполитические события, особенно сражения, в которых стали приходиться участвовать русским войскам. Северная война и походы в Среднюю Азию, многочисленные турецкие войны и Семилетняя война, Отечественная война 1812 года и Крымская кампания, войны с Персией и на Кавказе — вот далеко не полный перечень событий, получивших отражение в исторической песне. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что если песни XVII века были художественной публицистикой своего времени, то начиная с XVIII века они стали своеобразной летописью. Понимать это нужно, разумеется, не буквально, не в том смысле, что песни стали давать точное отражение событий, а в том, что внимание их к историческим событиям неизмеримо возросло, в том, что оно в известном смысле приобрело даже характер самоцели. Солдаты создали свой военно-исторический эпос, в котором отражалась каждая победа русского оружия, гордое сознание превосходства над врагом.

Если взять исторические песни XVIII—XIX веков в их совокупности, то нетрудно убедиться, что они верно передают дух эпохи, отражают многие и многие реальные факты и характерные детали тех или иных событий. Однако в каждой отдельной песне таких конкретных черт обнаруживается сравнительно немного. При всем том, что песни стремились к максимальному учету исторических фактов и что исторический факт,

как никогда, приобрел для певцов самостоятельный эстетический интерес, песни очень редко отражают реальную его структуру.

На первый взгляд объяснить это можно тем, что столь свободное отношение к факту вообще характерно для исторической песни, что как художественное произведение она вольна обращаться к факту в любом аспекте.

Однако применительно к песням XVIII—XIX веков такое объяснение представляется недостаточным. Не выводя их из-под действия этого общего закона поэзии, можно, думается, указать и более, так сказать, непосредственную причину.

Дело, на наш взгляд, в том, что в основных своих чертах песни этого времени складывались независимо от тех фактов, которые получали в них то или иное отражение. В исторической песне XVIII века был выработан целый ряд своеобразных сюжетных стереотипов, отражающих наиболее типичные ситуации солдатской жизни: выступление армии в поход, объявление войны, приказ солдатам готовиться к походу, различные батальные картины (осада крепости, «скрадывание» вражеских караулов и т. п.), похороны военачальника, плачи по умершим царям с обязательной жалобой на современные порядки в армии и т. д. В рамках этих схем и отражались конкретные факты, часто не принося с собой в песню ничего, кроме своего наименования. Так, в песнях о выступлении в поход солдаты идут против шведов, турок, пруссаков, а в песнях о гибели военачальников упоминается то Суворов, то Румянцев, то Потемкин. То же можно сказать и о многих других песнях.

Можно заметить, что эта своеобразная инерция в наибольшей степени проявляется в песнях с лирическим складом. Выражая глубокие раздумья солдата над тяготами его жизни, песни этого типа используют тот или иной факт как непосредственный повод к самовыражению. Оттого реальная конкретность факта в них может и не присутствовать. Для непосредственной цели песни она не нужна, и отсюда возникает возможность различных исторических приурочений одной и той же сюжетной ситуации. В этом проявилось одно из следствий усилившейся историзации народного сознания: в теснейшей связи с историческими явлениями оказался сам быт народа, и потому обычные бытовые его песни приобрели конкретно-историческое звучание.

В значительно большей мере опираются на реальную конкретность событий песни эпического склада. Так, например, песня о Цорндорфской битве довольно точно передает некоторые реальные черты этого крупного события — гибель «нового корпуса», пленение генерала Чернышева и т. п. Достаточно отчетливо проявляется историческая основа и в песнях о битве при Эрестфере, об осаде Кистрина, о взятии Берлина и др.

Однако указанная инерция, стремление отразить факт при помощи сюжетного стереотипа, обнаруживается в значительной мере и здесь.

Наиболее характерным примером в этом отношении может служить песня о Чернышеве-пленнике.

Генерал-поручик Э. Г. Чернышев, командовавший частью русских войск в Семилетней войне, не пользовался в армии особой популярностью. Об этом, в частности, свидетельствуют песни, не входящие в цикл о Чернышеве-пленнике.<sup>29</sup> Чернышев выступает в них как типичный представитель палочной дисциплины, постоянный солдатский недруг.

<sup>29</sup> См., например, текст из сб. Черкасовой:

А начнут нас учить,  
Чернышев крепко кричит.  
(Рукоп. отд. ИРЛИ,

Р. I, оп. 43, № 1, лл. 75—76).

В Цорндорфской битве Чернышев попал в плен и был заключен в кистринскую тюрьму. С точки зрения военной истории, событие это, конечно, имело большое значение. И песня сразу же «забывает» реальные черты Чернышева и изображает его в ситуации, издавна известной в русском фольклоре, — герой в темнице. Никаких конкретных предпосылок для такой ассоциации, разумеется, не могло быть. Песня откликнулась не на пленение Чернышева как такового, а на пленение русского генерала, одного из солдатских военачальников. Потому и оказалось возможным соединение героико-патриотического сюжета с именем, вообще исключающим такое соединение.

Если таким образом старые сюжетные темы могли применяться к явлениям, не созвучным им в идейном плане, то объединение принципиально однородных явлений должно было происходить с тем большей естественностью. И действительно, примеров такого объединения исторические песни XVIII—XIX веков дают множество. Вспомним хотя бы сюжет «Герой в гостях у неприятельского короля», связывавшийся последовательно с именами Петра I («Петр I в Стекольном государстве»), Краснощекова («Краснощеков у прусского короля») и Платова («Платов у Наполеона»).

Случаи такого объединения, накладывания новых исторических красок на старый сюжетный «грунт», конечно, бывали и раньше (Ермак и Разин в Азовской темнице, Взятие Азова хитростью или при помощи подкопа, плачи о царях и т. д.). Однако прежде это было скорее исключением, нежели правилом. В основной своей массе исторические песни находили в фактах необходимую сюжетную опору, реальную или вымышленную. Факты «несюжетные» или вызывали «односложную» художественную реакцию, или попросту не получали никакого отражения.

XVIII век принес с собой то новое, что единственным стимулом обращения песни к факту стала историческая значимость последнего. Факты требовали художественной реакции независимо от того, насколько природа их допускала художественное отражение. Народная поэзия ставилась, таким образом, перед необходимостью отражать их любимыми средствами. Таких средств в ее распоряжении оказалось всего три: по-прежнему искать достаточно прочной сюжетной опоры в фактах, давать документальное описание факта и отражать факт в рамках старых сюжетных тем.

Что касается первой возможности, то в условиях бурно развивающейся исторической жизни использование ее по необходимости должно было быть весьма ограниченным. Певцы часто как бы «не имели времени» для того, чтобы полностью выявить сюжетный потенциал фактов, и отражали их наиболее «легким» способом. Все же несколько таких сюжетов было создано. К их числу можно отнести «Допрос пленного майора», «Казачи (или солдаты) узнают Петра I», «Смерть Лопухина» и др.

В большей мере была использована вторая возможность — статичное описание события. На такой основе построены, например, песни о битве под Красной Мызой, «Взятие Бендер», «Взятие Очакова», огромное боль-

Или:

Генеральские смотры — не ленись крестить черты,  
Чернышев страшен учить, сам громко он кричит.

(Рукоп. отд. ГПБ,

О, VII, № 246, л. 12 об.).

Или:

Не спасибо генералу Червышевскому:  
Не пиваючи, не сдаючи, морит силу.

(Рукоп. отд. ГПБ,

Собр. Титова, 4272, № 130, л. 46).

шинство песен о присоединении Кавказа и многие другие. В них можно найти немало исторически верных деталей (многие из них даже указывают точную дату события), иногда они поднимаются до известного художественного обобщения, но в целом повествование в них отличается сухостью, очень небольшой степенью изобразительности и шаблонностью (впрочем, нужно иметь в виду, что многие из них были подвергнуты определенной правке со стороны собирателей и публикаторов и таким образом дошли до нас с весьма существенными искажениями).

Песни этого типа отличаются наименьшей устойчивостью. Не содержа в себе элементов, способных поддерживать собственно художественный интерес у поздних поколений, и в то же время требуя большого напряжения исторической памяти, они быстро забывались<sup>30</sup> или обнаруживали тенденцию к слиянию с более характерными сюжетными схемами. Именно в этих песнях с наибольшей отчетливостью проявилось то характерное противоречие, о котором мы говорили выше, — противоречие между стремлением к полноте исторического отражения и возможностью его осуществления в условиях устной традиции. Безмерно разившись вширь, отразив, зафиксировав живую конкретность реальных событий, историческая песня нового времени утрачивает постепенно большую часть этих своих достижений. Сохранение их в устной традиции становится почти невозможным. Выживают и несут живую правду эпохи лишь песни с отчетливо выраженным самобытным сюжетом. «Внутренняя художественная» концентрация (очень точный термин, предложенный А. П. Скафтымовым), которой совершенно неизбежно подвергается любой сюжет, разрушая многие конкретные детали («периферию сюжета», по выражению того же А. П. Скафтымова), не разрушает, однако, самого содержания, кристаллизованного в сюжете.

Что же касается остальных песен, лишенных самобытного сюжета, то процесс внутренней концентрации оказывается для них губительным. Направление его в таких песнях определяется и регулируется не характером самого сюжета, а факторами, в значительной степени случайными, — выделением в песне какого-либо одного мотива, возможностью связать содержание песни с другим сюжетом и т. д. Так или иначе, но дальнейшее развитие песни происходит не в духе ее содержания, а это приводит в конечном счете к ее распаду.

В связи с этим совершенно естественно встает вопрос: не приходит ли историческая песня в XVIII—XIX веках к своему концу, не свидетельствуют ли указанные явления о ее деградации.

Большинство исследователей отвечало на этот вопрос утвердительно. Различие заключалось лишь в том, что одни (П. А. Бессонов, В. В. Каллаш, М. Н. Сперанский) относили начало упадка исторической песни к послепетровской эпохе, а другие отодвигали этот процесс еще на столетие вперед (Э. С. Литвин).

Нам такая постановка вопроса представляется несколько односторонней. И прежде всего потому, что в своих выводах исследователи исходят из представлений об эволюции исторической песни как единого жанра и связывают ее историческую судьбу с факторами, далеко не объясняющими всех ее особенностей на позднем этапе развития. «Пока освободительное движение в России носило антифеодалный характер, — пишет, например, Э. С. Литвин, — пока крестьянство оставалось основным трудящимся классом общества, оно непрерывно создавало песни, обобщавшие огромный исторический опыт его борьбы. В обстановке сложившегося капиталисти-

<sup>30</sup> В устной традиции сохранялись, как правило, лишь краткие их редакции.

ческого строя, когда на первый план стало выступать противоречие между пролетариатом и буржуазией, когда крестьянство перестало быть единым классом, неизбежно происходит постепенное снижение и угасание жанра исторической песни. Его последние образцы уже не отличаются ни широтой масштабов художественного обобщения, ни той политической заостренностью и воинствующим демократизмом, какие были свойственны исторической песне в период ее расцвета». <sup>31</sup> И далее, противопоставляя старшую историческую песню историко-революционным песням рабочих, Э. С. Литвин продолжает: «Ни в их (рабочих песен, — Л. Е.) идейной направленности, ни в художественной форме по сравнению с старейшей исторической песней нет того сходства в способах и средствах показа действительности, которое обязательно в рамках единого жанра». <sup>32</sup>

Не отрицая справедливости наблюдений Э. С. Литвина над идейными и художественными особенностями поздних исторических песен, заметим, однако, что указанные особенности не имеют отношения ни к жанровой характеристике исторической песни (ибо эти особенности не жанрового порядка, как и сама историческая песня — не жанр), ни тем более к вопросу об исторической ее судьбе. И «широта масштаба художественного обобщения», и «политическая заостренность», и «воинствующий демократизм» — все это может характеризовать лишь содержание исторической песни на разных этапах ее развития, но не природу ее как определенной формы отражения действительности. Идейная направленность исторической песни в разные эпохи могла принимать различные формы (это определялось факторами, регулирующими развитие общественного сознания в целом); историческая песня знала и большие взлеты, и явные неудачи; но в зависимости от этих ее идейно-художественных «состояний» вопрос о существовании ее как исторически-закономерной формы отражения действительности никогда не стоял. Эволюция мировоззрения, отразившаяся на содержании и художественной форме исторической песни, не отменила самого ее существования. Она отразилась на характере оценок исторических явлений, во многом изменила поэтику и стиль исторической поэзии, но сама историческая песня осталась той же самой исторической песней, с ее обостренным вниманием к конкретно-историческим явлениям, с ее постоянной готовностью откликнуться на них.

Любопытно отметить, что признать это склонна как будто и Э. С. Литвин. Так, уточняя свои наблюдения, приведенные нами выше, она, в частности, пишет: «Сказанное отнюдь не означает, что в русском фольклоре угасла историческая тема. Но историческая тема питает разные виды народного творчества и может находить в них различное художественное воплощение, что в свое время очень наглядно проявилось в соотношении былины и исторической песни». <sup>33</sup>

И все же исследовательница находит возможным говорить об «угасании исторической песни». Почему? На каком основании? Да только на том, что старшие исторические песни она считает едиными в жанровом отношении, а в поздних песнях усматривает отход от этих жанровых норм. В этом и состоит, на наш взгляд, ее основная ошибка. Ибо, как мы пытались показать выше, никакого «сходства в способах и средствах показа действительности, которое обязательно в рамках единого жанра», в исторической песне не было никогда — ни на ранних, ни на поздних этапах ее развития. Историческая песня всегда была конгломератом многих жанров

<sup>31</sup> Э. С. Литвин. Русская историческая песня XIX века. Русский фольклор. Материалы и исследования, VI, М.—Л., 1961, стр. 242.

<sup>32</sup> Там же, стр. 243.

<sup>33</sup> Там же.



(«способов и средств показа действительности»), многообразным в жанровом отношении проявлением конкретно-исторического восприятия явлений действительности, и, следовательно, в определении ее исторической судьбы мы должны исходить не из этих ее жанровых «мутаций», а из того, сохранились или исчезли предпосылки конкретно-исторического отношения народного художественного сознания к явлениям действительности. Только этот вопрос и существен. Только он и никакой другой.

Однако что же все-таки происходит в исторической песне в XVIII—XIX веках? Почему снижается ее художественный уровень и ее способность отражать неповторимую характерность явлений действительности?

Объяснение, на наш взгляд, здесь может быть лишь одно: историческая песня явилась такой формой отражения действительности, реализация всех возможностей которой в условиях устной традиции была просто невысказана. Конкретное историческое впечатление, оформившись в характерный художественный сюжет, могло отражать «правду эпохи» только в том случае, если оно оставалось неприкосновенным в позднейшие времена. И как раз этой-то неприкосновенности и не могла обеспечить сюжетам устная традиция. Внутренняя художественная концентрация, неизбежная в фольклоре, столь же неизбежное взаимодействие сюжета с новыми историческими впечатлениями, наконец, всевозможные чисто механические деформации, число и характер которых не поддаются никакому реальному учету, — все эти явления, повторяем, совершенно неизбежные в условиях устной традиции, расшатывали, разрушали историческую основу песни, ослабляли ее художественный потенциал.

Отдельные песни — те, в которых «правда эпохи», живые исторические впечатления были отлиты в характерный, «крепкий» сюжет, — выходили из этого процесса с меньшими потерями. Но закономерность художественного развития народа состояла в том, что возможностей для создания таких сюжетов с течением времени становилось все меньше и меньше: бурно прогрессирующая историзация сознания принуждала реагировать на все более широкий круг явлений, и фольклор все чаще должен был идти на известные художественные жертвы. Отражая явления «одно-одно», эмпирически-позитивно, песни не обретали основы, способной поддержать художественный интерес в последующие эпохи, а прибегая к «амальгамам» (по выражению В. В. Калаша), они утрачивали характерную правду конкретного явления. Конкретно-исторический принцип отражения требовал иных, нефольклорных, форм воплощения, форм, которые оградили бы произведения, созданные на его основе, от закономерных и случайных деформаций, возможность (и даже неизбежность) которых заложена в устной традиции.

Вот почему нужно говорить не об «угасании» исторической песни в XVIII—XIX веках, но о том, что эстетические возможности ее оказались исчерпанными, а только о том, что в условиях устной традиции эстетическая эффективность исторической песни становилась с течением времени все более ограниченной. Силы, развязанные в исторической песне, оказались гораздо больше возможностей их использования в фольклоре. Потому, не утрачивая своей исторической необходимости и, больше того, становясь со временем все более закономерной и естественной формой реакции на конкретные явления действительности, историческая песня оказывается все менее способной решать стоящие перед ней задачи. Вопрос о судьбе исторической песни как никогда прежде становится частью вопроса о судьбе фольклора вообще, о сравнительной ограниченности его возможностей в отражении исторической действительности, требовавшей уже новых, более совершенных художественных форм.

П. В. ЛИНТУР

## БАЛЛАДНАЯ ПЕСНЯ И ОБРЯДОВАЯ ПОЭЗИЯ

Вопрос о происхождении славянской народной баллады остается неразъясненным в современной науке и вызывает оживленную дискуссию. Для решения этого вопроса определенное значение могут иметь наблюдения над живым бытованием баллад в Прикарпатье, изучение украинских баллад в их межславянских исторических связях.

Значительную группу баллад, сюжеты которых строятся на мифологических представлениях (превращение человека в дерево, превращение женщины в птицу, кровосмешение, сюжеты «сестра брата отравила», «женых-мертвец», «свекровь извела невестку»), следует отнести к древнейшей эпохе, эпохе распада родовых отношений. Широкое бытование этих сюжетов в фольклоре всех славянских народов позволяет сделать предположение, что они возникли в период до завершившегося подразделения славян на восточных, западных и южных.

В глубокой древности названных сюжетов убеждает нас также факт органической их связи с обрядовой поэзией. На эту связь в свое время обратили внимание такие авторитетные исследователи народной песни, как Ю. Горак,<sup>1</sup> Н. П. Андреев,<sup>2</sup> Ф. Колесса.<sup>3</sup> Последний доказывает происхождение баллады о дочке-пташке из обрядовой поэзии, указывая на ее бытование у восточных и западных славян как свадебной песни.

Решив проверить достоверность высказываний Ю. Горака, Ф. Колессы, Н. Андреева, мы пересмотрели десятки фольклорных сборников — украинских, белорусских, русских, польских, словацких, чешских — и убедились в несомненной близости и органической связи славянской балладной песни с обрядовой поэзией. Оказывается, многие баллады имеют не только сюжетное, но и текстуальное совпадение с древнейшими обрядовыми песнями.

Органическая связь балладной песни с обрядовой поэзией подтверждается многочисленными конкретными фактами. Она бросается в глаза, когда сравниваешь народные баллады с календарными песнями: колядными, веснянками («гаївками» и «риндзівками»), русальными и купальскими.

Приведем ряд примеров.

1. Баллада, развивающая мотив кровосмешения («Мала вдова девять сынов»),<sup>4</sup> обнаруживает поразительное сходство с колядной песней «Ей

<sup>1</sup> См. вступительную статью в сб.: Slovenské ľudové balady. Balady zozbierané a štúdiu napísal Jiří Horák. Bratislava, 1956 (в дальнейшем — Horák).

<sup>2</sup> Русская баллада. Предисл., ред. и примеч. В. И. Чернышева. Вступ. статья Н. П. Андреева. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1936 (в дальнейшем — Русская баллада).

<sup>3</sup> Ф. Колесса. Баляда про дочку-пташку в слов'янській народній поезії. Lud słowiński, t. III, z. 2, Kraków, 1934, str. 147—185; t. IV, Kraków, 1938, str. 1—26.

<sup>4</sup> Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким. М., 1878 (в дальнейшем — Головацкий), ч. II, стр. 599. — Мы записали в Закарпатье не-

у попаді у Левицької».<sup>5</sup> Перед нами одна и та же песня, мы видим не только сюжетное, но и текстуальное совпадение.

2. Широко известная в фольклоре украинском,<sup>6</sup> белорусском<sup>7</sup> и русском<sup>8</sup> балладная песня о разлуке голубки с голубем («Ой под лісом, под калиною, Там сидів голуб с голубиною») поется в Закарпатье как колядка вдовам («Под кыдриною, под зеленою — ой дай боже!»).<sup>9</sup> О древности этой песни свидетельствует факт бытования ее во всех восточнославянских землях, причем близость между украинскими, белорусскими и русскими текстами столь велика, что нужно считать их вариантами одной и той же песни. Сюжетное и текстуальное совпадение вариантов подсказывает мысль о существовании баллады на мотив разлуки голубки с голубком еще в период до разделения восточных славян на три народности. Эта песня пользуется исключительной популярностью в Прикарпатье (мы записали в 1940—1964 годах до пятидесяти ее вариантов; она поется буквально в каждом закарпатском селе). Здесь она зафиксирована и как колядка.

Многовековая история данного сюжета нам представляется в следующем аспекте: в эпоху родового строя он бытовал на территории «колыбели славян» (между Карпатами—Вислой—Днепром и Верхним Днестром) как обрядовая песня, а потом выделился из обрядового синкретизма и стал лиро-эпической песней, которая в одном и том же звучании, в одном и том же тексте исполнялась певцами всех восточнославянских племен (позже — народностей и народов).

3. Русская лиро-эпическая песня на мотив «девушка выходит за того, кто поймал ее венец», записанная в Смоленском уезде («А рано, рано пава летала»),<sup>10</sup> обнаруживает почти дословное сходство с колядной песней, чрезвычайно распространенной на Украине<sup>11</sup> и в Белоруссии.<sup>12</sup> К этой колядке примыкают украинская<sup>13</sup> и русская<sup>14</sup> баллады о молодце, который, выполняя задание девушки — поймать брошенный в воду венец, — тонет.

сколько вариантов этого сюжета, распространенного в Западной Украине, Белоруссии и в России.

<sup>5</sup> Головацкий, ч. II, стр. 45.

<sup>6</sup> Waclaw z Oleska. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Lwow, 1833 (в дальнейшем — Waclaw z Oleska), str. 413; Головацкий, ч. II, стр. 514—515, 582, ч. III, стр. 452; П. Чубинский. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, т. V. СПб., 1874 (в дальнейшем — Чубинский), стр. 206, 238, 246—248, 310, 317; А. Лоначевский. Сборник песен буковинского народа. Киев, 1875 (в дальнейшем — Лоначевский), стр. 128; Г. Де-Воллан. Угродские народные песни. Зап. Русск. геогр. общ. по отд. этногр., т. XIII, вып. 1, 1885, стр. 71; O. Kolberg. Pokucie, t. II. Lwow, 1883 (в дальнейшем — Kolberg), str. 129—130, и др.

<sup>7</sup> П. Шейн. Белорусский сборник, т. I. СПб., 1890 (в дальнейшем — Шейн), стр. 413—414; Г. Ширма. Двести белорусских народных песен. М., 1958 (в дальнейшем — Ширма), стр. 109.

<sup>8</sup> Народные баллады. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Д. М. Балашова. Общ. ред. А. М. Астаховой. Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 2. М.—Л., 1963, стр. 259—260; Русская баллада, стр. 241—243; Великорусские народные песни, изданные А. И. Соболевским, тт. I—VII. СПб., 1895—1902 (в дальнейшем — Соболевский), т. IV, №№ 143—150; т. V, №№ 683—687, 689—693.

<sup>9</sup> Подкарпатська Русь. Часопис, посвячений познано родного краю, педагогічним и літературним справам, год изд. IX, №№ 9—10, Ужгород, 1932.

<sup>10</sup> Русская баллада, стр. 193—194.

<sup>11</sup> Головацкий, ч. II, стр. 85; Kolberg, т. I, стр. 110; В. Гнатюк. Колядки і щедрівки, т. II. Львов, 1914 (в дальнейшем — Гнатюк), стр. 167—173; П. Линтур. Угродские коляды. Ужгород, 1942, стр. 26—27.

<sup>12</sup> Е. Романов. Белорусский сборник, ч. VIII, стр. 119.

<sup>13</sup> Ф. Колесса. Українська усна словесність. Львов, 1938, стр. 471.

<sup>14</sup> Русская баллада, стр. 194—195.

Песни данного сюжета возникли на материале магического действия ворожбы: девушки вили венки, пускали их на воду и гадали: «кто поймает мой венец, за того я замуж пойду». Этот обряд послужил основой для целого ряда обрядовых, лиро-эпических и лирических любовных песен.

Что названная русская песня «А рано, рано пава летала» не случайно и не ошибочно отнесена собирателями фольклора к лиро-эпическим и не составляет исключения в славянском устном творчестве, — об этом свидетельствует польская запись Э. Глогера «Cienka mała koporielka»,<sup>15</sup> опубликованная в сборнике «Старинные думы и песни», содержащем очень хорошие образцы народных баллад; и здесь данный сюжет фигурирует как лиро-эпическая песня. Не вызывает сомнения органическая связь названных балладных песен с колядными. Русская песня «А рано, рано пава летала», вероятно, восходит к белорусским колядкам.

4. Баллада о «заклятии» матерью непослушного сына и о превращении его в дерево (явор), очень популярная в украинском,<sup>16</sup> белорусском,<sup>17</sup> русском,<sup>18</sup> западнославянском<sup>19</sup> и т. д. устном творчестве, была зафиксирована в Галиции как колядная песня («В неділю рано мати сына лала»)<sup>20</sup> Между этой колядкой и балладной песней полное сюжетное (а местами и текстуальное) сходство: мать, прокляв сына, выгоняет его из дому. Сестра плачет и спрашивает брата, когда он вернется. Брат отвечает, что вернется тогда, когда солнышко «наспак зійде». Вследствие «заклятия» сын превращается в зеленый явор, а его конь — в серый камень. Спустя некоторое время мать, пожалев о своем поступке, оплакивает сына. Однажды она, убегая от дождя, скрылась под зеленым явором и сломила зеленую веточку. И вдруг дерево проговорило человеческим голосом:

Мати моя наймиленша,  
Не лам же мі пальці (кості) мої,  
Пальці мої дрібненькіі.  
Не далась мі в селі жити,  
Дай же мені в полю быти.  
Мати того вислухала,  
Аж вся в порох розсыпала.<sup>21</sup>

5. Колядная песня о тонущей девушке, которая просит по очереди отца, мать, брата и сестру, чтобы протянули ей руку и спасли ее, но они не желают, и только милый спасает ее (в некоторых вариантах, наоборот, родные хотят спасти девушку, а она отклоняет их помощь), широко бытовала в Юго-Западной Руси.<sup>22</sup> В Прикарпатье была записана А. П. Торонским и лиро-эпическая песня на тот же сюжет («Плывало дівчатко по тихом Дунаю»)<sup>23</sup> Сходство почти дословное.

<sup>15</sup> Z. Gloger. Starodawne dumy i piesni. Warszawa, 1877, str. 25, № 16.

<sup>16</sup> Головацкий, ч. II, стр. 585—586, 712—713; ч. III, стр. 100; Ф. Колесса. Українська усна словесність, стр. 464—465; Ф. Колесса. Народні пісні з Галицької Лемківщини. Львов, 1929, № 269; М. Максимович. Украинские народные песни, ч. I. М., 1834, стр. 137—138; Б. Гринченко. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях, т. III. Чернигов, 1899 (в дальнейшем — Гринченко), стр. 420—421.

<sup>17</sup> Шейн, стр. 336—338.

<sup>18</sup> Соболевский, т. I, №№ 254—261.

<sup>19</sup> Horák, str. 91—93; K. Erben. Prostonárodní české písně a říkadla. Praha, 1937, str. 383; Polska epika ludowa. Opracował St. Czernik. Wrocław—Kraków, 1958 str. 265—266.

<sup>20</sup> Головацкий, ч. II, стр. 55—56.

<sup>21</sup> Ф. Колесса. Народні пісні з Галицької Лемківщини, стр. 339.

<sup>22</sup> Головацкий, ч. II, стр. 80, 161—162; ч. IV, стр. 88—89, 141—142; Гнатюк, т. II, стр. 242—245 и др.

<sup>23</sup> Головацкий, ч. II, стр. 726.

6. В белорусском фольклоре мы встретили лиро-эпическую песню о девушке, которая «держит перевоз» и отказывается перевезти отца, мать, брата, сестру, но перевозит милого («На тихеньком Дунаю, Дунаю перевоз девка держала»).<sup>24</sup> Бросается в глаза сюжетное и текстуальное сходство этой песни с колядками («Плила Зофійка краем Дунаем»).<sup>25</sup>

7. Лиро-эпическая песня «Пасла Маруся четыре волы в ялині» из сборника Жеготы Паули дословно совпадает с колядкой.<sup>27</sup>

Примеров, свидетельствующих об органической связи лиро-эпических песен с колядными, можно привести гораздо больше; например, сюжеты о девушке, обманутой обольстителем,<sup>28</sup> о молодце, который едет в погоню за турком,<sup>29</sup> о молодце, попавшем в неволю и просящем у родных выкуп,<sup>30</sup> и т. д.

Народная баллада обнаруживает также внутреннюю и внешнюю близость к весеннему и летнему циклу календарных обрядовых песен.

Одна из самых древних и широко бытующих на восточнославянской территории балладных песен на тему ворожбы с целью возвращения милого («На тім боці Дунаю» или «Ой на горі синета») сюжетно и текстуально совпадает с веснянкой — «гаёвкой».<sup>31</sup> В особенности популярна эта песня в Прикарпатье, где мы записали несколько десятков ее вариантов.

Веснянки-гаёвки поются девушками, которые, взявшись за руки и образуя длинную вереницу-хоровод, делают движения, напоминающие ходьбу в роще (роща-гай, отсюда «гаёвка» — песня, исполняемая в гае-роще). Движения хоровода девушек и исполняемые ими песни имели магическое значение. Магический смысл сохранила и лиро-эпическая песня о чабане. Закарпатский вариант этой песни, записанный нами в селе Репинное Межгорского района, звучит как магическое заклинание:

Ой на горі синета —  
Синета-синета-синета —  
Пасло дівча ягнята —  
Ягнята-ягнята-ягнята.  
Накопало коріння —  
Коріння-коріння-коріння,  
Э-під білаго каміння —  
Каміння-каміння-каміння.  
На ріці го помила —  
Помила-помила-помила,  
В полоці го варила —

<sup>24</sup> Е. Романов. Белорусский сборник, т. I, вып. 1 и 2. Киев, 1885, стр. 102.

<sup>25</sup> Головацкий, ч. III, вып. 2, стр. 75—76; Гнатюк, т. II, стр. 239—242; В. Шухевич и ч. Гуцульщина, т. IV. Львов, 1902, стр. 104, 115, 128 и др.

<sup>26</sup> Piesni ludo ruskiego w Galicyi. Zebrał Zegota Pauli, I—II. Львов. 1839—1840, т. II, стр. 33—34.

<sup>27</sup> Гнатюк, т. II, стр. 218—226; Головацкий, ч. II, стр. 144—145; ч. IV, стр. 86—87, 133.

<sup>28</sup> Как песня лиро-эпическая: Головацкий, ч. I, стр. 163, 205 и др.; как колядка: Головацкий, ч. II, стр. 87—88; Шейн, стр. 71—72; Гнатюк, т. II, стр. 114—115.

<sup>29</sup> Ж. Паули, I, стр. 165—166 (баллада); Головацкий, ч. II, стр. 32—35; Линтур, стр. 37—38 и др. (колядка).

<sup>30</sup> Головацкий, ч. I, стр. 46—48; ч. III, стр. 596, 725—726; П. Линтур. Народні балади Закарпаття. Ужгород, 1959, стр. 107—108 (баллада); Гнатюк, т. II, стр. 68—69 (колядка).

<sup>31</sup> Записана как веснянка: Головацкий, ч. II, стр. 678—679; Українські народні пісні — календарно-обрядова лірика. Вступна стаття, упорядкування, підготовка текстів та примітки О. І. Дея. Київ, 1963 (в дальнейшем — Дея); стр. 179; Л. Ященко. Буковинські народні пісні. Київ, 1963 (в дальнейшем — Ященко), стр. 39—40; записана как баллада: Головацкий, ч. III, стр. 29—30, стр. 189—190; Kolberg, т. II, стр. 256; Шейн, стр. 311—313.

Варила-варила-варила.  
 А ще корінь не скипів —  
 Не скипів — не скипів — не скипів,  
 А вже мильї прилетів —  
 Прилетів-прилетів-прилетів.  
 — Що тя, мильї, принесло —  
 Принесло-принесло-принесло?  
 Чи сивый кінь, чи весло —  
 Чи весло — чи весло — чи весло?!  
 Мене приніс сивый кінь —  
 Сивый кінь — сивый кінь — сивый кінь,  
 Бо ты моя, а я твій —  
 А я твій — а я твій — а я твій!

Глубокая внутренняя связь между обрядовой календарной и лиро-эпической песнями данного сюжета не вызывает никакого сомнения. В основе той и другой лежит первобытное верование в магическую силу.

И внешняя форма этой песни говорит об органической ее связи с обрядовой поэзией. Например, все закарпатские варианты баллады на мотив ворожбы с целью возвращения милого имеют припев-рефрен, что свидетельствует о хоровом исполнении.

Белорусские и украинские тексты песни о чабане составляют единое целое. Следовательно, эта песня бытовала в среде восточнославянских племен до разделения их на три народности.

Прослеживая исторические связи между лиро-эпическими песнями и календарной обрядовой поэзией весеннего цикла, мы обратили внимание на белорусскую балладу о добром молодце, убитом на войне, к которому прилетают три «зязули» — кукушки — и оплакивают его смерть («Як у поле под дубровушкой»).<sup>32</sup> Песня подчеркивает глубину и постоянство материнских чувств: в то время как жена и сестра оплакивают родного человека «день до вечера» и «год до году», мать — «век до веку», и материнские слезы не может высушить ни солнце, ни мороз. Эта прекрасная баллада, жемчужина белорусского устного творчества, по своему идейному замыслу и по развитию сюжета перекликается с украинской русальней песней «Да летить стріла та уздовж села».<sup>33</sup> Факт идейного и сюжетного родства между украинской обрядовой и белорусской лиро-эпической песнями подтверждает нашу мысль о древнейшей общей основе восточнославянского фольклора.

Эта же мысль возникает при сопоставлении белорусской песни об утонувшей девушке, которая наказывает родным, чтобы они не ловили в море рыбу, ибо рыба — это ее белое тело, чтобы не черпали из моря воду, ибо морская вода — это ее слезы, чтобы не косили в море траву, ибо морская трава — ее русые косы, чтобы не «рвали в синем море красок», ибо «краски» — ее глаза,<sup>34</sup> — с украинской «риндзівкой»<sup>35</sup> (величальной обрядовой песней, которую поют накануне пасхи) и купальской песней.<sup>36</sup>

На связь балладной песни о девушке-воине (девушка отправляется на войну вместо брата или отца) с календарной поэзией обратили внимание М. Драгоманов<sup>37</sup> и И. Сазонович,<sup>38</sup> причем первый отмечает, что быто-

<sup>32</sup> Шейн, стр. 323—324; Е. Романов. Белорусский сборник, т. I, стр. 29, 391—393.

<sup>33</sup> Дей, стр. 243.

<sup>34</sup> Е. Романов. Белорусский сборник, т. I, стр. 393—394.

<sup>35</sup> Дей, стр. 233—234.

<sup>36</sup> Дей, стр. 315—316.

<sup>37</sup> Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова, т. I. Киев, 1874 (в дальнейшем — Драгоманов), стр. 316—318.

<sup>38</sup> И. Сазонович. Песни о девушке-воине и былины о Ставре Годиниче. Исследование по истории развития славяно-русского эпоса. Варшава, 1886, стр. 92.

вание данного сюжета как купальской песни «не дает еще основания видеть в ней обрядовое и мифическое начало». Баллада о девушке-воине действительно лишена «мифического начала», однако сюжет этот был зафиксирован много раз на белорусской и украинской этнографической территории и как колядная,<sup>39</sup> и как купальская,<sup>40</sup> и как лиро-эпическая песня.<sup>41</sup> Бессонов не случайно и не по ошибке отнес его к разряду календарно-обрядовых песен. У Шейна читаем еще один вариант купальской песни о девушке-воине.<sup>42</sup>

Как объяснить существование трех видов данной песни — колядной, купальской и балладной? Нельзя согласиться с Драгомановым, который признает только один вид — лиро-эпическую песню, а остальные два относит на счет ошибки собирателей, не разобравшихся в жанре песни. Однако такие опытные собиратели, как Я. Головацкий или Шейн, не могли допустить столь грубую ошибку. Надо предполагать, что сюжет о девушке-воине с древнейших времен бытовал в трех разновидностях. Какая из названных разновидностей возникла раньше — трудно сказать. Мы высказываем гипотезу, что древнее баллады — колядная и купальская песни, а на их основе позже образовалась песня лиро-эпическая.

Можно привести гораздо больше примеров, подтверждающих тесную связь народной баллады с весенним и летним циклом календарной обрядовой поэзии (ср. лиро-эпическую песню о молодце, попавшем в неволю и просящем родных выкупить его, с «риндзівкой»;<sup>43</sup> песню о молодце, который поплыл за венком и утонул, с купальской песней того же сюжета,<sup>44</sup> и др.).

Ряд балладных сюжетов обнаруживает близость к семейно-бытовой обрядовой поэзии. Это такие сюжеты, как «дочка пташкоу прилетает к матери», «смерть девушки, обманутой соблазнительями», «бегство девушки из дому с соблазнительями и погоня за ней братьев», «ой, поплачеш, біла дівка, в перший понеділок», «убийство жены по наговору любовницы» и др.

В упомянутой выше монографической статье Ф. Колесса убедительно доказывает, что древнейшей формой сюжета о дочке-пташке была свадебная песня, исполняемая при прощании невесты с родными. Эта песня, говорит Ф. Колесса, принадлежит к кругу свадебных песен также у западных славян и является древнейшей формой данной темы и у восточных славян, о чем свидетельствует размер 5 + 5 + 7, распространенный в украинских песнях по записям XVII—XVIII веков. Это форма свадебного «ладканья».

Тесная связь баллады со свадебным обрядом и с целым комплексом свадебных песен может быть достаточно определенным основанием для предположения, что эта песня в своей древнейшей форме была свадебной и, выделившись из обряда, обогатилась балладными элементами.<sup>45</sup>

<sup>39</sup> Драгоманов, стр. 27, вариант.

<sup>40</sup> П. Бессонов. Белорусские песни, т. I. М., 1855, стр. 39; Шейн, стр. 229.

<sup>41</sup> Драгоманов, стр. 314—327; М. Врабель. Русский Соловей. Ужгород, 1890, стр. 125—126; В. Гнатюк. Етнографічні матеріали з Угорської Русі, т. III. Львов, 1900, стр. 135; Русская баллада, стр. 9—10; Соболевский, т. VII, № 578; наши рукописные варианты, и др.

<sup>42</sup> Шейн, стр. 229.

<sup>43</sup> Дей, стр. 231.

<sup>44</sup> Дей, стр. 317.

<sup>45</sup> Ф. Колесса. Баляда про дочку-пташку, стр. 167—168. — Другую точку зрения высказывает в новейшем исследовании И. И. Земцовский. Он приходит к выводу, что баллада, созданная вне рамок свадебного обряда, могла попасть в свадьбу: И. И. Земцовский. Баллада о дочке-пташке. Русский фольклор, VIII (Народная поэзия славян), М.—А., 1963.

Анализируя славянские песни на данный сюжет, и в первую очередь восточнославянские, следует обратить особое внимание на перенесение действия баллады о девушке-пташке и в *большую семью*.<sup>46</sup> «Большая семья» — институция родового общества.

Песня о превращении дочки в пташку бытует в Закарпатье (как и по всей Украине) в двух вариантах. Один из них четко выражает мотив метаморфозы (мы записали тексты этого мотива в селах Ричка и Синевир Межгорского района), другой нечетко (вместо самой дочки, которая в первом варианте превращается в кукушку и прилетает в родительский сад, прилетают павлины, подаренные матерью после замужества дочери).

Именно второй вариант очень распространен в закарпатских селах и поется как лиро-эпическая и как свадебная песня.

В селе Нанково Хустского района мы записали из уст Ильяны Романи следующую свадебную песню, исполняемую в конце обряда, когда «прививают» невесту:

Ой, далась ня, люба мамко,  
У чужину жити,  
Та далась ми дві павиці  
В садок насадити.  
— Аж ти, донько, добре буде,  
Кохай павки обі,  
Аж ти, донько, біда буде,  
Пришли павки до мні.  
Не минуло тому три дні,  
Ані три неділі,  
Як павиці до мамиці  
Назад прилетіли.  
Вийшов нянько на дворище  
Трісочек зберати,  
Прилетіли дві павиці,  
Яли щебетати.  
Каже нянько, каже мамці:  
— Що павка щебече?  
— Тепер наша дитиниця  
У чужині плаче.

Эту свадебную песню мы записали в таком же звучании в других селах как лиро-эпическую песню. Она опубликована как лиро-эпическая песня Михаило Врабелем.<sup>47</sup>

В закарпатских украинских селах и теперь еще поют на свадьбах грустную песню, рисующую тяжелую картину семейной жизни молодой женщины, которую выдали за пьяницу-мужа («Заплакала дівка біла»).

Эту песню пели душераздирающим тоном старые и молодые женщины на свадьбе в Нанкове в 1942 году; ее мы слышали не раз на народных свадьбах. Приурочивают ее к моменту прощания невесты с родными. Эта свадебная песня выделялась из семейно-бытового обряда давным-давно, обособилась и поется как лиро-эпическая песня. Именно такой ее знают уже фольклористы половины XIX столетия;<sup>48</sup> именно такой и мы ее записали в десятках вариантов в различных районах Закарпатья. На живом примере этой песни можно наблюдать процесс дифференциации некоторых жанров, процесс выделения их из синкретической обрядовой поэзии.

Мы находим историческую связь со свадебной обрядовой поэзией и в балладной песне о смерти девушки, обманутой соблазнительями и привязанной косами к горящей сосне. Как известно, мотив о горящей липе

<sup>46</sup> Шейн, № 425; Гринченко, № 586 Б.

<sup>47</sup> М. Врабель. Угро-русски народны співанки (Співанки марморошки). Будапешт, 1900, стр. 237.

<sup>48</sup> Лоначевский, стр. 169—170; Головацкий, ч. III, стр. 167—169 и др.



(сосна) и сидящей под ней девушке встречается в южнославянских и западнославянских свадебных песнях.<sup>49</sup> В Прикарпатье, заселенном украинцами — «бойками», и в наши дни поют на свадьбе эту песенку («Горіла сосна, горіла»).<sup>50</sup> Нам кажется неубедительной попытка О. Зилинского истолковать смысл сюжета славянской народной баллады о горящей липе (сосне) как «символ любовного расположения и страсти, символ «моральной опасности», грозящей гибелью девушке, которая поддалась этой страсти. Мы рассматриваем этот сюжет в плане его исторической эволюции от обрядовой песни к лиро-эпической.

Можно привести еще ряд фактов, подтверждающих нашу мысль о генетической связи лиро-эпических песен с календарной и семейно-бытовой обрядовой поэзией.

На чем основывается эта связь? Каковы были предпосылки эволюции балладных сюжетов из обрядовой поэзии? Те элементы или черты, которые определяют жанровые особенности балладной песни: драматизм и динамизм повествования, диалогическая форма изложения, эмоциональность, душевные потрясения и трагизм, — присущи также обрядовой поэзии. Например, во многих колядных песнях разворачивается эпическое полотно, изображающее княжеско-дружинный быт Киевской Руси, образование дружинных отрядов, раздел добычи между вождем и дружиной, осаду городов, поединки с врагом, отражение набегов азиатских кочевников и т. п. Эпическими рассказами насыщены и свадебный обряд.

Колядная и свадебная песни, имея узкие рамки, вынуждены излагать события сгущенно, драматически напряженно и очень часто прибегают к диалогическому способу изложения.

Сближает народную балладу с обрядовой поэзией не только композиция, но и тематика, которая в отличие от широкой общенациональной темы героического эпоса бывает эпизодической, частной, семейной. Историческую преемственность между обрядовой поэзией и балладной мы усматриваем в наличии в последней пережитков первобытного синкретизма: органического слияния эпического, лирического и драматического начала и хорового их исполнения.

Занимаясь историко-сравнительным анализом балладной песни и обрядовой поэзии, мы имеем в виду древнейшую классическую балладу, а не балладу нового времени. Именно классическую народную балладу мы генетически связываем с календарными и семейно-бытовыми обрядовыми песнями.

Конечно, только часть старинных балладных сюжетов обнаруживает генетическую связь с обрядовой поэзией. Но было время, когда эта связь являлась более широкой и охватывала гораздо большее количество сюжетов и мотивов.

Проблема происхождения балладной песни очень сложна. Народные баллады в зависимости от их видов и жанровых особенностей возникали не в одно время и даже не в одну эпоху. Мы предполагаем, что древнейший вид балладной песни развился на основе обрядовой поэзии. Это (если можно так выразиться) мифологический пласт народной баллады, близкий по своей мифологической основе, по своей композиции и по стилю к календарным семейно-бытовым песням.

Другой вид баллады — более позднего происхождения — ближе стоит к эпической поэзии. Если древнейшие баллады с мифологической основой

<sup>49</sup> О. Zilynskyj. Píseň o horľící lipce. Slovenský narodopis, roč. VII, с. 3, 1959.

<sup>50</sup> О. Мисевич. Український весільний обряд у Бойківщині. Львов, 1937, стр. 55.

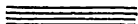
мы считаем плодом коллективного творчества, то при возникновении «эпического» вида баллады мы допускаем значительную роль индивидуального творца, автора.

Сюжетное, а зачастую и текстуальное сходство народных баллад с колыбельными, веснянками, русальными, купальскими и свадебными песнями, наблюдающееся в песнях украинских, белорусских, русских, польских, словацких, чешских, свидетельствует об общей колыбели данного цикла.

Идейно-художественный анализ восточнославянских и западнославянских баллад этого цикла в их историческом сравнении с обрядовой поэзией приводит к заключению, что они должны были возникнуть на одной общей территории, находящейся между Карпатами, Вислой, Днестром и Днестром. Эта территория — колыбель славянства — служила стыком восточных, западных и южных славянских племен. Здесь процесс разделения славян замедлялся, и их языковая и этническая близость наблюдалась еще долгое время после образования отдельных славянских государств. На этой территории балладная песня, генетически развиваясь на основе обрядовой поэзии, достигла высокого идейно-художественного уровня и стала ведущим «классическим» жанром устного творчества, характерным для Юго-Западной Руси, польской Галиции, Словакии, Моравии.

Параллельно с балладой развивался в Киевской Руси, в Северо-Восточной и Северной Руси, а позже на Приднепроянской Украине героический эпос (былины и думы), оттеснивший балладу на второй план.

Так мы объясняем тот факт, что основное богатство украинской балладной песни (около 80 процентов) было записано в областях б. Юго-Западной Руси и что эти песни обнаруживают близость к белорусским, польским, словацким и моравским (чешским) балладам.



---

---

Б. М. ДОБРОВОЛЬСКИЙ

## ЦЕПНАЯ СТРОФИКА РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Приемы соединений стихов путем повторов, известные под названием цепного стихосложения, являются одной из специфических особенностей русского народного поэтического творчества.

Такого последовательного и частого употребления этих приемов, как в русском народном поэтическом искусстве, пожалуй, нет в фольклоре других народов. Однако принципиальный смысл цепных соединений стихов в различных национальных культурах един. Эти приемы употребляются только в произведениях массового народного искусства и в творчестве поэтов, основанном на развитии традиционных народных форм (например, гусанов Армении), и совершенно не используются как система в литературной поэтической практике. Отсюда естественно возникает вопрос о наличии определенных этапов развития изначальных (народных) видов поэзии, неразрывно связанных с музыкой.<sup>1</sup>

О цепном стихосложении в русской народной поэзии писалось неоднократно, но ни в одной работе не было выявлено многообразие его форм. Более того, самому понятию цепного стихосложения не было дано достаточно четкого определения, поэтому под ним нередко понимаются различные виды повторов стихов и слов, не имеющих отношения к собственно цепному стихосложению. Необъясненным остался и художественный смысл цепных построений, что во многом определило игнорирование их при публикациях фольклорных записей как в филологических, так и в музыкальных изданиях или трактовку их как системы механических повторов.

Как и в каких видах поэзии применяются цепные построения, какую они выполняют художественную роль, установить необходимо, поскольку это должно помочь выявить специфику народного поэтического искусства и сможет в известной мере поставить ряд текстологических вопросов при работе над фольклорными записями.

Для выяснения предмета исследования попытаемся кратко рассмотреть некоторые виды конструкций повторов, чтобы установить, какой вид может создать композицию из последовательно связанных стихов.

Из всего обилия жанров народной поэзии следует исключить произведения прозаические: легенды, сказки, предания, пословицы и поговорки (даже при наличии рифмовки и ритмики), так как в них фразы разноречивы, разноакцентны и разноцезурны, что не позволяет образоваться пе-

---

<sup>1</sup> Вопрос о сходстве и различии форм цепного стихосложения у разных народов на определенных этапах развития поэзии — тема специального исследования. Предварительные наблюдения пока позволяют только сказать, что цепное стихосложение можно встретить во многих странах, у самых разных народов — как связанных, так и не связанных общностью культур и языковых особенностей, например — в Албании, Армении, Германии, Греции, Индии, Карелии, Франции, Чехословакии и др.

риодически повторяющимся ритмическим системам, а следовательно, и ритмическим повторам, являющимся основой цепного стихосложения.

Естественно обратиться к стихотворным формам, которые немислимы вне этих систем.

Необходимо напомнить, что стихотворные формы в народном искусстве существуют только в музыкально-поэтических произведениях. В силу этого в дальнейшем, несмотря на употребление понятий «стих», «строфа» и т. п., будет применяться понятие «песенные», а не «стихотворные» жанры или виды и рассматриваться сочетание музыкальной и поэтической речи.

Русское народное песенное искусство знает множество видов употребления повторов слов, стихов и созвучий, имеющих композиционное значение. Среди них наиболее заметными и часто встречающимися являются следующие.<sup>2</sup>

1. Ассонанс конечный (известный в литературоведении под названием «неполной рифмы») — повтор одготипных звуков и созвучий в конце стиха. Этот прием, способствующий объединению стихов в единый комплекс, появляется эпизодически, подчиняясь то объему строфы, то смысловому разделу. Развитые виды стихового ассонанса превращаются нередко в полный повтор последнего слова в конце следующего стиха или парную рифму, но никогда не принимают других форм рифмовки, употребляемых в литературной поэтической практике, за исключением песен литературного происхождения.

Его разновидность — парная рифма, последовательно проведенная через весь песенный текст, употребляется, как правило, в мелких, однокуплетных формах — частушках, припевках, подблюдных; песнях, состоящих из набора куплетов и не связанных логическим развитием — некоторых колядках, веснянках, а также шутейных — байках и так называемых скомошинах, т. е. в формах, где отсутствуют широкие распевы и ведущее место занимает беглое, ладное речение.

2. Ассонанс начальный — повтор одготипных звуков и созвучий в начале стиха. Прием, никогда не создающий строф. Возникает эпизодически, часто в виде наигрышных слов и возгласов для уравниения стиха. При перерастании в буквальнй или относительный повтор начального слова или полустипшия служит для усиления смысла действия, перечисления.

3. Стиховой припев — повтор второго полустипшия в виде самостоятельного стиха:

Ой, самодѣрги дома нету,  
Дома нету, дома нету...<sup>3</sup>

4. «Зеркальный» стиховой припев — повтор первого полустипшия:

Как по морю, как по морю;  
Как по морю, морю синему (2)...<sup>4</sup>

Эти виды повторов превращают стих в замкнутую строфу. Основная сфера употребления их — хороводные и игровые песни.

5. «Наигрышный» рефрен — постоянный повтор новой самостоятельной группы наигрышных слов («Ай люли, вот и люли» и т. п.) в конце строфы

<sup>2</sup> Терминология в дальнейшем условная в силу отсутствия в литературе соответствующих определений.

<sup>3</sup> Народные песни Белгородской области. Сост. Н. М. Элиаш и Л. Г. Улановская. Белгород, 1960, № 51.

<sup>4</sup> Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году. Записали слова Ф. М. Истомин, напевы С. М. Ляпунов. СПб., 1899 (в дальнейшем — Истомин и Ляпунов), стр. 148—150.

или стиха, что превращает последний в строфу.<sup>5</sup> Применяется исключительно в песнях, связанных с движением, — в походных солдатских, плясовых, игровых, хороводных, а также в свадебных песнях второй части ритуала. В величальных употребляется в виде краткого тематического стиха («Виноградие красно-зеленое», «Играйте гораже» и т. п.). Противопоказан для лирической протяжной песни, где может встретиться только как исключение. Его появление обычно вызвано структурой напева, превышающего объем строфы, а также расцезуровкой слитного музыкального звучания, подчеркивающей комплекс движений исполнителей, что, однако, не создает замыкания строф в силу своей краткости.

6. «Тематический» рефрен — постоянный повтор обособленной от основного текста поэтической мысли после каждой строфы. Часто равен строфе, что придает ему значение большой цезуры и резко разделяет строфы:

Да вы, ребята, бери дружно,  
Тащить сваюшку нам нужно.  
Эх, дубинушка, да ухнем,  
Эх, зеленая, сама пойдет,  
Идет, идет, идет, идет, да ух!..<sup>6</sup>

Чаще всего встречается в песнях позднего происхождения, литературных, цыганских редакциях русских народных песен, солдатских маршевых песнях и т. п. В традиционных формах редок (приведенный пример один из таких).

7. «Наигрышный» рефренный припев — постоянное повторение наигрышной группы слов с добавлением последнего стиха строфы после окончания ее:

Молодость, ты молодость,  
Пречестная молодость,  
Ай люли, ай да люли,  
Пречестная молодость...<sup>7</sup>

Этот вид повтора, так же как и «наигрышный» рефрен, типичен для песен, связанных с движением. Появление припева после наигрышного стиха создает возможность прочного смыслового соединения с последующей строфой.

8. Строфовой припев — повтор последнего стиха, полустипшия или слова в конце строфы:

Ай, да как вечер-то да вечер,  
Э-ох, наш добрый молодец-то  
Долго загулялся,  
Э-эх, долго загулялся...<sup>8</sup>

Этот вид повтора, в отличие от других, часто встречается в лирических протяжных песнях, но возможен и в других жанрах. Назначение его то же, что и в наигрышном рефренном припеве — подтвердить законченную мысль строфы.

<sup>5</sup> Рефрен обычно отождествляют с припевом, однако эти понятия лучше различать. В основе французского слова «Refrain» лежит корень, означающий понятия свежести, чего-то нового, привнесенного. Русское слово «припев» имеет притяжательное значение и относится к повтору исполненного или добавления к нему. Это и заставляет использовать два термина для обозначения разных форм песенных повторов.

<sup>6</sup> Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Лиевой. Вып. 1, СПб., 1904, № 10.

<sup>7</sup> Песни Печоры. Издание подг. Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский. М.—Л., 1963, № 214.

<sup>8</sup> Там же, № 24.

9. Повторяющийся зачин — начало строфы или смыслового раздела единообразным или точно повторенным стихом, полустилишем. Этот прием хотя и объединяет прочно всю композицию, но подчеркивает, более того, самостоятельность ее звеньев. Основное его назначение — усилить смысл сопоставления, иносказания (как, например, в свадебной лирике) или этапы развития действия.

10. Цепной стих — повтор окончания стиха в начале следующего, часто — полустилишия:

Уж ты, яблоня моя, да садовая медова,  
Да садовая, медовая, яблонь сыченая...<sup>9</sup>

Этот вид повтора применяется эпизодически во всех жанрах без исключения. На нем, как на принципиальной основе цепного соединения, и следует остановиться для выяснения смысла цепного слияния стихов и соотношения его с другими видами повторов.

Любой пример цепного соединения фраз по образцу цепного стиха как в песенных, так и в прозаических жанрах может служить доказательством, что этот один из изначальных приемов ритмизации речи всегда построен логически. Возможность придания новой смысловой окраски повторяемой части фразы, вероятно, и послужила основой для широкого развития особой системы построения строф в песенном искусстве, которое не может существовать вне ритмики и логического развития мысли.

Такой системой и является цепное стихосложение, точнее — строфическое цепное стихосложение — приемы соединения строф при посредстве более или менее буквальных повторений стихов.

Самым простым видом строфического цепного стихосложения следует считать соединение строф, состоящих из двух стихов, путем полного повторения стиха предыдущей строфы в начале следующей:

Между реченькой, между быстрой,  
На крутой горы, на высокой;  
На крутой горы, на высокой  
Там построился нов хорош город.  
Там построился нов хорош город  
Басче Питера, эх, краше Киева;  
Басче Питера, краше Киева,  
Лучше матушки, эх, каменной Москвы...<sup>10</sup>

Нетрудно заметить, что повторения стихов образуют полностью или относительно полно законченные по мысли строфы, так же как в цепном стихе законченные по мысли стихи, где вторая половина каждый раз принимает функцию дополнения. Объем поэтической строфы, образовавшейся при повторе стиха, обязательно оказывается равным музыкальной строфе, которая представляет собой законченное музыкальное построение также из двух логически слитных предложений.

Диапазон применения этой формы необычайно широк, однако в отличие от цепного стиха, появляющегося в любых произведениях устного народного искусства (не исключая и прозаических), данная форма имеет некоторые жанровые ограничения.

Анализ достоверных записей народных песен показывает, что эта форма не применяется в былинах русского Севера, совершенно не характерна для причитаний, отсутствует в древних заклинательных песнях, перешедших

<sup>9</sup> Русские народные песни Поволжья. Вып. 1. Песни, записанные в Куйбышевской области. Сост. Б. М. Добровольский, Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Г. Г. Шаповалова. М.—Л., 1959, № 89.

<sup>10</sup> Песни Печоры, № 20.

в детский фольклор, в трудовых припевках, в большинстве песен аграрного календаря, в песнях-загадках, шутейных — т. е. в древнейших песенных жанрах, в которых из изложенных выше систем повторов употребительны стиховой ассонанс (конечный и начальный), цепной стих, зачаточные формы наигрышных рефренов (рыдания в плачах, повтор постоянного слова в подблюдных, колядках, «гукание» в веснянках, ритмические возгласы в трудовых песнях). Наиболее широко эта форма применяется в лирической протяжной песне различной тематики (в том числе и свадебной) и — что особенно знаменательно — в песенных трансформациях эпических сюжетов (казацья и среднерусская эпическая традиция), а также в песнях с исторической тематикой, начиная с сюжета «Русская девушка в татарском плену» и минуя песни о Кострюке, появляется все чаще и чаще с более поздними историческими темами в особенности в песнях, отражающих события XVI—XVII веков, постепенно исчезая при появлении солдатского песнетворчества, в песнях литературного происхождения, не употребляясь в частушках и припевках.

Это наблюдение заставляет предполагать достаточно определенное время появления данной формы.

Несомненно, что форма цепного соединения строф путем повтора стиха возникла на основе развития песен, не имевших равновеликой строфики и уже существовавших приемов повторов. Это подтверждается наличием в ряде текстов, где нет собственно строфического деления, эпизодических повторов стихов, которые появляются в силу необходимости закончить поэтическую мысль в границах музыкальной строфы.

Если рассмотреть системы изложенных выше повторов, то можно заметить, что некоторые из них несут в себе принципы цепного соединения. Не считая цепного стиха, принадлежность которого к созданию цепной строфики несомненна, основой для появления такой формы мог послужить припев, вынесенный из строфы в начало следующей, разрастание начального стихового ассонанса до полного повтора стиха и вынесение его в следующую строфу, стиховые припевы, легко превращающиеся в цепной стих, а также наигрышные рефренные припевы. Однако, если значение ассонанса и стиховых припевов в создании цепной строфики остается неясным, то роль припева и наигрышного рефренного припева совершенно очевидна (что будет показано в дальнейшем).

Возникает вопрос, имеет ли повтор стихов в цепном стихосложении эстетическую функцию? Не является ли он чисто механическим приемом синхронизации стиха и напева? Не является ли он прямым отражением музыкальной формы, не порождена ли эта форма синкретизмом народного песнетворчества?

На все эти вопросы можно дать почти положительные ответы: да, повтор является приемом синхронизации стиха и напева, что особенно заметно в песнях позднего происхождения, где новые художественные образы сочетаются с классическими напевами далеко не без противоречий. Действительно, в классических образцах можно говорить о синкретизме, и, наконец, вне сомнения, музыкальная форма во многом обуславливает форму стиха. Вместе с тем важно подчеркнуть другое — явственно выступающее осознанное отношение создателей песни к форме, выражающей наиболее ярко содержание, так как именно этим и можно объяснить, что цепное соединение строф в песнях, записанных от подлинных мастеров, отличается замечательной логикой построения.

Просмотр многочисленных образцов вариантов песен показывает, что одна и та же песня может быть исполнена в форме с цепным соединением строф и без него, это лишний раз указывает на особый смысл применения

этой формы, тем более что если песня чаще встречается с употреблением цепного соединения строф, то, как правило, исполнение без цепной схемы оказывается в ряде случаев дефектным. Кроме того, личный опыт автора в собирательской работе показывает, что встречающиеся в ряде случаев исчезновения цепи в песне, начатой в указанной форме, чаще всего являются результатом торопливости исполнителя, который при опросе, надо ли в дальнейшем применять повторы, отвечает утвердительно, понимая это как само собой разумеющееся и ясное всякому знатоку песенного искусства.

И все-таки вопрос о творческом подходе к схеме повторов, на первый взгляд, остается неясным. Ведь если каждая новая строфа начинается с повторения последнего стиха предыдущей, а содержание продолжает развиваться, не является ли это чисто механическим приемом? На этот вопрос отвечают сами тексты песен.

В наиболее совершенных образцах можно заметить, что повторы стихов в цепном строфическом стихосложении, не прибавляя, на первый взгляд, ничего нового к содержанию строфы, значительно изменяют их смысловую нагрузку, придают повторенному стиху иное значение:

Ох, вы, вздохи мой, вздохи, | Тяжелые мои,  
 Полетайте, мои вздохи, | Куды я вас пошлю.  
 Полетайте, мои вздохи, | Куды я вас пошлю,  
 Вы слетайте к любезному, | Скажите жизнь мою...<sup>11</sup>

Такое явление, более или менее ярко выраженное, можно наблюдать в большинстве текстов. То, что цепному соединению строф этого типа придается смысловое значение, видно из существования в данной форме песен с четко очерченными границами сюжетных разделов. В тот момент, когда часть повествования приходит к логическому завершению, когда одна поэтическая мысль закончена, исполнители прерывают цепь, что особенно заметно в ансамблевом исполнении, когда солист, повторявший в начале каждой строфы спетый хором стих, «заводит» новый раздел, возвращается к роли корифея:

Солист: Ой, долина, долина, | Ты долинушка моя!  
 Хор: Ой, да, вот и, по тебе, моя долина | Выросла ковыл-травушка.  
 Солист: По тебе бы, долина | Выросла ковыл-травушка.  
 Хор: Ой, да, вот и, какво легко ковылушке | Стоять, в поле сохнути.  
 Солист: Каково-то ковылке | Легко в поле стоять, сохнути,  
 Хор: Ой, да, вот и таково донским казачушкам | На границе было мокнути.  
 Солист: Не порошица, братцы | Она рано выпадала,  
 Хор: Ой, да, вот и, не рябая-то кукушечка | Она рано прилятала,  
 Солист: Не кукушечка, братцы, | Она рано прилятала,  
 Хор: Ой, да, вот и, она нам, братцы-казачушки | Поход рано куковала:  
 Солист: «Уставайте жа, братцы, | Уставайте пожвее,  
 Хор: Ой, да, вот и, ну, добрых коней седлайте, | Да ежайте поскорее!»<sup>12</sup>

Однако наряду с песнями, имеющими разрывы цепи на границах логических разделов («логическая цепь с делением на группы строф») существуют песни, исполняемые без разрывов цепи («постоянная цепь»). Как правило, в таких случаях текст представляет собой монолитное построение, не дающее возможности возникнуть таким разрывам («логическая постоянная цепь»).

Все это служит доказательством тому, что появление этой формы произошло в результате многовековой коллективной разработки песенных

<sup>11</sup> Истомин и Ляпунов, стр. 207.

<sup>12</sup> А. Л и с т о п а д о в. Песни донских казаков, т. II. М., 1950, № 58.



приемов, чуткого отношения народа к музыкально-поэтическому оформлению мысли.

Форма «постоянной цепи» (как логической с делением на группы строф, так и без деления) превращает текст в непрерывно льющееся повествование, а тонкая цезуровка его напевом позволяет четко зафиксировать внимание на одной мысли, потом осветить ее по-иному и перевести в следующую мысль, в новый художественный образ. Повествование становится замедленным, но зато многогранно освещенным. Стих, спетый дважды, хором и солистом, эмоционально по-разному окрашивается и приобретает усиленное смысловое значение. Кроме того, повторность стиха дает возможность отдать больше сил вокализации, что ведет к повышению эмоциональной окраски в широких «разводах» напева. Повторность стиха в новой строфе приводит к известной уравниности его, так как его протяженность должна одинаково удобно совпадать с первой и второй частями напева, что создает впечатление созерцательности, особенного эпического спокойствия, так часто неверно называемое в литературе «бесстрастностью» народного повествования.

Форма «постоянной цепи» надолго сохранила значение эталона и применялась для песен, возникших в XVIII, XIX и начале XX века. Указанные закономерности данной формы прекрасно ощущаются талантливыми исполнителями и в настоящее время, что хорошо доказывает пять вариантов песни «Сронила колечко», записанных в разных деревнях и районах Красноярского края.<sup>13</sup>

Став каноном, «постоянная цепь»,<sup>14</sup> как всякая каноническая форма, начала пониматься как буква закона, отсюда — значительное количество записей от исполнителей, механически повторяющих стихи, независимо от того, имеет ли это логический смысл или нет. Правда, и здесь можно обнаружить желание сгладить впечатление механичности, особенно при применении этой формы к песням литературного происхождения.

Классическая форма «постоянной цепи» неизбежно вступала в противоречие с системами литературной поэзии, с ее краткостью стиха, частым употреблением перекрестной рифмы, четкой ритмикой. Но мастерство использования классической формы было уже так велико, форма так привычна, что новые системы как бы игнорировались, накладывались в одних случаях механически на традиционные приемы, в других изменялись (и таких случаев все-таки большинство), причем новая поэтическая система подчинялась традиционной, народно-песенной, а иногда и находились новые решения, объединяющие обе манеры.

В силу этого особенное значение приобретает текстологический анализ, который может выяснить причины алогизмов формы; последние могут быть «издержками» творческого процесса, а иногда появиться в результате небрежной записи или редакторской правки собирателя. Однако это особый вопрос, требующий специальной работы.

Вероятно, наряду с «постоянной цепью», применяемой в лирической протяжной песне, а возможно и ранее, развивалась и другая форма — «постоянная цепь с припевом».

Эта форма совершенно не встречается в лирической протяжной песне. Область ее применения — песни, связанные с движением. Достаточно обратиться к любому тексту, имеющему форму «постоянной цепи» с припевом, чтобы обнаружить их происхождение от соединения принципа постоянной цепи с одним из двух видов повторов: наигрышного рефрена или наигрышного рефренного припева. При отсутствии такого соединения в песнях, свя-

<sup>13</sup> Русские народные песни Красноярского края, вып. 1. М., 1959, №№ 59—61.

занных с движением, может применяться и просто «постоянная цепь», аналогичная «постоянной цепи» лирической протяжной песни, с той только разницей, что здесь «постоянная цепь» появляется в своей механической трансформации как обязательный элемент непрерывности движения, что, впрочем, не исключает возможности оформления и «логической цепи».

Разница между «постоянной цепью» в лирической протяжной песне и в песнях, связанных с движением, довольно явственно выступает при рассмотрении взаимоотношения текста и напева. Здесь в силу того, что основной формой является цепь с припевом, даже при отсутствии последнего, его функция выполняется напевом. Второй стих строфы оказывается часто «припевным», в тех случаях, когда первая часть строфы исполняется в плавном движении, а вторая — в скором (обычно в два раза скорее); этот подвид применяется исключительно в хороводных песнях с приплясом и в игровых и является одним из самых определенных их признаков. Каждый стих в таких песнях, спетый сперва плавно, а затем скоро, приобретает юмористический оттенок, как бы дает возможность почувствовать, что все спетое только игра. Вероятно, именно поэтому данный подвид может встретиться во второй части свадебного ритуала только как исключение, в то время как его «зеркальная» форма, последовательность — скорая и вслед за ней плавная часть, — употребительная в хороводах, довольно часто присутствует в песнях второй половины свадебной игры.

Просмотр материалов по песенному фольклору других народов показывает, что из встречающихся цепных соединений строф форма «постоянной цепи с припевом» является международной, в то время как «постоянная логическая цепь без припева» встречается гораздо реже и может считаться наиболее типичной для русского песенного искусства. Однако это наблюдение еще требует тщательной проверки и фундаментального ознакомления с различными источниками. Особенно богатый материал по этому вопросу может дать изучение поэзии Армении и стран Ближнего Востока, где существуют аналогичные музыкально-поэтические формы как в фольклоре, так и в классическом средневековом искусстве, имеющие в последнем специальные названия (например зиндилламá и гаршъламá в искусстве ашугов Закавказья).

Совершенно уникальной формой русского цепного стихосложения, к которому не было пока обнаружено прямых аналогий в искусстве других народов, является припевно-зачинное соединение строф, употребляемое только в одном типе песенной культуры — собственно протяжной песне (песне с широкой вокализацией) лирической, исторической и эпической тематики.<sup>14</sup>

Характерной чертой песен, исполняемых в этой форме, является повторение в начале следующей строфы фрагментов стиха, завершающего предыдущую, и не образующих смыслового соединения с новой строфой:

Уж вы, горы, горы,  
Горы Воробьевские, | Воробьевские.  
Воробьевские.  
Ах, ничего вы горы, | Горы не поро... не породили.  
Не породили.  
Ах, как породили горы, | Горы бел горюч... бел горюч камень,  
Бел горюч камень,  
Ах, из-под камушка течет, | Течет быстра ре... речка быстрая,  
Речка быстрая,  
Ах, речка быстрая течет, | Вода все холо... все холодная...<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Характерно, что косвенную аналогию этой формы находим в украинских чумацких песнях. См.: Е. Линева. Опыт записи фонографом украинских народных песен. Тр. Муз. этногр. комиссии, т. I, М., 1906, стр. 255.

<sup>15</sup> Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1, стр. 1—3.

Нетрудно заметить при таком расположении текста, что выделенный в отдельную строку зачин, поющийя солистом, в стиховом отношении выполняет функцию припева — повторения заключительных слов строфы. Музыкальная фраза таких зачинов обычно оказывается вариантом или родственной последней музыкальной фразе предыдущей строфы, что придает ей, с одной стороны, характер повторения (припева), с другой стороны, поскольку ее начинает солист и ее окончание органически слито с последующей музыкальной фразой, — значение начала строфы.

Варианты этой формы показывают, что и здесь может наблюдаться, хотя и реже, чем в «постоянной логической цепи», деление на смысловые группы строф, а также подчинение смысла повторенного фрагмента новому сюжетному положению:

Я вечер-то парня его просила  
 Ой, да я ль унимала ночевать,  
 Унимала ночевать:  
 Ой, да ты-то ле ночуй-ко, начуй-ко, друг любезный,  
 Ой, дак но... ночуй ночку у меня.  
 Ночуй ночку у меня.  
 «Ой, дак я-то ли радешенек с тобой остаться,  
 Эх, да бо... боюсь до свету я просплю.  
 Боюсь до свету просплю».  
 Ой, да ты-то не бойся, друг любезный,  
 Ой, да я... я-то ле сама, ой рано встаю,  
 Я-то ле сама рано встаю,  
 Ой, да я-то ле ранешенько сама ставаю,  
 Ой, да до... до зорюшки разбуду...<sup>16</sup>

Повтор в начале строфы фрагмента конца предыдущей, возможно, обусловлен также и необходимостью восстановления многократно фрагментированного стиха.

Такое предположение возникает потому, что среди разнообразных вариантов этой формы существуют повторения не только последнего слова или полустихия, но иногда нескольких фрагментов из разных стихов, соединенных в новую фразу. Таким образом, припевно-зачинный стих выступает как бы в роли комментатора, восстанавливающего и поясняющего смысл повествования. Звучание этого припева-зачина, выделенного из многоголосой ткани сольным исполнением, дает даже некую схему сюжета, создавая в противоположность ранее рассмотренным цепным формам впечатление большой стремительности разворачивающихся событий. Вот, например, система сольных зачинов одного из вариантов песен о «Сынке» Степана Разина: «Как во Астрахани»; «Незнамый человек»; «С чуждалой стороны»; «Он похаживает»; «Нараспашечку несет»; «Во правой руке держит»; «На русских его кудрях»; «На левом на бедре»; «Он не кланяется»; «Он под суд к нему нейдет»; «Распрогневался на него»; «Слуги верные мои»; «Удалого молодца»; «Со царева его кабака»; «К губернатору на двор»; «Против парадного крыльца»; «Выходил тут на крыльцо»; «Чей незнамый человек?»; «Из полку иль из казаков»; «Иль купеческий сынок?»; «Разудала голова»; «И не астраханец»; «Не купеческий сынок»; «Со сера камешка»; «Слуги верные мои»; «В белокаменну тюрьму!»; «В белокаменну тюрьму»; «Удалая его голова»; «Сулился в гости побывать»; «Ты ответ умей сдержат!»; «Легка лодочка плывет»; «Да немножечко гребцов»; «Стенька Разин-Атаман»; «Как во Астрахани»; «Он засажен посажен».<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Песни Печоры, № 42.

<sup>17</sup> Истомин и Ляпунов, стр. 263—265.

Еще более стремительны смысловые узлы в несомненно более позднем тексте рекрутской песни: «Из палат белокаменных»; «Майор-полковничек»; «Указ немилостив»; «Указ нежалостлив»; «Во солдаты брать»; «В казаки писать»; «У крестьянина»; «Все хорошие»; «Были гожие»; «Мне-ка жаль отдать»; «Жаль, не хочется»; «Ему бог судил»; «Во солдатах быть»; «Прирасплакался»; «Приразжилился»; «Верно, пасынок»; «Из соседей сосед»; «Прирасплакались»; «Все любимые»; «В нову рожицу»; «Вы по жеребью»; «Вы на реченьку»; «Свои жеребья»; «Бела лебедушка»; «Серой уткой»; «Его ключ ко дну»; «Во солдатах быть»; «Все царю служить».<sup>18</sup>

Знакомство с сюжетами песен этой формы заставляет предполагать, что она появилась позднее, чем предыдущие. Песни с исторической тематикой в этой форме начинаются с сюжетов Разинского цикла, многочисленны в рекрутских и тюремных. Довольно верно названные Лопатиным и Прокунинным «Мужские общерусские лирические песни» почти все выдержаны в этой форме, так же как и значительное количество женской лирики. Некоторые песни настолько связаны с этой формой, что почти никогда не принимают других видов, как например «Горы Воробьевские», песня о смерти Александра, «Калинушка с малинушкой» («Невеселая беседа»), «Прощай, жизнь — радость моя»; часто применяется она и в песнях-балладах. Несмотря на почти равное распределение в эпических песнях донских казаков цепного построения первого типа («постоянной цепи») и припевно-зачинного, в последнем заметно преобладание более поздних трансформаций эпических сюжетов.

Припевно-зачинная форма соединения строк, судя по характеру поэтического содержания песен, в которых она применяется, несомненно является художественным приемом драматического повествования. Это подтверждается тем, что для этих песен характерны широкие мелодические распевы, вольные плетения голосов, как бы ищущих пути изложения музыкальной мысли; несовпадения окончаний поэтических и музыкальных фраз, отдаляющих завершение строфы; разрывы слов, приходящиеся на ладовые устои, и окончания слов, не приходящиеся на ладовые устои, и окончания слов на проходящих звуках; стремительные, конспективно-краткие припевно-зачинные фразы, на мгновение как бы всплывающие из волн распева и прерванных слов, дающие новый толчок к развитию музыкальной поэтической речи. В этом смысле форма припевно-зачинной строфы оканчивается миниатюрным подобием драматических разработок сонатных аллегро классической музыки.

Драматичность припевно-зачинной формы, вероятно, и обусловила применение ее к ряду поздних лирических песен, романсов, баллад.

Припевно-зачинная форма, будучи родственна постоянной цепи, нередко выступает в соединении с ней, что дает возможность создания новых видов цепных соединений. Таких видов довольно много, и это требует специального исследования. Из них следует особо отметить наиболее заметные два:

#### А. Постоянная припевно-зачинная цепь.

Выходила нонче маменька  
 На крут славен да бе... бережок,  
     На крут славен бережок.  
 Да ле вы... выносила родима  
 Много-то золотой казны,  
     Много золотой казны.  
 Да ле о... откупала родима  
 Гребцов вот добрых да молодцев...<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Песни Печоры, № 196.

<sup>19</sup> Песни Печоры, № 42.

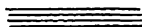
Эта форма по стиху почти не отличима от «постоянной цепи»: внешне как будто все то же самое — повтор стиха или полустушишия в начале следующей строфы. Однако два обстоятельства доказывают принадлежность ее к припевно-зачинной форме: во-первых, отсутствие логической связи в повторе и, во-вторых, сокращенный (иногда увеличенный) объем первой строфы, чего не бывает в «постоянной цепи».

Б. Ложная припевно-зачинная форма. В каждой новой строфе повторяется, так же как и в «постоянной цепи», половина строфы. Но сама строфа является суммой двух («двойная строфа»), разрывы слов расположены в окончаниях каждой из них. Солист повторяет первое полустушишия второй половины двойной строфы, хор вступает со второго полустушишия, заканчивает повторение и поет следующую строфу. Таким образом, эта форма оказывается по сути дела «постоянной цепью», в которой исполнение солистом начала создает ложное впечатление «припевно-зачинной» формы:

- Солист: Ай, по морю, по морюшку,  
 Хор: Морю по турецкому, тихому Дунаю... по Дунаю,  
 Ой, да что плывут-то, плывут, они всплывают,  
 Вот бы черноморские, плывут три стружо... ой, три стружочка.
- Солист: А-ой, да, что плывут-то плывут, они всплывают,  
 Хор: Вот бы, черноморские, плывут три стружо... три стружочка.  
 Ой да, как один-то из них легонький стружочек,  
 Вот и он бы резвый, вперед возбега... ой, возбегаает.
- Солист: А-ой, да как один-то из них легонький стружочек  
 Хор: Вот и был он резвый — вперед возбега... возбегаает.  
 Ай, да, как на этом-то легоньком стружочке  
 Там людей немножко, — семеро гулё... семь гулёбщичков...<sup>20</sup>

Напев в таких песнях состоит из двойного проведения строфы, где мелодия зачина в середине напева излагается хором, что создает особую форму «двойного куплета» («Двойной музыкальной строфы»). Это довольно редкая форма, но весьма типичная и показательная в смысле возможностей развития приемов цепных соединений.

Все сказанное здесь — только предварительные наблюдения, не претендующие на полноту исследования. Но даже эти наблюдения позволяют говорить, что системы повторов в русском народном музыкально-поэтическом искусстве, в особенности форм цепных соединений строф, должны непременно учитываться при записи и изучении народного творчества, так как в них могут быть найдены решения многочисленных вопросов, встающих перед фольклористикой.



<sup>20</sup> А. Листопадов. Песни донских казаков, т. I, ч. 2. М., 1949, № 84. — В тексте, приведенном после напева, строфы разделены на две части.

В. М. ПОТЯВИН

## ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Вопросы классификации современной народной песни остаются до сего времени малоисследованными. Общепринятая научная классификация отсутствует. Жанровый принцип систематизации и группировки материалов, осуществляемый по отношению к традиционным формам песенного фольклора, как правило, уступает место хронологическому или тематическому, как только речь заходит о современной песне. Такое положение наблюдается и при публикации собранных материалов. В сборниках, издаваемых в наше время, дореволюционные песни обычно группируются по жанрам, современные же песни печатаются или под общей рубрикой, или по периодам их возникновения: песни периода революции и гражданской войны, песни 20—30-х годов, песни Великой Отечественной войны, песни послевоенного времени.<sup>1</sup> Эта схема принята и в учебной литературе. Придерживаясь ее, отдельные фольклористы пытались систематизировать материал в пределах того или иного периода по более узким тематическим группам, выделяя фронтовые песни, партизанские, комсомольско-молодежные и т. п.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> См.: С. Г. Лазутич. Русские песни. Воронеж, 1955; А. М. Новиков. Русские народные песни. М., 1957; В. Е. Гусев. Русские народные песни Южного Урала. Челябинск, 1957; Н. М. Элиаш. Песни Белгородской области. Белгород, 1958. — По периодам возникновения размещены песни и в хрестоматии для вузов «Русское народное поэтическое творчество», составленной Э. В. Померанцевой и С. И. Минц (М., 1959).

<sup>2</sup> Ю. М. Соколов в составе советской песни различает революционные песни, партизанские, красноармейские, песни молодежи, песни советских поэтов и переделки (Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Учебник для вузов. М., 1938, стр. 457—472). В. И. Чичеров в русском советском фольклоре выделяет два песенных жанра — лирический и балладный (В. И. Чичеров. Русское народное поэтическое творчество. М., 1959, стр. 487). Рассматривая песенное творчество периода гражданской войны и последующих периодов, В. И. Чичеров, кроме того, называет песни-частушки, сатирические песни, партизанские, красноармейские, комсомольские, песни о Конституции, песни советских поэтов, песни, созданные участниками художественной самодеятельности, героические и лирические песни периода Отечественной войны, стихотворные письма из тыла и фронта, и др. (там же, стр. 488—516). В. Ю. Крупянская и С. И. Минц считают возможным, с одной стороны, говорить о песне как о особом и отдельном жанре в советском фольклоре (Русское народное поэтическое творчество. Под ред. П. Г. Богатырева. Изд. 2. М., 1956, стр. 538), с другой стороны, они называют «жанр новых революционно-агитационных песен — маршей и гимнов» (стр. 540, 581—582), песни военно-исторические и военно-бытовые (стр. 544—545, 582—584), песни о народных героях (стр. 544—546), партизанские (стр. 546—549, 587—588), массовые песни советских поэтов (стр. 549—550, 579—581), песни колхозного крестьянства (стр. 567—568), молодежные (стр. 610), лирические (стр. 584—585, 611), сатирические (стр. 586—587). В. Ю. Крупянская и С. И. Минц не придерживаются единой терминологии. Выделенные ими песни они называют то жанрами, то циклами, то песенными группами. Песни одного и того же типа нередко попадали в разные раз-

Но за последнее время в связи с возросшим интересом к теории и истории фольклора, а также к проблемам современного народного творчества намечилось более конкретное деление, учитывающее жанровую специфику современной песни.

Особенно плодотворным оказалось обращение фольклористов к исследованию жанрового состава песенного творчества периода Великой Отечественной войны. Здесь прежде всего должны быть названы коллективные монографии «История русской советской музыки. Том третий, 1941—1945»<sup>3</sup> и «Русский фольклор Великой Отечественной войны»,<sup>4</sup> а также доклад В. Е. Гусева на V Международном съезде славистов «Партизанская народная поэзия у славян в годы второй мировой войны».<sup>5</sup>

Автор главы о народном песенном творчестве военных лет в монографии «История русской советской музыки» Т. В. Попова называет следующие жанры: походные маршевые песни, героико-эпические, сюжетно-драматические песни типа баллады и лирические песни.<sup>6</sup> В этой работе содержится также попытка сформулировать основные принципы жанровой классификации. Т. В. Попова утверждает, что в песнях Великой Отечественной войны более, чем в песнях какого-либо другого периода, тема, сюжет, поэтические образы в значительной мере определяют собой жанр песни.<sup>7</sup>

К сожалению, намеченная в данной работе жанровая классификация песен не подкреплена анализом конкретного материала и осталась по существу лишь заявкой. Народные песни в этой книге рассматриваются не по жанрам,<sup>1</sup> а по тематическим группам. Причем тематическая группировка материала неожиданно отождествляется с жанровой. Так, сформулировав основные принципы жанровой классификации, Т. В. Попова пишет: «Поэтому и в указанной главе тематические признаки положены в основу группировки песен внутри больших разделов (фронтной фольклор, партизанский фольклор и т. д.). В особую группу, — продолжает она, — выделены лирические песни, создававшиеся повсеместно и охватывающие довольно широкий круг тем и сюжетов, что позволяет рассматривать их отдельно».<sup>8</sup>

Смешение, а иногда и отождествление жанрового и тематического подхода в вопросах классификации — весьма распространенное заблуждение, являющееся следствием неразработанности этих вопросов. Эту непоследовательность в проведении жанрового принципа в классификации современных песен пытаются преодолеть авторы коллективной монографии «Русский фольклор Великой Отечественной войны». В главе о массовой народной песне, написанной С. И. Минц, О. Н. Гречиной и Б. М. Добровольским, в песенном творчестве военных лет различаются четыре основных жанра: маршевые походные песни, лиро-эпические, лирические и сатирические.<sup>9</sup> Все эти жанры не только названы, но и подкреплены при-

делы. Т. М. Акимова в учебном пособии для университетов «Семинарий по народному поэтическому творчеству» (Саратов, 1959) предлагает систематизировать русские современные песни, исходя из разных критериев. Она классифицирует песни по времени их создания (стр. 273), по социальной принадлежности их создателей (стр. 273—274), по идейно-тематическому принципу (стр. 274, 286—289) и, наконец, по жанровому признаку (стр. 274, 286, 290—291).

<sup>3</sup> История русской советской музыки. Т. III. 1941—1945. М., 1959.

<sup>4</sup> Русский фольклор Великой Отечественной войны. М.—Л., 1964.

<sup>5</sup> В кн.: История, фольклор, искусство славянских народов. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963). М., 1963.

<sup>6</sup> История русской советской музыки. Т. III, стр. 49.

<sup>7</sup> Там же, стр. 50.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Русский фольклор Великой Отечественной войны, стр. 103—148.

мерами, рассматриваются в их взаимосвязях с традиционным фольклором и с народным творчеством нового времени, хотя сама система классификации не отличается оригинальностью. Она в основном совпадает с той, которая была дана в книге «История русской советской музыки».

Нетрудно обнаружить, что в рассматриваемых опытах жанровой классификации отсутствует логическая последовательность: каждая группа песен, именуемая жанром, берется независимо от того целого, что лежит в основе народной песни как специфического явления искусства. Вследствие этого песни делятся на жанры по признакам, взятым из разных рядов. Называя маршевые походные песни, авторы исходят из бывшего применения. При выделении в отдельные жанры лирических песен, лиро-эпических (или героико-эпических), а также сюжетно-драматических типа баллады авторы руководствуются уже иными критериями. В основу классификации кладется родовый признак. Хотя слово жанр этимологически и означает род (латинское *genus*, французское *genre*), роды словесного поэтического творчества, на наш взгляд, нельзя отождествлять с жанрами. Эпика, лирика, драма — не жанры, это более широкие понятия, представляющие собою общие принципы изображения жизни, действительности.<sup>10</sup> Жанр — более узкая эстетическая категория, соподчиненная роду, но не сливающаяся с ним. Поэтому, например, говорить о народной лирической песне как о жанре было бы неправильно. Правильнее говорить о нескольких жанрах, входящих в состав народной лирики.<sup>11</sup> Выделяя в народном песенном творчестве эпические, лирические, лиро-эпические и драматические песни, мы тем самым получаем возможность определить отношение тех или иных песен к роду, но не к жанру. Что же касается особого сатирического жанра, то и здесь возникает сомнение. Сатира — это не жанр, а одна из разновидностей особой эстетической категории, именуемой «комическое искусство». Наряду с другими эстетическими категориями — прекрасное, возвышенное, трагическое — сатира, так же как и комическое в целом, принадлежит к наиболее общим категориям искусства. Несомненно, что эти общеэстетические признаки присущи и народной песне. В принципе мы можем выделять песни и комические, и трагические, и с иной эстетической тональностью, но подобная классификация применительно к жанру нуждается в аргументации.

Новый опыт классификации современной народной песни принадлежит В. Е. Гусеву. В упомянутом нами докладе на V Международном

<sup>10</sup> Четкому представлению о жанровой классификации мешает терминологическая неустойчивость, характерная для многих работ в области и фольклористики, и литературоведения. Среди ученых нет пока договоренности относительно употребления термина жанр. Этот термин употребляется в разных значениях. Одни, основываясь на этимологии слова, под жанром подразумевают род поэзии, а виды ее предлагают именовать жанровыми формами. Членение же внутри вида считают излишним (Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1959, стр. 259—262). Высказана была и противоположная точка зрения, согласно которой жанр — это промежуточная категория между родом и видом, причем вид, как внутрижанровая группа, дальнейшему дроблению не поддается (В. Е. Гусев. Проблемы теории фольклора. В сб.: Проблемы современной фольклористики. Авторефераты докладов на Всесоюзном совещании фольклористов. М.—Л., 1958, стр. 12—13). Большинство же литературоведов и фольклористов термин «жанр» употребляет в значении вида, соподчиняя это понятие как с более широкими и общими категориями, к которым жанр восходит (например, с родовыми), так и с более узкими и дробными категориями, на которые он распадается. Принципы употребления термина жанр в значении вида убедительно, на наш взгляд, были сформулированы В. Я. Проппом [см.: В. Я. Пропп. 1) Принципы определения жанров русского фольклора. Тезисы доклада на конференции, посвященной специфике жанров русского фольклора. Горький, 1961; 2) Принципы классификации фольклорных жанров. Сов. этногр., 1964, № 4].

<sup>11</sup> В. Я. Пропп. Принципы определения жанров русского фольклора, стр. 2.



съезде славистов (София, сентябрь 1963 года) вопросы классификации рассматриваются как частное проявление типологически сходных процессов, происходящих в культуре братских народов.<sup>12</sup>

Классификация, предложенная В. Е. Гусевым, отличается от всех предшествующих систем тем, что в ней песенный жанр рассматривается в связи с более широким понятием, каким является родовой признак в словесном искусстве. Определения — эпические, лирические и лиро-эпические песни — автор выносит за пределы собственно жанровой классификации. Вместе с тем при систематизации жанров в отдельные группы учитывается соотношение признаков, определяемых родовыми категориями в отдельных формах песенного творчества. Что же касается самой жанровой группировки песенного творчества, то она при всей ее универсальности не может быть признана бесспорной и окончательной. Сосредоточив основное внимание на выявлении типологических процессов, свойственных песенному фольклору всех славянских народов, В. Е. Гусев, на наш взгляд, недостаточно учел жанровое своеобразие песен каждого народа в отдельности. Так, русский современный фольклор, по нашему мнению, не знает чисто эпической песни. Не подтверждают ее наличия и те примеры, на которые ссылается В. Е. Гусев. Песни из сборников Н. Рыленкова и П. Афонина, взятые докладчиком в качестве примера эпических, фактически являются лиро-эпическими.

Вопрос о жанровом своеобразии русских песен и песен каждого славянского народа в отдельности — это сложный и трудный вопрос. Он не может быть решен без предварительного и тщательного изучения жанрового состава современного народного творчества отдельных наций, а это требует длительных и коллективных усилий фольклористов ряда стран. Решение этого вопроса усложняется еще и тем, что в фольклористике, как было уже отмечено, отсутствуют ясность и четкость в понимании принципов жанровой классификации. В докладе В. Е. Гусева также не формулируются принципы классификации, а выдвинутое им требование исходить при любых формах систематизации и группировки материала из единого признака и фактически автором не выдерживается. Одни жанры определяются им по признаку эстетической тональности, другие — по характеру повествования, третьи — по их форме.

Эти противоречия объясняются сложностью самого понятия жанра как специфического вида искусства. Стремясь подойти к жанровой классификации с точки зрения единого критерия, единого признака, исследователь сталкивается с таким сложным явлением, которое содержит в себе не один признак, по которому мы могли бы определить это явление, а совокупность признаков. Современные фольклористы признают, что жанры, различаясь прежде всего отношением к действительности, представляют собой довольноразнообразные исторически сложившиеся системы<sup>13</sup> Учитывая это, одни фольклористы, выдвинув требование единого критерия к жанровой классификации, фактически отказываются следовать этому требованию и продолжают классифицировать жанры по разным признакам, другие

<sup>12</sup> В. Е. Гусев. Партизанская народная поэзия у славян в годы второй мировой войны. В кн.: История, фольклор, искусство славянских народов, стр. 319 и сл.

<sup>13</sup> Принципиальные теоретические положения о системе жанровых признаков в русской народной лирической песне были выдвинуты Н. П. Колпаковой [см. ее статью «Опыт классификации традиционной крестьянской бытовой песни» в сборнике «Русский фольклор. Материалы и исследования, V» (М.—Л., 1960)] и монографию «Русская народная бытовая песня» (М.—Л., 1962)] и В. Я. Проппом (в докладе на Горьковской конференции по проблемам жанра и в последующих его выступлениях на эту тему).

все же пытаются найти в системе признаков главный определяющий признак, который можно было бы положить в основу группировки материалов.

Эти поиски основного признака ведутся в разных направлениях. Одни полагают, что фольклорный жанр, подобно литературному, следует определять по совокупности признаков, характеризующих данную группу произведений с точки зрения единства формы и содержания.<sup>14</sup> Другие, признавая важность и значительность содержания и формы, однако, считают, что правильное теоретическое определение жанра основывать на анализе его социально-бытовой функции.<sup>15</sup> В отдельных работах из комплекса признаков, определяющих жанровую природу произведений, на первый план выдвигается изучение поэтики фольклора.<sup>16</sup>

Отмеченные нами противоречия не исчезают и в том случае, когда некоторые исследователи, отказываясь от поисков главного, ведущего признака, в основу определения жанра кладут одновременно несколько признаков, взаимно обусловленных и одинаково, по их мнению, существенных. Фактически и в этом случае логическая последовательность в применении критериев к жанровой классификации не выдерживается. Жанры группируются по признакам, не исключаящим друг друга.

Какой же признак следует считать основным, главным в определении жанра?

Ответить на этот вопрос — это значило бы найти тот основной критерий, который мог бы быть положен в основу и определения жанров, и их классификации. Но дело в том, что уже при самой постановке этого вопроса возникает ряд других и не менее важных и трудных проблем, без предварительного рассмотрения которых фактически становится невозможной сама постановка данного вопроса. В самом деле, можно ли выделить из системы признаков какой-то главный специфический признак, не определяв саму систему в целом и не соотнеся ее с сущностью жанра.

Как известно, жанр является одной из многих форм, служащих средством раскрытия содержания. В этом заключается основная его сущность. Но в понимании сущности жанра надо учитывать и то обстоятельство, что жанровая форма, обладая и самостоятельным значением, не обязательно должна соответствовать только определенному содержанию. Одни и те же жанры могут быть использованы для воплощения различного содержания и различного идейного замысла при условии, если жанровая форма не противоречит содержанию.

Так, жанровые формы старинной плясовой, или «частой», песни со своеобразным четким ритмом широко были распространены в народной поэзии прошлого. Эти бодрые, веселые песни, располагавшие к пляске, сопровождавшиеся нередко подхлопыванием, присвистыванием, очень хорошо выражали одну из главных особенностей, присущих русскому народному творчеству и очень метко охарактеризованных Пушкиным, — «разгулье удалое». К этой традиционной жанровой форме нередко прибегают

<sup>14</sup> Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. М.—Л., 1960, стр. 10—11.

<sup>15</sup> К. В. Чистов. К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы. Доклад на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964). М., 1964, стр. 4—5.

<sup>16</sup> В. Я. Пропп. Принципы классификации фольклорных жанров, стр. 148—149. — Выдвигая на первый план принцип изучения поэтики фольклора, В. Я. Пропп, однако, считает, что следует учитывать и ряд других признаков: бытовое применение, форму исполнения — отношение к музыке: «Ни один признак в отдельности, как правило, еще не характеризует жанра, он определяется их совокупностью. Не во всех случаях нужны все аспекты, но, например, для всего песенно-стихотворного фольклора они обязательны» (там же, стр. 149).

и современные мастера народной самодеятельной песни. Можно указать на удачный опыт пензенской народной поэтессы-песельницы Е. К. Медянцевой, создавшей в манере традиционной плясовой песни несколько современных песен, получивших признание.<sup>17</sup> Часть ее песен распространяется в репертуарных сборниках для клубной самодеятельности. Одну из песен Е. К. Медянцевой, созданных ею в этом традиционном жанре — «Идут, идут по колхозу», — нам удалось записать в 1961 году на ст. Махунья Горьковской области от участников художественной самодеятельности местной артели ВОС (Всесоюзное общество слепых). По данным экспедиции Кемеровского пединститута, эта же песня была в 1962 году включена в репертуар агитбригады, созданной при Новокузнецком дворце культуры алюминиевого завода для обслуживания сельского населения подшефных совхозов. Популярность этой песни неслучайна. Публикуя впервые эту песню, Б. М. Добровольский и Н. П. Колпакова справедливо писали, что она создана в форме плясовой с типичными композиционными особенностями этого жанра (четким ритмом, короткими стихами, их регулярным повтором). Жизнерадостные светлые образы, свойственные традиционной плясовой песне (цветущие луга, широкие просторы, веселье и пр.), в данном случае заменены образами того же эмоционального характера, но совершенно нового идейного наполнения (новые люди-труженики, новая техника, расцвет колхозного хозяйства на Волге и др.), что в сочетании с другими художественными приемами представляет собой пример использования классической традиции плясовой песни в новых условиях и создания на ее основе качественно нового песенного произведения.<sup>18</sup> Итак, традиционная жанровая форма плясовой песни оказалась жизнеспособной и в новых условиях.

Можно было бы привести и другие примеры, подтверждающие то положение, что одни и те же жанры могут быть использованы для воплощения различного содержания. Но могут быть приведены примеры и обратного порядка, свидетельствующие о невозможности в старой жанровой форме выразить новое содержание. Все зависит от сущности жанра, его связей с действительностью, конкретным выражением которых являются жанровые признаки.

Жанровые признаки многообразны. В целом они составляют определенную систему признаков. Можно говорить о признаках постоянных и непостоянных, общих, т. е. сближающих между собою два или несколько жанров, и специфических, свойственных одному жанру. Признаки проявляются в разных жанрах неравномерно. В одних жанрах на первый план выдвигается один признак, становясь специфическим, в другом — уже другой специфический признак.

Таким образом, требования исходить при классификации из единых критериев и классифицировать жанры по единым признакам несостоятельны. Если бы все жанры имели одни и те же признаки и их соотношение к целому, к системе не менялось, то не было бы и жанров, отпала бы потребность в классификации. Именно эта подвижность признаков и неравномерное по отношению к общей системе их проявление и есть то основное условие, которое лежит в основе исторического развития жанров.

<sup>17</sup> Русские народные песни Поволжья. Вып. I. Песни, записанные в Куйбышевской области. Под общ. ред. Н. П. Колпаковой. М.—Л., 1959, стр. 24, № 2, стр. 35, № 9, стр. 40, № 13, стр. 43, № 15; см. также: П. Лондонов, Е. Прохоров. Народные песни Пензенской области. Под общ. ред. С. В. Аксюка. М., 1961, стр. 90—97 (раздел «Песни, напеты Е. Медянцевой»).

<sup>18</sup> Русские народные песни Поволжья, стр. 168—169.

Все эти особенности жанровой системы создают известные трудности в распознавании жанровой формы произведений. Эти трудности особенно ощущаются при классификации современных песенных переделок. Случаи, когда старая песня, изменяясь, приспособляясь к новому времени, сохранила бы и жанровую форму, в современном песенном творчестве встречаются редко.<sup>19</sup> Чаще всего в процессе изменения народом той или иной песни изменяется и жанровая ее форма. Некоторые исследователи современной песни вообще отказываются от жанровой классификации народных переделок и классифицируют обычно их «по типам», вне жанровых признаков.

Приведем один из примеров народных переделок периода гражданской войны и попытаемся выяснить отношение новой песни к источнику по их содержанию и по жанровым признакам.

Фольклорная экспедиция Кемеровского пединститута в 1962 году записала в г. Анжеро-Судженске два варианта песни о двух большевиках. Вот один из них

Рассказать ли вам, ребята,  
 Про двух удалых молодцов.  
 Глубоким сном тюрьма объята,  
 Не слышно шума голосов.  
 Не слышно песен запоздалых,  
 Души не видно у окна.  
 Лишь два подпольщика удалых,  
 Они не спят, им не до сна.  
 Еще вчера их известили,  
 Что расстреляют чуть рассвет.  
 Их в одиночку посадили,  
 И, ограничив жизнь и свет.  
 Сегодня в ночь они решили  
 В Москву к товарищам бежать.  
 В централье ладно погостили,  
 Им нужно жить, не умирать.  
 На утро подняли тревогу,  
 По всей тюрьме прошла молва,  
 Что из сибирского централа  
 Сбежали два большевика.  
 Вся контрразведка застонала,  
 Дошел до адмирала слух,  
 Что из сибирского централа  
 Разведка упустила двух.  
 В тот год расправа свирепела,  
 Избенки жгли у мужика.  
 В тот год ушли из-под расстрела  
 Матерых два большевика.  
 И к нам пришли. Нет адмирала.  
 Вот все, что я хотел сказать.  
 И уж сибирского централа  
 Нам с вами больше не выдать.<sup>20</sup>

Источником этой песни является старинная тюремная песня «про двух удалых молодцов», бежавших из центрального сибирского острога.<sup>21</sup> Но по

<sup>19</sup> Жанровую форму иногда сохраняют при переделках солдатские песни. См., например, переделки солдатской песни «Черный ворон» в сборниках Т. М. Акимовой «Сказы и песни о Чапаеве» (Саратов, 1957, стр. 115, 144) и В. Е. Гусева «Русские народные песни Южного Урала» (Челябинск, 1957, стр. 99—100).

<sup>20</sup> Записана от Алексея Петровича Ирисова (1905 г. рожд., член партии с 1920 г.) (Архив Кемеровского пединститута. III—ВМП—47, лл. 1 об. и 2).

<sup>21</sup> Тюремная песня о двух молодцах, бежавших из Централа была опубликована А. В. Гуревичем в сб.: Фольклор Восточной Сибири. Иркутск, 1938, стр. 14. Два варианта ее хранятся в Рукописном отделе Института Русской литературы АН СССР (в дальнейшем — ИРЛИ), к. 1, п. 12, № 5, лл. 14 и 15, и к. 99, п. 4, № 1, л. 8 (из

отношению к этому источнику новая песня приобретает относительную самостоятельность не только в содержании, но и в жанровой форме.

В старой песне основное внимание сосредоточено на побеге удалых молодцов из централа «на волю вольную» и на особенностях тюремного быта. Молодцы-кандальники одиноки. Собираясь бежать из острога, они сожалеют лишь о некоем Яше, с которым им не довелось проститься. В новых же песнях-переделках эти детали опущены. Вместо них введены новые социальные мотивы. Подпольщикам-большевикам угрожают расстрелом. Они не одиноки, они бегут к товарищам. Побег большевиков потрясает не только контрразведку, но и самого адмирала. Речь идет, безусловно, о Колчаке. Побег большевиков изображается на фоне свирепой расправы, чинимой контрреволюцией.

Старая песня заканчивается сообщением об удачном побеге молодцов из острога. И хотя в песне и выражена уверенность, что молодцы, убежав из острога, больше уже в него не попадут, однако рассказчик обращается не к свободным, не к тем, кто «на воле гуляет», а к тем, кто продолжает томиться к неволе:

Ушли, и ищи ветра в поле,  
Чтоб больше погулять,  
И чтоб в центральной острог  
Им больше к вам не попасть.

В новой песне уже иная концовка. Появляется коллективный образ повествователя. Два большевика «пришли к нам». Песня заканчивается сообщением не только об успешном побеге из централа двух большевиков, но и о победе народа над контрреволюцией. Теперь уже «нет адмирала», теперь уже и «сибирского централа нам с вами больше не видать». Повествование обращено к освобожденному народу.

В сопоставляемых песнях может быть отмечена разница и во временных отношениях между их частями. В старой тюремной песне история с побегом двух молодцов укладывается в одни сутки: это ночь, когда «они решили на волю вольную гулять», и последующее утро, когда «разнеслась тревога» о побеге. В новой песне понятие времени расширяется и усложняется. Вводится предыстория разыгравшихся событий («Вчера их известили, что расстреляют чуть рассвет»). Далее вводится очень важная эпическая часть («В тот год расправа свирепела»), благодаря которой усиливается значительность подвига подпольщиков-большевиков, бежавших из острога, и тем самым достигается широкое обобщение изображаемого факта.

Итак, в результате переработки, переделки в корне изменилось идейное содержание песни. Если в старой тюремной песне было выражено стихийное и политически неосознанное стремление к воле, то в новой песне утверждаются идеи политически осознанной борьбы и народного освобождения.

Новая песня не может быть, конечно, названа совершенной и по содержанию, и по форме. Если бы мы даже не знали источника, из которого она подчас механически заимствует целые строфы, заменяя лишь отдельные неподходящие слова новыми словами, то и в этом случае нельзя было бы не заметить тех искусственных «общих пружин», при помощи которых она развивает свою тему. Мы не склонны видеть в переделках основную тенденцию в развитии современной народной песни. Но при всем том нельзя не учитывать и этих вторичных, периферийных тенденций. Мы не можем не включать эти явления в общую систему классификации.

К какому же жанру мы отнесли бы приведенную нами песню?

собрания Л. В. Домановского). При сравнении новой песни со старой тюремной песней мы будем иметь в виду текст из 1-й коллекции, как наиболее близкий к рассматриваемой нами песне-переделке.

Это, конечно, не тюремная песня. Жанровые признаки в новой песне уже иные, чем в старой тюремной песне.

В. Я. Пропп тюремные песни, так же как и песни бурлацкие, солдатские, разбойничьи, относит по признаку социальной принадлежности к песням крестьян, временно или навсегда оторвавшихся от земледельческого труда. Но жанровая природа тюремных песен, как он считает, определяется не только их социальными признаками, но и теми сторонами действительности, которые в них отражены.<sup>22</sup> Таким образом, в формировании жанра тюремных песен решающее значение имели и общежанровые признаки, сближающие их с другими близкими по социальной сущности песнями (солдатскими, разбойничьими и т. д.), и специфические признаки, учитывая которые мы вправе отнести эти песни именно к тюремным.

Но к новой песне эти критерии неприменимы.

Признак, указывающий на социальную принадлежность песни, безусловно, очень важен при определении ее содержания, но в данном случае он слишком широк, общ, чтобы по нему можно было определить жанровую форму произведения. Песня носит общенародный характер, как и подавляющее большинство других песен периода гражданской войны и последующих периодов. Она могла быть создана и в рабочей среде, и в среде передового крестьянства. Ее могли сложить и профессиональные революционеры. Но принадлежит она всему народу. Более существенным в определении жанровой природы этой песни являются признаки, указывающие на те стороны действительности, которые отражены в песне, на ее эстетическую тональность и на особенности поэтики. В ней изображен героический эпизод из жизни большевиков, выражено сочувствие к их подвигу, и, наконец, песня сюжетна. Сюжетную же песню, в которой изображен какой-нибудь отдельный жизненный эпизод героического характера, в наше время принято называть балладой. Таким образом, песня-переделка о двух большевиках может быть названа балладой.

Современная баллада совершенно не изучена. А между тем баллада получила широкое распространение в современной русской поэзии. В этой форме создавались и создаются в наше время и фольклорные произведения, и многие стихотворения поэтов. В устном бытовании встречаются не только героические баллады, но и иной эстетической тональности — с трагическими сюжетами — смерть пилота («Они друг друга любили крепко»),<sup>23</sup> брат убивает брата («В поселенье, в крестьянской избушке»),<sup>24</sup> гибель шофера («Есть по Чуйскому тракту дорога»),<sup>25</sup> с элегическими сюжетами — например, песня о раненом комиссаре, являющаяся переделкой стихотворной баллады Е. П. Гребенки «Молода еще девица я была»,<sup>26</sup> и др.

<sup>22</sup> В. Я. Пропп. Принципы определения жанров русского фольклора, стр. 8.

<sup>23</sup> Опубликовано Я. И. Гудошиковым в его книге «Язык и стиль песен Великой Отечественной войны» (Воронеж, 1959, стр. 88). Эта подлинно народная баллада при публикации почему-то названа жестоким романсом.

<sup>24</sup> Баллада, возникшая в период гражданской войны, широко бытует и в наше время. Можно указать на варианты ИРЛИ, к. 15, п. 1, № 1. А. М. Астахова приобрела песню у уличного певца В. А. Егорова в г. Ленинграде в 1931 г. в особом оформлении. На обложке самодельной книжечки значилась автор «Нико Шувалов» (ИРЛИ, к. 30, п. 3, № 8). Записана в Белоруссии. Собирает название приписывает авторство этой песни некоему крестьянину И. В. Дурову (ИРЛИ, к. 28, п. 18, № 25 и др.).

<sup>25</sup> Широко распространенная в народе баллада. ИРЛИ, к. 68, п. 3, № 1 (запись 1938 г.); к. 196, п. 5, № 196; к. 127, п. 1, № 20 (из фронтовой тетради, принадлежащей колхознику И. И. Балагурову, Ленингр. обл.) и др.

<sup>26</sup> Широко распространенная баллада о раненом комиссаре (а в некоторых вариантах о генерале) восходит не только к авторскому тексту, опубликованному в «Отечественных записках» (т. XIX, отд. III, 1841, стр. 65), но и к народным его передел-

Следовательно, баллада, как особая поэтическая форма, нуждается в дальнейшем членении, но пока не ясно, следует ли говорить о жанровых разновидностях внутри балладного жанра или о разных балладных жанрах.

Сущность жанра и система его признаков не могут быть до конца поняты вне исторически обусловленных связей с народной культурой в целом. В анализе этих связей необходимо учитывать не только то, что нового вносят отдельные жанры в познание и отражение жизни народа по сравнению с другими формами искусства, но и какими средствами они достигают этого. В фольклоре эти средства специфичны. Их нельзя приравнивать к литературным. Они не могут быть сведены только к поэтической форме — к сюжету, композиции, языку и стилю. Это и музыкальный напев, и жест, и мимика, и игра, с которой были связаны различные жанры, и народный обряд, по отношению к которому песня нередко играла вспомогательную роль, теряла свою самостоятельность и в то же время приобретала в зависимости от характера обряда новые дополнительные признаки, усиливающие ее бытовую функцию (например, колядки, масленичные песни, жнивные и др.). С исчезновением же традиционных обрядов песня, теряя непосредственную связь с обрядом, или исчезает, или получает иное применение.<sup>27</sup> Так, некоторые обрядовые песни земледельческого календаря превратились в детские песенки,<sup>28</sup> в хороводные,<sup>29</sup> в вечериночные или семейные<sup>30</sup> и т. д. По наблюдениям М. Костровой, В. Велинской и К. Дубровиной, календарная семичная песня «Я посеяла, млада-младешенька» была записана и как «посиделочная», и как «круговая», и как «свадебная», и даже как «солдатская».<sup>31</sup>

По каким же признакам следует в таком случае классифицировать материал?

Одни фольклористы в этом случае классифицируют песни по исконным их жанровым признакам, одновременно указывая на последующую их трансформацию.<sup>32</sup> Другие поступают иначе, классифицируют песни, исходя из современного их бытового применения, но одновременно указывают и на их исходную жанровую природу.<sup>33</sup> Мы полагаем, что система современной классификации в состоянии в равной степени отразить не только исходную жанровую форму классического фольклора, бытующего в наши дни, но и различные переходы произведения в связи с изменившимися формами бытования из одной жанровой группы в другую. Но

---

кам, известным по песенникам ещё XIX века. Новые песни-переделки неоднократно публиковались (см.: С. Ф. Баранов. О песнях партизан Забайкалья. Изв. Общ. изуч. Вост.-Сиб. обл., т. VII, Иркутск, 1937, стр. 89; И. Г. Парил о в. Русский фольклор Нарыма. Новосибирск, 1947, стр. 169; Песни и сказки Пензенской области. Составитель А. П. Анисимова. Под ред. Э. В. Померанцевой. Пенза, 1953, стр. 192; Русское народное творчество в Башкирии. Сост. С. И. Минц, Н. С. Полищук и Э. В. Померанцева. Под общ. ред. Э. В. Померанцевой. Уфа, 1957, стр. 248 и др.).

<sup>27</sup> Исторические судьбы традиционных жанров русской лирической песни в советскую эпоху прослеживаются в монографии Н. П. Колпаковой «Русская народная бытовая песня» (М.—Л., 1961, стр. 247—248).

<sup>28</sup> Фольклор Саратовской области, кн. I. Сост. и вступ. статья Т. М. Акимовой. Ред. А. П. Скафтымов. Саратов, 1946, стр. 27 (вводная статья).

<sup>29</sup> Песни и сказки Ярославской области. Под общ. редакцией Э. В. Померанцевой. Ярославль, 1958, стр. 203.

<sup>30</sup> Там же, стр. 205.

<sup>31</sup> Там же, стр. 204.

<sup>32</sup> Этот принцип поддержан в сборнике «Песни и сказки Ярославской области».

<sup>33</sup> Этот принцип положен в основу классификации календарных обрядовых песен Т. М. Акимовой в книге «Фольклор Саратовской области». Календарные песни названы детскими, что было особо оговорено (стр. 23).

все же за основу должны быть положены, на наш взгляд, исконные признаки, которые могут быть названы первичными в отличие от вторичных, появившихся позднее. Вторичные признаки слишком пестры, неопределенны. Они должны интересовать исследователя как явления распада, угасания жанра.

Как известно, новое бытовое применение в наше время получают многие традиционные песни, а иные из них исчезают. С этими процессами нельзя не считаться при классификации народной песни, если мы не хотим ограничить себя лишь избранными фактами, а будем рассматривать судьбы жанра в связи с народной культурой в целом. Этот принцип особое значение приобретает при классификации новых жанровых образований, в достаточной степени еще не сложившихся и жанровые признаки которых едва уловимы. В качестве примера обычно называют песни-письма, песни-ответы, песни-продолжения и др.<sup>34</sup> Новые песни создаются и по образцу литературных, и нередко и в жанровых формах литературы — в форме небольшой по размеру поэмы, оды, эллегии, гимна, романса и т. д.

Фольклористика и литературоведение пока не выяснили перспективы развития новых жанровых образований. Вследствие этого остается неясной и общая картина песенных жанров в наши дни. Вырисовываются лишь самые общие контуры ее и отдельные детали. Совершенно неизученными остаются жанровые формы песенного творчества художественной самодеятельности. Продолжаются еще споры, что считать в художественной деятельности масс фольклором. Одним словом, вопросы классификации упираются в определение предмета фольклористики, в определение границ и пределов современного фольклора.

В самом деле, что классифицировать? Какие песни мы должны отнести именно к современному фольклору и по каким жанровым признакам? Можно ли считать фольклорными песни, созданные профессиональными поэтами и композиторами и получившие широкое распространение в народе, т. е. по признаку бытования? Что мы должны отнести к фольклору из песен, создаваемых художественной самодеятельностью?

Вопросы существенные, и споры вокруг них неизбежны. Но мы отдаем себе отчет в том, что нет никаких оснований для того, чтобы облегчить решение этих вопросов односторонними и поспешными заключениями об исчезновении фольклора.

Новые условия, возникшие в развитии национального словесного искусства, потребовали от фольклористов применения новых методов изучения материалов, нового подхода и к его группировке, и к систематизации. Эти требования выдвинулись на первый план не только перед советскими фольклористами, но и перед исследователями ряда других стран, народы которых вступили на путь социальных преобразований и в искусстве которых происходят аналогичные процессы. Определяя задачи в области классификации нового фольклора в связи с новыми общественными условиями, чешские фольклористы В. Карбусицкий и В. Плетка очень верно, на наш взгляд, заметили, что «к новому фольклору нельзя применять те закономерности, которые были выработаны для классического фольклора, так как последний возникал при совсем других обстоятельствах общественного положения и был изучаем другими методами. Науку надо приспособлять к материалу, а не наоборот».<sup>35</sup>

<sup>34</sup> См.: Т. М. Акимов а. Семинарий по народному поэтическому творчеству. Саратов, 1959, стр. 291; Русский фольклор Великой Отечественной войны, стр. 132—133.

<sup>35</sup> V. Kavbusický, V. Pletka. Výzkum a dokumentace současného folklóru Český Lid, 1960, № 3, str. 111.



Эти положения чешских фольклористов должны быть всемерно поддержаны. Но нельзя не учитывать всей сложности и трудности поставленной задачи.

Как известно, новые методы не даются в готовом виде. Они могут быть найдены лишь в процессе изучения конкретного материала. Система классификации современной песни, которая бы отражала полную и действительную картину песенного творчества советского народа, может явиться лишь итогом всестороннего и конкретно-исторического его изучения. Современный этап науки как раз и характеризуется этим переходом от дискуссий к конкретным исследованиям. Удача авторов коллективной монографии «Русский фольклор Великой Отечественной войны» объясняется прежде всего тем, что они, обратившись к конкретному материалу, пытались избежать умозрительного, основанного на старых хрестоматийных образцах представлений о фольклоре как о чем-то неизменном, окаменевшем, как материале лишь для историко-археологических изысканий. Хотя в этом труде сама система группировки песенного материала, как мы могли убедиться, и не может быть признана удачной, однако в нем перспективно, на наш взгляд, охарактеризован сам предмет классификации, верно обозначены его пределы и границы.

По замыслу авторов книги, к анализу должны быть привлечены все виды песенного творчества народа — и традиционные песни, бытующие в народе, и все виды новых самодеятельных массовых песен, причем анализируются и те из них, которые приобрели бесспорные признаки, характерные для фольклора в традиционном значении этого слова, и те, которые характеризуют разные этапы становления новых фольклорных форм. Широко захватывая и исследуя факты массового песенного творчества во всех его связях и взаимодействиях, коллектив авторов монографии пытается подойти к материалу дифференцированно, не отождествляет все виды народного песенного творчества с фольклором. Эти положения бесспорны. Но это лишь одна сторона вопроса.

Другая сторона, не менее важная, касается того критерия, который, по мнению авторов книги, дает возможность определить границы фольклора и выделить его из других форм непрофессионального художественного творчества масс. В этой части должны быть сделаны существенные уточнения. В книге таким критерием назван признак коллективности фольклора, фактически же материал, привлеченный к анализу в качестве фольклорного, нередко противоречит этому критерию. В книге классифицируются и образцы индивидуального творчества.

Как известно, признак коллективности присущ традиционному фольклору и многим видам современного народного творчества. Но он никогда не был специфичен только для фольклора. Было бы ошибочным абсолютизировать этот признак, считать его постоянным и единственным. При одних условиях признак коллективности мог иметь решающее значение в общей системе признаков, присущих фольклору, в других условиях он мог утратить первостепенное значение, на его место могли выдвинуться другие признаки, как более существенные.

Признак коллективности, как и другие признаки, историчен. Так, в пору, когда основной процесс художественного развития осуществлялся на основе взаимодействия литературы и фольклора, признак коллективности, выступая специфическим по отношению к литературе, имел решающее значение в определении специфики фольклора. Но в наше время этот признак утратил свое решающее значение, так как соотношение между литературой и фольклором принципиально изменилось. Литература, как и фольклор, стала частью общенародного творчества. Основной процесс развития и

обогащения художественной сокровищницы общества в наше время достигается уже на иной основе — «на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства».<sup>36</sup>

В новых условиях изменилось и место фольклора среди других форм искусства.

Если раньше фольклор был частью коллективного творчества народа и наряду с другими коллективными художественными формами (народной музыкой, танцем и пр.) отличался и по содержанию, и по форме, и по социально-бытовой функции от индивидуальных форм творчества (литературы, профессиональной музыки и пр.), то в наше время фольклор стал частью массового непрофессионального самодеятельного творчества, развивающегося и в коллективных, и в индивидуальных формах, и на иной социальной основе, общей и для самодеятельного, и для профессионального творчества. В этих условиях фольклор не потерял своей специфики, но только на первое место выдвинулись уже иные его признаки.

Принадлежность фольклора к непрофессиональному творчеству определяет его массовость, исключительную оперативность и непосредственность в отражении самых глубинных процессов жизни, куда не успевает подчас заглянуть профессиональное искусство. Следует заметить, что в фольклоре нередко обнаруживаются и натуралистические моменты в изображении жизни, и подчас художественная незавершенность формы. Но при всем том профессиональное искусство никогда не сможет заменить непрофессиональное творчество самих народных масс. Фольклору присущи и другие признаки, которые выделяют его из иных форм непрофессионального искусства, например из литературных массовых форм. Такими признаками являются синкретизм, устность, особые специфические для фольклора формы бытования и применения и др.

Итак, в определении границ предмета классификации, в установлении пределов фольклорной песни как составной части непрофессионального современного творчества народа мы должны учитывать и коллективные, и индивидуальные ее формы, обладающие своими специфическими признаками, по отношению к которым современная фольклорная песня выступает как нечто целое, как единство формы и содержания.

Мы допускаем, что в такой формулировке содержится известное противоречие, так как различия между индивидуальными и коллективными формами народного творчества все же остаются. Но устранить это противоречие представляется невозможным по той простой причине, что мы имеем дело с реальным и объективно развивающимся процессом, в котором обнаруживаются различные тенденции. Одни из них завершают процессы, начатые еще в далеком прошлом. Другие знаменуют собою развитие основных закономерностей, активно проявляющихся в наши дни, третьи связаны с рождением новых явлений, в полной мере еще не определившихся. Эти закономерности отмечены в книге «Русский фольклор Великой Отечественной войны», но они распространяются лишь на коллективные формы фольклора; нам же кажется, что специфика науки не пострадает, если мы признаем силу действия и других его признаков.

Признание наряду с коллективным личного творчества не снимает вопроса о взаимодействии этих двух форм в творческом процессе. Хотя в новом фольклоре личное начало проявляет себя в значительно большей степени, чем в старых традиционных формах, все же и в современном фольклоре, особенно в песенных жанрах, признак коллективности, утратив

<sup>36</sup> Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., Госполитиздат, 1962, стр. 130.

определяющее значение, полностью не исчезает. Создатели новых песен творят в определенных, коллективно выработанных традициях художественного метода. Иначе песня не будет принята массами.

В составе современной народной песни сравнительно легко обнаруживаются коллективные ее формы. Для них обязательно наличие вариативности. Эти формы имеют различные типы. Могут быть выделены важнейшие из них.

Это, во-первых, традиционные песни, созданные до Октября, но бытующие и в наши дни. О них никак нельзя сказать, что это «громкий голос настоящего». По сути дела их нельзя отнести и к современному фольклору, но они должны быть классифицированы и изучены в их отношении к современности. При классификации, как мы уже заметили, следует исходить из их первичных жанровых признаков, учитывая одновременно и их вторичные признаки.

Во-вторых, различного рода механические переделки традиционных песен и старых песен литературного происхождения с сохранением основного сюжета и особенностей композиции источника. Эти явления неизбежны. Песенные переделки особенно бурно возникают в переломные эпохи, в эпохи массовых народных движений (у нас в пору Великой Октябрьской революции и гражданской войны, в период Великой Отечественной войны). В эти эпохи необычайно возрастают потребности в новом искусстве. Но для создания новых оригинальных произведений требуется известное время. Искусство не всегда поспевает за быстро меняющимися событиями дня. Народ, стремясь создать новое искусство, обращается и к арсеналу прошлого и берет из него все то, что может служить настоящим. Не все было идеальным и совершенным. Многие переделки были слабыми, механически приспособленными к новому содержанию. А потому большинство переделок, быстро возникнув, так же быстро и исчезает, долго не удерживается в памяти народа. Остаются лишь очень немногие произведения, наиболее удачные. Эти явления относятся к начальным, периферийным тенденциям. Они не определяют, как мы уже заметили, магистральной линии в развитии советской песни, но мы не можем их игнорировать. Они должны быть включены в жанровую систему классификации. Не повторяя всего того, что было уже сказано о подобного рода переделках, мы здесь должны лишь заметить, что жанровая их природа не всегда совпадает с жанровой формой источника.

В-третьих, новые коллективно создаваемые произведения на основе фольклорных и литературных традиций. К этому типу современного коллективного творчества могут быть отнесены новые сюжеты песен о Катюше (песни-продолжения), оригинальные песни-письма и ответы на них, многочисленные варианты оригинальных песен гражданской и Отечественной войны, например, «Отец мой был природный пахарь»,<sup>37</sup> «Не вейтеса, чайки, над морем»,<sup>38</sup> «Раскинулось поле широко»<sup>39</sup> и др. Хотя во многих песнях этого типа и заметно влияние традиций, а в ряде случаев и отдельных популярных песен, однако их мы не относим к переделкам. Этот тип оригинальных и массовых современных песен, создаваемых коллективно, представляет собою одну из основных закономерностей в раз-

<sup>37</sup> Л. С. Шептаев. Песни и сказы Борского района Куйбышевской области. Уч. зап. Ленингр. пединст. им. А. И. Герцена, т. 219, 1961, стр. 301.

<sup>38</sup> Красноармейский фольклор. Сост. В. М. Сидельников. М., 1936, стр. 124, № 83.

<sup>39</sup> В. Е. Гусев. Русские народные песни Южного Урала, стр. 111. — В этом же сборнике приведены еще две песни, созданные в годы Отечественной войны по образцу «Кочегара» — «Раскинулись крылья широко» (стр. 112) и «Механик-водитель, возьми рычаги» (стр. 113).

витии современной народной песни. Жанровые виды этой линии могут быть установлены при классификации. Здесь возможны и традиционные жанровые формы, и новые жанровые образования, и переходные явления (например, песни, возникающие в результате циклизации частушек).

В органической связи с основными закономерностями, определяющими основной процесс развития песенного творчества современности, устанавливается и жанровая природа песен, созданных индивидуальными авторами и получивших признание в народе. Но если коллективные песенные формы выделяются сравнительно легко, то индивидуальные ее формы установить труднее.

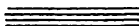
Как известно, в современном репертуаре народа, особенно молодежи, значительное место занимают песни, созданные профессиональными поэтами и композиторами. Поскольку фольклор является частью непрофессионального творчества, песни, созданные профессионалами, не будут относиться к фольклору. Но если эти песни будут в народе переработаны, переделаны, тогда встанет вопрос и об их отношении к фольклору. Их фольклорность будет зависеть от того, насколько новый текст изменился и приобрел самостоятельность по отношению к авторскому. Нельзя же относиться к фольклору песню, написанную, предположим, М. Исаковским, лишь на том основании, что в ней изменены (а иногда искажены) какие-то слова, не влияющие на характер ее содержания. Изменения эти, безусловно, фольклорного порядка, и они должны быть учтены фольклористикой, но песня в целом все же создана автором-профессионалом, и у нас нет никакого основания относить ее к фольклору и включать в общую систему фольклорной классификации.

Но не всякая песня, созданная и непрофессиональным автором, может быть отнесена к фольклору. Песня, сочиненная, например, участником художественной самодеятельности, предназначенная, может быть, специально для исполнения на клубной сцене, не является еще фольклором. Признак бытового назначения песни явно недостаточен для фольклора. Песня фольклорной становится в том случае, когда она активно будет воспринята народом, будет усвоена определенной группой, органически ей близкой.

Песни могут быть созданы непрофессиональными авторами и устно, и письменно. В наше время способ создания песни не имеет существенного значения. Есть песни, которые распространяются только в авторском тексте, не имеют вариантов, другие могут вызвать появление вариантов. Одни песни живут длительное время, другие (а их подавляющее большинство), возникнув, быстро исчезают, не сохраняются в памяти народа. Одни становятся общенародными, другие — достоянием лишь небольшой группы лиц. Разумеется, что все эти различия в формах бытования песен весьма существенны, и они должны быть учтены современной системой научной классификации, которая в отличие от прикладной, чисто описательной систематизации материала должна отразить не просто наличие тех или иных жанровых форм, но и их развитие, возникновение или даже угасание в связи с общим процессом развития современного песенного творчества и основными его тенденциями. Так, песня-переделка о побеге двух большевиков из Сибирского центра и общеизвестная песня «Партизан» («На опушке леса старый дуб стоит») принадлежат к одному и тому же жанру — к жанру современной баллады. Обе они имеют варианты. Но первая из них представляет собой, как мы уже говорили, начальную, во всяком случае не основную линию в развитии современной песни, вторая же песня, текст которой вначале даже не предназначался для пения, а был просто написан рабочим-фронтовиком Петром Мамайчуком как стихотворение,

знаменует собою уже основную магистральную линию в развитии современного песенного творчества. Следовательно, при классификации современной народной песни. Одни и те же жанры не могут быть поставлены в один ряд, если они представляют собой различные тенденции в развитии современного фольклора.

Мы коснулись лишь некоторых сторон сложной и совершенно неразработанной проблемы классификации современной народной песни. Мы не предлагаем здесь какой-то новой системы, отличной от тех, которые уже существуют. Эта система должна явиться итогом длительного и всестороннего изучения материала. Мы хотели только обратить внимание на два вопроса. Во-первых, к определению границ жанровой классификации и самих жанров нельзя подходить с готовыми и раз навсегда установленными критериями или признаками; не критерии определяют материал, а сам материал определяет выбор критериев. Во-вторых, вопрос о современной жанровой классификации не может быть решен изолированно, вне связи с изучением общих процессов развития народной поэзии и ее основных закономерностей, вне связи с определением границ понятия «современный фольклор».



---

---

Н. П. КОЛПАКОВА

## ТИПЫ НАРОДНОЙ ЧАСТУШКИ

Проблема специфики жанра, которой советские фольклористы за последние годы уделяют все больше внимания, связывается в равной мере с исследованием как крупных, так и мелких разновидностей устной народной поэзии. Возникает она и применительно к частушке.

С конца XIX века, т. е. с того времени, когда частушку стали изучать как особый фольклорный жанр и она привлекла к себе внимание как «новое» явление в фольклоре, вокруг нее не умолкали споры. Обсуждались вопросы ее происхождения, исторической жизни, сферы бытования, социальной значимости, художественных качеств, ее связи с традиционным песенным деревенским и городским фольклором, с профессиональной поэзией; разбиралась ее бытовая проблематика, а также некоторые вопросы ее поэтики. Ученые реакционного лагеря осуждали новоявленный жанр как «порчу» традиционной народной поэзии; представители прогрессивной науки приветствовали частушку как явление закономерное и естественное на пути исторического развития народной песенной лирики, новое по содержанию, по художественному языку и социальной функции.<sup>1</sup> Не возвращаясь лишней раз к полемике по всем этим вопросам, следует лишь упомянуть, что частушка, как и любой другой фольклорный жанр, не могла появиться 80—90 лет тому назад на пустом месте; имеется ряд данных о давнишнем бытовании в народном репертуаре песенных миниатюр типа припевок и приплясок, существовавших между песнями более крупных жанров и в типовом отношении, возможно, являвшихся какими-то предшественницами русской частушки. Тот факт, что в фольклоре украинцев, белорусов и других славянских народов также имеются песенные формы, близкие к частушечным, подчеркивает традиционность этой песенной разновидности в народном обиходе. За последние два с половиной столетия в связи с общим процессом развития народной экономики, культуры, социальной и личной психологии в среде русского крестьянства и затем в городской рабочей среде постепенно все заметнее нарастала потребность в новых способах песенного выражения того поэтического мышления, которое прежде народ веками фиксировал в монументальных жанрах традиционной песни. Можно предположить, что малая песенная форма, отдельные типы которой зародились когда-то на основе исконных традиций русской народной песенности и оставались долгие времена малозаметными среди песен более крупных, постепенно развивала в себе разнообра-

---

<sup>1</sup> Подробная библиография по частушке дореволюционной дана в кн.: В. И. Симмаков. Сборник деревенских частушек. Ярославль, 1913 (в дальнейшем — Симмаков), стр. 663—670. — «Библиография современной частушки» помещена в сб.: Русская частушка. Вступ. статья и ред. текстов В. М. Сидельникова. М., 1941 (в дальнейшем — Сид.), стр. 144—153. — Библиографию 1945—1959 годов см.: Русский фольклор. Библиографический указатель. Сост. М. Я. Мельб. М.—Л., 1961, стр. 122—129, 212—215.

ные экспрессивные и медитативные возможности;<sup>2</sup> примерно в середине XIX столетия она оказалась именно той формой, которая наилучшим образом соответствовала новому содержанию народной лирики и открывала для нее широкие творческие пути.<sup>3</sup>

Самый термин «частушка», введенный в свое время в обиход Гл. Успенским и звучащий привычно для уха современного исследователя и слушателя, создателями и носителями этого жанра употребляется далеко не повсеместно. Для самого народа частушка прежде всего — «песня», разновидность исконного народного песенного творчества. Это доказываются, между прочим, тем, что в разных местностях частушки и называются «песнями»: «частые песни», «качельные песни», «ходовые песни», «скоморошьи песни», «песни под язык» и т. п. Для того, что собиратели и издатели обычно называют обобщенно «частушкой», у народа имеется немало названий-синонимов, иногда узколокальных, иногда распространенных и по более широкой территории. В одном случае эти названия явились в связи с возникновением или распространением данного типа (или цикла) частушек в определенном географическом районе («елецкий», «сормач», «спасовские»<sup>4</sup> песни); в других названиях отражает способ применения частушек в быту («качельные», «покосные», «лесные», «ходовые», «припляски»), манеру вокального исполнения («тараторки», «частвоворки», «песни под язык», «песни собакой»<sup>5</sup>), характер содержания («страдания», «скоморошьи», «не-складухи»), указывает на мелкую форму частушки («припевки», «пригудки»), на название пляски, которая идет под данный цикл или данный напев («цыганочка», «сербияночка», «северяночка»); в любовной лирике — на наименование милого («матаня», «духаня», «капаролечка» и т. п.). Все эти названия, даваемые по совершенно разным принципам деления, закрепляются порою за всей формой в целом, порою только за циклом текстов, а преимущественно — за характером напева, и в некоторых случаях (как, например, «тараторки» или «страдания») звучат особо выразительно.<sup>6</sup>

При таких условиях, естественно, внутриянровая классификация частушки достаточно сложна. Вероятно, в силу этой сложности работы, посвященные частушке, на внутриянровой разнице в типах обычно не останавливаются. «Частушка» рассматривается со стороны ее тематики, композиции и поэтики как монологичный жанр; вернее, из всего многообразия видов жанра выбирается только наиболее распространенный тип четы-

<sup>2</sup> «Просматривая бывшие записи старых собирателей, хотя бы такое колоссальное собрание, как П. В. Киреевского, в этом собрании не найдешь никаких признаков, которые бы говорили и свидетельствовали о существовании в их время такого вида народного творчества, как частушка. Между тем можно неоспоримо доказать, что частушка в их времена была налицо и она уже существовала в полном своем расцвете. Из старых старожилов мне тридцать лет тому назад еще свидетельствовали старички и старушки, хорошо помнящие крепостную жизнь и прежние свои ребячьи интересы. Они говорили, что частушка в те времена была так же в большом ходу, как и длинные песни» (В. И. Симанков. Что такое частушка. М., 1927, стр. 8—9).

<sup>3</sup> «В современной частушке мы имеем дело лишь с первыми зачатками новой народной поэзии, которая разовьется окончательно только в более или менее отдаленном будущем» (Д. К. Зеленин. Новые веяния в народной поэзии М., 1901, стр. 6).

<sup>4</sup> От Спасовщины — группы деревень Волховского района Ленинградской области.

<sup>5</sup> Этот тип вокального исполнения частушек, напоминающий грубый, отрывистый лай, встречен в Волховском районе Ленинградской области среди парней.

<sup>6</sup> Характер напева, характер текста и бытовая роль совпадают у разных типов частушки не всегда: на плясовой мотив могут быть исполнены частушки грустного или иронического содержания (на темы разлуки, измены и т. п.); на лирический любовный типа «страданий» могут петься тексты юмористического характера и т. п. Такое несовпадение наблюдается иной раз и в «частых» лирических песнях (плясовые на темы рекрутчины, солдатчины, измены и даже смерти). Очевидно, такое смещение и в «частой» песне, и в частушке представляет собой уже более позднее явление.

рехстрочной строфы четырехстопного хоря с его наиболее привычной тематикой — бытовой и любовной лирикой, и затем все дальнейшие изыскания идут в пределах этой формы и темы. Даже в специальных монографиях, посвященных частушке, нет анализа ее художественных особенностей применительно к внутренним группировкам. Недостаточно внимания уделили пока этой проблеме и музыковеды. А между тем эти группировки должны быть как-то произведены, так как при обрисовке различных поэтических типов выясняются разнообразие и своеобразие частушки, т. е. раскрывается специфика жанра.

Эта специфика не раскроеется, если объединить частушки по тематике, так как одна и та же тема (любовь, измена, счастье и пр.) может быть подана в аспекте лирической элегии, шутки или сатиры, т. е. каждый раз разными художественными средствами. Эта специфика не раскроеется и в том случае, если соединить частушки по признаку географическому, так как это в лучшем случае выявит характер областного частушечного напева (или напевов) и, может быть, тематические или образные особенности словесных текстов именно данной местности,<sup>7</sup> в то время как художественные особенности типов все равно останутся нескрытыми. Эта специфика не может быть определена и при исследовании репертуара того или иного отдельного исполнителя, так как собирателям известно, насколько пестрым может быть такой репертуар и как случаен подбор текстов, исполняемых один за другим перед микрофоном (или записанных в тетрадях и альбомах молодых колхозниц — одна из очень распространенных форм бытования частушки в наше время). Деление типа «ходовые», «качельные» и т. п. неубедительно, так как подобные группировки имеются лишь в отдельных районах и основаны на случайно сложившейся узкоместной традиции, а не на принципе выделения художественного типа. Точно так же не дает ничего, кроме тематического различия, деление частушек на деревенские и городские, девичьи и мужские и т. п. Очевидно, в основу рассмотрения частушки как явления народного художественного творчества должен быть положен какой-то иной принцип.

Жанр профессиональной лирической поэзии содержит в себе целый ряд таких внутренних подразделений, как сонет, октава, элегия, рондо и другие разновидности профессионального лирического стихотворного творчества. Не выходя за пределы своего жанра (лирической поэзии), они живут рядом друг с другом, каждый с особенностями своей композиции, содержания и художественных средств — особенностями, исследование которых закономерно входит в общее изучение жанра профессиональной поэзии. Частушка, являющаяся также своеобразным и крупным жанром лирической поэзии, но не профессиональной, а народной, тоже имеет внутри своего жанра ряд типов со специфическими особенностями строения, поэтики и бытового назначения. Термины для обозначения этих типов фольклористикой еще не выработаны, придуманные же самими исполнителями имеются лишь для некоторых типов; но это нисколько не мешает тому, чтобы типы эти были определены и описаны — так же, как литературоведами определены и описаны разновидности профессиональной лирической поэзии. Как тут, так и там в основу деления на типы кладется принцип внешней композиции, которой соответствует в каждом случае характер содержания и поэтики. В частушке к этому прибавляется еще и характер музыкального

<sup>7</sup> Деление по географическому принципу могло иметь смысл в прежнее время, когда этнографические особенности районов были определены более четко; см.: Сборник великорусских частушек. Под ред. Е. Н. Елеонской. М., 1914 (в дальнейшем — Елеонск.). — В наши дни такой принцип оправдывает себя только для музыкального материала.



материала, и способ использования в народном быту. Таким образом, огромный материал частушки делится на несколько типовых групп, каждая из которых имеет свой определенный идейно-художественный облик, создаваемый суммой типовых признаков. Тот факт, что отдельные признаки (тематики, поэтики и др.) могут кое-где перекрещиваться, не мешает созданию такой суммы, каждый раз особой и своеобразной.<sup>8</sup>

Основной, наиболее популярный тип русской народной частушки — четверостишия, каждое из которых представляет собой художественно-законченную, замкнутую в себе песенную миниатюру на бытовую, семейную или любовную тему, — миниатюру, полную лирических красок, образности и экспрессии. Именно этот тип, как наиболее привычный и распространенный, и называют обычно «частушкой»; но рядом с ним имеются и другие частушечные разновидности, обладающие своими особыми идейно-художественными типовыми чертами.

Внешние очертания этого наиболее известного и распространенного типа очень устойчивы: это четырехстрочная строфа четырехстопного хорей с выдержанным метром и отсутствием каких бы то ни было отточенных ритмических узоров, создаваемых паузами и спондеями. Психологическая насыщенность текста очень глубока: каждая строка полна выражений индивидуального чувства, индивидуальных мыслей и переживаний, отражает душевные движения человека в связи с теми или иными неповторимыми обстоятельствами его личной жизни. Частушка этого типа легла новым руслом народного песенного творчества, обусловленным требованиями эпохи, и явилась широким выходом для всего того, что не могло быть сказано и передано языком традиционной лирической протяжной песни.

Тематика ее, охватывавшая в старых текстах быт дореволюционной деревни, рекрутчину, солдатчину, социальные и семейные отношения, классовую борьбу и нараставшие революционные настроения рабочих, анализировалась много раз. Значительно меньше внимания уделялось ее художественной типовой специфике и разнообразию ее внутренних разновидностей.

В связи с многогранностью своего содержания частушка этого первого, основного типа обладает различными системами интонаций и различными синтаксическими системами, обусловленными характером этих интонаций; в результате всего этого создаются разнообразные очертания ее внутренней композиции, которая в значительной мере связана с одной из наиболее характерных черт этого типа — близостью по общей функции и по целому ряду поэтических приемов к лирической протяжной песне.

Лирическая песня и частушка не могут быть отождествлены ни по форме, ни по приемам композиции, ни по методу разработки тематики: в каждом случае все это обусловлено спецификой жанра. Тем не менее связь традиционной частушки с традиционной лирической песней, отмечавшаяся в литературе еще много лет назад,<sup>9</sup> особенно заметна в этом типе и может быть прослежена по нескольким направлениям. Есть случаи, когда традиционная лирическая песня как бы сжималась в частушку, «пе-

<sup>8</sup> Подробнее о классификации песенных разновидностей на основе суммирования их идейно-художественных признаков см.: Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1961 (глава «Вопросы классификации»).

<sup>9</sup> «Тесная связь частушки со старинными народными песнями вне сомнения: многие частушки — просто отрывки или видоизменения старинных песен» (Д. К. Зеленин. Новые веяния в народной поэзии, стр. 7, примеч.). Наблюдения над общими чертами песни и частушки есть и у Елеонской (предисловие к упомянутому сборнику, стр. XIV).

республиканская» свой основной сюжет в четырех коротких строках.<sup>10</sup> Есть другие, где целые строфы распадавшихся песен оформлялись в строфы частушки и таким путем приобретали новую жизнь.<sup>11</sup> Немало отдельных образов лирической песни перешло в частушку, которая подхватывала их, развивала, видоизменяла по-своему, пересказывая их живее, экспрессивнее, индивидуализируя оттенки эмоций и языковые средства. По общему характеру частушка разбираемого типа до известной степени имеет параллель с двумя основными типами лирической традиционной песни, которая по своим внутренним интонациям делится на песни-повествования и песни-раздумья. Естественно, что «повествовательный» элемент в четырехстрочном произведении не может быть особо обширным, но все же он сказывается в композиции и характере изложения частушечных текстов: частушка рассказывает о мелких повседневных крестьянских делах, о молодежных встречах, деревенских развлечениях. В спокойной повествовательной манере она дает зарисовки будничных впечатлений: парохода, который везет милого домой по реке («Пароход идет „Анюта“ из-за ближнего мыса, милый в беленькой рубашечке стоит у колеса»), полевой работы («Я косила в денничке, в розовом передничке, накосила целый воз, милый кошелем унес»), домашнего хозяйства, гулянья с подругами и других нехитрых развлечений и забот девушки в патриархальной крестьянской семье. В такие частушки может быть вложен оттенок радости, грусти, любования, сожаления, разочарования, но общий их характер одинаков: это маленькие рассказы о маленьких фактах — сжатые, лаконичные, преследующие цель отразить какой-то мелкий эпизод из жизни лирических героев. Такие рассказы передаются в частушке средствами повествовательного синтаксиса и бытовой лексики.

Несколько иначе выглядят частушки, носящие характер размышлений, раздумий, выражающие эмоциональными возгласами и оживленными интонациями чувства и мысли, возникающие по какому-нибудь случайному, но волнующему поводу («Дайте дролю сероглазого ко мне на вечерок!»; «Девушки, не наша воля, не полюбишь, кого хошь!»; «Ой, мамаша, что такое — у окошка стоят трое?», и т. п.). Но эти различия отдельных синтаксических и интонационных приемов не создают особых разновидностей внутри данного частушечного типа. Вот, например, два текста из традиционного репертуара; интонационно они построены по-разному:

Дроля в море поезжал,  
Ночь была туманная.  
Серой кепочкой махал:  
— Прощай, моя желанная!

— Дорогой, куда поехал?  
— Дорогая, в Вологду.  
— Дорогой, не простились  
По такому холоду!

(Собр. автора, Вологодск. обл., 1938).

<sup>10</sup> Так, например, произошло с известными песнями «Соловей кукушку уговаривал» и «Ты не пой, не пой, соловьюшко», которые частушка передала в следующем виде:

Соловей кукушку сватал,  
Пташка отговариват:  
— Не ходи, кукушка, замуж,  
Соловей омаививат.

(Елеонск., № 1089).

Я поил, кормил сударушку  
И росил для себя.  
Но нашлись такие люди —  
Прочь отбил от меня.

(Там же, № 15).

<sup>11</sup> Снежки беленьки, пушисты  
Призакрыли все поля.

Не покрывал одного  
На сердце горя моего.

(Елеонск., № 519).

Также обратились в частушку зачины городских лирических песен «Потеряла я колечко», «Нигде милого не вижу», «Кончил курс своей науки», крестьянских плясовых — «У колодца воду черпала», «Во саду ли, в огороде», «Тараториха телегу продала» и ряд других.

В первом случае — элементы описания, повествование, в концовке — прямая речь. В другом — короткий «деловой» разговор. Но оба текста принадлежат к одному типу и по своему содержанию, и по общему эмоциональному лирически-любовному тону, и по своему бытованию в общем репертуаре молодежных частушек, распеваемых на гулянье или в клубе, и по своей метро-ритмической композиции, позволяющей спеть их на один напев. В подобных случаях тип остается одним и тем же, но его мелкие изобразительные возможности складываются и комбинируются внутри строфы по-разному, напоминая узоры мозаики, кусочки которой могут быть различно сложены внутри одной и той же четко очерченной геометрической фигуры. Таких интонационных оборотов, создающих каждый раз иную форму внутренней композиции, у частушки данного типа очень большое количество, но более подробное перечисление их («монолог», «диалог», «вопрос», «восклицание» и т. п.) имело бы лишь описательный характер, уточняющий мелкие дробления внутри этого типа, но второстепенный и несущественный для понимания основных типовых очертаний частушки внутри жанра.

Из художественных приемов, при помощи которых частушка создает свои поэтические образы, часто применяется художественный параллелизм — прием, настолько распространенный в строении частушки и столько раз описанный, что вряд ли нужно приводить его примеры и разъяснения. Наряду с параллелизмом в частушке этого типа часто используется метафора («на меня залетка взглянет, сердце рыбиной взыграет», «я с милочком рассталась, три дня камушком каталась»); она охотно употребляет метафорические уподобления («ты, подружка дорогая, веточка орехова», «дорогая моя тещенька, цветочек голубой», «милашка, лебедь белая» и т. п.), сравнения («у милого глазки кари, как крапива гугуче»; «я от милого отстала, как от яблони листок»). Из традиционных приемов, употребляемых в песенной фольклорной поэтике и придающих частушке данного типа колорит распевной песни, встречаются уменьшительные суффиксы («травушка», «цветики», «лебедушка», «сторонушка» и т. п.). Особенно разнообразно и богато используется словотворчество: живое непосредственное чувство, рождающее частушечный текст, прихотливо выбирает слова, нужные для его выражения, а в случае недостатка их создает новые, передающие с максимальной точностью требуемый оттенок мысли или чувства. В языке частушки можно встретить много слов, не существующих в словарях и в обычной разговорной речи, созданных иногда в параллель к имеющимся грамматическим формам, а иногда являющихся совершенно вольной лексической импровизацией. Некоторые из них не всегда поддаются точному истолкованию («гоноболинка моя, что ты гоноболиться?»), смысл других легко воспринимается по их корням и контексту («я почайничаю», «где-то затальянили», «моряк по морю морячит», «провожальщик», «спальщик», «припевалочка» и т. п.); но все эти слова обладают несомненной объемностью и силой художественного воздействия.

Что касается традиционного эпитета, то частушка, охотно использующая традиционные уменьшительные суффиксы, им пользуется мало; традиционные фольклорные словосочетания (типа «дубовый стол», «зелено вино», «буйная головушка» и т. п.) она употребляет редко, предпочитая им в своей живой, непосредственной речи определения более выразительные и эмоциональные, звучащие свежо и непривычно (берег «осыпалистый», сердце «болючее», парень «разговористый», дорожка «косогорная», речка «волноватая», дощечка «гибучая» и т. п.), проявляя в создании их много творческой выдумки. Таким образом, частушка, с одной стороны, заимствует у лирической песни ряд ее художественных приемов, с другой —

энергично и уверенно борется со старой традицией, внося в тексты новизну образов, ритма и лексики.

Все эти художественные приемы в данном типе частушки выражены ярче, чем в других, и в сочетании образуют его характерную специфику. К ним следует добавить наблюдения над словесной звукописью, которая глубоко и сложно переплетает рифмами, ассонансами и аллитерациями разнообразные созвучия внутри отдельных строк («На заре заря зарила, на заре платок дарила»; «Не по чаю я скучаю»; «Я скучаю по случаю»; «Широка река Ока, коротка его рука»). Тут часто встречается деление строки пополам внутренней рифмой, которое подчеркивает глубокую связь поэтики частушки с поэтикой таких традиционных народно-поэтических жанров, как пословица и загадка.

Внутри данного типа частушки, оставаясь в пределах ее композиционных и идейно-художественных очертаний, могут быть отмечены некоторые подразделения, установленные самим народом. Деление по тематическим циклам, к которым очень часто прибегают при изданиях и исследованиях частушки, не единственная и не самая существенная возможность классификации частушки, и сам народ частушку по темам не делит. Он выделяет некоторые группы лирических текстов по другому признаку, чаще всего — по принципу бытового назначения. Так, например, среди разбираемого типа частушек имеется немало танцевальных, неодинаковых в разных районах, отобранных для аккомпанемента к танцам не в силу каких-либо особых качеств текста, а просто в силу местной традиции.

Танцы, которые исполняются под эти частушки, совершенно не имеют ничего общего со старой «русской» пляской — они связываются с кадрилими, «ланцами» и другими деревенскими переделками городских танцев — и в образах, темах и ритмах не имеют никаких общих черт с частушкой плясовой, представляющей собой особый тип народного частушечного творчества, о котором будет сказано ниже. Это те же любовные лирические частушки, но нередко объединенные общим зачином своих циклизированных текстов. Так, известен цикл «Светит месяц», каждая строфа которого начинается сходными словами («Светит месяц, светит ясный...»; «Свети, месяц, пояснее...»; «Светит, светит, светится половина месяца...» и т. п.). Есть цикл «Месяц», первая строфа которого начинается словами «Долго ль, долго ль, долго ль, долго ль месяц не взойдет?». Встречаются циклы частушек, под которые танцуют «цыганочку» и которые начинают свои первые строки зачином «У цыгана в огороде». Очень разнообразны зачины в циклах частушек, сопровождающих «елецкого» («Пойду елецкого плясать»; «Чу, елецкого играют»; «Я елецкого пляшу»; «Ты, елеточка, елеточка»; «Ты, елесичка елесичка» и т. п.). Эти зачины в большинстве случаев держатся только в первых строфах, а затем в цикл включаются частушки обычного лирического содержания, построенные обычной четырехстрочной хореической строфой. Такие танцевальные циклы под определенными названиями могут быть известны в каком-нибудь одном (или двух-трех смежных) районах, но при этом подборки текстов в них могут совсем не совпадать и, кроме зачинов одной-двух первых строф, ничем не напоминать друг друга. Мелкие танцевальные тексты не прикреплены ни к какому танцу и четких названий циклов не носят, но при желании используются для сопровождения к разным танцам городского характера. При этом нередко самые зачины их уже намекают на то, что данная частушка используется для такого сопровождения: «Ой, подружка, дробь бей»; «Неужели мы не спляшем»; «Пляши, Саша дорогой»; «Из чужой деревни девушка пришла, я и пляшу» и т. п.). Но никакого особого словесного цикла ни эти частушки, ни циклы «Елецкий», «Месяц», ни

другие не образуют и никакими композиционными особенностями от других частушек этого типа не отличаются. У них нет ни особой формы текста, ни характерной тематики, ни общей стилистической специфики. Названия этих циклов более характерны для их напевов, а подбор текстов тут зачастую случаен.

Наряду с циклами танцевальными в различных районах можно встретить подборки частушек, которые по традиции употребляются то на гулянье по улице («ходовые»), то на покосе («покосные»), то при сборании грибов («лесные») и т. п. Такая циклизация известна не везде, а там, где она имеется, все эти частушки тоже не обладают никакими особыми чертами, которые выделяли бы их композицию и стиль из общей массы местных частушек разбираемого типа. Такие подборки иногда объединены примерно сходными тематическими чертами (темы гулянья, леса, покоса и т. п.), но зачастую нет и этого, и циклы складываются по каким-либо местным традициям, не совпадая с циклами соседнего района, предназначенными для того же бытового употребления.

Особое назначение в быту, оставаясь в пределах той же четырехстрочной хореической частушки и при той же общей композиционной форме, имеет и частушка, предназначенная для шуточных и сатирических высказываний. Ее специфика определяется прежде всего содержанием, а также юмором то простым и беззлобным, то саркастическим и язвительным. Задача частушки-шутки — рассмешить слушателей изображением отдельных комических неполадок, глупостей и путаницы бытового характера, смешных ситуаций, в которые попадают лирические герои (парень «заблудился на печи»; другой по ошибке выпил свиное пойло; девушка нечаянно обняла вместо милого березовый пень, и т. п.). При этом в особую группу шуточных частушек выделяются народом так называемые «нескладухи», или «нескладницы», весь смысл которых — позабавить слушателей нарочитой нелепостью, создаваемой путем перенесения признаков одного предмета на другой, которому они никак не свойственны. В таких «нескладухах» встречаются «сапоги с карманами», «жилетки с каблуками», герои пьют чай из галош, пашут на телятах, боронят на санях и т. д. Строфика и ритмы этих «нескладух» не выходят за рамки данного частушечного типа, а смех, вызываемый ими, возникает на мгновение и рассеивается без следа. Задача частушки сатирической иная, а именно — критически рассмотреть отрицательные явления действительности, язвительно высмеять их и, обобщив возбудить против них общественное мнение.

В дореволюционной частушке сатира имела различный оттенок. Естественно, что по цензурным и другим условиям старая деревня оставила сравнительно очень немного социально острых сатирических частушечных текстов. Лишь самый конец XIX—начало XX века внесли в крестьянскую частушечную сатиру струю творчества рабочих с его социально острой тематикой и дерзкими выпадами против существовавшего строя. Основная масса традиционной сатирической частушки связана с темами деревенского быта, его общим укладом, семейными отношениями и т. п., а также с порицанием таких общечеловеческих пороков, как пьянство, грубость, жадность, лживость, непостоянство, неряшество, обжорство и т. п. Особый раздел посвящен исконной русской фольклорной теме — сатире антиклерикальной.

Для создания желаемого эффекта сатирическая частушка, оставаясь в пределах все той же внешней композиционной формы, пользуется различными приемами. Один из основных — прием иронии, т. е. нарочитое приподнимание и восхваление явления, которое затем разоблачается как отрицательное («хороша наша деревня, только улица грязна»; «Ваня —

умна голова, не пьет ни пива, ни вина — Ваня пьет наливочку семь рублей бутылочку» и т. п.). Прием иронии чаще всего заложен во внутренней композиции сатирической частушки: построенная по принципу контраста полустиший, она неожиданно оборачивает «серьезное» начало язвительной насмешкой. Этому помогают и другие художественные средства частушки-сатиры: ироническое использование ласкательных суффиксов («хороши наши ребята, только *славушка* худа: «мой *духанюшка* призапил» и т. п.); прием комического сравнения («моя милка невелика, точно куропатка»; «петербургская девчина — что те писана картина, шляпа — что те огород»); прием комического переосмысления общеизвестного слова («уж мы немца *разуважим* — по головке саблей смажем»); перенесение слова из другого семантического ряда с целью подчеркнуть нелепость создаваемого образа («девчонка-невеличка *штукатурит* свое личко»); комическое словообразование («ой, подружка-*ненажора*, отбиваешь ухажора»; «девки мажутся *мавиллом*»; «Коля, Коля, *колистый*»); пародирование известных песенных строк («немец, немец, где ты был, где ты мосеньку разбил?»); цитатное использование отдельных песенно-фольклорных строк в комическом плане («во саду ли, в огороде... выросла редиска»; «кончил курс своей науки, сдал экзамен в пастухи»); прием гротеска, нелепое преувеличение до пределов возможного («дай мне, маменька, на платье девяносто шесть аршин»).

В советское время юмористическая и сатирическая частушка особенно ярко и выпукло (может быть, значительно ярче, чем частушки других типов) показывает изменение и рост народного сознания и идеологии. В ней можно наблюдать целый ряд исторически обусловленных изменений, подтверждающих активную жизнь этого частушечного типа. Современные частушка-шутка и частушка-сатира кардинально изменили не только свое содержание и тематику, но и свое общественное назначение. Если прежде деревенская сатирическая частушка вращалась только в крестьянском быту, а сатирическая частушка рабочих, наполненная социальной остротой, еще звучала вполголоса, то сатира советской частушки с первых же дней Октября стала боевым оружием народа. Быстрое чередование общественно-политических событий, быстрые темпы внутренней жизни страны давали раннему советскому фольклору обилие новых тем. Среди множества новых частушечных текстов о революции, гражданской войне, социалистическом строительстве, новом быте и т. п. общественно-политическая сатира составляла особую струю. Сатирическая частушка переходила от высмеивания интервентов к критике фашистов, от критики кулачества к самокритической обрисовке лентяев, рвачей и вредителей в колхозах и т. п. Новая общественная функция была связана с новым идейным содержанием. Если традиционные сатирические частушки подмечали отрицательные явления общественного и семейного быта старой русской деревни, но не могли противопоставить им никакого положительного идеала, то новая частушка-сатира не только бичует то, чего не должно быть, но и показывает, как должно быть. Подчеркивая вред и нелепость того или иного явления, она пользуется приемами и сатирического осмеяния, и сатирического осуждения. Обобщая отдельные отрицательные факты, она рассматривает их с точки зрения новой социалистической морали и, служа орудием самокритики, в то же время указывает новые идеалы. Добиваясь комического и сатирического эффекта, советская сатирическая частушка строится на тех же традиционных приемах: так же использует иронию («наш Сережа любит труд, не жалеет времечка — у него в кармане пуд жареного семечка»); сатирическое сравнение («мой миленький вертушка, как в телеге колесо»); пародирует песенные строки («то не трактор в поле пашет, то не

трактор тарыхтит — наш бездельник...под кустами спит-храпит»); насмешливо цитирует строки поэта («конюх за конями не следит — уши врозь, дугою ноги и как будто стоя спит»); иронически использует ласкательные суффиксы («под кусточком дремлет лодырь, греет солнышком брюшко»). Наряду со всем этим сатирическая советская частушка вносит и новые творческие приемы в свою поэтику: вводит игру слов (дьякон весь пропах «в духов день — самогонным духом»; «от церкви от живой пахнет мертвечиной»), вставляет в текст пословицы крылатые слова («Тише едешь — дальше будешь, говорит пословица: десять лет токарный пресс к выпуску готовится»), упоминает имена литературных героев, сравнивая неряшливо выбритого парня с Черномором, пустомелю — с дедом Шукарем. Все эти новые приемы возникли в основном в частушках, сложенных агитбригадами к кампаниям и другим соответственным случаям, и не могут считаться вошедшими в широкую практику народного сатирического творчества наших дней. Будущее должно показать, привьются ли они в народном частушечном обиходе; но отметить такое начинание во всяком случае следует.

В связи с разнообразием музыкальных наигрышей частушка данного типа иногда раздвигает рамки своего четырехстопного хорей и включает в себя повторы слов, слогов и припевы. Это нельзя считать особым «типом» частушки, потому что без пения эти тексты сохраняют свою обычную форму, но при описании частушечных разновидностей такое образование должно быть отмечено и объяснено. Такие «отклонения от нормы» обычно в каждом отдельном случае носят узко локальный характер, не выходят за пределы области или даже района, и в каждом отдельном случае носят своеобразный характер. Так, например, в Вологодской области обыкновенный лирический текст («Подпояшу свою Яшу тоненькой вервиночкой, расцелую раз пятнадцать, назову кровиночкой») в вокальном исполнении выглядит следующим образом:

Под-под-пояшу Яшу  
Да слово Яшу-Яшу  
Тоненькой верви-ви-ночкой,

Расце-целую-лую  
Раз пят-пятнадцать,  
Назо-зову кро-ви-виночкой.  
(ИРЛИ, Р. V., к. 196, № 253).

Напев частушек «Бологовка» Великолукской области требует повтора слов в зачинах всех строк обычной строфы:

Не ходи — да не ходи мимо окошка,  
Не ходи — да не ходи и не свищи.  
Если я — да если я не черноброва,  
Черноброву — черноброву поищи.

[Русские частушки, страдания, припевки.  
Сост. Н. Котикова. Л., 1961 (в дальнейшем — Котикова), стр. 68].

Напев «спасовских» частушек Ленинградской области дает повторы только во 2-й и 4-й строках:

Мы по-спасовски сыграем  
И по-волховски, по-волховски  
споем.

Мы нигде не пропадем,  
Ну и здесь, да ну и здесь  
не пропадем!

(Там же, стр. 193).

Есть оригинальные изменения частушечных строф в областях Псковской, Свердловской, Куйбышевской, Саратовской и др. При записи всех этих частушек без пения строфа выглядит обычным хорейским четверостишием. Наряду со всем этим характер музыкального материала в ряде случаев требует какого-то самостоятельного припева, который мог бы заполнить музыкальную паузу, — и к обычной строфе лирической частушки

добавляются вставные строки, не имеющие обычно отношения к основному тексту. Иногда образы их как-то осмыслены («сирень цветет», «Волга матушка река широка и глубока» и т. п.), иногда же дело ограничивается игрой на отдельных звуках. Эти припевы могут быть различны по объему, могут размещаться в разных местах строфы — в зачине строк, между полустишиями, между строфами, могут быть единообразными, могут варьировать — словом, разнообразие их очень велико.<sup>12</sup> Но все это возможно только в данном типе частушки. Другим типам такие припевы, повторы и вставные фразы совершенно несвойственны.

Таким образом, первый частушечный тип, выделяемый по признаку ритмической и композиционной специфики, по сумме идейно-художественных признаков — частушка на бытовую тематику, разрабатывающая мотивы любовной лирики, общественной жизни и социальных высказываний, построенная в виде четырехстрочной хореической строфы с различной (аав, авсв, аава, аавв и др.) системой рифмовки, интонаций, внутреннего синтаксического строения; внутри этого типа народ сам выделяет различные мелкие группы по признаку бытового назначения, а некоторые композиционные различия встречаются в нем только благодаря особенностям музыкального наигрыша.

Описанный выше первый тип народной частушки является наиболее распространенным, но, несомненно, не самым ранним в частушечном жанре. Наряду с ним народ знает и другие; количественно в народном репертуаре их имеется меньше, но идейно-художественная специфика четко выделяет их в самостоятельные типы. В частности, задолго до появления песенной лирической миниатюры с развитым психологическим содержанием в обиходе русского народа, очевидно, были песенки типа частушки, сопровождавшие национальную пляску.

Указания на «припевы», «малые припевы», исполнявшиеся под музыку и при пляске на пирах древней Руси, встречаются уже в былинах наряду с упоминанием о национальных музыкальных инструментах — гусях и гудках.<sup>13</sup> Хотя текстов этих старых «припевов» не сохранилось, однако в литературе имеются сведения о существовании балагурных песенок, песенных прибауток и т. п. в репертуаре скоморохов, профессиональных носителей народного песенного творчества уже в XII—XV веках.<sup>14</sup> Возможно, что на основе этих песенок малой формы, обладавших шутливым характером, развилась позднейшая форма веселых юмористических песе-

12

Оп-ти-ри-ри, да кабы знала, не качала  
Елки-палки, два напалка — во зеленом лесе ель, да  
Оп-ти-ри-ри, да кабы знала, не любила,  
Ножик, вялка, два напалка, — не страдала бы теперь.

(Котикова, стр. 23; см. там же, стр. 53, 55, 132).

Ой, подруга моя Оля,  
А Шура крой, грачи летят,  
Пойдем, выйдем на угор,  
А не покросьшь — улетят.  
Там стоит подруга, плачет,  
А Шура крой, грачи летят,  
Ее бросил ухажор,  
А не покросьшь — улетят.  
(ИРЛИ, Р. V., к. 156,  
№ 165).

13

Тонды он ведет от Новгорода,  
А другие ведет от Еросолима,  
А все малые припевки за сияя моря.  
[Песни, собранные П. Н. Рыбниковым,  
т. II. Изд. 2. М., 1910, стр. 345  
(Былина о Соловье Будимировиче)].

<sup>14</sup> См.: Русское народное творчество. Т. 1. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII веков. М.—Л., 1953, стр. 255.



нок частушечного типа, издавна употреблявшихся народом для развлечения, в качестве аккомпанемента к пляске и т. п. Сведения о песенном фольклоре последующих столетий подтверждают, что припевки такого типа жили в народе преимущественно в виде импровизаций на свадьбах, гуляньях, пирушках и при других формах народных массовых праздников.<sup>15</sup>

Частушки, издревле связанные с народной пляской, — совершенно четко определенный тип малой песенной формы, имеющий отчетливо отработанную систему своих поэтических средств, прежде всего — ее ритмической композиции с эмоциональными возгласами, притаптыванием, прихлопыванием в ладоши, присядкой, всевозможными «коленцами» и «выходками» импровизационного характера, отражающимися и на стиховом ритме этого типа частушки. Как показывают многочисленные записи советского времени, и тип этой пляски, и тип этой плясовой частушки широко бытуют в народе и в наши дни.

Это ритмическое строение, сразу выделяющее плясовую частушку из массы других частушечных текстов, во многом обуславливает и другие ее стилиевые особенности. Частушка всех разновидностей и любой тематики неизменно строится на двухдольной (хорической) основе; хорей лежит и в основе частушки плясовой. На этой метрической сетке она развивает (особенно в своих начальных строках) множество ритмических узоров, настолько разнообразных и затейливых, что ее основной размер порою едва просматривается сквозь массу пауз, спондеев и других отступлений от метра. Такими отступлениями достигается впечатление напряженной динамики, движения, стремительности, удалости; и вряд ли их следует рассматривать как «непоследовательность синлабо-тонического стиха».<sup>16</sup> Это вполне обоснованные приемы, обусловленные эстетикой данного типа, имеющие свою целесообразность, целеустремленность и закономерность.

Эти ритмические узоры неустойчивы: в каждом отдельном случае они всецело подчинены ритму пляски и ее музыкального сопровождения, которое дает то неожиданные акценты, то пропуск отдельных стоп, повинуюсь ритмическим особенностям фигур-импровизаций, выделяемых пляшущими. Композиционная структура подчеркивается характером словесного синтаксиса: каждая из четырех строк плясовой частушки нередко представляет собой самостоятельное восклицание, вопрос и т. п. обособленное синтаксическое целое; этим создается соответствие между фразами текста, музыкальными фразами аккомпанемента и теми «коленцами», которые выделяются при русской пляске.<sup>17</sup> Все эти особенности строения, равно как и бытовое назначение таких частушек, определяют и стиль их интонаций, которые обычно имеют характер короткого озорного возгласа, шутливого восклицания, задорного намека, вызова и т. п., направленных или лично кому-нибудь из участников пляски, или в толпу зрителей.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Так, например, Терещенко упоминает о том, что во время празднования «троицына дня» длинные песни сменялись короткими («скоморошьими»). (А. Терещенко. Быт русского народа, ч. VI. СПб., 1848, стр. 190).

<sup>16</sup> С. Г. Лазутич. Русская частушка. Воронеж, 1960, стр. 137.

17

Ах, топнула я,  
И не топнула я,  
Съела каши три горшка —  
И не допнула я!  
(Сид., стр. 126, № 37).

18

Ай гулять ли мне?  
Ай плясать ли мне?  
Скажет милый — «поцелуй».  
Целовать ли мне?  
(Частушки. Воснияздат,  
М., 1957, стр. 155).

Особенности внешнего строения, определяющие этот частушечный тип, настолько характерны, настолько хорошо отвечают его бытовому назначению, что *содержание* текста нередко приобретает уже второстепенное значение. Здесь сюжет, как правило, поневоле лаконичен, — его нельзя развернуть в четырех коротких строчках, — несложен, подчеркнута реалистичен. Зачастую его вообще нет, а весь текст является как бы мгновенным всплеском мысли, отразившим быстро промелькнувшее наблюдение, впечатление, внезапное непосредственное обращение или отклик на то, что происходит перед глазами пляшущего.<sup>19</sup> Основным колоритом, окрашивающим все эти восклицания и обращения, в большинстве случаев является юмор. Он создается различными способами.

Основной из них — комический, доходящий до гротеска, характер обшей ситуации, возникающей из мелочей повседневного деревенского быта, или забавного своей нарочито придуманной нелепостью.<sup>20</sup> Эта комическая ситуация обыгрывается самыми различными средствами, начиная с зачинов, подчеркивающих задорно-веселый характер текста («Топни, нога, не жалей сапога!»; «Гуляй, Матвей, не жалей лаптей!»; «Эх, вдоль топну, поперек топну!»; «Эх, пляшите, ножки!» и т. п.) и ярко расцвеченных словесной звукописью («Ай чук-чук-чук, наловил дед щук!»; «Ох-ти, ох-ти, девка в кофе!»; «Их-их-их-их, ко мне сватался жених!»; «О, каху-каху-каху, хоть бы стареньку каку!»; «Ох-ох-ох, ха-ха, чья-нибудь буду сноха!» и т. п.). Вообще же средства создания комического образа у частушки этого типа богатством не отличаются; она мало пользуется сравнением или метафорой, хотя оба эти приема в аспекте гротеска и встречаются иногда в ее строках («дролона мать — хуже лихорадки»; «кум-то пел петухом, кума — курицей» и т. п.). Зато своеобразие и блеск ее ритмического мастерства поддерживаются своеобразием и блеском ее словесной звукописи. Не довольствуясь затейливыми звукосочетаниями в зачинах, она легко и разнообразно играет неожиданными фонетическими сочетаниями, рифмами начальными, конечными и внутренними, ассонансами, аллитерациями, инструментовкой на отдельных звуках («Офроська моя, ты не брось-ка меня!»; «Дорогой, дорогой, дорожила я тобой!»; «Ручеек, ручеек, брала воду на чаек» и т. п.). Игра на рифмах, кроме затейливой виртуозности, имеющей чисто художественное значение, выполняет и одно из композиционных заданий этого типа частушки — подчеркивает чеканную четкость ритма. Это особенно хорошо заметно в текстах, где звонкая конечная рифма проходит насквозь через все четверостишие:

Любила Васятку,  
Плясала вприсядку,

А теперь Васятку  
Под левую пятку!<sup>21</sup>

19

Разгулялась Катька,  
Не боится батька,  
Сапоги с оборкой,  
Пляшет с поговоркой!

[В. Князев.  
Частушки-коротушки.  
СПб., 1913,  
(в дальнейшем —  
Князев), стр. 20].

20

Я не тяткина,  
Я не мамкина,  
Я на улице росла,  
Меня курица смесла!

(Вологодские частушки, пословицы, поговорки. Вологда, 1957, № 679).

<sup>21</sup> Русская частушка. Вступит. статья Л. Шептаева, подбор текстов и примеч. В. Боква. «Сов. писатель». Л., 1950 (Библиотека поэта. Малая серия), стр. 210.

Система рифмовки, образующая строфу, в этом типе частушки богато варьируется; чаще всего или все строки объединены единым созвучием, что подчеркивает их отрывистую интонацию, или рифма охватывает строки попарно. Перекрестная рифмовка, связанная с более сложным синтаксическим строением, встречается тут реже. Нередко употребляется и рифмовка ААВА, придающая тексту особую законченность.<sup>22</sup> Не ограничиваясь рифмовкой, построенной на использовании отдельных частей речи, частушка при пляске играет рифмами составными,<sup>23</sup> включает в свой арсенал имена собственные, неожиданное привлечение которых усиливает для аудитории комическое впечатление, поскольку в ряде случаев это имена присутствующих или намеки на хорошо всем известных лиц.<sup>24</sup> Такой разнообразной игры звуками не знает больше ни один тип народной частушки.

Тщательно разработан в плясовых частушках и такой прием, как комическое словоупотребление, а иногда и словообразование (типа «уж ты, милка моя, подманилка моя»; «Ах вы, глазки мои, серые прищурки»; «Ой, мельница — переверница» и т. п.).

Как правило, плясовые частушки исполняются без какой бы то ни было циклизации, но некоторые напевы (например, «Барыня»), перемежая тексты устойчивым припевом («барыня, барыня, сударыня-барыня»), создают какое-то подобие частушечной цепи.

Таким образом, устойчивая общая поэтическая система данного — второго — частушечного типа вырисовывается достаточно четко. Однако тип этот отнюдь не статичен. Неизвестно, когда именно закрепились за ним все его типовые особенности, но очевидно, что на своем историческом пути плясовая частушка, как и другие произведения народной песенной поэзии, не оставалась неизменной. Имеющиеся записи XIX—начала XX века показывают, что даже в пределах дореволюционного репертуара внутри устойчивой внешней формы содержание ее было неоднородным. Если допустить, что коротенькая плясовая песенка была когда-то в устах скоморохов и народных певцов-балагуров просто шуточной, остроумной и веселой, то рядом с такими текстами позднейшие плясовые частушечные тексты XIX—начала XX столетия далеко не все были просто забавными и смешными. Рядом с искрами беззлобного и мирного юмора в их старых текстах можно найти и горькие намеки на безрадостную действительность; под видом шутки звучали плач и жалобы, упоминалась нищета («пойду плясать, дома нечего кусать!»), семейные нелады («бил меня муж, колотил меня муж»), пьянство с горя («муж с тоски прогулял носки»), передавались горестные размышления («как жить, как быть солдаткою?»). Вместе с тем плясовая частушка критиковала и высмеивала уродливости старого быта. Встречаются в ней и мотивы антиклерикального характера,<sup>25</sup> составляющие очень ощу-

- |    |  |   |
|----|--|---|
| 22 | Сегодня уха<br>И завтра уха!   | Для своего я хорошего<br>Зарезу петуха!<br>(Князев, стр. 18).             |
| 23 | Подружка моя,<br>Милая Палашка!  | У тебя помада есть,<br>Ты меня помажь-ка!<br>(ИРЛИ, Р. 5,<br>к. 56, № 1). |
| 24 | Эх, лук ты мой лук,<br>Зеленые перья!<br>(Частушки Ярославской области. Сост. В. Васильев,<br>Ярославль, 1953, стр. 64). | Тебя любит Акулина,<br>А меня — Лукерья!                                  |
| 25 | Как на печке монах<br>Размонашился,  | Ко монашке пошел,<br>Распоясался.<br>(Симаков, № 3258).                   |

тимую струю в русской фольклорной сатире разных жанров, и сатиры бытовой.<sup>26</sup>

После Октябрьской революции гибкая, отзывчивая на все явления жизни плясовая частушка, как и другие типы этого жанра, очень чутко отнеслась к тому обилию новых тем, понятий и образов, которые хлынули в фольклор. Изменений во внешних очертаниях типа не произошло: сохранился тот же рисунок ритма,<sup>27</sup> те же приемы веселых зачинов («Эх, скрип-скрип-скрип, новые ботиночки!»; «Подружка, пляши, ты пляши, не дуйся!» и т. п.), та же система звукописи с ее разнообразными узорами рифмовки.<sup>28</sup> Но если разнообразие тематики было очевидно в этой частушке и до революции, то в советское время ее темы совсем обновились. Сохраняя основные традиции своего типа, советская плясовая частушка полна, как и прежде, молодого задора и чувства радости жизни.<sup>29</sup> Но вместе с тем ее строки пересыпаны множеством отдельных образов, упоминаний, высказываний, создающих совершенно иной колорит ее тематики, ее морали, ее настроений. Сегодняшняя плясовая частушка наполнена осмысленной радостью нового существования («Как же нам не погордиться — мы колхозницы с тобой!»). Иначе звучат в ней и мотивы сатиры. Если прежде частушка этого типа с юмором отмечала отдельные мелкие неудачные, неловкие и предосудительные поступки героя, те или иные комичные черты его внешности, поведения и т. п., то советская плясовая частушка сатирически осудила лень, неряшливость, ханжество, нечестность и этим в ряде случаев придала маленькому четверостишию значение общественного выговора.

К описанному выше типу некоторыми своими стилевыми особенностями близка его разновидность, получившая особо широкое распространение в первые годы советского строя, а именно — частушки, известные под народным названием «Яблочко».

По своей структуре «Яблочко» представляет особую музыкально-поэтическую форму четырехстрочного куплета, устойчивого по закрепленному за ним напеву, с текстом, соответственно музыке построенным на той же двухдольной основе с паузами и спондеями. «Яблочко» появилось в русском фольклорном репертуаре в годы гражданской войны; поэтому тематика его в первое время была особенно насыщена отзвуками класси-

- |    |   |   |
|----|---|---|
| 26 | <p>Наши девушки,<br/>Они модницы.<br/>Прогуляли они<br/>Гребень, ножницы!</p> <p>(Симаков,<br/>№ 3200).</p> | <p>Ой, девушки, беда,<br/>Некуда деваться!<br/>По колено борода —<br/>Лезет целоваться!</p> <p>(Частушки Ярослав-<br/>ской области.<br/>Сост. Н. Сутт.<br/>Ярославль, 1940,<br/>№ 772).</p> |
| 27 | <p>Рассыпья, горох,<br/>На четыре части!</p>  | <p>Почему не поплясать<br/>При советской власти!</p> <p>[Частушки Воронеж-<br/>ской области.<br/>Сост. С. Г. Лазутин.<br/>Воронеж, 1953<br/>(в дальнейшем —<br/>Лазутин), № 559].</p>       |
| 28 | <p>Играй, Тишка,<br/>Пляши, Тишка!</p>  | <p>У тебя, Тишка,<br/>С трудолюбиями книжка!</p> <p>(Сид., стр. 125, № 13).</p>   |
| 29 | <p>Эх, пляшется нам,<br/>Весело поется!</p>   | <p>А чего не поплясать?<br/>Хорошо живется!</p> <p>(Лазутин, № 503).</p>  |

вой борьбы, противопоставлениями «красных» «белым» и другими образами и представлениями, связанными с событиями 1918—начала 1920-х годов.<sup>30</sup> Тексты «Яблочка», набор четверостиший с зачином «Эх, яблочко», в последующих трех строках куплета рисуют различные образы, в зависимости от характера которых вторая строка варьируется как рифма к четвертой. Поэтому после однотипного зачина известно большое количество вариантов: «сбоку зелено» («не хотим мы царя, хотим Ленина»), «куда котишься» («к Колчаку попадешь — не воротись»), «укачилось» («а советская власть укрепилась», «а кадетская власть провалилась»), «ананасное» («а советская власть врагам опасная») и т. п. В первые годы после Октября «Яблочко» широко распространилось и в городском фольклоре, и в воинских подразделениях, и во флоте, вызывая всюду импровизации на злободневные политические темы. Постепенно общественно-политическая тематика, составлявшая вначале специфику «Яблочка», расширилась, захватила в какой-то мере тему быта и молодежной лирики. Пляска, которую сопровождает «Яблочко», в основном считается матросской; но куплеты «Яблочка» поются и без пляски. В его стихе меньше ритмического разнообразия, чем в традиционной плясовой частушке, общий колорит лишен удалства, собственного национального «русской пляске», в интонациях звучит минорный оттенок, а тематика во многих случаях не отличается веселостью — особенно в тех текстах, где звучат угрозы, мотивы обреченности старого мира. Такой колорит не свойствен советской частушке, и в наше время «Яблочко» встречается собирателям сравнительно редко — в качестве реликтового пережитка, а не живого бытующего материала. Тем не менее этот вид частушки широко известен и выделяется самими исполнителями как особая группа внутри плясового типа.

Третий тип народной частушки, обладающий своей особой суммой композиционных, тематических и стилевых особенностей, также четко выделяется из общей массы народного частушечного творчества и носит народное название «страданий». Этот термин имеет двойное значение: «страдать» в буквальном смысле слова, т. е. переживать тяжелые эмоции («от страданья от лихого нет лекарства никакого»), и «страдать» — петь, исполнять частушки-«страдания» в паре с подругой или гармонистом («я пою, пою «страданье про разлуку и свиданье», «давай, милка, страдать вместе — я с гармонью, а ты в песне»). Композиционно «страдания» представляют собой рифмованные попарно двустушия на той же типичной частушечной основе четырехстопного хорей:



В дореволюционное время «страдания» были известны во многих районах. Карта географического распространения различных жанров и

<sup>30</sup> Можно тем не менее отметить, что куплеты с зачином «Катись, яблочко» имеются уже в собрании Елеонской (см. №№ 4164—4166).

типов фольклорных произведений по стране еще не составлена, но предварительные наблюдения над бытованием фольклора показывают, что «страдания» широко известны в Поволжье и в средней полосе России (в областях Саратовской, Куйбышевской, Астраханской, Рязанской, Тульской, Воронежской, Орловской, Курской, Тамбовской) и совсем не характерны для Севера.

О том, когда примерно появились «страдания» в русском народном репертуаре, точных сведений нет — так же, как и о возникновении жанра частушки вообще, но очевидно, что они возникли позднее двух первых типов. Документами тут могут служить только самые тексты. Известны «страдания», в которых упоминаются «турки-азиаты», воевавшие с русскими в 1877—1878 годах («Уж вы, турки-азиаты, через ват итти в солдаты!»), или такие детали городского дамского наряда, как «турнюры», бывшие модными на рубеже последней четверти XIX века («Я сошью турнюр по моде, что не спрячешь и в комоде»), — таким образом можно предполагать, что около ста лет назад «страдания» уже существовали. Некоторые намеки на эту эпоху даются и в текстах, отражающих тяготы крестьянской молодежи к городскому быту, костюму, к выходу за пределы деревенской семьи,<sup>31</sup> — все это характерно для деревни последних десятилетий XIX века. Возможно, что многочисленные любовные двустихия «страданий» без подобных намеков складывались в деревне и раньше.

Основное содержание «страданий» — любовная лирика, но в них можно найти также отзвуки семейного быта старой деревни, рекрутчины, быта рабочих и другие социальные мотивы. Все это отражено в «страданиях» примерно в том же идейно-художественном плане, как и в других традиционных бытовых и любовных частушках: так же проклинается царская военная служба («У солдатах жить — мученье, солдат гонят на ученье»), так же горестно оплакивается быт рабочих-шахтеров («Провалитесь, горы-норы, где работают шахтеры!»). Но пропорционально подобные темы и образы занимают в «страданиях» очень мало места: основное принадлежит любовной лирике.

Любовную тему двустихия «страдания» разрабатывают, как правило, в элегическом аспекте. Самые разнообразные оттенки чувства встречаются в их строках, самые разнообразные ситуации переживают их лирические герои. Для «страданий» девичьих характерны мотивы и любви счастливой со всеми ее оттенками и радостями, и любви несчастной со всеми ее муками, и жалобы на строгость родителей, на «соперницу», на пересуды соседей. «Страдания» мужские, встречающиеся в значительно меньшем количестве, ограничиваются или весьма примитивными выражениями чувства («давай, милка, пострадаем, какова любовь — узнаем») или упреками соперникам («не по совести, товарищ, мою милку отбиваешь»); иногда встречаются и грубоватые шутки по адресу девушек, не ответивших на любовь претендентов. Интересны морализирующие сентенции, включаемые в циклы «страданий»: подчеркивая содержанием и структурой сходство своей фольклорной основы с таким традиционным жанром, как пословица, они, подобно афоризмам, отражают своеобразную любовную философию крестьянской молодежи на рубеже XIX—XX столетий: «от страданья от лихого нет лекарства никакого», «от страданья одно средство — не влюбляйся с малолетства», «не страдайте, девки, ложно — без страданья прожить можно», «от любви нету леки ни в боль-

<sup>31</sup> См.: Елеонск, №№ 4147, 4148, 5024 и др.

нице, ни в аптеке» и т. п.<sup>32</sup> Немало «страданий», как и обычных частушек, складывается с установкой на юмор («носик маленький утиный — два вершочка с половиной»; «прислал письмо, а рвать жалко: семь копеек стоит марка»; «я думала, в саду пташка, а это милого рубашка» и т. п.).<sup>33</sup> Все это вносит разнообразные оттенки в эмоциональный тон «страданий».

Маленькая форма «страданий» не дает возможности подробно развить образ, мысль или суждение, вкладываемое в текст, с достаточной полнотой. Поэтому выразительные средства «страданий» поневоле лаконичны. Построенная часто на художественном параллелизме («Цветет колос, землю клонит, по милому сердце поет»; «В саду травка не родится, моей милке не жениться»<sup>34</sup> и т. п.), строфа «страдания» нередко использует при этом и параллелизм синтаксический («Какой лед — и то растаял, как любил — и то оставил!»), как бы сжимая в две строки то, о чем традиционная частушка первого типа рассказывает в четырех. Так же лаконичны сравнения («Сколько в небе звезд ясных, столько нас, девчат несчастных»), немногословны метафоры («Чернобровый большой парень положил на сердце камень»<sup>35</sup>), которые в четырехстрочной частушке имеют возможность развернуться на более обширной словесной площади. Эта сжатость и лаконичность придают «страданиям» особую выразительность. В плане символики «страдания» полностью совпадают с символикой частушки наиболее распространенного — первого — типа.<sup>36</sup>

Интонации «страданий» соответственно их эмоциональной специфике особенно богаты личными обращениями (к любимому, к подруге, к родителям, к соседям и пр.). Как характерный прием здесь можно подчеркнуть более частое, чем в других лирических частушках, употребление имен собственных («Не пью чаю, не ем сушки, все страдаю по Ванюшке»; «Проводи меня, Мишутка, ночь темна, одной мне жутко»<sup>37</sup> и т. п.). — прием, подчеркивающий сугубо интимный тон «страданий» и имеющий здесь совсем иное значение, чем в частушке плясовой, где имена собственные обычно использовались для затейливости и свежести рифмовки. Звучность «страданий» особенно отточенно блестит в конечных рифмах («Мамашенька, купи чаю, а не купишь, осерчаю»; «Не ходи, не очень нужен, без тебя двенадцать дюжин»; «Он завлек меня речами, я не стала спать ночами»<sup>38</sup>).

«Страдания» могут исполняться враздробь, но нередки случаи, когда двустушия, отделенные друг от друга инструментальным отыгрышем,

<sup>32</sup> Елеонск., №№ 3941, 4456, 5028.

<sup>33</sup> Там же, №№ 3988, 4116, 4430.

<sup>34</sup> Елеонск., №№ 4144, 4490.

<sup>35</sup> Там же, №№ 4483, 5070.

<sup>36</sup> Обычная частушка:

Село, село солнышко  
На морское доннышко.  
Село, село ясное,  
Моя судьба несчастная.  
С неба звездочка упала  
На сарайчик тесовой.  
Вся любовь моя пропала  
И платочек носовой.

(Собр. автора,  
Вологодск. обл., 1938).

«Страдание»:

Светит солнышко неясно,  
Знать, судьба моя несчастна.  
(Елеонск., № 4500).

С неба звездочка упала,  
И любовь моя пропала.  
(Саратовская частушка.  
Сост. В. К. Архангель-  
ская. Саратов, 1958,  
стр. 75).

<sup>37</sup> Елеонск., №№ 4022, 4050, 4506.

<sup>38</sup> Там же, №№ 4087, 4990.

объединяются в связный текст.<sup>39</sup> Иногда цепь «страданий» из 2—4 дустий (больше обычно не бывает) начинается со сходных, слегка варьируемых зачинов.<sup>40</sup> Длинных сюжетных песен из «страданий» обычно не складывают.

В советское время «страдания» не принадлежат к особо популярным типам молодежной частушки. При полевых записях на сотни лирических частушек приходится сравнительно очень немного «страданий» — и то далеко не во всех областях. Относительно мало их и в публикациях за последние десятилетия.

Совершенно особый музыкально-поэтический тип народного частушечного творчества представляет собой так называемая «Семеновна».<sup>41</sup>

Тот факт, что «Семеновна» выделяется самими исполнителями из общей массы частушек, подчеркивается многочисленными упоминаниями в текстах («Кончай „подгорную“ — споем „Семеновну“»; «Да, я бедовая — спую „Семеновну“»; «Кому „русскую“ — а мне „Семеновну“»; «Кому „елецкого“ — а мне „Семеновну“» и т. п.). В дореволюционное время «Семеновна», по-видимому, не записывалась, хотя многие современные пожилые исполнители называют ее «старой», «давнешней» разновидностью частушки, которую они слышали еще в детстве. В советское время сделано много записей «Семеновны», но подавляющее большинство их не опубликовано и хранится в архивах. Записи эти показывают, что «Семеновна» широко известна по стране («Ой, Семеновна, тебя поют везде»), притом разным возрастам. Чаще она встречается близ городов, в районах с крупными промышленными центрами (вокруг Ленинграда, Костромы, Ярославля) и даже — по мере удаления на периферию.

У «Семеновны» своеобразное стиховое оформление и ярко выраженная специфика тематики и стилевых особенностей. Из других частушек она выделяется прежде всего своеобразием своего строения. У нее особый, очень устойчивый характер напева, а также метра и ритма. Строфа ее обычно записывается и публикуется в виде четырех строк, но это вряд ли правильно: «Семеновну» нужно записывать не в четыре, а в две строки, — такое написание более соответствует ее музыкальной фразировке, системе рифмовки и ярче подчеркивает ее четко выраженную двухдольную основу.<sup>42</sup> Окончания стиха «Семеновны» всегда только мужские или дактилические, женских не бывает. Своеобразной композиционной особенностью «Семеновны» является очень часто наблюдаемая связанность ее строф попарно (тип вопроса — ответа); этому соответствуют некоторые варианты напева, состоящие из двух музыкальных фраз, как бы отвечающих одна другой:

39

Ой, да расстается лед с водою,  
Ой, да а я, миленький, с тобою.  
Ой, да лед с водой опять сольется,  
Ой, да а нам с милой не придется.

(Котикова, стр. 65).

40

На том боку грязь и сухо,  
Там живет моя засуха.  
На том боку грязь и тина,  
Там живет моя картина.  
(Елеонск., №№ 3965, 3966).

Катись, яблочко, под грушу,  
Отдай, мамушка, з-Авдюшу.  
Катись, яблочко, под баню,  
Отдай, мамушка, за Ваню.  
(Там же, №№ 4164, 4166).

<sup>41</sup> Происхождение этого названия не установлено.

<sup>42</sup> При записывании текстов «Семеновны» в альбомы и тетради колхозная молодежь обычно пишет их не в четыре, а в две строки.



Ты за\_ чем рас\_ цвел, да ва\_ си\_ лек во ржи,  
 Да ты за\_ чем зав\_ лек, да до\_ ро\_ гой, ска\_ жи?  
 Да я за\_ тем рас\_ цвел, да что бы рожь гу\_ бить,  
 Да я за\_ тем зав\_ лек, да чтоб те\_ бя лю\_ бить..

В тех случаях, когда это и не диалог в прямом смысле слова, вторая строфа все-таки очень часто является развитием и завершением первой, и логическая стройность, соответствующая музыкальной форме, сохраняется:

Самолет летит,  
 Да на боку звезда,  
 Уехал миленький,  
 Да не сказал, куда;

Не сказал, куда,  
 Да я соскучила,  
 Да красота его  
 Меня замучила.

(Собр. автора, 1946, Ленингр. обл.).

Такая форма перекликающихся строф для «Семеновны» очень привычна, но она не единственная: куплеты «Семеновны» могут петься и без такой попарной связи, а вместе с тем нередко соединяются путем нанизывания таких пар в длинную песню со связным сюжетом. При этом каждая последующая строфа часто начинается с повторов слов, которыми окончилась предыдущая:

Эх, гора, гора,  
 Гора гористая,  
 А на той горе  
 Трава волнистая.  
 Трава волнистая

На землю клонится,  
 А расхороший мой  
 С другой знакомится.  
 С другой знакомится,  
 Да говорит — «люблю», —

и т. д.

(Там же).

Иногда повторяются не отдельные строки, а целые двустушия:

Самолет летит  
 Да мимо озера,  
 Мне не жаль того,  
 Кого морозило.

Мне не жаль того,  
 Кого морозило,  
 А мне жаль того,  
 Кого я бросила.

(Там же).

В других случаях «ответ» варьирует текст «вопроса»:

— Ты не стой на льду,  
 Не насвистывай,  
 Потерял любовь,  
 Не разыскивай,

— Я стоял на льду  
 И стоять буду,  
 Потерял любовь —  
 И искать буду.

(Там же).

Все такие повторы и переключки особо тесно связывают между собою подобные строфы-соседки; этим создается впечатление нагнетания и закрепления постепенно усиливающегося чувства, которое вложено в текст.

Подобные характерные приемы определяют особый тип общего строения и ритма «Семеновны»; специфична и устойчивость ее наиболее популярных зачинов («Эх, Семеновна»; «Ой, гора, гора»; «Самолет летит»), открывающих циклы текстов с различными сюжетами.

Наряду со спецификой внешней формы имеют свои характерные черты и содержание «Семеновны», и ее общая стилистика, и ее социальное лицо. Если согласиться с тем, что частушка первого типа в целом на современном этапе развития народной песенности в какой-то мере продолжает бытовую функцию традиционной лирической песни, то невольно напрашивается мысль о своеобразном месте «Семеновны» в этом общем частушечном репертуаре, а вместе с тем как-то намечается вопрос и о времени ее возникновения — очевидно, более позднем, чем у предыдущих типов. По своему содержанию «Семеновна», вскинутая на поверхность песенного репертуара периодом НЭПа, несомненно переключается с «жестоким» романсом, процветавшим в кругу городского мещанства на рубеже XIX—XX веков и не изжитым еще и сегодня в деревне (преимущественно пригородной). Общий колорит подобных песен — романсов, составленных из строк «Семеновны», говорит об очевидных дореволюционных их истоках. На это указывает самый образ героини, именем которой назван этот частушечный тип. Сама «Семеновна» действующим лицом в своих частушках обычно не является; портретного изображения ее тоже не дается (за исключением таких деталей ее костюма, как «юбка в полоску», «юбка в шашечку», «юбка в клеточку»), но отдельные штрихи ее наружности и поведения дают о ней некоторое представление. Певцы обращаются к ней в весьма свободном, нередко — игривом тоне, дают ей поручения любовного характера («увидишь милого — передавай привет»), подсмеиваются над ней, вышучивают ее. «Семеновна» покладиста, добродушна, не обременена работой («сидит на лесенке, поет песенки», «сидит на солнышке, грызет подсолнушки») и не строга насчет морали: она «любит семерых», она не прочь «хлебнуть пол-литра горького», она «неведомо где шляется — по ночам домой не является» и т. п. В целом из всех этих разбросанных черт создается облик развеселой «женки» типа не то солдатки, не то разудалой вдовки, которая охотно и посудачит, и посплетничает, и ввяжется зрительницей в любое уличное происшествие (особенно скандального характера), т. е. облик, который никак не согласуется с фольклорными образами, созданными советской эпохой, и который явно вышел из мещанского городского предместья последних предреволюционных лет. Тематика «Семеновны» разнообразна — любовная, шутливая, — но излюбленные ее мотивы, как и в «жестоким» романсе, — несчастная любовь, разлука, измена, убийства и самоубийства на почве личных драм и т. п. бытовые трагедии. Одна сестра из ревности закалывает другую; парень убивает товарища; девушка кончает с собой из-за измены милого; несчастные влюбленные гибнут вместе, — вот круг мотивов, которые разрабатывает «Семеновна» в песнях, сложенных из ее строк. Все эти трагические происшествия передаются с натуралистическими подробностями, с бытовыми деталями обстановки, переживаний окружающих и т. п., включаемых в слезливо-сентиментальный взволнованный рассказ о происшедшем («четыре разика его ударили»; «принесли домой — кровь закапала»; «горько плакали его сестреночки»; «горько плакала зазноба Шурочка»). Общий художественный стиль «Семеновны» красноречиво раскрывается даже в самых кратких фрагментах:

Жили две сестры,  
Нюра с Маничкой,

Любили мальчика,  
Его звать Ваничка.

«Нюра» решается зарубить сестру топором. «Ваничка» бежит на крики «Манички», но опаздывает и с горя сам топится. Заклеймив «Нюру» проклятием («Нюра, зверь лесной!»), влюбленных хоронят вместе:

Надет' на Маничке  
Да туфли лаковы,  
Да когда гроб несли —  
Подруги плакали.

Надет' на Ваничке  
Футболка белая.  
Эх, любовь, любовь,  
Что ты наделала!

(Собр. автора, Ленингр. обл., 1947,  
см. также: ИРЛИ, Р. 5, к. 199,  
№№ 307, 313, 315).

В другом подобном тексте некий «Мишенька» начинает гулять в чужой деревне, и местные парни приканчивают его тем же традиционным способом — топором. «Ах, любовь, любовь, какая лестная! Нашему Мишеньке — царство небесное!» — восклицает песня, заканчивая трагическое повествование. Нравоучительные концовки насчет «вредности» (или неодолимой силы) любовного чувства так же характерны для «Семеновны», как и для мещанского романа (с его заключениями типа «Бойтесь вы, девы, невинные, бойтесь коварных мужчин», или «Девичы, милых лет создання, остерегайтесь мужчин», и т. п.). Они идут в общем стилистическом русле с другими творческими приемами «Семеновны», с ложно понимаемой «красивостью» ее фразеологии («любовью пылкою мы заразились»), сочетающейся с вулгаризмами («а я заплакала да у евонных ног»).

Короче говоря, идейно-художественный колорит «Семеновны» и мещанского романа, очевидно, восходят к общему источнику.

Но вместе с тем у «Семеновны» есть еще одна стилистическая особенность, котораястораживает исследователя: «Семеновне» едва ли не в такой же степени, как трагичность тематики, свойствен юмор, который в «жестокых» романах обычно не встречается. Но юмор этот особого характера. Он не похож на тот, которым пронизаны многочисленные шуточные и сатирические русские народные частушки, создающие непосредственные и веселые образы — то просто комические, то иронические, то язвительные. Юмор «Семеновны» далек от этого колорита; он врезается в «трагический» текст неожиданно и оборачивает трагедию острым гротеском. Так, например, в зачине строфы создается драматическое положение:

Ты Семен, Семен,  
Тебя поют везде,

Что молодой Семен  
Да потонул в пруде.

Чего, казалось бы, трагичнее: молодой человек утонул. Но сразу же вслед за этим строфа — «ответ» дорисовывает ситуацию:

Теперь лежит в воде,  
Лежит, сам кается,

А молодежь вокруг  
Него купается.

(Собр. автора, Ленингр. обл., 1947).

Положение утопленника (очевидно — самоубийцы, раз он «кается» в содеянном) оказывается не трагическим, а смешным и глупым: несколькими скупыми словами частушка с необычайной выразительностью дает почувствовать всю нелепость одинокого (и при том — добровольного) лежання самоубийцы под водой в то время, как на поверхности веселятся его товарищи. В другом случае рисуется намечающаяся драма: герой изменяет, героиня требует нож, чтобы зарезаться; окружающие без возражений исполняют ее желание:

Дали ножик мне,  
Я приготовилась,

А пришел миленький —  
Я успокоилась.

(Собр. автора, Ленингр. обл., 1947).

Несостоявшееся самоубийство так же, как строфы о незадачливом Семене, вызывает смех исполнителей и слушателей. Подобные неожиданно возникающие комические разрешения завязки, которая должна была бы вести к драматическому концу, наводит на мысль: не имеет ли тут места прием пародирования мещанского романа в целом как жанра, высмеивания его содержания и образов? Мещанский романс в наши дни изживает себя окончательно; слезливо-слащавый колорит «Семеновны» — его последние следы в русском фольклоре, но колорит этот сегодня, очевидно, выщучивается самими певцами, и гротескные завершения трагических зачинов, может быть, показывают, что жанр пришел к полному упадку.

Тесная связь с трагической тематикой сделала композиционную форму «Семеновны» очень популярной в годы Великой Отечественной войны, когда в фольклор хлынули действительно драматические сюжеты. Данный частушечный тип с его патетическим стилем, способностью к циклизации куплетов и созданию из строф частушки длинных песен на трагическую тему оказался удобным для передачи этих сюжетов. При этом элементы мещанского романа оказались отодвинутыми на задний план и совершенно заслоненными интонациями искреннего народного горя и жалости: строфы «Семеновны» созданы песни о Зое Космодемьянской, песня о медсестре, встретившей на поле боя своего умирающего друга, о летчиках, сбитых врагами, и ряд других. Некоторые из этих песен (особенно — песня о Зое) получили широкое распространение. Но в целом «Семеновна», несмотря на широкую популярность ее типа, исполняется относительно мало: очевидно, общий характер сентиментально-щемящего мещанского романа выпадает из стиля современного фольклора советской молодежи; попытки же создавать на напев «Семеновны» бодрые и жизнерадостные песни, соответствующие мироощущению нашей современности, как-то не удаются. Даже и вполне современные образы<sup>43</sup> в сочетании со старым напевом и общими заунывными интонациями «Семеновны» не вяжутся с общим задорным и веселым тоном советской колхозной частушки. Те приемы ретардации, создаваемые повторами строк, те надрывные дактилические окончания, напоминающие интонации причитания, которые хорошо служили слезливо-уголовным сюжетам мещанского романа, теперь оказываются неуместными.

В некоторых районах под «Семеновну» пляшут, но чаще она — с обычной любовно-бытовой тематикой — исполняется без пляски на вечеринках, на молодежных собраниях, в клубах перед началом спектаклей («Я „Семеновну“ да начинаю петь, да чтобы публике да веселей сидеть»). Во всяком случае, «Семеновна» — самостоятельный частушечный тип, который при рассмотрении общей массы народных частушек бесспорно выделяется своими своеобразными и характерными чертами.

Таким образом, рассмотрение репертуара народных частушек показывает, что жанр этот включает в себя ряд различных типов, которые живут друг возле друга, родственны один другому по ряду применяемых ими художественных средств, пользуются некоторыми перекрещивающимися приемами поэтики — такими, как словотворчество, художественный параллелизм, система рифмовки и пр., но вместе с тем имеют каждый по сумме поэтических средств и содержания самостоятельный облик внутрижанро-

43

Споем «Семеновну»,  
Споем на новый лад,  
Да про зеленый лес  
Да про колхозный сад.

Да про колхозный сад  
Да припоем вдвоем,  
Да чтобы слышали  
Да далеко о нем...

(ИРЛИ, Р. № 5, к. 156, № 185).

вого типа. Каждый из них по-своему выполняет свои исторические задания и все вместе осуществляют развитие жанра.

Как уже отмечалось, в советское время не все типы частушки получили одинаковую степень распространенности и популярности. На своем историческом пути частушка, как и песня, и сказка, и некоторые другие жанры народной поэзии, закономерно утратила интерес к одним своим разновидностям и выдвинула вперед другие. Наибольшей популярностью пользуется как прежде, так и в наши дни частушка первого типа, приобретшая в советскую эпоху ряд новых, своеобразно-усложненных очертаний. Общеизвестна и не требует лишней раз анализа коренная перемена ее тематики за последние 40—45 лет. Вместе с тем, соединив после Октябрьской революции поэтическую речь двух разновидностей народной частушки — крестьянской и рабочей, советское народное частушечное творчество значительно увеличило диапазон своих интонаций. На основе этого сочетания появился особый частушечный тип, унаследовавший от частушки рабочих решительность интонаций, рожденных классовой борьбой, суровый пафос волевого приказа и призыва, а от крестьянской — традиционную внешнюю форму и ряд приемов традиционной поэтики.<sup>44</sup> Четкие, лаконичные строки этого нового частушечного типа получили характер плаката, лозунга («Без царя, без государя на свободе мы живем, всех буржуев переколем, всех буржуев перебьем!»), призывавшего то к военной борьбе с интервентами, то к борьбе с классовым врагом внутри государства, то к напряженному труду колхозного строительства, то к оборонным и восстановительным работам. В то же время наряду с традиционной лирической — любовной частушкой (развивающейся в наши дни хотя и на почве новой тематики, с новыми образами лирических героев и новой моралью, но в прежних традиционных интонациях и в рамках прежнего композиционного типа) в советское время возникла частушка, соединившая в своих строках личное с общественным так тесно, что наименование просто «любовной» или «семейной» при тематическом рассмотрении уже далеко не определяет ее содержания.

Меняя темы, образы и интонации частушки, советская эпоха определила этому жанру существенно новое место в народном быту и репертуаре. Из средства развлечения и лирических высказываний, насыщенных темами социальных, бытовых и личных переживаний, частушка до известной степени превратилась в своеобразный общественно-активный жанр. Это вызвало и новые формы ее бытования: частушка, распевавшаяся прежде на молодежных гулянках и посиделках, вышла на советскую эстраду, зазвучала голосом общественности. Новые формы бытования в свою очередь обусловили и ее новое творческое оформление. Привычная традиционная форма лирической частушки в работе народной художественной самостоятельности приобрела более развитой и усложненный вид: появились различные новые способы сочетания голоса запевалы с хором, сложные переключки двух хоров или половин хора, диалоги, переплясы, частушечные соревнования деревень между собой, вносятся элементы театрализации и другие новые приемы, разнообразящие формы исполнения и повышающие интерес к частушке у широкой аудитории. Все это еще не создает сегодня новых типов самой частушки, но говорит о творческих поисках, которые, вероятно, рано или поздно приведут к стабилизации каких-то новых форм народной песенности. Пока можно отметить

<sup>44</sup> Этот вопрос подробно рассматривается автором в другой работе («Поэтика рабочей частушки»), помещенной в сб.: Устная поэзия рабочих России. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 91.

только уже совершенно четко наметившуюся и все укрепляющуюся тенденцию складывать из частушек более или менее связанные тексты.<sup>45</sup> Соединенные одним сюжетным стержнем, звенья такой частушечной цепи более подвижны, чем старая лирическая песня, легче размыкаются, комбинуются, импровизируются — словом, прокладывают один из путей к созданию новой песни советской эпохи.



<sup>45</sup> Начало этого процесса было отмечено некоторыми фольклористами уже десятки лет тому назад. См., например, у Елеонской №№ 3224, 3378, 3534, 3622, 3659, 3739, 4076 и многие другие. В качестве новообразования из частушек, которые существуют и самостоятельно, и в виде связного повествования, можно привести хотя бы следующую сатирическую колхозную песенку:

Марья любит наряжаться,  
Дарья любит крепко спать,  
Акулина есть здорова,  
Она любит щи хлебать.

Марья заемс не платит,  
Дарья — выигрыша ждет.  
Акулине за работу  
Сразу выдали пятьсот.

Марью любит председатель,  
Дарью любит сам завхоз,  
Акулину за работу  
Сразу любит весь колхоз.

(Собр. автора,  
Ярославск. обл., 1950).

Известны циклизированные частушки типа песен, например, о строителях, доярках, животноводах, созданные в колхозной художественной самодеятельности.

---

---

И. В. ЗЫРЯНОВ

## ВАРИАНТНОСТЬ ЧАСТУШКИ КАК ПРИЗНАК ЕЕ КОЛЛЕКТИВНОСТИ

Предметом исследования в настоящей статье является сравнительно небольшой материал.<sup>1</sup> Если признать необязательность локальных признаков в частушке, для которой почти не существует привязанности к определенному исполнителю или месту, то конкретные наблюдения в этой статье могут способствовать выяснению некоторых особенностей русской частушки в целом, в частности — соотношения коллективного и индивидуального начал в этом жанре.

Анализ вариантов даже одного фольклорного произведения показывает, что народ действительно работает над текстом, улучшая его. Но это улучшение — не механический процесс шлифовки, когда с предмета только снимаются какие-то шероховатости; поэтический текст видоизменяется и за счет того, что исполнитель, не разрушая коллективной основы произведения, привносит в него что-то новое, свое. Коллективная основа произведения, являясь относительно устойчивой, находится в диалектическом единстве с индивидуальными элементами, которые не нарушают традиций жанра. Эти традиции закреплены в характере содержания, в композиционных приемах, в целевом назначении произведения в процессе бытования, в определенной системе художественных изобразительных средств. О природе фольклора нельзя поэтому судить по произведениям, имеющим авторскую основу, хотя бы эти произведения и прошли народную обработку.

При постановке и разрешении любых проблем в фольклоре должно учитываться то обстоятельство, что любое произведение народного творчества способно сразу же восприниматься слушателями. Его форма близка и понятна народу. Но исполнительским мастерством обладают далеко не все люди, а наиболее талантливые представители коллектива, имеющие особый дар поэтической импровизации, обладающие «чувством жанра».

Вопросам вариантности частушки не посвящено ни одной специальной работы. Сборники частушек обычно выходят без указателей вариантов, первая и единственная попытка в этом роде — лишь сборник Е. Н. Елеонской.<sup>2</sup> Отбирая к печати частушечный материал, собиратели и составители вообще стремятся не давать текстов, похожих на опубликованные ранее.

---

<sup>1</sup> Частушки, записанные автором в течение 1946—1964 годов в Красновишерском и Чердынском районах Пермской области. Материал собран по возможности полно — как бытовавший ранее, так и бытующий в настоящее время.

<sup>2</sup> Е. Н. Елеонская. Сборник великорусских частушек. М., 1914 (в дальнейшем — Елеонская). — Проблема коллективной природы частушки и вариантов затрагивается в статье В. П. Аникина «Традиции жанра как критерий фольклорности в современном

Частушка полигенетична, своим происхождением и развитием она обязана не одному лишь виду народной поэзии. Она не «сменила» собой какой-либо другой песенный жанр. Она ничего не разрушила в лирической народной поэзии. Но она вобрала в себя очень многое от традиционных жанров русского фольклора, переработав некоторые их элементы в соответствии со своим целевым назначением в процессе бытования, утвердила свою особую поэтическую форму, определила свои жанровые традиции и новое соотношение коллективного и индивидуального.

Некоторые исследователи формирование жанра частушки связывают с явлением трансформации старинной народной песни.<sup>3</sup> С. Г. Лазутин считает, что процесс трансформации народной песни особенно усилился к концу первой половины прошлого столетия. Он пишет: «Исследование обширного песенного материала приводит нас к твердому убеждению в том, что частушка как особый песенный жанр возникла в результате тех изменений, которые протекали в народном песнетворчестве в течение XIX века. Генетически она связана с трансформацией народной песни. Многие частушки представляют собой не что иное, как вычленившиеся из традиционных песен отдельные мотивы, получившие затем самостоятельность бытования».<sup>4</sup> При этом исследователь расширяет границы жанра частушки. Он относит к ним так называемые «походенечные беседные» песенки с «поцелуйными» концами, именуя их многострочными частушками.<sup>5</sup>

Беседные походенечные песенки — это действительно в большинстве случаев вычленившиеся части из народных старинных песен: игровых, хороводных, величальных свадебных, семейных, солдатских и даже из романсов. Они существовали параллельно с основными текстами, не влияя на их жизнь, и, будучи приуроченными лишь к характеру молодежной игры, очень скоро забылись. Такие песенки не могут быть определены как частушки, потому что они сохраняют все особенности тех текстов, из которых вышли. Но их-то С. Г. Лазутин и считает основными прародителями частушек, говоря, что в ходе бытования такие песенки приобрели форму четырехстрочного куплета. Кстати, заметим, что существовали и другие походенечные песни, являющиеся произведениями совершенно новыми, имеющими художественное своеобразие, свои приемы композиции и в отличие от первой группы устойчивость текста. Такие песни можно записать и сейчас от представителей старшего поколения, хотя давно уже ушли в прошлое молодежные игры с поцелуями. Наконец, третью группу походенечных песен составляют игровые наборные тексты, состоящие не из частей песен, а из частушек, уже в то время бытовавших. Вопрос о специфике походенечных песен заслуживает особого рассмотрения, и это не входит в задачи данной статьи. Но нам хочется привести отрывки из двух наборных частушечных песенок, записанных на Урале в восьмидесятых годах прошлого столетия, в период становления частушки как жанра:

... Греет, греет солнышко  
Зимним, не по-летнему,  
Любит мальчик девочку,  
Любит все по-прежнему.  
Замуж подговаривает:  
— Пойди, девка, пойди, красна,

творчестве» [Проблемы современного народного творчества. (Русский фольклор, IX). М.—Л., 1964].

<sup>3</sup> С. Г. Л а з у т и н. Русская частушка. Воронеж, 1960.

<sup>4</sup> Там же, стр. 48.

<sup>5</sup> Там же, стр. 65.



Пойди замуж за меня!  
 Скоро милый женится —  
 Ум-то переменится;  
 Скоро мил свенчается —  
 Вся любовь скончается!<sup>6</sup>

Ты, сударка, лебедь бела,  
 Мне жениться не велела,  
 По головке гладила,  
 В офицеры ладила.  
 Бароня, судароня,  
 Судароня, судароня моя!  
 Спойду выйду на дубровку,  
 Где прохладный ветерок,  
 Парень девку чернобровку  
 Вдоль по улице ведет.

Припев

Пойду выйду на реку  
 Я поближе к кабаку.  
 Не моя ли пьяница  
 У кабака валется?

Припев

Печка, печка, печенька,  
 Есть на печку лесенка.  
 Я на печке буду спать,  
 Приходи меня искать.

Припев

Я надену платье бело,  
 Чтобы сердце не болело,  
 Я подшалок голубой —  
 Полюби меня другой...<sup>7</sup>

Иногда отдельные частушки, входя в общую ткань песни, соединялись в ней посредством каких-то словесных мостиков (как в первом случае) или объединялись общим припевом (как во втором примере). Частушки, составляющие эти песни, конечно, существовали и как отдельные самостоятельные произведения. Такие наборные тексты не имели устойчивой формы, они все время менялись, так как состояли из куплетов, каждый из которых нес в себе разное чувство, новое переживание, свой особый поэтический образ. Куплеты, вошедшие в эти песни, со всеми признаками частушек. Они могут варьироваться и, значит, быть приуроченными по выраженному в них чувству к новым обстоятельствам, могут в пределах своей поэтической конструкции изменяться, каким-то образом индивидуализироваться, переходя от исполнителя к исполнителю:

Хоть и красит солнышко,  
 Да греет не по-вешнему.  
 Хоть и любит миленький,  
 Жалеет не по-прежнему.<sup>8</sup>  
 Греет, греет солнышко,  
 Греет не по-летнему.

<sup>6</sup> См.: В. Шишонко. Отрывки из народного творчества Пермской губернии. Пермь, 1882, стр. 265—266; Великорусские народные песни. Изданы А. И. Соболевским, т. IV. СПб., 1898, № 8.

<sup>7</sup> Народные песни, записанные в Александровской волости Соликамского уезда П. А. Некрасовым. Зап. Уральск. общ. естествозн., т. XXII, Екатеринбург, 1901 (в дальнейшем — Записки УОЛЕ), стр. 174.

<sup>8</sup> Частушки в записях советского времени. Издание подготовили З. И. Власова и А. А. Горелов. М.—Л., 1965 (в дальнейшем — Власова и Горелов), № 2320.

Любит, любит миленький,  
Любит не по-прежнему.<sup>9</sup>

Частушки, являющиеся вычленившимися частями из народных песен, не составляют большого количества в общем частушечном фонде. Это были отдельные мотивы, заключенные в самую различную поэтическую форму, но иногда близкие частушке по организации стиха. Так, отрывок из солдатской песни «Как во поле-то была стояла ракита» бытовал в качестве такой самостоятельной коротенькой песенки:

Мой конь вороной  
Во лужках гуляет.  
Меня, молоду жену,  
Дома дожидают.  
Чем я мужу не жена,  
В доме не хозяйка?  
Три дня хату не топила —  
Всё на печке жарко.  
Я солдата не любила —  
Все тепере жалко.<sup>10</sup>

Бытовала она и как походенечная, приобретая «поцелуйную» концовку, записана в конце прошлого столетия в Соликамском уезде Пермской губернии П. А. Некрасовым.<sup>11</sup> Можно ли эту песенку определить как частушку? Нет, нельзя. Она не могла в такой форме нести на себе признаки нового жанра. Подходящим под частушку оказалось лишь последнее четверостишие: оно имеет такую ассоциативную связь между частями четырехстрочника, которая могла переноситься на множество других жизненных ситуаций, наполняться новым содержанием, нести в себе возможности для выражения самых различных чувств и настроений героя:

Я на печке спал —  
Стало боку жарко.  
Повернулся на другой —  
Стало милку жалко.<sup>12</sup>

Шает, шает огонек —  
Как ему не жарко?  
Меня миленький бросает —  
Как ему не жалко?<sup>13</sup>

Хорошо на печке спать —  
Перед утром жарко.  
Хорошо дружка любить —  
Расставаться жалко.<sup>14</sup>

Часто генетические истоки частушек исследователи стараются найти в старых жанрах фольклора посредством установления перекличек основных мотивов и общности поэтических образов. Так, С. Г. Лазутин пишет: «В результате исследования материала можно сделать вывод, что основным поэтическим источником для частушки послужила бытовая необрядо-

<sup>9</sup> Вишерские частушки. Собрал и составил И. В. Зырянов. Пермь, 1958 (в дальнейшем — Вишерские частушки), № 591.

<sup>10</sup> Там же, № 86. Полный текст песни в сб.: Лирические народные песни. Собрал и составил И. В. Зырянов. Пермь, 1962, стр. 17—18.

<sup>11</sup> Записки УОЛЕ, стр. 153—154.

<sup>12</sup> Вологодские частушки, пословицы, поговорки. Составитель — редактор С. В. Викулов. Вологда, 1957 (в дальнейшем — Викулов), № 566.

<sup>13</sup> Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР, Р. V, к. 233, п. 1 (в дальнейшем — ИРЛИ, Р. V, колл. Зырянова), № 819.

<sup>14</sup> Там же, 1280.

вая песня частого ритма. Из этих песен перешло в частушки большое количество мотивов, образов и поэтических выражений». <sup>15</sup> Но единство мотивов можно объяснить не только процессом заимствования, но и стремлением частушки к реализму, тематика которой настолько широка, что всегда можно найти точки соприкосновения ее со многими видами народной поэзии.

Внешне устойчивая поэтическая форма куплета оказывается очень подвижной по содержанию, может бесконечно варьироваться. Приведем несколько частушек с той же ассоциативной связью, которая выражена в соотношении понятий: «жарко-жалко», эти понятия могут стоять в другой грамматической форме: «жар-жаль», могут быть утвердительными или отрицательными или смешанными: «не жарко-жалко», «не жар — не жаль». «не жарко-не жалко»:

Тятенька и маменька,  
Не заливайте в печке жар!  
Заливаете — не знаете,  
Кого на свете жаль.<sup>16</sup>

Задушевная товарка  
Заливайте в печке жар!  
Заливаете — не знаете,  
Кого мне боле жаль.<sup>18</sup>

Вы, родители-губители,  
Залейте в печке жар.  
Разлучаете — не знаете,  
Кого на свете жаль.<sup>17</sup>

Задушевная подруженька,  
Залей-ка в печке жар.  
Разлучаете — не знаете,  
Кого на свете жаль.<sup>19</sup>

Всякое изменение в экспозиции частушки ведет к новым поворотам в решении темы, является основой для создания других вариантов:

Ты не жги, миленок, вересу:  
От вересу не жар.  
Мы с тобой случайно встретились,  
Расстанемся — не жаль.<sup>20</sup>

Я от милого подарочек  
Кину в печку в самый жар.  
Мне ни дроли, ни подарочка  
Теперича не жаль.<sup>22</sup>

Затопаю я печку щепочкам,  
От щепочек не жар!  
Если ты меня не любишь,  
Так и мне тебя не жаль.<sup>21</sup>

Золотое-то колечко  
Кину в печку в самый жар.  
Ни колечка, ни миленочка  
Мне, девушке, не жаль.<sup>23</sup>

В варьирующихся частушках, имеющих общую поэтическую основу, рифмующиеся слова несут на себе основную смысловую нагрузку, определяют характер переключек между частями куплета, хотя и могут вставать в самые различные положения в зависимости от интонации и синтаксического построения поэтических фраз:

Ой, девушки, жарко!  
Откройте трубу.  
Ягодиночку жалко,  
Забить не могу.<sup>24</sup>

Ой, маменька, жарко!  
Открой-ка трубу.

Отчего в печи не жарко?  
Мать сметану пролила.  
Отчего дружка не жарко?  
Я другого нажила.<sup>25</sup>

Мне сначала было жарко,  
А тепере холодно.

<sup>15</sup> С. Г. Лазутин. Русская частушка, стр. 218.

<sup>16</sup> Власова и Горелов, № 3881.

<sup>17</sup> В. И. Симаков. Сборник деревенских частушек. Ярославль, 1913 (в дальнейшем — Симаков), № 1414.

<sup>18</sup> Власова и Горелов, № 24.

<sup>19</sup> Личный архив автора.

<sup>20</sup> Северные частушки. Сост. А. П. Белозерова. Архангельск, 1958 (в дальнейшем — Северные частушки), стр. 114.

<sup>21</sup> Симаков, № 661.

<sup>22</sup> Там же, № 926.

<sup>23</sup> Власова и Горелов, № 408.

<sup>24</sup> Викулов, № 688.

<sup>25</sup> ИРЛИ, Р. V, колл. Зырянова, № 1067.

Миленочка жалко —  
 Забыть не могу.<sup>26</sup>  
 Жарко, жарко страдовать,  
 Жарко сенокосить.  
 Жалко, миленький, тебя,  
 Да придется бросить.<sup>28</sup>

Мне сначала было жалко,  
 А тепере все равно.<sup>27</sup>  
 Печка топится не жарко,  
 Дым густой, густой валит.  
 Мне миленочка не жалко,  
 Только сердце все болит.<sup>29</sup>

Варианты частушек возникают на основе композиционных приемов построения текста. Эти приемы очень разнообразны, они идут не только от песенных жанров, но и от пословиц, загадок, живой разговорной речи. Это различные формы монолога, диалога, вопросов и ответов, символического, логического параллелизма и т. д.:

Милый женится — не верится,  
 Венчается — не жаль.  
 Только первую неделюшку  
 Бросает меня в жар.<sup>30</sup>

У меня на сердце порох,  
 Полюблю — будет пожар.  
 Что со мной, не знаю, сталося —  
 Чужого парня жаль.<sup>31</sup>

Милый женится — не верится,  
 Венчается — не жаль.  
 Только стыдно мне, девчоночке,  
 Осмеяна печаль.<sup>32</sup>

Я у тятки не работал,  
 Сенокосу не косил — жарко!  
 Попросил на сороковку,  
 Тятка губы искосил —  
 жалко!<sup>33</sup>

Каждая из этих поэтических форм может в свою очередь варьироваться, пользуясь ею, исполнитель будет индивидуализировать явления, говорить о них от своего лица. Иногда это идет за счет освоения новых понятий — рифм. Так в приведенных выше текстах даны в созвучии со словом «жаль» новые для данного ряда частушек понятия «пожар» и «печаль».

Мы не отрицаем зависимости частушки от народных песен. Но явления трансформации и контаминации в народном песнетворчестве существовали, по-видимому, всегда, а не только в период оформления частушечного жанра. Частушка брала от других видов народной поэзии то, что ей подходило, что соответствовало ее природе. Более того, в фольклоре можно отметить обратный процесс влияния частушек на природу народных песен, особенно игровых, беседных; этот процесс был характерен уже для 80—90-х годов прошлого столетия. Существовало очень много кадильных песенок, состоящих из частушечных подборок:

Хоть и холодно на улице,  
 Я все буду стоять.  
 Не поедет ли мой милый  
 Лошадь карюю ковать.  
 Лошадь карюю кованую  
 Ведут на поводу.  
 Не везу, так и не женится  
 Во нынешнем году.<sup>34</sup>

<sup>26</sup> Вишерские частушки, № 54.

<sup>27</sup> Там же, № 641.

<sup>28</sup> Из личного архива автора.

<sup>29</sup> Вишерские частушки, № 628.

<sup>30</sup> ИРЛИ, Р. V, колл. Зырянова, № 60.

<sup>31</sup> Викулов, № 400.

<sup>32</sup> Русские частушки. Подготовка текста и примечания В. Ф. Бокова. Библиотека поэта. Малая серия. Л., 1950 (в дальнейшем — Боков), стр. 169.

<sup>33</sup> Викулов, № 571.

<sup>34</sup> Сказки и песни Вологодской области. Сост. С. И. Минц и Н. И. Савушкина. Вологда, 1955 (в дальнейшем — Минц и Савушкина), стр. 130.

Песня эта состоит из двух частушек. Но жизнеспособной оказалась последняя, четко сложенная, она может варьироваться:

У милого коней пара,  
Он ведет на поводу.  
Не велю, так и не женится  
Во новешном году.<sup>35</sup>

Лошадь карюю кованую  
Ведут на поводу.  
Женят, женят нас, молоденьких,  
Во новешном году.<sup>36</sup>

Частушки, тяготея к форме четырехстрочного куплета, стремятся в этой миниатюрной форме монострофы при предельной экономии слов нести сильное и яркое содержание. Поэтому многострочные частушки, появившиеся в период становления этого нового жанра, состоящие из отдельных куплетов, не могли быть устойчивыми, хотя их и объединяла общая тема и сходство отражаемых ими переживаний:

Полно, милочка, тужить.  
Нам недолго с тобой жить:  
Меня в солдаты увезут,  
Тебя замуж отдадут.  
Милая симпаточка,  
Останешься солдаточка.  
Мне не жаль — останешься,  
Жаль — кому достанешься,  
Мне жаль — останешься,  
Не товарищу, не мне —  
Чужой дальней стороне.<sup>37</sup>

Такая частушка распадалась на отдельные куплеты.

Иногда многострочные частушки давали лишь основу для создания новых текстов. Так, частушка:

На парадное крыльцо  
Прилетело письмецо.  
Не пилося, не елося —  
Письмо читать хотелось.  
Распечатаю печать,  
Со слезьми буду читать.  
А письмо нерадостно,  
Написано порядочно,<sup>38</sup> —

в двух последних строках первого четверостишия заключает готовую поэтическую формулу, которая может кочевать из текста в текст, давая новые варианты произведения:

Маменька, тошно, тошно,  
Пришло от милого письмо.  
Не пилося, не елося —  
Письмо читать хотелось.<sup>39</sup>  
По деревне девка шла,  
Прокламацию нашла.  
Не пилося, не елося,  
Ее читать хотелось.<sup>40</sup>

Частушку отнюдь не обедняет наличие таких устойчивых, кочующих поэтических выражений. Частушка обычно и строится из каких-то готовых блоков, но этот строительный материал проходит через импровизатор-

<sup>35</sup> Вишерские частушки, № 175.

<sup>36</sup> Власова и Горелов, № 4056.

<sup>37</sup> ИРЛИ, Р. V, coll. Зырянова, № 279.

<sup>38</sup> Вишерские частушки, № 252.

<sup>39</sup> Из личного архива автора.

<sup>40</sup> Песни Севера. Составитель К. Коничев. Архангельск, 1955, стр. 34.

скую переплавку исполнителя. Из частушек с сугубо любовной тематикой могут получаться тексты с социально-политическим звучанием:

На работу утром шли,  
Прокламацию нашли.  
Ее вечером читали —  
Утром все забастовали.<sup>41</sup>

Так создается своеобразная цепь родственных между собою частушек, в которых можно видеть общие соединительные звенья из устойчивых поэтических оборотов речи, но которые по-особому вводятся в каждое новое произведение.

Порой варианты частушек могут появляться вне зависимости между собою на основе сходства жизненных ситуаций, отталкиваясь от одинакового жизненного материала. Приведем две частушки, записанные в Чердынском районе Пермской области:

Мама, мама, вырой яму  
Про мою головушку.  
За повинную гульбу  
Зарой головушку мою.<sup>42</sup>  
Мама, мама, вырой яму,  
Мама, вырой ямочку.  
За гульбу, за волюшку  
Зарой мою головушку.<sup>43</sup>

Несмотря на сходство зачина, почти одинаковый словесный материал, мы имеем перед собой разные частушки, каждая из которых имеет свою самостоятельную поэтическую конструкцию, являющуюся в свою очередь основой для создания новых частушечных текстов. Для большинства лирических частушек невозможно определить время и место появления их первых текстов. Они могли возникать одновременно в разных местах России. Так, частушка:

Тятка, мамка, вырой ямку,  
Зарой голову мою.  
За гульбу, за волюшку  
Зарой мне головушку,<sup>44</sup> —

очень близкая приведенным выше, бытует и в Архангельской и Московской областях. Народ часто использует для образования новых частушек богатые семантические возможности нашего языка. Это идет за счет изменения значения слов, стоящих в созвучной паре, за счет их переосмысления, перемены их функций в синтаксическом строе поэтической речи, за счет изменения интонаций:

Супостатка из-за дроли  
Заметно вяжется.  
Поглядела я на них —  
Не выйдет дело, кажется.<sup>45</sup>  
Неужели сивый конь  
От столба отвяжется?<sup>46</sup>  
Неужели милый мой  
От меня откажется?<sup>47</sup>

Неужели, Карюшко,  
От колышек отвяжешься?  
Неужели, дролечка,  
Любила да откажешься?<sup>48</sup>  
Некрасива, кажется,  
А милых много вяжется.  
А мне не надо никого,  
Кроме Саши одного.<sup>48</sup>

<sup>41</sup> Русские частушки. Предисловие и отбор текстов Н. И. Рождественской и С. С. Жислиной. М., 1956 (в дальнейшем — Рождественская и Жислина), № 4, стр. 208.

<sup>42</sup> Вишерские частушки, стр. 213.

<sup>43</sup> Там же, № 179.

<sup>44</sup> Власова и Горелов, № 414; ИРЛИ, Р. V, к. 65, п. 1, № 2.

<sup>45</sup> Северные частушки, стр. 130.

<sup>46</sup> Власова и Горелов, № 3464.

<sup>47</sup> Симаков, № 1523.

<sup>48</sup> Власова и Горелов, № 2306.

Со кудрявые березки  
Венички не вяжутся.  
После первого милого  
Новые не кажутся.<sup>49</sup>

Отказала, отказала,  
Отказала; кажется.  
Неужели он, бессовестный,  
Еще привяжется?<sup>50</sup>

Вариантность частушек — это не процесс шлифовки, это не работа над улучшением какого-то текста от его примитивной формы к более совершенной и лучшей. Каждая частушка неповторима в своем роде, каждая дает свой психологический рисунок, новое переживание героя. И это переживание выбирает соответствующую себе поэтическую форму, хотя и родственную по конструкции другим произведениям. Обилие вариантов одной и той же частушки дает предпосылку для создания таких ее форм, где могут воплощаться большие жизненные обобщения, приобретать устойчивость. Такой текст может бытовать не только как лирическая песенка, но и выполнять роль поговорки, он может быть применим ко многим случаям жизни, становится общечеловеческим. В нем человеческое чувство одновременно и обобщается и в то же время не оторвалось от своего лирического героя:

Я не знаю, что такое  
К человеку вяжется.  
Некрасивого полюбишь,  
А красивым кажется.<sup>51</sup>

Нелюбой навяжется —  
Долог век покажется.  
Как любой-то подойдет —  
Не заметишь, как пройдет.<sup>52</sup>

Новые разновидности частушки могут возникать вследствие разнообразия ее ритмического построения, нового размещения поэтических строк, замены перекрестных рифм парными:

Всеи елочки, сосеночки  
Подрубленные.  
Все молоденьки девчоночки  
Полюбленные.<sup>53</sup>

Елочки, сосеночки!  
Последний год, девчоночки!  
Елочки подрублены,  
Девчоночки полюблены.<sup>54</sup>

Рассмотрим внимательней эти две родственные частушки, выражающие различные настроения. В первой частушке мы чувствуем удаль и молодечество героя, основной смысл в ней несут две последние строчки, а зачин является не чем иным, как поэтическим символом. В другой же частушке ощущается грусть парня-рекрута перед большой разлукой, которому не рубить больше елочек и не любить девчоночек; в ней нарушен символический параллелизм, зачин перешел в общую ткань повествования, расширяя психологический рисунок. В новом варианте определения «всеи», «все», тавтологическое «молоденьки» заменены обстоятельством времени «последний год», являющимся стержневым в раскрытии темы. Вместо зачина стало двойное обращение. Смысловое ударение в новом тексте несут на себе уже все члены предложения, частушка стала более звучной. Эта частушка, поражающая нас глубиной и силой человеческого переживания, удачно использовала имеющуюся в других произведениях коллективную поэтическую основу.

Бывает так, что новый текст возникает из простого соединения готовых частушечных поэтических формул, не подвергая их никакой переделке:

Ваня, Ваня, Ванечка,  
Мы с тобой не парочка.

<sup>49</sup> Там же, № 3119.

<sup>50</sup> Из личного архива автора.

<sup>51</sup> Викулов, № 313.

<sup>52</sup> Там же, № 414.

<sup>53</sup> Елеонская, № 3520.

<sup>54</sup> Вишерские частушки, № 201.

Ты старик — я девушка,  
Не пойду за дедушка.<sup>55</sup>

Части данного куплета можно видеть в таких текстах, являющихся очень старыми и имеющих не только четырехстрочные, но и многострочные варианты:

Ты старик, я девушка.  
Не пойду за дедушка.  
Ты седая борода,  
Не пойду за старика.<sup>56</sup>  
Ваня, Ваня, Ванечка,  
Мы с тобой не парочка.  
Ты богатый, я бедна,  
Погоулять с тобой нельзя.  
У тебя часы, галоши —  
У меня ботинок нет.  
У тебя друзья хороши —  
У меня подружек нет.  
У тебя визитка, брюки —  
У меня пальтишка нет,  
У меня пальтишка нет,  
Хочешь — любишь, хочешь — нет.<sup>57</sup>

Для варьирования юмористических и сатирических частушек характерно перенесение из текста в текст комических ситуаций. Такие частушки порой сильно различаются по своей форме:

Дед бабку  
Завернул в тряпку,  
Намочил ее водой —  
Бабка стала молодой.<sup>58</sup>

Старик свою старуху  
Решил сделать молодой.  
Положил ее в корыто  
И полил святой водой.<sup>59</sup>

Частушки, имеющие в себе развернутые метафоры и метонимии, могут образовывать новые тексты, перенося эти поэтические тропы на другие жизненные положения:

Петуха у нас забрели,  
Он повесил голову.  
Четыре курочки остались —  
Поддыхают с голоду.<sup>60</sup>

Кум идет бережком,  
Кума — улицей.  
Кум запел петушком,  
Кума — курицей.<sup>61</sup>

Возможности приурочиваться к самым различным моментам жизни для некоторых поэтических конструкций частушек совершенно неисчерпаемы. Возьмем, к примеру, такой текст:

Хорошо траву косить,  
Которая зеленая,  
Хорошо девку любить,  
Которая веселая.<sup>62</sup>

Рядом с этой частушкой в том же сборнике даны варианты, где заменяются только рифмующиеся слова: «зеленая—смышленная», «зеленая—смирная». В сборнике «Вишерских частушек» другое созвучие «коская—баская» (№ 722), в том же районе встречаются варианты, в которых, при той же конструктивной основе, рифмуются такие слова: «не мятая—не

<sup>55</sup> Викулов, № 653.

<sup>56</sup> ИРЛИ, Р. V, колл. Зырянова, № 268.

<sup>57</sup> Там же, № 21.

<sup>58</sup> Там же, № 1226.

<sup>59</sup> Из личного архива автора.

<sup>60</sup> Из личного архива автора.

<sup>61</sup> Миц и Савушкина, стр. 210.

<sup>62</sup> Рождественская и Жислина, № 33, стр. 416.



занятая», «росистая—форсистая», «волнуется—целуется». В Московской области найдены варианты этой же частушки, в которых «зеленая—влюбленная», «сама косится—замуж просится», «косистая—голосистая». <sup>63</sup> В сибирской коллекции частушек во второй и четвертой строках текста находим «мало клонится—сама гонится». Эти частушки могут изменяться, переходя от одного пола к другому, могут быть и мужскими и женскими:

Хорошо траву косить,  
Котора мягче косится.  
Хорошо парня любить,  
Который не заносится. <sup>64</sup>

Хорошо траву косить,  
Котора сама косится  
Хорошо того любить,  
Который сам напросится. <sup>65</sup>

Композиция этой двухчастной частушки оказывается очень удобной для перенесения сходных ассоциативных связей на другие предметы крестьянского быта:

Хорошо дрова рубить,  
Которые осиновы.  
Хорошо ребят любить,  
Которые красивые. <sup>66</sup>

Новые варианты используют другие рифмы: «которые дубовые — которые бедовые», «которые березовы — которые тверезые». <sup>67</sup>

Хорошо рыбу ловить,  
Котора к берегу валит.  
Хорошо парня любить,  
Который правду говорит. <sup>68</sup>

Хорошо рыбу ловить,  
Котора попадает,  
Хорошо дружка любить,  
Который уважает. <sup>69</sup>

Иногда могут происходить изменения в нечетных строках двухчастной частушки, но общая ткань повествования остается почти такой же:

Люблю тое жито жать,  
Которое волнуется,  
Люблю с тем парням гулять,  
Которые целуются. <sup>70</sup>

Новые тексты создаются не только по готовой поэтической канве, но и по смысловому соотношению рифмующихся строк в частушке:

Говорят, что осень, осень,  
А трава зеленая.  
Говорят, что милый бросил —  
Я хожу веселая. <sup>71</sup>

До свиданья, лес густой,  
Елочка зеленая!  
До свиданья, дорогой,  
Улыбочка веселая. <sup>72</sup>

Часто новые частушки создаются по сходству ассоциативных связей между явлениями окружающего мира и переживаниями героя. Л. Шептаев, приводя частушку:

Где-то, где-то заиграли,  
Где-то заталянили.  
Не по мысли пришли сватать,  
Только место заняли, —

<sup>63</sup> ИРЛИ, Р. V, к. 65 (собрание Бунакова), п. 1, № 2.

<sup>64</sup> ИРЛИ, Р. V, к. 214, п. 1, № 1.

<sup>65</sup> Власова и Горелов, № 897.

<sup>66</sup> Рождественская и Жислина, № 31, стр. 416.

<sup>67</sup> Боков, стр. 102—103.

<sup>68</sup> Рождественская и Жислина, № 29; стр. 416.

<sup>69</sup> Боков, стр. 103.

<sup>70</sup> Власова и Горелов, № 7444.

<sup>71</sup> Вишерские частушки, № 646.

<sup>72</sup> Власова и Горелов, № 113.

пишет: «Происходящая сцена нежеланного сватовства сразу же получает оценку в сознании героини, как только послышались звуки знакомой тальянки. Тальянка — не просто развлечение, это любовный призыв».<sup>73</sup> Приведем четыре частушечных текста:

Где-то, где-то заиграли,  
Где-то заталяжили.  
Не по нам пришли ребята —  
Только место заняли.<sup>74</sup>  
Вот опять и заиграли,  
Вот и забаянили.  
Молодое сердце девушки  
Без пули ранили.<sup>75</sup>

Заиграли во гармошку,  
Вот и заварганили.  
Не по нам пришли ребята,  
Только место заняли.<sup>76</sup>  
Где-то, где-то заиграли,  
Где-то заварганили.  
Разрывной германской пулей  
Милого поранили.<sup>77</sup>

Мы видим, что в первой из приведенных нами частушек то же отношение девушек к нежеланным гостям — но уже не сватовщикам, а чужим ребятам, которых явно не ждали. В следующих частушках, сходных по зачину, созвучных, хотя и разнообразящихся по рифме, отражаются другие жизненные ситуации. Но общим для всех этих текстов остается одинаковое душевное переживание героя — чувство тоски и даже утраты. Но никакая ассоциативная связь не закрепляется в частушке намертво. Поэтому вывод Л. Шептаева, что гармонь является любовным призывом, не может быть перенесен на другие тексты вариантного ряда.

Многие частушки, появившиеся в советское время, являются подлинно народными, несут в себе коллективно выработанную поэтическую основу текста. Доказательством этого является обилие их вариантов:

Я ходила, собирала,  
Черную смородину.  
Ягодиночка на фронте  
Защищает Родину.<sup>78</sup>  
Пойду в сад я утром рано  
И нарву смородины.  
Не найти нигде на свете  
Краше нашей Родины.<sup>80</sup>

Не сыграт полубаян  
У кустов смородины.  
Мой миленочек погиб  
За Советску Родину.<sup>79</sup>  
Выше нашего дворя  
Вырос куст смородины.  
Кто в полицию пошел,  
Тот изменник Родины.<sup>81</sup>

Каждый из этих куплетов в свою очередь может быть формой для создания новых частушек. Поэтическая форма частушки такова, что она рассчитана не только на запоминание сразу, но и дает возможность исполнителю в пределах коллективного опыта выразить свои чувства, свои переживания. Народные частушки быстро откликаются на все события в жизни народа. И для этого используются старые поэтические формы, наполняясь новым содержанием:

До свиданья, мой сад,  
Кустики смородины.  
Ухожу я в партизаны  
На защиту Родины.<sup>82</sup>

Я рассказывал в саду  
Черную смородину.  
На фашистов я иду  
За Советску Родину.<sup>83</sup>

<sup>73</sup> Л. Шептаев. Русская частушка. Сост. В. Ф. Боков, Л., 1950, стр. 17.

<sup>74</sup> Из личного архива автора.

<sup>75</sup> Вишерские частушки, № 781.

<sup>76</sup> Викулов, № 4.

<sup>77</sup> Архив Гослитмузея, кор. 51, п. 1, л. 501.

<sup>78</sup> Боков, стр. 303.

<sup>79</sup> Вишерские частушки, № 393.

<sup>80</sup> Там же, № 401.

<sup>81</sup> По партизанским дорогам. Песни и частушки, пословицы и поговорки. Составил И. Швед. Брянск, 1954 (в дальнейшем — И. Швед) № 23, стр. 65.

<sup>82</sup> Там же, № 3, стр. 61.

<sup>83</sup> Минц и Савушкина, стр. 223.

Иногда создание новых текстов идет за счет переосмысления стержневых понятий в частушке:

Все бы по лесу ходила,  
Ела бы смородину.  
Отпустите повидаться  
К милому на родину.<sup>84</sup>

Все бы по лесу ходила,  
Ела бы смородину.  
Выйду замуж за любого —  
Не пойду на родину.<sup>85</sup>

Как бы «точно» ни была сложена частушка, в ней всегда должна быть возможность «зацепки» для выражения индивидуального, для того чтобы приблизить ее к новому времени, чтобы настолько ярко выразить чувства исполнителя, что он, несмотря на наличие в частушке народной основы, будет называть ее своим сочинением.

Многие исследователи считали частушку продуктом чисто индивидуального творчества. И этим в какой-то мере противопоставляли ее старинной народной песне. Некоторые даже пытались найти сочинителей этих припевок. Так, В. И. Симаков писал: «Долгое время я старался разыскать хотя бы одного творца частушек, однако, несмотря на все мои поиски, так-таки я такого творца не отыскал до сего дня, и пришел к твердому убеждению, что вряд ли можно будет разыскать его и в будущем». И он объясняет это не наличием в частушке коллективно выработанной основы текста, а тем, что «большинство из этих отрывков-припевок создается путем *чисто бессознательным*, пока сама жизнь не натолкнет сказать ту или иную припевку».<sup>86</sup>

Записывая частушки от народа, порою думаешь, что присутствуешь при рождении совершенно новых произведений. Вспоминается, как осенним вечером группа колхозной молодежи после концерта в Антипинском сельском клубе (Чердынский район Пермской области) долго бродила по деревенским улицам — молодежь пела частушки под гармошку Михаила Степановича Антипина, заведующего клубом. Одна из девушек предложила спеть что-нибудь о Мише — ведь гармонисту почет особый. И сразу родилась новая частушка:

Девки, вот куда ходите,  
Девки, — мимо ячменя.  
Девки, вот кого любите,  
Девки, — Мишу-избача.

Но является ли эта частушка единственной в своем роде, непохожей на другие тексты, является ли она только результатом индивидуального творчества исполнительницы? Оказывается нет. У этой, казалось бы, вполне индивидуализированной припевки есть родственные тексты, близкие ей по коллективной основе:

Девки, вот куда ходите  
Девки, — в красный уголок.  
Девки, вот кого любите, —  
Кто из Армии придет.<sup>87</sup>

Интересные наблюдения над «вторым рождением» старых частушек в период Великой Отечественной войны приведены в статье Э. И. Власовой, как в период всенародной борьбы с немецко-фашистскими захватчиками «весь богатый частушечный фонд, созданный поэтическим талантом народа, самые разные его материалы, отнюдь не одинаковой художествен-

<sup>84</sup> Вишерские частушки, № 78.

<sup>85</sup> Викулов, № 53.

<sup>86</sup> В. И. Симаков. Несколько слов о деревенских припевках-частушках. СПб., 1913, стр. 13.

<sup>87</sup> Вишерские частушки, № 397.

ной ценности, были мобилизованы для создания новой частушки». <sup>88</sup> Советские народные частушки по форме не должны противопоставляться частушкам дореволюционным. Новая частушка стремится к освоению основ традиционной частушечной поэтики, строится в основном на выработанных ею приемах композиции, сохраняет относительную устойчивость ритмики, своеобразие синтаксиса, для которого характерно использование общепринятых устойчивых словесных формул, облегчающих исполнителю момент импровизации.

Но в наше время получила права гражданства и литературная частушка. Являясь в основном средством агитации, четверостишия, составленные в коллективах самодеятельности, стараются избегать тех «общих» мест, которые так характерны для народных куплетов. Такие авторские частушки пишутся обычно для тематических циклов, они, как правило, тяготеют к освоению чисто книжной лексики и литературных приемов изображения действительности. В такие тексты часто вводятся просторечия, чтобы как-то подделаться под народный склад речи. Вот примеры таких самодеятельных частушек:

Я за тех проголосую,  
Кого любит весь народ,  
Кто ведет страну родную  
Всё вперед да все вперед.<sup>89</sup>

Зорька алая зарделась.  
Скоро солнышко взойдет.  
Скоро весь народ советский  
Дружно в коммунизм войдет.<sup>90</sup>

В народной частушке можно отметить наличие устойчивых рифм, повторяющихся во многих текстах, но они даются не изолированно, а в готовых устойчивых народно-песенных формулах. Из общеупотребительных рифм в частушках отметим следующие: зыбочка—улыбочка, ягодиночка—снежиночка—лебединочка—травиночка—сиротиночка—серебриночка—льдиночка, отца—молодца—конца—подлеца, огород—наоборот, лицо—письмецо, работушка—заботушка, верного—военного, синеватые—виноватые, вешала—тешила, осени—бросили, травин—один, развязывать—рассказывать, ростом—мостом, горошинка—хорошенька, лесенки—песенки, песку—тоску, ветерок—вечерок, лужок—дружок, голосу—колосу—волосу, соперница—мельница, сторонашка—воронушка, милого—единого, голушка—свекровушка, голова—сторона, елочки—иглочки, славушка—травушка—бабушка, сердечко—крылечко. Как видно, частушка коллективная не ищет изысканных и редких созвучий, она берет наиболее простые и ясные понятия, но старается показать их самые различные оттенки, используя богатые средства словообразования в языке. Но сама по себе принятая народом частушечная рифма еще не определяет коллективности частушки, если в этом произведении не обнаруживаются другие компоненты народной поэтики. Вот две частушки с одинаковой рифмовкой:

Что ты, милый, задаешься,  
Как картошка в борозде?  
Один вечер погуляла—  
Ты расхвастался везде.<sup>91</sup>

Хорошо в колхозе нашем—  
Электричество везде:  
В поле, в доме, в огороде  
И в колхозной борозде.<sup>92</sup>

Рифмующие слова в народных частушках всегда несут на себе основную смысловую нагрузку. И если «борозда» в первом тексте венчает поэтиче-

<sup>88</sup> Э. И. Власова. Частушки. В кн.: Русский фольклор Великой Отечественной войны. М.—Л., 1964, стр. 180.

<sup>89</sup> Уральские частушки. Составители П. Галкин и Н. Куштур. Свердловск, 1963, стр. 11.

<sup>90</sup> Там же, стр. 12.

<sup>91</sup> Вишерские частушки, № 504.

<sup>92</sup> И. Швец, № 117, стр. 87.

ское сравнение, определяет весь тон куплета, то во втором произведении она не должна выпячиваться, но рифмующиеся слова не могут в частушке прятаться за другие понятия, они выпирают. И поэтому второй вариант выглядит явно искусственным. Кроме того, в нем много тавтологических существительных, что не характерно для природы народной частушки, она прибегает к синонимам, тавтологическим определениям, но лишь для того, чтобы сохранить определенное число логических ударений в поэтической строке. Таких ударений, как правило, бывает по два в каждой из четырех строк куплета, реже по одному, но со строгим чередованием их в соответствии с рифмой.

В народных частушках встречаются в созвучных параллелях однокоренные слова:

Думала, что лук не горький,  
Думала, глаза не ест.  
Думала, что милый бойкий,  
Думала, не надоест.<sup>93</sup>

Черну курочку кормила —  
Черна курочка не ест.  
Коллективная работа  
Никогда не надоест.<sup>94</sup>

и даже одни и те же понятия:

На широкой полосе  
Перепела песни все.  
Как на узкой полосе  
Позабыла песни все.<sup>95</sup>

Наиболее распространенными оказываются, казалось бы, очень безыскусственные простые тексты, не имеющие чего-либо оригинального и примечательного, с бедной, приблизительной рифмой. Но они дают большой простор для авторской импровизации. Поэтическая схема их может быть использована для выражения самых различных жизненных ситуаций, самых разнообразных переживаний.

Жала рожь зеленую,  
Глядела в эту сторону.  
Не унять, родители,  
Отчаянную голову.<sup>96</sup>

Что нам горю поддаваться,  
Вешать буйну голову?  
Все равно придется ехать  
На чужую сторону.<sup>97</sup>

До чего я похудела —  
Не поднять головушки.  
Хоть бы птичка прилетела  
С дролиной сторонухи.<sup>98</sup>

Мне не жалко головы —  
Жаль родимой стороны.  
Не жаль матушки родной —  
Жаль сударки дорогой.<sup>99</sup>

<sup>93</sup> Вишерские частушки, № 651.

<sup>94</sup> Из личного архива автора.

<sup>95</sup> Из личного архива автора.

<sup>96</sup> Власова и Горелов, № 4205; вариант: Симаков, № 1433.

<sup>97</sup> Власова и Горелов, № 3248; вариант: Симаков, № 2054.

<sup>98</sup> Власова и Горелов, № 3380; вариант: Симаков, № 2112.

<sup>99</sup> Вишерские частушки, № 208; варианты: Рождественская и Жислина, № 171, стр. 81; Власова и Горелов, № 3875; Симаков, № 2389; Боков, стр. 70; Русская частушка. Вступ. статья, отбор и ред. текста В. М. Сидельникова. М., 1941, № 44, стр. 23.

Меня маменька родила,  
Буйную головушку.  
Отдала не пожалела —  
На чужу сторонушку.<sup>100</sup>

Голубой не выгорит  
На моей головушке.  
Дорогой не забывает  
На чужой сторонушке.<sup>101</sup>

Дура я, поторопилась  
На чужую сторону  
Дура — рано вышла замуж,  
Потеряла голову.<sup>102</sup>

Рекруты—рекрутики,  
Бедные головушки,  
Не видать вам, рекрутам,  
Родимые сторонушки.<sup>103</sup>

Нами учтено небольшое количество частушечных сборников, но и эти примеры дают представление о том, насколько широко пользуется народ готовыми поэтическими формами для создания новых по своим оттенкам произведений.

Народная частушка оказывается очень жизнеспособной, и ее жизнеспособность определяется не столько степенью распространенности текста, сколько тем, как широко она продолжает жить в других произведениях, способствует возникновению новых вариантов.

Многие литераторы и фольклористы стараются найти основные критерии частушечного жанра, по которым можно было бы отличить народный текст от ненародного. В. Боков пишет: «Если подлинно народная частушка характеризуется глубоким реализмом, отражением правдивых жизненных положений, то подделка всегда грешит против этого».<sup>104</sup> «Для частушки фальсификаторов особенно характерен схематизм. Вместо полноценных реалистических образов подделка (дает, — И. З.) голую абстрактную схему:

Серы уточки летели,  
Над полями крикали.  
Комсомольцы шли на фронт —  
Девушки не плакали, —

такая частушка, — пишет далее В. Боков, — ничего не говорит ни уму, ни сердцу. Жизнь гораздо сложнее и богаче, чем это представляется халтурщикам-схематизаторам. На эту тему народ создает полнокровные, глубокие по мысли и переживаниям произведения, вроде:

Милый мой, хороший мой,  
Мы расстанемся с тобой.  
Не грусти и не скучай,  
Командиром приезжай.

Мы не случайно приводим эти выводы В. Бокова. Автор — прекрасный знаток русской частушки. Но неправильность его заключений в том, что,

<sup>100</sup> Власова и Горелов, № 481; вариант: Симаков, № 1936.

<sup>101</sup> Вишерские, № 716; варианты: Рождественская и Жислина, № 154, стр. 45.

<sup>102</sup> Вишерские, № 74; варианты: Рождественская и Жислина, № 39, стр. 88.

<sup>103</sup> Власова и Горелов, № 2218; варианты: Вишерские частушки, № 209; Рождественская и Жислина, № 172, стр. 81; Минц и Савушкина, стр. 219; Симаков, №№ 2435, 2457.

<sup>104</sup> А. Мореева, В. Боков, А. Големба, Н. Терновская и Чкаников. Как работать с частушкой. М., 1939, стр. 35.

борясь за народную частушку, выступая против всяких ее фальсификаций, он не учитывает того, что во всякой массовой частушке есть народная коллективная основа. Нельзя к народной частушке предъявлять те же требования, что и к литературному произведению. Нельзя также по одному народному тексту судить в целом о художественном методе этого жанра.

В частушках коллективная основа может проявляться в разных признаках. И если для одних текстов характерен символический параллелизм, то для других тот же поэтический символ становится логической посылкой или даже формальным зачином, очень далеким от каких-то смысловых переключек между частями куплета.

Оба приведенные В. Боковым текста являются народными, и коллективная основа даже более выражена в первом тексте, нежели во втором. Приведем несколько вариантов к первой частушке:

Хотел уточку убить —  
Бедная закрикала.  
Хотел девушку забыть —  
Бедная заплакала.<sup>105</sup>

Серы уточки летела,  
Летели и скрякали.  
Комсомольцы шли на фронт —  
Девушки не плакали.<sup>107</sup>

Сера уточка летела,  
В косогоре крикала.  
Проводила я милого —  
Три недели плакала.<sup>106</sup>

Сера уточка летела  
Через гору, скрякала.  
Взяли милого в солдаты —  
Целу ночь проплакала.<sup>108</sup>

Как видим, данный ряд частушек не выходит за пределы одной поэтической схемы, хотя и смело обращается внутри нее с поэтическими образами, символической параллелью, дает новые повороты в решении темы.

Многие исследователи, говоря об особенностях поэтики частушки, стараются отнести ее лишь к лирическому роду народной поэзии. Они стараются найти в частушках привычную для народных песен символику и, часто не находя ее или встречая совершенно иное применение, утверждают, что перед ними явно ненародное произведение. Если в каких-то частушечных текстах угасание или падение звезд символизировало печаль, утрату или конец любви (это касается куплетов с очень распространенным зачином «с неба звездочка упала»), то это не значит, что все другие тексты, нарушающие эту символическую параллель, следует считать произведениями халтурщиков и рифмоплетов, как думает В. Боков.

В. П. Аникин находит такие признаки для подлинно фольклорной частушки. Он утверждает, что «целевая установка частушечного жанра такова, как песни». «Наблюдения над жизнью частушки дают право внести в определение ее жанра признаки ярко выраженной целевой установки на публичное исполнение, на общественное прослушивание, весьма часто обретающей форму прямого обращения к общественному мнению, к людскому суду».<sup>109</sup> Далее исследователь приводит такой текст частушки:

Ты играй, гармонь моя,  
Сегодня тихая заря,  
Сегодня тихая заря,  
Услышит милая моя, —

<sup>105</sup> Северные частушки, стр. 90.

<sup>106</sup> Симаков, № 2080.

<sup>107</sup> Колхозные частушки. Куйбышев, 1935, стр. 21.

<sup>108</sup> Вишерские частушки, № 230.

<sup>109</sup> В. П. А н и к и н. Традиции жанра как критерий фольклорности в современном творчестве (частушки и пословицы). Проблема современного народного творчества (Русский фольклор. IX), М.—Л., 1964, стр. 87.

известный еще по сборнику Елеонской. Автора статьи удивляет то, что частушка за долгие годы бытования претерпела весьма незначительные изменения, не затронувшие основ поэтической образности, продолжает жить и сейчас, удовлетворяя молодежь эстетически. «Не по ним, — говорит он, — надо судить о современном частушечном творчестве. Совсем другое дело новая частушка, не известная в старых записях, с приметами советского быта. Они действительно выражают чувства и мысли нашего современника».<sup>110</sup>

Для подтверждения своей концепции он приводит такие частушки:

Трактор пашет, трактор пашет  
Черную земелюшку.  
Подошла к нему, сказала:  
— Запаши изменушку!<sup>111</sup>  
Не машина траву косит,  
Косит острая коса.  
Не работа парня сушит —  
Сушит девичья краса.<sup>112</sup>

И эти частушки В. П. Аникин считает совершенно новыми: «в них есть приметы советского быта» — коса (?) и трактор. Но частушки об острой косе без каких-либо разночтений есть в том же сборнике Елеонской (№ 5417). Вариант ее опубликован в сборнике Рождественской и Жилиной в разделе о старой жизни (№ 28, стр. 24). Текст этой частушки был известен Д. К. Зеленину.<sup>113</sup> Такая же частушка записана нами от представителей старшего поколения на Северном Урале (Вишерские, № 724).

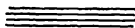
Другая частушка о тракторе является тоже не новой, она не лучший вариант такого текста:

Я иду, а милый пашет  
Черную земелюшку.  
Я прошла и говорю:  
— Запаши изменушку.<sup>114</sup>

Трактор, заменивший собой «милого», хотя и говорит сам за себя, он не является находкой для поэтического текста при данной его конструкции. Наоборот, становится неоправданной и непонятной просьба девушки, обращенная... к машине.

Тщетны попытки тех исследователей, которые стараются найти среди современных народных частушек такие, которые не имели бы более ранних вариантов, все равно близких ли далеким по своей форме.

Народная частушка никогда не строится из совершенно нового материала. В ней всегда можно обнаружить поэтический фундамент, являющийся ничем иным, как коллективной основой текста. И если мы встречаем десятки и даже сотни совершенно одинаковых частушек, бытующих в разных районах нашей страны, то, видимо, это можно объяснить не столько миграцией текстов, сколько тем, что процесс возникновения частушек схож с явлениями языкового творчества народа.



<sup>110</sup> Там же, стр. 84.

<sup>111</sup> Саратовская частушка. Составитель В. К. Архангельская. Саратов, 1958, стр. 84.

<sup>112</sup> Там же, стр. 61.

<sup>113</sup> Д. К. Зеленин. Песни деревенской молодежи. Вятка. 1903, № 447.

<sup>114</sup> Вишерские частушки, № 598.



---

---

М. Я. МЕЛЬЦ

## СОВРЕМЕННАЯ ФОЛЬКЛОРНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ОБЗОР

Последнее десятилетие ознаменовано развитием многочисленных видов фольклорной библиографии. Это непосредственно связано с возросшим интересом к национальным традициям каждого народа и осуществлением планомерной государственной заботы об изучении устной поэзии в странах социалистического лагеря.

В новейших изысканиях акцент делается не на выявлении архаических черт («живой старине») крестьянского искусства, а на анализе современного состояния народного творчества, в частности, среди населения городов, в первую очередь — в среде рабочего класса, что расширяет границы предмета исследования.

Повышенное внимание к фольклору, продиктованное различными мотивами, проявляется, в частности, в увеличении публикаций справочного характера в разных странах мира. К середине 50-х годов стало возможным и целесообразным подведение первых итогов этого процесса.

Несмотря на большое количество библиографий по фольклору, автор данной статьи испытал значительные трудности не только и не столько языкового порядка,<sup>1</sup> сколько информационного: из-за недостаточно налаженного научного книгообмена о ряде указателей пришлось судить по сообщениям в хроникальных обзорах или по рецензиям, которые, как правило, отмечают выход в свет наиболее значительных вспомогательных пособий.

Существуют три основных вида составления сводок устно-поэтической литературы: 1) Традиционное представление о фольклоре как части этнографии и «Volkskunde», предполагающее рассмотрение народной поэзии одновременно с факторами материальной культуры и быта, неизбежно вызывает отбор только наиболее значительных трудов по устной литературе.

2) Имеются опыты объединения в одном указателе исследований о различных видах народного искусства (словесного, музыкального, драматического, хореографического и др.).

3) Иное понимание термина «фольклор», принятое многими советскими учеными, определяет самостоятельное изучение специфики устного поэтического творчества народных масс как художественного явления.

Такой подход к библиографии фольклора способствует полному показу сведений, включая внутрикнижную и внутростатейную роспись, популярные издания, газетные публикации, выяснению различных аспектов изучения устной поэзии с филологической, этнографической, лингвистической, исторической и искусствоведческой точек зрения.

---

<sup>1</sup> Приношу благодарность коллегам по Пушкинскому дому Р. Ю. Данилевскому, Ю. Д. Левину, А. М. Панченко, К. И. Ровде и другим, оказавшим мне помощь при переводе некоторых отзывов и статей.

По охвату материала современная фольклорная библиография делится на три группы: I) перечень литературы одной страны; II) регистрация данных о ряде наций, объединенных по признаку языковой или зональной близости (славяне, латинская Америка, Карпаты, Альпы, Скандинавия); III) международный учет народоведческих публикаций.

## I

Перечень фольклорной литературы одной страны осуществляется в разных формах: обзор всей печатной продукции за один или два-три года, т. е. регистрационно-учетная библиография, обязательным условием которой являются регулярность и периодичность; ретроспективный показ всех сведений за определенный исторический отрезок времени (независимо от его длительности). Отбор материала бывает и частичным, исходящим из определенных целевых установок. В таком случае в указатель включаются лишь сведения, имеющие значение для данной темы или особого аспекта изучения устной поэзии.

## 1

Самой мобильной формой библиографии одной страны является обзор ее печатной продукции за истекшие один-три года. Обычно такие указатели публикуются в национальных периодических органах. Имеется несколько способов показа материала в работах этого рода: самым простым будет расположение сведений в алфавите авторов без классификации и нумерации.

С простого алфавитного перечисления начал свои ежегодные «Библиографии книжных изданий по этнографии, фольклористике и художественной литературе в связи с этнографией» в журнале «Český lid» Людвиг Кунц.<sup>2</sup> Фольклорные книги включались составителем в общий нумерованный перечень всей печатной продукции данного профиля. Помимо библиографически подробного и точного описания, им давалась краткая аннотация исследования и в одной строке дополнительно указывалась основная тема работы, фольклорный жанр, исследуемый в ней, и его географическое приурочение. Эта пояснительная строка облегчает поиск нужной литературы при сплошной подаче материала. Но уже начиная с обзора за 1957 год Кунц стал располагать сведения по крупным классификационным рубрикам («Библиография», «Труды по этнографии и фольклористике», «Художественная литература в связи с этнографией»), внутри которых книги, описанные по принятой им системе, по-прежнему располагались в алфавите авторов и без нумерации.<sup>3</sup>

По принципу Кунца с 1958 года продолжает публикацию годовых обзоров Вера Трковская, сотрудница Института этнографии и фольклористики Чехословацкой Академии наук.<sup>4</sup> Она ввела дополнительную руб-

<sup>2</sup> L. K u n z. Bibliografie knižních publikací z etnografie, folkloristiky a krásné literatury se vztaňem k národopisu za rok 1954. Český lid, Praha, 1955, roč. 42, № 3, str. 142—144; № 4, str. 191—192; № 5, str. 238—240; № 6, str. 285—286; 1956, roč. 43, № 1, str. 47—48; за 1955 г. Там же, 1957, roč. 44, № 1, str. 42—44; № 2, str. 90—92; № 5, str. 236—240.

<sup>3</sup> Там же, 1958, roč. 45, № 6, str. 281—285.

<sup>4</sup> V. T r k o v s k á. Bibliografie knižních publikací z etnografie, folkloristiky a krásné literatury se vztaňem k národopisu za rok 1958. Český lid, 1960, roč. 47, № 1, str. 39—48; за 1959 г. Там же, 1960, roč. 47, № 6, str. 270—279; за 1960 г. Там же, 1961, roč. 48, № 6, str. 263—271; за 1961 г. Там же, 1962, roč. 49, № 6, str. 273—285; за 1962 г. Там же, 1963, roč. 50, № 6, str. 374—382 (подробную аннотацию см.: V. S c h e u f l e r, Demos, Berlin, 1964, Jahrgang 5, Heft 1, Sp. 4).

рику «Нерегулярные сборники с этнографическими статьями» и разъяснила принцип привлечения изданий сказок для детей. В 1961 году Трковская опубликовала перечень статей из чешской и моравской периодики 1959 года.<sup>5</sup>

Другой журнал, выходящий в Чехословакии — «Slovenský národopis» — также планомерно печатает ежегодные обзоры «Библиографии словацкой этнографии и фольклористики», подготовленные в стенах Этнографического института Словацкой Академии наук в Братиславе Рудольфом Жатко.<sup>6</sup> По внешней манере показа материала он следует за Кунцем. В его обзорах, кроме обычных разъяснений, при каждом номере дается особая дополнительная аннотационная строка, передающая тему, характер, жанр изученного фольклорного материала и географическую направленность работы. Несмотря на эту схожесть в библиографическом описании, публикации Жатко построены совершенно по-другому.

Во-первых, каждой годовой подборке предшествует небольшое введение, излагающее основные принципы отбора сведений и приводящее всю классификационную схему, хотя бы ее отдельные части и не подкреплялись публикациями обзораемого года. Во-вторых, учитываются не только книги и рецензии на них, но статьи из журналов и даже дипломные работы студентов Братиславского университета. В-третьих, что самое главное, данные располагаются по подробно разработанной схеме, включающей различные рубрики народоведения.<sup>7</sup> Устной поэзии отведен XI раздел со следующими подгруппами: Проза; Поэзия; Игры, театр; Литература и народная словесность; Народный язык. Фольклорные труды встречаются и в других частях обзора — в разделах «Общие работы», «Библиография» и т. д., однако перекрестная нумерация отсутствует.

По тем же принципам с небольшими изменениями в подрубриках подготовлены все обзоры Жатко, но последующие указатели снабжены не только регистром имен, но и географическим индексом. В подборке, освещающей труды 1960 года, составителем выступает Милада Кубова, однако способ показа материала и его классификация остаются прежними.<sup>8</sup>

Регулярный учет фольклористических публикаций налажен в Румынии, где годовые обзоры помещаются в «Revista de folclor», издающемся с 1956 года.<sup>9</sup> Сначала указатели составлялись И. Мушлеа и И. Талашом, с 1958 года этот отдел журнала ведет Адриан Фоки, занимающийся также

<sup>5</sup> Český lid, 1961, roč. 48, № 1, str. 36—38.

<sup>6</sup> R. Z a t k o. Bibliografia slovenskej etnografie a folkloristiky za roky 1954 a 1955. Slovenský národopis, Bratislava, 1957, roč. V, № 1, str. 119—124; № 2, str. 238—244; № 3—4, str. 435—452; № 6, str. 656—667 (737 номеров); за 1956 г. Там же, 1958, roč. VI, № 4, str. 433—448 (228 номеров); за 1957 г. Там же, 1959, roč. VII, № 3, str. 499—512 (170 номеров); за 1958 г. Там же, 1961, roč. IX, № 1, str. 147—160 (229 номеров); за 1962 г. Там же, 1963, roč. XI, № 4, str. 622—636 (208 номеров) (рецензию см.: Н. Г р а ц и а н с к а я, Сов. этногр., 1962, № 5, стр. 256).

<sup>7</sup> В Чехословакии имеется опыт создания чисто этнографической библиографии. Так, Мириям Стара опубликовала «Zpravodajství ze slovanské etnografie za léta 1955—1956» в «Vznik a počátky slovanů» (Praha, 1960, III, str. 383—480), обзор литературы по этнографии за 1957—1958 годы помещен в IV томе того же издания, выпущенном в 1963 году.

<sup>8</sup> M. K u b o v á. Bibliografia slovenskej etnografie a folkloristiky za rok 1960. Slovenský národopis, 1964, roč. XII, № 2, str. 327—336 (175 номеров); за 1961—1962 гг. Там же, 1965, roč. XIII, № 1, str. 113—131 (354 номера).

<sup>9</sup> См.: Т. И. О р н а т с к а я. Фольклор на страницах румынских журналов. Сов. этногр., 1962, № 3, стр. 213. — Помимо систематического печатания материала, румынские библиографы организовали хорошую информацию о своей работе в реферативном органе «Demos» (1961, Jahrgang 2, Heft 1, Sp. 4—5; 1962, Jahrgang 3, Heft 2, Sp. 131—133; 1964, Jahrgang 5, Heft 1, Sp. 2—3).

теорией фольклорной библиографии. Обзоры Мушлеа были в какой-то мере ретроспективными, так как давали выборочный аннотированный перечень книг, брошюр и журналов, появившихся в 1944—1950 и в 1951—1955 годы.<sup>10</sup> Устно-поэтическая литература представлена в них по дробной схеме: Фольклористы; Сбор фольклора, опросные листы; Принципы, методы; Библиография; Деревенские или областные монографии, также содержащие фольклор; Обычай и народные верования; Баллады; Дойны и восклицания; Рождественские песни; Мифология, религиозный фольклор; Народная медицина, заговоры; Народная ботаника; Магия, верования; Сказки, шутки, сказания, предания; Народное искусство, мастерство, музеи; Народная музыка и хореография; Загадки; Детские игры. Внутри глав материал расположен по алфавиту авторов.

И. Талаш в подборке 1956 года придерживался приблизительно тех же групп, но дал перекрестные ссылки, ввел в начале каждого раздела перечень номеров, но вспомогательных указателей у него нет.<sup>11</sup>

Адриан Фоки предпослал своему первому обзору литературы за 1957 год введение, где изложил принципы построения работы.<sup>12</sup> Он указал, что его обзор является первой попыткой показа исчерпывающих сведений о фольклоре и этнографии Румынии за небольшой отрезок времени. В сводке имеются материалы о путях популяризации румынского народного искусства, т. е. музеях, выставках, народных ансамблях, кинофильмах этнографического и фольклорного характера, сопровождающихся народной музыкой и т. д. Не отраженными в обзоре остались лишь два аспекта изучения: школьные ежегодники и работы, свидетельствующие об использовании фольклора поэтами, художниками и скульпторами.

Классификационная схема Фоки явилась результатом большой дискуссии всего коллектива Института фольклора Румынской Республики. Сведения в ней располагаются по следующим основным группам: I. Фольклорные и этнографические статьи общего характера; II. Из истории фольклора и этнографии; III. Этнография; IV. Прикладное народное искусство; V. Фольклор; VI. Деятельность по освоению фольклора, прикладного народного искусства и этнографии в рамках культурной революции РНР; VII. Фольклор национальных меньшинств и других народов. Раздел V имеет подрубрики: 1) Статьи общего характера, монографии и сборники; 2) Обычай и поверья; 3) Народная проза; 4) Пословицы и загадки; 5) Стихотворный и песенный фольклор; 6) Народная хореография; 7) Народные музыкальные инструменты.

Все подборки Фоки повторяют с незначительными изменениями выработанную схему,<sup>13</sup> они дают аннотированную библиографию книг, бро-

<sup>10</sup> I. Muşlea a. Bibliografia folclorului românesc pe anii 1944—1950. Revista de folclor, Bucureşti, 1956, anul I, № 1—2, pp. 345—383; 1957, anul II, № 1—2, pp. 219—260 (693 номера); за 1951—1955 гг. Там же, № 4, pp. 152—176 (324 номера).

<sup>11</sup> J. Talos. Bibliografia folclorului românesc pe anul 1956. Revista de folclor, 1958, anul III, № 4, pp. 196—211 (261 номер).

<sup>12</sup> A. Fochi. Bibliografia folclorului românesc pe anul 1957. Revista de folclor, 1959, anul IV, № 3—4, pp. 129—229 (1738 номеров); за 1958 г. Там же, 1960, anul V, № 3—4, pp. 98—183 (1100 номеров); за 1959—1960 гг. Там же, 1961, anul VI, № 3—4, pp. 106—240 (1530 номеров); за 1961 г. Там же, 1962, anul VII, №№ 3—4, pp. 121—191 (984 номера); за 1962 г. Там же, 1963, anul VIII, № 3—4, pp. 166—224 (734 номера). — В составлении обзора за 1957 г. принимал участие Дан Будеан. Румынские библиографические обзоры положительно оценены коллегами из других стран (см. отзывы: F. Karlinger, Hessische Blätter für Volkskunde, Gießen, 1964, Bd. 55, S. 193; K. Agnes, Ethnographia, Budapest, 1957, v. LXVIII, № 4, ol. 650; V. Zganes, Narodna umjetnost, Zagreb, 1963, књ. 2, str. 223).

<sup>13</sup> Наиболее существенной переменной является введение раздела хроники, где сосредоточены сведения о съездах, конференциях, выставках и т. д.

шюр и журнальных статей названного года с дополнением пропущенных материалов предыдущих лет. Каждый обзор предваряется небольшой заметкой и списком использованных изданий; завершает работу перечень имен. Составителем широко используется система перекрестных ссылок.

Своеобразным дополнением к указанным обзорам служит выборочная библиография Овидии Пападима «Сборники фольклора», отражающая сведения только о книгах, появившихся в Румынии с 1944 по 1959 год. Указатель распадается на главы: Сборники современного фольклора; Общие научные сборники фольклора; Антологии, содержащие раздел современного фольклора; Антологии и новые издания классических сборников; Народные издания и издания по искусству: Музыкальные обработки; Переводы на иностранные языки; Фольклор национальных меньшинств.<sup>14</sup>

Иногда учет фольклористической литературы осуществляется не в народоведческих, а в филологических указателях. Ежегодный перечень материала по культуре лужицких сербов дается в «Летописях» Института изучения сербского народа (лужичан) в Боуэне, причем устно-поэтические публикации присутствуют в библиографиях, печатающихся в разных сериях — «А» и «С». В серии «А» (изучение языка и литературы) регулярно появляются подборки, составленные Юрием Млынком.<sup>15</sup> В его работе фольклорные данные сконцентрированы в подразделе «Е» («Народная литература, литературный фольклор») первой части и в подразделе «Д» («Сказки») II части, где наряду с народными текстами учтены и литературные обработки. Сведения о трудах по устной поэзии имеются и в третьей большой части обзора. В серии «С» печатается аннотированная «Библиография сербского народоведения», в которой фольклорные работы представлены в общем потоке этнографических исследований.<sup>16</sup>

Югославские данные о фольклоре входят в ежегодные традиционные, прекрасно аннотированные языковедческие обзоры журнала «Јужнословенски филолог»; в них устной поэзии отведен специальный параграф «Ј» главы «Сербо-хорватский язык». Кроме того, фольклористические работы отражаются в разделе «Библиография».<sup>17</sup>

Знакомство с обширной ежегодной литературой Венгрии в области народоведения облегчают библиографические подборки, планомерно и оперативно помещаемые на страницах информационного бюллетеня этнографического музея в Будапеште, и обзоры Шандора Иштвана в ежегод-

<sup>14</sup> O. P a p a d i m a. Culegerile de folclor. Studii și cercetări de istorie literatură și folclor. București, 1959, № 1—2, pp. 337—351 (подробную аннотацию см.: Demos, 1961, Jahrgang 2, Heft 1, Sp. 5).

<sup>15</sup> Serbska bibliografija na lěto 1958 (z dodawkami). Zestajať Jurij Mlynk. Lětopis Instituta za serbski ludospyt. Budyšin, 1959, rjad A, čislo 6, str. 255—286; за 1959 г. Там же, 1960, rjad A, čislo 7, str. 198—237; за 1960 г. Там же, 1962, rjad A, čislo 9/1, str. 82—111; за 1961 г. Там же, 1962, rjad A, čislo 9/2, str. 98—129; за 1962 г. Там же, 1963, rjad A, čislo 10/2, str. 250—253. — Последняя библиография содержит всего 66 номеров. Она очень выборочная, ибо, как сказано в примечании, Млынк готовит к печати полную библиографию за 1962—1965 годы.

<sup>16</sup> B. N a w k a i H. K u b j e ŋ c e s. Bibliografija k serbskej ludowědže za lěto 1958. Lětopis Instituta za serbski ludospyt, 1959/1960, rjad C, čislo 4, str. 220—223; за 1959—1961 гг. (без подписи). Там же, 1961/1962, rjad C, čislo 5, str. 169—173.

<sup>17</sup> Библиографија за 1957 расправа и дела из словенске и индоевропске филологије која су изашла у Југославији и у словеначким публикацијама у Прсту и Целовцу. Ову библиографију израдили су: Лука Бујовић, Свегозар Марковић и др. Јужнословенски филолог, Београд, 1958, XXIII, књ 1—2, с. 289—409 (1052 номера); за 1958 г. Там же 1959—1960, XXIV, с. 395—490 (960 номеров); за 1959, 1960 и 1961 гг. Там же, 1961—1962, XXV, с. 437—551 (1282 номера).

нике «Index ethnographicus»,<sup>18</sup> отражающие в полном объеме отечественные разыскания и некоторые зарубежные труды.<sup>19</sup>

В Советском Союзе библиографирование всей текущей литературы является делом государственной важности. Во всех союзных и автономных республиках созданы книжные палаты, которые регулярно выпускают книжные, журнальные, газетные летописи, а также справочники по отдельному учету нотных публикаций, рецензий и изобразительного искусства, ежегодники книги и другие указатели. Всесоюзной книжной палатой готовятся ежегодные сборники «Библиография советской библиографии». Каждое из этих изданий имеет рубрику «Фольклор» при разделе «Литературоведение», но устно-поэтические материалы имеются также в главах «История» и «Искусство».

Крупные исследования о фольклоре учитываются в ежемесячных бюллетенях Фундаментальной библиотеки общественных наук АН СССР им. В. П. Волгина в Москве. Связь фольклористики со смежными науками определяет помещение сведений об устной поэзии в двух сериях: «Новой советской литературе по литературоведению» (рубрики: «Общие работы об устном народном творчестве», «Народно-поэтическое творчество народов СССР», «Литература и народно-поэтическое творчество зарубежных стран») и «Новой советской литературе по истории, археологии и этнографии».

Помимо такого общего центрального учета литературы, на местах осуществляется более частная и мелкая регистрация периферийных изданий иногда в обобщающих указателях республиканского масштаба,<sup>20</sup> а подчас в форме краеведческих подборок областных библиотек.<sup>21</sup>

В некоторых союзных республиках ведется ежегодное суммирование гуманитарных работ, подготовленных сотрудниками национальных академий наук. Например, в Эстонии сводки, содержащие особый раздел «Фольклор», даются в виде приложения к «Известиям АН ЭССР» по серии общественных наук.<sup>22</sup>

Наряду с этими формами библиографирования в нашей стране налажена специальная работа по систематизации всей фольклористической печатной продукции, вышедшей в СССР на русском языке. В советской фольклорной библиографии пока преобладает тип филологического отбора данных.

Нам представляется, что библиографию по народной архитектуре, одежде, медицине и т. п. должны составлять специалисты этнографы; народные танцы являются областью хореографии, а литературу о народ-

<sup>18</sup> Sándor Istvá n. A Magyar népráztudomány bibliográfia. 1956. Index ethnographicus, Budapest, 1957, v. 2, № 1, ol. 37—84; № 2, ol. 154—191; за 1957 г. Там же, 1958, v. 3, ol. 47—112; за 1958 г. Там же, 1959, v. 4, ol. 5—146 (985 номеров).

<sup>19</sup> Сведения взяты из обзора: A. Fochi. Noi bibliografii de folclor și etnografie. Revista de folclor, 1962, anul VII, № 1—2, p. 180. — Автор подчеркивает, что, судя по библиографии, венгерские ученые отдают предпочтение изучению материальной культуры своего народа.

<sup>20</sup> Литература о Молдавии. (Сводный указатель литературы за 1957—1961 гг.). Составители В. И. Жукова и Е. Н. Бурлак. Кишинев, 1963, 100 стр. (стр. 91: Фольклор. Языкознание); Узбекистан. 1960 г. Библ. указатель литературы. Составители Л. Я. Зеленкова и Е. Г. Беленькая. Ташкент, 1962, 735 стр. (стр. 631: Фольклор, №№ 4595—4610).

<sup>21</sup> Литература о Вологодской области за 1962 год. Составитель Л. М. Гречушникова. Вологда, 1963, 144 стр. (стр. 99: Фольклор, №№ 1022—1024); Литература о Ярославской области. Информационный указатель краеведч. литературы за 1962 год. Составила Е. Я. Брук. Ярославль, 1964, 124 стр. (стр. 76: Песни ярославских композиторов, №№ 741—745; стр. 79: Художественная самодеятельность, №№ 773—781).

<sup>22</sup> Bibliograafia eesti nsv Teadus te Akadeemia Teaduslike Tõõtajate poolt. Koostas M. Väljaots. Tartu, 1964. XXXIV lk. (стр. XXV—XXVI: Фольклор).

ных музыкальных инструментах и народных мелодиях (если они исследуются без учета текстов) следует регистрировать библиографам-искусствоведам.<sup>23</sup>

Так как еще не настало время создания полных универсальных народо-ведческих справочников, требующих предварительного обзора ряда частных тем, фольклорист-библиограф должен исходить из четкого определения фольклора как устного словесно-музыкального художественного творчества народных масс. В связи с таким конкретным ограничением привлекаемых публикаций появилась возможность показа не только специальных исследований, выбранных по заглавию, но и сведений, полученных с помощью аналитической, внутрикнижной и внутростатьейной росписи.

Работа по учету литературы на русском языке сосредоточена в Секторе народного творчества Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, где организован сплошной просмотр центральной и ленинградской прессы (газет, научно-публицистических и художественных журналов), выборочный учет областной периодики и изучение всей печатной продукции Советского Союза по обязательному экземпляру, направляемому Всесоюзной книжной палатой в Библиотеку Академии наук. Полнота охвата проверяется по книжной, журнальной и газетной летописям, а также по Бюллетеням Фундаментальной библиотеки общественных наук.

На основании такого отбора составлен годовой обзор русских фольклорных публикаций за 1956 год.<sup>24</sup> Он предваряется небольшим очерком об имеющихся в отечественной науке опытах учета народно-поэтических публикаций одного года. Аннотированный материал с указанием рецензий расположен в шести больших разделах, дополнительно классифицированных по национальному признаку (русские, народы СССР и народы мира): I. Традиционное и современное народное творчество (эта часть, кроме того, расчленяется на жанрово-тематические подрубрики); II. История фольклористики, современное фольклорное движение; III. Взаимоотношение народного поэтического творчества с профессиональным искусством (отдельно показано использование мотивов и сюжетов устной поэзии писателями, композиторами, художниками, деятелями кинематографии); IV. Лингвистическое изучение народного поэтического творчества; V. Учебно-методические пособия; вопросы преподавания народного поэтического творчества. К обзору приложены указатели имен, географических названий и перечень народов, фольклор и фольклористика которых рассматриваются в учтенных трудах.

Этот опыт всестороннего освещения точно определенного и ограниченного предмета был положительно оценен отечественной критикой<sup>25</sup> и получил в целом одобрение фольклористов других стран.<sup>26</sup> Некоторые из них высказали отдельные пожелания: выделение специального отдела о детском фольклоре и работе с кружками народной самодеятельности;<sup>27</sup>

<sup>23</sup> В ряде специальных музыковедческих указателей последних лет выделены разделы народного искусства. См., например: С. Л. Успенская и Г. Б. Колтыпина. Советская литература о музыке. Библиографический указатель книг, журнальных статей и рецензий за 1958—1959 гг. М., 1963, стр. 27—30, 72—75, 106—110, 211; Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века, вып. I (1801—1825) и II (1826—1840). Составила Т. Ливанова. М., 1960 и 1963, стр. 161—164 и 231—236.

<sup>24</sup> Библиографический указатель литературы по фольклору на русском языке (1956 год). Составила М. Я. Мельц. В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, IV, М.—Л., 1959, стр. 454—529 (1121 номер).

<sup>25</sup> Л. В. Домановский, Сов. этногр., 1960, № 4, стр. 197.

<sup>26</sup> E. Hexelschneider, Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Berlin, 1961, Bd. 7, S. 300.

<sup>27</sup> B. Beneš, Český lid, 1961, roč. 48, № 2, str. 87.

прибавление списка использованных периодических изданий.<sup>28</sup> Замечания были учтены составительницей при подготовке последующих библиографических сводок.

В капиталистических странах ведутся большие работы по текущему учету устнопоэтических публикаций. Для регулярных подборок «Финской лингвистической и народоведческой библиографии» доктором Суло Хальтсоном избрано алфавитное расположение данных без классификации и нумерации. Составитель делит весь материал на две большие части — лингвистические и народоведческие труды. Завершаются обзоры перечнем авторов обеих частей с отсылкой на номер страницы. Основу библиографий Хальтсомена составляют монографии финских ученых с рецензиями, дополненные сведениями об отдельных иностранных исследованиях.<sup>29</sup>

По твердо установленной обширной схеме строятся ежегодные указатели литературы о народной культуре Дании, издаваемые отдельными брошюрами. До последнего времени непременным участником таких начинаний был Лауритс Бедкер,<sup>30</sup> авторами последнего известного нам обзора являются Г. Хеннингсен, Б. Хольбек и Х. Расмуссен.<sup>31</sup> Датскими библиографами учитываются только книжные и журнальные публикации, без указания рецензий на них. Несмотря на наличие сплошной нумерации, отсутствует вспомогательный справочный аппарат. Глава XV отражает фольклорные данные по рубрикам: Общее; Народная баллада; Песня; Сказка; Пословицы, загадки; в XVI главе имеются сведения о народных музыкантах. Даже при сравнительно небольшом количестве печатной продукции (за 1960 год публикации по фольклору составили всего 39 номеров) ученые Дании не отступают от хорошей традиции регулярного издания таких специальных справочников.

Годовые перечни национальных народоведческих изданий публикуются в Австрии,<sup>32</sup> Бельгии,<sup>33</sup> Мексике,<sup>34</sup> Шотландии,<sup>35</sup> США в целом<sup>36</sup> и в отдельных штатах.<sup>37</sup>

<sup>28</sup> A. Fochi. *Noi bibliografie...*, p. 179.

<sup>29</sup> S. Haltsonen. *Finnische linguistische und volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1950—1954*. Studia Fennica, Helsinki, 1957, T. VII, SS. 1—51; за 1955—1958 гг. Там же, 1961, T. IX, SS. 1—65; за 1959—1961 гг. Там же, 1963, T. X, SS. 1—67.

<sup>30</sup> См.: H. O. Nuygard, *Journal of American Folklore*, Philadelphia, 1959, v. 72, № 286, pp. 361—362.

<sup>31</sup> *Bibliografi over Dansk Folkekultur*. 1960. Ungivet af Foreningen «Danmarks folkeminder». Ved G. Henningsen, B. Holbek, H. Rasmussen. København, 1962. 60 SS. (911 номеров).

<sup>32</sup> M. Kundgraber. *Verzeichnis der österreichischen Neuerscheinungen aus den Gebieten Volkslied, Volkstanz, Volksmusik und Volksdichtung 1956* (mit Nachträgen aus 1955). *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*, Wien, 1957, Bd. VI, SS. 216—220; за 1958 г. Там же, 1959, Bd. VIII, SS. 178—183; за 1959 г. Там же, 1960, Bd. IX, SS. 136—142 (рецензия: V. Vodušek, *Slovenski etnograf*, Ljubljana, 1959, letnik VII, str. 264).

<sup>33</sup> Например, о волонцах: J. Pieters. *Volkskundige bibliografie voor 1953*. *Jaarboek van de Belgische Nationale Commissie voor Folklore*, Brussel, 1955, VI, SS. 63—117; за 1954 г. Там же, 1956, VII, SS. 71—131; за 1955 г. Там же, 1957, VIII, SS. 60—110; за 1956 г. Там же, 1958, IX, SS. 21—80; за 1957 г. Там же, 1960, X, SS. 65—128.

<sup>34</sup> L. H. Pooler. *New Mexico Folklore Bibliography*. *New Mexico folklore record*, 1955—1956, v. 10, pp. 14—15.

<sup>35</sup> E. Sinclair. *Scottish folklore bibliography for 1961*. *Scottish Studies*, Edinburgh, 1962, 6 (2), pp. 201—209.

<sup>36</sup> P. A. Brown. *Folklore Bibliography, 1955*. *Publications of the Modern Language Association of America*, 1956, v. 71, pp. 109—113; за 1956 г. Там же, 1957, v. 72, pp. 174—178; за 1957 г. Там же, 1958, v. 73, pp. 137—140.

<sup>37</sup> H. C. Woodbridge and D. K. Wilgus. *Bibliography of Kentucky folklore for 1957*. *Kentucky folklore record*, 1958, v. 4, pp. 15—28; за 1960 г. Там же, 1961,



## 2

Для народов, не всегда дающих ежегодные сводки фольклорно-этнографического материала, типично наличие выборочного показа продукции за несколько лет, что является первой ступенью в перерастании текущей учетно-регистрационной библиографии в библиографию ретроспективную. Часто такие подборки помещаются в отечественных периодических изданиях.

В Болгарии итоговые библиографии составляет Христо Вакарельски. В его указателе изданий за 1943—1952 годы<sup>38</sup> фольклору целиком отведен в первой части VII раздел — «Словесное, музыкальное и танцевальное творчество». Данные об устной поэзии имеются и во второй части — «Этнография чужих стран и народов в болгарской печати». Сведения в рубриках располагаются в алфавите авторов без нумерации, и, следовательно, в работе нет вспомогательных указателей. Небольшое вступление содержит краткий перечень болгарской народоведческой библиографии; автором подчеркивается введенное им новшество, заключающееся в учете литературы о фольклоре зарубежных стран.

Те же данные, но в форме критического обзора, приведены Вакарельским в работе «Научная этнографическая книга в Болгарии после 1944 года».<sup>39</sup> Говоря особо о библиографии фольклора, он отмечает наибольший научный интерес к исследованию народной песни, творчества сказителей и народной музыки. Напечатана еще одна статья Вакарельского на ту же тему.<sup>40</sup>

Отдельной брошюрой вышла в Венгрии выборочная рекомендательная подборка местных народоведческих материалов за 1945—1955 годы. В ней среди обычных рубрик — охота, рыболовство, орнамент, верования, народная медицина и т. д., имеется раздел народного творчества с подглавками: Народные песни; Сказки; Баллады; Исторические песни; Рабочий фольклор; Народный театр; Народные музыкальные инструменты; Народные танцы.<sup>41</sup>

Аналогичный обзор польских книг и журналов был помещен Галиной Биттнер в XI томе этнографического архива Польского этнографического общества, содержащем, кроме этих материалов, список трудов членов общества, напечатанных в разных странах, и перечень неопубликованных исследований, хранящихся в его архиве.<sup>42</sup> Сводки фольклорно-этнографической литературы за несколько лет печатаются в Югославии, например в «Гласнике» Этнографического института Сербской Академии наук. Там,

у. VII, № 1. Jan.-March, pp. 23—33; M. D. W i n k e l m a n. Bibliography of Indiana Folklore. Midwest Folklore, Bloomington, 1961, v. XI, № 2, Summer, pp. 115—124.

<sup>38</sup> X. Вакарельски. Книгопис по българска етнография за годините 1943—1952. Известия на етнографически институт с музей Българска Академия на науките, кн. II, София, 1955, с. 451—500.

<sup>39</sup> X. Вакарельски. Научната етнографска книга в България след 1944 г. В кн.: Сборник в чест на академик Никола В. Михов по случай осемдесетгодишнината му. София, 1959, с. 131—144.

<sup>40</sup> H. V a k a r e l s k y. Bibliographie der bulgarischen Etnographie für die Jahre 1943—1952. В кн.: I. К о е в. Zehn Jahre bulgarische Etnographie. München, 1959, SS. 17—20.

<sup>41</sup> Sándor I s t v á n. Magyar néprajztudomány 1945 bis 1955. Válogatott bibliográfia. Budapest, 1955, 68 ol. (600 номеров) (Bibliográfiák az egyetemi oktatás számára, 8) (подробную аннотацию см.: Lajos Szolnok, Demos, 1960, Jahrgang 1, Heft 1, Sp. 9).

<sup>42</sup> H. B i t t n e r. Materiały do bibliografii etnografii polskiej (1945—1955). Archiwum Etnograficzne, Wrocław, 1955, № 11, str. 6—62 (Polskie Towarzystwo Ludoznawcze). (подробную аннотацию см.: Demos, 1960, Jahrgang 1, Heft 1, Sp. 4—5; M. D o k l á d a l. Ceskoslovenská etnografie, Praha, 1959, roč. VII, № 2, str. 221; B. S., Český lid, 1958, roč. 45, № 1, str. 42). — Обзор трудов Общества см. также в статье: J. G a j e k. Rola

помимо специального 15 параграфа, § 4 посвящен истории этнографии и фольклора.<sup>43</sup>

Имеются опыты составления фольклорной библиографии за ряд лет и в СССР. Так, на Украине с позиций филологического изучения устного-художественного творчества М. Г. Марченко и П. Д. Павлий создали на основании книг, журнальных и газетных статей, рецензий, а также авторефератов диссертаций «Библиографический обзор литературы по фольклору (1945—1958 гг.)».<sup>44</sup> Сведения в нем расположены в алфавите авторов по темам: 1) Теория и история фольклора; 2) Работы о советском фольклоре; 3) Работы о дооктябрьском фольклоре; 4) Работы по исследованию историографии фольклора; 5) Работы о взаимосвязи фольклора с литературой и искусством; 6) Работы о народных кобзарях, рабочих и колхозных поэтах; 7) Работы о записи фольклора; 8) Публикации фольклора; 9) Украинский фольклор за рубежом; 10) Рецензии на периодические издания; 11) Информационный материал. Отсутствие нумерации и вспомогательного аппарата сильно затрудняет пользование указателем, ибо для выявления сведений о любом жанре приходится просматривать всю библиографию. Кроме того, поиск осложняется отсутствием четкости в распределении данных по разделам.

Буржуазные ученые широко используют эту форму учета народо-ведческих публикаций, помещая такие обзоры в отечественной периодике.

В Аргентине Орасио Бекко выступил в 1960 году с перечнем изданий по национальному фольклору за несколько лет. После краткого введения, содержащего теоретические положения автора и некоторые методические моменты, показывается материал по трем большим группам: 1. Антология, где учтены общие, тематические, областные и т. п. сборники (54 номера); 2. Исследования и статьи (105 номеров); 3. Библиографии (7 номеров).<sup>45</sup> По мнению рецензента, недостатком обзора является укрупненная классификация, далекая от имеющихся разработанных схем.<sup>46</sup> Учетом аргентинской фольклористической литературы занимается и Аугусто Рауль Кортасар.<sup>47</sup>

Работа по библиографированию фольклора ведется в Парагвае, где учет литературы осуществляется Паулем Нето,<sup>48</sup> который приводит сведения в подробной классификации с обширными комментариями и разъяснениями.<sup>49</sup>

polskiego Towarzystwa Ludoznawczego w polskiej etnografii w latach 1945—1955. Lud, Wrocław, 1958. Т. XLIII, str. 9—32.

<sup>43</sup> Р. Марковић-Борели. Прилог етнолошкој и фольклорној библиографији (1945—1950). Гласник етнографског института Српске академије наук, књ. II—III (1953—1954), Београд, 1957, с. 881—917.

<sup>44</sup> М. Г. Марченко и П. Д. Павлий. Библиографічний покажчик літератури з фольклору (1945—1958 рр.). Народна творчість та етнографія, Київ, 1959, № 2, с. 155—164; № 3, с. 126—131; № 4, с. 154—158; 1960, № 1, с. 140—143; № 2, с. 145—148; № 3, с. 149—154; № 4, с. 135—142; 1961, № 1, с. 137—146; № 3, с. 143—146 (Доповнення).

<sup>45</sup> Horacio Jorge Besso. Contribución a la bibliografía folklórica argentina. (Antologías y estudios). Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones folklóricas, Buenos Aires, 1960, 1, pp. 259—272.

<sup>46</sup> A. Fochi. Noi bibliografii..., p. 189.

<sup>47</sup> Augusto Raúl Cortazar. Contribuciones a la bibliografía folklórica argentina. Folklore Americano, Lima, 1959, VI—VII, pp. 38—68.

<sup>48</sup> Paulo de Carvalho Neto. Nuevos aportes a la bibliografía del folklore paraguayo (prima series). Boletín bibliográfico de antropología americano, México, 1956—1957, 19—20, parte I, pp. 175—191.

<sup>49</sup> Paulo de Carvalho Neto. Bibliografía crítica del folklore paraguayo. Revista de

## 3

Помимо показа основных национальных трудов за небольшой отрезок времени послевоенного периода, имеются опыты издания полного свода за 10—15 лет в виде отдельных книг, которые составляют обычно библиографами, предварительно выступившими с годовыми обзорами.

В Польше такую работу проделала Г. Биттнер-Сцевчукова, в Чехословакии — Л. Кунц, в СССР — М. Я. Мельц.

В справочнике Г. Биттнер «Материалы для библиографии польской этнографии за 1945—1959 годы», построенном по 12 тематическим рубрикам, устная поэзия представлена весьма скромно в VI и VII разделах. В предисловии к указателю составительница характеризует цель и сферу своей деятельности, критически оценивает опубликованные до 1955 года важнейшие польские библиографические издания.<sup>50</sup>

Книга Л. Кунца «Чешская этнография и фольклористика за 1945—1952 годы» является аннотированной, относительно полной библиографией книжной и журнальной продукции, а также неопубликованных диссертаций. Автором учтены статьи о классиках чешской литературы, таких как Б. Немцова, К. Эрбен и др., чье творчество выросло на устных традициях, и исследования зарубежных ученых о народной культуре чехов.<sup>51</sup>

Во введении Кунц дает хронологический обзор истории отечественной народоведческой библиографии с середины XIX века, т. е. с момента формирования этнографии как науки, до 1945 года. Затем следует глава, освещающая научную, научно-организационную и популяризаторскую деятельность в области фольклора и этнографии в социалистической Чехословакии (она напечатана на чешском, русском и немецком языках).

Основную часть справочника составляет материал, расположенный в алфавитном порядке, снабженный особой аннотационной строкой; по возможности приведены сигмы крупнейших библиотек Праги и Брно. Завершает книгу тематический ключ, содержащий детально разработанные этнографические и фольклорные рубрики. Устная поэзия наполняет раздел 4 со следующими подглавами: а) общие труды; б) песни (методы записи песен, народное пение, собирание песен, песни чешские, песни моравские, песни словацкие, современные песни, юмор в народной песне, язык народной песни); с) народная проза и т. д.

Среди мелких недостатков работы рецензенты отметили ряд пропусков в отделе истории библиографии,<sup>52</sup> а также некоторые погрешности технического порядка.<sup>53</sup>

Вышедший в 1961 г. указатель «Русский фольклор. 1945—1959» составлен по схеме упомянутого выше годового обзора, подготовленного в Пушкинском доме АН СССР, и содержит сведения, отражающие только

Museu Paulista, São Paulo, 1959, XI, pp. 177—232 (рецензия: Archer Taylor. Western Folklore, Los-Angeles, 1962, v. XXI, № 3, p. 212).

<sup>50</sup> H. Bittner-Szewczykowa. Materiały do bibliografii etnografii polskiej za 1945—1954 гг. Wrocław, 1958, 355 str. (3828 номеров) (Supplement to «Lud», t. 43) (подробную аннотацию см.: Anna Zambrzycka-Kunachowicz, Demos, 1960, Jahrgang 1, Heft 1, Sp. 6—7).

<sup>51</sup> L. Kunz. Česká ethnografie a folkloristika v letech 1945—1952. Praha, 1954, 382 str. (2721 номер). — Книга вызвала многочисленные отклики и рецензии. Укажем некоторые из них: R. Z atko, Slovenský národopis, 1955, roč. V, № 2, str. 284—287; G. G., Vlastivědný věstník moravský, Brno, 1955, 10, str. 168; V. F., Radostná země, Opava, 1955, № 4, str. 90; Knižnica, Martin, 1955, roč. 7, № 2, str. 87—88; M. Stará, Slavia, Praha, 1956, roč. XXV, № 1, str. 117—121. A. Mais, Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Wien, 1956, Bd. 10, SS. 156—157.

<sup>52</sup> J. Spilka, Československá etnografie, 1955, roč. III, № 2, str. 211.

<sup>53</sup> V. Scheufler, Český lid, 1955, roč. 42, № 3, str. 135.

русское устное народное поэтическое творчество по данным советской печати.<sup>54</sup> Библиография стремится к исчерпывающей полноте; она основывается на книжных, журнальных и газетных публикациях, ибо широота охвата является непременной частью подлинно научного библиографирования.

Сведения в справочнике разделены на 3 большие части, внутри которых выдержан принцип хронологии: 1) Тексты, 2) Исследования, статьи и заметки, 3) Учебные пособия и библиография. Первая часть организована по жанрам с учетом их исторического появления, т. е. начиная с древнейшего вида — обрядового фольклора; во втором разделе, помимо аналогичной жанровой приуроченности, представлены проблемы: история фольклористики, лингвистическое изучение фольклора, взаимоотношение устной поэзии с профессиональным искусством. Содержание третьей части строится по типам учебных заведений (вузы, средняя школа, дошкольное воспитание); библиографические издания даются в хронологии их публикации. Завершается опус алфавитным перечнем имен, географических названий и использованной периодики с отсылкой на номер указателя. Введение А. М. Астаховой «Вопросы изучения русского фольклора в послевоенный период» ориентирует читателя в истории развития советской фольклористики последних лет.

Книга получила несколько рецензий как в СССР,<sup>55</sup> так и за рубежом.<sup>56</sup>

По такому же типу составлен 2-й выпуск указателя, осветивший литературу 1917—1944 годов. В нем выделены дополнительно некоторые рубрики, что определено спецификой фольклористического процесса изучаемого периода: классики марксизма-ленинизма и деятели коммунистической партии о фольклоре; поэтика фольклора; фольклор в архивах и музеях; фольклор и периодическая печать.<sup>57</sup>

#### 4

Трудно сказать, какая из библиографий более важна — текущая или ретроспективная, но практическая целесообразность подсказывает, что национальные разыскания следует начинать с регистрации текущих публикаций, а затем на основании этих первоначальных разработок становится возможным создание монументальных сводов. Для многих стран ретроспективная фольклорная библиография — дело более или менее ближайшего будущего.

Усиленная подготовка издания исчерпывающей «Библиографии румынского фольклора с 1800 г. до настоящего времени» проведена в Румынии, где уже закончено редактирование 1-го тома, освещающего материалы 1800—1891 г. Сведения в нем классифицируются по схеме, применяемой

<sup>54</sup> Русский фольклор. Библиографический указатель. 1945—1959. Составила М. Я. Мельц. Под ред. А. М. Астаховой и С. П. Луппова. Л., 1961. 402 стр. (2905 номеров).

<sup>55</sup> Д. Молдавский, Вечерний Ленинград, 1961, № 265, 10 ноября; А. Д. Соимонов, Сов. библиогр., 1961, 6(70), стр. 67—68; Э. В. Померанцева, Вопросы литературы, 1962, № 3, стр. 233—234; В. Пропп, Сов. этногр., 1962, № 2, стр. 156—158; Н. Ф. Бабушкин, О марксистско-ленинских основах народно-поэтического творчества. Томск, 1963, стр. 15.

<sup>56</sup> S. Haltsonen. Venäläinen folklorebibliografia. Virittäjä, Helsinki, 1961, № 4, SS. 421—422; Slavia orientalis, Warszawa, 1962, № 1, S. 123; V. Propp, Demos, 1962, Jahrgang 3, Heft 2, Sp. 133; E. Hexelsneider, Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 1963, Bd. 9, SS. 424—425.

<sup>57</sup> Русский фольклор. Библиографический указатель. 1917—1944. Составила М. Я. Мельц. Под ред. А. М. Астаховой и С. П. Луппова. Л., 1965. 616 стр. (5140 номеров).

в текущих ежегодных обзорах, опубликованных в «Revista de folclor». Книга (8330 номеров) будет завершаться указателями: 1) имен, 2) этнических и географических терминов, 3) тем и проблем. Создана она коллективом сотрудников Института фольклора РНР.<sup>58</sup>

О необходимости составления полной библиографии словацкого фольклора обстоятельно и аргументированно написала Мария Дзубакова в статье «Вопросы библиографии народной словесности (1780—1880)».<sup>59</sup> Вскрыв принципиальные недостатки работы Ризнера «Обзор фольклористической словацкой литературы от самого начала до конца 1896 года», она наметила конкретные пути и план создания нового указателя, который должен содержать около 10000 номеров. Помощь составителю в этом трудном деле оказывает библиографический отдел Центрального и Словацкого библиографического совета, призванный обеспечивать координацию библиографических трудов во всех учреждениях страны.<sup>60</sup>

Югославские книги и журнальные статьи за 1840—1940 годы (но без проверки de visu) собраны в обширной подборке, составленной в алфавитном порядке с подробным справочным аппаратом.<sup>61</sup>

Выше было сказано о систематизации данных по русскому фольклору, осуществляемой в Пушкинском доме АН СССР. Кроме того, отечественная ретроспективная библиография со специальным отбором содержится в методических учебных пособиях, таких, например, как семинарии для высшей школы, где указываются наиболее важные книги и статьи.<sup>62</sup> К такому показу материала примыкают описательные обзоры в общих курсах по библиографии.<sup>63</sup>

Подготовительную работу для составления ретроспективных указателей ведут фольклористы республик Советского Союза, в чем им помогают русские коллеги.<sup>64</sup> Предварительным этапом учета киргизских народно-поэтических публикаций может служить небольшой перечень в 1-й книге четырехтомной «Библиографии Киргизии».<sup>65</sup> Более широко представлены труды в монографии «Казахское устное поэтическое творчество. (Советский

<sup>58</sup> A. Fochi. Bibliografia etnografică și folclorică rominescă. Revista de folclor, 1963, anul VIII, № 1—2, p. 164. — Подробно принцип классификации изложен в другой работе Фоки «Proiect pentru schema de clasificare a „Bibliografiei generale a folclorului rominesc”». Там же, 1960, anul V, № 1—2, pp. 140—150 (аннотация: S. C. Stroescu, Demos, 1961, Jahrgang 2, Heft 2, Sp. 121); см. также реферативное сообщение А. Фоки «Bibliografia etnografică și folclorică rominescă, v. I (1800—1891)» (Demos, 1964, Jahrgang 5, Heft 1, Sp. 1) и его статью на русском языке «Проект схемы классификации „Общей библиографии румынского фольклора»» (Бюлл. научн. информ. Акад. РНР, сер. обществ. наук, 1961, № 1, стр. 208—217).

<sup>59</sup> M. Dzubáková. Otázky bibliografie ľudovej slovesnosti (1780—1880). Slovenská literatúra, Bratislava, 1959, roč. VI, № 4, str. 492—495.

<sup>60</sup> Ян Штефаник. Развитие библиографии в 1954—1955 годах в Словакии. Мартин, 1956, стр. 5 (на русск. яз. Отпечатано ротопринтом).

<sup>61</sup> Этот указатель составляет 5-й раздел (Historija narodne književnosti) труда «Bibliografija gasprava, članaka i književnih radova, 4. Nauka o književnosti», I. Zagreb, 1959, str. 73—186 (4088 номеров) (рецензия: Josef Brožek, Journal of American Folklore, 1960, v. 73, № 290, p. 335).

<sup>62</sup> Т. М. Акимова. Семинарий по народному поэтическому творчеству. Саратов, 1959, 309 стр. (рецензия в кн.: А. И. Барсуку. Печатные семинарии по русской литературе (1904—1963). Ист.-библ. очерк. М., 1964, стр. 156—162).

<sup>63</sup> Э. С. Литвин. Русское народное поэтическое творчество. В кн.: Основные издания произведений художественной литературы на русском языке. Справочное пособие по курсу «Библиография художественной литературы», вып. 1. Под ред. Б. Я. Бухштаба. Л., 1958, стр. 5—15.

<sup>64</sup> См., например, брошюру: Фольклор народов СССР. Библ. источники на русском языке (1945—1963 гг.). Составила Э. И. Кушнерева. М., 1964, 27 стр.

<sup>65</sup> Э. Л. Амитин-Шапиро. Литература о Киргизии (1918—1924). Аннот. указатель. Фрунзе, 1963, 319 стр. (стр. 238—239: Фольклор, №№ 1506—1513).

период)», являющейся одной из частей «Истории казахской литературы». <sup>66</sup> Источниковедческое приложение имеется в исследовании «Очерк литовского фольклора». <sup>67</sup> На русском языке опубликован справочник, отражающий мордовские материалы. <sup>68</sup>

Аннотированная двухтомная библиография грузинского фольклора (с учетом перевода его на иностранные языки) составляется группой сотрудников Института грузинской литературы им. Шота Руставели АН Груз. ССР под руководством Е. Б. Вирсаладзе. <sup>69</sup> В Латвии создается В. Гребле «Библиография латышского фольклора и фольклористики».

Из уже имеющихся ретроспективных указателей общего характера, появившихся в капиталистических странах, прежде всего следует назвать два издания «Библиографии фольклора и народной песни Северной Америки» Чарльза Гейвуда, над которой он работал более десяти лет. <sup>70</sup>

Во вступлении рассказывается история создания справочника и дается обзор предыдущих подборок литературы об устной поэзии США. Материал, доведенный до 1948 года — года смерти автора, делится на две большие части (что определило двухтомность следующего издания): 1) обзор литературы о пришлых народах, 2) показ сведений о культуре аборигенов — индейцев и эскимосов. В основу классификационного деления положен географический и этнический принцип. После первого раздела «Общая библиография» (с подрубриками: фольклор; народная песня; баллада; танец; сатирические песни) идет обозрение данных сначала регионально (Северо-Восток, Юг, Юго-Восток, Средний Запад, Юго-Запад, Северо-Запад и др.), затем по национальным и языковым группам. Следующий раздел представляет библиографию по профессиям (ковбой, лесорубы, шахтеры, железнодорожники, странствующие и заводские рабочие и проч.). 2-я часть строится по аналогичному плану. Внутри каждого раздела наличествует повторяющаяся жанровая рубрикация, которая определяется формами подачи материала. Иначе говоря, например, «сказка» (так же как и все другие жанры) с подглавками «библиография», «общие работы», «специальные труды», «собрание», «обработка» и т. д. имеется и при рассмотрении литературы о каждом штате, и при учете сведений о народах, населяющих Северную Америку, и в разделах, относящихся к профессиональным группам. Завершает справочник разнообразными вспомогательными указателями (с отсылками на страницу, ибо сплошной нумерации нет): алфавитным, отражающем в едином потоке имена исследователей, собирателей, исполнителей, географические названия, сюжеты (например, «Адам и Ева, легенда о них»), предметы, жанры и т. д. Песне в нем отведены страницы 1270 и 1271 петитом с весьма дробным делением: любовная, обрядовая, детская, рождественская, тюремная и т. д. Так же подробно даны ссылки на страницах 1168 и 1169 при термине «баллада»: революционная, боевая, аранжировка баллад, библиография баллад и т. д. Работы одного автора разбиты по темам (так труды А. Хендерсона показаны по таким проблемам: ритуальные танцы, легенды, живопись, современность, поэзия).

<sup>66</sup> Қазақ халқының ауыз әдебиеті. Екінші кітап. Совет дәуірі. Алматы, 1964, 696 (Б. 679—694: Библиографиялық көрсеткіштер).

<sup>67</sup> Lietuvi tautosakos apybraiža. Vilnius, 1963. 474 p. (P. 463—467: Literatūros sąrašas).

<sup>68</sup> К. Т. Самородов. Мордовская литература и критика. 1860—1963. Библиография. Саранск, 1964, 207 стр. (стр. 9—22: Устное народно-поэтическое творчество; стр. 23—25: Произведения сказительского творчества).

<sup>69</sup> Библиография грузинского фольклора. Вечерний Тбилиси, 1962, № 275, 23 ноября.

<sup>70</sup> A Bibliography of North American Folklore and Folksong. By Charles Haywood. New York, 1951, 1292 pp. (40000 номеров). 2-е изд. вышло в двух томах (New York, 1962, 1301 p.).

На сложность классификационной системы обратили внимание рецензенты,<sup>71</sup> которые, кроме того, считают спорным само заглавие, противопоставляющее песню как жанр другим видам народного творчества, и возражают против расширительного толкования составителем термина «фольклор». Было указано на большое количество пропусков, отсутствие достаточных сведений о популярном фольклорном персонаже Робин Гуде, неполный учет исследований о балладах и т. д.<sup>72</sup>

2-е издание несколько отличается от первого: в нем увеличен объем тома, посвященного индейцам и эскимосам; в указатель имен включены фамилии исполнителей и композиторов.

Эта работа, безусловно, составляет значительное явление американской фольклористики.

Аналогичные исследования, но в меньшем объеме, проведены в Бразилии, где критическую библиографию фольклора издал Х. Бальдус. В введении он подробно рассказал историю своего издания, приуроченного к 400-летию г. Сант-Пауло. Сведения взяты широко — от первых писем Колумба до 1954 года, когда появились новые точки зрения на фольклор. К 1941 году автор имел лишь 255 номеров. Затем им были обследованы библиотеки ряда крупнейших городов Европы и Америки, что дало увеличение библиографии до 1785 номеров. Материал с критическими аннотациями и рецензиями расположен в алфавитном порядке. Завершается работа вспомогательными указателями: предметным, географическим, племен аборигенов, списком комментаторов и переводчиков.<sup>73</sup> В Перу издан отдельный том по данным XIX—XX веков (рубрики: народные песни и мифы; религия и магия; праздники; народная медицина).<sup>74</sup>

В ретроспективном показе материала сделано еще очень мало. Эта задача очень актуальна и является одной из первых научно-библиографических проблем, требующих своего скорейшего разрешения.

Таковы основные виды группировки фольклорных публикаций одного государства.

Помимо этого, существуют библиографии, составленные с позиций какого-либо формального признака. Имеются указатели по комплексному учету журнальных статей, что позволяет судить о характере специальных фольклорно-периодических органов каждой страны.<sup>75</sup> Часто встречаются

<sup>71</sup> S. Y. Sackett, *Western Folklore*, 1963, v. XXII, № 1, p. 69. — Однако один из критиков находит правильным такое подразделение материала, по которому приходится иметь дело с 250 эгническими группами (С. А. Burland, *Folklore*, London, 1963, v. 74, Spring, p. 355).

<sup>72</sup> MacEdward Leach, *Journal of American Folklore*, 1952, v. 65, № 255, p. 100.

<sup>73</sup> H. Baldus, *Bibliografia Critica da Etnologia Brasileira*. São Paulo, 1955, 859 pp. (рецензия: Л. Богданов, *Ethnographia*, 1957, v. LXIII, № 1, ol. 205—206).

<sup>74</sup> Jose María Arguedas, *Bibliografía del folklore peruano*. (Instituto panamericano del Comisión de Historia de las Publicaciones del Comité de Folklore). Lima and Mexico, 1960. 186 pp. (рецензия: W. B., *Folklore*, 1960, v. 71, September, p. 211).

<sup>75</sup> См., например: Д. Москова. Показалец на обнародваните народописни и фолклорни материали в Сборник за народни умотворения и народопис. (Българска Академия на науките. Етнографска институт и музей). София, 1963, кн. L, с. 413—490 (рецензия: Ю. Смирнов, *Сов. славяновед.*, 1965, № 1, стр. 105); A. Jackowski i J. Jagunski, *Polska sztuka ludowa. Spis treści sa lata 1947—1962*. Warszawa, 1962. 35 str.; L. Kunz, *Soupis prací Zíbrtova Českého lidu*. Praha, 1960, 224 str. (3132 номера) (подробную аннотацию см.: Demos, 1961, Jahrgang 2, Heft 1, Sp. 1); Советская этнография. Указатель статей и материалов, опубликованных в 1946—1955 гг. М., 1956, 44 стр. (1184 номера). То же за 1956—1960 гг. М., 1961, 32 стр. (722 номера); Slavia, Praha, 1964, го. XXXIII, № 1, str. 1—157 (весь номер посвящен раскрытию содержания предыдущих 30 томов за 1922—1961 гг.); A Bibliography of Folklore as Contained in the First Eighty Years of the Publications of the Folklore Society. By Wilfrid Bonser. London, 1961, 142 pp. (2626 номеров) (рецензия: MacEdward Leach, *Journal of American Folklore*, 1963, v. 76, № 299, pp. 81—82); T. P. Coffin.

подборки, отражающие научную продукцию в жанровом<sup>76</sup> или тематическом аспекте,<sup>77</sup> а также составленные по географическому принципу.<sup>78</sup> Распространенной формой показа сведений являются персональные библиографии, т. е. перечень работ крупнейших фольклористов мира, публикуемые к юбилейным датам или как приложения к некрологам. В послевоенный период получила особенное развитие одна из новых библиографических форм — суммирование сведений о диссертациях и дипломных размышлениях, что создает представление о развитии науки каждой страны и деятельности ее высшей школы в области народоведения.<sup>79</sup> Кроме состав-

An Analytical Index to the Journal of American Folklore, v. 1—67, 68, 69, 70. Philadelphia, 1958, 383 pp. (Bibliographical and Special Series, 8) (рецензия: Wilfrid Bonser, Folklore, 1958, v. 69, December, pp. 278—279).

<sup>76</sup> Обычно такие указатели составляются крупными специалистами в изучении того или иного жанра. К примеру: S. Béla. A magyar kéziratos énekeskönyv vek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565—1840). Budapest, 1963. 537 ol. (рецензия: V. Vilmos, Etnographia, 1963, v. LXXXIV, № 4, ol. 640); Bibliografie zpěvníků českých dělnických písní. Sestavili V. Karbusický a V. Pletka. Brno, 1957, 40 str. (рецензия: B. S. Ceskoslovenská etnografie, 1957 roč. V, № 3, str. 320); V. Greble. Latviešu tautas brahilogismu bibliografija (№ 17 gs līdz 1919, gadam). В кн.: Krišjara Barona pīmpai. Riga, 1962, l. 173—208; H. Laidvee. «Kalevipoja» bibliografija 1836—1961. Tallinn, 1964. 120 lk. (1285 номеров); П. Н. Берков и Э. К. Сагидова. Библиографический указатель литературы о «Манасе». В кн.: Киргизский героический эпос «Манас». М., 1961, стр. 298—377 (695 номеров) (рецензия: З. Амитин-Шапиро и Л. Шейман, Сов. Киргизия, Фрунзе, 1962, № 135, 9 июня); Русская народная песня. Библиографический указатель. Составил В. М. Сидельников. Отв. ред. И. В. Шамориков. М., 1962, 171 стр. (нумерации нет) (рецензия: Л. М. Хлебников, Сов. библиогр., 1963, 3(79), стр. 77—82); A. Fochi. Revista de etnografie și folclor, București, 1964, anul IX, № 3, pp. 315—317); Susana Chertudi. Bibliografia del cuento folklórico de la Argentina. Cuadernos del Instituto nacional de Investigaciones folklóricas, 1960, l. pp. 247—258; Leopold Schmidt. Das Volkslied der Nachfolgestaaten. Literaturbericht über die Jahre 1945—1957. Jahrbuch des Osterreichischen Volksliedwerkes, 1958, Bd. VII, SS. 106—112; Øystein Gauksstad. Norsk folkemusikk. Ein bibliografi. Oslo, 1951, 84 SS.; Native American Balladry. A Descriptive study and a bibliographical syllabus. By G. Malcolm Laws. Philadelphia, 1950, pp. 267—270.

<sup>77</sup> Эта форма особенно характерна для последних печатных обзоров, публикуемых в коллективных трудах Сектора народного творчества Пушкинского дома АН СССР: Вопросы советской литературы, IV. Фольклор в русской советской литературе. М.—Л., 1956, стр. 338—423 (776 номеров) (рецензии: А. Н. Шишкина. Живая мысль. Нева, 1959, № 3, стр. 217; В. Венеш, Český lid, 1958, roč. 45, № 2, str. 92; Jaroslav Mandát. Sovětská literární věda o literárně folklorních vztazích. Slavia, 1958, roč. XXVII, № 2, str. 322—323); Русский фольклор. Материалы и исследования, V—VII, М.—Л., 1960—1962; Русский фольклор Великой Отечественной войны. Отв. ред. В. Е. Гусев. М.—Л., 1964, стр. 414—477 (769 номеров) (рецензия: В. Ю. Крупянская, Сов. этногр., 1964, № 5, стр. 149).

<sup>78</sup> Для примера укажем одну из крупнейших советских подборок: А. В. Белованова и В. И. Кийранен. Библиографический указатель по традиционному фольклору Карельской ССР за советское время (1917 г.—июнь 1954 г.). В кн.: Вопросы литературы и народного творчества. (Труды Карельского филиала АН СССР, вып. VIII). Петрозаводск, 1957, стр. 81—156 (870 номеров).

<sup>79</sup> Библиография авторефератов диссертаций по проблеме народно-поэтического творчества (1949—1955 год). Составила М. Я. Мельц. Русский фольклор, I, М.—Л., 1956, стр. 313—346 (396 номеров). То же за 1956 г. Там же, II, М.—Л., 1957, стр. 363—373 (109 номеров) (рецензии: В. П. Аникин, Вопросы литературы, 1958, № 12, стр. 216; О. Мордвинцев, Народна творчість та етнографія, 1958, № 4, с. 145; Barbara Krader, Journal of American Folklore, 1960, v. 73, № 289, p. 260; Orest Zilynsky, Slovensky narodopis, 1963, roč. XI, № 1, str. 164); Bibliographie volkskundlicher Dissertationen an deutschen Universitäten 1945—1950. Zusammengestellt von Dr. Lutz Röhrich. Stuttgart, 1951. 18 SS. (214 номеров) (литографированное издание); Bibliographie volkskundlicher und verwandter Dissertationen an deutschen Universitäten aus den Jahren 1951—1960. Zusammengestellt von Maria-Lioba Lechner. Hessische Blätter für Volkskunde, 1964, Bd. 55, SS. 264—310; Elli-Kaija Kõngäs. The Activities of the folklore Seminar at Helsinki university 1955—1958. Studia Fennica, 1961, T. IX, pp. 1—20; Leea Virtanen. Tätigkeitsbericht des folkloristischen Seminars der Universität Helsinki 1959—1961. Там же, 1963, T. X, SS. 1—17 (рецензия: W. Edson Richmond, Journal of American Folklore, 1964, v. 77, № 304, p. 167).



ления библиографий в расчете на отечественного читателя, имеются опыты обзора литературы для информации зарубежных ученых.<sup>80</sup>

На основании приведенных данных можно сделать некоторые предварительные выводы об общности и различии приемов библиографической работы по фольклору во многих странах.

При общем показе всей литературы алфавитное расположение является наименее творческим, ибо оно не способствует научной организации материала и не отражает движения исследовательской мысли. При алфавитном порядке слишком большая нагрузка падает на вспомогательные указатели, которые заполняются множеством ссылочных номеров и тем осложняют работу читателя (см., например, книгу Л. Кунца). Региональный показ сведений по географо-этническому принципу (имею в виду справочник по американскому народному творчеству) приводит в какой-то мере к формализму, ибо на первый план в нем выдвигается внешняя сторона, т. е. форма бытования устного творчества.

Советский опыт, основывающийся на четком определении предмета библиографии, с использованием хронологии в жанрово-тематической классификации и подробного вспомогательного аппарата, представляется наиболее удобным при составлении обзоров фольклористической литературы отдельной страны.

## II

Второй большой группой библиографии народной поэзии является учет данных по принципу языковой или зональной близости. Сравнительно более разработанной областью считается славяноведение, чему способствуют регулярно проводимые в последнее время международные съезды славистов. Уже в 1955 году на III конгрессе (Белград) было принято решение о публикации во всех странах библиографии по славянскому литературоведению (в том числе и фольклористике); на IV съезде (Москва, 1958 г.) стоял вопрос международного сотрудничества славян в области библиографии;<sup>81</sup> V съезд (София, 1963 г.) активно занимался сравнительным изучением славянского фольклора.

Обычно каждым народом учитывается славяноведческая литература, изданная на его языке. В Болгарии, например, за небольшой период вышли два справочника, выборочно отражающие отечественную книжную, журнальную и газетную продукцию.<sup>82</sup> Имеется подборка польских исследований за 1958—1963 годы.<sup>83</sup>

Изыскания в области славистической фольклорной библиографии ведутся в Советском Союзе. В Киеве выпущена специальная брошюра,

<sup>80</sup> И. Том. Библиография по русскому фольклору на немецком языке с 1945 по 1960 год. Русская народная поэзия. Фольклористические записки. Горький, 1961, вып. 1, стр. 165—167 (26 номеров) (рецензия: Т. М. Акимова és J. G. Oksmán. *Ország népköltészet. Világirodalmi Figyelő*, Budapest, 1962, v. VIII, № 1, ol. 217); А. Шмаус. Немачки радости о югославенской книжности.—Прилози за книжественост, језик, историју и фолклор; Београд, 1955, књ 21, № 3—4, с. 350—357; Felix Karlinger. *Volksforschung in Italien. Hessische Blätter für Volkskunde*, 1962, Bd. 53, SS. 190—191.

<sup>81</sup> П. Н. Берков. Международное сотрудничество славистов и вопросы организации славяноведческой библиографии. (IV Междунар. съезд славистов. Сообщения). М., 1958, 32 стр.

<sup>82</sup> С. Андреева. Библиография на славянското литературознание и фолклор в България за 1955—1956 г. София, 1958, 203 стр. (стр. 177—185: Фолклор, 36 номеров); С. Андреева и Л. Станишева. Библиография на славянското литературознание и фолклор в България за 1958—1960 г. София, 1963, 336 стр. (стр. 300—308: Фолклор, 84 номера).

<sup>83</sup> Wybór polskich wydawnictw slawistycznych z lata 1958—1963. В кн.: *Informator bibliograficzny*. Warszawa, 1963, str. 30—42.

содержащая обзор украинских публикаций 1958—1962 годов, причем фольклор, составляющий одну из 3 частей книги, показан по темам и по народам.<sup>84</sup> Произведен учет русских фольклористических пореволюционных публикаций как части специального отдела филологии.<sup>85</sup> В Пушкинском доме АН СССР собран обширный материал по устной поэзии славян, опубликованный на русском языке не только в СССР, но и за рубежом. В виде сводок с детальными рубриками и разработанной системой вспомогательных указателей он помещен в двух томах ежегодника «Русский фольклор».<sup>86</sup>

Существуют подборки фольклористической литературы ряда славянских стран за более ограниченный отрезок времени. Так, например, Карелом Горалеком были обобщены публикации СССР, Болгарии, Польши, Чехословакии и Югославии, появившиеся между IV и V съездами славистов;<sup>87</sup> работы, вышедшие непосредственно к V съезду, суммированы Дагмарой Марешовой.<sup>88</sup> Создаются указатели славянской литературы о каком-либо фольклорном жанре.<sup>89</sup>

Славистика является предметом настоящего изучения не только самих славян. В ряде стран мира налажена планомерная исследовательская и библиографическая работа в этой области. Широко представлены славистические изыскания в Германии. Помимо ежегодных библиографических сводок Отто Маха (правда, весьма неполных),<sup>90</sup> часто выпускаются различные справочники, подготовленные Институтом славистики ГДР. В 1963 году был издан перечень, отражающий публикации 1945—1962 годов. Раздел, посвященный народной культуре, дает материал, распределенный по национальному признаку.<sup>91</sup>

В Мюнхене к V Международному конгрессу славистов вышел указатель «Материалы к библиографии славяноведения», информирующий о работах ученых Австрии, Западной Германии и Швейцарии. В нем учтены книги, журналы, энциклопедии, справочники и т. д. Фольклор и этно-

<sup>84</sup> Н. Ф. Королевич и Ф. К. Сарана. Слов'янська філологія на Україні (1958—1962 рр.). Бібліографія. Київ, 1963, 615 стр. (стр. 509—534: Фольклор) (рецензия: М. Г. Марченко, Народна творчість та етнографія, 1964, № 1, сс. 98—99).

<sup>85</sup> Славянское языкознание. Библиографический указатель литературы, изданной в СССР с 1918 по 1960 гг., ч. I. М., 1963, 342 стр. (стр. 112—113, 220, 240: Язык фольклора, №№ 2598—2628, 5505—5507, 6047—6050); Советское славяноведение. Литература о зарубежных славянских странах на русском языке. 1961—1962 гг. Составила И. А. Калоева. М., 1963, 261 стр. (стр. 62, 121, 221: Народно-поэтическое творчество, №№ 473—475, 906—909, 1747).

<sup>86</sup> Славянский фольклор. Материалы, опубликованные на русском языке в советской и зарубежной печати (1945—1956 годы). Составила М. Я. Мельц. Русский фольклор, III, М.—Л., 1958, стр. 404—444 (651 номер); Фольклор западных и южных славян. Материалы, опубликованные на русском языке в советской и зарубежной печати (1957—1961). Составила М. Я. Мельц. Там же, VIII, М.—Л., 1963, стр. 399—434 (406 номеров).

<sup>87</sup> K. Horálek. Z nové literatury folkloristické. Slavia, 1963, roč. XXXII, № 2, str. 297—302.

<sup>88</sup> D. Marešová. Bibliografie přednášek V. mezinárodního sjezdu Slavistů v Sofii r. 1963. Slavia, 1964, roč. XXXIII, № 3, str. 415—439 (str. 435—436: V. Sekce slovan-ské lidové slovesnosti).

<sup>89</sup> См., например: K. Horálek. Slovanské pohádky. Příspěvky k Srovnávacímu studiu. Praha, 1964, 199 стр. (стр. 185—199: Bibliografie literatury o pohádkách).

<sup>90</sup> O. Mach. Slavistische bibliographie. Ausgewähltes Schrifttum zur Sprache, Literatur und Volkskunde der Slaven. Die Welt der Slaven, Wiesbaden, 1956, Heft 4 — и дальше ежегодно во всех тетрадах.

<sup>91</sup> Slawistische Publikationen der Deutschen Demokratischen Republik bis 1962. Bibliographie im Auftrage des Deutschen Slawistenkomitees herausgegeben vom Institut für Slawistik der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Zusammengestellt und bearbeitet von Heinz Pohrt und Horst Rappich. Berlin, 1963, 152 S. (рецензия: А. Т а т а р и н ц е в. Славяноведение в ГДР. Вопросы литературы, 1964, № 6, стр. 223—224).

графия рассмотрены в общем плане (§ 9), затем особо представлены сведения об устном творчестве отдельных народов.<sup>92</sup> Там же регулярно издаются тома «Библиографий Юго-Восточной Европы», освещающие фольклорную литературу.<sup>93</sup>

Английские славистические указатели публикуются в годовых справочниках по современному языкознанию, регулярно издаваемых Кембриджским университетом. В томе, посвященном работам 1961 года, отражены труды русских, украинских, чешских, словацких, польских и сербо-хорватских фольклористов. В разделе древнерусской литературы дан аннотированный перечень исследований о русских былинах.<sup>94</sup>

В Соединенных Штатах Америки регулярные подборки народоведческой литературы печатаются в специальном славистическом библиографическом органе.<sup>95</sup> Занимаются изучением фольклора славян и отдельные ученые. Так, Вильям Харкинс известен своими разнообразными библиографическими трудами, в том числе и обзором славянской фольклорной литературы. Одна из его брошюр, предназначенная для преподавателей и студентов высших учебных заведений США, содержит материал начиная с середины XIX века и до конца 40-х годов XX века, показанный по странам. Представлен он весьма выборочно, без строгой логической системы (смешение старых и современных изданий, помещение аналогичных сборников в разные отделы и т. д.).<sup>96</sup>

Аннотированный оценочный обзор советских послевоенных публикаций народной музыки составлен Барбарой Кредер, внимательно следящей за всеми текущими фольклористическими изданиями СССР.<sup>97</sup> Кроме того, ею же подготовлен раздел фольклора в обширном библиографическом труде Чикагского университета «Основные русские публикации».<sup>98</sup>

Полнотой и точностью отличаются описательные годовые подборки французской «Revue des études slaves».<sup>99</sup> Потребность в сводной библиографии по фольклору славян, и особенно русских, настолько велика, что

<sup>92</sup> Materialien zu einer slawistischen Bibliographie. Arbeiten der in Österreich, der Schweiz und der Bundesrepublik Deutschland tätigen Slawisten (1945—1962). Zusammen gestellt von Irmgard Mahnken und Karl-Heinz Pollok. München, 1963, 257 SS. (S. 52, 137, 138, 154, 166, 168, 178, 182, 187, 190, 200, 210: Volksdichtung) (рецензия: Medenica Radosa v. Народно стваралаштво. Београд, 1963, № 8, Октобар, сс. 629—630).

<sup>93</sup> Südosteuropa-Bibliographie, Bd. II. 1951—1955. Herausgegeben vom Südost-Institut München. Redaktion Gertrud Krallert-Sattler, Teil 1. München, 1960, 360 SS. (S. 224—233: Jugoslawische Volkskunde, №№ 3169—3223); Teil 2. München, 1962, SS. 361—696. (SS. 488—493: Bulgarische Volkskunde, №№ 1635—1708; SS. 642—648: Slowakische Volkskunde, №№ 1055—1146).

<sup>94</sup> A. D. Stokes. Literature from the Beginning to 1700. В кн.: The Year's work in modern Language Studies, v. XXIV, 1962. Editor for the modern Humanities Research Association. By P. F. Ganz. Cambridge, 1962, p. 558—559.

<sup>95</sup> F. J. Oinas. Folklore. The American bibliography of Slavic and East European Studies for 1956. Edited by J. T. Shaw. Bloomington, 1957, pp. 72—77 (№№ 736—776); то же за 1957 г. 1958, pp. 90—93 (№№ 1313—1339); то же за 1958 г. 1959, pp. 99—101 (№№ 1337—1365); то же за 1962 г. Там же. Edited by Albert C. Todd and Stephen Viederman. Bloomington, 1964, pp. 154—156 (№№ 2258—2277).

<sup>96</sup> W. E. Harkins. Bibliography of Slavic folk literature. New York, 1953, 28 pp. (194 номера).

<sup>97</sup> B. Krader. Soviet research on Russian Folk Music Since World War II. Ethnomusicology, Middletown, 1963, v. VII, № 3, pp. 252—261.

<sup>98</sup> B. Krader. Folklore. В кн.: Basic Russian publications. An annotated bibliography on Russia and the Soviet Union. Editor Paul L. Horecky. Chicago, 1962, pp. 212—215 (№№ 1100—1120).

<sup>99</sup> Учет публикаций 1960 года представлен в XXXIX т. «Revue des études slaves» (Paris, 1961). Материал разных стран, посвященный русскому фольклору и этнографии, описан, как обычно, Андре Мазоном (стр. 225—228), украинскому — Марией Шерер (стр. 256—257), белорусскому — Б. О. Унвегауном (стр. 263—264), чешскому — Генри Гранярдом (стр. 280—281), словацкому — Марком Вейем (стр. 298—300) и т. д.

даже глава об устной поэзии в монографии датского ученого А. Стендер-Петерсена «Изучение России» предваряется подборкой основных общих исследований разных стран за дореволюционное и советское время.<sup>100</sup>

Помимо славянских обзоров существуют библиографии по комплексному учету поэтического творчества народов Латинской Америки, объединенных языковым единством.<sup>101</sup> Опыт создания словаря фольклора, где объяснению слов служат тексты народного творчества латиноамериканских стран, был проделан в Аргентине Феликсом Колюксио.<sup>102</sup> Автор этим словарем хотел помочь молодежи построить свою речь на основе подлинно народных выражений с указанием испанских или португальских корней и образцами их дальнейшего изменения. Книга открывается обширной «библиографией источников». В ней даются «в порядковом ключе» указания на книжные, журнальные и газетные публикации до 1954 года, освещающие различные народоведческие проблемы. В самом словаре рядом с каким-либо понятием приводятся обширные цитаты из песен и сказок (например, слово *suentos* — «рассказы» — объясняется на 3 страницах).

На сопоставительном материале основан «Путеводитель по музыке Латинской Америки», выпущенный недавно вторым изданием.<sup>103</sup> Справочник строится в алфавите стран (Аргентина, Багамские острова, Боливия, Бразилия и т. д.); внутри каждой страны имеются повторяющиеся рубрики, в том числе раздел «Фольклор и примитивная музыка» (с более мелкими делениями). Известен опыт составления алфавитного выборочного указателя по латиноамериканской народной драме за 1853—1956 гг.<sup>104</sup>

Еще один вид фольклорной зональной библиографии создан развившейся в последние годы карпатикой, которая занимается изучением жизни и творчества венгров, поляков, словаков, румын и украинцев, живущих на Карпатах. Центр карпатоведения сосредоточен в Братиславе в Словацкой Академии наук, где создана специальная международная комиссия (МККК). Одной из задач комиссии является налаживание библиографической информации (о чем было принято специальное решение на совещании 1960 года).<sup>105</sup> Возглавляет эту работу Рудольф Жатко, который уже выпустил специальный обзор публикаций по словацким Карпатам, куда вошли все значительные книги и журналы, включая продукцию 1960 года. Сведения расположены по темам и подтемам; каждая статья снабжена резюме на немецком языке.<sup>106</sup> В производстве находится библио-

<sup>100</sup> A. Stender-Petersen. *Russian studies*. København, 1956, 98 pp. (Acta Yutlandica, Humanistisk Serie, 43) (стр. 63—64: Russian Folklore).

<sup>101</sup> Из ранее изданных справочников укажем: R. S. Boggs. *Bibliography of Latin American folklore*. New York, 1940, 109 pp.; см. также его статью: *Problems in Latin-American folklore bibliography*. В кн.: *Humoniora. Essays in Literature, Folklore and Bibliography. Honoring Archer Taylor on his seventieth Birthday*. New York, 1960, pp. 309—316.

<sup>102</sup> Félix Coluccio. *Diccionario del folklore Americano (contribución)*, T. I, A—D. Con numerosos grabados fuera de texto. Florida—Buenos-Aires, [1955]. 417 pp. (3394 номера).

<sup>103</sup> A. Guide to the Music of Latin America. By Gilbert Chase. Second Edition, Revised and Enlarged. Washington, 1962, 411 pp. (2699 номеров с добавлениями). — 1-е издание вышло в 1945 г.; 2-е издание дополнено материалами 1943—1960 гг., подобранными Хасе, Барбарой Кредер, Харольдом Спираком и др.

<sup>104</sup> См. «Selective Bibliography on the Folk Drama in Hispanic America», что является приложением к статье: Stanley L. Robe. *The Relationship of Los Pastores to Other Spanish. American Folk Drama*. *Western Folklore*, 1957, v. XVI, № 4, pp. 287—289.

<sup>105</sup> R. Zatkó. *Les tâ ches bibliographiques dans le Cadre de la Commission internationale pour l'étude de la civilisation Carpatique (MKKK)*. *Carpatica*, Bratislava, 1963, III, p. 13.

<sup>106</sup> R. Zatkó. *Výberová bibliografia ľudovej kultúry karpatskej na Slavensku*. [Bratislava], 1963 (рецензия: M. Kubová, *Slovenský národopis*, 1964, roč. XII, № 1, str. 156).

графия по культуре моравской Валахии за 1884—1957 годы, составленная Людвигом Кунцем.<sup>107</sup>

Активизация работы международных групп по исследованию Восточных Альп вызывает необходимость сбора и систематизации литературы о фольклоре народов, населяющих эту область.<sup>108</sup>

В Израиле налаживается учет фольклористических публикаций, отражающих устную поэзию евреев, приехавших из разных стран мира.<sup>109</sup>

Перечисленными трудами, конечно, не исчерпывается данный вид регистрации литературы о народном творчестве. Планомерной работе по составлению зональных библиографий, надо надеяться, будет способствовать создание региональных научных центров. Так, скандинавская литература изучается в Копенгагенском международном институте народной прозы, организованном в 1949 году, и в Стокгольме, где попечением Международной комиссии народного искусства и народных традиций при ЮНЕСКО (СИАР) издается специальный неперIODический сборник «Laos», посвященный сравнительному рассмотрению фольклора и региональной этнологии.<sup>110</sup>

Создание зональных обзоров литературы — дело трудное, требующее большого предварительного накопления фактических данных по отдельным странам. Но начало положено и следует ожидать развертывания этой интересной области библиографирования мирового фольклора.

### III

Третьей большой группой фольклорной библиографии является обзор сведений о всех народах мира. Здесь также можно различить несколько видов показа материала: ежегодный частичный учет фольклористических трудов, осуществляемый отдельными учеными на базе лично известной им литературы; сведения в отделе критики и библиографии специальных журналов; текущая общая сводка основной мировой печатной продукции за небольшой отрезок времени по данным, представляемым библиографами каждой страны; общие ретроспективные подборки и частные, по определенной теме или жанру.

#### 1

Указатели, составленные отдельными библиографами, обычно ограничиваются исследованиями, имеющимися в библиотеках их стран. В двух периодических органах США «Journal of Americal Folklore» и «Southern Folklore Quarterly» регулярно печатаются годовые подборки, подготовленные по такому принципу. В этих библиографиях учтена прежде всего американская фольклорная литература, малоизвестная европейскому чита-

<sup>107</sup> L. Kunz. Bibliographie der volkskundlichen Aufsätze in heimat und volkskundlichen Zeitschriften der mährischen Walachei und des ostmährischen Záhoří in den Jahren 1884—1957. — Сведения взяты из обзора «Bibliographien zur tschechischen Volkskunde» (Demos, 1960, Jahrgang 1, Heft 1, sp. 3).

<sup>108</sup> N. Kur et. Sestaneč delovne skupnosti «Alpes Orientales». Народно стваралаштво, 1964, № 11, Јул, сс. 841—842.

<sup>109</sup> См. брошюру, изданную координационным фольклористическим отделом Израильского министерства просвещения и культуры на русском и английском языках: VII Международный конгресс антропологических наук. Москва 1964 г. [Тель-Авив], 1964, стр. [2].

<sup>110</sup> См. об этом: Р. Филиповић. Laos. Comparative Studies of Folklore and regional Ethnology, v. III. Stockholm, 1955 (Прилози за књижевност, јесук, историју и фолклор, 1956, књ. 22, № 3—4, сс. 351 и 353).

телю, в то время как сведения о ряде стран Европы представлены весьма скудно и отрывочно.<sup>111</sup> Библиографию для «Journal of American Folklore» с 1955 года составляет Эдсон Ричмонд,<sup>112</sup> из университета Индианы, который во введении к одному из обзоров раскрывает свои теоретические установки. Он считает, что фольклорная библиография осложняется тремя основными проблемами: бесформенной сущностью характера фольклора, международными и сравнительными связями сюжета и тем, что интерес к фольклору выходит далеко за пределы академической сферы. Так как фольклор распространяется устно, его основные формы не поддаются должным образом библиографической обработке или анализу. Поэтому библиограф должен быть эклектиком, идти за собирателем и брать все работы, в заглавии которых имеется слово «фольклор», а такие статьи могут оказаться в самом неожиданном издании.<sup>113</sup>

В классификации Ричмонда наличествует перекрест рубрикаций материальной и духовной культуры, хотя устнопоэтические жанры представлены обособленно и довольно широко, вплоть до раздела «Фольклор и литература». Составителем использована система перекрестных ссылок; многие номера снабжены аннотациями.

В «Southern Folklore Quarterly» годовые библиографии до последнего времени печатал профессор Р. С. Боггс (университет Флориды).<sup>114</sup> В его подборки, построенные по разработанной классификационной схеме, входят сведения об изданиях Северной и Южной Америки и, в небольшой мере, о продукции Африки и Европы.<sup>115</sup>

На еще более случайном отборе основаны ежегодные обзоры новых журнальных публикаций в ряде периодических органов разных стран. Иногда они ограничиваются перечнем в алфавите авторов,<sup>116</sup> подчас воспроизводят оглавление целых комплектов.<sup>117</sup>

Своеобразной формой учета международной фольклорно-этнографической литературы является отдел критики и рецензий, имеющийся в крупнейших журналах. В «Журнале американского фольклора» группируются сведения сначала по общим работам, затем располагаются рецензии по частям света, иногда добавляются жанровые рубрики — «Народные песни

<sup>111</sup> Достаточно сказать, что в «Журнале американского фольклора» даже статьи из «Советской этнографии» учитываются не каждый раз; в обзоре 1961 г. из русских книг указана лишь одна — библиографический справочник «Русский фольклор. 1945—1959». Отрывочность в охвате румынского материала подробно показал А. Фоки в заметке «Studii de folclor romînesc în bibliografia din „Journal of American Folklore“ (Supplement, aprilie 1958)» (Revista de folclor, 1958, anul VII, № 4, pp. 174—175).

<sup>112</sup> Annual bibliography of folklore. Compiled by W. Edson Richmond. Journal of American Folklore, Supplement, 1958, pp. 19—59 (1147 номеров); 1959, pp. 27—64 (1224 номера); 1960, pp. 21—41 (395 номеров); 1961, pp. 28—99 (1328 номеров); 1962, pp. 24—114 (1335 номеров).

<sup>113</sup> A Note About Some problems in folklore bibliography. Journal of American Folklore, Supplement, 1962, p. 24.

<sup>114</sup> R. S. Boggs. Folklore Bibliography for 1955. Southern Folklore Quarterly, Gainesville, 1956, v. 20, pp. 1—88; за 1956 г. Там же, 1957, v. 21, pp. 1—77; за 1957 г. Там же, 1958, v. 22, pp. 1—68; за 1958 г. Там же, 1959, v. 23, pp. 1—77; за 1959 г. Там же, 1960, v. 24, pp. 1—75. Начиная с 1960 г. этот раздел ведет Америко Паредес (там же, 1961, v. 25, pp. 1—89; за 1961 г. Там же, 1962, v. 26, pp. 1—96.)

<sup>115</sup> Например, в обзоре 1956 г. учтены публикации 28 штатов США, 5 стран Европы, Гаити и Израиля. Сведения взяты из рецензии: G. G., Revista de folclor, 1958, anul III, № 3, pp. 134—135.

<sup>116</sup> Insänd litteratur. Works received. A R V. Tidskrift för Nordisk Folkminnesforskning, Uppsala, 1959, v. 15, SS. 204—207; 1960, v. 16, SS. 208—211; 1961, v. 17, SS. 204—207; 1962—1963, v. 18—19, SS. 426—431.

<sup>117</sup> Došlá literatúra. Slovenský národopis, 1957, roč. V, № 3—4, str. 432—434; 1958, roč. VI, № 5, str. 557—560; 1962, roč. X, № 1, str. 172—174.

и баллады», «Народная музыка», «Фольклор и литература» и т. д. «Ежеквартальник калифорнийского фольклорного общества и университета Калифорнии» (Лос-Анжелос) старается подробнее отразить местный материал, отсюда появление более мелких рубрик («Фольклор Латинской Америки», «Индийский фольклор», «Современная культура», «Мифология» и т. п.).

## 2

Среди текущих общих сводок всей основной печатной продукции мира за небольшой отрезок времени первое место по праву принадлежит «Международной этнографической библиографии». За последние восемь лет вышло 5 томов, посвященных литературе 1937—1938<sup>118</sup> и 1950—1958 годов.<sup>119</sup>

Интересна история этого издания. Оно возникло до I мировой войны, когда по поручению Гессенского союза народоведения и при помощи Союза немецких обществ народоведения А. Асмом в 1913 году в Лейпциге был напечатан указатель «Этнографическая литература за 1911 год». В военные годы выпуск последующих томов был прекращен, и лишь в 1919 году появилась в Страсбурге «Этнографическая библиография за 1917 год», созданная Ионом Майером и Е. Гоффман-Крауером, положившая начало периодическому выходу справочников. С 1925 года руководство приняла на себя Пауль Гейгер, который выпустил до 1941 года 13 томов, осветивших фольклористическую продукцию вплоть до 1935—1936 годов включительно. С 1949 года возобновилась регулярная публикация указателей в Швейцарии на финансовой базе СИАР. После смерти П. Гейгера с 50-х годов редактором библиографии стал Роберт Вильдхабер (Базель), успешно ведущий эту работу по сей день.

Каждый том содержит сведения о десятках народов мира. В списке сотрудников значатся имена известных библиографов, регулярно осуществляющих текущую регистрационную работу в своих странах. В книгах представлены данные главным образом о Европе, в меньшем объеме об Азии, Америке и Африке. Русский материал, после информации М. К. Азадовского за 1929—1932 годы, до 1945 года не учитывался вовсе; для тома 1950—1951 годов сведения о советских публикациях были заимствованы из вторых рук, и лишь с 1956 года СССР регулярно участвует в выпусках, но только в плане русских публикаций (постоянными корреспондентами стали М. Я. Мельц и В. Я. Пропп).

Безусловно, международная библиография не должна и не может быть простой суммой региональных сводок, но и не является их заменой. Однако неполнота показа материала, декларируемая редактором как принцип,

<sup>118</sup> *Volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1937 und 1938. Unter Mitarbeit des Instituts für deutsche Volkskunde herausgegeben von Robert Wildhaber. Berlin, 1957, 543 SS. (7440 номеров).*

<sup>119</sup> Названия томов даются на трех языках (немецком, английском и французском), причем в годы, когда издание осуществлялось в Базеле, титульный лист был написан по-французски: *Bibliographie Internationale des Arts et Traditions Populaires. Rédigé, avec l'assistance des collaborateurs, par Robert Wildhaber. Années 1950 et 1951. Bâle, 1955, 664 pp. (8380 номеров) (издание UNESCO); Années 1952—1954. Bâle, 1959, 728 pp. (11405 номеров).* — Начиная с 1962 г. публикация книг осуществляется в Бонне и соответственно выходные данные описываются по-немецки, хотя общее серийное заглавие по-прежнему остается трехязычным: *Internationale Volkskundliche Bibliographie. Im Auftrag des Verbandes der Vereine für Volkskunde bearbeitet von Robert Wildhaber. Für die Jahre 1955 und 1956. Bonn, 1962, 562 SS. (6628 номеров); ... für die Jahre 1957 und 1958. Bonn, 1963 615 SS. (7624 номера); ... für die Jahre 1959 und 1960. Bonn, 1964. 725 SS. (8907 номеров).*

исходит не из критерия отбора национальной и общей международной библиографии, а главным образом вследствие стесненных денежных обстоятельств. Внутри рубрик сведения расположены начиная с больших географических сфер и кончая отдельными этническими и лингвистическими образованиями, причем в каждом из них повторяются одинаковые классификационные подзаголовки. Из 22 разделов устному творчеству посвящена целиком вся XVI часть («Народная поэзия»), XVIII («Сказки, рассказы, шванки, сказы, легенды»), XIX («Народная драма»); литература о пословицах составляет отдельную рубрику в XXI части («Народная речь»); данные о фольклоре присутствуют в первом общем разделе и в XII главе («Народные верования»).

Система библиографии обязательна для всех участников. Более того, она служит образцом для ряда национальных подборок. Роберт Вильдхабер неуклонно повторяет в предисловиях к каждому тому, что он следует схеме Гоффманна—Крауера, ставшей привычной для читателя, и вносит лишь мелкие изменения. Несколько облегчает пользование справочником прекрасно составленные вспомогательные указатели имен, предметов и использованных периодических изданий, завершающие каждый выпуск. Из-за финансовых соображений невозможно увеличение объема книг, а возрастающая печатная продукция<sup>120</sup> и расширение славистического раздела вынуждают редактора сокращать количество привлекаемых рецензий и различных научно-популярных изданий типа антологий. В томах совершенно отсутствует раздел о связи фольклора с профессиональным искусством.

Заглавия иноязычных работ (кроме английских, французских и итальянских) снабжены еще переводом на немецкий язык.

Отдельно следует сказать о книге за 1937—1938 годы, имеющей особую судьбу. Ее материалы в рукописи после войны попали к Иону Майеру, передавшему их директору Института фольклора и этнографии немецкой Академии наук в Берлине Адольфу Шпамеру для издания в системе АН. Из-за смерти Шпамера публикация тома задержалась, и лишь в 1957 году он появился в свет под редакцией Р. Вильдхабера и В. Штейница как 8-й выпуск трудов Института. Этот указатель является как бы переходной ступенью от довоенных «Volkskundliche Bibliographie» к новой серии «Internationale Volkskundliche Bibliographie» с привнесением ряда поправок и усовершенствований, присутствующих в позднейших справочниках. Во-первых, рукопись была очищена от устаревших публикаций нацистского толка, во-вторых, в ней была установлена обычная национальная последовательность в расположении материала по трем лингвистическим областям — германской, романской и славянской; в-третьих, ей были приданы вспомогательные указатели.

Тома международной библиографии вызвали многочисленные критические отклики. Обязательная рецензия с изложением истории всего издания появилась в немецком народоведческом ежегоднике.<sup>121</sup> Содержательные отзывы были напечатаны в связи с выходом тома 1950—1951 годов, первого из «новой серии», осуществляемой Р. Вильдхабером, причем ученые разных стран особо анализировали отражение в нем их отечественной продукции.<sup>122</sup> Большой интерес вызвала книга с данными 1937—

<sup>120</sup> Интересно проследить рост раздела общей библиографии. За 1955—1956 гг. предстало 75 номеров, за 1957—1958 гг. — уже 91 номер, за 1959—1960 гг. — 98 номеров.

<sup>121</sup> H. Bellmann, Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 1956, Bd. 2, SS. 405—406.

<sup>122</sup> I. Balassa, Ethnographia, 1956, v. LXVII, № 4, ol. 665—666; W. Bonser, Folklore, 1956, v. LXVII, September, p. 184; H. Uhlrich, Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 1957, Bd. 3, T. II, SS. 517—518.



1938 годов, вышедшая, как указано выше, с двадцатилетним опозданием и явившаяся последним звеном в непрерывной цепи годовых обзоров.<sup>123</sup>

Все критики единодушно отдают должное Роберту Вильдхаберу, благодаря неиссякаемому энтузиазму которого издание не только продолжает существовать, но, кроме того, в противоположность обзору других областей науки, дает фольклористам и этнографам сведения о мировой литературе в быстро восстановленной временной связи. Р. Вильдхабер не только практически руководит этой огромной работой, но и выступает с теоретическими размышлениями по проблемам этнографической библиографии.<sup>124</sup>

Кроме «Международной народоведческой библиографии» имеются и другие издания, отражающие фольклористическую литературу ряда стран.

С 1955 года, после специального решения Берлинского конгресса 1953 года, начал выходить «Немецкий этнографический ежегодник» Института этнографии Немецкой Академии наук в Берлине (ГДР). В предисловии к первому тому разъяснены его цели и задачи, связанные с географическим расположением Германии, что определяет ее роль посредника между Западом и Востоком.<sup>125</sup> Эти посреднические функции лучшим образом выполняются с помощью подробных и обстоятельных, но в то же время выборочных этнографических библиографий за послевоенный период по ряду стран Европы. Каждый том Ежегодника содержит подборку литературы по нескольким народам; представленные одновременно, они создают довольно точную картину развития народоведческой мысли в Германии, СССР, Сербии, Австрии (т. 1); Швейцарии, Чехословакии, Венгрии (т. 2); Польши, Голландии (т. 3); Албании, Люксембурга, Румынии, Франции (т. 4); Болгарии, Финляндии (т. 5); Дании, Норвегии, Швеции (т. 7); Бельгии (т. 8). Обзоры эти составлены специалистами каждой страны (например, Р. Вильдхабером по Швейцарии, М.-Л. Тенез по Франции, А. Яковским по Польше и т. д.). Исключение составляет показ советского материала, выполненный немцами Вольфгангом Кёнигом и Христой Купфер по изданиям, имеющимся в ГДР, и в силу этого содержащий ряд ошибок, пропусков и неточностей, которые перешли в «Международную этнографическую библиографию» за 1950—1951 годы.

Редакция Ежегодника не предписывает корреспондентам никакой системы, потому указатели выполнены по-разному, в различных объемах, но с одной общей методологической посылкой объединенного показа сведений по материальной и духовной культуре каждого народа. Большинство составителей варьирует рубрикацию «Международной библиографии», наполняя все или некоторые из глав. Часть обзоров построена по алфавиту, часть по хронологии, некоторые имеют более или менее подробную преамбулу, другие сопровождаются списком использованных изданий. В немец-

<sup>123</sup> J. M j a r t a n, Slovenský národopis, 1958, roč. VI, № 3, str. 327—328; A. F o c h i, Revista de folclor, 1958, anul III, № 3, pp. 138—140; Československá ethnografie, 1957, roč. V, № 4, str. 422; J. K r a m a ř i k, Český lid, 1958, roč. 45, № 1, str. 42—43; M. P [o t e m r a ], Knižnica, 1957, roč. 9, № 5, str. 239; W. D. H a n d, Journal of American Folklore, 1962, v. 75, № 295, p. 69.

<sup>124</sup> R. W i l d h a b e r. Bericht über die «Internationale volkskundliche Bibliographie». Laos. Comparative Studies of Folklore and Regional Ethnology. Stockholm, 1955, T. III, SS. 160—162 (рецензия: Радмила Ф и л и п о в и ћ, Прилози за књижевност, јесик, историју и фолклор, 1956, књ. 22, № 3—4, сс. 353—354); R. W i l d h a b e r. Das Werden und die Aufgaben der Internationalen Volkskundlichen Bibliographie. В кн.: Humoniora. Essays in Literature, Folklore and Bibliography. Honoring Archer Taylor on his seventieth Birthday. New York, 1960, pp. 219—228.

<sup>125</sup> Vorwort der Schriftleitung. Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 1955, Bd. 1, Heft 1/2, S. 6.

кой фольклористике, а, следовательно, и в библиографии, нет проблемы «литература и фольклор».<sup>126</sup> Однако некоторые авторы касаются этого вопроса. Так Ярош Гюнтер при обзоре сербской литературы вводит рубрику «Использование элементов народного творчества и народной музыки в индивидуальном искусстве», где подбирает материал о писателях, художниках, композиторах и кинодеятелях.

Научная общественность мира хорошо приняла как «Ежегодник» в целом, так и его библиографическую часть, которая помогает исследователям ориентироваться в основных материалах зарубежной науки.<sup>127</sup>

Возможности «Ежегодника» в издательских масштабах остаются весьма ограниченными, в то время как возрастает потребность в расширении перечисления заглавий немногословным изложением содержания работы и в показе народоведческой литературы в ее живой связи с национальными исследовательскими институтами, музеями, архивами, обобщением данных о конгрессах, экспедициях, выставках и тому подобных предприятиях. В связи с этим в 1957 году по инициативе Немецкой АН в Берлине возник вопрос о создании особого информационного бюллетеня под программным заглавием «Demos». Институтам этнографии и фольклористики Академий наук и соответственно министерствам культуры Албании, Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии и СССР было предложено совместно издавать этот журнал. На специальной сессии в Берлине были утверждены национальные редколлегии каждой страны, в состав которых вошли крупнейшие ученые. Вместе они составляют объединенную редакцию. Рабочими редакторами являются Л. Кунц (Чехословакия) и Р. Вейнхольд (ГДР).

Журнал выходит два раза в год и представляет в распоряжение читателя рефераты новейших исследований. Каждая тетрадь состоит из двух частей — 1) рефераты, 2) хроника, отчеты и сообщения, — освещающих вопросы материальной и духовной культуры в ее социальных категориях (старая деревня, индустриальные рабочие и т. п.). Сведения о фольклористической литературе сосредоточены в § 9 первой части (на совещании 1961 года в Москве было решено увеличить и расширить количество реферируемых изданий по устной поэзии).

Ценность такого библиографического международного органа неоспорима, что было отмечено рядом рецензий в различных странах мира.<sup>128</sup>

<sup>126</sup> См. об этом: В. Я. Пропп, *Русский фольклор*, IV, М.—Л., 1959, стр. 453.

<sup>127</sup> J. Kramárik, *Československá ethnografie*, 1955, roč. III, № 4, str. 421; O. Paradima, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1956, № 1—2, pp. 379—385; 1957, № 3—4, p. 706; Niko Kuret, *Slovenski etnograf*, 1958, letnik XI, str. 236; A. Fochi, *Revista de folclor*, 1958, anul III, № 4, p. 183; 1962, anul VII, № 1—2, p. 178; E. Ettlinger, *Folklore*, 1955, v. LXVI, December, p. 444; 1957, v. XLVIII, March, p. 312; 1957, v. XLVIII, December, p. 503; 1960, v. 71, March, p. 63; 1960, v. 71, December, p. 272; 1962, v. 73, Spring, p. 69. — Правда, Этлингер выступает против выборочности и неполноты библиографии, говоря, в частности, об обзоре немецкой литературы, напечатанном в тетради 2 тома 50. Она считает, что такие подборки «свидетельствуют о необходимости полной беспристрастной библиографии такого рода как международное издание Вильдхабера» (1960, v. 71, December, p. 272).

<sup>128</sup> А. Н. Терентьева и Т. Д. Филимонова, *Сов. этногр.*, 1962, № 3, стр. 200—204; Ch. Parain, *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, 1961, Bd. 7, SS. 291—292; R. Wildhaber, *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, Basel, 1960, IV, SS. 27—28 u. 1961, I, S. 50; L. Schmidt, *Osterreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 1962, Bd. 16, S. 66; D-r Gur, *Ethnographisch-archäologische Zeitschrift*, Berlin, 1961, № 1, SS. 85—86; S. Kremenšek, *Slovenski etnograf*, 1961, letnik XIV, str. 218—219; A. Fochi, *Revista de folclor*, 1962, anul VII, № 1—2, p. 178; B. Gunda, *Journal of American Folklore*, 1962, v. 75, № 295, p. 70.

## 3

Помимо текущих обзоров имеются опыты классификации международных фольклористических изданий в ретроспективном плане. В Англии была проведена такая работа Вильфридом Бонзером, почетным библиотекарем лондонского фольклорного общества, и Кеннетом Гарсидом, заместителем библиотекаря университетского колледжа, в связи со специфической задачей расположения книг на полках библиотек. В результате оказалась создана тщательно и подробно разработанная схема (с разветвленной системой соподчинения) всей суммы народоведческих вопросов. Бонзер и Гарсид распределяют материал в тематическом разрезе по странам. Очень любопытен раздел «Р» — «Фольклор в литературе и искусстве», где при географическом рассмотрении выделяются подрубрики, посвященные связи творчества крупнейших писателей и поэтов с фольклором (например, Шекспир и Мильтон из английских художников слова, Данте из итальянских и т. д.). Составители предлагают широко использовать систему перекрестных ссылок, ибо некоторые книги, имеющие локальный колорит, весьма важны при разработке общих вопросов фольклористики.<sup>129</sup>

Попытка суммарного библиографирования фольклорной литературы ряда стран Америки и Европы имеется в указателе Фернанда Балденшпердера и Вернера Фридериха, посвященном сравнительному литературоведению на материале конкретной тематики. Фольклор в нем присутствует главным образом в первой части, где рассматриваются литературные жанры в их взаимовлиянии. В этом разделе дано большое разветвление тематики и подробная детализация.<sup>130</sup>

Более часто встречаются фольклорные библиографии по материалам стран мира, посвященные конкретной теме или какому-либо жанру. На XIII Конгрессе международной музыкальной комиссии в Вене (июль 1960 года) был поставлен вопрос о создании выборочной интернациональной библиографии по народной музыке. Такой указатель предполагается построить по государствам или народам с внутренним делением на 2 части — источники и исследования. Для него должен быть произведен тщательный отбор, т. к. намечается включение лишь специальных работ принципиального характера.<sup>131</sup>

Дважды вышел в свет аннотированный справочник «Религия, мифология, фольклор» Катерины Смит-Дивиль, относящийся к довольно редко встречающемуся типу комплексного библиографирования явлений духовной культуры народа. К сожалению, во втором издании сильно сокращен народно-поэтический раздел.<sup>132</sup>

Библиографию средневековой мифологии народов Европы составила Маргарет Робинзон, представив материалы в своеобразном аспекте: она дала перечень статей о вымышленных зверях.<sup>133</sup>

<sup>129</sup> W. Bonser a. K. Garside. The Classification of the Library of the Folk-Lore Society. *Folklore*, 1955, v. LXVI, June, pp. 267—281.

<sup>130</sup> F. Baldensperger a. W. P. Friederich. *Bibliography of comparative literature*. New York, 1960, 705 pp.

<sup>131</sup> K. Vetterl. Zur Frage einer internationalen Auswahlbibliographie der Volksmusik. *Demos*, 1961, Jahrgang 2, Heft 1, Sp. 2—3. — Основой такой работы могут служить уже имеющиеся сводные обзоры. См., например: *Reference Materials in Ethnomusicology*. By Bruno Nettl (*Detroit Studies in Music Bibliography*, № 1). Detroit, 1961, 46 pp.

<sup>132</sup> *Religions, Mythologies, Folklores: an annotated Bibliography*. By Katharine Smith Diehl. London, 1956, 315 pp. (рецензия: W. Bonser, *Folklore*, 1956, v. LXVII, June, pp. 120—121). 2-е издание появилось в 1962 году (573 p.) (рецензия: H. W. F. Sagg, *Folklore*, 1962, v. 73, Winter, pp. 283—284).

<sup>133</sup> *Fictions Beasts. A Bibliography* by Margaret W. Robinson. [London], 1961. 76 pp. (рецензия: A. A. Waugh, *Folklore*, 1961, v. 72, December, p. 632).

На сравнительном материале послевоенных лет построен описательный обзор Лютца Рериха о развитии интернационального сказковедения.<sup>134</sup> Учет сказок народов мира, изданных для детей в США за 1956—1959 гг., осуществлен Барбарой Уокер.<sup>135</sup>

Необходимо отметить, что международное библиографирование прозаических жанров стоит на очень высоком уровне, так как оно не ограничивается простым описанием титула и раскрытием содержания сборников. Роспись всегда дается по индексу мотивов. В специальном журнале «Fabeln» постоянно обзревается огромное количество сказковедческой литературы с обязательной отсылкой каждого сюжета к указателю Аарне. Литература многих стран о балладе вошла в библиографию Альфхильда Форелина, завершающую его исследование об этом жанре народного творчества.<sup>136</sup>

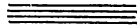
Имеются опыты составления сводки литературы о жестах, не только сопровождающих народные песни и танцы, но и особых, рассмотренных совместно с поклонами, приветами, жестикующей глухонемых и т. д.<sup>137</sup>

Аннотированные обзоры основных исследований разных стран о пословицах будут регулярно печататься в новом периодическом издании «Proverbium».<sup>138</sup>

Более подробного разбора заслуживает объемный справочник по паремнологической литературе, ставший делом жизни 78-летнего немецкого собирателя-энтузиаста Отто Моля.<sup>139</sup> Его книга построена в хронологии по языковым областям, в ней учтены публикации с XVII в. до наших дней. Составитель использовал опыт уже имеющихся библиографий мировой пословичной литературе, расширив лишь разделы (например, немецких и испанских трудов), в то время как советский материал последнего времени оставлен им почти без внимания.<sup>140</sup> Привлечение Моллем работ полубеллетристического характера, различных календарей и т. п., которые в большем или меньшем объеме содержат рассыпанные по тексту пословицы, приводит к значительному увеличению объема библиографии. Русский материал расположен на страницах 388—403 (с № 5965 по № 6241). За советский период указано всего лишь 10 названий, в том числе одно из изданий немецко-русского словаря, статьи о пословицах в произведениях Пушкина и Горького.

Таковы некоторые из библиографий истекшего десятилетия, отражающие фольклорные публикации в международном масштабе.

Данный беглый обзор, отнюдь не претендующий на полноту, выявляет основные способы современного учета народоведческой литературы и дает отдельные примеры их конкретной реализации.



<sup>134</sup> L. Röhrich. Die Märchenforschung seit dem Jahre 1945. Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 1955, Bd. 1, Heft 1/2, SS. 279—296; 1956, Bd. 2, SS. 274—319; 1957, Bd. 3, T. I, SS. 213—224; T. II, SS. 494—514.

<sup>135</sup> B. K. Walker. Folk Tales for children. A bibliography. New York Folklore Quarterly, 1960, v. XVI, № 3, pp. 227—233.

<sup>136</sup> A. Forelin. Förteckning över citerad litteratur. ARV, 1962—1963, v. 18—19. SS. 88—91.

<sup>137</sup> Gestures: a working bibliography. By Francis Hayes. Southern Folklore Quarterly, 1957, v. XXI, December, pp. 218—317 (рецензия: W. B o n s e r, Folklore, 1959, v. 70, March, p. 354).

<sup>138</sup> В первом номере см.: M. K u u s i. Suum cuique. Proverbium, Helsinki, 1965, № 1, SS. 11—16.

<sup>139</sup> O. E. M o l l. Sprichwörterbibliographie. Frankfurt/M., 1958. 630 SS. (9078 номеров).

<sup>140</sup> Подробнее см. об этом в рецензии: M. K u u s i, Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 1960, Bd. 6, T. II, SS. 501—502.

---

---

## ВЛАДИМИР ЯКОВЛЕВИЧ ПРОПП

(К 70-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Исполнилось 70 лет выдающемуся ученому, доктору филологических наук, профессору Владимиру Яковлевичу Проппу. Его научная деятельность, продолжающаяся более сорока лет, почти полностью сосредоточена на изучении народного творчества. Своими трудами в этой области В. Я. Пропп завоевал международное признание как один из ярких представителей советской фольклористики, много и успешно потрудившийся для ее научного самоопределения, для выработки ее методологии, для исследования ряда важнейших историко-фольклорных проблем.

В творчестве любого крупного ученого, как бы ни была многогранна его деятельность, всегда могут быть выделены наиболее характерные стороны и отмечены самые яркие страницы. С именем В. Я. Проппа связаны в первую очередь капитальные исследования о сказках, о героическом эпосе, о народных праздниках, о сущности, художественной специфике и исторических особенностях фольклора как искусства.

Труды В. Я. Проппа несут на себе яркую печать его творческой индивидуальности и научной самобытности. Их можно узнать и отличить сразу — и не столько по стилю, сколько по отчетливо выраженному в них складу научного мышления, по тем особым отношениям, какие Пропп-автор устанавливает неизменно со своим читателем. Во всех своих работах он занят одним — целеустремленными поисками научной истины, и читателя он непосредственно включает в эти поиски, приобретает к ходу своего исследования, проводит его через весь сложный путь анализа фактов. Строго индуктивный метод изложения придает работам В. Я. Проппа особую убедительность и делает их необычайно увлекательными.

Другая постоянная черта исследований Проппа — это их высокая методологическая вооруженность и теоретическая направленность. Исходя из общих марксистских методологических принципов советской науки о фольклоре, В. Я. Пропп всегда подчеркивает необходимость для каждого конкретного фольклористического исследования выработать свою научную методику, определить основное направление работы. Как пишет он в одной из своих книг, «если это направление верно, то и детали могут получить правильное решение. Если же направление взято неверно, то правильное решение некоторых деталей не спасет исследование от ошибочных и неправильных выводов по существу». Работы В. Я. Проппа отличаются цельностью и законченностью, являющиеся результатом последовательного применения высказанного требования. Ученый не любит абстрактного теоретизирования, его стихия — это анализ совокупности фактов; более всего его привлекает исследовательское чтение произведений

фольклора. Однако во всех работах В. Я. Проппа основной целью является не просто решение какого-либо пусть значительного, конкретного историко-фольклорного вопроса, но установление и объяснение некоторых принципиальных, общих художественных закономерностей истории фольклора. Так, в книге «Морфология сказки» В. Я. Пропп открыл характерные для определенной группы сказок конструктивные закономерности, а позднее в следующем фундаментальном исследовании — «Исторические корни волшебной сказки» — предпринял опыт объяснения этих закономерностей в историческом плане. В. Я. Проппу принадлежит подробно обоснованная и развернутая на широком материале концепция возникновения и развития народного героического эпоса и места в этом историческом процессе русских былин («Русский героический эпос»). В недавней своей книге «Русские аграрные праздники» ученый установил закономерную повторяемость составных элементов старинных народных обрядов и праздников и дал материалистическое объяснение этой повторяемости. В рамках этих общих задач труды В. Я. Проппа содержат массу ценнейших наблюдений и выводов, относящихся к отдельным произведениям народного творчества, к сюжетам, мотивам, образам, художественному языку, стилю и т. п.

Для В. Я. Проппа исторические закономерности в фольклоре — это неизменно и закономерности художественные. Во всех своих исследованиях он исходит из принципиального понимания народного поэтического творчества как искусства, обладающего своими неповторимыми художественными особенностями и законами. В ряде специальных работ, посвященных проблемам специфики, В. Я. Пропп выявил историческую и жанровую обусловленность фольклорной эстетики, во многих своих трудах раскрыл своеобразие, силу и глубину художественности народной поэзии.

В. Я. Проппу в высшей степени свойственно понимание роли традиции в фольклорном творчестве, которая обусловлена в первую очередь действием специфических законов коллективного художественного творчества (статья «Специфика фольклора»). Исходя из материалистических представлений о том, что любое произведение народной поэзии рождается на почве действительности, ученый особенно пристально исследует сложные отношения и связи между фольклором и действительностью и при этом проявляет особое внимание к традиционным связям, в результате чего ему удается совершенно заново прочесть многие произведения и разгадать сложнейшие загадки в истории мирового фольклора (например, статья «Эдип в свете фольклора»). С этим связан и устойчивый интерес В. Я. Проппа к сравнительно-историческому изучению народной поэзии. В этом изучении его меньше всего интересуют простое установление фактов сходства или различия, поиски параллелей. Оно для него — один из возможных способов исторического объяснения фактов национального фольклора и установления общих закономерностей творчества — сказочного, эпического и иного.

В своих трудах В. Я. Пропп выступает как блестящий мастер фольклористического анализа, ведущегося средствами филологической методики, которая осложнена и обогащена существенными элементами этнографизма. В. Я. Пропп разделяет убеждение многих ученых, что сложнейшие вопросы генезиса, истории и художественного своеобразия народного творчества фольклористика может разрешить сколько-нибудь успешно лишь на путях научного самоопределения и выработки собственных методологических принципов, отвечающих характеру и природе ее предмета, в частности, на путях установления тесных связей с этнографией. Во мно-

гих работах В. Я. Проппа убедительно продемонстрированы плодотворные возможности применения этнографических данных и — главное — этнографизма как методического аспекта в фольклористике.

Работы В. Я. Проппа часто дискуссионны. Концепции, в них выдвигаемые, система аргументов, совокупность получаемых выводов вызывают в науке живейшие обсуждения, споры. Горячая полемика вокруг многих работ, сочувственное приятие или оспаривание высказанных в них идей — это прежде всего результат того, что ученый всегда работает на главных, наименее проясненных направлениях нашей науки, идет мало хоженными путями, предлагает смелые, необычные, иногда парадоксальные решения вопросов.

Свое семидесятилетие В. Я. Пропп встречает полным творческих сил. Юбилейные дни, прошедшие в Ленинградском университете и в Пушкинском доме, показали еще раз, каким уважением и признанием пользуется его разносторонняя деятельность в широких кругах научной общественности в нашей стране и за рубежом. Это признание он заслужил не только как исследователь, но и как блестящий педагог, доброжелательный и строгий учитель, научный руководитель, для которого разнообразная ежедневная творческая помощь другим — не просто привычная дополнительная обязанность, но органически внутренняя потребность.

В. Я. Пропп многие годы тесно связан с деятельностью Сектора фольклора Пушкинского дома. В течение ряда лет он был его штатным сотрудником. Ныне он активнейшим образом участвует в творческих делах сектора, оказывает ему свою доброжелательную поддержку. Многие творческие замыслы В. Я. Проппа связаны с работой коллектива сектора. Он участник его серийных изданий — ежегодника «Русский фольклор» и «Памятников русского фольклора». Сотрудники сектора с самыми сердечными чувствами присоединяются к поздравлениям и приветствиям многочисленных научных учреждений и лиц по случаю юбилея В. Я. Проппа и надеются многие годы видеть его полным сил и здоровья и радоваться появлению новых его трудов.

*Б. Н. Путилов*

#### СПИСОК ПЕЧАТНЫХ РАБОТ В. Я. ПРОППА В ОБЛАСТИ ФОЛЬКЛОРА

СОСТАВИЛА М. Я. МЕЛЬЦ

Морфология русской волшебной сказки. — В кн.: Сказочная комиссия в 1926 г. Обзор работ. Под ред. С. Ф. Ольденбурга. Л., изд. Гос. Русск. географ. общества, 1927, стр. 48—49 (Гос. Русск. географ. общество. Отделение этнографии).

Морфология сказки. Л., Изд-во «Academia», 1928, 152 стр. (Гос. инст. истории искусств. Вопросы поэтики, вып. XII).

Рец.: Шор Р. — Печать и революция, 1928, кн. 7, стр. 192—193;  
Зеленин Д. К. — Slawische Rundschau, Berlin, 1929, № 4, SS. 286—287;  
Перетц В. Н. — Этнографічний вісник, Київ, 1930, IX, стр. 187—195.

О составлении алфавитных указателей к собраниям сказок. — В кн.: Сказочная комиссия в 1927 г. Обзор работ. Под ред. С. Ф. Ольденбурга. Л., изд. Гос. Русск. географ. общества, 1928, стр. 64—78 (Гос. Русск. географ. общество. Отделение этнографии).

Трансформации волшебных сказок. — В кн.: Поэтика. Сб. статей, IV. Л., Изд-во «Academia», 1928, стр. 70—89 (Гос. инст. истории искусств. Временник отдела словесных искусств).

Рец.: Шор Р. — Печать и революция, 1929, кн. 1, стр. 121.

К вопросу о происхождении волшебной сказки. (Волшебное дерево на могиле). — Советская этнография, 1934, № 1—2, стр. 128—151.

Рец.: А. Н. — В кн.: Советский фольклор. Сб. статей и материалов, № 2—3. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 463.

Книга по истории немецкой фольклористики. — В кн.: Советский фольклор. Сб. статей и материалов, № 2—3. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 428—430.

Рецензия на кн.: Gustav Jungbauer. Geschichte der deutschen Volkskunde. Sudeten deutsche Zeitschrift, 2. Beiheft. Prag, 1931.

Фольклор пролетариата. — В кн.: Советский фольклор. Сб. статей и материалов, № 2—3. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 427—428.

Рецензия на кн.: Will Erich Peuckert. Volkskunde des Proletariats. Frankfurt a. M., 1931.

Подготовка текста и комментарий к главе «Сравнительная мифология и ее метод» в кн.: А. Н. Веселовский. Статьи о сказке 1868—1890. Собрание сочинений, т. XVI. Отв. ред. В. М. Жирмунский. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1938, стр. 83—128 (АН СССР. Инст. лит. (Пушкинский дом)).

Рец.: Тамарченко Д. — Звезда, 1938, № 7, стр. 247—248.

Мужской дом в русской сказке. — Уч. зап. Ленингр. гос. унив., 1939, № 20. Серия филол. наук, вып. 1, стр. 174—198.

Ритуальный смех в фольклоре. (По поводу сказки о Несмеяне). — Уч. зап. Ленингр. гос. унив., 1939, № 46. Серия филол. наук, вып. 3, стр. 151—175.

Мотив чудесного рождения [в сказке]. — Уч. зап. Ленингр. гос. унив., 1941, № 81. Серия филол. наук, вып. 12, стр. 67—97.

Чукотский миф и гиляцкий эпос. — Научн. бюллетень Ленингр. гос. унив., 1945, № 4, стр. 29—30.

Эдип в свете фольклора. — Уч. зап. Ленингр. гос. унив., 1945, № 72. Серия филол. наук, вып. 9, стр. 138—175.

Исторические корни волшебной сказки. Отв. ред. И. М. Тронский. Л., Изд-во Ленингр. унив., 1946. 340 стр.

Рец.: Жирмунский В. М. — Советская книга, 1947, № 5, стр. 97—103.

Специфика фольклора. — В кн.: Труды юбилейной научной сессии Ленингр. гос. унив. им. А. А. Жданова. Секция филол. наук. Л., 1946, стр. 138—151.

Исторические корни волшебной сказки. Турин, 1949 (на итал. яз.).

Редактура книги: Карельский фольклор. Новые записи. Вступ. статья, подгот. текстов и примеч. В. Евсеева. Петрозаводск, Каргосиздат, 1949. 220 стр.

Рец.: Пушкарев Л. Н. — Советская этнография, 1950, № 3, стр. 219—221.



Редактура книги: Карельские эпические песни. Предисл., подгот. текстов и комм. В. Я. Евсеева. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950. 526 стр.

Рец.: Чистов К. Новые издания по карело-финскому эпосу.— На рубеже, Петрозаводск, 1951, № 5, стр. 79—89; Чистов К. В.—Советская этнография, 1951, № 2, стр. 248—251.

Белинский о народной поэзии.—Вестник Ленингр. унив., 1953, № 12, стр. 95—120.

Отражение разгрома монголо-татарского нашествия в русском эпосе (К вопросу о типическом в народно-поэтическом творчестве).—В кн.: Научная сессия 1952—1953 гг. Ленингр. гос. унив. Тезисы докладов по секции филол. наук. Л., 1953, стр. 23—25.

Язык былин как средство художественной изобразительности.—Уч. зап. Ленингр. гос. унив., 1954, № 173. Серия филол. наук, вып. 20, стр. 375—403.

Легенда.—В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. 2, кн. 1. Очерки по истории народного поэтического творчества середины XVIII—первой половины XIX века. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 378—385 (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский дом)).

Рабочая песня 1905 года.—В кн.: Научная сессия 1954—1955 гг. Ленингр. гос. унив. им. А. А. Жданова. Тезисы докладов по секции филол. наук. Л., 1955, стр. 7—9.

Русский героический эпос. Л., Изд-во Ленингр. гос. унив., 1955. 552 стр. (Ленингр. гос. унив. им. А. А. Жданова).

Рец.: Емельянов Л. Книга о русском героическом эпосе.—Вечерний Ленинград, 1955, № 277, 24 ноября; Путилов Б. Н. Успех творческих исканий.—Звезда, 1956, № 3, стр. 183—184; Мелетинский Е. М.—Известия АН СССР. Отделение лит. и яз., 1956, т. XV, вып. 2, стр. 178—182; Ухов П. Д.—Советская этнография, 1956, № 2, стр. 147—150; Z. Kovács.—Ethnographia, Budapest, 1956, LXVII, № 4, ol. 669—671.

Редактура книги: Русское народное творчество. Метод. письмо. Составитель И. М. Колесницкая. Л., Изд-во Ленингр. унив., 1955. 60 стр. (Ленингр. гос. унив. им. А. А. Жданова. Отдел заочного обучения. Филол. фак-т).

Текстологическое редактирование записей фольклора.—Русский фольклор. Материалы и исследования, I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 196—206.

Рец.: Чистов К. Сборник «Русский фольклор».—Вопросы литературы, 1957, № 3, стр. 220.

Редактура книги: Исторические песни. Изд. 3-е. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. В. И. Чичерова. Л., Изд-во «Сов. писатель», 1956. 408 стр. (Библ. поэта. Малая серия).

Редактура книги: Михаил Шолохов. Сб. статей. Л., Изд-во Ленингр. унив., 1956. 275 стр.

Подготовка издания: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в 3 томах. М., Гослитиздат, 1957.

То же: М., Гослитиздат, 1958.

Рец.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева.—Дон, 1957, № 12, стр. 164; D. Rychnová.—Český lid, Praha, 1958, № 3, str. 139; Corneliu Vărbulescu.—Revista de folclor, București, 1962, № 1—2, pp. 190—192.

Молодой Добролюбов об изучении народной песни. — Уч. зап. Ленингр. гос. унив., 1957, № 229. Серия филол. наук, вып. 30, стр. 145—159.

Памяти Владимира Ивановича Чичерова. — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Berlin, 1957, Bd. 3, T. II, SS. 481—482 (на немецк. яз.).

Рецензия на книгу: В. И. Малышев. Повесть о Сухане. М., 1956. — Русский фольклор. Материалы и исследования, II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 348—350.

Рецензия на книгу: Studies in the Russian Historical Song. By Carl Stief. København, 1953. — Русский фольклор. Материалы и исследования, II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 350—352.

Редактура книги: В. Я. Евсеев. Исторические основы карело-финского эпоса, кн. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957. 334 стр. (АН СССР. Карельский филиал. Инст. яз., лит. и истории).

Мотивы лубочных повестей в стихотворении А. С. Пушкина «Сон» 1816 г. — Труды отдела древнерусской литературы, XIV. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 535—537 (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский дом)).

Основные этапы развития русского героического эпоса. М., Изд-во АН СССР, 1958. 34 стр. (АН СССР. Сов. комитет славистов).

Песня о гневе Грозного на сына. — Вестник Ленингр. унив., 1958, № 14. Серия истории, яз. и лит., вып. 3, стр. 75—103.

Русский героический эпос. Изд. 2-е. М., Гослитиздат, 1958. 603 стр.

Подготовка издания: Былины в 2 томах. Совместно с Б. Н. Путиловым. М., Гослитиздат, 1958.

Рец.: Новый мир, 1958, № 12, стр. 271—272.

Морфология сказки. — International Journal of American Linguistics Indiana, 1958, v. 24, № 4, pp. 1—134 (на англ. яз.).

Рец.: Journal of American Folklore, Philadelphia, 1959, v. 72, N 284, pp. 195—196; C. Lévi-Strauss. La Structure et la Forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp. — Cahiers de l'Institut de science économique appliquée, Paris, 1960, № 99, Serie 7, pp. 1—36.

Перепечатку этой рецензии см.: L'analyse morphologique des contes russes. — International Journal of Senvic Linguistic and Pohiss, S-Gravenhage, III, 1960, pp. 122—158.

Рецензия на книгу: Нарты. Эпос осетинского народа. Сост. В. Абаев и др. М., 1957. — Русский фольклор. Материалы и исследования, III. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 395—399.

Учебник — глазами студентов. — Русская литература, 1958, № 2, стр. 230—233.

Рецензия на книгу: Русское народное поэтическое творчество. Под ред. П. Г. Богатырева. Изд. 2-е, М., 1956.

Рецензия на книгу: В. И. Чичеров. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX в. М., 1957. — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Berlin, 1958, Bd. 4, T. II, SS. 570—572.

Проблемы изучения народно-поэтического творчества. В соавторстве с бригадой специалистов под руководством И. А. Орбели. — Известия АН СССР. Отделение лит. и яз., 1959, т. XVIII, вып. 6, стр. 473—489.

Библиография по русскому фольклору за 1952—1954 г. Совместно с М. Я. Мельц. — В кн.: Bibliographie Internationale des Arts et Traditions

Populaires. Années 1952—1954. Rédigé, avec l'assistanse des collaborateurs, par Robert Waldhaber. Bâle, 1959 (на немецк. яз.).

Рецензия на книги: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Bd. 1—3. Berlin. 1955—1957. — Русский фольклор. Материалы и исследования, IV. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 447—453.

Рецензия на книгу: Русские народные песни Поволжья, вып. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959. — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Berlin, 1959, Bd. 5, T. II, SS. 479—481.

Редактура книги: Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Л., Учпедгиз, 1959. 535 стр.

Вопросы советской науки. Изучение народно-поэтического творчества. В соавторстве с бригадой специалистов под руководством И. А. Орбели. М., Изд-во АН СССР, 1960. 26 стр. (АН СССР).

Основные этапы развития русского героического эпоса. — В кн.: Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 284—311 (АН СССР. Сов. комитет славистов).

Рецензия на книгу: Народные песни Ленинградской области. М., 1958. — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Berlin, 1960, Bd. 6, T. II, SS. 492—494.

Редактура книги: В. Я. Евсеев. Исторические основы карело-финского эпоса, кн. 2. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960. 384 стр. (АН СССР. Карельский филиал. Инст. яз., лит. и истории).

Рец.: Сидельников В. М. и Курсков Ю. В. Выяснение исторических основ карело-финского эпоса. — Скандинавский сборник, VII, Таллин, Эстгиз, 1963, стр. 291—297 (Тартуский гос. унив.).

Исторические основы некоторых русских религиозных празднеств. — Ежегодник музея истории религии и атеизма, V. О преодолении религии в СССР. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 272—296 (АН СССР. Музей истории религии и атеизма).

Принципы определения жанров русского фольклора. — В кн.: Специфика жанров русского фольклора. (Тезисы докладов). Научная конференция. Горький, 1961, стр. 1—4 (Горьковский гос. унив. им. Н. И. Лобачевского. — АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский дом)). (Литогр. изд.).

Подготовка книги: Народные лирические песни. Изд. 2-е. Л., Изд-во «Сов. писатель», 1961. 610 стр. (Библиограф. Большая серия).

Подготовка книги: Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961. 386 стр. (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский дом). Памятники русского фольклора. Гл. ред. А. М. Астахова, В. Г. Базанов, Б. Н. Путилов).

Рец.: Пиккиев И. Народные сказки Архангельской области. — Правда Севера, Архангельск, 1961, № 276, 25 ноября; J. Bárkényi. — Ethnographia, Budapest, 1962, LXXIII, № 3, ol. 485; Mesley Pál. — Műveltség és Hagomány, Budapest, 1963, V, SS. 208—210.

Проблемы исторической песни. — Вопросы литературы, 1962, № 2, стр. 207—209.

Рецензия на книгу: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. М.—Л., 1960.

Об историзме русского эпоса. (Ответ академику Б. А. Рыбакову). — Русская литература, 1962, № 2, стр. 87—91.

Библиография по русскому фольклору за 1955—1956 г. Совместно с М. Я. Мельц. — В кн.: Internationale Volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1955 und 1956. Bearbeitet von Robert Wildhaber. Bonn, 1962 (на немецк. яз.).

Рецензия на книгу: Русский фольклор. Библиографический указатель 1945—1959. Составила М. Я. Мельц. М.—Л., 1961. — Советская этнография, 1962, № 2, стр. 156—158.

Рецензия на книгу: Д. Коккьяра. История фольклористики в Европе. М., 1960. — Советская этнография, 1962, № 4, стр. 210—212.

Фольклор и действительность. — Русская литература, 1963, № 3, стр. 62—84.

Петр Дмитриевич Ухов. Некролог. — Научные доклады высшей школы. Филол. науки, 1963, № 2, стр. 241—242.

Русские аграрные праздники. (Опыт историко-этнографического исследования). Л., Изд-во Ленингр. унив., 1963. 143 стр. (Ленингр. гос. унив. им. А. А. Жданова).

*Рец.:* Sulo Haltsonen. — Virittäjä, Helsinki, 1963, № 2, SS. 283—284; Турбин В. Репортаж со святок. — Молодая гвардия, 1964, № 1, стр. 289—299; Носова Г. — Советская этнография, 1964, № 1, стр. 176—178; Носова Г. — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Berlin, 1964, Bd. 10, T. I, SS. 196—199.

Библиография по русскому фольклору за 1957 и 1958 гг. Совместно с М. Я. Мельц. — В кн.: Internationale Volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1957 und 1958. Bearbeitet von Robert Wildhaber. Bonn, 1963 (на немецк. яз.).

Методы изучения русских аграрных обрядов. — Műveltség és Hagomány, Budapest, 1963, V, ol. 55—65 (на венгерск. яз.).

Сказки братьев Grimm на русском Севере. — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Berlin, 1963, Bd. 9, SS. 104—113 (на немецк. яз.).

Рецензия на книгу: Исторические песни XIII—XVI веков. Издание подготовили Б. Н. Путилов и Б. М. Добровольский. М.—Л., 1960. — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Berlin, 1963, Bd. 9, SS. 412—414.

Рецензия на книгу: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. М.—Л., 1960. — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Berlin, 1963, Bd. 9, SS. 414—415.

Принципы классификации фольклорных жанров. — Советская этнография, 1964, № 4, стр. 147—154.

Жанровый состав русского фольклора. — Русская литература, 1964, № 4, стр. 58—76.

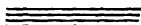
Библиография по русскому фольклору за 1959 и 1960 гг. Совместно с М. Я. Мельц. — В кн.: Internationale Volkskundliche Bibliographie für die

Jahre 1959 und 1960. Bearbeitet von Robert Wildhaber. Bonn, 1964 (на немецк. яз.).

Рецензия на книгу: Н. Stroba ch. Bauernklagen. Berlin, 1964. — Советская этнография, 1964, № 5, стр. 162—165.

Редактура книги: Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов. Вильнюс, 1964. 105 стр. (АН Лит. ССР. Инст. литов. яз. и лит.). (Ротапринт).

Кроме того, В. Я. Проппом опубликован ряд рефератов в журнале «Demos».



---

---

**ПЕРЕЧЕНЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ, НАПЕЧАТАННЫХ  
В I—X ВЫПУСКАХ ЕЖЕГОДНИКА «РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР»  
(1956—1966 гг.)**

**I. ТЕОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ**

1. Азбелев С. Н. Проблемы международной систематизации преданий и легенд. X, стр. 176—195.
2. Аникин В. П. Возникновение жанров в фольклоре. (К определению понятия жанра и его признаков). X, стр. 28—42.
3. Аникин В. П. Какие принципы должны быть положены в основу классификации славянских сказок, славянских народных повестей, сказов, легенд и в основу классификации народной песенной лирики у славян. [Ответ на вопрос для научной анкеты к V Международному съезду славистов]. VIII, стр. 389—391.
4. Аникин В. П. Каково происхождение, каковы типы и принципы классификации славянских народных пословиц и загадок. [Ответ на вопрос для научной анкеты к V Международному съезду славистов]. VIII, стр. 393—394.
5. Аникин В. П. Коллективность как сущность творческого процесса в фольклоре. V, стр. 7—24.
6. Аникин В. П. Об антиисторизме в изучении традиционного фольклора. VI, стр. 34—62.
7. Астахова А. М. Импровизация в русском фольклоре (ее формы и границы в разных жанрах). X, стр. 63—78.
8. Богатырев П. Г. [Выступление по докладу А. Мелихерчика «К проблеме специфики художественного образа в фольклоре» на IV Международном съезде славистов]. V, стр. 301—303.
9. Гусев В. Е. Каково соотношение коллективного и индивидуального творчества в традиционном и современном фольклоре. [Ответ на вопрос для научной анкеты к V Международному съезду славистов]. VIII, стр. 387—389.
10. Гусев В. Е. О коллективности в фольклоре (диалектика личного и массового творчества). X, стр. 3—27.
11. Гусев В. Е. О художественном методе народной поэзии. V, стр. 25—55.
12. Емельянов Л. И. Понятие «фольклор» в советской фольклористике. VI, стр. 5—33.
13. Кинько А. М. [Выступление по докладу А. Мелихерчика «К проблеме специфики художественного образа в фольклоре» на IV Международном съезде славистов]. V, стр. 303—305.
14. Колпакова Н. П. Опыт классификации традиционной крестьянской бытовой песни. V, стр. 167—182.
15. Лазарев А. И. Эстетическая природа рабочего фольклора. X, стр. 43—62.
16. Лазутин С. Г. [Выступление по докладу А. Мелихерчика «К проблеме специфики художественного образа в фольклоре» на IV Международном съезде славистов]. V, стр. 297—301.
17. Мелетинский Е. М. О генезисе и путях дифференциации эпических жанров. V, стр. 81—101.
18. Мелихерчик А. К проблеме специфики художественного образа в фольклоре. [Краткое изложение доклада, прочитанного на IV Международном съезде славистов]. V, стр. 293—295.
19. Новиков Н. В. О проблеме традиционного и индивидуального в советской фольклористике, преимущественно в сказковедении (ответ В. П. Аникину). VI, стр. 63—80.

20. Померанцева Э. В. [Выступление по докладу А. Мелихерчика «К проблеме художественного образа в фольклоре» на IV Международном съезде славистов]. V, стр. 296—297.
  21. Потявин В. М. Каковы современные задачи и принципы картографирования фольклора в славянских странах. [Ответ на вопрос для научной анкеты к V Международному съезду славистов]. VIII, стр. 395—396.
  22. Пропп В. Я. Текстологическое редактирование записей фольклора. I, стр. 196—206.
  23. Путилов Б. Н. Об историческом изучении русского фольклора. V, стр. 56—80.
  24. Путилов Б. Н. О принципах научного издания исторических песен. III, стр. 343—350.
  25. Робинсон А. Н. [Выступление по докладу В. М. Жирмунского «Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса» на IV Международном съезде славистов]. V, стр. 305—310.
  26. Чистов К. В. [Выступление по докладу В. М. Жирмунского «Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса» на IV Международном съезде славистов]. V, стр. 310—313.
  27. Чистов К. В. Какие принципы должны быть положены в основу классификации славянских сказок, славянских народных повестей, сказов, легенд и в основу классификации народной песенной лирики у славян. [Ответ на вопрос для научной анкеты к V Международному съезду славистов]. VIII, стр. 391—392.
- См. также №№ 33, 39, 40, 42, 46, 49, 50, 52, 53, 54, 59, 60, 61, 66, 68, 70, 75, 76, 79, 80—82, 88, 90, 93, 94, 101, 121, 125—128.

## II. ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ФОЛЬКЛОРА СПЕЦИФИКА ОТДЕЛЬНЫХ ЖАНРОВ

28. Акимова Т. М. О жанровой природе русских «удалых» песен. V, стр. 183—199.
29. Алексеева О. Б. Из цензурных материалов о народных песнях. VII, стр. 374—376.
30. Алексеева О. Б. Массовая революционная поэзия горнозаводского Урала начала XX века. IV, стр. 100—119.
31. Алексеева О. Б. Песни горнорабочих Урала о пугачевском движении. II, стр. 155—165.
32. Астахова А. М. [Выступление по докладу В. Я. Проппа «Основные этапы развития русского героического эпоса» на IV Международном съезде славистов]. V, стр. 314—317.
33. Астахова А. М. Сатира и юмор в русском былинном эпосе. II, стр. 5—39.
34. Астахова А. М. Сказки о богатырях русского эпоса. VI, стр. 155—192.
35. Балашов Д. М. Баллада о гибели оклеветанной жены. (К проблеме изучения балладного наследия русского, украинского и белорусского народов). VIII, стр. 132—143.
36. Балашов Д. М. Из истории русской баллады. («Молодец и королева», «Худая жена — жена верная»). VI, стр. 270—286.
37. Балашов Д. М. «Князь Дмитрий и его невеста Домна». (К вопросу о происхождении и жанровом своеобразии баллады). IV, стр. 80—99.
38. Браун М. [Выступление по докладу В. Я. Проппа «Основные этапы развития русского героического эпоса» на IV Международном съезде славистов]. V, стр. 324—326.
39. Браун Максимилиан. Композиция героических народных песен (на материале сербо-хорватского эпоса). V, стр. 157—166.
40. Власова Э. И. О приемах композиции в частушке. V, стр. 231—246.
41. Волков Р. М. К проблеме варианта в изучении былин. II, стр. 98—128.
42. Гельгардт Р. Р. Фантастические образы горняцких сказок и легенд. (К типологической характеристике старого рабочего фольклора). VI, стр. 193—226.
43. Горелов А. А. Трилогия о Ермаке из сборника Кириши Данилова (полемические заметки). VI, стр. 344—376.
44. Гусев В. Е. [Выступление по докладу В. Я. Проппа «Основные этапы развития русского героического эпоса» на IV Международном съезде славистов]. V, стр. 321—324.
45. Гуслистый К. Г. [Выступление по докладу В. Я. Проппа «Основные этапы развития русского героического эпоса» на IV Международном съезде славистов]. V, стр. 317—319.
46. Добровольский Б. М. Цепная строфика русских народных песен. X, стр. 237—247.

47. Домановский Л. В. Крымская война в русском народном творчестве. VI, стр. 245—269.
48. Емельянов Л. И. Из истории определения исторической песни. (К вопросу о предмете изучения). III, стр. 5—25.
49. Емельянов Л. И. Историческая песня и действительность. X, стр. 196—227.
50. Емельянов Л. И. Проблема художественности устного рассказа. V, стр. 247—264.
51. Зайцев В. К., Шаулич Е., Шаулич Н. Сербские плачи. IV, стр. 375—403.
52. Земцовский И. И. О взаимосвязи текста с напевом русской протяжной лирической песни. V, стр. 219—230.
53. Зырянов И. В. Вариантность частушки как признак ее коллективности. X, стр. 289—306.
54. Зырянов И. В. О внутрижанровой классификации частушек. IX, стр. 122—131.
55. Калецкий П. И. К вопросу о проблематике и основных образах исторических песен XVI—XVIII веков. III, стр. 26—45.
56. Кирдан Б. П. К вопросу о жанровой трансформации украинских дум. VIII, стр. 41—50.
57. Колпакова Н. П. Крестьянские бытовые величальные песни. IV, стр. 54—79.
58. Колпакова Н. П. Русская народная игровая песня. III, стр. 69—91.
59. Колпакова Н. П. Типы народной частушки. X, стр. 263—288.
60. Коргузалов В. В. Структуры сказительной речи в русском эпосе. X, стр. 127—148.
61. Лазутин С. Г. Композиция русской народной лирической песни. (К вопросу о специфике жанров в фольклоре). V, стр. 200—218.
62. Линтур П. В. Балладная песня и обрядовая поэзия. X, стр. 228—236.
63. Литвин Э. С. К вопросу о детском фольклоре. III, стр. 92—102.
64. Литвин Э. С. Образ полководца Суворова в русском народном творчестве. IV, стр. 33—53.
65. Литвин Э. С. Русская историческая песня XIX века. VI, стр. 227—244.
66. Лозанова А. Н. Вопросы периодизации русского народного поэтического творчества (от XVIII века до кануна Великого Октября). I, стр. 39—48.
67. Митрофанова В. В. К вопросу о редакциях былин старинных русских записей. II, стр. 286—313.
68. Митрофанова В. В. Специфика русских народных загадок и их связь с другими жанрами фольклора. X, стр. 79—102.
69. Новиков Н. В. О специфике образа в восточнославянской сказке (Кащей бессмертный). X, стр. 149—175.
70. Новиков Н. В. Сатира в русской волшебной сказке записи XIX—начала XX века. II, стр. 40—61.
71. Плисецкий М. М. [Выступление по докладу В. Я. Проппа «Основные этапы развития русского героического эпоса» на IV Международном съезде славистов]. V, стр. 319—321.
72. Позднеев А. В. Лирические песни XVII века. (К вопросу о репертуаре). I, стр. 78—96.
73. Прусаков А. П. Массовая политическая устная поэзия рабочих Москвы и Подмосковья о революции 1905—1907 годов (заметки собирателя). V, стр. 417—433.
74. Путилов Б. Н. К вопросу о составе разинского песенного цикла (былина о соколе-корабле). VI, стр. 305—328.
75. Путилов Б. Н. Об историзме русских былин. X, стр. 103—126.
76. Путилов Б. Н. О некоторых проблемах изучения исторической песни. I, стр. 63—77.
77. Путилов Б. Н. Песня о гневе Ивана Грозного на сына. IV, стр. 5—32.
78. Путилов Б. Н. Песня о Щелкане. III, стр. 46—68.
79. Сенкевич-Гудкова В. В. Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора (на материале песенной лирики кольских саамов). V, стр. 127—145.
80. Скрипиль М. О. Вопросы научной периодизации русского народного поэтического творчества (X—XVII веков). I, стр. 22—38.
81. Тарасенкова Е. Ф. Жанровое своеобразие русских народных сатирических сказок. II, стр. 62—84.
82. Тудоровская Е. А. Некоторые черты доклассового мировоззрения в русской народной волшебной сказке. V, стр. 102—126.
83. Ухов П. Д. Из наблюдений над стилем сборника Кирши Данилова. I, стр. 97—115.



84. Ухов П. Д. Типические места (loci communes) как средство паспортизации былин. II, стр. 129—154.
85. Шаповалова Г. Г. Сатира и юмор в русских пословицах и поговорках. II, стр. 85—97.
86. Шаулич Новица. К вопросу о происхождении сербских героических песен ковского цикла. VIII, стр. 175—180.
87. Шептаев Л. С. Историко-бытовые черты в песнях разинского цикла. VI, стр. 287—304.  
См. также №№ 1—4, 6, 7, 14, 17, 24, 27, 90, 114, 129, 130, 132, 133, 137, 145, 184, 191, 193, 204.

### III. СОВЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ

88. Авбелев С. Н. Современные устные рассказы. IX, стр. 132—177.
89. Алексеева О. Б. [Экспедиция в Костромскую область]. Пыщугский район. VI, стр. 132—135.
90. Аникин В. П. Традиции жанра как критерий фольклорности в современном творчестве (чапушки и пословицы). IX, стр. 82—96.
91. Астахова А. М. Какие виды традиционной народной лирики продолжают оставаться частью современного песенного фольклора. [Ответ на вопрос для научной анкеты к V Международному съезду славистов]. VIII, стр. 385—387.
92. Власова З. И., Мартынова А. Н. Современный фольклорный репертуар одного района. IX, стр. 240—271.
93. Гудошников Я. И. Виды и типы переделок литературных песен в советском фольклоре. (К вопросу о специфике жанра). IX, стр. 115—121.
94. Гусев В. Е. Методика полевых исследований современного фольклора. IX, стр. 195—214.
95. Гусев В. Е. [Экспедиция в Костромскую область]. Галичский район. VI, стр. 149—154.
96. Гусев В. Е. [Экспедиция в Костромскую область]. Красносельский район. VI, стр. 126—132.
97. Добровольский Б. М. Два результата одной поездки. IX, стр. 282—286.
98. Добровольский Б. М. Новая запись былины в Горьковской области. II, стр. 272—276.
99. Добровольский Б. М. [Экспедиция в Костромскую область]. Чухломский район. VI, стр. 140—144.
100. Домановский Л. В. Фронтные и партизанские «дипломатические» письма и послания, их жанр и традиция. IX, стр. 178—194.
101. Емельянов Л. И. Нерешенные проблемы в изучении современного народного творчества. IX, стр. 39—59.
102. Емельянов Л. И. По поводу статьи Ф. И. Лаврова. VII, стр. 164—170.
103. Емельянов Л. И. [Экспедиция в Костромскую область]. Макарьевский район. VI, стр. 135—140.
104. Емельянов Л. И. [Экспедиция в Костромскую область]. Судайский район. VI, стр. 144—146.
105. Земцовский И. И. Песенный быт современной костромской деревни. IX, стр. 287—293.
106. Колпакова Н. П. Народная песня советской эпохи. IX, стр. 97—114.
107. Колпакова Н. П. Новые записи былин на Печоре. II, стр. 251—271.
108. Колпакова Н. П. Новые песни в записях ленинградских фольклорных экспедиций последних лет. V, стр. 434—437.
109. Колпакова Н. П. Традиционная крестьянская бытовая песня к 1950-м годам. VI, стр. 81—93.
110. Копержинский К. А. Былины Восточной Сибири (новые записи). II, стр. 231—250.
111. Кравцов Н. И. Современные болгарские народные песни. III, стр. 279—300.
112. Кравчинская В. А., Ширяева П. Г. Устные рассказы рабочих о Ленине. II, стр. 169—185.
113. Лавров Ф. И. Против нигилистического отношения к современному поэтическому творчеству. (В порядке обсуждения). VII, стр. 153—163.
114. Лазарев А. И. Старое и новое в фольклоре Южного Урала. IX, стр. 272—281.
115. Микушев А. К. Народно-песенное творчество верховьев Вычегды и Печоры. (По материалам фольклорных поездок). IV, стр. 435—439.
116. Микушев А. К. О внебрядовых импровизациях (на материале трудовых импровизаций народа коми). V, стр. 146—156.

117. Митрофанова В. В. Мезенская былинная традиция в наши дни. VI, стр. 94—109.
118. Митрофанова В. В. Экспедиционная работа по русскому фольклору за последние десять лет. IX, стр. 215—228.
119. Митрофанова В. В. [Экспедиция в Костромскую область]. Буйский и Сусанинский районы. VI, стр. 146—149.
120. Новиков Н. В. О состоянии сказочной традиции в Белозерском крае. IX, стр. 229—239.
121. Новиков Н. В. Советские фольклористы и современность. IX, стр. 25—38.
122. Орнатская Т. И. Современные записи традиционного обрядового фольклора. IX, стр. 294—306.
123. Померанцева Э. В. Каковы судьбы героического эпоса и традиционной сказки в современных условиях у славянских народов. [Ответ на вопрос для научной анкеты к V Международному съезду славистов]. VIII, стр. 385.
124. Померанцева Э. В. К вопросу о современных судьбах русской традиционной сказки. VI, стр. 110—124.
125. Потявин В. М. Принципы классификации современной русской народной песни. X, стр. 248—262.
126. Путилов Б. Н. Фольклорное наследие русского народа и современная культура. IX, стр. 60—81.
127. Соймонов А. Д. К вопросу о периодизации народного поэтического творчества советской эпохи. I, стр. 49—62.
128. Соймонов А. Д. Художественная самодеятельность как проблема фольклористики. IX, стр. 3—24.
129. Шуб Т. А. Былины русских старожилов низовьев реки Индигирки. I, стр. 207—236.
130. Шуб Т. А. Исторические песни из Русского Устья. III, стр. 351—365. См. также №№ 50, 53, 54, 59, 141, 143, 157, 158.

#### IV. ВЗАИМОСВЯЗИ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА С ФОЛЬКЛОРОМ ДРУГИХ НАРОДОВ

131. Астахова А. М. Каковы связи и отношения между стихотворными и прозаическими произведениями славянского народного поэтического творчества с исторической и героической тематикой. [Ответ на вопрос для научной анкеты к V Международному съезду славистов]. VIII, стр. 381—383.
132. Бараг Л. Г. «Асілікі» белорусских сказок и преданий. (К вопросу о формировании восточнославянского эпоса). VIII, стр. 29—40.
133. Богатырев П. Г. Образ народного героя в славянских преданиях и сказочная традиция. VIII, стр. 51—55.
134. Горалек Карел. Взаимосвязи в области славянской народной баллады. VIII, стр. 98—101.
135. Земцовский И. И. Баллада о дочке-пташке. (К вопросу о взаимосвязях в славянской народной песенности). VIII, стр. 144—159.
136. Капелушь Елена. Семь польских сказок русского происхождения. VIII, стр. 67—74.
137. Колпакова Н. П. К вопросу о жанровом соотношении бытовых народных песен у восточных славян. VIII, стр. 186—205.
138. Кржижановский Юлиан. Девушка-юноша. (К истории мотива «перемена пола»). VIII, стр. 56—66.
139. Митрофанова В. В. О сходстве русских и болгарских загадок. VIII, стр. 160—174.
140. Новиков Н. В. О собирании и сравнительном изучении восточнославянской сказки. VIII, стр. 81—97.
141. Охрименко П. П. Взаимосвязи народно-песенного творчества восточных славян в годы Великой Отечественной войны. VIII, стр. 229—240.
142. Путилов Б. Н. Русская историческая баллада в ее славянских отношениях. VIII, стр. 102—131.
143. Соймонов А. Д. Новые процессы в фольклоре восточных славян. VIII, стр. 241—272.
144. Соколова В. К. Каковы связи и отношения между стихотворными и прозаическими произведениями славянского поэтического творчества с исторической и героической тематикой. [Ответ на вопрос для научной анкеты к V Международному съезду славистов]. VIII, стр. 383—384.
145. Шептаев Л. С. Сербская песня о Куликовской битве. VIII, стр. 181—185. См. также №№ 3, 4, 25—27, 35, 147.

## V. ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА, ПУБЛИЦИСТИКА

146. Абаев В. И. Образ Вия в повести Н. В. Гоголя. III, стр. 303—307.
147. Азбелев С. Н. Летописание и фольклор. VIII, стр. 3—28.
148. Азбелев С. Н. Новгородские былины и летопись. VII, стр. 44—51.
149. Анкин В. П. Сказки В. Бианки и фольклор. III, стр. 243—259.
150. Архангельская В. К. Фольклор в волжских рассказах В. Г. Короленко. VII, стр. 115—128.
151. Бабушкин Н. Ф. Фразеологические обороты в сочинениях В. И. Ленина (пословицы, поговорки, крылатые слова). I, стр. 5—21.
152. Базанов В. Г. Семейные и местные предания в «Автобиографии» Н. Г. Чернышевского. III, стр. 132—152.
153. Боголюбова Н. Н. Фольклор в романе А. П. Чапыгина «Разин Степан». III, стр. 225—242.
154. Былов В. М. «Деяния Петра Великого» И. И. Голикова как материал для изучения фольклора XVIII века. IV, стр. 120—133.
155. Власова Э. И. Рассказы В. Г. Короленко о бродягах и фольклор. IV, стр. 240—267.
156. Власова Э. И. Фольклорные записи В. Г. Короленко. II, стр. 186—219.
157. Выходцев П. С. Литература или фольклор? (К вопросу о современном народном творчестве). V, стр. 265—292.
158. Выходцев П. С. Советская литература и устное народное поэтическое творчество. (Методология вопроса). VII, стр. 3—25.
159. Гин М. М. Спор о великом грешнике. (Некрасовская легенда «О двух великих грешниках» и ее источники). VII, стр. 84—97.
160. Гусев В. Е. К вопросу о фольклорном источнике «Песни о Соколе» А. М. Горького. (Памяти В. А. Десницкого). IV, стр. 268—274.
161. Гусев В. Е. К спору об авторе песни «Славное море...». I, стр. 116—124.
162. Емельянов Л. И. К вопросу о фольклоризме древней русской литературы. VII, стр. 26—43.
163. Зайденшнур Э. Е. Работа Л. Н. Толстого над русскими былинами. (К 50-летию со дня смерти Л. Н. Толстого). V, стр. 329—366.
164. Землянова Л. М. О роли фольклора в литературной деятельности П. И. Якушкина. III, стр. 184—202.
165. Ионин Г. Н. Фольклорные мотивы в поэзии Г. Р. Державина 1800-х годов. VII, стр. 52—66.
166. Колесницкая И. М. Природа в крестьянских поэмах Н. А. Некрасова и в народном творчестве. III, стр. 153—183.
167. Кукульский Лешек. Отзвук русского фольклора в «Пане Тадеуше» А. Мицкевича. VIII, стр. 75—80.
168. Кулиш Ж. В. «Снегурочка» А. Н. Островского и народная сказка. VII, стр. 106—114.
169. Лазутин С. Г. Каковы современные задачи фольклористики в изучении проблемы взаимоотношения народно-поэтического творчества и литературы (фольклор и древняя, средневековая и новая литература). [Ответ на вопрос для научной анкеты к V Международному съезду славистов]. VIII, стр. 396—398.
170. Литвин Э. С. Валерий Брюсов и русское народное творчество. VII, стр. 136—152.
171. Литвин Э. С. Фольклорные источники «Сказа о тульском Косом Левше и о стальной блохе» Н. С. Лескова. I, стр. 125—134.
172. Лупанова И. П. О двух изданиях (первом и четвертом) сказки П. П. Ершова «Конек Горбунок». III, стр. 334—342.
173. Лурье А. Н. Фольклор в прозе Н. А. Некрасова. VII, стр. 98—105.
174. Матвейчук Н. Ф. Пословицы и поговорки в повести Горького «Фома Гордеев». I, стр. 135—151.
175. Молдавский Д. М. Некоторые вопросы фольклоризма В. М. Гаршина. VII, стр. 129—135.
176. Новикова А. М. Песни А. В. Кольцова в устном народном творчестве. III, стр. 103—131.
177. Позднеев А. В. Польские песни в русских рукописных песенниках XVIII века. VIII, стр. 206—214.
178. Померанцева Э. В. Александр Блок и фольклор. III, стр. 203—224.
179. Тудоровская Е. А. Становление жанра народной баллады в творчестве А. С. Пушкина. VII, стр. 67—83.
180. Шаповалова Г. Г. Псковский рукописный сборник начала XVIII века. IV, стр. 305—330.  
См. также №№ 93, 100, 138.

## VI. ИСТОРИОГРАФИЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

181. Алексеева О. Б. Исторические песни в публикациях Н. И. Костомарова и А. Н. Мордовцевой. VI, стр. 329—343.
182. Аникин В. П. М. Н. Сперанский как историк и теоретик фольклора. VII, стр. 241—258.
183. Базанов В. Г. И. И. Введенский и Н. Г. Чернышевский. (К истории русской фольклористики). I, стр. 155—195.
184. Базанов В. Г. К вопросу о фольклоре и фольклористике в годы революционной ситуации в России. (1859—1861). VII, стр. 189—216.
185. Бахтин В. С. Дополнения к сборнику А. Ф. Гильфердинга. (Былины И. А. Касьянова). II, стр. 220—230.
186. Берков П. Н. Одна из старейших записей «Царя Максимилиана» и «Шайки разбойников» (1885). IV, стр. 331—374.
187. Бхоттачарджо Ашутос. Изучение фольклора в Бенгалии. II, стр. 331—334.
188. Виноградов С. А. Новые документы о выступлениях И. Т. Рябинина. V, стр. 413—416.
189. Власова Э. И. Коллекция лирических песен в собрании П. В. Киреевского (30-е годы XIX в.). VII, стр. 328—342.
190. Гаген-Торн Н. И. Из истории болгарской фольклористики XIX века. III, стр. 260—278.
191. Гельгардт Р. Р. Об изучении рабочего фольклора. VIII, стр. 215—228.
192. Гольберг М. Я. Проблемы народно-песенной стилистики в работах А. А. Поттебни. VIII, стр. 336—356.
193. Горелов А. А. Кем был автор сборника «Древние российские стихотворения». VII, стр. 293—312.
194. Грановский Б. Б. Неизвестный список напевов «Древних российских стихотворений» Кириши Данилова. IV, стр. 134—140.
195. Гусев В. Е. Проблемы теории и истории фольклора в трудах А. Н. Веселовского конца XIX—начала XX века. VII, стр. 217—240.
196. Домановский Л. В. Вологодский вариант былины о Василии Буслаеве. (Неопубликованная запись П. И. Саввантова). II, стр. 277—285.
197. Домановский Л. В. Собрание песен Саратовской губернии А. Н. Пасхаловой. VII, стр. 343—353.
198. Егоров Б. Ф. К вопросу о месте А. Н. Пыпина-фольклориста в общественной борьбе 1860-х годов. IV, стр. 168—173.
199. Землянова Л. М. Проблема народности литературы и народного творчества в эстетической концепции Н. Г. Чернышевского. VII, стр. 171—188.
200. Карская Т. С. О поездке Е. Э. Линевой в Крайну летом 1913 года. III, стр. 308—320.
201. Колесницкая И. М. И. И. Срезневский как фольклорист (1840—1850-е годы). VIII, стр. 296—328.
202. Колесницкая И. М. Письма П. Н. Рыбникова к И. И. Срезневскому. IV, стр. 281—304.
203. Кошелев Я. Р. Новые материалы о С. И. Гуляеве. VII, стр. 367—373.
204. Лазутин С. Г. Изучение частушки и некоторые вопросы историографии русской фольклористики. VII, стр. 259—275.
205. Мельц М. Я. А. Н. Пыпин — исследователь фольклора зарубежных славян. VIII, стр. 357—372.
206. Мельц М. Я. М. К. Азадовский как фольклорист-библиограф. IX, стр. 307—321.
207. Мельц М. Я. О VI выпуске «Песен, собранных П. В. Киреевским». (Текстологические заметки). V, стр. 382—390.
208. Микушев А. К. Из истории русской науки о коми народной поэзии. (По материалам фондов А. М. Шегрена и П. И. Саввантова). IV, стр. 230—239.
209. Недо Пауль. Н. И. Срезневский и сербо-лужицкая фольклористика. VIII, стр. 288—295.
210. Новиков Н. В. Г. И. Парихин и его фольклорные записи в сборнике И. П. Сахарова. (По архивным материалам). IV, стр. 141—154.
211. Новиков Н. В. Н. А. Иваницкий и его переписка с П. В. Шейном. (Материалы к биографии собирателя). III, стр. 321—329.
212. Новиков Н. В. П. В. Шейн как составитель сборника «Русские народные песни». V, стр. 391—412.
213. Новиков Н. В. Сборник П. В. Шейна «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.». VII, стр. 313—327.
214. Пьяных М. Ф. Из истории создания «Энциклопедии славянской филологии». Неизвестные письма В. Ягича к А. Н. Пыпину. VIII, стр. 373—380.

215. Ровда К. И. Русские связи чешского фольклориста. VIII, стр. 329—335.  
 216. Серман И. Э. Карл Маркс о русских исторических песнях разинского цикла. IV, стр. 277—280.  
 217. Соймонов А. Д. Вопросы изучения классического фольклора в русской науке конца XIX века. IV, стр. 196—218.  
 218. Соймонов А. Д. Записи былин первой половины XIX века в собрании П. В. Киреевского. (К истории собрания и издания). V, стр. 367—381.  
 219. Соловьев А. В. Материалы для биографии П. Н. Рыбникова. (К 125-летию со дня его рождения). III, стр. 330—333.  
 220. Стойкова Стефана. Вклад ученых России в развитие болгарской фольклористики XIX века. VIII, стр. 273—287.  
 221. Ухов П. Д. Об издании «Песен» П. Н. Рыбникова П. А. Бессоновым и А. Е. Грузинским. IV, стр. 155—167.  
 222. Хексельшнайдер Э. К истории изучения русского фольклора в Германии в первой половине XIX века. VII, стр. 276—292.  
 223. Ширяева П. Г. Семен Михайлович Пономарев. (Из истории русской фольклористики 80-х годов XIX века). IV, стр. 174—195.  
 224. Эвентов И. С. М. И. Калинин о народном творчестве. IV, стр. 219—229.  
 См. также №№ 6, 19, 29, 140, 156, 163.

## VII. PERSONALIA

225. Астахова А. М., Путилов Б. Н. К семидесятилетию Варвары Павловны Адриановой-Перетц. III, стр. 369—371.  
 226. [Астахова А. М., Путилов Б. Н.]. К 70-летию В. М. Жирмунского. VII, стр. 377—381.  
 227. Гусев В. Е. Владимир Павлович Бирюков. (К семидесятилетию со дня рождения). III, стр. 372—377.  
 228. [Лозанова А. Н.]. А. М. Астахова. (К 70-летию со дня рождения). I, стр. 303—305.  
 229. Путилов Б. Н. Владимир Яковлевич Пропп. (К 70-летию со дня рождения). X, стр. 335—337.  
 230. [Путилов Б. Н.]. М. О. Скрипиль. [Некролог]. II, стр. 335—337.  
 См. также №№ 242, 250, 253, 255.

## VIII. РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ

231. Акимова Т. М. Русская народная драма XVII—XX веков. Тексты пьес и представлений. Редакция, вступительная статья и комментарии П. Н. Беркова. М., 1953. II, стр. 341—348.  
 232. Астахова А. М. Главы о русском фольклоре в зарубежной книге по истории русской литературы. [Рец. на гл. I—III в кн.: Ю. Сазонова. История русской литературы. Древний период. Нью-Йорк, 1955]. III, стр. 400—403.  
 233. Берков П. Н. Ценный почин. [Рец. на статью: Р. Р. Гельгардт. Об исторических мотивах в сказах П. Бажова. В кн.: Павел Петрович Бажов. Сб. статей и воспоминаний. Ред.-составитель К. В. Рождественская. Молотов, 1955, стр. 69—172]. III, стр. 399—400.  
 234. Каргаполов Н. А. Фольклор на страницах журнала «Сибирские огни». V, стр. 457—462.  
 235. Кошелев Я. Р. Исследование по истории сибирской фольклористики (Л. Е. Элиасов. Русский фольклор Восточной Сибири, ч. I. Улан-Удэ, 1958, стр. 1—182). V, стр. 463—465.  
 236. Мельц М. Я. Современная фольклорная библиография (обзор). X, стр. 307—334.  
 237. Пропп В. Я. В. И. Малышев. Повесть о Сухане. Из истории русской повести XVII века. М.—Л., 1956. II, стр. 348—350.  
 238. Пропп В. Я. Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Bd. I—III. Berlin, 1955—1957. IV, стр. 447—453.  
 239. Пропп В. Я. Carl Stief. Studies in the Russian Historical Song. København, 1953. II, стр. 350—352.  
 240. Пропп В. Я. Нарты. Эпос осетинского народа. Изд. подгот. В. И. Абаев, Н. Г. Джусоев, Р. А. Ивнев и Б. А. Калоев. М., 1957. III, стр. 395—399.  
 См. также №№ 1, 118, 191, 207, 213, 221.

## IX. БИБЛИОГРАФИЯ

241. Берков П. Н. Материалы для библиографии литературы о русских народных (лубочных) картинках. (К 75-летию выхода в свет «Русских народных картинок» Д. А. Ровинского). II, стр. 353—362.

242. Бирюков В. П. Опись архива и библиография печатных работ по уральскому фольклору В. П. Бирюкова. III, стр. 377—392.
243. Мельц М. Я. Актуальные проблемы современного народного творчества. Материалы для библиографии. IX, стр. 322—330.
244. Мельц М. Я. Библиографический указатель литературы по фольклору на русском языке (1956 год). IV, стр. 454—529.
245. Мельц М. Я. Библиография авторефератов диссертаций по проблемам народного поэтического творчества (1949—1955 годы). I, стр. 313—346.
246. Мельц М. Я. Библиография авторефератов диссертаций по проблемам народного поэтического творчества (1956 год). II, стр. 363—373.
247. Мельц М. Я. Вопросы истории фольклора. (Материалы к библиографии). VI, стр. 377—389.
248. Мельц М. Я. Вопросы теории фольклора. (Материалы к библиографии). V, стр. 441—454.
249. Мельц М. Я. Славянский фольклор. Материалы, опубликованные на русском языке в советской и зарубежной печати (1945—1956 годы). III, стр. 404—444.
250. Мельц М. Я. Список печатных работ В. Я. Проппа в области фольклора. X, стр. 337—343.
251. Мельц М. Я. Фольклор западных и южных славян. Материалы, опубликованные на русском языке в советской и зарубежной печати (1957—1961). VIII, стр. 399—434.
252. Мельц М. Я. Фольклор и русская советская литература (1956—1960). Материалы к библиографии. VII, стр. 382—402.
253. Список работ А. М. Астаховой. I, стр. 303—310.

#### Х. ХРОНИКА

254. Алексеева О. Б. Всесоюзное совещание фольклористов. IV, стр. 407—412.
255. Алексеева О. Б., Емельянов Л. И. Научная сессия, посвященная 70-летию А. М. Астаховой. II, стр. 326—331.
256. Астахова А. М. Совещание по вопросам изучения русского народного поэтического творчества. I, стр. 239—281.
257. Астахова А. М. Совещание по вопросам собирания и изучения фольклора Севера. IV, стр. 412—416.
258. Бабушкин Н. Ф., Кошелев Я. Р. Изучение и собирание фольклора в Томском университете и Педагогическом институте. IV, стр. 423—425.
259. Василенко В. А. Опыт работы студенческого кружка фольклористов. V, стр. 468—469.
260. Горелов А. А., Гусев В. Е. Конференция по изучению фольклора Сибири и Дальнего Востока. V, стр. 465—468.
261. [Гусев В. Е.] Экспедиция в Костромскую область. VI, стр. 125.
262. Добровольский Б. М. О межобластном совещании в Свердловске по обобщению «Свода русского фольклора». II, стр. 325—326.
263. Колпакова Н. П. Песенная комиссия Русского географического общества. VII, стр. 354—366.
264. Костюхин Е., Ожегова С. Запись русских сказок в 1956—1957 годах в Карелии. IV, стр. 432—435.
265. Кралина Н. П. Собирание и изучение фольклора удмуртов. IV, стр. 439—443.
266. Кругляшова В. П., Кукшанов В. В. Собирание народно-поэтического творчества на Урале. IV, стр. 426—432.
267. Лавров Ф. И. Институт искусствоведения, фольклора и этнографии Академии наук УССР. I, стр. 296—298.
268. Маскаев А. И. Собирание и изучение фольклора в Мордовии за 1954—1955 годы. I, стр. 298—300.
269. Микушев А. Изучение фольклора в Коми АССР. I, стр. 300—302.
270. Минц С. И. Сектор фольклора Государственного литературного музея. I, стр. 294—296.
271. Новиков Н. В. «Свод русского фольклора». II, стр. 317—324.
272. Новиков Н. В., Алексеева О. Б., Емельянов Л. И. Сектор народного творчества Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в 1954—1955 годах. I, стр. 282—289.
273. Померанцева Э. В. Кафедра фольклора Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. I, стр. 292—294.
274. Соколов Ф. В., Балашов Д. М., Митрофанова В. В. Экспедиции сектора народного творчества Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в 1957—1958 годах. IV, стр. 417—423.
275. Шотт И. М. Сектор народного творчества народов СССР Института мировой литературы им. Горького АН СССР. I, стр. 289—292. См. также № 226.

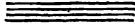
## УКАЗАТЕЛЬ ЖАНРОВ И ВИДОВ ФОЛЬКЛОРА

- Предания 1, 27, 50, 88, 132, 133, 147, 152.  
 Легенды 1, 27, 42, 50, 88.  
 Сказки 3, 34, 42, 69, 70, 81, 82, 120, 124, 132, 133, 136, 140, 149, 168.  
 Былины 32, 33, 38, 41, 44, 45, 60, 67, 71, 74, 75, 84, 98, 107, 110, 117, 129, 148, 163, 185, 188, 196, 218.  
 Героический эпос других народов 39, 51, 86, 240.  
 Исторические песни 24, 43, 48, 49, 55, 65, 76—78, 87, 130, 145, 181, 216, 239.  
 Баллады 35, 36, 37, 62, 134, 135, 142, 179.  
 Лирические песни 14, 29, 30, 31, 46, 52, 57, 58, 61, 72, 73, 79, 91, 106, 109, 111, 125, 137, 176, 177, 189.  
 Частушки 40, 53, 54, 59, 90, 204.  
 Причитания 51, 122.  
 Загадки 68, 139.  
 Пословицы, поговорки, крылатые слова 4, 85, 90, 151, 174.  
 Народная драма 186, 231.  
 Детский фольклор 63.

## УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ И РЕЦЕНЗЕНТОВ

- Абаев В. И. 146.  
 Азбелев С. Н. 1, 88, 147, 148.  
 Акимова Т. М. 28, 231.  
 Алексеева О. Б. 29—31, 89, 181, 254, 255, 272.  
 Аникин В. П. 2—6, 90, 149, 182.  
 Астахова А. М. 7, 32—34, 91, 131, 225, 226, 232, 256, 257.  
 Архангельская В. К. 150.  
 Бабушкин Н. Ф. 151, 258.  
 Базанов В. Г. 152, 183, 184.  
 Балашов Д. М. 35—37, 274.  
 Барак Л. Г. 132.  
 Бахтин В. С. 185.  
 Берков П. Н. 186, 233, 241.  
 Бирюков В. П. 242.  
 Богатырев П. Г. 8, 133.  
 Боголюбова Н. Н. 153.  
 Браун М. 38, 39.  
 Бхоттачарджо А. 187.  
 Былов В. М. 154.  
 Василенко В. А. 259.  
 Виноградов С. А. 188.  
 Власова Э. И. 40, 92, 155, 156, 189.  
 Волков Р. М. 41.  
 Выходцев П. С. 157, 158.  
 Гаген-Торн Н. И. 190.  
 Гельгардт Р. Р. 42, 191.  
 Гин М. М. 159.  
 Гольберг М. Я. 192.  
 Горалек К. 98—101.  
 Горелов А. А. 43, 193, 260.  
 Грановский Б. Б. 194.  
 Гудощников Я. И. 93.  
 Гусев В. Е. 9—11, 44, 94—96, 160, 161, 195, 227, 260, 261.  
 Гуслистый К. Г. 45.  
 Добровольский Б. М. 46, 97—99, 262.  
 Домановский Л. В. 47, 100, 196, 197.  
 Егоров Б. Ф. 198.  
 Емельянов Л. И. 12, 48—50, 101—104, 162, 255, 272.  
 Зайденшнур Э. Е. 163.  
 Зайцев В. К. 51.  
 Землянова Л. М. 164, 199.  
 Земцовский И. И. 52, 105, 135.  
 Зырянов И. В. 53, 54.  
 Ионин Г. Н. 165.  
 Калецкий П. И. 55.  
 Капелушь Е. 136.  
 Каргаполов Н. А. 234.  
 Карская Т. С. 200.  
 Кинько А. М. 13.  
 Кирдан Б. П. 56.  
 Колесницкая И. М. 166, 201, 202.  
 Колпакова Н. П. 14, 57—59, 106—109, 137, 263.  
 Копержинский К. А. 110.  
 Коргузалов В. В. 60.  
 Костюхин Е. 264.  
 Кошелев Я. Р. 203, 235, 258.  
 Кравцов Н. И. 111.  
 Кравчинская В. А. 112.  
 Кралина Н. П. 265.  
 Кржижановский Ю. 138.  
 Кругляшова В. П. 266.  
 Кукульский Л. 167.  
 Кукшанов В. В. 266.  
 Куляш Ж. В. 168.  
 Лавров Ф. И. 113, 267.  
 Лазарев А. И. 15, 114.  
 Лазутин С. Г. 16, 61, 169, 204.  
 Линтур П. В. 62.  
 Литвин Э. С. 63—65, 170, 171.  
 Лозанова А. Н. 66, 228.  
 Лупанова И. П. 172.  
 Лурье А. Н. 173.  
 Мартынова А. Н. 92.  
 Маскаев А. И. 268.  
 Матвейчук Н. Ф. 174.  
 Мелетинский Е. М. 17.  
 Мелихерчик А. 18.  
 Мельц М. Я. 205—207, 236, 243—252.  
 Микушев А. К. 115, 116, 208, 269.  
 Минц С. И. 270.

- Митрофанова В. В. 67, 68, 117—119, 139, 274.  
 Молдавский Д. М. 175.
- Недо П. 209.  
 Новиков Н. В. 19, 69, 70, 120, 121, 140, 210—213, 271, 272.  
 Новикова А. М. 176.
- Ожегова С. 264.  
 Орнатская Т. И. 122.  
 Охрименко П. П. 141.
- Плисецкий М. М. 71.  
 Позднеев А. В. 72, 177.  
 Померанцева Э. В. 20, 123, 124, 178, 273.  
 Потявин В. М. 21, 125.  
 Пропп В. Я. 22, 237—240.  
 Прусаков А. П. 73.  
 Путилов Б. Н. 23, 24, 74—78, 126, 142, 225, 226, 229, 230.  
 Пьяных М. Ф. 214.
- Робинсон А. Н. 25.  
 Ровда К. И. 215.
- Сенкевич-Гудкова В. В. 79.  
 Серман И. Э. 216.  
 Скрипиль М. О. 80.  
 Соймонов А. Д. 127, 128, 143, 217, 218.  
 Соколов Ф. В. 274.  
 Соколова В. К. 144.  
 Соловьев А. В. 219.  
 Стойкова С. 220.
- Тарасенкова Е. Ф. 81.  
 Тудоровская Е. А. 82, 179.
- Ухов П. Д. 83, 84, 221.
- Хексельшнайдер Э. 222.
- Чистов К. В. 26, 27.
- Шаповалова Г. Г. 85, 180.  
 Шаулич Е. 51.  
 Шаулич Н. 51, 86.  
 Шептаев Л. С. 87, 145.  
 Ширяева П. Г. 112, 223.  
 Шотт И. М. 275.  
 Шуб Т. А. 129, 130.
- Эвентов И. С. 224.





---

---

**ПЕРЕЧЕНЬ РЕЦЕНЗИЙ  
НА ЕЖЕГОДНИК «РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР»**

(до 1 VII 1965)

**На вып. I (1956):**

Чистов К. — Вопросы литературы, 1957, № 3, стр. 217—220.

**На вып. II (1957):**

Аникин В. — Вопросы литературы, 1958, № 12, стр. 215—219.

**На вып. I и II (1956—1957):**

Мордвинцев О. Збірник праць з російського фольклору. — Народна творчість та етнографія, 1958, № 4, стр. 143—145.

Krader В. — Journal of American Folklore, 1960, v. 73, № 89, pp. 258—261.

**На вып. III (1958):**

Strzała K. — Lud, 1961, t. 46, str. 354—357.

**На вып. IV (1959):**

Домановский Л. В. — Сов. этнография, 1960, № 4, стр. 195—197.

Veneš В. — Český lid, 1961, № 2, str. 86—87.

**На вып. I—IV (1956—1959):**

Hexelschneider E. — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 1961, B. 7, SS. 295—301.

Zilinský O. — Slovenský národopis, 1963, № 1, str. 154—164.

**На вып. V (1960):**

Померанцева Э. — Вопросы литературы, 1961, № 12, стр. 210—213.

Zuga A. — Lud, 1963, t. 48, str. 496—498.

Tudoran-Georgesku M. — Revista de folclor, 1961, № 3—4, pp. 102—105.

**На вып. VII (1962):**

Померанцева Э. — Вопросы литературы, 1963, № 6, стр. 223—226.

**На вып. VIII (1963):**

Милошевић Н. — Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 1964, књ. 30, № 3—4, сс. 311—312.

**Аннотация на вып. VII и VIII:**

Детоев 1964, Н. 1, стр. 92—97.

---



---



---

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
<i>В. Е. Гусев.</i> О коллективности в фольклоре (диалектика личного и массового творчества) . . . . .	3
<i>В. П. Аникин.</i> Возникновение жанров в фольклоре (к определению понятия жанра и его признаков) . . . . .	28
<i>А. И. Лазарев.</i> Эстетическая природа рабочего фольклора . . . . .	43
<i>А. М. Астахова.</i> Импровизация в русском фольклоре (ее формы и границы в разных жанрах) . . . . .	63
<hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/>	
<i>В. В. Митрофанова.</i> Специфика русских народных загадок и их связь с другими жанрами фольклора . . . . .	79
<i>Б. Н. Путилов.</i> Об историзме русских былин . . . . .	103
<i>В. В. Коргузалов.</i> Структуры сказительской речи в русском эпосе . . . . .	127
<i>Н. В. Новиков.</i> О специфике образа в восточнославянской сказке (Кашей Бессмертный) . . . . .	149
<i>С. Н. Азбелев.</i> Проблемы международной систематизации преданий и легенд	176
<i>Л. И. Емельянов.</i> Историческая песня и действительность . . . . .	196
<i>П. В. Линтур.</i> Балладная песня и обрядовая поэзия . . . . .	228
<i>Б. М. Добровольский.</i> Цепная строфика русских народных песен . . . . .	237
<i>В. М. Попявин.</i> Принципы классификации современной русской народной песни . . . . .	248
<i>Н. П. Колпакова.</i> Типы народной частушки . . . . .	264
<i>И. В. Зырянов.</i> Вариантность частушки как признак ее коллективности . . . . .	289
<hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/>	
<i>М. Я. Мельц.</i> Современная фольклорная библиография (обзор) . . . . .	307
<hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/>	
<i>Б. Н. Путилов.</i> Владимир Яковлевич Пропп (К 70-летию со дня рождения)	335
<i>М. Я. Мельц.</i> Список печатных работ В. Я. Проппа в области фольклора . . . . .	337
<hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/>	
Перечень статей и материалов, напечатанных в I—X выпусках ежегодника «Русский фольклор» (1956—1966 гг.) . . . . .	344
Перечень рецензий на ежегодник «Русский фольклор» (до 1 VII 1965) . . . . .	355

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
2	11 снизу	данных	жанров
19	4 "	Ј. Допућа.	Ј. Допућа.
84	18 сверху	слоев	слов
153	13 "	Романов, VI, 26, вариант, стр. 245—246).	ский, 64).
156	9 "	„яспусти	„испусъти
163	19 снизу	47), <sup>27</sup>	474), <sup>27</sup>
214	16 сверху	А. И. Скафтымовым	А. П. Скафтымовым
273	24 снизу	слово	свово
279	2 сверху	1918	1917
281	18 "	камень“, <sup>35</sup>	камень“), <sup>35</sup>
282	25 "	даже	реже
300	27 снизу	дворя	двора

Русский фольклор, т. X