

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

ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ФОРМЫ

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР

XIV



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Ленинградское отделение
ЛЕНИНГРАД • 1974

Ответственный редактор *А. А. ГОРЕЛОВ*

П $\frac{70202-505}{042(02)-74}$ 278-74

© Издательство «Наука» 1974

В. П. АНИКИН

ИЗМЕНЕНИЕ И УСТОЙЧИВОСТЬ ТРАДИЦИОННОГО ЯЗЫКОВОГО СТИЛЯ И ОБРАЗНОСТИ В БЫЛИНАХ

Эпос эпохи, не знавшей записи, по необходимости требует гипотетического исследования, которое опирается на общие теоретико-методологические решения. Такое изучение основывается на знании общих закономерностей в развитии эпоса. Предпринимавшиеся до сей поры попытки исторического истолкования песенно-эпической старины во всех случаях исходили из общеконцепциальных и общих социально-исторических положений, принятых за истину, добытую в итоге развития теоретико-методологической и социально-исторической мысли своего времени. Без решения наиболее важных теоретико-методологических вопросов нельзя и думать о сколько-нибудь успешном историческом анализе эпоса.

В число общих теоретико-методологических проблем, от верного решения которых зависит правильное понимание исторического развития эпоса, входит вопрос о своеобразии творческой работы эпических певцов. Их творчество носит традиционный характер: предшествующие творческие акты продолжают в последующих. Недавний опыт сопоставления вариантов былины в границах частной проблематики привел к выводам, которые подтверждают это, хотя они и противоречат некоторым исходным взглядам ученых, проделавших этот опыт.¹ Полагаю, что и Б. Н. Путилов, и В. М. Гацак доказали правильность идеи о традиционной устойчивости эпоса, и было бы логичным для них не делать уступок противоположной концепции неустойчивой динамики эпоса.

Анализ традиционной устойчивости и одновременно подвижности былин в границах традиции есть путь к уяснению практических исследовательских приемов, ведущих к историческому изучению былин. Традиционность песенно-эпического процесса нуждается в исследовании с точки зрения степени и форм, в которых проявляют себя устойчивость и подвижность. Такое изучение необходимо ради уяснения возможности и глубины исторического изучения эпоса того времени, от которого не дошло никаких записей. Если бы оказалось, что в былинах моменты устойчивости преобладают над изменениями, то можно было бы сделать вывод, что традиционная устойчивость идет с давних времен и, следовательно, по поздним записям можно судить о древнейшем состоянии эпоса. И, напротив, если бы оказалось, что былина при всей зави-

¹ Б. Н. Путилов. Искусство былинного певца (из текстологических наблюдений над былинами). — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966, стр. 220—259; В. М. Гацак. Эпический певец и его текст. — В кн.: Текстологическое изучение эпоса. М., 1974, стр. 7—46.

симости от последующих творческих актов более подвижна, чем устойчива, то следовало бы думать, что от старины в эпосе сохранилось совсем немного, и это по необходимости сильно ограничило бы историческое исследование эпоса. Может оказаться и так: эпос в чем-то будет устойчивым, а в чем-то подвижным. Этот вывод помог бы уяснить те моменты, на которые в первую очередь должен обратить внимание историк эпоса.

Статичные и динамичные элементы эпоса необходимо изучать, считаясь со сложным составом былины как художественного произведения. Такое исследование целесообразно вести на разных уровнях, начав с изучения речевой стилистики (языкового стиля), и продолжать его в отношении образно-тематических, сюжетно-композиционных, идейных и жанровых компонентов былины. В небольшой статье целиком осуществить этот анализ невозможно: здесь предлагается рассмотрение былинной статики и динамики лишь на уровне языкового стиля и образно-тематических деталей.

I

Во избежание недоразумения укажу, что самое понятие речевого или языкового стиля берется здесь и в дальнейшем как «рабочее» — в прямом узком значении: старые дореволюционные учебники по теории словесности именовали явления, так изучаемые, слогом. Это понимание стиля изредка встречается и в практике современных литературоведов.² Без сомнения, правы все те исследователи, которые отвергли узость толкования самого понятия «стиль», полагая со всем основанием, что нет категории более емкой:³ ведь стилистическая характерность присуща всем компонентам художественного произведения как эстетического единства. Тем не менее вряд ли оспорима целесообразность вычленения в сложном синтетическом понятии «стиль» собственно его речевого выражения — или, как писал Б. В. Томашевский, — «своеобразия языкового выражения».⁴

Произведем сравнение двух записей былины *одного и того же* певца. Всего естественнее здесь столкнуться с устойчивостью языковой, речевой основы былины, в особенности если певец склонен сохранять раз выработанный текст. Таким был пудожский певец Никифор Прохоров. А. Е. Грузинский, комментировавший второе издание «Песен» П. Н. Рыбникова, отмечал «необычайную твердость памяти» сказителя.⁵ Заключение было сделано на основе сопоставления повторных записей. И тем показательнее, что устный текст даже у такого певца не оставался совсем неизменным.

Запись П. Н. Рыбникова:

Испод дуба, дуба дуба сырого,
Испод того камешка спод яхонта
Выходила выбегала мати Волга река,
Устьем бежит-то в сине море,

² См., например: Н. К. Пиксанов. Творческая история «Горя от ума», М., 1974, стр. 158 и др.; Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. Л., 1959, стр. 9, 12.

³ См. об этом: П. В. Палиевский. Постановка проблемы стиля. — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Производство. Литературное развитие. М., 1965, стр. 9, 10 и др.; А. Н. Соколов. Теория стиля. М., 1968, стр. 16 и др.

⁴ Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение, стр. 12.

⁵ Рыбн., т. II, М., 1910, стр. 78.

Во то во сине море во Турецкое.
 На той ли на матушке на Волге реке
 Бежало-бежит тридцать три корабля,
 Тридцать три корабля бежит без одного.

(№ 123, ст. 7—14)

Запись А. Ф. Гильфердинга:

А из-под дуба дуба дуба сырого,
 А из-под того спод камешка спод яфонта,
 А выходила выбегала там Волга мать река,
 Да как устьём бежит да во синё море,
 А во то во синё море во Турецкое;
 А по той ли по матушки по Волги реки
 А бежало бежит а тридцать три корабля,
 А еще там бежало бежит да без одного.

(№ 53, столб. 283)

Различие записей пока незначительно, и часть его может быть отнесена за счет более точной фиксации текста в сборнике А. Ф. Гильфердинга (возгласы в начале стиха, удержание вставных слогов). При всем том ряд варьирующихся моментов может быть объяснен и свободным незатвержденным характером пения: ср. «Мати Волга река» и «Волга мать река»; повторение не конца стиха в начале следующего, а слегка варьирующееся повторение начала предыдущего стиха: вместо «Бежало-бежит тридцать три корабля, /Тридцать три корабля бежит без одного» — «А бежало бежит а тридцать три корабля, / А еще там бежало бежит да без одного». Если начало былины певец твердо держал в памяти и не менял, что вообще обычно, то последующее пение отмечено варьирующимися колебаниями, которые свидетельствуют уже не о качестве памяти сказителя, а о допускаемых самим сказыванием изменениях.

У П. Н. Рыбникова:

И на том кораблю млад сидит Соловей,
 Млад сидит Соловей сын Будимирович
 Со своею со родною со матушкою,
 Со своим со дружинами со хоробрима.

(ст. 24—27)

У А. Ф. Гильфердинга:

Да как тут было в том карабле
 Да млад сидит Соловей да сын Гудимирович
 А со своим со дружинами со хоробрима,
 А хоробрима дружинами Соловьёвыми,
 Ино со своею со родною со матушкою.

(стлб. 283)

Четыре стиха развернулись в пять — появился дополнительный стих «А хоробрима дружинами Соловьёвыми» и, кроме того, произошла перестановка стихов: в записи П. Н. Рыбникова сначала шла речь о матушке, а потом — о дружинах, у А. Ф. Гильфердинга — обратный порядок. От такой перестановки существенного изменения в содержании произойти, конечно, не могло, но менялся поэтический акцент. По общему правилу сказывания, представленная группа стихов в составе былины отличается от предыдущей и последующей — она образует относительно законченное единство со своей внутренней разговорно-выразительной и синтаксико-поэтической организацией, в которой завершающим группу стихам придается особая значимость. В первом случае равно выделено,

что с Соловьем Будимировичем плывут мать и храбрые дружины, во втором — певец выделил, что Соловей плывет не один и соответственно слова о матушке, сопровождающей Соловья, получают столь же сильную поэтическую акцентировку — поэтому сообщение о ней и переместилось на новое место. Произошла своеобразная поэтическая инверсия, значительная для художественного оттенка при передаче содержания.

С этой же целью певец может либо развернуть, либо, напротив, сократить свое повествование о каком-либо моменте действия. Так, в записи П. Н. Рыбникова дружина, подходя на ладьях к Киеву, начинает по приказу Соловья «намерять луды», т. е. следить за подводными камнями, чтобы не повредить корабля; подробно говорится об этих действиях дружины. В варианте А. Ф. Гильфердинга сказано совсем кратко: «Да тут ехали проехали что молодцы оны!». И тут произошла переакцентировка поэтического изложения. Аналогичное изменение текста коснулось рассказа об осмотре через подзорную трубу корабельного причала: «Чтобы нам, братцы, попасть было в тую ли пристань корабельную» (вариант П. Н. Рыбникова). В варианте, пропетом А. Ф. Гильфердингу, после наказа Соловья дружине глядеть в трубу просто сказано, что молодцы «попали в эту присталь карабельную». Подробностей нет. Следовательно, поэтическая переакцентировка может возникать в вариантах и в результате опускания или удержания подробностей.

В варианте П. Н. Рыбникова Никифор Прохоров пропел о встрече Соловья с великим князем и княгиней:

Тут-то здоровье оны сдьяли.
Давет ему подарочки великие
И стольныя княгини Опраксие.

(ст. 119—121)

В варианте А. Ф. Гильфердинга Соловей после такого же, как в прежнем варианте, рассказа о себе — «А есть как я з-за славного синя моря», продолжает:

«А я припол-то к тебе да зде доклáд держу,
А на-ко ти подарочки великки мой,
А на тй сорок сороков моих чёрных соболёв,
А ино мелкого зверю еще смету нет».

(стлб. 285)

Развернуто рассказывается и об одаривании подарками княгини Апраксии. В прежнем варианте подарки упоминаются, но безотносительно к сцене одаривания. Одаривание княжеской четы — новый эпизод, который ранее скрадывался певцом. В новом варианте новые подробности заменяют собою прежние. В варианте П. Н. Рыбникова молодая Любовь Запавична подходит к терему, в котором веселится с дружинами Соловей:

Тут-то в терему скажут-пляшут,
Песни поют, в гусли наигрывают.

(ст. 208—209)

В варианте А. Ф. Гильфердинга сказано:

Там вси скажут, пляшут оны, песенки поют,
Во музыки да во скрыпочки наигрывают.

(стлб. 287)

В прежде прошетом варианте сказитель заставлял Любавушку испытывать стыд «великий» после того, как она сама себя стала сватать. Новый вариант предлагает психологическую подробность:

А тут стало девки не любёшенько,
Не любёшенько, не хорошохоенько.

(Гильф., № 53, стлб. 288)

Стих об убегающей от Соловья Любавушки — «Скоро она поворот держит» (Рыбн., № 123, ст. 235) преобразован — обрел более выразительный вид:

А тут скорым скорб, скорб скорб скорешенько,
А девушка она да поворот держит.

(Гильф., № 53, стлб. 288)

О сватаньи Соловья к Любавушке рассказывается с подробностями, которых совсем нет в прежнем варианте. Сватанье происходит «в гридне во столовой». Соловей ведет речи по всем правилам свадебного обычая: на расспросы Владимира — «зачем зашел», отвечает достойно, назвав свое дело «добрым». Сватовство заканчивается «рукобительцем», о котором в варианте П. Н. Рыбникова ничего не говорится.

После церковного венчания молодые покинули Киев. В варианте П. Н. Рыбникова об отъезде сказано кратко, а в варианте А. Ф. Гильфердинга певец упоминает о благоприятном попутном ветре:

Да завияла пошла да тут-то повитерь
По тому-то да синю морю.

(стлб. 288)

Упомянуты и скорые сборы Соловья с женой:

Да тут млад Соловей да сын Гудимирович,
А скорым-то скорб да он скорешенько,
А тут-то со князем ропроцается,
А сам на карабли да он собирается
А с той молодой Любушкой Забавишной,
Да со свёима со дружинамы с хоробрыма,
А со свёей со родною со матушкой

(там же)

Вообще заметно, что к концу пения во второй раз Никифор Прохоров распелся — чувствовал большую свободу: простое упоминание «своей стороны», в которую уехал Соловей, дополнилось указанием: «А за славное, за славно за синё море», а концовка о счастливом житье-бытье — «стал там жить да быть» дополнилась уточнением:

А стал-то он тут по здоровому,
А стал-то он да по хорошему.

(Гильф., № 53, стлб. 289)

Из сопоставления двух записей, полученных от одного и того же певца, можно вывести общее заключение, что колебание устного текста даже при достаточно твердом следовании певца своему тексту обнаруживает в содержании былины поэтическую переакцентировку: меняются стилистические частности — сокращаются и развертываются стихи, появляются новые, осложняющие стиль подробности, происходит замена понятий, которая отчасти даже сопрягается с разными стилистическими

оттенками вроде замены игры на гусях игрой в «скрыпочки» и проч., возникают дополнительные мотивировки, как в объяснении скорого отъезда Соловья с женой, или вводится психологическая детализация, как в рассказе о «великом» стыде Любавушки и проч. При всем том легко убедиться, что ни одно из изменений не выводит эпическую песню из границ ее стиля, не говоря о содержании. Заметно, что варьирование — сокращение или развертывание действия, возникновение новых подробностей — не сопровождается коренной переделкой уже существующего. Следует предположить, что самая природа песенно-эпического повествования, допуская колебания в своей конкретной языковой основе, удерживает их в неких границах.

Далее можно заметить, что все отмеченные отличия двух текстов в разное время исполненной былины одним и тем же певцом остаются в границах следования одному и тому же языковому стилю. В варьировании нет ничего такого, что было бы чуждым былинной языковой поэтике. Когда вместо стихов варианта П. Н. Рыбникова:

Бежало-бежит тридцать три корабля,
Тридцать три корабля бежит без одного,
(ст. 13—14)

в варианте А. Ф. Гильфердинга появляются стихи:

А бежало бежит а тридцать три кáрабля,
А еще там бежало бежит да без бдного,
(стлб. 283)

— то становится ясным, что прием лексической акромонаграммы, или, как его просто называют, подхвата, заменяется во втором случае иным, напоминающим одновременно и единоначатие — анафору и параллелизм, но новый прием не есть что-то чуждое стилистической системе былины. В этом легко убедиться. В новом варианте рядом с цитированными идут стихи, в которых тот же прием, что и в замещенных стихах, — прием подхвата:

Да как устьём бежит да в синё море,
А во то во сине море во Турецкое.
(Там же)

А синтаксический параллелизм, который напоминает собой новообразование, есть уже в первых двух стихах былины и прежнего, и нового варианта:

А из-под дуба дуба дуба сырого,
А из-под того спод камешка спод яфонта.
(Там же)

Новый стих «А хоробрыма дружинама Соловьёвыма», дополнивший прежний, тоже сохраненный «А со своима со дружинамы хоробрыма», создан на той же стилистической основе — использован тот же прием лексического подхвата.

Развернутые эпизоды одаривания князя с княгиней целиком созданы посредством реализации стилистических формул и стилистической характерности, присущих перечислению подарков, содержащемуся в первом

варианте Прохорова. Во втором случае он лишь ввел их в речь Соловья. Стихи:

Млад Соловей сын Будимирович
Взывает он подарочки небольшие:
Сорок сороков черных соболей,
На мелкого зверя и сметы нет.

(Рыбн., № 123, ст. 81—84)

повторены в соответствующем месте варианта А. Ф. Гильфердинга — в речи Соловья:

«А на-ко ти подарочки великий мой,
А на́ ти сорок сороков моих черных соболей
А ино мелкого зверю еще смету нет.»

(стлб. 285)

Стыд Любавушки воспроизведен со стилистической особенностью общего песенно-эпического стиля. Характерное употребление наречий со смягчительным суффиксом «не любёшенько» вместо «не люблю», «скорошенько» вместо «скоро» и «не хорошошенько» вместо «не хорошо» — встречается и в первом варианте Никифора Прохорова:

Подходит к нему поблизёшенько,
Поклонилась ему понизёшенько.»

(Рыбн., № 123, ст. 218—219)

Что же касается приема повторения слов «скорым скоро, скоро скоро», то оно предстает и в ранее пропетом варианте в виде стилистического повтора: «Из-под дуба, дуба дуба сырого», «Нет такой камки, и не бывать такой» и пр.

Наблюдения такого рода можно продолжать — все они подкрепляют общий вывод, что варьирование былины осуществляется в ключе существующего стилистического канона. Это означает, что изменение слегка варьирующейся былины не сопровождается такими стилистическими изменениями, которые позволяли бы думать, что былина хотя бы частично стала другим художественным произведением. Стилистические рамки, в пределах которых осуществляется видоизменение содержания, таковы, что вполне удерживают былину в пределах известного конкретного вида. Вывод имеет силу, разумеется, для случаев, подобных нашему, т. е. для варьирования былины при исполнении ее одним и тем же сказителем. Следует проверить справедливость вывода для случая, когда речь идет о *разных* певцах, поющих былину на один и тот же сюжет.

Сравним тексты былины, пропеты Прохоровым, с текстами той же былины о Соловье Будимировиче в исполнении другого пудожского певца Потапа Трофимовича Антонова (Гильф., № 68; Рыбн., № 163). Считаю не лишним напомнить, что сравнение ведется лишь на уровне языкового стиля — и если приходится касаться других моментов варьирования, то только в той связи, которая может помочь понять границы и формы колебания стиля в названном узком смысле.

Оба варианта былины Прохорова начинаются с запева о мхах-болотах Поморской стороны, темных лесах смоленских и крестьянских сарафанах на Моше-реке. Потап Антонов то опускал запев (Гильф., № 68), то сохранял его (Рыбн., № 163). Присутствие или отсутствие запева существенного значения для былины не имеет, так как по общему правилу запев прямо с содержанием былины не связан.

Сопоставление напевов Прохорова и Антонова обнаруживает довольно сильное различие.

У Прохорова (Рыбн., № 123):

А мхи были болота в Поморской стороны,
А тая эта зябель в Под-сиверной стороны,
Гольные щелья к Белу-озеру
А темные леса Смоленские,
Широки ворота Чигиринские,⁶
Не хороши сарафаны по Моши по реке.

(ст. 1—6)

У Антонова (Рыбн., № 163):

Мхи и болота к Белуозеру,
Широки раздоля ко Опскому,
Щелья-каменя по сиверну страну,
Высоки горы Сорочинские.

(ст. 1—4)

Запев в варианте Прохорова изобилует названиями мест. Их перечисление идет с севера на юг. Этот порядок еще строже выдержан в другом, параллельном варианте Прохорова (Гильф., № 53): Поморская сторона, Моша-река, Каргополь, Смоленские леса, Чигаринские врата. Географические названия в запеве Антонова взяты в явном противопоставлении востока западу: Белозеро—Псков и севера югу: сиверная страна—Сорочинские горы. Различие географических обозначений и порядка их может послужить предметом отдельного рассмотрения и стать основанием для выяснения существенных обстоятельств былинной географии вообще и даже в отношении ее для смысла нашей былины.⁷ Однако в стилистическом отношении колебания равнозначны: запев как песенная прибаутка служил певцу средством успокоить слушателей и приготовить их к восприятию пения. Все средства для этого были хороши: от величаво-торжественного размаха, которым запев поражал, заставляя в воображении охватывать огромные пространства Руси, до шутливо-иронического упоминания сарафанов крестьянок.

В былине Антонова далее говорится:

Из-за того острова Кадольского,
Из-за того ли моря за Дунайского,
Выходило выбегало тридцать кораблей.

(Гильф., № 68, стлб. 367)

В былине Прохорова этому предшествовал рассказ о Волге-реке. Иное и число кораблей: не тридцать, а тридцать три.

Антонов продолжает:

Ино на тыхх было тут на кáраблях
Тридцать молодцев без единого,
Сам Сболовей во тридцатых,
Тридцать одна — его матушка родна.

(Там же)

Это первое упоминание о герое, его молодцах и матери. В варианте, опубликованном П. Н. Рыбниковым (№ 163), Соловей назван Антоновым еще раньше по имени и отчеству: «Душечка удалый добрый молодец,

⁶ У других певцов — «Чигарицкие» (например, Рыбн., № 206, ст. 6).

⁷ См.: Б. А. Рыбаков. Древняя Русь. Сказания, былины, летописи. М., 1963, стр. 81—83.

млад Соловей Будимирович» (ст. 7—8). Перемещение стихов и некоторые колебания их без утраты стилистической характерности допустимы — в этом мы могли убедиться и раньше. Однако здесь колебание сильнее возможного при исполнении былины одним и тем же лицом. Без сомнения, разница в вариантах стала возможной отчасти потому, что П. Н. Рыбников не сам записывал былинку, а поручил это дело писарю, служившему при местном исправнике.⁸ Будет рискованным опираться на этот текст и лучше воспользоваться для нашего сравнения текстом А. Ф. Гильфердинга, а к тексту из сборника П. Н. Рыбникова обращаться в отдельных случаях, не делая на его исключительном своеобразии каких-либо решительных выводов.

В отличие от Прохорова Антонов не называет «дружины хоробрые» рядом с упоминанием о матушке Соловья. Различается и рассказ о кораблях. Антонов пел:

Хорошо карабли изукрашены,
Хорошо карабли изнаряжены:
И нос корма да по туриному,
Широкий бока по лосиному,
Парусы кру́пчатой камки,
Якори на караблях булатнии,
У якорёв колечика серебряный,
Кадолы-ты из семи шелков;
И место было руля повешено
По заморскому соболу по дорогомú,
Да руль-то был заналаженный.

(Гильф., № 68, стлб. 367)

Певец не выделил особо корабля с Соловьем, как Прохоров, да и корабельные снасти, части предстали иными:

А написан-то нос-от по змеиному,
А корма-то была по звериному.
Тут кадóлы канаты были шелковыи,
А паруса тут были из семи шелков,
А ты эти корж́инья подзолóченныи.

(Гильф., № 53, стлб. 283)

В варьировании и изменении песенного рассказа о кораблях Антонов ушел значительно дальше, чем позволял себе Прохоров в случаях разного сказывания былины. Прежний тип варьирования можно усмотреть лишь при сравнении разного пения того же Антонова. В варианте П. Н. Рыбникова он изменил порядок слов в песенных строках: вместо стихов «И место было руля повешено /По заморскому соболу по дорогомú» (Гильф., № 68, стлб. 367) идут стихи: «Место руля было повешено По дорогу по соболу заморскому» (Рыбн., № 163, ст. 22—23). Кроме того, прежнее описание дополнилось стихами:

Место бров было наведено
По заморской лисицы по дорогой,
Место глаз было вставлено
По заморскому камени по яфóнту.

(Рыбн., № 163, ст. 24—27)

Однако сверх этих изменений, допускаемых тем, что былины варьировал один и тот же певец, находится стремление Антонова к предельно

⁸ См.: А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, стлб. 334, а также: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. II, стр. 401 (примечание А. Е. Грузинского).

развернутому рассказу и детализации, чуждой в большинстве случаев Прохорову: указано, какой нос, корма, бока, паруса, якоря, колечки у якоря, кадолы, руль. У Прохорова этот рассказ сильно свернут. Этот случай показывает, что изменение варианта одного певца сравнительно с вариантами другого певца может выражаться в резком сокращении числа стихов и самих подробностей. Однако при всех образно-тематических отличиях оба описания состояются из одних и тех же стилистических элементов, например, паруса в варианте Прохорова — «из семи шелков» — тех же «семи шелков» кадолы-снасти в варианте Антонова; повторяется и самая стилистическая структура перечисления.

С подобным варьированием, сильно розящимся в деталях, но стилистически однородным, встречаемся и в песенном рассказе о приплытии кораблей Соловья в Киев. Антонов ничего не спел о мерении «лудьев», как Прохоров, а сразу запел о глядении в трубы на Киев: «ставали на машты высокие», глядели-углядели «присталь корабельную»:

Скоро будучи с кораблем под Киевом,
Забегали во присталь корабельную,
Парусы спускали крупчатой камки,
Якори бросали булатнии.

(Гильф., № 68, стлб. 368)

У Прохорова рассказ об этом же либо иной в одних деталях, либо такой же, но конкретные художественные акценты другие. Сравним:

Да тут ехали проехали что мблодцы оны,
Да попали в эту присталь карабельную,
А под стбльной-от под город как под Киев град.

(Гильф., № 53, стлб. 284)

У Прохорова картина предстала как «суммарная» констатация благополучного прибытия. Певец не только извещает о том, что корабли попали в пристань, но и дает дополнительный стих — корабли пристали именно к стольному городу Киеву, хотя это и так очевидно. Образный ретардационный эффект стиха соответствует статике эпизода: корабли достигли цели. Песенный рассказ Антонова привлекает передачей движения: оно расчленено на элементы, и в последовательном сообщении о кораблях — что они выбегали, спускали паруса, бросали якоря, — действие обретаёт художественную плоть.

Стилистическая однородность того и другого рассказа вне сомнения: только один певец (Антонов) сориентировал свое повествование на воспроизведение песенно-эпической динамики, а другой (Прохоров) — воспользовался эффектом ретардации. При очевидном различии общая характеристность былинного стиля удержана. Этот случай показывает, что варьирование былины разными певцами может осуществляться за счет использования общих стилистических приемов, но через разное конкретное их приложение к сходным моментам песенно-эпического рассказа.

В основательности этого вывода можно убеждаться на каждом шагу. Разное использование приемов общего стиля может выразиться, например, в перемещении образных деталей из одной части песенного рассказа в другую. У Антонова Соловей приказывает дружине спустить три сходни: серебряную, подзолоченную и исповолжаную — и сойти по ним с подарками для князя — с куницами и лисицами:

Брали ёны во белыи руки,
Матушка камочку узорчатую,
И сам берет гуселка яровчатый,

И сам идет по сходенки золоченыи,
 Матушка идет по серебряныи,
 Вся его дружина по исповолжанни.

(Гильф., № 68, стлб. 368)

Прохоров не рассказывал о самом сходении по сходным дружины, Соловья и его матушки — есть только рассказ о приказании Соловья сходить на берег:

А по вблжаной сходенки вам, братцы, итти,
 Все моим дружинушкам хоробрыйм,
 А хоробрыйм дружинушкам Соловьёвыим;
 А по серебряным сходенкам матушки моёй,
 А по золотой сходенке мне-ка итти,
 А младому Соловью сыну Гудимирову.

(Гильф., № 53, стлб. 284) †

Речь-обращение Соловья к спутникам стала у Антонова непосредственно воспроизводимым действием. Стилистически однородное место быliny превратилось в часть нового момента песенного рассказа. Такое изменение возможно и в пределах варьирования быliny одним и тем же лицом. Это мы видели у Прохорова. Смещение в ходе повествования, конечно, влекло за собой и конкретные языковые изменения, хотя общая стилистическая характерность их остается прежней, что и выразилось в удержании всей специфической образности: идеализирующее качество сходен, их число — три, синтаксический параллелизм стихов, особое внимание к золотым сходням, по которым сходит Соловей, как частный случай выделения единичного из некоторого множества, и пр. Легко убедиться на многих примерах, что, когда речь идет о пении быliny разными певцами, в своем конкретном языковом выражении варьирование, заходящее за пределы, которые соблюдает один и тот же певец, введено, однако, в границы общей песенно-эпической стилистики. Наблюдаемая подвижность языковой основы относительна, хотя она и налицо.

Большую подвижность конкретного языкового состава следует предположить в былинах, когда дело касается вариантов, полученных не от певцов одной и той же местности (Прохоров и Антонов — певцы Пудог), живущих в одно и то же время, а от певцов разного времени и места. Для уяснения этого обстоятельства сравним с предыдущими вариантами вариант из сборника Кирши Данилова, т. е. текст, отделенный от предыдущих столетием и принадлежащий либо уральскому, либо сибирскому певцу.

Былина Кирши Данилова начинается со знаменитого запева о высоте поднебесной. В нем всего четыре стиха, но есть неповторяющиеся нигде больше подробности:

Высота ли, высота поднебесная,
 Глубота, глубота акиян-море,
 Широко раздолье по всей земли,
 Глубоки омоты днепровския.

(КД, № 1, ст. 1—4)

В вариантах этого запева у Прохорова и Антонова не встречалось упоминание «акиян-моря» и днепровских омутов. Вообще заметно, что певца влекло к себе не географическое перечисление, а сопоставление бескрайнего простора небес, глубины моря и широты-раздолья «по всей земли». Этот вариант художественно полноценнее и удачнее других, но как былинная прибаутка, требующая внимания к пению, он функционально выполняет ту же роль, что и уже рассмотренные. Отсутствие

открытой противоположности запева запевам Прохорова и Антонова еще обнаруживается и тем, что в сборнике Кирши Данилова встречается и иная разработка запева. После точного повторения четырех строк запева в былине о Суровце-Суздальце идут стихи:

Чуден крест Леванидовской,
Долги плеса Чевылецкия,
Высокие горы Сорочинския,
Темны леса Брынския,
Черны грязи Смоленския,
А и быстрыя реки понизовския.

(КД, № 57, ст. 5—10)

Здесь налицо и стилистическая структура географического перечисления и даже совпадения стиха о высоких горах Сорочинских (см. запев Антонова: Рыбн., № 163, ст. 4). Хотя «темны леса» стали Брынскими, а у Прохорова — Смоленские (Рыбн., № 123, ст. 4, Гильф., № 53, стлб. 283), самое указание на Смоленский край сохранилось. Одним словом, варьирование и здесь свершается в пределах разного использования стилистически однородных элементов.

Далее, в былине о Соловье Будимировиче из сборника Кирши Данилова говорится:

Из-за моря, моря синева,
Из глухоморья зеленова,
От славного города Лёденца,
От того-де царя ведь заморскаго,
Выбегали-выгребали тридцать кораблей,
Тридцать кораблей един корабль
Славнова гостя богатова
Молода Соловья сына Будимёровича.

(ст. 5—12)

Стилистическая характерность этого песенного рассказа не поражает нас новизной по той причине, что мы встречаемся в этом отрывке с уже знакомыми оборотами и выражениями. Стих «Из-за моря, моря синева» напоминает нам петое позднее Антоновым: «Из-за того ли моря за Дунайского» (Гильф., № 68, стлб. 367) и вообще песенное начало, как в известной свадебной песне «Из-за моря, моря синего плыла лебедь с лебедятами»; синтаксико-стилистическая фактура стиха повторяется в пении Прохорова: «Испод дуба дуба дуба сырого» (Рыбн., № 123). Стих варианта из сборника Кирши Данилова «Выбегали-выгребали тридцать кораблей» почти точно повторен Антоновым: «Выходило-выгребало тридцать кораблей» (Гильф., № 68). Эпитет «молод» и величание Соловья «сыном Будимировичем» тоже сохранены в поздних вариантах: «Млад сидит Соловей сын Будимирович» (Рыбн., № 123, ст. 25; то же — Рыбн., № 163; Гильф., № 53, 68). Выдержан и общий ход поэтической мысли, запечатленной в стилистическом приеме анафоры:

Из-за моря, моря синева,
Из глухоморья зеленова,
От славного города Лёденца,
От того-де царя ведь заморскаго.

Сравним:

Из-за того острова Кадольского,
Из-за того ли моря за Дунайского.
(Гильф., № 68, стлб. 367)

Общим стал и прием подхвата, как в случае:

Выбегали-выгребали тридцать кораблей,
Тридцать кораблей один корабль.

Продолжая сопоставления, мы не увидим в варианте Кирши Данилова ни одного совершенно нового стилистического элемента, какой был бы нам совсем не знаком по более поздним записям былины. Новизна варианта возникла за счет конкретного применения в нем общих всем вариантам стилистических компонентов песенного рассказа. Возможны, правда, случаи, когда певец слегка варьирует стилистическую подробность, как например «глухоморье зеленое» заменилось «лукоморьем зеленым» (Рыбн., № 149, ст. 3): замена поэтически равнозначна.

В обоснованности этого наблюдения нетрудно убедиться. Сравним рассказ о кораблях в варианте Кирши Данилова с рассказом о них в сборниках П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга.

У Кирши Данилова:

Хорошо корабли изукрашены,
Один корабль полутше всех.

(КД, № 1, стр. 13—14)

У Рыбникова и Гильфердинга.

Хорошо корабли изукрашены.

(Рыбн., № 163, ст. 15)

Хорошо карабли изукрашены,
Хорошо карабли изнаряжены.

(Гильф., № 68, стлб. 367)

Один-то корабль лучше-краше всех.

(Рыбн., № 123, ст. 15)

У Кирши Данилова:

Вместо очей было вставлено
По дорогу камению по яхонту;
Вместо бровей было прибывано
По черному соболю якутскому,
И якутскому ведь сибирскому.

(ст. 16—20)

У Рыбникова и Гильфердинга:

Место руля было повешено
По дорогу по соболю заморскому,
Место бров было наведено
По заморской лисицы по дорогой,
Место глаз было вставлено
По заморскому камени по яфонту.

(Рыбн., № 163, ст. 22—27)

И место было руля повешено,
По заморскому соболю по дорогомү.

(Гильф., № 68, стлб. 367)

У Кирши Данилова:

Нос-корма — по-туриному,
Бока взведены по-звериному.

(ст. 33—34)

У Рыбникова и Гильфердинга:

Нос-корма по туриному,
Широки бока по лосиному.

(Рыбн., № 163, ст. 16—17;
то же — Гильф., № 68, стлб. 367)

А корма-то была по-звериному,
А бока сведены по-туриному.

(Рыбн., № 123, ст. 19—20)

Варьированием рассказ не выходит за такие пределы, которые позволяли бы говорить о возникновении принципиально нового стилистического качества. Замены тур—лось—зверь равнозначны. Рассказ мог быть и полнее: у Кириши Данилова необычайно детализировано описание корабля — говорится про усы: «Два острия ножика булатных», про уши: «Два востра копыя мурземецкия», а далее, может быть, о навесе-будке — «муравлене чердаке»: «В чердаке была беседа дорог рыбей зуб /Подернута беседа рытым бархатом». Однако ни один из компонентов этого описания не выпадает из былинного стилистического канона, о котором нельзя было бы составить себе представления и по поздним вариантам. Это относится и к ножикам «острым», «булатным», и к «вострым» копыям «мурземецким», и к беседе — навесу на корабле из «дорога рыбьего зуба», подернутому «рытым бархатом».

У Кириши Данилова в песенном рассказе о подарках князю и княгине говорится о золотой казне, о «сорок сороках черных соболей», о сорок сороках «бурнастых лисиц» и, наконец, о дорогой «камке»:

Что не дорога камочка — узор хитер:
Хитрости были Царя-града
А и мудрости Иерусалима,
Замыслы Соловья Будимеровича;
На злате, на серебре — не погнется.

(ст. 57—62)

Этот рассказ в вариантах Рыбникова и Гильфердинга варьируется, но основан на сходных стилистических, а порой и просто тождественных элементах:

Млад Соловей сын Будимирович
Взимает он подарочки небольшие:
Сорок сороков черных соболей,
На мелкого зверя и сметы нет,
А взимает флаки заморской камки,
Заморския камочки золоченья,
Положил камочки на блюдечко,
На тыё на блюдо, золоченое.

(Рыбн., № 123, стр. 81—88;
то же — Гильф., № 53, стлб. 284).

Антонов пел о «заморской камочке узорчатой»:

В золоте камочка не согнется,
И гнется камочка, не сломится.

(Рыбн., № 163, ст. 55—56)

Да не дорога камочка заморская,
А й дороги узоры заморский.

(Гильф., № 68, стлб. 368)

Что же касается поэтической конкретизации в рассказе о заморских узорах на камке с упоминанием Царьграда и Иерусалима, то в варианте

самого сборника Кирши Данилова она не более чем общее стилистическое клише и встречается в иных аналогичных случаях. Ставер на гусях:

Сыгриш сыграл Царя-града,
Танцы навел Ерусалима.

(КД, № 15, ст. 227—228)

В записях П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга это *locus communis* тоже встречается: Гильф., № 5, стлб. 45; № 65, стлб. 356; № 80, стлб. 498 и др. Рыбн., № 41, ст. 175; № 129, ст. 347—349 и др.

Итак, стилистическое варьирование в разнолокальных и разновременных записях былины совершается в твердых границах. Меняется конкретная языковая ткань варианта, но не меняется стилистическая характерность, неизменны стилистически значимые элементы былины. Каждый из певцов мог менять в былине место и последовательность стилистических компонентов, заменять одни из них другими, опускать или дополнять их, но при этом обязательно пользовался только определенным запасом речевых средств и приемов. Устойчивость стиля сохраняется при заметной подвижности конкретного языкового состава вариантов.

II

При наблюдениях над подвижностью и устойчивостью языкового стиля нельзя было не заметить динамики и статики образно-тематических компонентов былины. За этим явлением есть основания проследить, так как на истолковании устойчивости образно-тематических подробностей основывается историческая интерпретация эпоса, а на наблюдения за подвижностью опираются доказательства отхода эпоса от древнего состояния.

Что образно-тематическая основа былины сохраняется при варьировании в устах одного и того же певца — в этом нет ничего удивительного: певец меняет частности, но не меняется общий круг сложившихся его поэтических представлений и понятий. Все же следует приглядеться к тому, в каких пределах варьируются образно-тематические подробности, если вообще имеет место такое изменение.

Сопоставим два варианта былины «Вольга и Микула» в записи от Трофима Григорьевича Рябинина: вариант из сборника П. Н. Рыбникова № 3 и вариант А. Ф. Гильфердинга № 73. А. И. Никифоров вместе с А. М. Астаховой, подготовившие последнее издание «Онежские былины» А. Ф. Гильфердинга, опубликовали, помимо известных, еще самый первоначальный текст, записанный в Кижях и свободный от правки, произведенной по пению былины Трофимом Рябининым в Петербурге в декабре 1871 г. (см.: Онежские былины, т. II, изд. 4, М.—Л., 1950, стр. 749—753). Автор комментария А. И. Никифоров считал этот вариант отдельной «редакцией», но непосредственное изучение текста обнаруживает незначительное варьирование — не крупные пропуски, изредка разбивка строки на две и стяжение двух в одну, замены вроде «На своей *на* кобылке *соловенькой*» — стихом «На своей кобылке *соловою*» и пр. Чтобы не загромождать нашего изложения излишними частностями, в дальнейшем предпримем сравнения только двух вариантов, разделенных десятилетием, — т. е. вариант из сборника П. Н. Рыбникова и выверенный в Петербурге вариант из сборника А. Ф. Гильфердинга. В этих вариантах бросается в глаза варьирование такого типа: вместо спетого П. Н. Рыбникову стиха «Щукой-рыбою ходить ему в *глубоких* морях» (№ 3, ст. 7) Т. Г. Ря-

бинин пел Гильфердингу: «Щукой рыбою ходить Вольги во синиих морях» (№ 73, стлб. 435). Замена одного постоянного эпитета другим не меняет существа образно-тематической характеристики, что видно и из противоположного замещения эпитетов в другом случае: вместе стиха варианта П. Н. Рыбникова «Уходили все рыбы во синия моря» (ст. 10) у А. Ф. Гильфердинга — стих «Уходили-то вси рыбушки во глубоки моря» (стлб. 435). На сопутствующих этому варьированию в первом случае замене слов «ему» указанием «Вольги», а во втором «рыб» — «рыбушками» здесь нет необходимости особо задерживаться: языковое изменение не затрагивает существа образно-тематической детализации. Подобное явление обычно в былинах, как уже говорилось. Другое дело — замена одного эпитета другим: она могла бы повлечь за собой изменение образно-тематической подробности, если бы эпитеты не обладали той обобщенностью, которая делает их поэтически равнозначными при использовании в образно-поэтических характеристиках. Трофим Рябинин легко производил такие замещения: при пении былины П. Н. Рыбникову назвал Владимира «ласковым», а при пении А. Ф. Гильфердингу — «славным». В ряде случаев постоянный эпитет мог быть либо совсем опущен, либо восстановлен. Ср.: «Серым волком рыскать во чистых полях» (Рыбн., № 3, ст. 9) — «Волком и рыскать во чистых полях» (Гильф., № 73, стлб. 435). Ср. еще: «Выехал в раздольце чисто поле» (Рыбн., № 3, ст. 26) — «Выехал Вольга во чисто поле» (Гильф., № 73, стлб. 436). Зато полное обозначение поля восстановлено с добавлением еще эпитета «славное» в других случаях, например:

Они сели на добрых коней, поехали
По славному роздолицу чисту полю.
(Гильф., № 73, стлб. 437)

Равнозначность таких замен при передаче образно-тематических подробностей былины хорошо видна из обозначения числа дружинников, посланных Вольгой к сохе Микулы:

Посылает он с дружинушки хоробрыя
Пять молодцев могучиих.
(Рыбн., № 3)

Посылает тут два да три добрых молодца
Со своей с дружинушки с хороброй.
(Гильф., № 73)

Некоторое стилистическое варьирование бесспорно налицо, но образно-тематическая суть поэтической детали — число дружинников и что они сильные — осталась прежней. В сознании певца такие замены тождественны. Рябинин производил их даже при одном и том же исполнении — Гильфердингу сначала спел:

А кой стоя стоит, тот и сидя сидит,
А кой сидя сидит, тот и лёжа лежит.

Во второй раз певец, по словам собирателя, вместо слов: «тот и лёжа лежит», пел «тот и век не стоит».⁹ Оказалась восстановленной образно-тематическая частность, представленная в варианте П. Н. Рыбникова:

Который стоя стоит, тот и сидя сидит,
А который сидя сидит, тот и лёжа лежит,
А кой лёжа лежит, тот и век не стоит.

(Рыбн., № 3, стр. 78—80)

⁹ См.: А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, стлб. 437 (примечание).

Можно было бы привести еще несколько примеров такого же рода равнозначных замен. По существу своему это варьирование почти ничем не отличается и от изменения порядка слов: ср.: «Колпаком Вольга стал помахивати» (Рыбн., № 3, ст. 144) — «Стал колпаком Вольга помахивати» (Гильф., № 73, стлб. 438); «Постоя-ка ты, ратай-ратаюшко!» (Рыбн., № 3, ст. 145) — «Стой-ко, постоя да оратаюшко!» (Гильф., № 73, стлб. 438). Вывод напрашивается сам собой: образно-тематическое варьирование совершается в пределах поэтически равнозначных замен, может сопровождаться опусканием или восстановлением сходных деталей. Последнее обстоятельство в особенности напоминает ранее выясненные при рассмотрении былины о Соловье Будимировиче случаи сокращения и развертывания отдельных эпизодов. Аналогичное варьирование заметно и в пении Рябинина. Приведем только один пример. Три стиха из варианта, снетого П. Н. Рыбникову:

Посылал он всю дружинишку хоробрую:
Оны сошку за обжи вокруг вертят,
А не могут сошки с земельки повыдернути.
(ст. 123—125)

Рябинин дополнил при повторном пении:

Молодой Вольга Святославгович
Посылает всю дружинишку хоробрую,
То он тридцать молодцов без единого.
Этая дружинишка хоробрая,
Тридцать молодцов да без единого,
А подъехали ко сошке кленовенькой,
Брали сошку за обжи, кружком вертят, —
Сошки от земельки поднять нельзя,
Не могут они сошки с земельки повыдернути.
(стлб. 438)

Новая образно-тематическая подробность — сколько дружинников, как они подъехали к сошке и пр. — всецело вышла из предыдущего рассказа. Вообще заметно, что обогащение былинного рассказа образно-тематическими подробностями, как правило, создается за счет использования уже бывших в ходу частей либо данной былины, либо других былин. Самая же новизна возникает как следствие применения известных поэтических элементов к какому-либо моменту песенного повествования, особо выделяемого певцом. Это видно и из приведенного примера. Число дружинников у Вольги тридцать без единого общеэпично: оно упоминалось и ранее Рябининым —

И сбирал соби дружинишку хоробрую:
Тридцать молодцев без единого,
Сам еще Вольга во тридцатых.
(Гильф., № 73, стлб. 436)

Это же число встречается в былинке о Соловье Будимировиче: «Тридцать молодцев без единого молодца» (Рыбн., № 163, ст. 12), «Тридцать молодцев без единого» (Гильф., № 68, стлб. 367).

Прямое заимствование из других былин обнаруживается и в такой образно-тематической подробности, как рассказ о рождении Вольги. В одном случае Рябинин пел:

Когда воссияло солнце красное
На это небушко на ясное,
Тогда зарождался молодой Вольга,
Молодой Вольга Святославгович.
(Рыбн., № 3, ст. 1—4)

В другом:

Жил Святослав девяносто лет,
Жил Святослав да переставился.
Оставалось от него чадо милое,
Молодой Вольга Святославгович.

(Гильф., № 73, стлб. 435)

В первом случае повторено начало былины о Волхе-Вольге (см., например, Рыбн., № 146), во втором случае переиначены стихи былины о Ваське Буслаеве:

А и жил Буслай до девяноста лет...
Состарился и переставился...
И оставалася чадо милая,
Молодой сын Василей Буслаевич.

(НД, № 10, ст. 2, 7, 13—14)

Жил Буслав девяносто лет.

(Гильф., № 30, стлб. 152;
см. также: Рыбн., № 93, № 169)

Образно-тематическая повизна былинного варианта может возникать и вследствие стремления певца сделать дополнительные идейно-художественные акценты по ходу пения. Они могут быть совсем незначительными, как в случае, когда Рябинин спел П. Н. Рыбникову о Микуле: «Снял он хомутики с кобылушки» (Рыбн., № 3, ст. 89). Этот стих в другом случае сказитель опустил, но и прежде и теперь удержана общая сюжетная подробность — Микула выпрыгает кобылку:

Гужики шелковеньки повыстегнул,
Кобылку из сошки повевернул.

(Рыбн., № 3, ст. 87—88)

Гужики с сошки он повестенул
Да кобылку из сошки повевернул.

(Гильф., № 73, стлб. 437)

Новизна в былине может создаться и вследствие более существенного развития какого-либо образно-тематического момента. В варианте П. Н. Рыбникова Микула говорит о дружине, не справившейся с сошкой:

«Ай же, Вольга Святославгович!
То немудрая дружинишка хоробрая.»

(ст. 129—130)

В варианте А. Ф. Гильфердинга эти стихи развернулись в настоящее поношение дружины:

«Ай же Вольга Святославгович!
То не мудрая дружинишка хоробрая твоя,
А не могут оны сошки с земельки повевернуть,
Из омешиков земельки повевытряхнуть,
Бросити сошки за ракивов куст.
Не дружинишка тут есте хоробрая,
Столько одна есте хлебоая.»

(Гильф., № 73, стлб. 438)

При всем том резкое осуждение дружины не совсем новый момент. Самая сюжетная ситуация в былине несет в себе это порицание. Певец лишь открыто выявил тенденцию сюжета. В одном случае она осталась лишь воплощенной в сюжетной ситуации, а в другом — выявлена и

в речи Микулы. Возможны и обратные явления: в варианте П. Н. Рыбникова Микула надсмехается над речью Вольги о кобылке.

Глупый Вольга Святославгович!
Взял я кобылку жеребчиком
И заплатил за кобылку пятьсот рублей...

В варианте А. Ф. Гильфердинга первый стих оказался опущенным — «пустоту» заполнил «распетый» второй:

Взял я кобылку жеребчиком,
Жеребчиком взял ю спод матушки,
Заплатил я за кобылку пятьсот рублей.
(стлб. 439)

Порицание ушло в глубь объяснительной речи, но самое превосходство Микулы над Вольгой сохранилось.

Итак, сопоставительное рассмотрение былины, дважды пропетой одним и тем же сказителем, могло убедить в существовании такого варьирования, при котором образно-тематические компоненты замещаются друг другом либо при условии соблюдения художественной равнозначности, либо с целью расстановки новых художественных акцентов, но и в том, и в другом случае содержание былины одно и то же. Образно-тематическое варьирование опирается на запас традиционных поэтических элементов, которые обладают относительной свободой перемещения. Образно-тематическое варьирование осуществляется в пределах воспроизведения одного и того же содержания — с развитием или скрадыванием частных элементов, которые в составе целого былины не меняют ее содержания, а лишь выявляют или скрадывают отдельные моменты песенного повествования.

Эти выводы необходимо проверить для случая, когда речь идет не о вариантах пения былины одним и тем же певцом, а о пении ее разными певцами. Сравним с вариантами Трофима Рябишина вариант былины о Вольге и Микуле, спетый Иваном Аникиевичем Касьяновым (Гильф., № 156). Рассмотрим лишь разницу, которая существенна для уяснения пределов образно-тематического варьирования.

После рассказа о собирании дружины Иван Касьянов продолжал:

Собирал себе жеребчиков темнокариих,
Темнокариих жеребчиков нелегченных.
(Гильф., № 156, стлб. 795)

Эта образно-тематическая подробность заимствована из общего песенно-эпического запаса — ею пользовались и певцы — современники Касьянова, и сказители нашего времени. Толвуйский певец Иван Артемьевич Гришин тоже пел о том, что Вольга-Вольга набирал для дружины

Бухарских жеребчиков темнокариих,
Темнокариих жеребчиков нелегченных.
(Гильф., № 32, стлб. 157)

Молодцы — дружина Чурилы в былинне, исполненной Иваном Павловичем Сивцевым (Поромским) с Кенозера, — усажены на «однокарих» коней (Рыбн., № 179, ст. 63, 162). Масть былинных коней столь устойчива, что и конь так и называется «карюшкой» (Аст., № 2, ст. 171, 197). В былинне о Добрыне и Маринке про богатыря говорится: «Вывел он жеребчика неезженного и нелегченного» (Аст., № 17, ст. 81).

Миная такое мелкое образно-тематическое варьирование, как например замену стиха «А орёт в поли ратай, понукивает» (Гильф., № 73) стихом «Как орёт в поле оратай, посвистывает» (Гильф., № 156), отметим главное. По сравнению с Рябининым Касьянов подробнее пел о сошке, перечислив все ее достойные удивления качества: кроме указанных и Рябининым шелковых гужиков, говорится о «булатных» омешиках, серебряным присошечке и рогачике «красна золота». Все эти подробности, однако, не изобретены сказителем. Они известны и вариантам, спетым Никифором Прохоровым (Рыбн., № 115, Гильф., № 45):

А сошка была позолочена,
Омешки были булатные.

(Рыбн., № 115, ст. 41—42;
см. также ст. 48—49)

Этот сказитель упомянул и о «рогаче» (там же, ст. 47), но в рассказе, как брошенная Микулой сошка пала на землю и ушла в нее «до рогача она» (Гильф., № 45; Рыбн., № 115, ст. 47). Касьяновское пение о сошке совпало и с пением Семена Корнильевича Корнилова:

У оратаго сошка красна дерева,
А омешки серебряные,
А присошачек красна золота.

(Рыбн., № 78, ст. 3—5;
то же — Гильф., № 113;
см. также № 131)

Можно приводить еще примеры подобного образно-тематического варьирования, основанного на некотором запасе поэтических подробностей, которые сказитель пускает в дело в меру необходимости. Такое варьирование и в рассказе о Микуле — как он красив, какие на нем дорогие наряды. Касьянов пел:

А у оратая кудри качаются.
Что не скачен ли жемчуг рассыпаются.
У оратая глаза да ясна сокола,
А брови у него да черна соболя.
У оратая сапожки зелен сафьян:
Вот шилом пяты, носы востры,
Вот под пяту воробей пролетит,
Около носа хоть яйцо прокати.
У оратая шляпа пуховая,
А кафтанчик у него да черна бархата.

(Гильф., № 156, стлб. 796)

Сравнивая это пение с пением Рябинина, нельзя не заметить, что Рябинин основал свою идеализацию Микулы на рассказе о его превосходстве над Вольгой и лишь немногими чертами идеализировал внешний облик пахаря и его сошку. Касьянов пожелал сделать акцент именно на последнем. Воспользовался он, однако, образно-тематическими подробностями, которые были известны и Рябину и другим певцам. Так, добрый молодец в песне «Горюшко» у Рябинина рядится в дорогие одежды, обуваётся:

Сапожки-то на ноженьках сафьяные:
Вокруг носика-то носа яйцо кати,
Под пяту под пяту воробей лети.

(Рыбн., № 22, ст. 21—23)

Как видим, эта образно-тематическая деталь перемещена Касьяновым в былинку о Микуле. Обычны эти образно-поэтические подробности и в рассказе о щापце-щоголе Чуриле:

Чурило сын Пленкович
Обул сапожки-то зелен сафьян:
Носы шилом, а пяты востры,
Под пяту хоть соловей лети,
А кругом пяты хоть яйцом кати.

(Рыбн., № 181, ст. 370—374,
см. также № 90, ст. 4—6, № 162, ст. 6—9;
Аст., № 16, ст. 9—11 и др.).

Так же обуты и молодцы Чурилы:

Сапожки на ножках зелен сафьян,
Носы по нос шилом, пяты востры,
Около носов-носів яйцом покати,
Под пяту-пяту воробышко летит,
Воробушко летит, перепурхивает.

(Рыбн., № 168, ст. 85—89)

Из былины о Чуриле в былинку о Микуле Касьянов перенес и другие образно-тематические подробности:

Желтыми кудрями все потряхивает:
Желтые-то кудри рассыпаются,
Быв скачен жемчуг раскатается

(Рыбн., № 179, ст. 267—269)¹⁰

Очи быдто у ясна сокола,
Брови быдто у черна соболя.

(Рыбн., № 168, ст. 101—102)

Касьянов извлек из общего запаса песенно-эпических деталей и упоминание о «шляпе пуховой» (см.: Рыбн., № 23, ст. 43; № 129, ст. 290; № 130, ст. 253; № 131, ст. 254 и др.). Кафтан на былинных героях бывает «скулат сукна», «голубо-скурлат», «цветен» и др. — у Касьянова он «черна бархата», из которого обычно бывает подсумочка, как у Рябинина: «Подсумочки сшиты черна бархата» (Рыбн., № 13, ст. 4; см. также: № 6, ст. 23; № 23; № 12, ст. 107).

Почти целиком касьяновское пение о нарядах и красоте Микулы совпадает с тем, что пел и Корнилов:

У оратая сапожки на ножках зелен сафьян,
Пяты шилом, носы востры,
Около носа яйцо прокати,
А под пяту воробей пролетит.
Кудри у молодца качаются,
Не скачен жемчуг да рассыпается.
Брови, как черного соболя,
А глаза, как ясного сокола.

(Гильф, № 113, стлб. 624)

¹⁰ На правах общего места образно-тематическая подробность относится иногда и к рассказу о коне:

Шерсточка была у бурушки трех пядей,
На все стороны рассыпается,
Быв скачен жемчуг раскатается.

(Рыбн., № 181, ст. 93—95).

Таким образом, ни одна из образно-тематических подробностей Касьянова не принадлежит лично ему. Отличие пения Касьянова от пения Рябинина и других певцов заключается лишь в том, что из общего известного сказителям запаса песенно-эпических конкретностей они брали только то, что считали важным для себя. В правомерности этого вывода можно убедиться. Приведем еще один пример, прежде чем вывести общее заключение о пределах, в которых происходит образно-тематическое варьирование. Касьянов пел о Микуле и Вольгиной дружине:

Оны сели на добрых коней, поехали,
Как хвост-то у ней расстилается,
А грива-то у нея да завивается.

(Гильф., № 156, стлб. 797)

Эта образно-тематическая подробность повторена и дальше. Ее не было у Рябинина, но она не выдумана и Касьяновым. В былинне о Добрынином отъезде пудожский сказитель Потап Антонов пел:

Хвост по земли расстилается,
Грива под копыта подвигается,
Сильно и прытко конь поскокивает.

(Рыбн., № 160, ст. 62—64)

Так же едет на коне Василий Игнатьевич (Рыбн., № 161, ст. 104—105). Устойчивость образно-тематической подробности перешла по традиции и в песенно-эпическое искусство певцов нашего времени (см., например, Аст., № 11, ст. 46, 92 и др.).

Других образно-тематических отличий пения былины Касьяновым от пения Рябинина нет, если не считать, что, подобно другим сказителям (см.: Гильф., № 45, 55, 255 и др.), Касьянов продолжал рассказ о поездке Вольги с Микулой в города за «получкой», но сопоставление пения Рябинина и Касьянова в этой части былины вывело бы нас из пределов изучаемого вопроса и повлекло бы за собой выводы об изменении и развитии композиционно-сюжетной основы былины, чему следует уделить особое внимание. Чтобы удержаться в границах нашего разбора, нам пришлось бы оставить варианты Рябинина, а взять варианты других певцов, которые, подобно Касьянову, рассказывали о поездке Микулы и Вольги в спокойные города. В этом нет необходимости, так как такое сопоставление не дает ни одного нового вывода о степени и формах образно-тематического варьирования.

Итак, пение певцов одного времени и одной местности свидетельствует о таком образно-тематическом варьировании, которое соответствует разным художественным акцентам в развитии общего содержания. Изменение основывается на относительно свободном использовании образно-тематических частностей, извлекаемых из общего запаса. Степень варьирования, как и в случае разного пения былины одним и тем же певцом, ограничивается воспроизведением одного и того же содержания с развитием или сокращением тематической образности. В пределах всей былины такое варьирование не меняет содержания, а лишь выделяет отдельные моменты песенного рассказа.

Эти выводы нам следовало бы теперь проверить на вариантах былины, полученной в записи от певцов, достаточно *разделенных временем и странством*, но, к сожалению, подходящих для этой цели записей нет. Былины о Вольге и Микуле нет в сборнике Кириши Данилова, нет и в более ранних фиксациях, а записи более позднего времени получены главным образом от потомков тех, кто пел былины П. Н. Рыбникову и

А. Ф. Гильфердингу или мог усвоить ту же местную традицию, что всегда существенно влияет на степень и качество сохранения текста.

Вариант, опубликованный Е. Ляцким в «Этнографическом обозрении» за 1894 г. (вып. 4), записан от сына Трофима Рябинина — Ивана Трофимовича. Варианты Аст., № 140, Сок.—Чич., № 103 записаны от внука Трофима Рябинина — К. Г. Рябинина. Вариант, записанный на фонограф в 1921 г., получен от Ивана Герасимовича Рябинина-Андреева, пасынка И. Т. Рябинина («Былины Ивана Герасимовича Рябинина-Андреева, Петрозаводск, 1948, стр. 115—116»). Варианты Сок.—Чич., № 95 — от Петра Ивановича Рябинина-Андреева — сына предыдущего сказителя (от него — вариант и в сборнике «Былины П. И. Рябинина-Андреева». Петрозаводск, 1941, № 1). Вариант Сок.—Чич., № 101 — от другого представителя из семьи Рябининых — П. В. Рябинина.

Вариант Аст., № 154 записан от Ивана Ивановича Касьянова — сына Ивана Аникиевича Касьянова, сказителя, известного А. Ф. Гильфердингу. Вариант Сок.—Чич., № 122 — от Ф. И. Ольхиной, племянницы тоже известного и П. Н. Рыбникову, и А. Ф. Гильфердингу Семена Корнильевича Корнилова. Вариант Сок.—Чич., № 2 — от Г. Я. Якушева — внука известного П. Н. Рыбникову и А. Ф. Гильфердингу сказителя Потапа Трофимовича Антонова.

Варианты других сказителей, певших в наше время былины о Вольге и Микуле (Конаш., № 11, Пар.—Сойм., № 8), тоже не годятся для нашей цели из-за своей близости прежним певцам. Например, Ф. А. Конашков свой былинный репертуар и мастерство, по его собственному признанию, вынес из той же местной традиции, которая отражена в былинном искусстве певцов, представленных у П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга. Певец сказал: «Былины я понял от дяди своего — Василия Степановича Конашкова, отца моего третий брат. А дядя мой знает былины от своего отца, моего дедушки — Степана Ивановича Конашкова. Дед от своего отца. Так из рода в род былины переходили».¹¹ П. Н. Рыбников и А. Ф. Гильфердинг побывали в родной деревне сказителя. Что же касается варианта из сборника Г. Н. Париловой и А. Д. Соймонова (№ 8), то пропевшая его А. М. Пашкова, кроме того, что была из той же деревни, что и Ф. А. Конашков, много читала и «для своего круга, — как отмечено собирателями, — очень развита».¹² Надо предположить известную роль книг в сохранении ее мастерства. Это же следует сказать и о Марфе Семеновне Крюковой. Ее вариант (Крюк., № 40) свободен в пересмотре традиций и несет, как часто бывало у этой певички, печать чисто индивидуального своеобразия. Близок к крюковскому пересмотру песенно-эпических традиций и вариант, записанный от М. К. Рябинина. Он свободно переложил былинку в стилизованные стихи (Аст., II, прилож. I, № 1): их автор и в других случаях занимался сочинительством.¹³ Вариант Сок.—Чич., № 160 прозаичен, и по нему невозможно судить о том, в какой мере он хранит песенно-эпическую традицию. Остается один вариант былины — Аст., № 187. Он был записан от Афанасия Матвеевича Денисова из дер. Римской Пудожгорского сельсовета Медвежегорского района. Знакомство с этой записью легко убеждает в полной зависимости варианта от местной прионежской традиции. Образно-тематической новизны в варианте нет: изменены лишь отдельные понятия — вместо «получ-

¹¹ Сказитель Ф. А. Конашков. Петрозаводск, 1948, стр. 11.

¹² Г. Парилова, А. Соймонов. Сказители Пудожского края. В кн.: Былины Пудожского края. Петрозаводск, 1941, стр. 27.

¹³ См. примечания А. М. Астаховой в кн.: Былины Севера, т. II, М.—Л., 1951, стр. 499.

ки» — «пошлина», «подать великая»; вместо «мужика-деревенщины» — «брат родимой». Вольга называет Микулу «товарищем» и пр. А. М. Астахова особо отметила, правда по другому поводу, что «никаких новых моментов» пение Денисова в себе не заключало.¹⁴ Это справедливо и в отношении былины, пропеты Денисовым о Микуле.

Использование всех перечисленных вариантов для нашей цели могло бы дать основание для упрека в односторонности дальнейших выводов. Поэтому оставим былину о Микуле и Вольге и воспользуемся вариантами былины о Волхе: она часто выступает в соединении с былиной о Микуле, и песенные строки ее, как правило, сохраняются в начале былины еще до рассказа о встрече Вольги-Волха с оратаем.¹⁵

Вариант Кириши Данилова начинается с пения о Марфе Всеславьевне, зачавшей сына от змея лютова:

По саду, саду, по зеленому,
Ходила-гуляла молода княжна
Марфа Всеславьевна,
Она с камня скочила на лютова на змея;
Обвивается лютой змей
Около чобота зелен сафьян,
Около чулочика шелкова,
Хоботом бьет по белу стегну.
А втопоры княгиня понос понесла,
А понос понесла и дитя родила.

(КД, № 6, ст. 1—10)

Спустя сто лет на Алтае, в Сузунском заводе, вероятно, в 1854 г., а может быть, несколькими годами и раньше учитель Д. Соколов записал сходное начало былины:

Ходила княгиня по крутым горам,
Ходила она с горы на гору;
Ступала княгиня с камня на камень,
Ступала княгиня на люта змея,
На люта змея, на Горыныча,
Вокруг её ножки змей обвился,
Вокруг её башмачка сафьянова,
Кругом её чулочка скурлат-сукна,
Хоботом бьет ее в белья груди,
Во белья груди человечески;
Целует во уста её сахарныя,
От того княгиня понос понесла,
Понос понесла, очреватела.

(Гул., № 22, ст. 1—13)

Налицо образно-тематическое тождество былинного рассказа, разделенного значительным временем и, без всякого сомнения, местом записи. Варьирование наблюдается в пределах, уже отмеченных раньше. «Зеленый сад» изменен на «крутые горы»: в составе целого такое замещение песенной детали равнозначно замене одного привычного поэтического представления другим, столь же свойственным былине. Такая же замена произошла в указании на качество чулочка — из «шелкова» он стал «скурлат-сукна». Чулочки в былинах бывают «тонкими», «белыми», «шелковыми», «синими кармазинными», а сукно — «драгоценное», «кар-

¹⁴ А. М. Астахова. Былины Севера, т. II, стр. 494.

¹⁵ Из дальнейшего рассмотрения исключаются варианты, записанные в семье Крюковых (Марк., № 51; Крюк., № 39): высказано мнение о восхождении этих вариантов к книжному источнику, а именно — к сборнику Кириши Данилова (см., например: В. Я. Пропп. Русский героический эпос. М., 1958, стр. 71).

мазинное», «единцовое» (темно-зеленое), «сорочинское», «багрецовое» или «багречевое» (красно-пурпуровое), «роскуран» (т. е. «скурлат», шерстяное). Из привычных песенно-эпических определений певец выбрал такое, которое хотел, но взятое не противоречило давней традиции. Точно так же «чобот зелен сафьян» изменен на поэтически равнозначный и столь же употребительный в эпосе «сафьянов башмачок». На русском Севере так называли высокие женские коты, чакчуры, которые чуть ниже котов, с каблуками, иногда с медными закаблучьями. Поэтому в одной и той же былине, как например в записанной в Кижях, женская обувь называется и «башмаками» и «чоботами»: «Я тебе, девка, башмаки куплю» и «В одних тонких чулочиках без чоботов» (Рыбн., № 90, ст. 20 и 44). Взаимозаменяемость понятий выступает тем яснее, что к башмакам прилагается определение «зелен сафьян» (Рыбн., № 35, ст. 216, 240, 454), которое в нашем случае прилагается к башмачку («сафьянов»). Равнозначно в понятийно-поэтическом отношении рассказано и о змее лютом — песенное повествование остается в границах привычных традиционных образно-тематических подробностей. Различие состоит лишь в степени детализации и уточнения: так, в гуляевском варианте змей не просто «лютый», но назван и по имени «Горыныч». По этой детали особенно видно, что изменения совершаются на общей эпической основе. Таковы и другие образно-тематические частности («бело стегно», «белые груди», «сахарные уста»).

В варианте Кирши Данилова после рассказа о матери богатыря говорится:

А и на небе просвета светел месяц,
А в Киеве родился могуч богатырь,
Как бы молоды Вольх Всеславьевич.

(КД, № 6, ст. 11—13)

В вариантах, отделенных от времени записи столетием и больше, повторяются эти же образно-тематические подробности:

Когда на небе родился светёл-месяц,
Тогда на Руси родился могуч-богатырь,
Молодыи Вольга Всеславьевич.

(Онч., № 84, ст. 1—3)

Когда зарождался млад светёл месяц,
Тогда зарождался Вольга богатырь.

(Гильф., № 15, стлб. 112)

Повторяется и место рождения богатыря:

А й во стольноём во городи во Киеви
А й народился млад Вольга Всеславьевич.

(Гильф., № 55, стлб. 296)

Ни одна из образно-тематических деталей не оказалась утраченной в поздних записях. Правда, параллельно существовала и измененная картина природы:

Закатилось красное солнышко
За горушки высокие,¹⁶ за моря широкие,
Рассаждалися звезды частые по светлу небу,
Порождался Вольга сударь Буслаевич¹⁷
На матушке на святой Руси.

(Рыбн., № 38, ст. 1—5)

¹⁶ В другом варианте певец пел: «...За лесушками, за темными...» (Гильф., № 91).

¹⁷ Очевидная путаница в отчестве: Вольга спутан с Василием Буслаевичем.

Уход солнышка за леса и горы — символ смерти, а не рождения. Отход от традиции не получил поддержки у других сказителей. Картина встречается только у Кузьмы Романова в цитированных строчках. Больше распространение получил другой образный параллелизм. Трофим Рябинин пел:

Когда воссияло солнце красное
На это небушко на ясное,
Тогда зарождался молодой Вольга,
Молодой Вольга Святославович.

(Рыбн., № 3, ст. 1—4; то же — № 146,
ст. 1—4, Гильф., № 156, ст. 1—4,
№ 195, ст. 1—3)

Восход красного солнца — символика радостного рождения могучего богатыря — в большей мере соответствовал образу сияющего светлого месяца как образной параллели к сообщению о рождении Вольги в варианте Кирши Данилова. И тот и другой образный параллелизм поэтически равнозначны. Здесь варьирование допущено на условиях использования общего песенно-эпического запаса поэтических образов. Это свойство варьирования былинных вариантов на протяжении длительного времени с захватом огромного территориального пространства отчетливо выявляется и в дальнейшем.

Грандиозная картина пришедшей в движение природы в варианте Кирши Данилова предстала в таких образных подробностях:

Подрожала сыра земля,
Стрелося славно царство Индейское,
А и синяя моря сколыбалося
Для-ради рожденья богатырскова
Молода Вольха Всеславьевича;
Рыба пошла в морскую глубину,
Птица полетела высоко в небеса,
Туры да олени за горы пошли,
Зайцы, лисицы по чашицам,
А волки, медведи по ельникам,
Соболи, куницы по островам.

(КД, № 6, стр. 14—24)

Спустя столетие кижский сказитель Кузьма Романов тоже пел:

Мать сыра земля сколыбалася,
Звери в лесах разбежались,
Птицы по подоблачью разлетались,
И рыбы по синю морю разлетались.

(Гильф., № 91, стлб. 552)

А спустя еще сорок лет сказитель с Печоры Павел Марков спел стихи, в образно-предметном отношении стоящие еще ближе к варианту Кирши Данилова:

Рыба отступила во морску глубину,
Все слышамши на Руси багытыря
Молодого-бы Вольгу Всеславьевича.

(Онч., № 84, ст. 4—6)

«Птица солеталась по поднебесью», «тонки горностали — во сыру землю», «да буры лесицы по темным лесам» (там же, ст. 7, 10, 13). Лодочник на реке Шале (Пудога) пел: «Куницы и лисицы ушли в темны леса» (Рыбн., № 146, ст. 23).

Можно заметить вместе с тем, что вариант Кирши Данилова по сравнению с последующими отмечен большей конкретностью в перечисле-

нии зверей в данном месте былины (туры, олени, зайцы, волки, медведи, соболи и др.), хотя в дальнейшем многие из них тоже упоминаются и в других местах поздних вариантов: упомянуты, например, «черные соболи», «поскакучие» белые зайцы и пр. (Гильф., № 91), однако и в нашем случае нет принципиального различия в самом содержании. Просто в поздних вариантах конкретные указания обрели обобщенный вид: так, вместо стиха «Туры да олени за горы пошли» возник стих «А звери-то ушли за крутые горы» (Гильф., № 45, стлб. 226, см. еще № 55, стлб. 296 и др.). Та же, хотя и обобщенная, предметно-тематическая образность сохраняется и в указании, где звери ищут укрытия, и даже конкретность частично та же самая:

От его от славы богатырскою
Орги-ты вси да приумолкнули.

(Гильф., № 15, стлб. 112)

Крестьяне на Севере называли «оргой» овраг или топкое место, поросшее лесом. Оно заменило собой «чащицы», «ельники», «острова» варианта Кирши Данилова. Что же касается слова «остров», то по смыслу оно во многом близко к «орге», так как тоже означает лесистое место среди топи.

В вариантах, записанных после появления сборника Кирши Данилова, нет прямого указания на «колыбание» моря, а также на потрясение царства Индейского, но и та и другая предметно-тематическая образность была в постоянном поэтическом обиходе и у поздних певцов эпоса: «А й не сине море всколыбалоси» (Гольф., № 69, стлб. 372); премудрый царь Саламан трубит в рог — «И все сине моря сколыбалися» (Рыбн., № 94, ст. 299) и пр. Общеэпические указания на Индию тоже часты в поздних записях (см., например: Рыбн., № 29, ст. 1, № 181, ст. 4 и др.). Кроме того, в поздних вариантах упоминается уже в самом начале о царе Сантале-Салтане, который вместе с царицей бежит прочь при рождении Вольги «от его от славы богатырскою» (см., например: Гильф., № 15, ст. 3, 8, 9, № 195, стлб. 942; Рыбн., № 146, ст. 70—72). Этой образно-тематической подробностью, сместившей порядок повествования, исполнители былины вполне удовлетворились: оказался как бы найден образно-тематический адекват рассказу о сотрясении-испуге в царстве Индейском.

Следующий момент песенного повествования в былине о Волхе из сборника Кирши Данилова очень интересен для выяснения изменения по вариантам с точки зрения допустимого в них предела колебания. Чудесно рожденный Волх сразу при появлении на свет осознает свое жизненное предназначение:

А и будет Волх в полтора часа,
Волх говорит, как гром гремит:
«А й гой еси, сударыня матушка,
Молода Марфа Всеславьевна!
А не пеленай во перену чер(в)чатую,
А не пояс [ай] в поесья шелковыя, —
Пеленай меня, матушка,
В крепки латы булатныя,
А на буйну голову клади злат шелом,
По праву руку — палицу,
А и тяжку палицу свинцовую,
А весом та палица в триста пуд».

(КД, № 6, ст. 25—36)

В этом песенном рассказе можно выделить несколько составляющих его мелких мотивов: 1) Волх, только что рожденный, ведет речь; 2) эта речь подобна грому; 3) просьба младенца состоит в желании иметь лагты, шлем, тяжелую палицу.

В алтайском спустя столетие записанном варианте былины говорится о матери богатыря и о нем самом:

Носила в утробе чадо девять месяцев,
На десятой-то чадо провещилось,
Провещилось чадо, проговорилось:
«Уж ты гой еси, родима матушка!
Когда я буду на возрасте,
На возрасте, пятнадцати лет,
Уж ты скуй мне палицу боевую,
Боевую палицу во сто пуд.
Мне палица легка покажется,
Уж ты скуй, матушка, в полтора пуд.»

(Гул, № 22, ст 14—23)

Легко убедиться, что из прежних трех мелких мотивов эпизода два налицо, а именно — богатырь говорит с матерью сразу после рождения и просьба его та же — желание обладать тяжелой палицей. Нет мотива о громкой, подобной грому, речи, но этот мотив общезначим в своих элементах. Кижский сказитель Андрей Сарафанов пел о схватке двух богатырей:

И ударили они палицами булатными,
Так аки гром грянул.

(Гильф, № 108, стлб. 612)

Певица с Кенозера Марья Лоскутова о бое-драке буслаевской дружины с новгородцами пела: «Как идё да шум да гром да во Новом граде» (Гильф., № 284, стлб. 1241). Противник Ивана Годиновича Кощей сын Трипётович в былине, петой Ириной Андреевой с того же Кенозера, летит так, что кажется: «А не стук стучит да не гром гремит» (Гильф., № 293, стлб. 1264). Почти так же рассказано о полете змея в былинах о Добрыне: «Гром громит да свищет молвия» (Гильф., № 148, стлб. 744) и др. Так что громыхание грома как образно-тематическая деталь входила в запас тех поэтических элементов, которыми пользовались певцы былин. Что же касается самой основы мотива — громкой богатырской речи, уподобленной в варианте Кириши Данилова грому, то и в позднее время певцы пели, например, о Михайле Потыке:

Закрычал голосом богатырским,
Что все терема пошатились,
Все околени стали сыпаться,
Что сам король приужахнулся.

(Рыбн., № 28, ст. 145—148;
см. еще ст. 185, 187—189, 240)

Вообще громкий голос — постоянная примета настоящего богатыря, а равно и его сильного противника (Подсокольник, Соловей-разбойник и др.): все они кричат «во всю голову», «зычным голосом» и проч.

Среди боевого снаряжения, которое требует младенец Вольга, в варианте Кириши Данилова названы «латы булатные» и «злат шелом». О них не упоминается в алтайском варианте, но их отсутствие не может дать основания для какого-либо суждения об утрате эпосом в поздних его записях этой образно-тематической подробности. Латы надевает на себя и Илья Муромец в одном кижском прозаическом пересказе былины

(Рыбн., № 87, ст. 454), а Кузьма Романов, певец из тех же мест, пел про Хотена, что он «накатывал на головушку злачеи шелом» (Рыбн., № 44, ст. 82). Будет, однако, уместным отметить, что и в былине о Волхе и в других былинах названные образно-тематические подробности, вероятно, заимствованы из переводных волшебнo-сказочных рыцарских историй, ставших с некоторых пор известными в народе. Этим объясняется сравнительная редкость таких образных подробностей. Остается заметить, что «поесья шелковые» обычны в эпосе: это относится и к эпитету «червчатой» (красный, багряный) в применении к пелене, что, впрочем, не исключало и другого применения эпитета (например, к камке — в том же сборнике Кирши Данилова — № 4, ст. 5 и в более поздних сборниках: Гильф., № 309, слб. 1315 — «красна камка» и др.).

Вместе с тем как бы ни совпадали или ни были близкими образно-тематические подробности варианта Кирши Данилова и в его алтайской параллели, заметно и различие их. В варианте Кирши Данилова сделан упор на отказе Волха от младенческих пелен и свивальника — пояса, а в алтайском варианте интерес переместился на будущее кование палицы: Волх не уверен, что палица во сто пудов будет ему подходящей. Есть и другие подробности, которые тоже производят художественный эффект: что мать носила Волха десять месяцев, что палица будет нужна богатырю, когда он войдет в возраст, и проч. При всем том это варьирование не выводит песенного повествования из границ рассказа о чуде сном младенце — будущем воине. В пределах его допустимы разные сочетания общеэпических элементов, разная расстановка художественных акцентов, но песенный рассказ верен своим традициям. Большая степень изменения сравнительно с предыдущими случаями одновременно может быть признана за частное следствие варьирования былинного сюжета, с которым образно-тематическое варьирование не может быть не связано. Об этом речь должна идти особо. Сейчас же отметим, что последний случай образно-тематического варьирования свидетельствует о крайнем пределе изменения, возможного при следовании былины одному и тому же сюжетно-композиционному типу. Речь идет о новом комбинировании старых песенно-эпических элементов. Сравнительно редко образно-тематическое варьирование в былине обнаруживает степень такого видоизменения. Как правило, былинный рассказ после этого сильного образно-тематического изменения вновь возвращается к изложению, уже известному по прежним вариантам.

В варианте Кирши Данилова после рассказа о рождении и первых воинственных речах Вольги говорится:

А и будет Вольх семи годов,
Отдавала ево матушка грамоте учиться,
А грамота Вольху в наук пошла;
Посадила ево уж пером писать,
Письмо ему в наук пошло.

(ст. 37—41)

И далее повествуется о «премудростях», усвоенных богатырем:

А и будет Вольх десяти годов,
Втапоры поучился Вольх ко премудростям:
А и первой мудрости учился
Обвертываться ясным соколом,
Ко другой-та мудрости учился он, Вольх,
Обвертываться серым волком,
Ко третей-та мудрости учился Вольх
Обвертываться гнедым туром — золотыя рога.

(КД, № 6, ст. 42—49)

Обучение Волха грамоте и письму в варианте Кирши Данилова — дань традиции, которая никак не реализована в дальнейшем. Это прямое заимствование извне. В том же сборнике Кирши Данилова в былине о Ваське Вуслаеве говорится:

Будет Васинька семи годов,
 Отдавала матушка родимая,
 Матера вдова Амелфа Тимофеевна,
 Учить ево во грамоте,
 А грамота ему в наук пошла;
 Присадила пером ево писать,
 Письмо Василью в наук пошло.

(КД, № 10, ст. 15—21)

Примеров механического заимствования можно привести много. К дальнейшему содержанию былины о Волхе имеет отношение рассказ о премудрости, и исправные варианты былины после сборника Кирши Данилова удерживают его с сохранением почти всех прежних образно-тематических подробностей. Трофим Рябинин пел:

Похотелся Вольге много мудрости
 Щукой-рыбою ходить ему в глубоких морях,
 Птицей-соколом летать под оболока,
 Серым волком рыскать в чистых полях.

(Рыбн., № 3, ст. 6—9;

то же: Гильф., № 156, стлб. 795 и др.)

В поздних вариантах былины не упомянуто только умение Волха оборачиваться в тура, но самая образно-тематическая подробность заимствована из общего арсенала образных деталей. Гнедой и златорогий тур часто упоминается в былинах; см.: Гильф., № 5, стлб. 26—28; № 41, стлб. 205; № 163, стлб. 833; № 181, стлб. 893; № 231, стлб. 1117 и др. Что речь идет именно об оборотничестве, видно не только из обычного в эпосе сопряжения понятий тура и оборотничества, как например в угрозе Маринки: «Обверну Добрынюшку гнедым туром» (Гильф., № 163, стлб. 833), но также и из прямого указания в поздних вариантах на то, что мудрость и хитрость Вольги летать под облаками, рыскать в полях, ходить в море как раз и состоит в оборотничестве.

Овернулся Вольга да малой птичиной,
 Улетел-то Вольга да он под оболоку...
 Овернулся Вольга да свежей рыбиной,
 А й пошол-то Вольга да в глубоки стана...
 Овернулся Вольга да во лютым зверём,
 А й ушол-то Вольга да во темны леса.

(Гильф., № 15, стлб 112)

Остальное варьирование эпизода есть обычное изменение, допускаемое сказовым стилем былины, и свержается по тем правилам, о которых уже шла речь.

Таким образом, пределы образно-тематического изменения вариантов былины, спетой в разное время и в разных местах, оказываются решительно ограниченными устойчивой традицией. Степень изменения диктуется воспроизведением одного и того же образно-тематического содержания: в ход пускаются то одни, то другие образно-тематические подробности, но все они заимствуются из общего песенно-эпического за-

паса. Расстановка художественных акцентов выделяет разные моменты песенного повествования, но никогда не выводит его из общих традиционных границ.

Какими бы ограниченными ни были выводы, сделанные лишь на основе рассмотрения языкового стиля и тематико-образных подробностей былины, и они позволяют судить о традиционности как проявлении такого творчества в эпосе, которое восходит к временам, значительно более отдаленным, чем время первых записей былин (XVII—XVIII вв.). Распространение сделанных выводов на предшествующее время, когда сложилась самая устойчивость и определились границы колебаний внутри традиции, а равно и более точная хронологическая «датировка» традиционной устойчивости возможны при условии изучения устойчивости и изменений других компонентов былины: сюжета, композиции, идейного смысла и жанра. Их исследование, однако, вывело бы нас за рамки статьи.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Аст. — А. М. Астахова. Былины Севера, т. I, М.—Л., 1933, т. II, М.—Л., 1951.
- Гильф. — А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины. СПб., 1873.
- Гул. — Былины и песни южной Сибири. Собрание С. И. Гуляева. 1952.
- КД — Древние российские стихотворения, собранные Киреем Даниловым. Изд. подгот. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М.—Л., 1958.
- Конаш. — Сказитель Ф. А. Конашков. Подгот. текстов, статья и прим. А. М. Линецкого. Петрозаводск, 1948.
- Крюк. — Былины М. С. Крюковой. Записали и комментировали Э. Бородина и Р. Липец, тт. I—II. М., 1939—1941.
- Марк. — Беломорские былины, записанные А. Марковым. М., 1901.
- Онч. — Печорские былины. Записал Н. Ончуков. СПб., 1904.
- Пар.—Сойм. — Былины Пудожского края. Подгот. текстов, статья и прим. Г. Н. Париловой и А. Д. Соймонова. Петрозаводск, 1941.
- Рыби. — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. II. М., 1910.
- Сок.—Чич. — Онежские былины. Подбор былин и научн. ред. текстов Ю. М. Соколова. Подгот. текстов к печ., прим. и слов. В. И. Чичерова. М., 1948.

Ю. И. ЮДИН

ТИПЫ ГЕРОЕВ В ГЕРОИЧЕСКИХ РУССКИХ БЫЛИНАХ

Попытка проникнуть в природу художественного мышления творцов восточнославянского героического былинного эпоса представляет интерес не только для фольклориста, но и для историка и этнографа. Одна из наиболее существенных сторон в подобном исследовании — анализ принципов изображения персонажей героических былин.¹ Вопрос о художественной природе героических эпических персонажей ставился в советской фольклористике неоднократно,² тем не менее многое в нем остается еще недостаточно проясненным. Исследователей интересовали преимущественно общие всем былинным персонажам, и в том числе персонажам героических былин, черты и приемы изображения. Такой подход не может быть признан единственно правомерным. Не менее важно попытаться определить не только общие закономерности, но и типологические различия в изображении действующих лиц былевых песен.

Героические былины несомненно обнаруживают несколько различных композиционных типов построения сюжетов. Эти различные типы композиции вырабатывались постепенно в процессе всего исторического периода живой жизни героической былины.³ Рассмотрение героических былинных персонажей по группам сюжетов, объединенных общностью композиционного построения, дает возможность выявить разнообразие в приемах их изображения. Можно заметить, что часто герои, выступающие в различных сюжетах под одним именем, при всей цельности их облика изображены во многом принципиально различно в былинах разных композиционных типов, в то время как разноименные герои былин одного композиционного типа подчас имеют общие характерные черты. Так же как есть определенные типы былин по сюжетной структуре, композиции, есть типы героев, и эти типы подлежат рассмотрению.

¹ О жанре героической былины в отличие от былин новеллистических, сказочных, былин-баллад и былин-скоморошин см.: В. Я. Пропп. Жанровый состав русского фольклора. — Русская литература, 1964, № 4, стр. 61—65.

² Из наиболее обстоятельных работ, в которых рассматривается этот вопрос, можно назвать следующие: А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. М.—Саратов, 1924; А. М. Астахова. Былинный эпос. Поэтические особенности. В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. I. М.—Л., 1955, стр. 178—179; В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Изд. 2. М., 1958; В. Я. Пропп и Б. Н. Путилов. Эпическая поэзия русского народа. — В кн.: Былины в двух томах, т. I, М., 1958; стр. III—XIV; Б. Н. Путилов. Русский былинный эпос. — В кн.: Былины. Библиотека поэта. Большая серия, Л., 1957, стр. 5—44.

³ О композиционных былинных типах см.: Ю. И. Юдин. Композиция героических былин. — Вестн. Ленингр. унив., № 14, серия истории, языка и литературы, вып. 3, 1966, стр. 73—81.

В былине художественно самостоятельны и ценны сами по себе фигуры героя и его антагониста, все остальные персонажи даны лишь в различных отношениях к этим главным.⁴ Поэтому основной вопрос, который встает при рассмотрении былинных персонажей, — это вопрос о том, как изображен герой и его враг. В эпическом облике этих центральных лиц повествования наиболее существенно выявить соотношение черт идеально-типологических и существенных зачаточному былинному характеру, фантастических и правдоподобных, а также поставить вопрос о психологической мотивированности поведения персонажей.⁵ В тесной связи с отмеченными сторонами находится и вопрос об эстетических границах и степени допустимости воссоздания правдоподобной бытовой обстановки и тех или иных исторических отражений в былине. В статье невозможно осветить весь ход рассмотрения этих вопросов, поэтому мы ограничиваемся лишь сжатым изложением выводов, опуская сам процесс исследования и подробную аргументацию и лишь изредка прибегая к отдельным иллюстрациям выдвинутых положений.

Былины о Добрыне и Змее (в части, повествующей о первом бое Добрыни), об Алеше Поповиче и Тугарине (в 1-й версии, в которой герой встречает Тугарина на пути в Киев), об Илье Муромце и Соловье-разбойнике (до момента прибытия богатыря в Киев), о Святогоре и Илье Муромце, о поездке Василия Буслаевича выглядят с точки зрения сюжетной композиции как ряд событий, происходящих во время случайных дорожных встреч героя, и представляют один из композиционных типов героических былин.⁶ Соответственно этой общности композиционного построения и в характере изображения персонажей в перечисленных сюжетах обнаруживаются общие специфические закономерности.

В изображении действующих лиц этих песен так или иначе сказывается идея предопределенности будущего. В предсказании матери предопределена будущая встреча и бой Добрыни со Змеем, и встреча с Соловьем Ильи, стремящегося (иногда даже по непонятным из сюжета причинам) проехать в Киев именно кратчайшей «прямоезжей» дорогой, которую преградила застава Соловья. Идея предопределенности непосредственно запечатлена в образе Добрыни и Ильи Муромца. Герои обнаруживают какие-то таинственные, необъяснимые психологически, фантастические свойства. Добрыня выезжает к Пучай-реке с разнообразными случайными целями или вовсе бесцельно, но его стремление к этой поездке непреодолимо. Отказываясь внять материнским предостережениям, герой проявляет неповиновение, граничащее с непочтением к матери, которую он любит и глубоко уважает. Услышав запрет матери купаться в Пучай-реке, заплывать в опасную струю и предсказание встречи со Змеем, герой никак на них не откликается. Он как будто не слышит этого. Его будущая встреча со Змеем загадочно предрешена. Добрыня вовсе не стремится к ней и о ней не думает, но поступает так, что эта встреча становится неизбежной. Змею тоже иногда оказывается

⁴ См.: А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин, стр. 88.

⁵ Подробнее о мотивировках в русских героических былинах см.: Ю. И. Юдин. Художественные мотивировки событий в русских героических былинах. — Уч. зап. Курск. гос. пед. ин-та, вып. 55, 1968, стр. 3—18.

⁶ При изучении былинной композиции мы рассматриваем отдельно построение различных частей сюжетов, поскольку художественное единство песен не предполагает обязательного композиционного единообразия частей, возникших, по-видимому, неодновременно.

известным предсказание встречи с Добрыней и гибели от него. Он кричит герою в критическую для богатыря минуту:

— А многи мне-ка люди пророчили,
 Ну победит меня Добрынюшка Микитинич,
 А меня Змеянищо Горынищо,
 А Добрынюшка Микитинич в моих руках,
 Ну что я знаю, над Добрыней то и сделаю.⁷

Над поведением героя властвует неясная, но непререкаемая сила. В его образе человеческая природа соединена с типологическими чертами богатыря, поступками которого руководят не обыденные человеческие мотивы, но какие-то высшие силы. Психологически образ не разработан, и эта неразработанность заключена в самом художественном задании былины. Из поведения Добрыни невозможно узнать, что чувствует и переживает он в продолжение описываемых событий.

В облике Ильи Муромца (былина об Илье и Соловье-разбойнике в части до прибытия богатыря в Киев) несомненны черты, свойственные этому богатырю в более поздних по типу конфликта сюжетах, но не только и не столько ими определяется его художественная природа: на обрисовке персонажа сказываются черты более раннего героического типа. Перед нами монументальный образ богатыря, чей внутренний мир почти не раскрывается в тех приключениях, которые переживает он по пути в Киев (бой под Черниговом и встреча с черниговцами, бой с Соловьем и столкновение с его родней). От приглашения черниговцев жить в их городе воеводою или на любых других почетных условиях Илья отказывается безоговорочно и обычно без всяких объяснений:

Не хочу-то у вас-то жить не князём, не боярином.
 Не купцём, гостем торговым жа.⁸

Сразу же после этого Илья спрашивает о прямдезжей дороге и без промедления отправляется по ней в путь, несмотря на предостережения горожан, рассказывающих о Соловье. Причина отказа Ильи не объясняется, как правило, и самими певцами. Лаконичность отказа тем более бросается в глаза, что незадолго перед тем в разговоре с черниговцами, которым он сообщает, что угрожающая им опасность миновала, Илья обрисован со стороны психологической. Он явно рассчитывает вызвать удивление и бурную радость горожан, приглашая их с городской стены взглянуть на разбитое татарское войско.

Нередко и перед боем под Черниговом не поется о гневе богатыря при виде вражеского войска, что обычно для эпоса; Илья вступает в бой, но предварительных описаний его психологического состояния нет. Лаконичен и ответ Ильи на предложение Соловья и его семьи о выкупе за пленного. Иногда Илья и вовсе никак не реагирует на их просьбу, а просто проезжает мимо соловьиного двора (или гнезда):

Эты зятевья да Соловьины
 Побросали-то рогатины зверины
 А й зовут-то мужика да й деревенщину
 Во то гнездышко да Соловьиное.
 Да й мужик-от деревенщина не слушатся,
 А он едет-то по славному чисту полю.⁹

⁷ Былины Пудожского края. Подготовка текстов, статья и примечания Г. Н. Парыловой и А. Д. Соймонова. Петрозаводск, 1941, № 21.

⁸ А. В. Марков. Беломорские былины. М., 1904, № 68.

⁹ Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Изд. 4, т. II, М.—Л., 1950, № 74.

Поведение Соловья и его семьи ярко драматизировано в этой сцене, и только сам Илья скупо проявляет себя, почти совершенно не обнаруживая своего внутреннего состояния. В бое с Соловьем Илья побеждает с помощью заговоренной стрелы, что тоже прибавляет какую-то необычную деталь к его облику. Замкнутость и загадочность внутреннего мира богатыря тем более заметны, что второстепенные персонажи (черниговцы, родственники Соловья) сравнительно подробно раскрываются со стороны их переживаний и душевных движений.

Бытовая обстановка происходящих в былинах о Добрыне и Змее и об Илье и Соловье-разбойнике событий, бытовые реалии или вовсе исключаются, или они, как и редкие проявления психологических свойств, образуют противоречивое единство с фантастическими чертами героя. Так, например, иногда в былине о Добрыне-Змееборце мы встречаемся с упоминанием бытовых сторон жизни героя. В варианте Т. Г. Рябинина (Онежские былины, № 79) Добрыня рисуется проходящим в своем доме в столовую горницу к матери; возвратившись после боя со Змеем домой, он отдает слуге коня, и тот ведет его в конюшню, расседлывает, кормит и поит; описывается даже одежда Добрыни. Но все эти бытовые подробности не меняют характера поступков героя, не проясняют их, облик богатыря не становится менее загадочным. «Певцы склонны снижать эту загадочность, — пишет по поводу подобных случаев Б. Н. Путилов, — введением чисто бытовых и психологических мотивировок, но им не всегда это удается».¹⁰

Под влиянием жанра духовного стиха, как можно предположить, в былине о Святогоре и Илье Муромце и в былине о поездке Василия Буслаевича предопределенность будущих поступков героя и будущих событий предстает как враждебная героям судьба, ниспосланная им небом или исходящая из таинственного загробного мира.¹¹ В былине о Святогоре и Илье-Муромце два главных героя-богатыря. Они противопоставлены один другому, и это противопоставление — существенный прием в их изображении. Илья Муромец этой былины — образ вполне сложившийся и известный по всем основным сюжетам о нем. Именно он противопоставит одинокому и бездеятельному Святогору. Как эпический герой Святогор никак не обнаруживает ни своих мыслей, ни чувств, ни внутренних побуждений. Певцы не стремятся осветить его изнутри. Образ не разработан психологически. Монументальный и загадочный герой — фигура глубоко трагическая. Святогору предназначена свыше гибельная судьба, которая как будто преследует его и наконец достигает в облике таинственного гроба. Загадочность образа еще более усиливается немотивированностью роковой кары. Обстановка действия былины совершенно фантастическая.

Василий Буслаевич, напротив, обнаруживает самые разнообразные переживания, раздумья, душевные движения. Былина не только не остав-

¹⁰ Б. Н. Путилов. Об историзме русских былин. — Специфика фольклорных жанров. — Русский фольклор, вып. X, М.—Л., 1966, стр. 79.

¹¹ Вызывающе по отношению к небу и загробным силам ведет себя Василий Буслаевич. Иредка гибель Святогора мотивируется наказанием за богохульную похвалу героя своею силой. Здесь, как нам кажется, мы явно обнаруживаем некоторое объяснение тому, откуда проникло в героическую былинку представление о судьбе как крайнем и рациональном, так сказать, переосмыслении идеи предопределенности. Наказание, ниспосылаемое небом за вызывающую похвалу и богохульство, — мотив, характерный для духовных стихов. Это очень хорошо видно из сопоставления, которое делает В. Ф. Миллер. «Похвальба, — пишет он, — погубила Святогора-Самсона, Анику и даже всех русских богатырей (в известной былине об их гибели)». (В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности. Т. I, М., 1897, стр. 164).

ляет загадкой внутренние побуждения и чувства героя, а и стремится постоянно обнажать их в словах его и поведении в тех или иных обстоятельствах. Но весельчак и насмешник, гордый и независимый герой, вызывающий восхищение певцов, действует в фантастическом враждебном мире и гибнет жертвой темных роковых сил, которым он бросает смелый вызов. Василий Буслаевич обречен на гибель. Враждебный герою мир дает о себе знать на всем протяжении развития былинного действия. Выезжая из дому, Василий в ответ на просьбу, обращенную к матери, благословить его паломничество, слышит иногда запрет купаться нагим в Иордане. В некоторых вариантах мать предчувствует смерть сына и говорит ему об этом. Роковым для героя оказывается то пренебрежение, с каким он отнесся к «мертвой голове». Он слышит от нее предсказание гибели. Описание Сорочинских гор с черепом и надмогильным камнем на пути героя, с их крестами где-то на вершинах, до которых нельзя дойти;¹² таинственная остановка корабля, который остается неподвижным, несмотря на попутный ветер, рвущий паруса, — все это создает впечатление, что какая-то грозная и неотступная сила следит за всеми поступками героя и только ждет случая, чтобы погубить гордого смельчака. Предсказание смерти слышит Василий от девицы (бабы залесной и пр.) во время купания в Иордане. Наконец, Василий, встретив таинственный камень с надписями, пренебрегает опасностью, которую таит он в себе, и погибает. В варианте Кирши Данилова¹³ ярко передан ужас, охвативший дружину Василия Буслаевича вслед за гибелью героя: после первого посещения камня молодцы «пошли со горы Сорочинския», после разыгравшейся трагедии «побежала дружина с той Сорочинской горы на свой червлен карабль, подымали тонки парусы полотняныя» и т. д. Но гибель героя служит не прославлению высших сил, перед которыми духовный стих зовет к смирению и покорности, а возвеличиванию удачи и отваги независимой человеческой личности, впервые появляющейся на горизонте русской общественной истории, перед угрозой всего, что принижает ее и сулит гибель. Смерть Василия — не справедливое наказание грешника, но трагедия гибели гордого жизнелюбивого героя во враждебном ему мире.

В изображении обстановки происходящих событий былина соединяет в художественном единстве обыденное, бытовое с фантастическим. Перед нами и реальный исторический мир русского средневековья, и мрачный мир эпической фантастики.

Алеша Попович первой версии былины об Алеше и Тугарине — образ, в котором подчеркнуты человечески правдоподобные черты переживаний, чувств и поступков, хотя в угрозах Тугарина, которые слышит переодетый каликою герой, и проходит намеком идея предопределенности встречи антагонистов. Здесь эта черта явно пережиточная. Подробно и красочно изображена в былинке бытовая обстановка и разнообразные бытовые реалии. В этом, по-видимому, заметно влияние более поздних, и в том числе негероических, сюжетов об Алеше Поповиче.

Герои названных сюжетов — герой-одиночки. Они или только еще собираются служить Киеву и князю Владимиру или же вообще не связаны с Киевским государством (Василий Буслаевич) и даже с Русью (Святогор). Богатыри ведут бой с одиночным врагом (бой Ильи под Черниговом характерен по типу для сюжетов об отражении татарского на-

¹² А. М. Астахова. Былины Севера. Т. I. М.—Л., 1938, № 14.

¹³ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.—Л., 1958, № 19.

шествия). Побеждает герой не только своей богатырской мощью, но благодаря помощи каких-то сил, волей которых на месте боя оказывается чудесная шапка земли греческой (Добрыня-змейборец), с помощью хитрости (Алеша Попович и Тугарин), с помощью заговоренной стрелы (Илья и Соловей). Поэтому герои гиперболизированы слабо сравнительно с героями былин о татарском нашествии. Вовсе нет боя в былинах о поездке Василия Буслаевича. Герой ее не богатырь. Его громадная сила не представляется сверхчеловеческой. Чрезвычайно гиперболизирован Святогор. Это входит в художественное задание былины: непомерная тяжесть и сила Святогора — один из признаков его обреченности.

В былинах о походе Вольги, о Добрыне и Змее (2-я часть), о женитьбе Дуная (до момента прибытия богатыря с Настасьей в Киев), о Добрыне и Василии Казимировиче герой выезжает в чужие земли с заранее определенной целью, по прибытии его в эти земли развертываются какие-нибудь события. По композиции эти сюжеты выделяются в особый тип. Для этого круга былин также можно указать на специфические черты и приемы, сближающие героические образы в общем характере их художественного изображения. Типологические богатырские черты, такие как физическая мощь, диктуемая идеальной богатырской природой норма поведения в решающие моменты развития действия, трафаретность прямых описаний процессов внутренней жизни, — получают новое художественное применение и направленность. Герои-богатыри этих сюжетов — теперь уже не герои-одиночки: в былинах о женитьбе Дуная и в былинах о Добрыне и Василии Казимировиче они изображаются верными, преданными и самоотверженными исполнителями воли князя Владимира. При этом сам князь предстает воплощением государственной мудрости и власти. Он поступает так, а не иначе, исходя из интересов государства и всего народа. Служа князю, богатыри тем самым служат Киеву. В этом служении певцы видят проявление их богатырской чести и достоинства.

Если в героях былин о женитьбе Дуная и о Добрыне и Василии Казимировиче названные черты обнаруживаются в наиболее ярком и законченном виде, то в былинах о походе Вольги и в былинах о Добрыне и Змее (2-й части) мы можем отметить трансформацию более древней формы героического эпического образа, подчинение прежних представлений о герое-одиночке более поздним, связанным с художественными принципами эпоса эпохи ранней государственности. Вольга — князь-богатырь, возглавляющий дружину, воплощение мудрости и ответственности перед своими воинами. Но вместе с тем он и охотник-чародей, действующий не столько как богатырь, сколько как оборотень и колдун. Необычно рождение героя от Змея, вызывающее потрясение в природе, тревогу в животном царстве, его обучение «премудростям» волшебного охотника. Возглавляемая князем дружина по существу пассивна, действует лишь сам Вольга. Но, с другой стороны, богатырские черты также проявляются в Вольге с самого раннего детства как черты врожденные (ср. детство Добрыни). Заметны более ранние черты героя-одиночки и в образе Добрыни (2-я часть былины). Выполняя приказание князя, герой подчиняется ему помимо воли, вынужденный к этому угрозой Владимира. Образ осложняется еще и тем, что в его создании принимают участие не только поэтические приемы былинно-героические, но и сказочные и даже идущие от духовного стиха (второй поединок со Змеем).

В сюжетах рассматриваемого круга изменяется характер боя героя с врагами. Это не только бой с одиночным врагом (бой Добрыни со Змеем,

Дуная с Настасьей), но и бой одного героя со множеством врагов. Поэтика описания подобного боя вырабатывается окончательно лишь в былинах о татарском нашествии. В былине же о женитьбе Дуная названные братья героя борются не с войсками, а с толпой врагов на дворе литовского короля, да и сам бой обычно лишь кратко упоминается, так как происходит за сценой. Редко бьются с целым войском и герои былины о Добрыне и Василии Казимировиче. Бой в этих былинах не заканчивается, как правило, полным уничтожением татарского войска, этого не требует само содержание былины.

Обнаруживая фантастические типологические богатырские черты, герои рассматриваемых сюжетов в то же время проявляют некоторые психологически несоразмерные, не укладывающиеся в определенный художественный характер, изолированные от иных душевных движений, но вполне правдоподобные, хотя и чрезмерно преувеличенные эмоции, чувства, выражающиеся с силой безудержной страсти. В былине о походе Вольги и о Добрыне-змееборце это сказывается лишь в нескольких эпизодах (расправа Вольги с царем, гнев Добрыни на Владимира, разговор Добрыни с матерью, встреча и разговор его со Змеем). Вместе с тем на образ Вольги по-прежнему заметный отпечаток накладывает более архаическая идея предопределенности будущего. Поступки его не мотивированы, психологически образ не разработан. Герой ведет себя загадочно, таинственным образом догадываясь о намерениях враждебного царя. Психологическая разработка образов играет уже значительную роль в былине о Добрыне и Василии Казимировиче (особенно в эпизодах, рисующих столкновения с Батыем). И, наконец, в Дунае чувства и страстные порывы становятся преимущественной чертой. Этот герой психологически даже противоречив, что говорит о большом достижении эпической поэтики.¹⁴ Одним из условий подобного углубления, хотя и одностороннего, в психологию героя явилось соединение в одном сюжете эпической и балладной темы двух частей песни, разделенных моментом прибытия Дуная с Настасьей в Киев.

Расширяются границы допускаемой в изображении бытовой обстановки, бытовых и исторических реалий. Это связано как с большей исторической, так и психологической конкретизацией образов. Если эта черта еще незначительно сказывается в сюжете о походе Вольги, то вторая часть былины о Добрыне-змееборце насыщена бытовыми чертами, передающими некоторые характерные приметы русского средневекового уклада жизни, хотя фантастический элемент явствен в обрисовке обстановки (обиталище Змея, например). Действие же былины о женитьбе Дуная происходит в атмосфере исторического средневекового быта. В ней нет ничего фантастического, разве лишь татары, живущие в Литовском королевстве на правах вездесущих за пределами Киевской земли эпических врагов русского народа. Столь же исторична в широком смысле и обстановка действия в былине о Добрыне и Василии Казимировиче.

Былины об отражении татарского нашествия (былины об Илье Муромце, Самсоне и Калине; об Илье, Ермаке и Калине; о Василии Игнатьевиче и Батыге; о Даниле Игнатьевиче и его сыне) составляют определенный тип композиционного строения и соответственно обнаруживают общность в способе изображения героев. Тип героя-богатыря в сюжетах этого круга наиболее полно и всесторонне раскрывается в образе Ильи Муромца в сюжете об Илье, Самсоне и Калине. Идеальная при-

¹⁴ Подробнее см.: В. Г. Смолицкий. Былина о Дунае. — В кн.: Славянский фольклор и действительность. М., 1965, стр. 109—131.

рода героя — спасителя Киева проявляется в руководящем его действиями нравственном чувстве справедливости и богатырского долга в деле защиты Киевского государства, русского народа и православной веры. Этой ведущей черте подчинены все прочие грани богатырского образа. Она представлена не как одно из проявлений характера, но как не мотивированное никакими внешними обстоятельствами постоянное и неизменное идеальное свойство богатыря как определенного эпического типа. Эта черта проявляется во всех поступках Ильи, направляя его действия, отесняя на второй план психологические мотивы поведения. Илья не знает колебаний, противоречивых побуждений, каких-либо помыслов о личном. Им владеет лишь безраздельное стремление к богатырскому служению Киеву и народу. Из многих сюжетов об Илье известно, что ему дарована высшими силами особая судьба: богатырю в бою смерть «не писана». И хотя это тоже своего рода предопределение в действии былин не играет роли, оно тем не менее показательно, так как служит признанием особого положения Ильи среди русских богатырей как самого величественного и идеального защитника родины, его особого предназначения. Возвышенная богатырская природа Ильи проявляется не только в нравственном чувстве, руководящем его поступками, но и в чертах его внешнего облика: Илья старый и седой, что служит признаком его мудрости и опытности. Эта внутренняя и внешняя идеализация способствует созданию монументального богатырского образа. Фантастическая мощь богатыря обнаруживается во время боя с татарами. В рассматриваемых сюжетах находим окончательно сложившимися приемы изображения боя одного богатыря с целым вражеским войском. Замечено, что описание подобного боя отличается необыкновенной для кульминационного момента развития действия лаконичностью. Активным в бою выступает лишь герой, враги же пассивны, и об их сопротивлении ничего не говорится.¹⁵ Подобная неразвитость картины боя объясняется, по-видимому, следующим: мифический и раннеэпический бой-поединок героя и врага, наделенных гиперболизированной физической силой, в ходе исторического развития сменился боем, в котором по-прежнему фигурирует герой-богатырь, но враг стал историческим врагом — татарским войском. Детальное изображение боя одного со множеством было бы художественно неубедительно, поэтому вместо развернутой картины боя в русском эпосе было выработано несколько формул краткого его описания. Бой же двух противников, противостоящих друг другу один на один (и не только двух русских богатырей, как указывает А. П. Скафтымов), как например бой Ильи Муромца с сыном и пр., рисуется более подробно и обстоятельно. Еще менее разработан в былине бой, в котором против татарского войска выступает несколько русских богатырей. Обычно даже в тех вариантах, где богатыри во главе с Самсоном сразу же соглашаются на совместное с Ильей Муромцем выступление против Калина, бой начинается по разным мотивам один Илья.

Но Илья Муромец не только идеальный богатырский тип спасителя Киева, но и яркая эпическая личность. Ему присущи не только чувства и страсти большого накала, но и глубокие сосредоточенные раздумья. Обе стороны образа сочетаются в гармоническом единстве. С сюжетом об Илье, Самсоне и Калине часто контаминируется (обычно в виде предыстории) сюжет о бунте Ильи Муромца против Владимира или о бунте Ильи упоминается в одном из эпизодов сюжета. Такое тесное переплетение сюжета об Илье и Калине с сюжетом о бунте Ильи не

¹⁵ А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин, стр. 59—60.

могло не сказаться на принципах изображения персонажей былин об Илье, Самсоне и Калине. Развитый на новых путях художественного изображения образ Ильи из былин о бунте переносится в сюжет об Илье и Калине. В вариантах этого сюжета — множество драматических сцен, в которых Илья, Владимир и другие участники событий проявляют себя как люди, находящиеся во власти своих чувств, размышлений, порывов. Переживания героя всегда напряжены и обострены, они обнаруживают силу подлинной страсти. При этом поступками Ильи руководит не только чувство, но и трезвый разум политика и воина. Герой умеет, когда это необходимо, сдерживать на время свой гнев, притвориться спокойным, прибегнуть к хитрости.

В вариантах сюжета об Илье и Калине широко отражена историко-бытовая обстановка эпохи татаро-монгольского нашествия. Но изображение быта и исторических реалий никогда не вступает в противоречие с проявлениями идеального богатырского существа образа Ильи. Правдоподобное переплетается с фантастическим, соответствующим идеальной природе богатырского типа.

Психологическое углубление образов и больший простор для воссоздания бытовой и исторической обстановки действия связаны с темой социального антагонизма. Отсутствие этой темы или ее приглушение в былинах об Илье, Ермаке и Калине¹⁶ и о Даниле Игнатьевиче и его сыне приводит к преобладанию в образах героев отмеченных черт идеального богатырского типа и сужению границ допустимого в отображении историко-бытовой обстановки. Образы Ермака и Михайлы Даниловича в очень незначительной степени обнаруживают признаки, позволяющие говорить о том, что в намерения певца входила обрисовка внутренних более или менее правдоподобных душевных движений героев. Они лишены даже той сравнительной психологической углубленности, какая характерна для Ильи. Во всех действиях богатырей и их поступках подчеркнуто одно стремление — вступить в бой с врагом как можно скорее, немедленно. Эта типологическая черта героического образа не оставляет места ни для углубления в мир человеческих чувств, ни возможности для развертывания такой же подробной картины быта, как в былине об Илье и Калине. Ермак весь устремлен к предстоящей схватке с врагом, он не размышляет о трудностях борьбы, не думает, как Илья, об организации отпора врагу. В бой он вступает, несмотря на запрет Владимира и позже — Ильи. Илья осторожен в отношениях с врагом, он как будто понимает, что опрометчивость может испортить все дело. Поэтому он, стремясь выиграть время, задабривает татарского посла, в свою очередь отправляет посольство к Калину (иногда сам едет к нему), укрепляет город, разыскивает богатырей, покинувших Киев, и т. п. Не таков Ермак, он чужд размышлениям и переживаниям. Бездумная храбрость Ермака и Михайлы Даниловича обычно мотивируется их молодостью и неопытностью.

Напротив, в образе Василия Игнатьевича типологические идеальные богатырские черты отгеснены на задний план. «Василий — уже не идеализированный „святорусский“ могучий богатырь. В его облике нет ничего величественного», — пишет В. Я. Пропп.¹⁷ Внимание певцов сосредоточено на психологической и социальной характеристике персонажа, а также на изображении бытовой обстановки, в которой разворачива-

¹⁶ Героизация нового персонажа приводит в этом сюжете к отгеснению на вторую роль Ильи Муромца. См. об этом: В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности, т. II, М., 1910, стр. 63.

¹⁷ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 347.

ются события. Характерно, что в этой былинне тема социального антагонизма звучит более остро, чем в сюжете об Илье и Калине.¹⁸ Бытовая сторона былин об Илье, Самсоне и Калине, психологическая углубленность образа Ильи не противоречат его идеальной природе. Образ же Василия Игнатьевича противоречив. Герой — «голь кабацкая», богатырь, пропивший в кабаке все свое снаряжение, оружие, одежду, копя. День за днем проводит он в бездействии, лежа на печи в ожидании возможности опохмелиться. Натуралистически воспроизведена в былинне обстановка русского кабака, в которой разыгрываются важнейшие для развития действия сцены. Этому углублению в бытовые подробности и предварительному снижению образа героя противоречит слишком неожиданно обнаруживающаяся в ходе дальнейшего действия его богатырская идеальная природа.

Можно было бы показать, как переходная композиция сюжетов о бое Ильи Муромца с сыном и о братьях Ливиках определяет переходный смешанный тип изображения персонажей былин.

Общностью типа композиционного построения и специфическими принципами изображения героя и других персонажей объединяются былины на тему социальной борьбы и столкновений богатырей с князем и боярами (заключительная часть былины об Илье Муромце и Соловье-разбойнике в вариантах, разрабатывающих тему конфликта героя с боярами и князем; о бунте Ильи против Владимира; о Василии Буслаевиче и новгородцах; о Сухане). Действующие лица их обнаруживают себя в разнообразных проявлениях целого мира отрицательных чувств, таких как недоверие, неприязнь, насмешка, издевка, отвращение, гнев, ярость, презрение и др. Способ изображения героя как полностью захваченного, поглощенного собственными могучими и бурными переживаниями становится ведущим. Черты более архаические, в частности типологические богатырские черты, отесняются на задний план и начинают играть второстепенную, подчиненную роль. Как герои порыва и страсти действующие лица проявляют себя в наиболее острые моменты развития сюжета: в столкновениях Ильи или Сухана с князем и боярами и в конфликте Василия Буслаевича с Новгородом богатых и знатных. И физическая сила и психологические истоки поступков героя и других персонажей становятся более человечески правдоподобными. Илья Муромец, например, в былинне о его бунте изображен опытным заслуженным воином, но не беспредельно могучим богатырем. Его физическая сила имеет вполне человеческие границы. Казалось бы, владея непомерной богатырской мощью, Илья мог бы легко справиться со своими врагами и недоброжелателями из лагеря киевского князя. Но этого-то и не происходит. Слугам Владимира удается совладать с Ильей. В подобных вариантах былина оканчивается заточением богатыря.

Именно в этих последних сюжетах социальная характеристика и крестьянского сына Ильи и полного презрения к тому миру богатых, из которого он вышел, Василия Буслаевича становится художественно значимым моментом, в котором заключено идеологическое истолкование эпической темы.

Более конкретному изображению в песнях проявлений человеческого характера соответствует и большая конкретизация бытовой обстановки. Она перестает служить внешним фоном разыгрываемых событий. В рассматриваемых былинах именно в конкретно обрисованных обыденных жизненных ситуациях завязываются или обнаруживаются те или

¹⁸ Там же, стр. 344.

иные конфликты между действующими лицами. Так, в былине о Василии Буслаевиче и новгородцах исторически конкретно и художественно очень ярко отражен средневековый новгородский быт и характер социальных внутриновгородских конфликтов.¹⁹ Действие былины о бунте Илья происходит в Киеве: в княжеских палатах, во дворе перед ними, на улицах города, перед кабаком целовальников. Поведение персонажей связано с различными ситуациями, складывающимися по ходу действия на пиру у Владимира или на киевских улицах, где Илья собирает пир голей. По сравнению с первой частью былины об Илье Муромце и Соловье-разбойнике, действие которой происходит по преимуществу в фантастической обстановке на пути героя, во второй ее части обстановка действия резко меняется. Из полуреальных-полуфантастических земель мы попадаем в исторический Киев. Певец поет об обедне в церкви; о встрече богатыря с князем на церковном крыльце или на городской улице; о княжеском дворе, на котором богатырь оставляет коня и плененного им Соловья; о пире в княжеских палатах; о появлении на пиру Ильи и распросах его гостями и князем.

Чувства и переживания действующих лиц передаются, как всегда в эпосе, через их поступки и речи. Для названных песен характерна наиболее развитая драматическая форма изображения происходящих событий. Самым ярким ее проявлением выступает драматический диалог, в котором подчас в очень обостренной форме находят выражение стремления и переживания противоборствующих сторон. Характерно, что удельный вес и художественная роль драматического элемента (и в частности диалога) в былине возрастает с некоторыми отклонениями по сюжетам в их вариантах, если рассматривать былины в предложенной нами последовательности композиционных типов.²⁰ Необходимо отметить, что по сравнению с тремя другими песнями новое в принципах изображения героя в былине о Сухане развито в меньшей степени, тогда как старые приемы обрисовки богатырского образа сильнее дают себя знать.

Для центральных моментов развития сюжетного действия в былинах об Алеше Поповиче и Тугарине (во второй версии, где события происходят на пиру у Владимира) и об Илье Муромце и Идолище характерны те же приемы изображения героя, о которых мы говорили применительно к песням на тему социальной борьбы и столкновений героя с князем и боярами. В то же время в этих былинах явственны следы глубокой архаики (в изображении Тугарина и Идолища, например). Можно предположить, что новые приемы изображения героя проникли в них, когда в позднем слое эпических сюжетов вполне развился новый способ изображения действующих лиц, обнаруживаемый теперь в игре целого сонма отрицательных чувств и страстей.

Но не только в этом, а и во многих других случаях мы могли бы отметить наряду с различиями в принципах изображения действующих лиц по композиционным типам также и взаимное влияние различных былинных композиционных типов в отношении способа обрисовки персонажей. Свобода певцов в выборе художественных средств изображения действующих лиц довольно широка, в особенности в поздних пес-

¹⁹ См.: И. Н. Жданов. Русский былевой эпос. Исследования и материалы. СПб., 1895, стр. 249—282; В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 442—465.

²⁰ На зависимость характера драматического элемента в былине от ее композиции и жанровой принадлежности впервые указала М. О. Габель. См.: М. О. Габель. Форма диалога в былинах. — Наукові зап. науково-дослідчої катедри історії української культури. № 6, Харків, 1927, стр. 315—328.

нях, возникших после того, как сложился основной костяк героических сюжетов (былины о Дунае и Добрыне, о бое Ильи Муромца с Добрыней, например, и др.). От степени талантливости сказителя зависит, насколько художественно убедительно сумеет сочетать он разнообразные возможности, открывающиеся перед ним.

В заключение следует сказать, что предлагаемый нами путь типологического исследования характера изображения былинных персонажей не только не отрицает исторического принципа их изучения, но, напротив, опирается на него. Однако вопрос о соотношении типологического и исторического аспектов изучения по своему существу является особой темой, требующей самостоятельного рассмотрения.

В. Я. ЕВСЕЕВ

О РУССКИХ ИСТОЧНИКАХ
В СТИЛИСТИКЕ И ПОЭТИКЕ
ФИННО-УГОРСКОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Система поэтики и стилистики: особенности поэтического языка, совокупность стилистических средств и приемов художественной выразительности — в разных жанрах фольклора ряда финно-угорских народов в разной степени обусловлены в каждую данную эпоху различно проявляющимися общественными тенденциями, эстетическими устремлениями к взаимосвязи и сближению с соседней русской народной поэзией. Это в конечном счете объясняется тем, что одни из этих родственных народов (например, карелы) на протяжении многих столетий почти непрерывно находились в добрососедских отношениях с пришлым в их среду русским населением, а связи других финно-угорских народов с русскими носили менее постоянный характер и были менее прочными.

Объем статьи заставляет нас ограничиться в основном анализом взаимосвязей эпической поэзии, да и в этих жанровых рамках придется обращаться преимущественно к карельскому эпосу и финно-угорским эпическим сказкам на былинные сюжеты, так как именно здесь наиболее ярко и своеобразно выявляются сходство и близость с русской эпической поэзией при сохранении специфики эпоса каждого из этих народов.

Прочные культурно-исторические связи между русским и карельским, ижорским, водьским, весьским (вепским), чудским (восточно-эстонским) и исчезнувшим мерянским (западномарийским) населением древней Новгородской Руси сложились уже на стадии образования древнерусской государственности. Это создало благоприятные условия для формирования в их эпической традиции общности эстетических идеалов и родства поэтики и стилистики.

Тенденции к использованию одинаковых с произведениями русского фольклора поэтических и стилистических приемов привели в устной поэзии карел и ряда других финно-угорских народов к повторению некоторых типичных для русского народно-поэтического творчества лексем, морфологических и синтаксических форм. Этот процесс сравнительно мало коснулся мордовского, удмуртского, коми фольклора, как и народной поэзии финнов и угорских народов — венгров, хантов и манси, так как эти финно-угорские народности в основной своей массе установили постоянные культурные контакты с русскими значительно позже. Поэтому в данной статье параллели с особенностями поэтики и стилистики русского фольклора из устной поэзии названных финно-угорских народов приводятся в минимальной мере.

У финно-угорских же народов, на протяжении многих столетий постоянно соприкасавшихся с русскими, близость к поэтике и стилистике русского фольклора проявлялась в разных жанрах народной поэзии, но прежде всего в их эпической поэзии.

Однако сходство ограничивалось, в частности, в разных языках различным оттенком смысла у одинаковых понятий. Этим также частично определяются самобытность и национальная специфика эпического творчества не только соседних, но даже родственных народов.

Помимо лексико-тематических и других общих признаков поэтики и стилистики устного творчества соседних и родственных народов, необходимо учитывать также и характерные стилевые особенности их фольклорных произведений, объясняющиеся принадлежностью того или иного сказителя к определенному народно-поэтическому направлению, так как в процессе развития исполнительского мастерства с течением времени в стиле эпических песен, сказок и произведений других жанров запечатлевались индивидуальные особенности певцов.

Система поэтически-выразительных средств стиля произведений эпических жанров финно-угорских народов и русской былинной поэзии в их исторических параллелях ждет дальнейшего и более глубокого сравнительного изучения. Перед нами стоит более скромная задача: поставить несколько конкретных вопросов, связанных с отдельными проявлениями взаимосвязи в развитии поэтики и стилистики русских былин и эпических произведений некоторых финно-угорских народов.

Выше уже отмечалось, что влияние поэтического языка и стиля русских былин выражалось в проникновении русской лексики и отдельных грамматических форм русской речи в эпические произведения ряда финно-угорских народов. Это характерно даже для эпических песен народа коми на сюжеты русских былин. В подтверждение достаточно привести хотя бы два стиха из коми-песни «Илья Муромец и Идолище», лексически повторяющей русскую былинку:

Белой сарёс пöлөнö босьтис
Пöлөнитис неверной Идол.¹

Белого царя во полон взял,
Полонил неверный Идол...

Не только в эпических песнях коми, но и в сказках на былинные и другие сюжеты лексические и грамматические кальки с русского языка встречаются в изобилии;

Любопытно отметить, что для поэтического языка и стиля марийских песен и сказок на сюжеты русских былин типично почти полное отсутствие лексических и грамматических заимствований из русского языка, если не считать, например, такой фразы из записанной венгерским фольклористом Беке в 1917 г. марийской сказки об Илье Муромце: «Пја Мурим налеš müma anlakin tovarištim...» — «Илья Муромец берет горы помогавших его отцу товарищей...».² Но, очевидно, в эту сказку об Илье Муромце, рассказанную военнопленным марийцем, слово *tovarišt* «товарищ» проникло в год Великой Октябрьской социалистической революции не случайно.

Особенно примечательно то, что поэтика и стилистика карельской эпической поэзии характеризуется появлением огромного количества русских лексических и грамматических калек. Они обнаруживаются не только

¹ А. К. М и к у ш е в, Коми эпические песни. Л., 1971, стр. 72.

² Tscheremissische Märchen, Sagen und Erzählungen. Gesammelt und Herausgegeben von Ödon Beke. — SUST, XXVI, Helsinki, 1938, S. 225.

в карельских сказках на былинные сюжеты, но и в карельских эпических песнях на сюжеты «Калевалы» и произведениях других жанров карельской народной поэзии. Здесь нет особой необходимости подробно останавливаться на многочисленных примерах русской лексики и некоторых грамматических форм русской речи, заимствованных карельскими рунами, тем более что они подробно анализируются в отдельном разделе второго тома нашей монографии «Исторические основы карело-финского эпоса».³

Можно ограничиться повторением отдельных примеров из другой нашей работы: «К вопросу о взаимодействии карело-финской и русской эпической поэзии», которые подтверждают глубокую древность русских лексических и грамматических заимствований в карело-финском эпосе. Таковы слова, ушедшие или уходящие из современного русского языка, но сохранившиеся в поэтическом языке карельских рун (как, например, слова *kamzola* — «камзол», *armäkkä* — «армяк» и др.). Из встречающихся в рунах русских грамматических форм, чуждых карельским и ижорским, а тем более другим прибалтийско-финским диалектам, нами в 1959 г. отмечался русский показатель отчества мужского рода, примыкающий к имени героя рун Куллерво и в соединении с ним образующий отчество *Kulervits* — «Кулервич».⁴

Особо необходимо остановиться на формировании некоторых стилистических особенностей поэтического синтаксиса карельских рун, отражающих влияние синтаксических норм русского языка. Для карельской речи чуждо использование междометия *oi* — «гой» и вспомогательного глагола *op* — «есть» (былинное «еси») в такой синтаксической конструкции, какая встречается в следующих стихах южнокарельской эпической песни:

Oi on seppä Ilmolline
Taguo taputteloo.

Ой, есть кузнец Ильмоллине
Кует-наковывает.

Между тем подобное стилевое оформление обращения к богатырям характерно и для поэтического синтаксиса русских былин при величании эпического героя: «гой еси...». Как в современной карельской, так и в русской речи в этом случае обходятся без сочетания междометия со вспомогательным глаголом. Стилистическое уподобление формулы карельской руны «*Oi op...*» русскому былинному «гой еси...» свидетельствует о древней взаимосвязи отдельных средств поэтики русского и карельского эпоса.

Обратный стилистический прием — необычное для карельской речи выпадение того же вспомогательного глагола *op* — «есть» (в случае, когда он обязательно должен быть в предложении) используется в руне как поэтическая фигура эллипс, также сближающая язык карельской руны с русским синтаксическим оформлением фразы: «*Täma — pursi Väinämäisen*» «Это — лодка Вяйнямейнена». Здесь после слова *Täma* «это» в современном карельском языке (как и в других прибалтийско-финских языках) обязательно должен стоять вспомогательный глагол *op* «есть», выпадающий даже в тех случаях, когда это ведет к разрушению восьмисложного стиха карельской руны. Видимо, в этом случае оформлению эллипса содействовала русская синтаксическая калька. Но, кроме эллипса,

³ В. Я. Евсеев. Исторические основы карело-финского эпоса, т. II, М.—Л., 1960.

⁴ В. Я. Евсеев. К вопросу о взаимодействии карело-финской и русской эпической поэзии. Тр. Карельск. фил. АН СССР, вып. XX, Петрозаводск, 1959, стр. 31—32.

в приведенном примере имеется другое стилистическое средство — инверсия, что также в известной мере подчинено сближению поэтического языка рун с синтаксическим строем русского языка.

Ниже остановимся несколько подробнее на использовании инверсии в рунах карел и других прибалтийско-финских народов.

Для карельских рун характерны не только инверсионные структуры типа *pursi Väinämöisen* — «лодка Вяйнямейнена» (при нормальном порядке слов по-карельски — *Väinämöisen pursi*), но и инверсионное превращение прибалтийско-финских, а в данном случае карельских послелогов (под влиянием русского народно-поэтического синтаксиса), в чуждые речи карел и других прибалтийско-финских народов предлоги.

Разумеется, инверсия в эпических песнях карел и частично других прибалтийско-финских народов объясняется не только стремлением к стилевому сближению с произведениями русской народной поэзии, но и такими метрическими особенностями поэтики, как несовпадение ударного слога с метрическим акцентом стопы или краты. Иначе говоря, существует особый вид ритмической инверсии, когда ритм в стихе изменяется и становится инверсионным, в отличие от константного ритма, образуемого совпадением ударных слогов с метрическими акцентами. Примеры такой ритмической инверсии встречаются как в песнях прибалтийско-финских народов, так и в русской устной народной поэзии, но в данном случае не они являются объектом нашего исследования.

Инверсия как форма выражения эмоции, как результат возбужденного состояния людей проявлялась уже в глубокой древности и без взаимодействия синтаксического строя разных языков. Такое взаимодействие могло и не играть особой роли при возникновении инверсии как особой стилистической фигуры народной поэзии. Однако со временем оно могло содействовать развитию инверсии.

Инверсирование, т. е. перестановка слогов внутри каждого слова, использовалось как средство создания тайной речи, когда собеседники желали, чтобы окружающие их люди не понимали их. Основанные на таком принципе виды тайной речи существовали и использовались среди северных карел даже в первой половине XX в. При этом одним из средств тайносказания была интересующая нас форма инверсии, перестановка слов в предложении.

Поскольку в народной поэзии инверсия как стилистическое средство для выражения речевой характеристики героя, его возбужденного состояния, уже возникла, позднее ее использовали для сближения народно-поэтического языка с синтаксическим строем речи соседнего языка. Этот наш вывод несколько иначе сформулирован во втором томе нашей монографии: «Многочисленные случаи оформления инверсии в рунах связаны с влиянием синтаксических норм знакомой, но иноязычной речи соседнего народа (в данном случае русского народа) на язык художественного произведения, и эти случаи инверсии начинают использоваться как чисто поэтическое средство для выражения эмоций».⁵ Иными словами, с появлением в карельских рунах некоторых синтаксических норм соседнего языка мы связываем не истоки и происхождение, а дальнейшее развитие инверсии. Между тем американский филолог Ф. Ойнас пишет: «Евсеев не признает традиционное объяснение происхождения поэтической инверсии и думает, что инверсия имеет некоторое отношение к синтак-

⁵ В. Я. Евсеев. Исторические основы карело-финского эпоса. М.—Л., 1960, т. II, стр. 314.

4 Русский фольклор, т. XIV

сическим нормам русского языка».⁶ В связи с этим проф. Ф. Ойнас тут же ссылается на то, что (если не считать заметно руссифицированных юго-восточных эстонцев около Пскова) в песнях западных эстонцев и ливов инверсионная замена послелогов предложениями не может объясняться влиянием синтаксических норм русского языка. Но ведь в отношении ливов и западных эстонцев мы этого и не утверждали. Там могло сказаться влияние таких же, как в русском языке, латышских, литовских, западнославянских и немецких синтаксических конструкций. В частности, в записанных нами в западной Латвии ливских песнях отмечается, видимо, влияние системы латышских и немецких предлогов, стимулирующих инверсионный переход ливских послелогов в позицию предлогов.

Основным доводом Ф. Ойнаса является то, что многие приводимые нами примеры инверсии будто бы противоречат так называемому закону отбрасывания, а точнее сказать — наметившейся у прибалтийско-финских народов тенденции отбрасывать самое длинное многосложное слово в конец стиха рун. Эту реально существующую тенденцию мы и не собирались отрицать, но она не является предметом нашего исследования. Мы считаем, что развитию этой (далеко не господствующей в прибалтийско-финской народной поэзии) тенденции благоприятствовало позже и независимо от нее наметившееся влияние, в частности, системы предлогов соседнего языка: такое влияние на руны было возможно хотя бы потому, что послелоги и предлоги, как правило, являются самыми краткими словами и переброска послелогов с конца стиха в его начало — в позицию предлога — естественно приводила к движению в конец стиха более длинных многосложных слов.

Можно спорить с Ф. Ойнасом и по вопросу о количестве примеров, противоречащих генетически не объясненному им «закону отбрасывания». Не только стих «*Varpahakko vanhan Väinöän*» («В палец старого Вяйнәмейнена»), но и ряд других приведенных нами в ряде исследований примеров необъяснимы с точки зрения законов поэтики, устанавливаемых финским филологом М. Садениэми⁷ на основе теории психоанализа Вундта, — а па эти законы пытается опереться Ф. Ойнас. Если инверсия образуется по «закону отбрасывания» длинных слов в конец стиха, то почему вместо естественных для карельского языка выражений *ruipen isäntä* — «лодки хозяин», *Tuonen jovesta* — «Туони-реки» и других появляются те же, но инверсированные стихи с короткими двусложными словами в конце: *Itseki isäntä purren* — «И сам хозяин лодки», *Ui poikki jovesta Tuonen* — «Плыл поперек реки Туони» и т. д.? Ведь появление трехсложных более длинных слов *isäntä* — «хозяин», *jovesta* — «из реки» в конце этих стихов более отвечало бы пресловутому «закону отбрасывания». В ряде других финно-угорских языков (например, в коми языке) тенденция к использованию русских синтаксических калек значительно слабее, чем в карельском языке, и может быть поэтому (а не только из-за отказа от «закона отбрасывания») в коми эпических песнях случаи инверсии, приближающие их поэтический язык к синтаксическому строю русского языка, почти не встречаются. Исходя из высказанных соображений мы, разумеется, не склонны все развитие инверсии в карельских рунах объяснять «законом отбрасывания» с позиций теории психоанализа Вундта и без оговорок не можем согласиться с доводами М. Садениэми и Ф. Ойнаса.

⁶ F. Oinas: 1) The Problem of Russian Influence on the Word Order the Karelian-Finnish Epic. — *Ural-Altäische Jahrbücher*, 1962, p. 251; 2) Studies in finnic-slavic folklore relations. — FFC, № 205, Helsinki, 1969, p. 151—152.

⁷ M. Sadeniemi. *Metrikan perusteet*. Helsinki, 1956, p. 7.

В своем исследовании Ф. Ойнас нашу точку зрения о развитии инверсии противопоставляет не только положениям М. Садениэми, но и взглядам на инверсию, высказанным в прошлом веке финским литературоведом А. Алквистом.⁸ Неясно, почему он обошел финского филолога XX в. Л. Кеттунена, писавшего: «Но, пожалуй, если бы русское словорасположение имело столь же много, если не более, [данных] в пользу прямого порядка слов, все достоинства инверсии могли оказать [на него] влияние».⁹

Инверсия рассматриваемого нами типа отмечается не только в традиционных рунах, но и в новых песнях. Например, во всех финских рабочих песенниках песня «На баррикады» по-фински дается в идентичном русскому синтаксическом оформлении, ставящем финский послелог в позицию предлога: «Luo barrikaadein vieköön tie» — «К баррикадам ведет пусть путь!», хотя эта песня ритмически могла бы звучать с нормальным для финского языка порядком слов: «Tie vieköön barrikaadein luo!». Такая же перестановка слов дает русскую синтаксическую кальку и определяет стилистическую структуру стихов другой финской рабочей песни:

Eestä leivän, hengen, kunniamme.
Yössä sorron, turmion...¹⁰

За хлеб, и жизнь, и нашу честь
В ночь угнетенья, гибели. —

где современный финский язык требует иного порядка слов: leivän eestä — «хлеб за», sorron yössä — «угнетенья в ночь».

Все вышеизложенное дает нам основание считать, что в развитии инверсии как стилистической фигуры в рунах свою роль играла тенденция к использованию русских синтаксических калек.

Попытка Ф. Ойнаса объяснить появление инверсии якобы только влиянием других особенностей поэтики («законом отбрасывания», стремлением к ритмико-аллитерационной благозвучности) недостаточно обоснована. Чаще всего ритмика стиха и аллитерация в нем не нарушаются в зависимости от того, использована ли инверсия или она отсутствует в стихе. Иногда обычный безынверсионный порядок слов в стихе как будто дает более гладкий ритмический рисунок стиха, но и в этих случаях появляется инверсия, приближающая синтаксический строй языка рун к фразеологическим конструкциям соседних языков (русского, латышского, немецкого, шведского). Взаимовлияние изобразительных средств друг на друга нельзя отрицать, но было бы нелогично только этим обусловить все пути их развития. В своих исследованиях Ф. Ойнас опирается на М. Садениэми, о трудах которого финский фольклорист М. Кууси писал, что М. Садениэми исходит из теории психоанализа Вундта, отрицая влияние общественных факторов на развитие законов поэтики.

Кроме М. Садениэми и других филологов, упоминаемых Ф. Ойнасом, сравнительным изучением развития взаимосвязей стилистических особенностей эпосов соседних народов занимался также и вышеупомянутый М. Кууси. Он писал: «Пожалуй, никакой силой исторически-стилистического доказательства не обладает повторение в пределах примитивной стадии. Напротив, в развитой эпике (как она представлена Эддой, былинами и финско-эстонским материалом) схемы повторов, — столь соответ-

⁸ F. I. Oinas. Studies in finnic-slavic folklore relations, p. 152.

⁹ L. Kettunen. Über die Wortfolge im Finnischen und Urfinnischen. — Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia, sarja B, nide 81, 3, Helsinki, 1953, p. 37.

¹⁰ Työväen laulukirja. Helsinki, 1913, p. 3—4.

ствующие художественным правилам и столь далеко зашедшие по пути специализации, — свидетельствуют, что они так же хорошо выявляют возможности произведений определенного стилевого периода, как рифмы сонета, терцины или октавы». ¹¹

Нет особых оснований возражать против некоторых выводов финского фольклориста М. Кууси о роли карело-финского и эстонского эпоса в установлении взаимосвязанности развития поэтики и стилистики русских былин и скандинавской Эдды. В поэтике и стилистике эпической поэзии карел, русских, финнов, эстонцев и скандинавских народов и в самом деле выявляется разная степень сближения в зависимости от прочности их культурно-исторических связей. Есть основание думать, что взаимодействие между русской былинной поэзией и эпическими произведениями карел и ряда других финно-угорских народов выражалось нередко в использовании в них одинаковых стилистических фигур, поэтически сближающихся приемов раскрытия отдельных художественных образов.

Изучение закономерностей в изменениях отдельных особенностей поэтики и стилистики, как и вообще художественной формы эпической поэзии карел и других финно-угорских народов в их исторических взаимосвязях с русским былинным эпосом, невозможно без учета изменений в содержании этих эпических произведений, в их тематике без сравнительно-исторического анализа сюжетов эпических песен этих народов. Стилистические принципы изучения поэтики должны сочетаться с сопоставлением эпических сюжетов соседних народов. При исследовании поэтики и стилистики эпических произведений карел (как и некоторых других финно-угорских народов) в их взаимосвязях с русской былинной поэзией выявляется их одинаковое сюжетно-тематическое содержание, ведущее к сближению структурных форм.

Поэтому при сравнительно-историческом изучении эпоса карел, а также ряда других финно-угорских народов и русской былинной поэзии большое значение имеет сочетание анализа художественной формы — поэтики и стилистики эпических произведений этих народов с анализом их сюжетно-тематического содержания. В связи с этим здесь мы попытаемся хотя бы в общих чертах остановиться на сопоставлении отдельных сюжетов русских былин и баллад с аналогичными произведениями эпического склада у карел и других финно-угорских народов.

Случаи сходства финно-угорской эпической поэзии с эпикой не только русских, но и вообще славянских народов отмечались, в частности, также и зарубежными фольклористами. Прибалтийско-финско-славянские фольклорные связи в границах эпических жанров в 1969 г. в своей монографии «Studies in finnic-slavic folklore relations» анализировал уже упоминавшийся американский филолог Ф. Ойнас, ссылавшийся довольно часто также на наши исследования и публикации: указав на стр. 7 своей монографии, что рассматриваемой им проблемы касались О. Лоритц, А. Аннист, В. Я. Евсеев, в последующем он многократно опирается на материалы наших работ. Достаточно убедительные параллели из русских и вообще славянских песен эпического склада он приводит к следующим карельским или прибалтийско-финским эпическим песням: 1) «Убийство прежней жены» (стр. 17—32 его монографии); 2) «Девушка, ходившая за водой» (стр. 33—49); 3) «Жалобы на плохого мужа» (стр. 50—64); 4) «Исчезнувший гусь» (стр. 65—85); 5) «Мать ищет сына» (стр. 86—92);

¹¹ M. Kuusi. Über Wiederholungstypen in der Volksepik. — Studia Fennica, VI, Helsinki, 1952, p. 137.

6) «Сестра идет на войну вместо брата» (стр. 93—136); 7) «Брат, убитый на корабле» (стр. 137—150). После выводов о песенных материалах он останавливается на некоторых финско-славянских параллелях в жанре преданий (стр. 160—201).

Однако далеко не все представляющие интерес прибалтийско-финские и русско-славянские взаимосвязи, наблюдающиеся в эпических жанрах фольклора, оказались в поле зрения Ф. Ойнаса. Сравнительно-историческое изучение поэтики и стилистики эпических песен этих соседних народов также не было основным объектом его монографии.

Некоторое внимание сопоставлению стилевых средств карело-финской руны о сыне Коенена и русской былины об Иване Годиновиче уделил современник Ф. Ойнаса финский фольклорист М. Кууси.¹² Но задолго до М. Кууси в русской былине об Иване Годиновиче известные финские фольклористы Ю. и К. Кронны¹³ видели тот первоисточник, стилистическая переработка которого дала начало карело-финской руне о сыне Коенена. К их точке зрения на взаимосвязь этой русской былины и карело-финской руны присоединился А. О. Вайсянен, который, кроме того, утверждал, что русский былинный образ Алеши Поповича отражен в характерном для редкой карельской руны образе поповича Ховатицы, а в конце былины о Михаиле Потыке отмечал параллель с эпизодом воскрешения героя карельских рун Лемминкяйнена, некоторые черты которого напоминал А. О. Вайсянену также покоритель женских сердец — былинный Чурила Пленкович.¹⁴ В той же работе А. О. Вайсянен вслед за рядом других финских и русских филологов сравнивал с героем карельских рун Вайнямейнепом русского былинного гусяря Садко, прообразом которого, по его мнению, был одноименный карельский купец в Новгороде.

Не только финским фольклористам, но и нам, со своих методологических позиций, приходилось останавливаться на проблемах взаимосвязи развития многих из вышеперечисленных русских былин и карельских рун с учетом различия их стилевых особенностей и поэтики. При сопоставлении тематического содержания некоторых из этих русских былин и карельских рун необходимо учитывать и такую особенность их художественной формы, поэтики сюжета, как тенденцию к их контаминации. От мастерства карельских рунопевцев в значительной мере зависело, насколько стилистически цельно и композиционно удачно соединятся разные сюжетные коллизии русских былин в одной карельской руне. В частности, в одной из наших статей, анализируя финские, карельские, эстонские и русские песни эпического склада, баллады о гибели влюбленных, распространенные также среди многих других народов, мы указывали, что изучение поэтики сюжета должно проводиться «при учете различий в их изобразительных средствах, стиле, поэтическом языке, вообще в художественной форме».¹⁵ Тут же мы отмечали, что в русской балладе «Василий и Софья» отсутствует характерный для некоторых вариантов карельской баллады о гибели влюбленных мотив хвастовства, встречающийся в русской былине о Ставре. По нашему мнению, в карельской бал-

¹² Там же, стр. 126.

¹³ J. Krohn. Suomalaisen kirjallisuuden historia. I. Helsinki, 1888, p. 348—349; K. Krohn. Kalevalastudien. III. — FFC, 74, Hamina, 1927, p. 71.

¹⁴ A. O. Väisänen. Muinais — Venäjän sankarirunoja. Porvoo—Helsinki, 1946, p. 155—156, 174.

¹⁵ В. Я. Евсеев. Карельская баллада о гибели влюбленных. — Тр. Карельск. фил. АН СССР, вып. XXXV, Петрозаводск, 1962, стр. 84—87.

ладе трансформировались два контаминированных сюжета русских эпических песен.

Некоторые русские былины бытовали в жанре сказок не только среди русских (а также белорусов и украинцев), но и среди карел и ряда других финно-угорских народов. При этом существенные изменения в поэтике былин и трансформация стилистических особенностей былин в художественную форму сказок в одинаковой мере отмечались как среди восточнославянских, так и среди финно-угорских народов.

Чтобы дать хотя бы общее представление о сказках финно-угорских народов на былинные сюжеты, остановимся на эпических произведениях этой тематики, сначала на прибалтийско-финской, затем пермско-финской и волжско-финской почве, с учетом того что по угорской группе названных народов сюжеты русских былин почти совсем не обнаружены.

Из прибалтийско-финского сказочного эпоса этой тематики наиболее вольная, и даже произвольная, передача сюжетных коллизий былин характерна для эстонских сказок такого типа. Эстонский фольклорист Р. Вийдалепп писал, что «в Эстонии известны сказки о популярном богатыре русских былин Илье Муромце: меньше знают у нас Добрыню, Алешу и других русских богатырей... аналогично изображаются ратные подвиги и смерть Калевипоэга и Добрыни».¹⁶ Если в одной эстонской сказке, записанной в 1934 г., кратко сообщается, что Илья Муромец по дороге к Соловью-разбойнику встречает трех чертей, обезглавливает их и головы прячет под камень (Арх. Крейцвальда, 89894/900-4), то в другой эстонской сказке вместо упоминания Соловья-разбойника рассказывается: «Илья ехал через густой дубовый лес и услышал, что кто-то громко свистит... Илья увидел, что через дорогу, от дерева до дерева, перекинулся большой змей, который и свистит. Илья не испугался, взял кнут и убил змея, потом свернул его, взвалил на лошадь и поехал дальше» (Арх. Крейцвальда, 89892/900-4).

В вариантах эстонской сказки об исцелении Ильи встречаются и рассказ о том, как старик дает богатырю принесенного с собой вина, от которого можно выздороветь (Арх. Крейцвальда, 89892/900-4), и ответ выздоровевшего богатыря: «У меня столько силы, что я мог бы своей рукой свернуть все облака, как шелковый платок» (Арх. Крейцвальда, Н. III 7, 772, 8). В другом тексте эстонской сказки богатырь назван не Ильей Муромцем, а Яаном, который ломает большие бревна в щепки, чтобы облегчить труд матери; и когда сила Яана уменьшилась, родители радуются, «что эта большая сила у него пропала» и Яан остается крестьянствовать (Арх. Крейцвальда, Н. II 56, 976/80-7). По поводу эстонских сказок об исцелении Ильи Муромца А. М. Астахова писала: «Очень интересна одна из эстонских сказок, построенная исключительно на теме исцеления. Некоторые детали в этой сказке (просьба старика-целителя дать ему пить, помощь родителям в чистке покоса и корчевании, чрезвычайная сила, которой наделяет героя Яана старик, формула измерения силы — «чтобы я мог стащить небо на землю») побуждают видеть в ней припоминания сюжета об исцелении Ильи».¹⁷

Выявлены сказки об Илье Муромце и среди такой малой прибалтийско-финской народности, как вепсы. Чаще всего они исполнялись

¹⁶ R. Viidalepp. Kalevipoeg ja vene vägilased. Kalevipoeg. Teaduslik session. Ettekannete teesit. Tallinn, 1961, p. 9—11, 24—26. Cp.: Eesti muinasjutud. Koostanud V. Mälik, I. Sarv ja R. Viidalepp. Tallinn, 1967, p. 314—315.

¹⁷ А. М. Астахова. Народные сказки о богатырях русского эпоса, М.—Л., 1962, стр. 80.

вепсами на русском языке и по сюжету мало отличались от русских сказок об Илье Муромце, что видно из записи 1938 г. в дер. Тихоншта Шелтозерского района от вепса И. А. Бузаева (Фольк. арх. Карельского филиала АН СССР, колл. 104, 38).

Среди финских сказки об Илье Муромце мало популярны. Та запись, на которую вслед за А. Веселовским ссылалась А. М. Астахова как на финскую сказку, на самом деле является записанной около Олонца карельской сказкой.¹⁸ Финские же сказки на сюжеты русских былии лишь отдаленно напоминают отдельные мотивы из эпических произведений этой тематики.

Русский былинный эпос в сказочном изложении особенно широко представлен среди такой прибалтийско-финской народности, как карелы. Если не считать дореволюционные записи карельских сказок на былинные сюжеты, то количество текстов, записанных в советскую эпоху, превышает два десятка вариантов карельских сказок об Илье Муромце, Добрыне, Дюке Степановиче и других богатырях. Даже краткий обзор некоторых из этих карельских сказочных переложений былии дает представление как о характере поэтики их сюжетных коллизий в целом, так и об их отдельных стилистических особенностях.

Для одного записанного нами в 1936 г. южнокарельского варианта характерны мотивы расчистки пожни-покоса, покупки жеребца у попа, запрашивающего слишком большую цену за него, и сказочный мотив нахождения в запретном амбаре девушки — паложницы Святогора, паговаривающей на Илью Муромца (Фольк. арх. КФ АН СССР, колл. 93). В другом тексте карельской сказки исцеленный Илья идет ставить изгородь вокруг посева репы (Фольк. арх. КФ АН СССР, колл. 112). Модернизация третьего варианта карельской сказки выразилась в упоминании портфеля, из которого старик извлекает склянку с каплями для исцеления Ильи (Фольк. арх. КФ АН СССР, колл. 114). В этом варианте карельской сказки, как и в некоторых других текстах, Илья Муромец носит имя Ильмо, приближенное к имени героя карельских рун — кузнеца Ильмойляшнена. В четвертом тексте былинный богатырь перед князем Владимиром называет себя Ильичем. После расправы над Соловьем-разбойником дается встреча Ильи с Лазарем Лазаревичем, заменяющим здесь Святогора (Фольк. арх. КФ АН СССР, колл. 100).

Имеющиеся в пятой записи карельской сказки мотивы моления бездетных родителей в церкви и выбора имени Ильи в честь Ильина для появления в древних рукописях русских былии, обнаруженных в Архангельской и Тверской губерниях. Но тут же встречаются такие поздние бытовые детали, как упоминание нагайки, купли трехствольного ружья, с которым Илья едет в Киев; Идолице же сравнивается не с коровой, а с кобылой, что характерно также и для лубочного издания «История о славном и храбром богатыре Илье Муромце и Соловье-разбойнике».

В каждом варианте карельской сказки об Илье Муромце имеются свои стилистические особенности, своя трактовка поэтики сюжетных коллизий, что говорит об усвоении былинного сюжета карелами из разных русских источников. Иногда и в карельских сказках борьба богатырей не мотивирована, — как это наблюдаем в русских вариантах. Например, без упоминания о ссоре Ильи Муромца и Святогора в одном южнокарельском тексте сказки изображается борьба этих героев, после чего описывается примерка гроба и смерть Святогора (Фольк. архив КФ АН СССР, колл. 100).

¹⁸ Там же, стр. 82.

В развитии стиля и поэтики можно отметить также взаимодействие между русскими и карельскими сказками про Добрыню Никитича, Алешу Поповича, Дюка Степановича и Василия Буслаевича. Если в одной южно-карельской сказке лишь отдельные эпизоды напоминают начало русской былины об озорстве Василия Буслаевича и о победе им всех встречных богатырей (Фольк. арх. КФ АН СССР, колл. 112, 85), то в среднекарельском тексте былины о Добрыне, записанном от Т. Туруева, имеется даже характерный для олонечских вариантов мотив укора Добрыни князю Владимиру (Фольк. арх. КФ АН СССР, колл. 61).

Тут следует оговориться, что почти все карельские тексты Т. Туруева на былинные сюжеты пелись им как былины, а не рассказывались как сказки, и поэтому по своей поэтике, фразеологии и стилю они сравнительно мало отличались от русских былин. Кстати, карел Т. Туруев с одинаковым успехом мог петь былины на разные сюжеты как в народном переводе на карельский язык, так и прямо по-русски. В русском варианте былины Т. Туруева о Добрыне постоянные эпитеты и другие изобразительные средства поэтики русской былинной поэзии естественно в большей мере сохранены, чем в его карельских текстах.

В других среднекарельских вариантах сказки «Добрыня и Алеша» обновление поэтических деталей приводит к тому, что, согласно записи 1937 г. от карелки А. Лебедевой в с. Паданы, вместо гуслей Никитушка играет на гитаре и ему подносят не чарку зелена вина, а рюмочку (Фольк. арх. КФ АН СССР, колл. 63); согласно же записи 1958 г. в дер. Костомукша от сказительницы А. Родионовой, упоминаются уже бутылка коньяка, табуретка и костюм (Фольк. арх. КФ АН СССР, колл. 79). Подобная модернизация наблюдается в карельских сказках и на другие былинные сюжеты.

Поэтические детали вариантов карельской сказки о Дюке Степановиче обнаруживают заметное сходство с русской былинной об этом богатыре. Согласно одной записи 1938 г. от В. Гордеева из южнокарельской деревни Пелдожи, описывать имущество этого героя едут Илья Муромец и Добрыня, как и в ряде текстов русской былины (см.: Гильф., № 9, 152, 230). Как и в вариантах русской былины, в этой карельской сказке матушка героя предлагает князю Владимиру заложить Киев и Чернигов (Фольк. арх. КФ АН СССР, колл. 100). Записи карельской сказки о Дюке от других исполнителей более сильно отличаются от русской былины об этом богатыре. В одном тексте герой носит имя Чуру Плюнков сын, а не Дюк (хотя мать его названа Юркиной Матушкой) и хвастается он своим богатством не перед князем Владимиром в Киеве, а перед королем неведомого королевства (Фольк. арх. КФ АН СССР, колл. 112). В другом варианте нет ни одного из свойственных русским былинам имени; молодой богатырь едет в далекие страны торговать, царь сажает его в тюрьму и посылает двух генералов описывать его имущество, но у них не хватило книг для описи (Фольк. арх. КФ АН СССР, колл. 14).

Здесь нет возможности полностью описать как все наши послереволюционные, так и финские дореволюционные записи карельских сказок на былинные сюжеты. Хотелось на нескольких примерах дать хотя бы общее представление о разнообразии стилистических средств и поэтических особенностей в них по сравнению с соответствующими русскими былинами.

Права была А. М. Астахова, когда она писала, что «наличие у карел и коми сказок, специально посвященных не только Илье Муромцу, но и другим богатырям, обусловлено, конечно, культурными взаимоотношениями этих народов с русским как раз в местах наиболее интенсивной

былинной традиции».¹⁹ И в самом деле, если среди прибалтийско-финских народов сказки на разные былинные сюжеты наиболее богато представлены у карел, то из пермско-финских народов самые разнообразные по тематике, стилю и поэтическим особенностям сказки о былинных богатырях можно встретить у коми-зырян. Прежде всего, как и у отдельных карельских сказителей, у некоторых коми исполнителей отмечается не только рассказывание эпических произведений на сюжеты русских былин в виде сказок, но и пение их в обычной былинной традиции на коми языке. При этом стилиевые и вообще поэтические средства выразительности русских былин в коми тексте сохраняются даже без особых изменений по лексике. В подтверждение достаточно привести отрывок коми эпической песни с обращением ее героя:

Миян по вол Илья Муромец,
Сын Иванович, славной русской
багатыр.
С йо по пышыйл ево чистом поле выло,
Зеленой луг выло,
Миян по с йо коло корсьны вытлыны.²⁰

У нас де был Илья Муромец,
Сын Иванович, славный русский
богатырь,
Он де отъехал в чистое поле,
Во зеленый луг,
Нам де надо его искать идти!

(Русский перевод несколько приближен к оригиналу, но коми после-лог «выло» передается русским предлогом «в», «во»).

В этой коми эпической песне много общих мест с русской былинной «Илья Муромец и Идолище». В ней повествуется, как неверный идол полонил белого царя, а освободить царя призывали лежавшего в шатре Илью Муромца, которому «немецкой сталью толщиной с бревно руки-ноги сковали ... повезли в земляную тюрьму». Но Илья Муромец «схватил с головы неверного идола 30-пудовую чугунную шляпу ... швырнул ему в голову. Неверного идола ... разорвал в клочья».

Но большая часть коми эпических произведений на былинные сюжеты являются сказками. Например, в коми сказке, записанной в 1948 г. на Удоре после рассказа о победе Ильи Муромца над Идолищем, говорится: «Потом там началась война, стали наступать. Илья Муромец вышел и всех перебил». По мнению А. М. Астаховой,²¹ в другой коми сказке «отражено припоминание о Камском побоище и гибели богатырей, после того как все, кроме Ильи, на пиру стали хвастаться, что могли бы землю перевернуть, если бы была «тяга» (запись 1945 г. в Железнодорожном районе). Есть и такие коми сказки, где контаминировано несколько былинных сюжетов. Согласно коми сказке, опубликованной Ф. В. Плесовским, с именем Ильи Муромца связано повествование о Гуриле Кленковиче (былинном Чуриле Пленковиче), Соловье-разбойнике, Идолище поганом и Святогоре. В ней рассказывается, что Илья рос без ног где-то на Украине, около Муромца, и что он — «Русской земляны главной багатыр» — «главный богатырь Русской земли», встречается с другими богатырями в Киев-граде.²²

По сообщению Ф. В. Плесовского, к 1959 г. среди коми-зырян об одном Илье Муромце записано 12 сказок.²³

Как уже отмечено, среди коми-зырян распространены также и сказки о других былинных богатырях, с именами которых иногда связаны кон-

¹⁹ Там же, стр. 76.

²⁰ А. К. Микушев. Коми эпические песни и баллады. Л., 1969, стр. 72—81.

²¹ А. М. Астахова. Народные сказки о богатырях русского эпоса, стр. 102.

²² Коми мойдъяс, сьыланкывъяс да пословицаяс. Лёсьодіс Ф. В. Плесовский. Сыктывкар, 1956, стр. 122—126.

²³ Ф. В. Плесовский. Сказки народа коми. М.—Л., 1950, стр. 5.

таминации нескольких былинных сюжетов. Например, в коми сказке о Добрыне, записанной А. К. Микушевым в 1959 г. в Троицко-Печерском районе, от В. Игнатова имеется контаминация сюжетов трех былин: «Добрыня и змей», «Добрыня и поляница» и «Добрыня и Алеша». После описания борьбы Добрыни со змеями, спасения им дочери князя Владимира Забавы Путятичны в ней рассказывается о состязании Добрыни с богатыркой, о его поездке в Турцию и о сватовстве Алешей жены Добрыни во время его отсутствия.

Из коми песни о других былинных богатырях можно отметить фрагмент былины о Василии Буслаевиче, спетый коми сказителем на русском языке.

Коми-зырянские сказки и песни на былинные сюжеты неизменно настроены на патриотизм русской направленности. «Коми богатыря, — пишет Ф. В. Плесовский, — постоянно величают защитником Русской земли».²⁴ Таковы же, по мнению А. К. Микушева,²⁵ Федор Кирон в коми-зырянских песнях и Перя-богатырь в коми-пермяцком эпосе, повествования о которых также имеют некоторые подобия в сюжетных коллизиях русских былин. Так, например, заключительный эпизод русской былины «Илья Муромец и Святогор» отражен в коми-пермяцком предании о богатыре Кудым-Оше, который перед смертью сказал: «Когда умирать стану, пена из рта пойдет. Вы ее пальцем с моих губ снимите ... в ней несметная сила скрывается. Кто много возьмет, тот не будет знать, куда эту силу девать».²⁶

Этот же эпизод с передачей силы Святогора Илье Муромцу представлен в сказке родственного коми-зырянам и коми-пермякам удмуртского народа; удмуртская сказка об Илье Муромце является контаминацией былинных сюжетов: «Исцеление Ильи», «Илья Муромец и Соловей-разбойник», «Илья Муромец и Святогор». Как и другие финно-угорские сказки на былинные сюжеты, эта удмуртская сказка содержит гротескное смешение стилей. Архаичные и модернизированные детали сочетаются в этой перепечатанной в 1960 г. дореволюционной записи удмуртской сказки: Илью Муромца исцеляют волхвы и, почувствовав в себе силу, он готов поворожить всю землю; откормив купленного жеребенка, он с чугунной шляпой на голове едет через лес к 12 дубам, стреляет из лука в глаз Соловья и привозит его в кармане к царю, где Соловей своим свистом убил 30 богатырей. После ряда приключений Илья встретился с безымянным богатырем, который, умирая, передал через пень изо рта всю свою силу Илье Муромцу. Имея в виду также другие варианты удмуртских сказок на былинные сюжеты, Н. П. Кралина отметила популярность образа былинного богатыря Ильи Муромца среди удмуртов.²⁷

Среди волжско-финских народов — мордвы и марийцев — сказки на сюжеты былин бытуют значительно меньше, чем среди прибалтийско-финских и пермско-финских народностей. Заявляя, что такие сказки среди мордвы «не популярны», А. И. Маскаев писал: «Зарегистрировано всего несколько сказок такого типа — Илья Муромец, Легенда о Сабане и другие. Сказка „Илья Муромец“ напоминает русскую былинку „Илья

²⁴ Ф. В. Плесовский. О взаимоотношениях между коми и русскими по историческим и фольклорным памятникам. Ист.-филол. сб., IV, Сыктывкар, 1958, стр. 130.

²⁵ А. К. Микушев. Коми эпические песни и баллады, стр. 7.

²⁶ Н. П. Кралина. Сто сказок удмуртского народа. Ижевск, 1960, стр. 183—188.

²⁷ Там же, стр. 298.

Муромец и Соловей-разбойник“ и, надо полагать, заимствована из русских лубочных сказок и былин». ²⁸ Кроме этого, от мордвы записан фрагмент сказки на сюжет русской быliny «Василий Буслаев»; в ней рассказывается: «Рос сынок не по годам, а по часам. Стал он выходить с товарищами на улицу. В игре кому руку оторвет, кому ногу сломает, кому голову разорвет». ²⁹ Стиль и поэтические особенности последней сказки также обнаруживают сходство с русской сказкой на этот сюжет, и даже с русской былинной «Василий Буслаев».

Отдельные сказки о богатырях русских былин выявлены также и среди марийцев. Вариант марийской сказки, записанный венгром Беке от военнопленного марийца в 1917 г., является контаминацией сюжетов «Исцеление Ильи» и «Илья и Соловей-разбойник». Согласно этой записи, Илья Муромец лежал 33 года без рук, без ног. Когда его отец пошел корчевать пни, пришел ангел и исцелил его. После двух кадок пива Илья готов был гору с горой, а затем и землю с небом соединить, но после третьей кадки сила его уменьшилась. Помогая отцу корчевать пни, он побросал их в реку, запрудил ее и весь луг затопил. Откормил он купленного отцом за 150 рублей жеребца и отправился к Соловью-разбойнику, поразил ему правый глаз пикой и повез к сборищу богатырей. Шапку одного из них он бросил в его хозяина и убил его. Он велел Соловью свистнуть, и от его свиста все окна в городе повывлетели, а много людей погибло со страха. Тогда Илья Муромец щелкнул пальцем и убил Соловья-разбойника. ³⁰

Другой текст марийской сказки содержит контаминацию сюжетов «Исцеление Ильи» и «Илья Муромец и Святогор». Здесь Илья до 40 лет не мог ходить, а когда отец с матерью корчевали пни, то зашел белобородый старик и исцелил его за ведро воды. Илья похвастался: «Была бы у земли ручка, перевернул бы ее!». Тогда старик убавил ему силы. Илья откормил купленного на ярмарке жеребца овсом и поехал под дуб, где на кровати в 10 сажень длинной спал 12 суток Святогор. Илья залез на дуб. Святогор снял с дуба ларь со своей женой; она увидела Илью Муромца, сунула его в карман Святогору, который взял Илью в нареченные братья и убил жену. По пути увидели гроб. Святогор лег в него, дал Илье свою саблю и дунул на него, придал ему силу. Илья разрубил его саблей, но Святогор успел сказать: «Поднимись в облака, будешь Ильей-пророком!» ³¹

Оба марийских варианта, как и другие записи марийских сказок на былинные сюжеты, дают основание считать, что русская эпическая поэзия проникла к марийцам в результате укрепления среди них позиций христианской церкви.

Подводя итоги обзора эпических произведений финно-угорских народов, частично либо полностью повторяющих преимущественно сюжетные мотивы русских былин, а также некоторые особенности их стиля и поэтики, пожалуй, нет необходимости повторять отдельные положения, высказанные в тезисном порядке в начале статьи. Однако в дополнение

²⁸ А. Маскаев. Мордовская народная сказка. Саранск, 1947, стр. 56.

²⁹ Устно-поэтическое творчество мордовского народа, т. III, кн. 1. Мокшанские сказки, сост. А. И. Маскаев, под общ. ред. В. Я. Евсеева. Саранск, 1966, стр. 45—65. Перепечатка: Мордовские народные сказки. Сост. К. Т. Самародов. Саранск, 1974, стр. 221.

³⁰ Tschheremissische Märchen, Sagen und Erzählungen. Gesammelt und Herausgegeben von ödön Beke. — SUST, LXXVI, Helsinki, 1938, p. 222—229.

³¹ Марийские сказки, т. I. Записи, перевод, статья и комментарий К. А. Четкевича. Под ред. проф. М. К. Азадовского. Йошкар-Ола, 1941, стр. 270—272.

ко всему вышеотмеченному следует еще раз подчеркнуть, что связь стилистических особенностей и поэтических средств выразительности финно-угорской эпической поэзии с русским фольклором в конечном счете находится в зависимости от степени прочности и длительности культурных и экономических отношений между теми народами, чей эпос был объектом нашего исследования. Условия, наблюдавшиеся в процессе контактов между поэтической культурой народов, стоявших на разных ступенях общественного развития, приводили к случаям гротескного смешения стилей, к неравномерному развитию разных особенностей поэтики произведений фольклора. Некоторые из отмеченных в нашей статье наблюдений нуждаются в дальнейшем изучении на более широком материале.

В. И. ЕРЕМИНА

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ПЕСНЯХ ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКОГО КАЛЕНДАРЯ

Чем древнее жанр народной поэзии, тем яснее в нем выражена вера в магические возможности действия и слова, «тем обычнее и крепче вера в способность слова одним своим появлением производить то, что им означено. На такой вере основаны все поздравления и проклятия».¹ Не случайно поэтому колядку В. И. Чичеров считает заклятием,² а В. Я. Пропп, исходя из положения, что «словам когда-то приписывали силу вызвать к жизни то, что ими изображалось»,³ не только колядное, но и всякое величание рассматривает как акт магический.

Полностью разделяя приведенные точки зрения А. А. Потебни, В. И. Чичерова и В. Я. Проппа, поставим своей целью выяснить не только *то*, что изображалось словом в обрядовой песне, но и *как* им изображалось.

Величание находит свое выражение в разных формах идеализации. Идеализация в песнях земледельческого календаря является основным характеризующим принципом. Идеализация начинается с благожелательного отношения к тому, кому оно поется и проявляется в традиционных устойчивых формах. Величание поется всегда хозяину большому, богатому, господину (см. № песен 49, 50, 53),⁴ генералу (№ 13), князю или боярину (№ 66, 482). Все, что окружает хозяина, тоже получает идеализованную характеристику. Основа крестьянского хозяйства двор (дом) — это постоянный и главный объект, к которому обращены хвалебные слова поющих, колядующих в частности.

Изображение идеальной, с точки зрения поющих, обстановки, предшествующее собственно величанию хозяина, однотипно для разных циклов календарных песен, связанных с обрядовым действием обхода дворов.⁵

¹ А. А. Потебня. Объяснение малорусских и сродных народных песен, т. 2. Колядки и щедровки. Варшава, 1887, стр. 59.

² В. И. Чичеров. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков. (Очерки по истории народных верований), М., 1957, стр. 142.

³ В. Я. Пропп. Русские аграрные праздники. (Опыт историко-этнографического исследования). Л., 1963, стр. 43.

⁴ Поэзия крестьянских праздников. Подготовка текстов, вступит. статья и комментарий И. Земцовской. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1970 (в дальнейшем в тексте указаны номера песен по данному сборнику).

⁵ Не все виды календарных песен будут учтены в работе. Рассматриваются в основном песни обхода дворов и подблюдные.

Колядки:

А Иванов двор
 Ни близко, ни далеко, —
 Ни близко, ни далеко —
 На семи столбах;
 Вокруг этого двора
 Тын серебряный стоит;
 Вокруг этого тына
 Всё шелковая трава,
 На всякой тынинке
 По жемчужинке:

(№ 6)

Генералов двор
 Он и тыном обточен,
 Он и тыном обточен
 И кольцом обведен.

(№ 13)

Волочebная песня:

«Чей же двор на горе стоит?».
 Иванов двор на горе стоит,
 Кругом двора железный тын,
 Железный тын, медяны ворота,
 Подворотницы — подзолотницы,
 Защелочки все серебряные.

(№ 468)

Вьюнишная:

Что вьюнцов-от стоит двор
 На семи стоит верстах,
 На семи стоит верстах;
 На чугунных столбах,
 Все на медных цепях...
 Вокруг вьюнцава-то двора
 Все ограда ведена

Белокаменная.
 По ограде-то по этой
 Все железный тын,
 На железном на тыну
 Все тычиночки,
 А на каждой на тычининке
 По маговке цветет.

(№ 487)

Как показывают приведенные тексты, изображение двора в разных песенных циклах — это не что иное, как свободные вариации одного и того же описания с использованием совершенно определенных типических мест.⁶ Подготовка собственно величания хозяев описанием двора (иногда и терема) заканчивается. Величание же достигает своего высшего предела непосредственно перед тем, как подадут поющим. Эта центральная часть величания получает свои особые формы выражения. Именно в основной части величания общие характеристики (генерал, господин) уступают место индивидуализированным (в случае сильной импровизации), устойчивым — конкретным или идеальным — оценкам того, к кому обращаются с величанием. Колядки:

Тут стояла скамеечка
 Серебряная.
 На скамеечке сидел
 Тут Кирей-от со женой.
 У Кирей-то у Митрича
 Золотая борода,
 Золотая борода
 Позолоченный усок.

(№ 36)

⁶ О значении в колядках «двора на семи столбах», «железного тына», об обрядовых поисках двора и пр. см.: В. Я. Пропп. Русские аграрные праздники... стр. 42; А. А. Потебня. Объяснение малорусских и сродных народных песен, стр. 609.

У Ильи-то же
У Васильевича
Кудри русые!
По плечам кудри
Расстилаются,
Серебром кудри
Рассыпаются.

Уж ты тетушка,
Подай!
Ты лебедушка,
Подай!

(№ 44)

Идеализованная оценка в календарно-обрядовой поэзии в значительной степени отличается от аналогичной оценки в песнях лирических. В песнях земледельческого календаря оценивающее определение, как правило, дается в тексте непосредственно, без каких-либо уточнений и пояснений.

Уж ты Катенька умна,
Свет Ивановна умна!

(№ 37)

А ты уж Сónюшка честна́,
С отцом с матерью росла.

(№ 33)

Отвлеченные определения не характерны для народных лирических песен. В тех редких случаях, где прямые характеристики появляются, им непременно сопутствует конкретизирующее уточнение. Максимальная конкретизация оценочного определения — таков принцип народной лирики. Каждая прямая оценка в лирической песне непременно будет раскрыта:

Для чего, про что красная
Уродилась хороша:
Лице — белый снег,
В щечках — алый цвет.⁷

Подобное раскрытие абстрактного определения возможно и для календарно-обрядовой песни:

В высоком новом тереме
Сидит девица-душа
Зинаида Романовна, —
И бела, и румяна, хороша,
Что на грамотке написанная!

(Соб., т. 3, № 32)

Однако строгой обязательности раскрытия прямого оценочного определения для песен земледельческого календаря не существует, развертывание определения с целью его уточнения закономерности еще не составляет.

Метафора как определенный способ выражения мысли столь разнообразно и широко представленная в лирике, встречается в земледельческой обрядовой поэзии ограниченно, только в одной форме — с последующим ее раскрытием. Эта форма иносказания свойственна, однако, песням самых разных циклов: колядкам, масленичным песням, песням троицким,

⁷ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. 3, СПб., 1897, № 249. (Далее: Соб., с указанием тома и номера).

петровским и пр., — словом, встречается везде, где есть величание или его элементы. Метафорическая загадка в календарной обрядовой поэзии всегда должна иметь прозрачную, всем ясную разгадку или разгадываться сразу, исключая какую бы то ни было двусмысленность толкования.

Вся центральная часть величания и строится обычно как устойчивое в данной поэтической системе иносказание с постепенным его раскрытием.⁸

Во этом во тылу
Стоит три терема,
Стоит три терема
Златоверхие.
Во первом терему —
Светел месяц,
Во втором терему
Красно солнышко,
В третьем терему
Часты звездочки.
Светел месяц — то хозяин во дому,
Красно солнышко — то хозяйюшка,
Часты звездочки — малы детушки.

(Соб., т. 3, № 6)

Эта формула для колядок, по-видимому, была начальной, наиболее древней. Об этом свидетельствует ее поразительная устойчивость в данном жанре, четкость и законченность построения (утроение выдержано и формально, и логически, и тематически). В более поздних вариантах происходит разрушение исходной формулы. Прежде всего пропадает предварительное иносказательное обобщение, и метафора с последующим раскрытием превращается в полностью раскрытую метафору.⁹ Далее раскрытая метафора заменяется более поздним способом оформления мысли — сравнением:¹⁰

А сам-то государь как светел месяц взошел,
Малы детюшки — часты звездочки.
А сама-то государыня как утрення заря,

(Соб., т. 3, № 52)

И, наконец, последним этапом разрушения исходной формулы оказывается образное смешение, «образ» сравнения в достаточной степени произвольно берется уже из самых разных тематических пластов:

Да как хозяин во дому — да как Адам в раю,
Да как хозяйка во дому — да как оладья в меду,
Да малы деточки — да часты звездочки.

(Соб., т. 3, № 49; то же, № 50)

Величая, поющие желают, заклинают, заговаривают судьбу; гадая, человек лишь узнает судьбой назначенную долю. Весьма часто в научной

⁸ Прием постепенного раскрытия метафоры очень характерен для свадебной поэзии. Совпадают в календарных и свадебных песнях не только метод использования одного и того же приема, но и конкретное текстовое его наполнение. (Ср., например, троцкую песню № 601 и свадебную. — Рукоп. отд. ИРЛИ, колл. 216, папка 6, № 2450).

⁹ Разделенность предмета и образа высказывания тем самым усиливается.
¹⁰ «Развернутые метафоры теснее, чем сравнения. В последнем случае оба члена сравнения сохраняют свою самостоятельность... лексические признаки обеих частей сравнения первично воспринимаются как независимые. В развернутой метафоре слитность значений большая, они теснее проникают одно в другое» (Д. М. Сегал. Наблюдения над семантической структурой поэтического произведения. — Intern. Journ. Slav. Linguistics and Poetics, 1968, XI, p. 165).

литературе проводится прозрачная на первый взгляд аналогия между гадальными песнями и загадками. «Однако сближение с загадками не точно. Загадка — метафора, которую нужно разгадать, подблюдная песня — метафора, которая должна быть ясна без разгадывания».¹¹ И это различие весьма существенно.

Песни гадальные, подблюдные в частности, с точки зрения их поэтической структуры практически не изучены. Однако основа подблюдных песен выделена. Ею считается какой-либо символический элемент или же символ, традиционный для данной местности. Что такое символ в народной поэзии? Является ли символ действительно центром подблюдной песни? На эти два поставленных вопроса и предстоит ответить прежде всего. Под символом понимают устойчивое, строго дифференцированное по содержанию представление, вызывающее постоянный круг ассоциаций в определенной поэтической системе. Символ — это элемент, повторяющийся в данной художественной системе. Только многократное повторение в разных песенных текстах и закрепление тем самым образа с постоянным для данного жанра содержанием приводит к рождению символа. Символ — это образ, получивший определенную стилистическую устойчивость, несущий отработанные веками, лишённые каких бы то ни было случайностей эстетические представления.

Устойчивость как показатель стиля характерна и для песен гадальных. Здесь, однако, речь идет об устойчивости (неизменяемости) единичного текста, а не об устойчивости содержания образа, повторного в ряде текстов.

Подблюдная песня:

На по́лице сижу,
Конопилцы грызу.
Слава!
Еще посижу,
Еще погрызу.
Слава!
(№ 147)

Песня предсказывает богатство. Основной образ песни условен, в общей системе подблюдных песен устойчив. В песнях земледельческого календаря символ, традиционный для данной системы, общепонятный даже в своей условности, близок к клише — и в этом его существенное отличие от психологического символа-лирики.

Образ, многократно повторенный в определенной художественной системе, закрепленный, как в песнях земледельческого календаря, обрядом, должен был бы оказаться наиболее устойчивым по содержанию. Однако этого не происходит.

Рассмотрим в качестве примера содержание широко представленного в песнях земледельческого календаря образа «плетения венков». Начальный смысл этого образа, рожденный гаданием на венках, находим мы в следующей весенней (волочейной) песне:

Пава летала, перья роняла.
Красная девка Марусенька
Сзади ходила, перья собирала,
Перья собирала, в рукав клала,
З рукава брала, венки плела.

¹¹ См.: Русское народное творчество, М., 1966, стр. 61.

Девушка надевает на голову венок и идет к обедне. Налетели «буйные ветры» и унесли венок в «синее море». Навстречу девушке идут три рыбака:

«Здорово, здравствуй, Марусенька!
Куда идешь, Марусенька?».
«А я иду, венок ишу».
«А что нам будет, Марусенька?».
«Николаю я золотой перстень,
Володе я поклонюсь-тка,
А за Ваню я сама пойду!»
Николай скочил — ступень помочил,
Володька скочил — по колено вода,
А Ванька скочил — венок схватил!

(№ 477)¹²

Анализируя ряд песенных сюжетов в плане их исторической эволюции от обрядовой песни к лиро-эпической, П. В. Линтур утверждает, что «русская лиро-эпическая песня на мотив „девушка выходит за того, кто поймал ее венец“, обнаруживает почти дословное сходство с колядной песней, чрезвычайно распространенной на Украине и в Белоруссии». ¹³ «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». ¹⁴

В приведенной выше вологодской песне тоже отражен, по-видимому, исконный смысл описанного в песне гадания. Этот первоначальный смысл не сохраняется неизменным в других, более поздних текстах календарных песен. Уже в рамках обрядовой поэзии происходят всевозможные переосмысления этого мотива. ¹⁵

¹² Варианты данного мотива в троицких хороводных и лирических песнях № 574, 580.

Гадание с тем же исходным смыслом находит свое отражение и в живной песне (каждый стих повторяется дважды):

Потеряла зря ключи
«А кто мои ключи найдет,
За того замуж пойду».
Отозвался старый старик:
«Я твои ключи нашел».
«Пропадайте, мои золоты ключи,
А за старого замуж не идти».

(№ 702)

¹³ П. В. Линтур. Балладная песня и обрядовая поэзия. Русский фольклор, т. X, М.—Л., 1966, стр. 229.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Внутри семиковых, троицких песен содержание описываемого гадания на венках получает столь же широкое содержание, как в следующей лирической песне:

Девушки венки «в речку бросали, судьбу загадали»:

Быстра речка
Судьбу отгадала
.....
Кoим девушкам
Замуж ийти,
.....
Кoим девушкам
Век вековать,
.....
А кoим несчастным
Во сырой земле лежать.

(№ 604)

Троицкая песня. Поют на завивании венков:

Сломлю с сыра дуба
Веточку,
Брошу на быструю
Реченьку, —
Не тонет, не плывет
С сыра дуба веточка,
Не тужит по мне
Свекор-батюшка,
Не тужит по мне
Свекровь-матушка.

(Соб., т. 3, № 496)

Исходная формула получает вид: тонет венок (веточки) — тужит свекор, свекровь, милой. См.: № 521, 522. Или:

Покидайте на Дунай веночки,
Киньте и мой.
Все венки поверх воды,
А мой потонул.
Все дружки с Москвы пришли,
А мойго й нет.

(Соб., т. 3, № 518)

Анализируемый мотив меняет и в данной песне свое содержание: тонет венок — нет милого или милый не прислал гостинца (№ 519) и пр.

Обряд гадания на венках получает и следующее толкование, где венок, совсем уже подобно мотивам лирических песен, оказывается вестником:

Выходила моя матушка
На свое краснó крылечушко,
Смотрела на легку лодочку.
Легка лодочка расколыхалася —
Восплавал тут зеленый венок.
Получила моя матушка
С быстрой речки зеленый венок.

Получила, она призадумалась,
Призадумавшись, слезно плакала:
«Не моя воля, а чада милого!
Не ее ли зеленый венок
Поддильвал к моему окошечку?
Не мое ли чадо милое
Во тоске живет иль во гулянице,
Со своими милыми подружками!».

Песня, которую поют на завивании венков, демонстрирует нам смешение не только содержания самого гадания на венках, но и смешение типов гаданий. На венках гадают, как на богáтках (гадание в ночь на Ивана Купалу), форма и смысл этого гадания перенесены на троицу:

Стой, мой веночек,
Всю неделку зелен,
А я, молодешенька,
Увесь год веселешенька!

(Соб., т. 3, № 498;
то же, № 525, 526)

Связь с гаданием совсем потеряна в следующей егорьевской песне:

Цветы рвала!
Цветы рвала,
Венок вила,
Венок вила,
Венок вила,
В танок пошла.

(Соб., т. 3, № 463)

Песни лирические, частично еще связанные с обрядом, как правило, психологизируют мотив «плетения венков»:

Как старой-от взглянет —
Веночек завянет!

(Соб., т. 3, № 582)

Итак, образ «плетения венков», рассмотренный как частный, но характерный пример, не получает символического значения, несмотря на многократное повторение в разных циклах земледельческих календарных песен, поскольку содержание его в данной поэтической системе изменчиво. Повторяемость образа в рамках той или иной художественной системы не есть, стало быть, непрременное условие для возникновения символа, лишь повторяемость образа с определенным неизменяемым в зависимости от контекста значением есть почва для его возникновения.

Чтобы показать вторую, весьма существенную особенность символа календарно-обрядовой поэзии, рассмотрим прежде всего структуру подблюдных песен. По внутренней структуре подблюдные песни (основной вид гадательных песен¹⁶) могут быть разделены на два главных типа: «статический» и «динамический», вне зависимости от того что они предвещают.

Подблюдные песни, лишённые действия (I тип) сравнительно немногочисленны:

Нивки рёденьки,
Снопы частеньки.
Свят вечер!
Кому выдастся,
Да тому добро
Свят вечер!

(Соб., т. 3, № 111)

Песня предвещает богатство. Отгадка или обозначаемое, таким образом, определяется по его составляющему элементу (снопы частеньки). В данной подблюдной песне, как и во всех прочих, в тексте непременно присутствует какой-нибудь конкретный образ, раскрывающий общее понятие или на него намекающий. Задуманная, словесно не выраженная в тексте основа песни, таким образом, конкретизируется. Этот же способ построения образа явится обязательным и для «динамического» типа подблюдных песен. Добавляется по сравнению с первым типом действие. Конкретизированные образы соединяются тем самым уже в сюжетное построение.¹⁷

¹⁶ Объяснение сосредоточенности гаданий для средней и северной России на святках дается В. И. Чичеровым: «Различные гадания, варьируемые и по-разному осложненные, развившиеся из примитивных приемов отгадывания ожидаемого, оформлялись в условиях различного состояния природы и не были исключительным достоянием одного из годовых периодов или одного трудового процесса. Возникнув как отражение отношения человека к действительности, приемы угадывания осложнялись и приурочивались к тем дням года, которые начинали отрезок времени... Приурочение основной массы гаданий к концу декабря—началу января знаменательно. Оно, поставленное в связь с так называемой „магией первого дня“, свидетельствует о восприятии указанного периода как нового этапа в жизни людей, этапа, определяющего их судьбу в начинаемом периоде» (В. И. Чичеров. Зимний период русского народного земледельческого календаря..., стр. 87—88).

¹⁷ Здесь речь может идти только о самых начальных формах сюжета.

С тем же, что и в предыдущей песне, предсказанием встречаемся мы в следующей гадальной песне:

Сидит старик
За стушкою,
Считает деньги
На три грудочки:
Во первой-то грудочке
Сто рублей,
Во другой-то
Тысяча,
В третьей-то
Сметы нет...

(Соб., т. 3, № 125)¹⁸

Подбор предметных образов в подблюдных песнях, если он не определяется какими-то общефольклорными моментами, условен и часто случаен. Основой песен второго типа оказывается динамический элемент в сочетании с объектом действия. Действие и объект действия повторяются в ряде текстов, действующие же лица легко заменяются:

Мышь бежит
По завалинке,
Слава!
Тащит казну
На мочалинке.
Кабы та мочалинка
Да покрепче была,

Не порвалась,
Я бы казну донесла.

Кому мы спели,
Тому и добро.

Скоро сбудется,
Не минуется.

Слава!

(№ 128)¹⁹

Ползет ежиц
По завалинке,
Тащит казну
На мочалинке.
Диво ули ляду!
Кому спели,
Тому добро!

(№ 129)

Ой, ходил жучок
По завалинке,
Выносил добро
На мочалинке...
Кому песня,
Тому и добро...

(№ 130)

Свободная образная замена — это второй момент, отличающий магический по своей природе символ календарно-обрядовой поэзии (основное назначение которого заключается в том, чтобы способствовать осуществлению желаемого) от психологического символа лирики. Психоло-

¹⁸ Очень близки по содержанию подблюдным песням второго типа колядки № 104—107.

¹⁹ «Образы мыши, комара, ежа, приносящих деньги тому, кому поют славу... не являются исключительным достоянием подблюдных песен, но широко известны в песенной лирике и сказочном эпосе, являясь в них популярными персонажами. Может быть, характерность их для русского фольклора вообще и обусловила включение их в подблюдную песнь» (В. И. Чичеров. Зимний период русского народного земледельческого календаря..., стр. 105).

гический символ не допускает замен составных частей образа, исключает синонимические варианты (ср. приведенные выше песни № 128 (129) и 130). Не только любая, самая незначительная образная замена, но и любое изменение значения образа влечет за собой разрушение символа, поскольку символ в народной поэзии не может быть многозначным. Разрушение символа не нарушает эстетической сущности образа. Образ перестает нести символическое значение, но остается полноценным в плане художественном. Разрушение символа связано всегда с увеличением объема образа, которое заключается в том, что привычная связь представлений, закрепленная часто обрядом, нарушается — образная часть сохраняется неизменной, внутреннее сопоставление этого образа оказывается иным.

Символ — категория не только стилистическая, но и мировоззренческая. Как же в таком случае подобное утверждение может согласоваться с различными представлениями о символе в календарно-обрядовых песнях и песнях лирических? Очевидно, несогласованности в данном случае нет, поскольку песни земледельческого календаря и лирики отразили разные этапы символического мировоззрения — отсюда и само понятие «символ» эволюционировало. Вот почему механическое заимствование символа из одной поэтической системы в другую невозможно. Символ, перенесенный в чуждое поэтическое окружение, непременно оказывается либо отвергнутым, либо в корне переосмысленным.²⁰

В обрядовой поэзии ярко выраженная практическая основа песен препятствовала зарождению в ней иносказания как системы.²¹ Иносказательная система начнет развиваться лишь тогда, когда, оторвавшись от быта, рассмотренного сквозь призму магических верований, преодолев скованность обрядной условностью, песня коренным образом изменит свою функцию — станет выражением только внутреннего мира человека.²² Специфика народного художественного мышления, нашедшая свое выражение в лирике, заключается в опосредованности выражения мысли и чувства — отсюда разнообразие и сложность способов иносказания.

Можно проследить, как целый ряд мотивов, попадая в лирику из обрядовой поэзии, видоизменяется, подчиняясь тем закономерностям, какие характерны уже для другой художественной системы. Живная песня:

На чужой сторонке,
Во чужого батьки,
Во чужого батьки
Поздно спать ложатся,
Поздно спать ложатся,
Рано побужают
Рано побужают,
К делу принужают,

К делу принужают,
Ко тяжелой работе,
Ко тяжелой работе,
Ко белому камню,
Ко белому камню,
Ко сырой пшенице,
Ко сырой пшенице,
К болотной водиче.

(№ 709)

²⁰ Такие широкоизвестные в лирике символы, как «лебедушка» и «перепелушка», «вытаптывание и заламывание травы», «протаптывание тропы» и пр., в календарно-обрядовой поэзии подверглись полнейшей реализации; см. № 18, 26, 39, 524, 694, 695.

²¹ Речь шла лишь об отдельных элементах еще не сложившейся системы.

²² Это не означает, однако, что любой текст обрядовой песни непременно должен быть древнее лирической. На определенных исторических этапах, когда полностью оформились художественные системы обрядовой и лирической песен, новые тексты возникали часто уже по готовым формулам сложившейся системы. Обрядовая песня могла, таким образом, оказаться более поздней по сравнению с песней лирической.

Лирическая хороводная:

Луговая коростель,
Не кричи рано по заре,
Не буди меня рано на заре!
У меня матушка — мачеха,
Она меня поздно спать кладет,
Она меня рано возбуждает
К легкому делу — к жерновам.

Луговая коростель,
Закричи рано по заре,
Разбуди меня рано на заре!
У меня матушка родная,
Она меня рано спать кладет,
Она меня поздно возбуждает
К тяжелому делу — к пилицам.

(Соб., т. 2, № 2)

Мысль в обрядовой и лирической песнях выражена одна и та же, способ же выражения мысли не одинаков в двух разных художественных системах. Утраты внутреннего смысла образа в приведенной лирической песне не произошло. Однако совершенно конкретный образ живной песни, где каждое слово соответствует своему номинативному значению, переносится в лирике в план иронии. Заимствование немеханистично, в лирике действует общая закономерность опосредованности выражения мысли.

Другой пример. Трижды (вопросно-ответная форма построения образа плюс вопрос с повторением) присутствует в колыдке следующий мотив:

Кто это тебя изнасеял молодца?
Изнасеял тебя да светел месяц же.
Еще кто же тебя да воспроизвел молодца?
Вспородила тебя да светлая заря.
Еще кто же тебя воспологовал молодца?
Вспологовали да часты звездочки.

(№ 56)

Возможность иносказательного толкования (идущая от постоянной формулы идеализации в величании) в песне отрицается. Окончательно данный мотив получает вполне реальную интерпретацию:

Изнасеял меня сударь батюшка,
Сударь батюшка Василий свет Антонович,
А спородила меня родна маменька,
Родна маменька Марья Николаевна,
Воспелоговали меня няньки-нянюшки,
Няньки-нянюшки да мамки-мамушки,
Да стары бабушки — Анна Федоровна
с Лукерьей Гавриловной!
Виноградье красно-зеленое!

Мотив (выяснение родства молодца) в лирике теряет свое центральное, основное назначение. Пропадает формула утроения. Включение данного мотива в композицию песни внутренней мотивировки уже не имеет. Видоизменяется последнее звено самой утроенной формулы:

Еще кто тебя породил, молодца?
— Породила молодца матушка.
Вспоил-вскормил молодца батюшка,
Возлелеяла чужая сторона,
Чужа дальняя сторонushка
Незнакомая слободушка.

(Соб., т. 5; № 549)

В лирике формула усложняется. В основе метафоры «Возлелеяла чужая сторона» лежит языковая перифраза без всякого иносказания (по содержанию она равна «молодец жил на чужой стороне»). Образная замена произошла в результате забвения последнего звена утроенного повтора, желания сохранить его, а также в результате контаминации мотивов. Оттеночек метафоричности возникает вследствие перестановки членов: действующее лицо опускается, и тогда то, что должно быть объектом действия (чужая сторона), занимает место субъекта действия.

Попытка представить себе образ в выражении «возлеяла чужая сторона» приводит к разрушению метафоры, к ее реализации. Примером подобного рода разрушения метафоры, желания воскресить образ может служить следующая лирическая песня:

Как женила молодца
 Чужедальная сторона,
 Чужедальная сторонка —
 Макарьевская ярмонка!
 Как у нас было, ребята,
 У Макарья да во ярмонке,
 У гостиного двора,
 У Сафронова купца
 Солучилася беда,
 Да не маленькая.

(Соб., т. 1, № 248)

Связь представлений в метафоре строится, как правило, на логически оправданных сопоставлениях или ассоциациях. Однако внутренняя форма метафоры может быть настолько затемненной, что анализ связи представлений уже не может сам по себе разъяснить метафору, только дополнительные сопоставления помогут ее понять:

Она шила-вышивала три узора.
 Как и первый узор девица вышивала,
 Она красное солнце со лучами;
 Другой узор душа девица вышивала,
 Она светел-светел месяц со звездами;
 Уж и третий узор девица вышивала,
 Она горькое горе со слезами.

(Соб., т. 3, № 68)

Неясной оказывается последняя строка приведенного отрывка лирической песни. Ей можно дать лишь приблизительное толкование. Горе, как и многие другие представления, могло в народном сознании, персонифицироваться, приобретать видимые черты человека. Для народной песни не будет невероятным то обстоятельство, что горе так же конкретно и представимо, как солнце или месяц. Но если бы даже такое толкование было принято, то художественный эффект данной песни возникает все-таки только при дальнейшем забвении этой ранней основы, при позднейшем переосмыслении песни. Как же может быть понято в настоящем контексте выражение: «вышивала она горе горькое со слезами»? Очевидно, перед нами орнаментальная, присоединительная метафора: вышивала со слезами горе, т. е. плакала, тосковала и что бы она ни вышивала — все ей было одинаково горестно.

Для подтверждения возможности такого объяснения сравним со следующей, тоже лирической песней:

Я пойду с горя во зеленый сад,
 Я сорву, млада, со клена листок,
 Напишу ль я другу грамотку,
 Не пером ему, не чернилами —
 Из ясных очей горячими слезми.

(Соб., т. 4, № 853)

В данной песне противопоставление дается для того, чтобы одним словом («слезами») выразить нужное содержание: напишу, что мне плохо живется — это выражение равно по значению «напишу слезами», но последнее значительно более выразительно и поэтично. Реализованная же метафора (лишу слезами) не представима, так как метафорично и писание и посылание грамоты. Содержание образа «вышивала горе горькое со

слезами» может быть истолковано аналогично образу «напишу слезами», т. е. слезы падают на лист, на дорогу, как в первой песне на вышивку.

Метафор с сильно затемненной внутренней формой в народных лирических песнях сравнительно много. Все они позднего происхождения и находятся, как правило, на грани перехода в языковые. Внутренняя форма этих метафор полностью не разъясняется сравнением, для них характерен лирический произвол, который делает необязательным и логическую связь понятий.

Неясность внутренней формы метафоры такой, как, скажем, «вышивала горе горькое», говорит о ее неорганичности.²³ Тройственное членение образов дает возможность предположить, что последнее образное звено должно иметь ту же реальную основу, что и два предыдущих. Действительно, формула, получившая усложнение в лирике, восходит к обрядовой песне. В календарной обрядовой поэзии указанный мотив представлен в нескольких вариантах.

Троицкая песня:

Кабы ты, бела береза,
 Была красная девка!
 Ты сидела бы, сидела
 В золотом тереме,
 Ты шила бы, вышивала
 Золоты узоры.
 Как и первой-то узорец —
 Светел месяц,
 Как другой-то узорец —
 Красное солнце,
 Как и третий-то узорец —
 Часты звезды.

(Соб., т. 4, № 606)

Образ, построенный в обрядовой песне как утроенный повтор (иногда с вариациями — см., например, № 55), сохраняет в лирике свое формальное композиционное построение, но внутренний смысл приема уже потерян — отсюда создается почва к тем переосмыслениям, которые можно было наблюдать.

Любая система, в частности и иносказательная система, складывается постепенно. Многие из рассмотренных в статье элементов, определивших собой образную систему обрядовой песни, положили начало тем традиционным поэтическим формам, которые послужили основой другой художественной системы, полностью оторвавшейся уже от обряда, — лирики. В создании специфического для лирики способа художественного мышления одновременно с процессом самозарождения оригинальных приемов выражения мысли пойдет процесс отбора, переосмысления и развития форм, заложенных в исторически предшествующей ей художественной системе.

²³ П. Г. Богатырев, разделяя магические действия на мотивированные и немотивированные, с большой долей вероятности утверждал, что «обряды, связанные со случайным сходством двух явлений»... возникли вследствие логической ошибки. Так, по мнению автора, исторически возникло «большинство не поддающихся объяснению магических действий и обрядов». Отсюда и естественный вывод: «Обряды, которые в наши дни не имеют ясного объяснения, не имели его никогда» (П. Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, стр. 190). В лирике иначе. Немотивированность образа (термин употребляю в том же значении, как он используется П. Г. Богатыревым) говорит лишь о забвении его внутренней формы, о переосмыслении исходной формулы. Утрата внутреннего смысла образа происходит быстрее всего в том случае, если образ заимствован из другой художественной системы. Отказаться от поиска начального мотивированного варианта для лирики нельзя.

К ВОПРОСУ О ПОЭТИКЕ ПОДБЛЮДНЫХ ПЕСЕН

Подблюдные песни, как и некоторые другие жанры фольклора (заговоры, духовные стихи), на долгое время оказались в стороне от научных интересов фольклористики. Публикации их, крайне немногочисленные в XIX в., до последнего времени были случайными. Единичные тексты подблюдных песен публиковались в составе песенных изданий и как примеры — в пособиях для ВУЗов. Записи их, производившиеся в последние десятилетия фольклорными экспедициями, хранятся в архивах и по существу недоступны для изучения. До настоящего времени остается невыясненной история собирания и изучения подблюдных песен, вопрос их генезиса, этнографическая карта их распространения. Мало изучена их бытовая функция и обряд гадания по кольцам, содержащий различные элементы первобытной магии и имеющий множество отличительных особенностей в каждой местности. Фактически неизученными остаются и комплекс заключающихся в них мотивов, и поэтика. Отчасти такое положение объясняется тем, что существовавшие в народном обиходе подблюдные песни не были записаны во всем объеме их репертуара. В поле зрения исследователей было около трех десятков текстов, известных по собраниям М. Д. Чулкова, И. П. Сахарова и И. М. Снегирева. К началу XX в. количество подблюдных песен увеличилось за счет публикаций отдельных собирателей. Наибольшее число их (70 текстов) было опубликовано В. Н. Добровольским.¹ Попытки изучения основных мотивов этой разновидности обрядового песенного фольклора немногочисленны. И. И. Замотин дал обзор основных мотивов подблюдных песен по собранию И. П. Сахарова, подробнее останавливаясь на тех из них, которые представляли наибольший интерес явной архаикой текстов.² Исследователь попытался установить отдаленную связь с остатками дохристианских верований, поверий и древних религиозных культов.

В. И. Чичеров охарактеризовал их основную тематику, указал на связь с другими жанрами (загадками, свадебной поэзией), а также с народными обрядами, суевериями, толкованиями сновидений, но при этом не выразил отношения к точке зрения И. И. Замотиной.³ Общая характери-

¹ В. Н. Добровольский. Смоленский этнографический сборник. Часть IV. М., 1903, стр. 69—72.

² Русская народная словесность. Конспект лекций, читанных на II и IV курсах в 1913—1914 гг. проф. И. И. Замотиным. Ростов-на-Дону, 1919, стр. 113—123. (Далее: Замотин).

³ В. И. Чичеров. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков. Тр. Инст. этногр. АН СССР. Нов. сер., т. X, 1957, стр. 108.

стика подблюдных песен дана также в книге Н. П. Колпаковой, но она не касается вопросов генезиса и поэтики жанра.⁴

В наше время самая большая публикация подблюдных песен — раздел в книге «Поэзия крестьянских праздников».⁵ В ней можно пайти обширную библиографию подблюдных песен и 126 текстов.

Для окончательного решения вопросов поэтики подблюдных песен материал оказывается еще недостаточно изученным. Главную трудность представляет объяснение некоторых мотивов и связанной с ними системы художественных образов. Уточнение общих вопросов генезиса и некоторых его особенностей помогло бы внести ясность и в вопросы поэтики.

Подблюдные песни — это песенные предсказания, сопровождающие обряд гадания по кольцам (разновидность гадания по жребиям). Он известен многим народам Европы и Востока, но в наиболее близкой для русских форме, включающей пение припевок — предсказаний, был распространен в Греции и балканских странах (Албании, Сербии и Болгарии). В России гадание с подблюдными песнями известно в средних, западных, южнорусских губерниях и у русского населения Сибири. На Украине и в Белоруссии подблюдные песни не были зафиксированы. Поэтому вопрос о генезисе жанра требует специального изучения с учетом данных археологии, этнографии, древней истории.

При изучении поэтики подблюдных песен следует учитывать специфику жанра, определяемую в известной мере его бытовой функцией. Песни сопровождали развитый обряд, включающий различные элементы древней магии, с целью воздействовать на будущее. В него входили обереги, предметы, которые должны были благоприятно повлиять на судьбу, и т. д. В своих наиболее полных формах обряд гадания сохранился в балканских странах и был подробно описан в сравнении с греческим М. Арнаутовым.⁶ О древности происхождения его говорят переведенные М. Арнаутовым греческие припевки. В одной из них высказывается пожелание иметь столько рабов, сколько отверстий в решете.⁷ Содержание некоторых русских подблюдных песен свидетельствует о их связи с народными верованиями, восходящими к дохристианским временам. Не случайно гадание с кольцами упоминается в речах церковных деятелей как одно из бесовских действий: «А се поганьскы творят: водять невесту на воду даюче замуж и чашу пикют бесом и кольца мечют в воду и поясы».⁸

Многовековая борьба церкви с остатками дохристианских обрядов привела, как и в других случаях, к трансформации и обеднению обряда. Гадание превратилось в веселый обычай, приуроченный к новогодним празднествам. Трансформировались с течением времени и песенные предсказания под влиянием меняющихся условий быта, воззрений и бытового назначения.

Они испытывали воздействие соседствующих с ними обрядовых циклов, вбирая различные поэтические элементы фольклора последующих

⁴ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня. Л., 1962, стр. 50—53.

⁵ Поэзия крестьянских праздников. Библиотека поэта. Большая серия. Вступительная статья, подготовка текстов и примечания И. И. Земцовского. Общая редакция В. Г. Базанова. Л., 1970, стр. 17.

⁶ Напеване на пръстените. — В кн.: Студии върху българските обреди и легенди. От М. Арнаудова, проф. в Софийския университет. Ч. I—II, София, 1924, стр. 436—510.

⁷ Там же, стр. 480.

⁸ Слово первое Златоуста. — В кн.: Н. С. Гальковский. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. II. Записки Московского археологического института. М., 1913, т. XVIII, стр. 35.

эпох. Несмотря на значительные изменения, которые должны были произойти в структуре и языке подблюдных песен, в них сохранились поэтические элементы, свидетельствующие о глубокой древности, отражающие отголоски далеких верований. На генетическую связь произведений позднего фольклора с древними обрядовыми представлениями и элементами мифологического характера указывали многие ученые антропологической школы, и некоторые их положения легли в основу современной науки. Э. Тэйлор, в частности, отмечал: «То состояние ума, которое порождает эти фантастические фикции (имеются в виду мифологические представления, — З. В.) ... передается по наследству и развивается при высшей культуре варварских или полудивилизованных народов и в дивилизованном мире, наконец, переходит все более и более из реализованного верования в фантастическую, эффе́ктированную и даже искусственную поэзию».⁹

Вопрос поэтики подблюдных песен, как и других древних жанров фольклора, представляет в связи с вышесказанным известную сложность и не может быть решен в пределах данной статьи; в ней сделана попытка выявить некоторые наиболее характерные черты в поэтике данного жанра и намечены вопросы, которые представляют интерес при дальнейшем изучении.

1. МОТИВЫ И ОБРАЗЫ

Подблюдные песни разнообразны по своему содержанию и формам. Они возникали в разные эпохи истории и впитали разные элементы и черты этих эпох. В одних сохранились архаические черты, другие возникли в более поздний период и отражают социальные черты классового общества. В целом же взятые подблюдные песни в большинстве текстов показывают трудовые процессы, обстановку народного быта и элементы народного мирозерцания, свидетельствующие о происхождении народных песен в трудовой народной среде.

Для современного слушателя и читателя, мало знакомого с областью традиционного фольклора и народных предрассудков, смысл некоторых подблюдных песен останется непонятным, а связь разгадки с образами песни может показаться сомнительной. И. П. Сахаров считал невозможным во всех случаях установить эту связь и при публикации текстов отбрасывал существующие их истолкования. Он писал: «Каждая из этих песней имеет свое значение, и в каждом городе, в каждом селе их растолковывают по-своему. В так называемых песенниках приложены эти значения, но в них нет и сотой доли справедливости. Приводить эти значения, разнообразные до последней возможности, считаю за излишнее» (стр. 137). Это ошибочное и в корне неверное положение, по-видимому, разделялось не только Сахаровым; существует ряд публикаций, не дающих объяснения смысла песни. При зашифрованности и иносказательности, для данного жанра обязательной, этот смысл не всегда уловим. Исполнители, сообщая «отгадку», как правило, не могут ее объяснить, ссылаясь на то, что так «раньше считали». Учитывать народное истолкование песен очень важно, так как оно помогает раскрыть забытое значение образов-символов при сопоставлении вариантов текста. Противоречивость «отгадок» сильно преувеличена Сахаровым. Она всегда объяснима различием художественных деталей в вариантах, на что будет обращено внимание дальше при обзоре мотивов и образов подблюдных пе-

⁹ Э. Б. Тэйлор. Первобытная культура. Т. I, СПб., 1896. Мифология, стр. 325.

сен. Правомерно при этом привлекать материалы тех жанров, с поэтической системой которых у подблюдных песен много общего (сказки, загадки, заговоры, обрядовый фольклор). Важно учесть и народные предрассудки, поскольку они влияли на содержание отдельных текстов, а при устойчивости ассоциаций, связанных с тем или другим фольклорным образом, отразились и в жанрах, близких подблюдным песням.

* * *

Один из основных мотивов подблюдных песен — традиционный в календарной поэзии — предсказание хозяйственного благополучия, достатка, хорошего урожая хлеба и приплода домашнего скота и птицы. Он выражался в древних символических образах хлеба, снопов, колосающегося поля, поднимающегося в квашне теста. Не случайно гадание начиналось славой хлебу: «Хлебу да соли долог век, слава! / Мы эту песню хлебу поем, / Хлебу честь воздаем!». Благоговейное отношение крестьянина к хлебу как символу жизни ощущается в любовно запечатленных моментах уборки хлеба и молотбы: в песнях сказочно возникают скирды ржи, вороха зерна, заботливо отмечено зернышко (или горошина), катящееся к вороху:

Катится, валится
Оржанки скирд. Диво!

(Г. Соколов, стр. 7;
ср.: Снегирев, № 30)

Катилось зернышко по току,
Прикатилось зернышко к вороху.

(Земц., № 115; ср.: Шейн, № 1144)

Излюбленный образ будущего урожая — куча снопов или ворох золотого зерна на гумне: «Стоит куча немолочена, / Вершиночка позолочена»; «На гунюшке три ворошка»; «Маленький точок — большой ворошок». Последний текст Н. П. Колпакова отнесла к песням, разгадка которых забыта, а сами песни «не имеют в качестве подблюдных никакого удолетворительного объяснения».¹⁰ С этим трудно согласиться. Песня, изображающая «большой ворошок» на небольшом току, предсказывает хороший урожай и типична для этой группы песен (ср.: Земц., № 115, 124 и др.).

С темой хозяйственного благополучия связаны мотивы желаемого и предсказываемого богатства. Они выражены в картине счета денег («Сижу на скамейке, считаю копейки», «Сидит старик за ступкою, считает деньги на три грудочки» — М. Колосов, № 208), ожидания внезапной «корысти» («корысть на двор — сто рублей на стол»). Богатство изображается древними символами сыплющегося золота и серебра:

У Спаса в Чигасах за Язуою
Живут мужики богатые,

Гребут золото лопатами,
Чисто серебро лукошками.

(Чулков, № 61)

В песне упомянута часть Москвы, заселенная когда-то богатыми купцами, и Чигасы — название церкви. Оба эти названия встречаются в двух подблюдных песнях с разными мотивами, но в поздних записях исчезают, заменяясь словами «За рекой».

В. П. Анкин отметил, что «в когда-то существовавших Козьмодемьянских переулках за Язуой действительно стояла церковь, давшая имя этой части Москвы» (стр. 21). Название это в записях из других губерний не встречается. Текст истолковывается как обещание прибыли, богатства

¹⁰ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня, стр. 52.

(Рязанская и Калужская губернии), иногда — как предсказание о богатом женихе (Новгородская). В двух случаях, когда вместо золота гребут жемчуг, песня истолковывается как предсказание чьей-либо смерти или слез. В Тверской губернии вместо слова «мужики» употреблено «смерды» и, очевидно, по созвучию, песня истолковывается как предсказание смерти. Иногда и слово «серебро» символизирует слезы, а слово «гребут» связывается с погребением, тогда песня получает двойной смысл: «Молодым — к богатству, а старым — к смерти».¹¹

Среди многих вариантов песни исключение представляет текст, записанный Л. Н. Майковым в Новгородской губернии. Признаком богатства оказываются две гармошки:

За рекой живет богатинька,
У богатиньки две веночки.

(Шейн, № 1096)

Символом богатства в подблюдных песнях оказывается образ сказочной щуки:

Щука шла из Нова-города, слава!
Она хвост волокла из Бела-озера.
Как на щуке чешуйка серебряная,
Что серебряная, позолочена;

Как у щуки спина жемчугом оплетена,
Как головка у щуки унизанная,
А на место глаз — дорогой алмаз.

(Сахаров, № 14)

В сибирском варианте — «На щучке фуфаечка серебряная», а два глаза — «как два яхонта» (Станиловский, № 7). В образе чудесной щуки, сохранившемся в различных жанрах фольклора, отразилось какое-то особое отношение к рыбе. Выделяя этот текст, И. И. Замотин писал: «Чудесная рыба, приносящая счастье — это обычный мотив и в сказках, и в песнях, как у нас, так и у других народов (сказки о золотой рыбке, «По щучьему веленью»). Рыба — символ раздолья, простора, воли, веселого житья; образ близко стоит к мотиву довольства, безбедной жизни» (стр. 120). В связи с таким пониманием образа упоминается, по-видимому, и Новгород, дополняя содержание представлением о древней свободе, независимости и богатстве. Образ щуки в фольклоре связан с древними поверьями. В заговорах у нее «булатные зубы, синий хвост», она «загрызает» болезни, снимает уроки и прикосы. В сказке «Буря-богатырь» (Аф., I, стр. 267—277) златокрылая щука избавляет от бездетности. Историю развития этого образа от обряда, с которым связаны древние верования, к художественному символу заговоров проследил Н. Познанский.¹² Постепенно смысл образа забывается, образ не вызывает положительных ассоциаций, и появляется текст, где щука заменена другим, более близким и понятным символом:

Бегла кобылица из Нова-города,
Грива золотая, а хвост серебряной.

(Разумихин, № 9).

¹¹ В романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (гл. V, строфа VIII), песня предвещает утрату: «Сулит утраты сей песни горестный напев». В примечании поэтом указано: «Первая песня предрекает смерть». Распространенное толкование «Пожилым к смерти, а незамужним к браку» дает «Новейший всеобщий и полный песенник в шести частях» (СПб., 1849, ч. IV, стр. 63; № 94).

¹² Н. Познанский. Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. Пгр., 1917, стр. 92. — См. также: А. А. Коринфский. Народная Русь. М., 1904, стр. 598.

Песня предвещает «неожиданное богатство и вообще доброе». В записях начала XX в. кое-где сохраняется мотив с образом щуки, но утрачено упоминание о Новгороде и сказочность описания: «Идет щука из озера,/ на ней чашуя серебряная» (Соколовы, № 348).

Внезапное и сказочное богатство предвещают песни, начинающиеся описанием богатой, очень дорогой шубы или заплатанной одежды, под которой скрыто много денег. Наиболее распространена песня о кузнеце (вариант: купец, мужичонко, щеплига, старушка и т. д.):

Идет кузнец из кузницы,
На нем шубенка худёхонька.
Одна-то пола — во сто рублей,
А другая пола — во тысячу.

А всей-то шубенке цены нету,
А цена-то ее у царя в казне,
У царя в казне, в кованом ларце.

(Кир., № 1051)

Образы худой шубенки, залатанных штанов, рваного сарафана у старушки и т. п. представляют своеобразное иносказание. В нем воплощен принцип предохраняющий, своего рода «оберег»; рваная одежда в начале песни описывается «для отвода глаз», от «недоброго глаза», так как в предсказаниях богатства и счастья требовалась особая осторожность и осмотрительность, чтобы не повредить лицу, которому предсказывалась такая удача. Первоначальный образ нищеты и бедности лишь предшествует основному содержанию, заключающему подлинный смысл предсказания:

Ходит старушка по середе;¹³
У нее на сарафане сто заплат.
За каждой заплатой сто рублей,
За последней заплатой сметы нет.

(Земц., № 170)

Теме богатства противостоит тема бедности, нищеты, нужды, бродяжничества. Она также раскрывается в мотивах рваной одежды, холодной печи; ее предсказывают вши и блохи. В этих песнях иносказательность почти отсутствует, смысл их почти прозрачен, хотя песня изображает какую-то одну деталь, свидетельствующую о бедности: «На печке сижу, заплатки плачу» (Елеонская, № 5):

Худая панёва —
То моя свекрова.
(Аникин, стр. 22)

Уж как вышло пузище на репище,
Вынесло пузище осьмину вшей,
Осьмину вшей, пол-осьмины блох.

(Снегирев, № 7)

В Новгородской области смысл последней песни до сих пор объясняется как предсказание одинокого материнства, связанного с бедностью и нуждой (РО, колл. 261, п. 1, № 277/7).

В некоторых предсказаниях заключается насмешка по адресу бедняков, которым свойственна гордость и стремление к щегольству. Очевидно,

¹³ Середа — (встарь) «поднятая на одну ступень половина избы, бабья и детская часть, а на нижней половине держали зимою скотину; ныне это устройство уже редко, и середа — вообще, место перед печью, стряпная и вся куть, отделенная или перегородкой или пересовом» (В. И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Том IV. М., 1955, стр. 176). У Земцовского — «посередин», что, по-видимому, является ошибкой.

они возникли в социально враждебной среде и, наряду с предвещанием бедности, заключали предостережение:

Рад бы гордиться,
Так штаны коротки. Илия!
Семеры штаны,
И подколеночки голы. Илею!

(Земц., № 279, 281)

Ходит щеплига по избе, лилею!
Рад бы щеплить да штаны черны,
Штаны черны, подвтоки худы,
Подвтоки худы, втоки выпали, лилею!

(РО, V, колл. 229, п. 3, № 41)

К этой же группе песен относятся тексты из Смоленской губернии, разгадка которых отсутствует: «Ишли старцы вереницею, / А за ними воши плетеницею» (Добровольский, № 50) и «Монисты на закроме повисли» (№ 64). Загадка, аналогичная последнему тексту, означает слезы (иногда — «выделения из носа»: Загадки, № 1400).

С мотивами бедности и нужды связана тема чужой стороны. Она включает и батрачество, и жизнь в работниках и прислужгой, и рекрутчину, а для девушки означала также и замужество в дальнюю деревню. Различные мотивы чужой стороны имеют свою устойчивую символику. Если упоминаются кот, известный любовью к дому, или воробей-труженик, глядящие в чужую сторону, песня означает вынужденный уход или отъезд из семьи:

Сидит воробей на перегороде,
Глядит воробей на чужу сторону.
Он куда захотел, туда и полетел.

(В. Смирнов, № 545)

Сидит котиче в печурище,
Глядит котиче на чужу сторону.

(РО, V, колл. 261, п. 1, № 267)

В песнях этой группы устойчиво отрицательное значение (бродяжничество, скитания) имеет образ зайца: «Зайнька-ковыляинька, / Ковыляй, ковыляй по чужой стороне!» (Шейн, № 1123; ср.: № 1082, 1130; Кир., № 1087 и др.). Аналогичное значение имеет этот образ и в болгарских «ладанках», сходных с подблюдными песнями по бытовой функции. У болгар образ зайца символизирует сироту (сирак), бедняка, сиромаха.¹⁴ Как известно, в народных приметах встреча с зайцем сулит беду. Существует множество оберегов и поверий, связанных с зайцем. В старину зайчатина считалась поганой пищей.¹⁵ Стремясь выяснить причину столь странной трактовки этого образа в фольклоре, Н. Ф. Сумцов, проанализировав обширный материал, установил, что в народных поговорках заяц «выражает идею невозможности», а в сказках и поверьях имеет даже демоническое значение. Последнее связано с древними верованиями и основано, по мнению Сумцова, на религиозно-мифических представлениях об особом отношении зайца к луне.¹⁶ На зайца отсылается в заговорах зубная боль. По-видимому, какая-то связь с народными отрицательными представлениями о зайце отразилась и в подблюдных песнях.

Отъезд на чужую сторону предсказывается образом ласточки. Ласточка, по наблюдениям Н. И. Костомарова, — символ домовитости, семейственности и добрых вестей.¹⁷ Это значение образа, характерное для народной лирики в целом, сохраняется и в подблюдных песнях. Если

¹⁴ Ладанки. В кн.: Българско народно творчество, т. 12. Отбрал и редактировал Ц. Минков. София, 1963, стр. 556.

¹⁵ А. А. Коринфский. Народная Русь, стр. 558.

¹⁶ Н. Ф. Сумцов. Заяц в народной словесности. — Этнографическое обозрение, 1891, № 3, стр. 69—84.

¹⁷ Н. И. Костомаров. Об историческом значении русской народной поэзии. Харьков, 1845, стр. 72.

песня не советует ласточке вить гнезда, значит девушке не жить больше дома:

Ласточка-касаточка,
Не вей гнезда в высоком терему,
Ведь не жить тебе здесь и не летывать.

(Чулков, № 76)

В Тверской губернии записан более подробный вариант («Тебе лета здесь не летывать, тебе зиму здесь не зимывать»), он истолковывается как предсказание разлуки с родными.

Такое же значение имеет конь, бьющий копытом, сани, стоящие у крыльца и задернутые полостью, расстилающиеся полотенца и т. д. При этом существенную роль играют сопутствующие детали. Если у сапей «оглобли к погосту поворочены», то они повезут не невесту, а покойника. Если полотенца расстилаются в огороде — дорога, если на погосте — к покойнику. Часто нарядные сани «с колокольчиками» и конь, чующий путь-дороженьку, означают не чужую сторону, а дорогу к венцу. В песне каждая деталь имеет значение, поэтому смысл предсказания зависит от совокупности всех художественных элементов песни.

Многосторонне и в своеобразной последовательности (последовательность в данном случае условна, она выявляется при обзоре всех песен данной группы и не всегда соблюдается при исполнении) раскрываются мотивы брака, семьи. Образная система этой группы песен отличается большой яркостью и необычайным разнообразием. Наряду с традиционными в народной лирике образами (сокол, голубь, бобер, соболь — символы молодца; соколинка, голубка, березка, черемушка — символы девушки-невесты) есть характерные только для подблюдных песен: груздочек и рыжичек, ищущие себе пару; иглолка в ящичке, чарочка, венчики на грядочке, предсказывающие свадьбу (иглолке пора шить свадебные дары, чарочке — подносить вино гостям, венчикам — пошуметь и попариться в свадебной бане). Группа песен предсказывает гадающему жениха или невесту, изображая различные виды гадания; курочка или петушок выгребает золотой перстень, которым предстоит обручиться с суженым (Шейн, № 1083, 1084, 1124; Спегирев, № 5; Кпр., № 1074 и др.); девушка вытаскает кольцо из принесенного со двора снегу или бросает подушку через ворота (Спегирев, № 4, 6; Макаренко, № 2, 7). В некоторых текстах отразились полузабытые народные поверья. Существует несколько вариантов песен, в которой свадьбу предсказывает медведь:

Медведь-пыхтун по реке плывет,
Кому пыхнет во двор, тому зять во терём.

(Сахаров, № 31)

В некоторых вариантах уточняется, что медведь «распыхался, разрыхался», переплыв или перебрел реку (Чулков, № 74; Разумихин, № 10). В данном тексте отразились и поверья, связанные с медведем, и традиционный для народной лирики переход через реку, символизирующий брачный союз.¹⁸ По народным поверьям, видеть медведя издали — к добру, а в сновидениях — к свадьбе или ухаживанию. В этом смысле объясняет значение подблюдной песни И. И. Замотин, привлекая данные народных сказок: «Медведь выступает в народном эпосе как существо сильное, иногда даже является в виде богатыря-великана и всегда окружен какой-то чудесностью. Такое представление о медведе нашло себе

¹⁸ Ср.: А. А. Потебня. Переход через воду как представление брака. М., 1867.
6 Русский фольклор, т. XIV

применение и в поверьях о брачном союзе: он является там, подобно мифическому кузнецу, благотворной силой, способствующей браку и приносящей благополучие (Аф., № 388 — в сказке награждает девушку всяким добром). Такую же роль этот зверь играет, очевидно, и в нашей песне: он устраивает брак, вводя в дом зятя» (стр. 116). В данном случае не будет лишним вспомнить, что медведь — один из древних тотемов охотничьих народов, а предания о его чудесном (нередко божественном) происхождении известны многим цивилизованным народам. Э. В. Померанцева отметила, что «отголоски культа медведя сохранились в русских народных верованиях и очень глухо — в сказочном эпосе: в сказках об Иване — медвежье ушко, о девушке, которую медведь унес к себе в жены, о коте — золотом хвосте, добывающем невест медведю; в сказке „Липовая нога“ старики терпят наказание за оскорбление хозяина леса — медведя».¹⁹ В подблюдной песне отразилось особое отношение к медведю как вестнику добра, что соответствует народным суевериям и толкованиям снов.

Другой смысл имеет в подблюдных песнях образ волка:

Лежит волчище на поветище,
Откинул хвост на пятнадцать верст,
славна!

(Кир., № 1074)

Да бежит волк, косматый же,
Откинул хвост на двенадцать верст,
Не встретясь б иде с волком!

(Добровольский, № 16)

Песня предвещает неудачное, без свадьбы, ухаживание и бесчестье, угрожающее девушке (в Смоленской губернии истолковывается «к потере невинности»). Эта трактовка близка отчасти сказочной, где волк характеризуется отрицательно. Ему присуща «ненасытная жажда крови, черты насильника, который признает одно право — право сильного, право острых зубов».²⁰ Кроме того, такой смысл образа соответствует и мифологическим представлениям о волке, пожирающем солнце в образе девушки — так объяснялись в древности солнечные и лунные затмения.²¹ У народов Европы также существуют поверья, связанные с образом волка-демона.²²

Неудачное ухаживание символизирует сокол, растрепавший курицу или сову:

Да висит сова над сопохою,²³
Прилетит сокол, собьет хохол.

(Славянина, Юшинские, № 2)

Идет курочка по проулочку,
Налетел сокол, растрепал хохол.

(Будде, стр. 63)

В Орловской губернии последняя песенка предвещала бедного жениха. Исполнительница заметила: «Об женихах гадают богатой ли, бедной. Плохая загадочка бедному»²⁴ (Будде, стр. 63). В Севском районе она истолковывается как предсказание замужества.

В подблюдных песнях о приходе сватов нет иносказательности и символики, а прямо сообщается о сватовстве или сватах, описывается их воз-

¹⁹ В. Померанцева. Русская народная сказка. М., 1963, стр. 74.

²⁰ В. П. Анкин. Русская народная сказка. М., 1959, стр. 77.

²¹ Э. Тэйлор. Первобытная культура, стр. 292.

²² И. Мандельштам. Опыт объяснения обычаев индоевропейских народов, созданных под влиянием мифов. СПб., 1882, стр. 150—155.

²³ Са(о)поха, сапушка — сажка в курной избе, отдушник в печи (В. И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV, стр. 138, 273).

²⁴ Вариант песни о сове у Шейна разделен на две части, опубликованные как самостоятельные тексты, что делает неясным их смысл (Шейн, № 1128, 1129; ср.: Земц., № 186).

можное появление. В некоторых случаях подчеркивается, что сватовство выгодное, связано с «корыстью» (Снегирев, № 11); описывается богатство и пышный наряд сватов, обещающих богатого жениха; они «куницами, лисицами обтыкались, черным соболем подпоясались» (Чпчеров, стр. 110). Иногда сватовство предсказывается изображением совещающихся родителей-стариков о том, жепить ли сына или выдать дочь (Земц., № 247—248). Самой распространенной подблюдной песней о сватах, известной во множестве вариантов и опубликованной впервые в XVIII в., была следующая:

Ах, ты сей, мати, мучицу, пеки пироги!
 Как к тебе будут гости нечаянные,
 Как нечаянные и неведомые, слава!
 К тебе будут гости, ко мне женихи,
 К тебе будут в лаптях, ко мне в сапогах.

(Кир., № 1052; ср.: Чулков, № 65;
 Шейн, № 1140; Шишков, стр. 91 и др.)

В поздних записях текст распадается на два самостоятельных мотива, сохранивших одно значение:

Твори, мать, опару,
 Пеки пироги:
 Приедут женихи.

(М. Смирнов, стр. 16)

Шли сваты богатые, лады!
 Один сват в лаптях,
 Другой в сапогах, лады!

(РО, V, колл. 261, п. 1, № 277/2)

Свадьба и венчание, следовавшие за сватовством, предсказываются группой песен, изображающих отдельные моменты свадьбы. Иносказательность выражается в зарисовке одной мгновенно схваченной детали, но смысл песен вполне ясен: кузнец несет золотой венец; венец куют в кузнице; дьякон бежит по паперти с книгой за пазухой. В одной из песен изображен момент венчания:

У Спаса в Чигасах за Язуою
 Два отрока там венчались,
 Кузьма да Демьян
 Им венцы держали.

(В. Смирнов, № 543)

В более поздней публикации XVIII в. этот текст соединен с просьбой выковать нужные для венчания вещи:

Идет кузнец из кузницы,
 Несет кузнец три молота.
 — Кузнец, кузнец, ты скуй венец,
 Ты скуй венец, и золот, и нов,
 Из остаточков — золот перстень,
 Из обрезочков — булавочку.

Мне в том венце венчаться,
 Мне тем перстнем обручаться,
 Мне тою булавкой убрус притыкать.

(Чулков, № 64; ср.: Кир., № 1058; Шейн,
 № 1122; В. Смирнов, № 534—536 и др.)

Замотин считал образ кузнеца типичным для фольклора славян и древним по происхождению: «Образ его характерен для малорусских песен. В свадебных песнях свадьбу кует Кузьма-Демьян, христианский образ, заменивший языческого кузнеца Перуна. Потехня указывает на то, что латышские песни знают небесного кузнеца, который кует на небе венок и перстень солнечной дочери. Этот образ — достояние славянской поэзии» (стр. 120). Такой трактовке на первый взгляд противоречит содержание песни, в центре которой — подготовка к обряду венчания, что, казалось бы, указывает на возникновение песни в период христианства. Образ кузнеца в таком сочетании должен был бы утратить языче-

ский характер. Тем не менее в нем ощущается какая-то архаика и необычность. Возможно, здесь сказывается особое отношение к ремеслу кузнеца, которое было связано с подчинением огня, управлением им и вызывало суеверные объяснения и толки. Это, разумеется, не является достаточным основанием, чтобы полностью отрицать трактовку Замотина. Текст мог восходить в своих генетических истоках к славянской мифологии и мог быть существенно переосмыслен позднее. Выражение «ковать свадьбу», сохранившееся в свадебной обрядности, не имеет основы в христианской религии и не соответствует христианским представлениям о браках, «закрывающихся на небесах». В нем, как и в подблюдной песне о кузнеце, ощущается отголосок дохристианских представлений.²⁵

Свадьбу предсказывала известная «кошурка» и близкие ей варианты. Они имеют два типа: один изображает семейную идиллию и предвещает в будущем дружную семью: «Ходит котик по лавочке, водит кошку за лапочки» (Ляметри, № 3; ср.: Славянина, Юшинские куплеты, № 3). В вариантах, составляющих другой тип, идиллия носит любовный характер:

Уж как кличет кот кошурку
В печурку спать:
«Ты поди, моя кошурка,
В печурку спать!
У меня, у ката,
Есть скляница вина,

Есть скляница вина
И конец пирога.
У меня, у ката,
И постелька мягка,
Что мягка, хороша
И теплѣхонька!».

(Земц., № 203)

К «кошурке» близки тексты, в которых изображается кошка как домовитая хозяйка (Земц., № 204). Эта группа песен имеет устойчивое толкование, предвещая свадьбу и дружную семью, хотя в народной лирике образ kota имеет иной смысловой оттенок, отмеченный Замотиным: «Кот здесь является в своей обычной роли шалуна-волокиты, проказника по любовным делам. В песнях обыкновенно молодец, запретным образом посещающий девицу или замужнюю женщину, сравнивается с плутом-котом» (стр. 145). Но образ kota имеет и другой смысл. В детском фольклоре кот-баюн помогает развлекать детей, а в колыбельных песнях приглашается в пьянки. Идиллическое содержание «кошурки» послужило основанием для переосмысления ее в качестве колыбельной; сохраняется и образ плутоватого kota, и «скляница вина», и «конец пирога» (ср.: Шейн, № 17, 20, 22). Особняком стоит текст из Вятской губернии, отличающийся некоторыми художественными деталями и предсказывающий смерть:

Кличет кисурка в конурку спать, иляля, иляля!
«Хвост постелю, лапой одежу!» иляля, иляля!

(Скворцова, № 1, стр. 368)

Дружную и прочную семью символизируют клен и береза, перевившиеся клубочки, дуга и хомут, кур и курка (Шейн, № 1086, 1116, 1126; Разумихин, № 13, Земц., № 177—178, Чулков, № 77 и др.); многодетную семью — пустивший отростки капустный кочан или свинья с поросятами (Славянина, Марицкий хутор, № 2, 3).

²⁵ Н. С. Лесков приводит начало этой подблюдной песни, рассказывая, что он шел ее на встрече с чехами Нового 1863 г. Как и текст подблюдной, приведенный в его повести «Островитяне», она свидетельствует о том, что писателю были известны оригинальные варианты подблюдных песен (см.: А. Лесков. Жизнь Николая Лескова. М., 1954, стр. 164; Н. С. Лесков. Жизнь одной бабы. Собр. соч., т. 1, М., 1956, стр. 280—281).

Песни, предсказывающие одиночество, используют традиционные в народной лирике символы девушки: сосна, береза. Колочая сосна и щетка символизируют отрицательные черты характера:

Под окном сосна, сосна колочая.
Кто прислонится, тот и сколется.

(Славянина,
Новоямские куплеты, № 1)

Существуют и простые предсказания, лишенные иносказательности:

Бежит река волнистая,
Сидит девка гордая.
Ни на кого не глядеть,
Вековухой сидеть.

(РО, V, колл. 261, п. 1,
№ 68, 277)

Мотивы брака, будущей семьи, выбора суженого преобладают в репертуаре подблюдных песен, что обусловлено составом гадающих: главным участником святочных гаданий была молодежь.

К отрицательным, «плохим» предсказаниям отнеслись подблюдные песни о смерти. Мотивы их можно разделить на три группы, иносказательно изображающие: 1) смерть, 2) покойника и 3) основанные на приметах, предвещающих смерть: карканье ворона, полотенце на погосте, сани, повернутые оглоблями к погосту, и т. п.

Смерть рисуется в типичных для произведений фольклора образах-олицетворениях: это мара (Шейн, № 1110), чума (Земц., № 157), старушка под осиной, баба, расстилающая полотно на погосте или рвущая его (Земц., № 309; Чичеров, стр. 367 и др.). Часть текстов предсказывает похороны или покойника в доме:

Лопатами гребут,
Секирами секут, илею!

Под окошком лежит сунаряженное,
Сунаряженное да повязанное, плею!

(Чичеров, стр. 367)

О покойнике, как в большинстве случаев и о смерти, не говорится прямо; явления смерти изображаются зашифровано, в формулах загадок: «Везут бревно на семи лошадях» (В. Смирнов, № 551); «Куда лес погнулся, туда галки полетели» (Елеонская, № 3). В данном случае иносказательность сохраняет значение оберега. Как нельзя упоминать о черте, чтобы не пакликать беду, так нельзя без повода упоминать о смерти и покойниках. В песнях этой группы часто встречается упоминание о вороне, ее карканье предвещает беду или чью-либо смерть:

Села ворона на матицу,
Каркала ворона во всю голову;
В том дому не быть добру!

(Чичеров, стр. 367)

В некоторых текстах образ вороны имеет иносказательный смысл и символизирует смерть:

Сидела ворона на столбике,
Очутилась воропа середь избы.

(Шейн, № 1106; ср.: № 1133)

В народной лирике «злого вестника смерти, горести и бедствия» изображает ворон (Костомаров, стр. 79). Этот же смысл отчасти сохра-

няет образ ворона и в сказках, где он оказывается хозяином живой и мертвой воды.

Мотивы смерти занимают незначительное место в репертуаре подблюдных песен; смерть изображается как одна из неизбежных сторон бытия, без мистического ужаса, скорее с юмором, иногда с осторожностью и опаской.

В конце гадания, а иногда и в процессе его, пелись юмористические припевки типа пародий на отдельные подблюдные песни. Они не имели отгадки, так как воспринимались как песенные шутки, необходимые для всеобщей разрядки: «Иногда девушки, желая посмеяться над кем-нибудь из присутствующих, прежде подмечают положенную им вещь и при песне:

Бежит телушка обпачканная,
Ждет телушка кулабушка.
Лябо кулабушка дадут,
Лябо лоб расшибут, —

вынимает положенную вещь. Эта песня ничего не значит, а только поется для шутки» (Богданов, стр. 156). К песням такого типа относится, по-видимому, и вариант «кобылицы»:

Бегла кобылица из Нова-города.
У ней хвост торчит, а под ним ворчит.
(Добровольский, № 32)

Песни шуточного характера представляли чаще всего пародию на какую-либо из хорошо известных подблюдных песен. Если в песне о сватовстве мужик идет с куницами и лисицами, то в пародии-шутке он «несет дубину вязовую» (Соколовы, № 353). Спокойную жизнь с достатком сулит образ сытого мужика, отдыхающего на повети (Богданов, № 14). Эта песня пародируется в шуточных вариантах: «На повети мужик обгаженный лежит, Увидела свинья, да куви, куви» (Шейн, № 1121; ср.: Земц., № 285). Подблюдные песни с формулой «сижу» («За бочкой сижу», «За печкой...», «За столом...», «На корыте...» и т. д.) пародирует тульская припевка:

Я на стуле сижу,
Из Тулы я жду,
Авось, милый приедет,
Калач привезет. Диво!
(Г. Соколов, стр. 8)

Шуточные припевки представляют, по-видимому, сравнительно позднее явление. Они могли возникнуть, когда гадание с подблюдными песнями утратило обрядовый характер, и к нему относились как к веселому развлечению, которое можно было разнообразить шутками.

Подблюдные песни, переходя из одной эпохи в другую, постепенно теряли одни черты, отражавшие определенный исторический период народной жизни, и приобретали другие. Следы веры в первобытную магию, отголоски мифологических представлений вытесняются элементами христианской религии, которые соседствуют в подблюдных песнях с народными суевериями и предрассудками. Покровителями крестьянского хозяйства оказываются, как в легендах и колядках, Христос, Илья-пророк, Николай-угодник. Они ходят по полям, по погребам, «дополняя неполное», «доравнивая неровное». Христос приходит к воротам крестьянина «с хлебом, солью, со скатертью», «со скотинкою, с животинкою» (Шейн, № 1080; М. Смирнов, стр. 16; ср.: Снегирев, № 2; М. Колосов, № 20;

Макаренко, № 5 и др.). Чичеров объяснял появление святых в подблюдных песнях влиянием народных легенд (стр. 107). Наличие элементов христианства и в легендах, и в подблюдных песнях выражает состояние народного мирозерцания в определенную эпоху и вряд ли представляет результат влияния одного жанра на другой. «Бытовая вера в христианского бога осложнила некоторые из древних традиций подблюдных песен», — заметил В. П. Аникин (стр. 22).

Комплекс мотивов и образов подблюдных песен выражает взгляды и интересы крестьянства; различные виды крестьянского труда показаны зарисовкой отдельных его моментов (полосы зреющего хлеба, снопы и копы в поле, молотба на току); бытовой уклад крестьян раскрывается в обыденных предметах домашнего обихода (печь, квашня, горшок, корыто, лапти, сани, веники, курные избы) и в упоминании окружающих крестьянина животных (лошадь, корова, бычок, телушка, свинья с поросятами, куры, кошки и т. д.). Все эти образы выражают представление о счастье и довольстве крестьянина-труженика, его трудовые идеалы.

В лексике подблюдных песен обнаруживаются следы разных исторических эпох: смерды, секиры, боярские погребя, убрус, бурмитские зерна, золотая парча, сыта, милый лада (суженый), приготовление напитков на меду («Я у бочки сижу, я медок щекачу») — все это черты быта феодальной Руси. Позднее подблюдные песни становятся достоянием разных социальных групп и приобретают новые, специфические черты в купеческой, дворянской и придворной среде. В традиционной «славе хлебу» к образу государя — хозяина дома, добавляется слово «царь», и весь текст переосмысливается в духе величальной славы царю. В XVIII в. этот же текст переделан в «Славу» государыне (Чулков, № 59). Песня, выражающая пожелание государственного единства, должно быть, возникла в период феодальной раздробленности:

Вился, вился ярой хмель
Около тычинки серебряные.
Так бы вились князья, бояра
Около царя православного!

(Чулков, № 68)

В более поздней публикации XVIII в. этот текст соединен со «славой хлебу» и добавлена строка о царице.²⁶ Терещенко привел текст подблюдной песни, в которой «слава хлебу» соединена со «славой боярышне» (Земц., № 209).²⁷ Основные мотивы и образы подблюдных песен создают картину надежд человека на будущее. В ней оптимистическое отношение к жизни прорывается сквозь стену суеверий и предрассудков, омрачающую и ограничивающую народное мировосприятие. Но многие предрассудки уже в XIX в. носят условный характер, лишь по традиции сохраняясь в песнях, ибо «всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы народа в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, с действительным господством над этими силами природы».²⁸

²⁶ «Так бы вились князья и бояра ... / Около царицы благоверные. / С хлебом поюм, хлебом честь воздайом, слава». «Цветущий виноград», 1786, июнь, стр. 60. — Указанием этой публикации автор статьи обязан В. П. Степанову.

²⁷ После освобождения крестьян в 1861 г. текст «Славы» был использован для пропаганды верноподданнических идей. См.: Письмо крестьянина Тамбовской губернии Сергея Дубравина. — Северная пчела, 1861, № 56 от 11-го марта, стр. 222.

²⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XII, ч. 1, М., 1935, стр. 203.

II. ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ

Каждая подблюдная песня представляла в старину звено сложного композиционного целого. Обряд гадания сопровождался песнями, начиная с момента собирания колец и кончая песней последнему кольцу. Песни, сопровождавшие собирание колец, приведены Терещенко и В. Смирновым. Каждая песня состоит из трех частей: запевки, краткого величания лица, к которому обращаются, и просьбы пожаловать перстень. У Терещенко, наряду с перстнем, упоминается «злат венец» и «венчик».

Особый интерес представляет текст, приведенный Терещенко. Он был записан без изменения позже в 1850-х годах; в Костромской области священником Победоносцевым и опубликован В. Смирновым и В. И. Чичеровым.²⁹ В запеве песни изображается движение собирающего кольца от одного гостя к другому:

Пошли гусли вдоль по лавке, вперед по скамейке, слава!
Мы дойдем до умника, до разумника, слава!

Дальше припеваается имя гостя. Упоминание гуслей можно рассматривать как отражение обычая собирать кольца не только под пение обрядовой песни, но и под аккомпанемент гуслей (подблюдные песни, как и заговоры, отразили в содержании многие действия гадающих). После славы в честь «умника Ивана Михайловича» следует просьба:

Ты пожалуй нам, умник, с правой руки золот перстень,
С буйной главы золот венец!

(Терещенко, стр. 175)

«Золот венец», «золотой веноч» — в данном случае не просто художественное украшение текста. Он упоминается и в другой песне:

«Маланьюшка хороша, Фадеевна пригожа!
Она меня подарит
С буйной главы венчиком,
С правой руки перстеньком»

(там же)

Упоминание венка и перстня в двух разных песнях, по-видимому, не случайно. Если иметь в виду, что обряд гадания по кольцам южнорусского происхождения (учитывая географическую зону его распространения), то венок мог использоваться при гадании наряду с перстнем. По болгарским обычаям, к перстню привязывался красной ленточкой или ниточкой букетик цветов.³⁰ Возможно, упоминание венка указывает на существование аналогичного обычая и в древнерусских обрядах. Золотой веноч часто упоминается и в необрядовой лирике как символ молодости, красоты и девичества (Соб., III, № 378; Шейн, № 1795).³¹

В запеве второй песни гусли не упоминаются: «Вился, вился соловей / Да привился молодой / К Маланье Фадеевне». По смыслу запева можно

²⁹ В. Смирнов. Народные гаданья в Костромском крае. Кострома, 1927, вып. 41, стр. 75; В. И. Чичеров. Зимний период русского народного земледельческого календаря, стр. 103—104, примечание 131.

³⁰ Памятники народного быта болгар, составленные Л. Каравеловым. М., 1861; С. Бобчев. Очерки народного быта болгар. — Русский вестник, 1879, № 9, сентябрь, стр. 192—210.

³¹ См. также: Я. Автомонов. Символика растений в великорусских песнях. ЖМНП, 1902, декабрь, стр. 280—285.

предположить, что у девушек кольца собирали парни. Затем следовало специальное обращение с просьбой дать вещь для гадаши. Оно имело особую форму для девушек, молодых, женатых мужчин и замужних женщин:

Пожалуй-ка, молодец,
Чем сад насадити,
Зелен наградити. . .

Пожалуй-ка, тетушка,
Чем дочь выдавати,
Чем зятя дарити.

(В. Смирнов, стр. 75)

«Слава хлебу», которой начиналось затем пение подблюдных песен, не имела значения индивидуального предсказания, при пении ее кольцо не вынимали. Это было своеобразное заклятие благополучия для всех участников гадания в наступающем году. Затем следовали предсказания для каждого участника. Каждая песня заканчивается специальным припевом-закрепкой. Это и формула, закрепляющая предсказание, и вступление к следующей песне с просьбой послать счастье и добро. Припевы-закрепки имеют несколько вариантов. Наряду с общеизвестным «Кому поем, тому добро» и т. д., существовали другие:

Выпойся, песенка,
На счастливого,
На талантливого!
Кому поем — тому выпоем,
Кому мечем — тому вымечем,
Кому жить богато,
Ходить хорошо.

(М. Колосов, № 201, стр. 257)

Будем перстни тресть,
Будем песни петь. Лим-лели!
Мы кому поем —
Мы добра даем. Лим-лели!
А чей перстенок —
Того песенка. Лим-лели!
Кому выдастся,
Тому справдится. Лим-лели!

(Павлова, № 1)

Самый большой припев-закрепку записал В. Н. Добровольский в Смоленской области (Земц., № 199). Кроме большого припева, закрепляющего все предсказание, каждый стих песни и закрепки имел малый припев, который, проходя через весь текст подблюдной песни, представлял собой своеобразный стержень.³²

Типы малых припевов разнообразны. Наиболее распространенные: «Слава», «Ладо», «Свят вечер» (центральные губернии). Для каждой губернии характерен один преобладающий тип малого припева: «Слава, ладо мое», «Ой, слава, ладо мое» (Калужская); «Диво», «Дива лело, ладо мое», «Диво ули ляду» (Тульская); «Ладо, ладу», «Ой, ладу», «Млада» (Смоленская); «Свят вечер» (Тверская); «Лилею», «Илею», «Илия» (Костромская, Пермская); «Иляля, илялю», «Илей» (Вятская) и т. д. Малый припев представляет своеобразное закрепление каждого стиха. Смысловое значение малых припевов не всегда ясно, но направлены они, по-видимому, как и закрепки, на усиление словесной магии, выраженной в предсказании. В этом сходство подблюдных песен с заговорами, также заботливо сохраняющими устойчивые формулы вступления и закрепки («слово мое крепко, ключ и замок словам моим»).

³² По типу малого припева подблюдные песни получают различные местные наименования: «Лады» (дер. Живой Бор Новгородской области), «Славить кольца» (припев «слава!», дер. Наротово, там же), «Илей», «Иляля» (Вятская губерния): «Пойдемте, девушки, петь „илялю“, пойдемте играть „илялей“», — говорят вятчанки и идут гадать и петь «илялю». (Народные песни Вятской губернии, собранные С. Скворцовой. Календарь и памятная книжка Вятской губернии на 1894 год, Вятка, 1893, стр. 368).

Сходство с заговорами проявляется и в описании действий, совершаемых при гадании.³³

Аналогичное явление наблюдается в тех подблюдных песнях, которые перечисляют действия гадающего, не совершаемые в действительности. Различные виды гадания отражены во многих подблюдных песнях. Гадания типа «подслушивания» и путем вытаивания из снега предметов, получающих поэтому символическое значение, составляют содержание следующих песен:

Пойду млада ко верешке,
Брякну млада во колечушко.
Как колечко скажется,
Так суженой откликнется.³⁴

(Сахаров, № 32)

Я ленивая ленивица
Была по воду ходить, слава!
На печном столбе снежок таяла
И вытаяла золото кольцо.
Тем мне кольцом обручатися, слава!

(Станиловский, № 15)

Процесс подблюдного гадания также оказался объектом описания:

За столом сижу, я на чашу гляжу, слава!
Пятернею вожу, золото кольцо ищу, слава!
Я еще посижу, я еще повожу и суженого найду, слава!

(Терещенко, стр. 175)

Песни о курочке или петушке, выгребаящих золотое кольцо, отражают следующий вид гадания: «Гадающие девушки кладут свои кольца на пол, обсыпают овсом; выпускают петуха; чье кольцо первым он выгребет, та и замуж раньше выйдет».³⁵ Песни, основанные на разных видах гадания, близки заговорам и по композиции: в заговорах после вступления дается картина каких-либо действий, а затем их пояснение, заключающее просьбу или приказ: «Водица — царица, ты бежишь, с востока на запад, обмываешь пеня-коренья и белые камни, обмой болезни такого-то» (РО, колл. 241, п. 1, № 16). Подблюдные песни также состоят из основной части, заключающей образ — символ или картину действий гадающего, а затем их разъяснение:

Курка рябá
Навоз гребла,
Она выгребла
Золот перстень.

Этим перстнем
Обручатися,
С милым другом
Венчатися. Слава!

(Земц., № 231)

Подблюдные песни включают иногда рифмованные формулы гадания: «Я полю, полю росу на девичью косу», перешедшая из летнего в святочный цикл и сопровождающая полотье снега, вошла в подблюдную песню: «Я полю, полю росу, девчюю красоту. Да напо!» (Земц., № 250).

Сходство с заговорами целой группы подблюдных песен выражается не только в наличии формул-закрепок, но и в композиционном постро-

³³ На сходство подблюдных песен с заговором (по ритуальной формуле при пева-закрепки) и загадкой указывали В. И. Чичеров (Зимний период русского народного земледельческого календаря, стр. 108) и Н. П. Купакова (Русская народная бытовая песня, стр. 51).

³⁴ Постучав дверным кольцом, девушки слушали по очереди, чтобы узнать, в какую сторону выйдут замуж. Лай собаки, скрип полозьев, звук человеческого голоса был ответом. Во второй песне отражено гадание, когда девушки, выбежав во двор или за ворота, хватают пригоршни снега; он тает, его рассматривают. Если попадетса, например, волос, то такого цвета будут волосы суженого. (См.: А. Богданов. Святки. — Воронежские губ. ведомости, 1850, № 19, стр. 140).

³⁵ Очерки Пошехонья. — Этнографическое обозрение, 1898, № 4, стр. 75.

нии, и в описании магических действий гадающих и отражении сопровождающих эти действия формул.

На поэтике подблюдных песен сказывается влияние сказок, главным образом — цикла сказок о животных. Образы мыши, ежа, курочки-рябы, жучка, комара с комарихой, которые тащат то пирожок, то каравай, то «гнездо веников», то «казну на мочалинке», предсказывая гадающему «прибыль», знакомы по сказкам, где выступают как незаметные, но добрые помощники человека. В подблюдных песнях они выполняют определенную художественную функцию, внося элемент сказочно-чудесного в прозаическое по сути предсказание. Оно получает поэтически праздничную форму. Сходство со сказкой наблюдается и в употреблении эпитетов. Подблюдная песня в ее наиболее архаичных формах знает два вида эпитетов: постоянные (ясен сокол, зелено вино, красно золото, золотая парча, красна девица, чужа сторона, дубовый гроб и т. д.) и эпитеты в форме приложения, закрепляющие характерный признак как часть самого понятия: курочка-загребушечка, медведь-пыхтун, зайныка-ковыляинька и т. п. Подобным же образом определяются предметы: шубочка-кожевурочка, щеточка-завалышечка, чарочка-поплывушечка, венички-пошумельнички, саночки-самокаточки, возки-скачки-пошевеночки. Как и сказки, подблюдные песни поэтически изображают волшебнo-неправдоподобные явления, как будто перешедшие из сказок: груздочек скачет по ельничку; «катится-валится» одонье ржи, а за ним скирд овса; соловей несет «жита горсточку» (Земц., № 241, 116, 114); корова идет в лес по дрова, умывается и обувается (В. Смирнов, № 532, 533); саночки-самокаточки «сами катят, сами ехать хотят» (Снегирев, № 20); щука, представляющая сплошную драгоценность, не плавает, а «идет из Нова-города», скачет необыкновенная кобылица с золотой гривой и серебряным хвостом, голуби утираются полотенцем у проруби (Земц., № 196, 193—194, 148) и т. д. Динамизм, свойственный сказкам о животных, характерен для большей части подблюдных песен: бобер гонится за кунницей; куна бежит вокруг гумна и ищет соболя; катятся и перевиваются клубки; гнется черемушка; клен вьется с березой; Ивашка въезжает с возом на двор; до краев поднимается квашонка и т. д. То же в сказках о животных. В них «много действия, движения, энергии — того, что любят дети. Сюжет в сказке разворачивается стремительно, быстро. Сломя голову бежит курица по воду; петух проглотил зерно и подавился, река воды не дала...».³⁶ Подблюдные песни сближает со сказкой наличие сказочных формул: «Хвост постелю, лапой одежу»; «Жить-быть богато», «На житье-то, на бытье, на богатство его» и т. д. В них то же обилие ласкательных и уменьшительных слов: елочка, ящички, тычишишка, щучка, ельничек, кошурочка, закромцы, сытица, собачки вереничкою, курочка, колючко и т. п. Подблюдные песни роднит со сказкой метод волшебного преобразования изображаемой действительности. Элемент чудесного вносил поэтичность и праздничность в содержание. Это было необходимо, диктовалось спецификой жанра, составляющего важнейший момент пышного и нарядного святочного обряда и игрищ на святках.

Существенное значение имели для формы подблюдных песен загадки. В. И. Чичеров, указавший на эту взаимозависимость жанров, писал: «Близость подблюдных песен к загадкам вполне закономерна. Метафорический язык, каким характеризуются загадки, вообще связан с древними формами обрядовых заклинательных формул; использование его

³⁶ В. П. Аникин. Сказки о животных. Поэтика и стиль. — В кн.: Русская народная сказка. М., 1959, стр. 93.

в подблюдных песнях допустимо считать их исконной чертой, поддержанной одновременным бытованием на святках подблюдного гадания и загадывания загадок» (стр. 108—109). Он указал на два вида использования загадок: прямое включение текста загадки в подблюдное гадание и перефразировку. Отметим также заимствование образной основы, хотя смысловое ее наполнение может быть различно. В загадке образ имеет зачастую метафорическое значение, основанное на очень далеком, едва уловимом сходстве: «В печурке две чурки, две утки да два дятла» — огниво (Загадки, № 3190); «У чурки две печурки» — нос (Сад., № 1830); «В чурке в печурке смерть заперта» — ружье (Загадки, № 4760). В подблюдной песне тот же образ получает прямой смысл, переходя из метафоры в метонимию. Так, предсказывая в будущем бедность, подблюдная песня рисует ее в образе остывшего очага, холодной недотопившейся печи: «В печурочке две чурочки, / Не куреются, не дымеются» (Славянина, Новоямские, № 1). Если образ, использованный в загадке, имеет символическое значение в народной лирике, то образная основа загадки осложняется в подблюдной песне путем привнесения этого символического значения. Песня «На пролубочке две голубочки, ой ладу! / Вьются, вьются — поцелуются» (Земл., № 197) символизирует дружную семью и предсказывает счастливый брак. В загадке тот же художественный образ, в форме метафоры, имеет различное значение: «У проруби сидят два голубя» — ведра (Загадки, № 4290/1-4); «Около прорубки сидят сизые голубки» — ложки и чашка (Сад., № 5216). Используя формулу загадки, подблюдная песня одновременно учитывает и символический смысл, который имеет образ голубя в народной, в особенности любовной лирике. Сходство образной системы подблюдной песни и загадки (имеется в виду не переход загадки в песню, а использование ее формулы или образной основы) может служить художественным критерием подлинности подблюдной песни, наряду с такими признаками, как наличие вариантов, связь с народными верованиями и др. Шейном опубликованы два варианта следующей подблюдной песни:

На стенке сучок —
Мой старичек. Слава те!
Завалюсь за него,
Не боюсь никого. Слава те!

(Шейн, № 1117, 1132)

Н. П. Колпакова высказала мнение, что это «случайный и поздний текст» и вся форма этой „подблюдной“ выдает в ней широко известную плясовую частушку, случайно попавшую в календарный комплекс». ³⁷ Действительно, аналогичный текст опубликован Шейном в качестве плясовой припевки (№ 663). Против «случайного» перехода говорит наличие вариантов этой подблюдной в разных губерниях и ее прочная связь с обрядом гадания. Так, в Вятской губернии она поется с заменой слова «старичок» на «женишок» и означает тогда столько женихов, сколько на стенке сучков. Эту песню поют последнему колечку в блюде, называемому «завалень». ³⁸ В Тульской губернии песня истолковывается как предсказание богатства, а загадка означает печь (Загадки, № 3310/7). Существование одной и той же формулы в загадке и подблюдной песне свидетельствует скорее о том, что сначала текст существовал в форме более древних жанров, а позже перешел в плясовую частушку.

³⁷ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня, стр. 52.

³⁸ Д. К. Зеленин. Отчет о диалектологической поездке в Вятскую губернию. — Сб. ОРЯС АН, т. 76, № 2, СПб., 1903, стр. 54.

В ряде случаев совпадает не только образная основа загадки и песни, но и смысловое значение. Популярная подблюдная песня «Под полом блоха толкача родила» (Кир., № 1076; Шейп, № 1111; Резанова, стр. 192) непонятна по смыслу. В записи А. Маркова (Шейп, № 1111) и Киреевского разгадки нет; Резановой исполнительница сказала: «Родит в девках, а малому (т. е. молодцу, — З. В.) хто знать».³⁹ Фактически смысл песни забыт. Земцовский отнес ее к песням, предвещающим бедность, вдовство. Раскрыть смысл песни помогает загадка, известная во многих вариантах. Терещенко приводит ее как святочную (она входила в состав загадок, которые было принято загадывать на святочных игрищах): «Блоха быка родила» (стр. 165). То же у Садовникова: «Блоха мала, толкача родила» (№ 802). Блоха — семячко редьки, «толкач» — корнеплод. Если учесть смысл загадки, то подблюдная песня, основанная на той же метафоре, должна быть отнесена к циклу песен о прибылх в хозяйстве и урожае. «Неясно значение еще одной песни, — писал В. Смирнов, — „На печи звезда высоко взошла“ (Вот, если бы на печи квашня...). Если догадка о замене слова „квашня“ „звездой“ верпа, то песня сулит довольство» (стр. 36). Правильность догадки подтверждает загадка о квашне: «Велика звезда на печи взошла» (Иваницкий, стр. 202).

Когда форма подблюдных песен совпадает с соответствующими загадками и смысл однозначен — это случаи прямого перехода одного жанра в другой. Загадки о покойнике «Заехал в ухаб, не выехать никак» (Загадки, № 1670), «Обулся не так, оболосся не так, заехал в ухаб — не выехать никак» (Сад., № 2217/а—ж) без всяких изменений перешли в подблюдную песню, где предсказывают смерть (Шейп, № 1097; ср.: Земц., № 299), как и следующие: «Стоит корыто, другим накрыто» (Загадки, № 1640/7); «Везут бревно на семи лошадях. Далеко увезут и назад не привезут» (ср.: Шейп, № 1127, 1134; Земц., № 301, 333; Г. Соколов, № 3 и др.). Основу для подблюдной песни дала и загадка про морковь: «Сидит девка в клетке, коса на поветке». Как подблюдная, она предсказывает счастье или просто «к хорошему» (А. Богданов, № 5).

Краткие формулы загадок с их богатством метафорических образов соответствовали специфике подблюдных песен и явились одним из источников поэтической образности последних. Сходство их с загадками издавна отмечено народом. В Смоленской, Орловской и Воропежской губерниях подблюдные песни называются «песни-загадки», или просто «загадочки» (Павлова, стр. 105; Будде, стр. 63).

В поэтике подблюдных песен имеются элементы, сближающие их с другими видами календарных песен (колядками, виноградиями), со святочными игровыми и свадебными. Сходство символики, взаимовлияние песенных формул, заимствование отдельных строф наблюдается при сравнении текстов.

Общие темы некоторых подблюдных песен и колядок (урожай, изобилие) выражены в одинаковых образах. «Родись, рожь, хороша, колоском густа, солодкой пуста!» — заклинает колядка. «Стоит полоса нежасатая, а рожь густа, неужиниста!» — обещает подблюдная. Желаемое изображается как исполнившееся, существующее в действительности. В колядках, например, зерно невероятной величины: «Из зерна тебе коврига, из полужерна — пирог!». В подблюдных — сказочно огромные вороха зерна, которых хватит на все: «В первом-то ворошке пироги пе-

³⁹ Е. Резанова. Материалы по этнографии Курской губернии. — Тр. Курск. губ. уч. арх. комиссии. 1911, вып. 1, стр. 191.

кут, а в другом-то ворошке пиво варят, в третьем-то ворошке вино су-
рят» (Земц., № 124). Колядка восхваляет стада коров и лошадей, и
подблюдная песня обещает приплод: «Идет белянушка с приполонью,
со телёночком, Илья!» (Земц., № 142). Тон приказания, характерный
для колядок, звучит и в подблюдных: «Ты взойди, моя квашонка,
с краями ровна и совсем полна!» (Чулков, № 63); «Сей, мати, мучицу,
пеки пироги!» (№ 65); «Уж ты, курочка-загребушечка, загребай сорок
ты на свой дворок!» (Земц., № 190).

Взаимозависимость поэтики подблюдных песен о браке (а также свя-
занного с ним комплекса мотивов) со свадебными песнями обусловлена
тематической близостью. Символика драгоценных камней — свивающе-
гося золота, сыплющегося жемчуга, яхонта, золотых чарочек «со фини-
стами» или «золотым веночком» составляет один из существенных мо-
ментов свадебных величаний. Те же образы-символы, заключающие эле-
мент величания, встречаются в подблюдных песнях:

Катилось зерно по бархату,
Прикатилось зерно ко яхонту.
Крурен жемчуг со яхонтом,
Хорош жених со невестою.⁴⁰

(Чулков, № 69; ср.: Шейн, № 1094)

В свадебных песнях сыплющийся жемчуг — устойчивый символ не-
весты:

Выкатался да чистый жемчуг,
Выкатался да он рассыпался
На серебряное блюдечко,
На фарфорову тарелочку.
Выводила крестна матушка
Да за правую рученьку.⁴¹

В подблюдных песнях жемчуг имеет то же значение:

Жемчужина окатная, До чего тебе докатится? Пора тебе вон выкатиться, Князьям, боярам на шапочку.	Рассыпался жемчуг, Иляля, иляля! По подволоке, Иляля, иляля!
(Кир., № 1053)	(Земц., № 162)

Обе подблюдных песни сулят скорое замужество.

Отдельные строфы свадебных песен поются как подблюдные и истол-
ковываются как предсказание свадьбы:

Брошу я ключи среди горницы. Я вам не ключница, Я вам не замочница! Илья!	На дубчике два голубчика Целуются, милоются. То диво, то слава! ⁴²
(Земц., № 239)	(Шейн, № 1138)

⁴⁰ Ср. со свадебной:

Золото к золоту катится,
Жемчужина к жемчужине прикатывается.
Золот перстень к ручке спадывает,
Степан к Алевтине подхаживает ...

(Пермские, № 133; ср.: Кир., № 328;
Шейн, № 1742, 2362 и др.)

⁴¹ В народной лирике жемчуг имеет двойкий смысл: он символизирует слезы и девушку-невесту. Здесь нет противоречия, так как плач и причитания невесты были частью свадебного обряда. Считалось, что невеста, хорошо причитавшая и много плакавшая во время свадьбы, меньше испытывает горя в замужестве. Эта примета отразилась в поговорке: «Не нарвется за столом, так нарвется за стол-бом», т. е. украдкой.

⁴² См. свадебные: Сахаров, стр. 213; Пермские, № 106—107.

Сказочное описание богатой шубы, сулящее богатство, полностью совпадает с изображением шубы у тысяцкого:

На самом-то на тысяцком
Соболья шуба до полу:
Лева пола — сто рублей,
А права пола — тысячу.

(Пермские, № 147)

Образ «выковывания» свадьбы встречается и в свадебных песнях и в приговорах, но если в подблюдных венцы куют кузнецы, то в свадебных чаще Кузьма и Демьян. Оригинальный образ «лепивой ленивицы» из сибирских подблюдных песен знают свадебные причитания: «Я ленивая была ленивица, / Я сонливая была сонливица / У своего кормильца-батюшки...».⁴³

Взаимосвязь с песнями святочных игрищ, «вечериночными», «парошными» (они имеют различные местные названия) обусловлена соседством в обрядовом исполнении, одновременным бытованием во время святок и, кроме того, близостью тех и других со свадебными песнями. Образы-символы невесты (куна, куница) и жениха (соболь) встречаются и в подблюдных и в вечериночных песнях, они типичны и для свадебной лирики, преимущественно украинской.⁴⁴ «Куница — это любимый символ девушки-невесты, вероятно благодаря тому обстоятельству, что существовала „свадебная куница“ как выкуп за сватаемую девушку», — писал Замотин (стр. 115). С таким значением образы куны и соболя встречаются в подблюдных песнях: «Бежит куна вокруг гумна. / Ищет куна черна соболя» (Земц., № 182). В игровой святочной песне девушке, выбирающей пару, поется:

Не скачи, куна, по улице,
Уж ты скачь, куна, в новой горнице,
Выбирай себе дружиночку.

Когда пару выбирает «молодец», ему поют: «Не скачи, соболь, по улице...».⁴⁵

С постепенным исчезновением обычая «подблюдного» гадания, некоторые из подблюдных песен трансформировались; иногда такие трансформировавшиеся тексты оказываются в губерниях, где подблюдные песни не были зафиксированы. В Архангельской и Казанской губерниях в качестве игровой вечеренечной была записана «Пошли наши гусли», сопровождавшая когда-то собрание колец перед гаданием.

Пошли наши гусли,
Пошли звончатые.
Дошли наши гусли
До молодца — пана
До бела, румяна.

Тут гусли упали,
За рученьку брали
В уста целовали,
Милым называли.

(Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, собранные П. С. Ефименком. М., 1878, стр. 72, № 30)

⁴³ Чердынская свадьба. Записал и составил И. Зырянов. Пермь, 1969, № 103.

⁴⁴ А. А. Потебня. Поэтические мотивы колядок и щедровок. — Русск. филол. вестн., 1884, стр. 211—221.

⁴⁵ А. Шадрин. Летние и зимние гулянья шенкурского народа и околородных крестьян. Тр. Архангельск. статистич. комит. за 1865 г., кн. 1. Архангельск, 1866, стр. 86—87.

В казанском варианте появилась речка Казанка, а «гусли» превратились в «гусей». В остальном сюжет не изменился, но добавился «платочек», необходимая деталь для игры:

Поплыли гуси, поплыли серы
Вдоль да по речке, вдоль по Казанке.
Приплыли гуси, приплыли серы
К умному умнику (к умной умнице),
К разумну разумнику (разумнице).

— Пожалуй-ка, умник (умница),
Пожалуй, разумник (разумница),
С головы веночек,
С руки перстенечек
С белых рук платочек!

(Русские народные песни, записанные в г. Казани. Этнографические материалы, собранные А. В. Овсянниковым. Казань, 1888, стр. 111, № 55)

К формуле песни, сопровождающей собирание колец, добавилась одна строка, по-видимому, в соответствии с характером игры. Начало распротраненной игровой песни «Я качу, мечу золото кольцо» очень близко по содержанию подблюдной песне:

Я качу, мечу золото кольцо,
Золото кольцо с бриллиантами.
За кольцом идет добрый молодец
За собой ведет красну девицу...

(Там же, № 7)

Покачу колечко кругом города,
За тем я колечком сама пойду,
Как сама пойду, мила ладу найду.

(Чулков, № 78)

Там, где традиция гадания по кольцам оказывалась прочной, наблюдается обратное явление: переход игровых в подблюдные. В Костромской области подблюдные песни записывались и в 1850-х и в 1960-х годах, что свидетельствует об устойчивости традиции. Там в качестве подблюдной записана известная игровая песня «Я бегу-бегу по поженке» (Соб., III, № 623; Шейц, № 499; Иваницкий, № 381), при этом текст почти не трансформировался и сохранились все строфы песни: «Я бежала по поженке, / Добежала до часовенки, Илья!» (Земц., № 290). Использование песенных строф в качестве подблюдных песен наблюдалось и в XIX в. Таковы две песни из Калужской губернии, близких вариантов к которым не удалось найти, но содержание и форма которых свидетельствуют о близости к бытовой народно-песенной лирике:

Что не сам парень за водой ходил,
Слава, ладо мое!
Посылал парень красну девицу.
Слава, ладо мое!

Что не сам парень рожь зажинал,
Слава, ладо мое!
Посылал парень красну девицу.
Слава, ладо мое!

(Ляметри, № 14, 15)

Явления постепенной трансформации подблюдных песен, контаминация, переход произведений или строф из других жанровых разновидностей — показатель упадка и разложения традиции.

Этот процесс начался, по-видимому, уже в конце XVIII в. Некоторые тексты, опубликованные М. Д. Чулковым, в журнале «И то, и сьо», а потом в «Собрании разных песен», в XIX в. не записывались ни разу.⁴⁶

⁴⁶ В единственной публикации Чулкова известны следующие песни:

Ах ты, зёрно ты зёрно бурмистское,
Еще нет на тя, зёрно, погибели,
Из пепла тя, зёрна, ветры вывеют,
Из сору тя, зёрно, куры выгребут.

(«И то, и сьо», 1769, декабрь, № 1)

Кур идет на сени —
И курка с ним.
Кур клюет пшеницу —
И курка с ним.
Кур пьет сытицу —
И курка с ним.

(Чулков, № 77)

частеньки» (Земц., № 322, 111). Эта группа песен составляет статический тип; песен этого типа значительно меньше. Встречаются песни, где сочетаются оба эти типа, они составляют незначительное число и могут быть выделены в комбинированный тип композиции:

Есть на небе да две радуги.
 Как у нашего хозяина да две радости:
 Еще первая радость — сына женил,
 А другая-то радость — дочь замуж отдал.
 Еще за сыном корабли бегут,
 А за дочерью сундуки везут.

(Снегирев, № 3)

Предсказания будущего, составляющие содержание подблюдных песен, выражались иносказательно, зашифровано. Подблюдным песням присущи различные типы иносказаний: иносказание, основу которого составляет какой-либо хорошо известный в народной лирике устойчивый образ-символ: сокол и соколинка, голуби, куница и соболю, бобер и куница, клен и береза и т. п. (песенный тип); либо аллегория: Илья-пророк ходит по полю, считает суслоны; старуха грозит хворостиной — образ смерти; мышка бежит по завалинке, несет казну на мочалинке — образ богатства (сказочный тип); либо метафора: «Стоит корыто, другим накрыто» (тип загадки). Особый тип составляют иносказания, заключающие обереги, основанные на формулах гаданий и поверьях.

Поскольку иносказание составляет форму, преобладающую в подблюдных песнях, им присущи все художественные приемы метафорического стиля: метафоры (сарафан «весь истрескался, изверескался»), метонимии («узды гремят, жениться хотят») и олицетворения («Глядь-поглядь, корысть на двор!»), гиперболы («Гребут золото лопатами, чисто серебро лукошками»); используется песенная свадебная символика.

В старших по записи текстах подблюдных песен встречается «одна из древнейших форм народного поэтического стиля» (А. Н. Веселовский) — параллелизм в его основных формах — одночленный:

Золотая парча развивается —
 Кто-то в дорогу собирается.

(Снегирев, № 26)

многочленный:

Катилось зерно по бархату,
 Еще то ли зерно бурмитское.
 Прикатилось зерно ко яхонту.
 Крупен жемчуг со яхонтом,—
 Хорош жених со невестою.

(Снегирев, № 2)

отрицательный:

Скачет груздочек по ельничку,
 Ищет груздочек беляночку.
 Не груздочек скачет, а боярский сын,
 Не беляночки ищет, а боярышни.

(Чулков, № 67)

В подблюдных песнях почти отсутствуют сравнения; эпитеты преобладают постоянные: ясен сокол, золот перстень, тесовая кровать, дубовый гроб, сизые крылья, зелено вино, золотая казна, красное золото, чужая сторона, дубина вязовая, красна девица, чешуйка серебряная и т. д.

Поэтичность и художественность подблюдных песен, величавая торжественность мелодии привлекли внимание многих русских поэтов и

композиторов. Гадание с подблюдными песнями и сами песни нашли отражение в творчестве Жуковского и Пушкина, Рылеева и Бестужева, Островского и Лескова. Мелодическая необычность «Славы хлебу» отмечена была многими композиторами. К ней обращались Верстовский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский.⁴⁷

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Аникин — Календарная и свадебная поэзия. М., 1970.
 Аф. — А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки. Подгот. текста и прим. В. Я. Проппа. М., 1957.
 Богданов — Святки. — Воронежские губернские ведомости, 1850, № 19, от 13 мая, часть неофиц., стр. 140.
 Будде — Е. Ф. Будде. О говорах Тульской и Орловской губернии. Сб. ОРЯС Акад. наук, СПб., т. 76, № 3.
 Добровольский — Смоленский этнографический сборник. Сост. В. Н. Добровольский. Ч. 4. М., 1903.
 Елеонская — Е. Елеонская. Гаданье под Новый год в Козельском уезде (Калужской губернии). — Этнографическое обозрение, 1909, № 2—3.
 Загадки — Загадки. Памятники русского фольклора. Предисл., сост. и коммент. В. В. Митрофановой. Л., 1967.
 Земц. — Поэзия крестьянских праздников. Вступ. статья, сост., подгот. текста и прим. И. И. Земцовского. Общ. ред. В. Г. Базанова. Библиотека поэта. Большая серия, Л., 1970.
 Иваницкий — Песни, сказки, пословицы, поговорки и загадки, собранные Н. А. Иваницким в Вологодской губернии. Подгот. текстов, вступ. статья и прим. Н. В. Новикова. Вологда, 1960.
 Кир. — Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М., 1929, вып. II, ч. 2.
 М. Колосов — М. А. Колосов. Заметки о языке и народной поэзии в области северовеликорусского наречия. Сб. ОРЯС Акад. наук, СПб., 1877, т. 17, № 3.
 Костомаров — Н. И. Костомаров. Об историческом значении русской народной поэзии. Харьков, 1945.
 Лямерти — П. Лямерти. Этнографический очерк Мещовского уезда. — Калужские губернские ведомости, 1860, № 28 от 9 июля, часть неофициальная, стр. 363—370.
 Макаренко — А. А. Макаренко. Сибирский народный календарь в этнографическом отношении. — Записки Русского географического общества по отделению этнографии, СПб., 1913, т. 36.
 Павлова — Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной. Подгот. текста и прим. Г. Павловой, М., 1969.
 Пермские — Народные песни Пермского края. Пермь, 1966.
 Разумихин — С. Разумихин. Село Бобровки и окружающий его околоток Тверской губернии, Ржевского уезда. — Этногр. сб., вып. 1, СПб., 1854.
 РО, V — Рукописный отдел ИРЛИ, разряд V.
 Сад. — Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Составил Д. Н. Садовников. Вступ. статья, ред. и прим. В. А. Аникина. М., 1959.
 Сахаров — И. П. Сахаров. Сказания русского народа. Изд. 3, СПб., 1841, т. I, кн. 1—4.
 Скворцова — Народные песни Вятской губернии. Календарь и памятная книжка Вятской губернии на 1894 год. Вятка, 1893.
 Славянина — О. Славянина. Подблюдные песни Севского района. — Севская правда, 1970, № 127 от 24 октября, стр. 4.
 В. Смирнов — В. Смирнов. Народные гаданья в Костромском крае. — Тр. Костромск. научн. общ. по изуч. местн. края, 4-й этногр. сб. Кострома, 1927, вып. 41.
 Снегирев — И. М. Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды, вып. 1—4. М., 1837—1839.

⁴⁷ Подробнее об этом см.: Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество. М., 1955, стр. 59.

- Соб. — А. И. Соболевский. Великорусские народные песни. СПб., 1896.
- Г. Соколов — Г. Соколов. Этнографические сведения о государственных крестьянах Тульской губ. — Этногр. сб., в. 6, СПб., 1864.
- Соколовы — Ю. и Б. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915.
- Станиловский — Записки. — Труды Восточно-Сибирского отдела РГО, Иркутск, 1912, № 7.
- Терещенко — Быт русского народа. Соч. А. Терещенки. СПб., 1848, ч. VII.
- Чичеров — В. И. Чичеров. Русское народное поэтическое творчество, М., 1959, стр. 367.
- Чулков — Сочинения М. Д. Чулкова. СПб., 1913, т. I. Собрание разных песен. Часть III. Прибавления, стр. 764—769.
- Шейн — П. В. Шейн. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, сказках, легендах и т. п. СПб., 1898, т. I, вып. 1.
- Шишков — В. Шишков. Песни, собранные в селениях Подкаменской и Преображенской волости Киренского уезда Иркутской губернии по течению р. Нижней Тунгуски, в 1911 г. — Изв. Вост.-Сиб. отд. Русск. геогр. общ., Иркутск, т. 43, 1914, стр. 91—92.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ КОРОНИСМА И РУССКИЕ КОЛЯДКИ

В греческой поэзии эллинистического периода (III в. до н. э.) наблюдается тяготение к фольклору, вызванное поисками новых путей в литературе, отказом от принятых канонов, от подражания прославленным образцам. Однако обращение к фольклору у различных авторов не одинаково: одни подражают фольклорному сюжету, другие стремятся к созданию произведения, близкого фольклорному, по языку, стилю и композиции. Поэтому при изучении того или иного эллинистического писателя возникает очень сложный вопрос о степени соотношения в его произведении авторского и народного. Этот вопрос в каждом отдельном случае требует специального анализа.

Позднеантичный компилятор Афиней¹ для объяснения цитаты комедиографа Эфиппа, смысл которой ему не совсем был ясен, приводит «коронисму» поэта Феникса из города Колофона:

¹ Порядочные, дайте пригоршню ячменя вороне,
Дочери Аполлона, или миску пшеницы,
Или хлеба, или полобола, или кто что хочет.

Дайте, о добрые, то, что имеет каждый из вас,
⁵ В руках вороне; даже возьмет она крупичу соли.
Ведь очень любит она отвесть это.
Давший соли теперь даст медовый сот.
О дитя, открой дверь! Плутос услышал,
И девушка несет вороне смоквы.

¹⁰ Боги, да станет эта девушка во всем безупречной,
И пусть найдет себе мужа богатого и именитого,
И положит старому отцу на колени мальчика,
А матери на колени девочку.

.....²
¹⁵ Я же, куда ноги несут, иду, бросая взоры
У дверей, с Музами распевая песню
Дающему и не дающему, большую...³
Но, добрые, достаньте то, чем богат амбар.

Дай, владыка, дай и ты мне, хозяйка, побольше.
²⁰ Обычай требует дать пригоршню вороне.
Такое пою. Дай что-нибудь и будет достаточно.

Далее, ссылаясь на недодешедшие до нас работы крупнейшего лексикографа и грамматика I в. н. э. Памфила Александрийского «О названиях» и неизвестного нам Агнокла Родосского «Коронисты», Афиней поясняет,

¹ Athen., VIII, 359d—360b.

² Стих 14 не читается, так как здесь лакуна.

³ Текст испорчен. Стих 17 отделяется от стиха 18 ремаркой Афиней: «И к концу ямба он (Феникс, — А. Р.) говорит».

что собирающие пожертвования вороне называются «коронистами», а песни, распеваемые ими — «коронисмами».

Итак, существовал некий обычай собирания с песнями подаяния вороне, обративший на себя внимание позднеантичных грамматиков.

Главным вопросом, с которым сталкивается исследователь, изучающий «коронисму» Феникса, является вопрос о связях произведения эллинистического поэта с народными песнями о вороне. Решая этот вопрос, одни исследователи считали «коронисму» фольклорной песней,⁴ другие⁵ — литературной переработкой. Причем все они неизменно рассматривали «коронисму» вместе с двумя древнегреческими песнями об эйресионе⁶ и о ласточке,⁷ которые традиционно считались и считаются до сих пор народными, хотя первую греки приписывали Гомеру, а вторую — некоему Феогниду Родосскому. Однако автор последней работы, посвященной «коронисме»,⁸ приходит к выводу, что произведение Феникса не имеет ничего общего с подлинными народными песнями об эйресионе и ласточке. Г. Вильс считает, что литературным прототипом «коронисмы» является XVI идиллия Феокрита «Хариты», написанная в форме хвалебного послания к правителю Сиракуз Гиерону II. По Меркельбаху,⁹ Феокрит идет не прямо от фольклорного источника, а от литературного, подражая языку и стилю поэта Симонида. Для Г. Вильса «Хариты» и «коронисма» — всего лишь литературная адаптация фольклорных песен о подаянии. По его мнению, дошедшие до нас стихи Феникса Колофонского могут являться лишь частью некоей поэмы Феникса, аналогичной «Харитам», суть которой — обращение с просьбой о подаянии к патрону, а Афиней взял из этого произведения лишь то, что относится к песням о подаянии. Поэтому если Афиней или кто-нибудь другой процитировал только «просительную часть» из Феокрита, то мы имели бы такой же отрывок, как и «коронисма» Феникса. Однако если в действительности провести подобную «операцию» над «Харитами», то отрывок окажется столь насыщенным сложными мифологическими образами, столь рафинированным по языку и стилю, что ни Афиней, ни любой другой античный «редактор» не смог даже эти части, наиболее близкие, по мнению Г. Вильса, к народным песням о подаянии, соединить так, чтобы получилось более или менее цельное и законченное произведение, близкое фольклорному. Поэтому, следуя за Р. Меркельбахом, я считаю «Хариты» Феокрита произведением далеким от фольклора. Произведение же Феникса и по содержанию и по композиции очень близко к тем народным песням, которые исполнялись при обходе дворов. Одним из методов решения вопроса о соотношении в древнегреческих песнях авторского и народного элементов является сравнение их композиции с композицией аналогичных народных песен других европейских народов. И соответ-

⁴ O. Keller. Die antike Tierwelt. Leipzig, Bd. II, 1909, S. 92 ff.; A. Dieterich. Sommertag, Kleine Schriften. Leipzig—Berlin, 1911, S. 324—352; M. P. Nilsson. Geschichte der griechischen Religion. Leipzig, Bd. I², S. 113.

⁵ Th. Bergk. Commentatio de Phoenicis Colophonii iambo. Leipzig, 1858, p. 27; G. A. Gerhard. Phoenix von Kolophon. Leipzig, 1909; G. Wills. Phoenix of Colophon's *χορώνισμα*. — The Classical Quarterly, v. XX, I, 1970, p. 112—118.

⁶ «Эйресиона» — ветка дерева, украшенная лентами и различными плодами, которую носили летом по домам, распевая величальные песни. Эту песню приводит Афиней рядом с «коронисмой».

⁷ Песня о ласточке — «хелдонисма» — величальная песня о приходе весны. (Перевод обеих песен приведен в кн.: С. И. Радциг. История древнегреческой литературы, МГУ, 1959).

⁸ G. Wills. Phoenix of Colophon's *χορώνισμα*.

⁹ R. Merkelbach. Bettelgedichte. — Rheinisches Museum für Philologie, Bd. XCV, 1952, S. 312—327.

вие композиции «эйресионы», «хелидонисмы» и «коронисмы» композиции фольклорных песен других народов может свидетельствовать о фольклорной природе древнегреческих песен.

Три упомянутые древнегреческие песни, каждая в отдельности и все вместе, уже сравнивались с народными песнями ряда европейских народов.¹⁰ В данной статье предложен опыт сравнения греческого материала с аналогичным русским на основе типологического сходства, возникающего из близких представлений. Почему берется только русский материал, а не материалы других славянских народов, и в первую очередь фольклор народов балканских стран?

В. И. Чичеров в статье «Русские колядки и их типы»¹¹ пишет, что принципиальное отличие русских колядок от других народов, включая даже украинцев и белорусов, состоит в их чуждости образам христианства. Здесь, наверное, можно было бы выразиться более осторожно: в русских колядках в отличие от колядок других славянских народов, и в том числе украинцев и белорусов, христианские мотивы не являются ведущими, а напротив, встречаются сравнительно редко. Это, видимо, можно объяснить тем, что на Руси колядные песни не получили столь широкого распространения и не так сильно эволюционизировали, как подобные песни других славянских народов.¹² В частности, колядки белорусов и украинцев, в основном потеряв исконную композицию песен-заклятий, развивались в нескольких направлениях: либо приближались к былинам и историческим песням, либо к духовным стихам, либо к лирическим песням. Очевидно, именно это обстоятельство позволило В. И. Чичерову и В. Я. Проппу, тщательно изучив композицию русских колядок, утверждать, что она близка к композиции древних песен-заклинаний. Поэтому, на мой взгляд, сопоставление древнегреческого материала с русским даст возможность проследить генезис композиции подобных песен, а сопоставление со славянским — их эволюцию.

В. И. Чичеров намечает такую схему композиции колядок,¹³ которая позволяет сделать выводы о цели и назначении подобных обрядовых песен, рассмотреть значение каждого мотива в отдельности, и в этом ее преимущество перед схемой А. Дитериха. Как известно, В. И. Чичеров подробно рассматривает два основных типа колядок: ¹⁴ 1) тип величания с пожеланием богатства и 2) тип просьбы о подавании. Эти два типа могут существовать отдельно, но чаще всего они сливаются в один смешанный тип, так как они «связаны между собой единой целью новгородного обрядового действия и соответствуют его основным моментам: заклятию благополучия и приобщению к нему заклинающих».¹⁵ Композиция подобной колядки смешанного типа выглядит следующим образом:

¹⁰ Так, например, Т. Бергк и А. Дитерих — с немецкими, Б. Л. Богаевский — с немецкими и французскими, Е. В. Аничков — со славянскими. Для нас особенно интересна уже упомянутая статья А. Дитериха, в которой он предложил схему композиции сюжета древнегреческих песен, аналогичную немецким народным песням: а) призыв весны и богатства; б) пожелание изобилия и плодородия; в) выпрашивание даров; г) брань или угрозы, если в дарах отказано.

¹¹ Советская этнография, 1948, № 2.

¹² Эволюция польских колядок, рассматривается в статье Л. Н. Виноградовой «Композиционный анализ польских колядных обрядовых песен» (Сб.: «Славянский и балканский фольклор, М., 1971).

¹³ В. И. Чичеров. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX вв. — Тр. Инст. этногр. им. Н. Н. Миклухо-Маклая, т. XL, М., 1957.

¹⁴ III тип — кумулятивная колядка, состоящая из вопросов и ответов, к теме данной статьи не относится и поэтому не рассматривается.

¹⁵ В. И. Чичеров. Зимний период русского народного земледельческого календаря, стр. 125, 126.

- 1) введение (приход коляды и поиски ее колядующими);
- 2) характеристика хозяев (величание);
- 3) просьба о подаянии.

Некоторые исследователи¹⁶ считают, что колядки, генетически являясь песнями-заклятиями урожая, благополучия в доме, семье, только уже гораздо позднее присоединили к своему тексту «шуточные кондовки — требования подарков за „опеванье“, переходившие иногда в шуточные угрозы».¹⁷ Действительно, как свидетельствуют последние записи фольклора, превращение колядования из обрядового действия в детскую забаву влечет за собой изменение в композиции колядных песен: «Содержание большинства записанных нами текстов колядок ограничивается поздравлением хозяев с Новым годом, пожеланием благополучия и просьбой о вознаграждении. Зачастую эта просьба начинается сразу после припева...».¹⁸

Итак, просьба или требование угощения действительно постоянно становится основным, главным мотивом колядок. Однако, на мой взгляд, очень важно попытаться установить, когда и почему в колядных песнях появляется и развивается мотив просьбы-требования, и здесь нужны более четкие временные границы.¹⁹ Очевидно, чтобы ответить на этот вопрос, не входящий в задачу данной статьи, потребовалось бы привлечь к сравнению аналогичные колядные песни не только европейских, но и всех тех народов, где имеются или имелись песни, исполняемые при обходах домов.

В «коронисме» можно выделить, пользуясь схемой В. И. Чичерова, следующие композиционные мотивы:

- 1) Мотив просьбы-требования (ст. 1—9).
- 2) Мотив пожелания (ст. 10—14).
- 3) Мотив просьбы-требования (ст. 18—21).

Если сравнить эту композицию «коронисмы» с композицией смешанного (контаминированного) типа колядок, то первое, что бросается в глаза — это то, что если в «коронисме» основным ведущим, композиционно организующим является мотив просьбы-требования, то в колядке — характеристика хозяев (величание). Подобная особенность композиции «коронисмы» привела к тому, что «Песню о вороне» и песни, аналогичные ей, — «эйресиону» и «хелидонисму» — стали называть «народными песнями о подаянии», или даже «песнями нищих». Такое определение живет и поныне, несмотря на то, что еще А. Дитерих в начале XX в. очень убедительно доказывал, что древнегреческие и немецкие песни колядного типа «представляют собой достаточные свидетельства того, как из одних и тех же представлений вырастают одинаковый образ, мотивы, формы».²⁰ Очень заманчиво было бы, используя композицию «коронисмы» и приведенные выше выводы о постепенной эволюции русских колядок и об их современном бытовании, заключить, что «Песня о вороне» представляет собой произведение колядного типа, композиция которого уже подверглась сильным изменениям, проявлявшимся в ослаб-

¹⁶ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня. Л., 1962; Л. Н. Виноградова. Композиционный анализ польских колядных обрядовых песен. М., 1971.

¹⁷ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня, стр. 34.

¹⁸ С. И. Дмитриева. Современное состояние традиционного фольклора. — В кн.: Традиционный фольклор Владимирской деревни (в записях 1963—1969 гг.), М., 1972, стр. 45.

¹⁹ Надо отметить, что во всех трех древнегреческих песнях мотив просьбы-требования, осложненный угрозами, присутствует.

²⁰ A. Dieterich. *Sommertag*. Kleine Schriften. Leipzig—Berlin, 1911, S. 3.

лени и постепенном исчезновении одних мотивов и в развитии других. Однако такой вывод был бы слишком поспешным и, очевидно, просто неверным, поскольку, во-первых, на основании только трех песен нельзя делать вывод о судьбах подобных типов песен, а во-вторых, рассматривая «коронисму», нельзя забывать, что перед нами не подлинная народная песня о вороне, а скорее всего произведение в той или иной степени обработанное эллинистическим поэтом. Причем, обрабатывая народную песню, Феникс, может быть, преследовал некую собственно-литературную цель, ради которой он и мог изменить композицию народной песни. Поэтому здесь, на основании сопоставления с русским материалом, могут быть выявлены лишь некоторые элементы, несомненно близкие фольклорным.

В русской колядке центральным композиционно связующим образом является идеализированный «образ реально существующей большой семьи: дома-терема и двора, наполненных богатствами, во главе дома стоит хозяин — он же глава семьи, властвующий над своими чадами и домочадцами, владеющий стадами, богатым урожаем и многим другим, о чем мечтал человек, непрерывно борясь с нуждой и тяготами жизни».²¹ В «коронисме» образ «большого дома», «большой семьи» не развит, однако он несомненно присутствует, неся на себе основную смысловую нагрузку.

В мотиве просьбы-требования (стихи 1—9) прежде всего следует отметить, что обращения *ἐσθλοί* «порядочные» (стих 1) и *ἀγαθοί* «добрые» (стих 4) несомненно величальные. Их можно сравнить с величальными обращениями, часто встречающимися в колядках: «сударь», «сударь», «боярин» — к хозяину, «сударыня», «сударыня», «боярыня» — к хозяйке. Значительное место в русских колядках занимает гиперболизированное описание богатства двора или дома. Подобное стремление колядовщиков к созданию идеальных образов, превосходящих реальную обстановку в жизни крестьян, объясняется верой в способность слова одним своим появлением производить то, что им означено».²² Вот почему желаемое богатство всегда изображается как реальность. Величание-пожелание в русских колядках представляет собой четко выработанную систему поэтических средств и образов, где реальные картины крестьянской жизни причудливо переплетаются с фантастически-сказочными образами. Описание дома, богатого запасами и счастливого, довольно подробно изображается в «эйресионе»; в «хелидонисме» и «коронисме», песнях более поздних, вместо подробного описания богатства дома вводится образ «Плутоса» (Богатства) как олицетворение благополучия дома. Этот очень интересный поэтический прием, широко распространенный в древнегреческой литературе, имеет, очевидно, фольклорные истоки. Однако если в «эйресионе» обещают приход в дом Плутоса, то в «коронисме» уже констатируют его присутствие в нем. Подобное же описание богатства — как ожидаемого в будущем или уже исполнившегося — встречается и в русских колядках, причем В. И. Чичеров указывал, что второе является более действенным. По сравнению с русскими колядками и даже другими древнегреческими песнями, описание богатства дома занимает в «коронисме» совсем незначительное место, но поскольку подобное описание всегда является «трафаретно-фольклорным», то вряд ли

²¹ В. И. Чичеров. Русские колядки и их типы. — Советская этнография, 1948, № 2, стр. 118.

²² А. А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных народных песен, т. 2. Колядки и щедривки. Варшава, 1887, стр. 59.

правы те, которые считают, исходя из текста песен, что она исполнялась только при обходе богатых домов.

Обряд колядования, как известно, трехчастен. Сначала колядующие, подходя к дому, обращались к хозяину и просили разрешить спеть колядку. Подобные просьбы о разрешении колядовать представляют собой как бы введение или вступление к основному тексту колядок, который исполнялся уже в доме. В конце колядок поющие требуют вознаграждения за пожелания, после чего пение колядок прекращается и хозяйка одаривает колядующих. Затем пение продолжается, причем песни, которые поются после получения подарков, могут рассматриваться либо как новые, либо как продолжение колядок. Именно эта заключительная часть обряда была самой важной, ибо здесь сулилось «крестьянину то, что ему важнее и нужнее всего: не золото, серебро и меха, а урожай, скот здоровье, сытость, довольство».²³ Несмотря на то что сохранилось довольно мало записей, полностью фиксирующих обряд колядования, можно говорить о том, что мы довольно хорошо знаем весь обряд в целом у русских, белоруссов, украинцев, южных и западных славян и аналогичный обряд у других европейских народов, но не имеем почти никаких свидетельств, кроме самих текстов песен, из античных источников.²⁴ Однако из текста песни можно иногда попытаться восстановить какие-то следы обряда. Так, например, Е. В. Аничков, рассматривая «хелидонисму», пишет: «Эта песня как будто содержит какие-то следы драматического воспроизведения. Мальчики... начинали свою песню, очевидно, еще раньше, чем войти в дом... Предпоследняя строчка, где мальчики просят отворить двери, намекает на то, что этим дело как будто не кончится, и войдя в дом, спутники ласточки споют еще что-нибудь».²⁵ В этом отношении текст «коронисмы» из-за присутствия в нем элементов драматического действия занимает особое место. Просят одарить вору перед закрытой дверью, потом просят открыть дверь (стих 8), затем некоторая пауза (стих 9), дверь открывается, поющие видят девушку, несущую им смоквы (стих 10), и желают ей счастливого брака.

Итак, если в «хелидонисме» дверь не открывается, то в «коронисме», подобной обрядовой песне, видно, что совершающие обряд поют перед открытой дверью. Аничков замечает: «Быть может, только здесь уже в доме напевались хозяевам те блага, которые сулят современные лазаричи и кралицы».²⁶ Это предположение подтверждает текст «коронисмы», где мотив пожелания (стихи 10—13) следует непосредственно за мотивом просьбы (стихи 1—9).

В русских колядках, «если в домах имелись жених или невеста, то величали не только хозяев, но и будущих молодых и сулили им скорую свадьбу».²⁷ Это естественно, поскольку колядки были заклятиями не только урожая, но и благополучия в семье. В «эйресионе» тоже желают хозяину приезда невестки на колеснице (стихи 8—9). Отмечалось, что «коронисма» напоминает в средней части гименей — свадебную песню: девушке, вынесшей поющим смоквы, желают счастливого брака и хорошего мужа (стихи 10—13).

²³ В. Я. Пропп. Русские аграрные праздники. Л., 1963, стр. 44.

²⁴ Необходимо учитывать, что к этому тексту нужно подходить осторожно, не вполне доверяя его фольклорности.

²⁵ Е. В. Аничков. Весенняя обрядовая поэзия на Западе и у славян. СПб., 1903, ч. I, стр. 219.

²⁶ Там же.

²⁷ В. Я. Пропп. Русские аграрные праздники, стр. 45.

Одни исследователи считают, что в стихах 15—17 поэт резко противопоставляет себя той семье, которой он желает всяческие блага,²⁸ другие — рассматривают местоимение «я» как «союз просителей».²⁹ Текст этих стихов испорчен. Существует много различных толкований, но все они не убедительны. Однако, даже если оставить вопрос о характере стихов 15—17 открытым,³⁰ то и в этом случае можно без особого ущерба решать основную задачу данной статьи — выявление в «коронисме» Феникса стихов, мотивов несомненно близких фольклорным.

Мотив просьбы-требования (стихи 18—21), завершающий «коронисму», несколько отличается от подобного мотива в начале песни. Нарисовав картину того безмятежного семейного счастья, которое наступит, если поющих одарят, и считая, что подобная картина растрогала хозяев, коронисты более настойчиво повторяют свою просьбу, используя два довольно оригинальных метода требования. Во-первых, обращаясь уже непосредственно к хозяйну и хозяйке, как бы вышедшим вслед за девушкой со смоквами, коронисты употребляют величальные обращения, которые, по их мнению, более ласкают слух прославляемых: ἄναξ — «царь», «владыка» (стих 19) к хозяйну и ἰούφη — «молодица» к хозяйке, матери взрослой девушки. Затем коронисты ссылаются на некий νόμος — «закон», «обычай» (стих 20), по которому вороны необходимо вознаградить. Если в «эйресионе» — смягченная угроза (стихи 14—15), в «хелидонисме» — прямая (стихи 13—17), то в «коронисме» — простая ссылка на какую-то традицию одаривания вороны.³¹

Из сопоставления текста древнегреческих песен с текстом русских колядок видно, что мотивы, составляющие композицию античных песен, не являются чем-то особенно архаичным. Наоборот, в русских колядках, записанных в XIX—XX вв., можно найти черты гораздо более архаичные. Например, если в текстах колядок, да и в описании самого обряда можно встретить следы требования ритуального подаяния, то в «коронисме», как и в других аналогичных древнегреческих песнях, требуют «что-нибудь» без особого разбора.

Испорченный стих 17 очень важен для понимания всего текста песни. Если предположить, что подобный стих мы встретили в подлинной фольклорной песне, то в этом случае можно отметить следующее. Смысл русских колядок и древнегреческих песен один: исполнители песен и хозяева, которым эти песни предназначались, взаимосвязаны отношением по принципу do ut des — «я даю, чтобы ты дал». Поющие исполняют свою песню, содержащую величания и всевозможные пожелания, с уверенностью, что за эту песню хозяева что-то им дадут, а размер дара будет соответствовать тем благам, которые исполнители желают прославляемым хозяевам. Но и хозяева знают, что если они ничего не вынесут, поющие обрушатся на них с угрозами, которые в канун Нового года обязательно сбудутся (ср. магию первого дня). И наоборот, — если вынесут побольше, то им спокое побольше песню, т. е. песню, содержащую больше пожеланий дому, семье, хозяйству в целом. Вот почему фразу «я пою большую...» можно понимать так: поющие обещают спеть песню, содержащую больше пожеланий, а такую песню можно обещать

²⁸ G. Wills. Phoenix of Colophon's κορώνισμα, p. 115.

²⁹ J. Sitzler. Jahresbericht über den reichischen Lyriker, Bursians Jahresberichte IXC, 1897, S. 109.

³⁰ В общую схему мотивов, приемлемую для всех трех древнегреческих песен, эти стихи не укладываются.

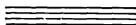
³¹ В русских колядках подобная ссылка не встречается.

только тем, кто дает хорошие дары. Поэтому стих 17 можно переводить «я пою дающему и не дающему, больше же первому».

По мнению Вильса, Феникс использовал в своем стихотворении факт существования подобных обрядовых песен, а мотив смокв, имеющий здесь обценный характер, был в подобных песнях традиционным. Однако типологическое сравнение «коронисмы» Феникса с другими подобными песнями, в данной статье с русскими колядками, опровергает вывод Вильса. Вопреки Вильсу, считающему «коронисму» авторским произведением, не имеющим ничего общего с другими древнегреческими народными песнями, я полагаю, что ее фольклорные истоки несомненны, и это позволяет оставить «Песню о вороне» среди таких песен, как «эйресиона» и «хелидонисма».

Вопросы поэтики русских колядок в большей или в меньшей степени рассматриваются в работах В. И. Чичерова, Н. П. Колпаковой, И. И. Земцовского, В. И. Ереминой и др. Однако в этих исследованиях вопросы генезиса и развития (эволюции) песен колядного типа почти не затронуты. Объясняется последнее, очевидно, тем, что решить подобные вопросы можно только привлекая и сопоставляя фольклорные материалы разных народов, различных эпох. В данной статье был предложен опыт сравнения русских колядок с древнегреческими песнями аналогичного типа.

И. И. Толстой, сопоставляя античный и русский фольклорный материал, приходил к выводам, обогащающим как исследователей античного, так и русского фольклора.³² При этом нередко оказывалось, что русский фольклор нес в себе более архаичные черты, чем древнегреческий. Так и в данном случае, обращение к русским колядкам, с одной стороны, помогает восстановить или дополнить те этапы развития аналогичных древнегреческих песен, которые уже не сохранились в их литературных источниках; с другой стороны, сопоставления русского и античного материала подтверждает выводы В. И. Чичерова и В. Я. Проппа о близости композиции русских колядок к древнейшим типам подобных песен.



³² И. И. Толстой. Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966.

Л. А. АСТАФЬЕВА

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ КАК СРЕДСТВО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ

Русская народная любовная лирика выделяется среди других фольклорных жанров предметом изображения и особыми поэтическими средствами. В ней раскрывается внутренний мир девушки или женщины и всевозможные оттенки чувств, вызванные ее взаимоотношениями с любимым.

К изучению лирических песен обращались многие исследователи народного творчества, но специальные работы, посвященные психологическому изображению в народной лирике, немногочисленны. Это предисловие Н. И. Кравцова к сборнику «Фольклор как искусство слова»,¹ статья Т. М. Акимовой «Изображение психологического состояния в народной лирической песне»² и глава из диссертации Т. Ф. Пирожковой «Художественные особенности жанров свадебной лирики».³ Каждая из названных работ касается одной из сторон психологического изображения.

Н. И. Кравцов выявляет основные способы передачи внутреннего мира персонажей в лирических песнях и их отличия от принципов передачи переживаний в других фольклорных жанрах (в частности, в былине, исторической песне, сказке, балладе и пословице).

Т. М. Акимова исследует источники лиризма в свадебной, лирической поэзии и в песнях литературного происхождения. Она останавливается на системе повторов и на композиционных средствах, при помощи которых раскрывается их психологическое содержание (роль зачина, драматических сцен; связь картин, одновременных по действию).

Т. Ф. Пирожкова рассматривает способы психологического изображения в свадебных песнях, причитаниях и величаниях и намечает средства выразительности, характерные для всех этих трех жанров: изображение человека и природы «в единстве настроения», воспроизведение результата внутреннего состояния, преувеличение переживаний.

Таким образом, все исследования посвящены общим проблемам психологического изображения. Вместе с тем народным лирическим песням более свойственна не прямая, а косвенная передача чувств. Образ человека и картины природы сопоставляются или замещаются. На основе та-

¹ Фольклор как искусство слова. Сборник статей под ред. Н. М. Кравцова. Вып. 2. М., 1969, стр. 5—36.

² Современные проблемы фольклора. Сборник статей под ред. В. В. Гура. Вологда, 1971, стр. 103—120.

³ Т. Ф. Пирожкова. Художественные особенности жанров свадебной лирики. Автореф. дисс. 1972 (МГУ им. М. В. Ломоносова).

кого замещения и возникает народно-песенная символика или символическая образность.

Реальный мир, передаваемый символически в любовных песнях, включает в себя предметы и действия. Поэтому правильнее различать символический предмет и символическое действие. Соответственно этому в символику входят образы-символы (утушка, лебедь, голубка, селезень, сокол), которые замещают персонажей лирических песен — девушку и ее милого, и символические ситуации, условно передающие реальные действия (молодец топчет цветы под окном любимой, он переводит девушку на другую сторону).

В ряде произведений сюжетный эпизод и сюжетные ситуации⁴ реальны по характеру, но персонажи в них замещены символическими (голубка приходит к голубю в гости, молодцы любят на гулянье пышным нарядом павушки, лебедушка расчесывает косу и отправляется к милому на пир). В песнях этого типа чаще всего изображается внешнее проявление чувств. Так, например, конкретная ситуация, — упущенный сокол, уехавший милый, — вызывает изображение переживаний героини: «Я голосом закричу, — может миленький услышит!» (Соб., V, № 506).⁵

Наиболее широко переживания персонажей в песнях как реальных, так и символических по характеру передаются символическими ситуациями. В зависимости от того, раскрывают ли они состояние персонажей, или же их взаимоотношения, мы их условно называем внешними и внутренними. Внутренние символические ситуации изображают чувства девушки и ее милого и их проявление. В том случае, если символическая ситуация изображает внешнее состояние, реакция персонажей и картина природы сопоставляются по общему сходству или сходству действий. Так, сорванный лазоревый цветок сохнет и вянет, вдали от любимой увядает молодец; под горячими лучами опустила ветви яблонька, любовь высушила девушку. Внутренние символические ситуации в форме положительного или отрицательного параллелизма могут раскрывать и внутренний мир персонажей. Сопоставляя явления природы и переживания любящих, народная песня стремится передать оттенки чувства в одном из их проявлений: физическое состояние сокола и по аналогии с ним — душевное состояние молодца:

У залетного ясного сокола
 Подопрело его правое крылышко,
 Правое крылышко, правильно перышко,
 У заезжего доброго молодца,
 Что болит его буйна головушка,
 Что щемит его ретиво сердце.

(Соб., V, № 696)

При передаче переживаний с помощью отрицательного параллелизма явления природы и чувства персонажей сопоставляются по сходству признака. Так, горящее тоской молодецкое сердце напоминает цветущий, как огонь, мак; кипящее в тоске сердце — кипящие ключи. Эмоциональная выразительность песни достигается различными способами. Во-пер-

⁴ В лирической песне сюжетность особого рода. В песнях-раздумьях есть лишь сюжетная ситуация и вызванное ею движение чувств. Песням типа повествований свойственно наличие эпизода, в котором есть исходная ситуация, действие и возникающая в результате его новая ситуация.

⁵ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. III—V. СПб., 1897—1899; т. III, 1897; т. IV, 1898; т. V, 1899 (далее: Соб.).

вых, использование метафоры («сердце горит») делает образ зрительно выразительным; во-вторых, уточнения нагнетают чувство тревожного ожидания, беды («из-под камушка, из-под белого, не огонь горит, не смола кипит»; «не по батюшке, не по матушке, не по душечке молодой жене»...); в-третьих, повторение одинаковых предлогов и глаголов создает эмоциональное нарастание, которое разрешается в последней строчке, раскрывающей причину печали молодца (его милая умерла).

Отрицательная внутренняя ситуация может иметь в основе не подобие двух явлений, а их противопоставление:

Как я, горькая, во чужих людях живу.
 Ей, ой, да не по плису, не по бархату хожу,
 Ой, да, а хожу-то я по острому ножу,
 Через зорюшку горючи слезы лью.⁶

В основе противопоставления двух действий лежит антитегичная метафора, которая обладает большой эмоциональной выразительностью: «Не по плису, не по бархату хожу... а хожу-то я по острому ножу». Далее идет уточнение метафорического образа: «Через зорюшку горючи слезы лью». Накопление однокоренных эпитетов (я — горькая, слезы — горючие) в соединении с антитегичными метафорами создают эмоциональный тон песни, который усиливается и нарастает благодаря уточнениям (не по бархату, не по плису, а по острому ножу) и повторению предлогов и глаголов.

Внешние символические ситуации изображают душевное состояние персонажей косвенным путем: в песне прямо не говорится о чувствах, которые их вызвали, но о них можно судить благодаря сложной цепи последовательных явлений: молодец сажает черемушку, поливает ее, следит, чтобы она росла тонка-высока. Он ухаживает за пей, лелеет. В параллельной картине молодец прочит за себя девушку, растит ее, но она достается другому. Развитое описание того, как молодец ухаживает за деревцем, раскрывает его чувства к сударушке. При помощи лирического обращения («моя черемушка»), сравнений («цвети, как белая заря», «вызревай, как черная грязь») и глаголов в побудительной форме изображается забота молодца и, следовательно, его нежность к любимой.

Внешняя символическая ситуация может вызвать внутреннюю реакцию персонажей. Так, девушка тоскует и плачет, видя, что перстень, подаренный милым, потускнел у нее на руке. Она знает, что эта примета сулит ей разлуку либо измену.⁷

Помимо символических ситуаций, другим важным средством характеристики душевных состояний персонажей служат символическая обстановка и символическая картина. Образы-символы и символические ситуации одинакового эмоционального содержания могут соединяться друг с другом, составляя символические картины. Так, печальное состояние оставленной девушки раскрывается в символической картине засохшего сада, куда прилетает одинокая кукушка. Иногда символическая ситуация может сократиться до детали обстановки или обстоятельств места действия. Например, счастливое свидание влюбленных происходит под березой, а расстаются они под горькой осиной. Обстановка, окружающая героев, становится сопричастной их переживаниям: она вызывает различ-

⁶ Архив кафедры русского народного творчества МГУ. Материалы фольклорной практики, 1966 г. В. Макаровский р-н Калужской обл., т. 8, № 8.

⁷ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962, стр. 200—201.

ные мысли, усиливает печальный или радостный тон произведения. Так, осенние дожди, вихри и туман навевают грустные воспоминания и как реакция за ними следуют слезы. В песне не всегда прямо говорится о чувствах героев, но символическая обстановка — состояние природы (шум листвы в роще, которая так же спокойна, как и тоскующая девушка) — передает их душевное состояние. Часто изображено событие и реакция на него природы. Так, девушку позвали на свадьбу милого. О ее чувствах ничего не говорится, но всю ночь у нее под окном дрожит и трепещет на ветру роща. Сопоставление подразумевается, хотя и скрыто. Оно передает беспокойство, охватившее девушку, ее отчаянье, смену мыслей и чувств (Соб., IV, № 54).

Таким образом, в этом случае символическая обстановка представляет собой основной художественный прием, при помощи которого раскрывается внутренний мир персонажей.

Символические картины, так же как и другие виды символики, передают либо чувства, либо отношения героев лирики. Например, тоскливое состояние оставленной девушки передается картиной засохшего сада, где сидит на осине кукушка, а в песне «Долина ль ты, долинушка, долина ль ты широкая»⁸ символическая картина иносказательно передает отношения влюбленных.

Психологическое и эмоциональное содержание символической картины часто зависит от ее места в песне. Особенно ясно это проявляется в песнях типа раздумий. Находясь в начале, символическая картина эмоционально подготавливает слушателей, а также вызывает движение чувств и мыслей персонажей. Например, в песне «Светил светел месяц» (Соб., V, № 662). Символическая картина предшествует раздумьям молодца. Ракивовые кусточки и лавровые листики, шумящие без ветра, сочувствуют влюбленным. Тревожная картина природы вызывает внутреннее беспокойство. У молодца «ноет сердечушко», болит грудь, тяжелые думы не дают ему покоя. В конце песни раскрывается причина его переживаний — милую выдали замуж за другого.

В ряде песен описание внутреннего состояния предшествует символической картине. Последняя только усиливает общее эмоциональное звучание. Например, в песне «Нельзя, невозможно без печали жить»⁹ девушка жалуется, что она не может быть без печали, так как миленький «горяч сердцем». С этой печали она идет в темный лес. Символическая картина углубляет тоскливое состояние девушки. Шумящие деревья, жалобно поющие птицы на засохшем дереве, символизирующие печаль, навевают грустные мысли. Если в начале песни состояние только названо («с этаго горя пойду в темный лес»), то благодаря символической картине усиливается общее чувство тоски и безысходности. Психологический акцент песни приходится не на определение внутреннего состояния, а на то впечатление, которое создают образы, входящие в нее.

В любовных лирических песнях-раздумьях символическая картина может находиться в обрамлении. В начале говорится о переживаниях персонажей, они названы, но не раскрыты, затем при помощи символической картины в иносказательной форме передается внутренний мир любящих и, наконец, приводится пояснение, расшифровка иносказания. Например, в песне «Уж ты веснушка, весна, ты не в радость мне пришла» (Кир., № 1426). Сначала описываются переживания девушки;

⁸ Русские народные песни, собранные П. В. Шейном, т. I. СПб., 1887, № 764.

⁹ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, ч. I, вып. I, М., 1911, вып. II, М., 1917; ч. II, М., 1929, № 1323. (Далее: П. В. Кир.).

у нее «болит сердце», «повыболела грудь. Пришедшая весна принесла ей не радость, не счастье, а «великую сухоту». Символическая картина усиливает общее эмоциональное впечатление. Каждый из предметов, входящих в нее, имеет устойчивое значение печали: засохший сад, где и «травинушка не растет», жалобные песни соловья. Эмоциональный тон песни усиливается благодаря внутреннему движению, нарастающему ощущению тоски и безысходности. Оно создается вопросительной формой обращений, анафорой, синтаксическим параллелизмом строк.

Отчего, садик, подсох?
Отчего, зелен, прилек?

В последних четырех строках ритмический параллелизм завершается всплеском чувств, выкриком, обнажающим душу девушки:

Ты воспой, соловьюшка,
Жалобнѣхонько!
Уж и так мне, молодой,
Жить тошнѣхонько!

В конце песни поясняется причина тоски девушки: все близкие бранят и ругают ее за милого.

Итак, каждый из поэтических образов и каждая из ситуаций, входящих в символические картины, иносказательно передает душевное состояние персонажей или их взаимоотношения.

В ряде песен внутренний мир человека раскрывается при помощи различных приемов, в которых используется символика.

Прием ассоциативно-цепочной связи образов помогает раскрыть чувства и взаимоотношения персонажей и дать им эмоциональную оценку. Например, песня «Кукует кукушечка во сыром борочке» (Соб., V, № 651) состоит из четырех элементов: а) первой символической ситуации, характеризующей состояние девушки; б) второй символической ситуации, раскрывающей отношения любящих; в) символической картины; г) ее расшифровки.

Песня начинается экспозицией в форме внутреннего параллелизма. Символическая ситуация:

Кукует кукушечка во сыром борочке,
Тужит Машенька по милому дружочке —

передает внутреннюю реакцию персонажей. Их отношения, вызвавшие эту реакцию, раскрыты во второй параллели, следующей за ней:

Как-то мне, красной девице, не тужить, не плакать?
Был-то сад зелененький, садик спосыхает,
Был-то друг сердечный, тот спокладает.

В первом сопоставлении два персонажа: кукушка и Машенька. Общее у них — сходство образов: кукушка символизирует покинутую женщину или девушку. Она кукует, Машенька тужит. Эмоциональное впечатление усиливается благодаря добавочным ассоциациям. Кукушка кукует «во сыром борочке». Это — символическая обстановка, сопутствующая грустными событиями в жизни влюбленных (в сыром бору вырастает дерево — девушка отдана замуж за немилого: пение птицы в сыром бору иносказательно предупреждает о печальных событиях, переживаниях, ожидающих девушку). Следующая далее символическая ситуация раскрывает причину грусти — сердечный друг покинул Машеньку. В сопоставлении

средний член параллели поменялся местом с первым: зеленый сад сохнет — девушка горюет — ее оставил сердечный друг. Но эта перестановка (девушка плачет — сад засох — милый друг покидает ее) оправдана внутренней логикой психологического развития и композиционным расположением материала. Она раскрывает ситуацию, взятую из мира природы, а синтаксическая параллель к нему объясняет отношения персонажей, вызвавшие внутреннюю реакцию девушки, ее слезы («был-то сердечный друг, тот спокладает»). Символическая картина, которая следует далее, — опустевший сад, откуда все птицы перелетели на горькую осину, объясняет внутреннее состояние Машеньки. Радость и счастье ушли из ее жизни вместе с милым другом. Чувства девушки передаются косвенно при помощи ассоциативных связей символических ситуаций и символической картины. Первая ситуация имеет общее, более широкое значение: кукование горькой птицы в сыром борочке означает тяжелое внутреннее состояние героини — кручину; вторая ситуация — засыхающий сад — углубляет эту характеристику, конкретизирует ее и, наконец, символическая картина эмоционально раскрывает ее. Все образы картины имеют общее значение тоски, печали и расположены в такой последовательности, что создают впечатление эмоционального движения. Оно происходит благодаря цепочной связи образов, повторениям, уточнениям:

Пели в саду пташечки, все улетели,
Разлетелись мелки пташечки по чистому полю,
По чистому полю, широкому раздолю;
Садилась пташечки в лужках при долине,
При долине пташечки, на горьку осину,
На горьку осину, на самую вершину.

Конечная реальная ситуация («задумал мой миленький жениться, высватал мой миленький невесту») поясняет иносказательное значение картины и обладает наибольшей эмоциональной выразительностью.

Антонимичные эпитеты («хорошая невестушка — девушка утрюма») придают концовке иронический оттенок, который контрастирует с общим элегическим тоном песни.

Символическая образность используется и в других композиционных приемах, помогающих раскрыть внутренний мир человека. Так, например, символическая ситуация может быть конечным образом¹⁰ в цепи постепенно сужающихся. Этот прием позволяет сделать «эмоциональный разбег», выделить тот образ, который несет наибольшую эмоциональную и смысловую нагрузку. Им может быть символическая ситуация, раскрывающая отношение молодца и его сударушки:

По загуменью тропиночка лежит,
По тропиночке детинушка бежит,
Детинушка удал добрый молодец,
Он всю травушку-муравушку примял,
Все лазоревы цветочки столочил.

(Соб., V, № 343)

Символическое значение ситуации различно в свадебных и в любовных песнях. В свадебных истоптанная трава означает просватанную девушку, а в любовных — девушку, выбранную молодым.¹¹ Чувства мо-

¹⁰ Будучи включенной в ряд образов, ситуация приобретает функцию образа, воспринимается как образ.

¹¹ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня, стр. 212.

лодца раскрываются косвенным путем. Этому способствует эмоциональная окраска слов, поясняющих его отношения с девушкой («детинушка, удалый молодец, всю травушку примял, все лазоревы цветочки посрывал»). Синонимический параллелизм этих строк и усилительные местоимения (всю, все) подчеркивают постоянство отношений и глубину чувств, захвативших молодца, а синонимичные глаголы (примял, притоптал) усиливают эмоциональную выразительность песни.

Переживания персонажей, вызванные теми или иными взаимоотношениями, раскрываются при помощи композиционного приема «символического накопления». Так, в песне «Ты гуляльнице ли наше, гуляльнице» (Соб., V, № 209) внутреннее состояние покинутой девушки раскрывается в словах: «Не корыстно ли мое здоровьице жить без милого». Последовательно расположенные синонимичные символические ситуации с общим значением разлуки уточняют смысл этих слов:

С правой ли руки колечушко потеряла,
Со левой ли злачен перстень обронила,
С окошечка ясного сокола упустила,
Со постелюшки я доброго молодца-другка проводила.¹²

При помощи этого приема и синтаксического параллелизма создается «символическое накопление», вызывающее у слушателей ощущение тревоги, ожидание несчастья, нарастание эмоций, что и передает внутреннее состояние покинутой девушки.

Особую роль в психологическом изображении и эмоциональной выразительности народной любовной песни играет принцип композиционного параллелизма.

В песнях с зеркальной композицией изображение переживаний персонажей, «движение чувств» симметрично в обеих картинах — символической и реальной. Реальная картина повторяет эмоционально-психологическое содержание символической и этим усиливает его. Так, в песне «Утка, утушка, утка серая» (Соб., IV, № 312) зарождение чувств у молодца к девушке передается иносказательно (утка плавает с селезнем):

Утка, утушка, утка серая,
Почто селезня перебаяла,
Почто серого перекликала?
— Да не я ж его перебаяла,
Да не я ж его перекликала.
Перекликали — перья рябья,
Перекликали крылья сизья.

Уж ты, девушка, девка красная,
Почто ж молодца перебаяла,
Почто холоста перекликала?
Да не я ж его перебаяла,
Да не я ж его перекликала.
Перекликала — красота моя,
Липо белое, непомерное,
Щечки алыя, брови черныя.

Песня раскрывает развитие чувств персонажей. Селезень «часто летывал» к утушке и «всего много перенашивал: из морей воды, из лугов — травы». Движение чувств и связанные с ним накопления эмоций передаются благодаря синтаксически параллельным конструкциям, каждая из которых по-своему дополняет отношения персонажей. Повторение психологического содержания символической части в реальной усиливает его. Особую эмоциональность и искренность придают песне диалогическая форма, использование метонимии и перенесение глаголов из одного семантического ряда в другой (перья перебаяли, крылья перекликали).

¹² Там же, стр. 202. («Потерять, сломать кольцо означает в народной лирике потерять милого»).

Повторение этих композиционных форм и поэтических средств в реальной части, а также симметрия синтаксических конструкций создает накопление эмоций и усиливает психологическое содержание песни.

В произведениях, где эмоциональный и психологический перевес на картине, взятой из реальной жизни, символическая часть эмоционально подготавливает содержание второй. Например, в песне «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь» (Соб., V, № 680) иносказательная картина передает отношения влюбленных: голубка была в гостях у голубя, сидела с ним и клевала пшено. Поутру она пропала: ее застрелил «боярский слуга с боярска двора». Вторая, реальная часть раскрывает внутреннее значение первой: переживания молодца, у которого отняли милую. Народная лирика находит лаконичные средства, чтобы изобразить его страдания:

А ныне девицу замуж отдают,
Замуж отдают, просватывают.
Ах, не то мне тошно, что замуж дают
Что замуж дают, просватывают;
Ах, то-то мне тошно, что близко живет,
Что близко живет, что двор обо двор,
Что двор обо двор, забор об забор,
Забор об забор, калитка на двор.

Цепочная связь образов, связанных приемом стыка, создает эмоциональное нарастание. Оно разрешается сравнением, которое усиливается благодаря контрасту с метафорическим изображением состояния молодца:

По двору идет — что лебедь плывет,
Что лебедь плывет, мое сердце рвет.

Итак, разнообразные виды символической образности (образ-символ, символическая ситуация, символическая картина и обстановка) передают переживания персонажей, их внешнюю реакцию или же взаимоотношения, вызвавшие их. Чаще всего внутренний мир героев раскрывается при помощи композиционных приемов (ассоциативной связи символических ситуаций и картин, символического накопления), которые придают песне дополнительный эмоциональный оттенок, усиливают первоначальное впечатление или же (при использовании приема ступенчатого сужения образов) позволяют выделить конечную символическую ситуацию. Таким образом, чувства или же вызванные ими отношения, изображаются в любовной лирической песне в движении, развитии.

В других жанрах и жанровых разновидностях народной лирики символика также служит одним из средств изображения душевных переживаний.

В свадебной поэзии переживания невесты сопоставляются с окружающей природой на основе общего сходства, сходства признаков и действий. Березка, которая не птается, не колеблется, по сходству признаков сопоставляется с девушкой, которая не усмехнется, не обрадуется (Кир., № 25), плачущая перед сободем куна подобна девице, жалуемой брату (Кир., № 2). Эмоциональная окраска слов позволяет передать чувства, переполняющие девушку, не называя их; белая лебедушка «жалобно кликала, к белу камню припадаючи, ко синю морю да причитаючи».

В символических картинах и в песнях, построенных по принципу композиционного параллелизма, внутренний мир персонажей раскрывается в эмоционально окрашенных монологах и диалогах. Это достигается императивным характером предложений, эпитетами, повторениями и сино-

нимичными конструкциями, которые придают прямой речи внутреннее движение и эмоциональную приподнятость:

— Не щипите вы, серы гуси,
Серы маленькия утицы!
Не сама я к вам залетала,
Не свою охотую:
Занесли ветры буйные,
Злы погодушки великия.

(Кир., № 20)

В частушке в отличие от других жанровых разновидностей народной песенной лирики символическая образность имеет иной характер. Растительный и животный мир сопоставляется в ней с душевным состоянием человека по сходному признаку. Это сопоставление не традиционно, не однозначно и вместе с тем предельно лаконично. В основе его лежит сходная деталь, признак, который позволяет сравнить явление внешнего мира и человеческой психики. Параллелизм использует народную символику, но по-своему перерабатывает ее. Различные явления природы — заломанная макушка елки, свесившиеся ветки рябины, увядшая у межи белая березонька сравниваются с душевным состоянием девушки. Это сопоставление более сжато и четко по сравнению с песенной лирикой; в его основе лежит точный признак общности:

Село солнышко в туман,
Милый удалился.
Не на веки ли со мной,
С девушкой, простился? ¹³

В ряде частушек сохранена символическая ситуация, свойственная лирической поэзии: закатившееся в туман солнышко — удалившийся милый; дерево вянет в поле, милый покинул девушку; зеленая березка шумит без ветра, ретивое сердце болит без горя. Параллелизм в частушке помогает глубже проникнуть в мир человеческих чувств, найти наиболее точные и в то же время эмоционально окрашенные сравнения для переживаний персонажей. Так, береза, оставшаяся зимовать в поле, напоминает девушку, оставленную любимым.

Частушка не только использует традиционные символические ситуации, но и находит новые сопоставления, неизвестные народной лирике, полные психологического содержания:

Говорят, что я надеялась
На дroleчку вперед.
— Товарка, можно ли надеяться
Весной на тонкий лед? ¹⁴

Иногда новая параллель теряет те логические черты, которые были в первоначальном варианте. Например, традиционная ситуация — переправа через воду или препятствие как соединение с любимым — перепосылается на новое сопоставление: девушка, потерявшая прежнего любимого, должна привыкнуть к новому другу:

У колодца очень грязно,
Я подкину елочку.

¹³ Частушки в записях советского времени. М.—Л., 1965, № 5554.

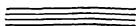
¹⁴ Песни и сказки Ярославской области. Под общей ред. Э. В. Померанцевой. Ярославль, 1958, № 159. (Далее: Яросл. сб.).

Привыкай, мое сердечко,
К новому миленочку.

(Яросл. сб., № 185)

Итак, в частушке по сравнению с традиционной любовной лирикой исчезает закреплённость символических значений образов и ситуаций. Традиционный параллелизм сменяется лирическим, который углубляет психологические связи сопоставляемых ситуаций и широко вводит лирический подтекст.

Наконец, следует отметить, что в частушке психологическое изображение еще более сжато по сравнению с любовной лирической песней и не только в силу небольших ее размеров (два или четыре стиха), но и благодаря более четкому выделению жизненной ситуации и характеристике личных отношений.



СЛОВО И СОБЫТИЕ В РУССКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ

Один известный своими семиотическими исследованиями автор недавно очередную публикацию снабдил следующим примечанием: «Заметим вообще, что то, насколько тот или иной индивид пользуется прямой речью (или же, соответственно, косвенной речью, несобственно-прямой речью), может само по себе быть показателем при персоналогической характеристике».¹ С еще большим основанием этот показатель может быть использован для характеристики различных видов словесного искусства.² При этом существенным фактором оказывается как то, какой именно из перечисленных видов речи предпочитается (т. е. способы передачи чужой речи), так и то, в какой мере речь персонажа связана с его действиями (т. е. характер связи между словом и событием).

Нас интересуют специфические отношения между словом и делом в фольклоре вообще, а в особенности в наиболее сложном устном повествовательном жанре — в народной волшебной сказке. Ее своеобразие в этом плане мы сможем, очевидно, представить более определенно, если прибегнем к сопоставлениям, с одной стороны, с другими фольклорными жанрами, с другой — с повествованием литературным. Этот последний аспект рассмотрения нуждается в предварительном уточнении.

Разумеется, единой нормы литературного повествования, обязательной для всех времен, направлений, жанров и стилей — даже в рамках одной национальной традиции — не существует. Из этого, однако, не вытекает, что не следует прибегать к типологическим сопоставлениям литературных и фольклорных произведений как текстов, относящихся к двум различным видам словесного искусства. Мы полагаем, что возможности, скрытые как раз в подобного вида сопоставлениях, далеко еще не раскрыты.

Таким подходом объясняется объем привлекаемого материала и характер его использования. Так, в качестве источника не только фольклорных, но и литературных текстов будут фигурировать одни и те же сборники русских сказок, изданные в XVIII в. Действительно, поскольку тексты эти подверглись, по слову Смирнова-Кутачевского, воздействию

¹ Б. А. Успенский. Персоналогические проблемы в лингвистическом аспекте. — В кн.: Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966, стр. 8.

² Вот, например, наблюдение С. Н. Азбелева над «Повестью временных лет»: «Исключительную роль в повествовании играет диалог. Он составляет не менее половины всех текстов, заимствованных из преданий ... Совершенно иную картину представляют в этом отношении летописные известия, восходящие к письменным источникам» (Русская литература и фольклор (XI—XVIII в.). Л., 1970, стр. 28).

«хитрого ума их составителей»,³ т. е. определенной литературной обработке (причем, как покажет дальнейшее изложение, обработка эта была еще более решительной, чем принято думать), то они в определенной степени (в той именно степени, в какой они литературны, нефольклорны) пригодны для сопоставлений с подлинно народными сказочными текстами. Вот почему в дальнейшем в качестве литературного антипода фольклорного повествования будет выступать в одном случае подправленная литератором-издателем запись подлинно народной сказки, в другом — рассказ такого далекого от фольклоризма писателя, как А. П. Чехов. (Известно напоминание Л. Н. Толстого о том, что «мы все» учились писать у народа — «даже о Чехове можно это сказать».)⁴

Народные сказки привлекаются преимущественно из сборника А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки» (далее — Аф.; в тексте нумерация указывается по изданию 1957 г.).

Сюжетному фольклорному эпосу присущ принцип прямого разрешения конфликта: конкретное действие дает толчок событиям, а завершается произведение, по справедливому замечанию Н. И. Кравцова, в тот момент, когда «героям не нужно больше действовать».⁵ Событийность, динамичность — общепризнанные свойства сказочного повествования.

Особая роль прямой речи в сказке также отмечалась неоднократно. Волшебная сказка предпочитает ситуации, в которых уместнее прямая, а не косвенная речь. Если надо воспроизвести речь персонажа, его обычно приводят, либо он сам приходит — хотя бы для этого пришлось не только «низкому» герою проникнуть в царский дворец, но порою и царю покинуть свои палаты, чтобы услышать слова этого героя; это происходит даже в тех случаях, когда высказывание мог бы передать какой-нибудь свидетель. Вот начало сказки из сборника И. В. Карнауховой (кстати, в какой-то мере сказка перекликается с пушкинским «Золотым петушком»): «Царь захотел жоница. Пошел к петуску золотой сапожки просить. — Петусок, петусок, дай золоту сапожку, я тебе завтра отнесу. Возьми, — говорит, — только завтра отнеси».⁶ Если сказочник и применяет связанные с косвенной речью обороты, за ними, вопреки ожиданию, следует все-таки не косвенная, а прямая речь (это так называемые смешанные конструкции): «Орел говорит человеческим голосом, что „не стреляй, мужик, меня, бери меня в руки“».⁷ Сошлемся также на свидетельство, основанное на лингвистическом анализе четырех сказочных сборников (несколько сот текстов) и строгом подсчете, произведенном Е. М. Степановой: «„Смешанная конструкция для передачи чужой речи“ составляет характерную особенность языка исследуемых сказок».⁸ Благодаря «смешанным» конструкциям передача чужой речи оказывается в грамматическом плане точным ее воспроизведением: речь как бы не передается, а повторяется заново.

Важная роль диалога в развитии действия, обилие сюжетно-лексических повторов, «смешанные» конструкции — каждое из этих явлений от-

³ А. Смирнов. Иванушка-дурачок. — Вопросы жизни, 1905, № 12, стр. 6.

⁴ Яснополянские записки Д. П. Маковицкого. 29 октября 1905 года. — Октябрь, 1937, № 1, стр. 248.

⁵ Н. Кравцов. Проявление художественного единства в фольклорном произведении. — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1966, стр. 162.

⁶ Сказки и предания Северного края. Запись, вступ. статья и коммент. И. В. Карнауховой. М.—Л., 1934, № 105.

⁷ Великорусские сказки Пермской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. Пгр., 1914. (Далее: Д. К. Зеленин) № 24.

⁸ Е. М. Степанова. Способы передачи чужой речи в северных народных сказках. Автореф. канд. дисс. М., 1965, стр. 11.

мечено и в фольклористике и в лингвистической литературе. Можно, однако, предположить, что мы имеем дело с различными проявлениями какой-то одной общей закономерности, характерной для волшебной сказки как жанра. Такая закономерность действительно существует. Ее можно определить как принцип единства сказанного и сделанного в волшебной сказке. Рассмотрим этот принцип мы и займемся.

Попробуем извлечь из контекста фразу: «Старик и говорит: „Идти разве в гости к зятю“». Если это выдержка из рассказа, повести или романа, то за этим могут последовать различные действия: старик может пойти к зятю, может пойти в другое место, может направиться к зятю, но по пути свернуть в сторону. Может, наконец, и просто никуда не пойти. Более того, можно представить себе ситуацию, когда читатель вообще не узнает, осуществил ли персонаж свое намерение, и не потому, что в этом заключена какая-то тайна. Такое возможно в системе, где — с той или иной целью — имеются «лишние» (с точки зрения развития фабулы) событийные элементы. Исследователь поэтики Чехова А. П. Чудаков обратил внимание на то, как завершается одна из глав повести «Моя жизнь»: «Она радостно улыбнулась сквозь слезы и пожала мне руку и потом все еще продолжала плакать, так как не могла остановиться, а я пошел в кухню за керосином». А. П. Чудаков замечает по этому поводу: «Было бы понятно, если бы, например, при свете лампы с этим керосином продолжался разговор. Но сцена исчерпана, глава закончена. С точки зрения смысла ситуации и всей главы в целом безразлично, пошел ли герой после окончания разговора за керосином или не пошел».⁹ Чехову здесь необходимо оставить у читателя впечатление неотобранности жизненного материала.

Но если приведенные выше строки о старике взяты из сказки (а они действительно оттуда, см.: Аф., № 92), можно не сомневаться, что дальше последует рассказ о том, как старик пришел к зятю (его зять — Солнышко), ибо мысль, слово, не повлекшие за собой дела, в волшебной сказке неуместны. Если же дело неосуществимое — это только повод для вмешательства волшебных сил.

Среди сказочных клише есть и такое: «Что будет сказано, то будет сделано».¹⁰ «Сказано — сделано» — этой весьма выразительной, а к тому же достаточно лаконичной формулой мы и будем пользоваться в дальнейшем изложении.

Замечательно, однако, что закон действует не только в этом — прямом, но и в обращенном виде. Так, прямая речь комментирует действие, когда и без того ясно, что происходит: «Видит: человек дубы с корнем вырывает. „Здравствуй, Дубыня! Что ты делаешь?“ — „Дубы вырываю“».¹¹ Герой не только видит, чем силач занимается, но и называет его по имени, в котором уже содержится ответ на вопрос. И все-таки разговор происходит. Если сцену рассматривать вне сказочного контекста, то окажется: либо диалог этот вообще неуместен, либо строиться он должен по прямо противоположной схеме. Именно такое, «обратное» (по сравнению с фольклором) построение эпизода мы и находим в явно олитературенном, рационалистически выверенном изложении сказки о Ивашке Медвежьемушке из сборника конца XVIII в., озаглавленного «Старая погудка на новый лад, или полное собрание древних простонародных сказок» (1795):

⁹ А. П. Чудаков. Поэтика Чехова. М., 1971, стр. 189.

¹⁰ Русские народные сказки, рассказанные А. Н. Корольковой. Сост. и отв. ред. Э. В. Померанцев. М., 1969, стр. 145.

¹¹ Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. М.—Л., 1964, № 107.

«Шел он долгое время, потом подошел к лесу, увидел человека, копающего дубовые пенья. Он, подошед к нему, спросил: „Добрый человек как тебя зовут?“ „Дубынею“, — отвечал сей, и они с ним побратались и пошли далее». ¹² Здесь все логично: герой видит, чем человек занимается, остается узнать его имя. Напротив, в народной сказке диалог связан не с тем, *что* персонаж из себя представляет, а с тем, *что* он делает. (Заметим попутно, что в силу этого последнего обстоятельства, а также в связи с «замкнутостью» сказочного времени ¹³ сказке в принципе безразлично, впервые ли встречаются персонажи. ¹⁴ Всякие попытки «выяснения личности» оказываются обычно признаком неполноценности текста и сопровождаются другими нарушениями сказочного этикета).

Итак, нормой для волшебной фольклорной сказки является не только «сказано — сделано», но и «сделано — сказано».

Последствия выведенного правила (имеются в виду обе его модификации — прямая и обратная) чрезвычайно специфичны.

В зависимости от характера связи между словом и событием в речи могут быть выделены следующие виды высказывания: сообщение, пожелание, запрет, оговор. Рассмотрим, как «работает» каждый из них в сказке.

Прямая речь — сообщение. Говорит в сказке обычно тот, кто действует. Если персонажи выполняют одну функцию, то и говорить они будут вместе, в один голос (одновременные действия в сказке мыслятся не иначе как действия одинаковые). С другой стороны, об одном и том же событии рассказывают (и неоднократно) точно теми же словами, какими оно было изображено впервые. Привязанность речи к тому или иному лицу зачастую слаба настолько, что слова может произнести не тот персонаж, который должен их произнести, если исходить из литературных, а не фольклорных закономерностей. Это мы наблюдаем, например, в сказке «Чудо лесное»: «То мужик подходит к орлу; орел говорит мужику: „ты носи меня домой, корми меня три года, я тебе в три раза заплачу!“ — Мужик приносит домой, жена ему и сказала: „што ты не сешь чево не надо, несъедобную штуку?“ — Орел ответил: „послушай, умница, кормите меня с мужем три года, я вам втрое заплачу за это“» (Д. К. Зеленин, № 24). Жена спрашивает мужика — отвечает орел, ибо орел уже говорил об этом: говорит тот, кто действует. В результате при смысловом повторе достигается совпадение также и грамматических форм. ¹⁵

Поводы для появления слова-сообщения в волшебной сказке вообще весьма многочисленны. Так, описания, в силу безостановочного движения времени в сказке совершенно неуместные в речи рассказчика, в прямой речи вполне допустимы, поскольку диалог, сливаясь с действием, протекает в счет времени, отпущенного на действие. И конечно же не по-

¹² Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI—XVIII века). Л., 1974, стр. 239.

¹³ См.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, стр. 234.

¹⁴ В сказке из сборника Афанасьева «Иван Сученко и Белый Полянин» (№ 139) сначала шестиглавый, а затем и девятиглавый змей, заметив вышедшего из укрытия героя, о существовании которого они и не предполагали, тем не менее обращаются к нему так: «А, Сученко! Здравствуй...» и т. д. Ср. в кн.: «Лекарство от задумчивости и бессоницы, или Настоящие русские сказки» (СПб., 1786): «„Кто ты таков и зачем сюда пришел?“ (она не знала еще своего брата)». (Русские сказки в ранних записях и публикациях, стр. 83).

¹⁵ В частичных несовпадениях при повторе, которые нетрудно обнаружить в записях сказок, не следует усматривать нарушения указанного правила: то, что при чтении воспринимается как явное варьирование, т. е. как отклонение от нормы, при устном импровизационном исполнении прозаического текста звучит как до-словный повтор. Отдельные неточности при этом скрадываются, не замечаются.

исками индивидуальной «точки зрения», а обычаем давать описание в форме речи-сообщения объясняется такой, например, способ изображения в сказке: «После полетели они за тридевять земель; долго-долго летели. Сказывает орел: „Посмотри-ка, царь-государь, что над нами и что под нами?“ Посмотрел царь. „Над нами, говорит, небо, под нами земля“. — „Посмотри-ка еще, что по правую сторону и что по левую“. — „По правую сторону поле чистое, по левую дом стоит“» (Аф., № 219). «„Посмотри, — говорит, на сипее море, велико ли?“ — „С колесо!“ — отвечает купец» (Аф., № 224).

Факт перехода в эпических жанрах описания в повествование отмечался неоднократно. В волшебной сказке описательные функции выполняет и прямая речь. К прямой речи стремится и само повествование. Использование различных говорящих животных, предметов, явлений природы (собачка, зеркальце, заря и т. п.) для изображения событий, происходящих одновременно с описываемым, но в ином месте (прямой показ одновременно происходящих в разных местах событий в народной сказке не допускается) — общеизвестно, и это один из случаев замены прямой речью повествования о настоящем. Поскольку обращение времени вспять или «забегание» вперед в сказочном повествовании недопустимо, рассказ о прошлом или о будущем также возможен только в форме прямой речи. В волшебной сказке даже улики совершенных когда-то преступлений — это говорящие улики (см.: Аф., № 244—246).

Таким образом, одно лишь упоминание о поступке становится поводом, мотивом для его свершения, и наоборот, уже само по себе событие служит мотивировкой для рассказа о нем любому адресату и при любых обстоятельствах. Всякое проявление недоверия и подозрительности со стороны главного героя следует поэтому рассматривать как отклонение от нормы сказочного повествования. Наблюдается это обычно в текстах, в которых заметны и другие следы литературной правки, как например литературно выдержанная косвенная речь в следующих отрывках из сказки, включенной в сборник П. Тимофеева (1787): «Милостивый государь! Чего вы с великою нетерпеливостью желали, что я то всё привез, притом прошу вас, чтоб вы устояли в своем слове».¹⁶ Аналогичный разговор происходит между стариком и благодарным ему за спасение журавлем (Сб. «Старая погудка на новый лад», 1795 г.): «„Слушай, сынок! Будь в своем слове крепок“. Журавль же, напротив, утврждал с клятвою, что он никак не переменит своего данного слова и старика не только будет называть своим отцом, но и никогда не оставит в нужде».¹⁷ Все это противоречит принятым в волшебной сказке правилам — герой должен верить любому сообщению.¹⁸

Таким образом, характер сообщения не зависит ни от ситуации, ни от состояния говорящего и воспринимающего; речь связана непосредственно с ходом событий — минувших, настоящих и будущих.

Слово-пожелание. В слове-пожелании связь между речью и событием выступает в наиболее обнаженном виде. В результате этого произнесенные вслух слова о возможности или желательности того или иного действия нередко оказываются частью повествования об этом действии. «„Куку, расступись, земля. Куку, провались, сестра!“ Уже остается одна голова

¹⁶ Русские сказки в ранних записях и публикациях, стр. 153.

¹⁷ Там же, стр. 244.

¹⁸ См.: В. Я. Пропп. Морфология сказки. Изд. 2. М., 1969, стр. 33; Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. Л. Сегал. Проблемы структурного описания волшебной сказки. — В кн.: Труды по знаковым системам, IV. Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Тарту, 1969, вып. 236, стр. 96.

видна» (Аф., № 114). О том, что происходит до того, как «остается одна голова видна», даже не повествуется: это высказано уже в прямой речи. Происходит своеобразное совмещение функций (в фольклоре не столь уж редкое): поскольку событие, как правило, сопровождается словами персонажа, порою само произнесение этих слов оказывается достаточным для рассказа о происходящем, и повествование о действии опускается.

Именно здесь сказочная речь ближе всего подходит к магическому слову обряда, к заклинанию, в то же время существенно от него отличаясь. Сказке известны особые формулы-заклинания (типа «избушка, избушка, повернись к лесу задом, ко мне передом»), однако здесь в отличие от мифа событие произойдет, даже если пожелание выражено «обыкновенными» словами, в виде размышления, а также в шутку, сгоряча или по неосторожности, и результат может оказаться для говорившего весьма неожиданным. Пушкин, обратив на это внимание, занес в свою тетрадь фрагмент народной сказки: «Мать рассердилась на сына, ему: „Лукавый тебя поберет“. Мальчик исчезает».¹⁹ Это уже мнимое пожелание, но и оно исполняется.

Достаточно сопоставить ту роль, которую играет слово-пожелание в волшебной сказке, с его структурной ролью в других фольклорных жанрах, чтобы почувствовать его жанровую специфичность. В лирической песне, к примеру, упоминание того или иного действия отнюдь не означает, что действие совершится, и героиня, превратившись в пташку, полетит на родную сторону.

Один из наиболее распространенных лирических мотивов — это мотив неосуществленного действия:

«Что долго нет Ивана?
Мне посла послать — некого,
Мне самой идти — некогда.
Я хотя пойду, не дойду;
Я хотя дойду, не найду;
Я хотя найду его, —
Позвать к себе не смею!»²⁰

Весь смысл подобного лирического монолога — как раз в излишних чувствах, порожденных невозможностью осуществить высказанное желание. Эта специфика осознана и в самом фольклоре, о чем свидетельствуют, в частности, и сказки о неосторожном слове. В некоторых из них как бы сталкивается поэтика двух жанров — песни и сказки. Например, муж, по украинской песенной традиции, обращается к жене: «„Голубко моя!“ — А вона порх і вилетіла голубкою в вікно». В другом случае муж назвал жену ласточкой — «та вдох і вилетіли ластівками».²¹ Героев лирической песни, потешаясь, заставили подчиниться законам волшебной сказки.

Слово-запрет. Последствия произнесенного в сказке слова часто оказываются прямо противоположными тем, какие бы ожидалось в обряде или мифе, в то же время принципиально отличаясь от тех, которые встречаются в литературном повествовании. В сказке словесный запрет всегда нарушается, что дало основание В. Я. Проппу рассматривать его как ти-

¹⁹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. IV, СПб., 1910, стр. 84.

²⁰ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 1. М., 1911, № 146.

²¹ Примеры эти, в другой связи, приводятся в статье Хр. Януржинского «О превращениях в малорусских сказках», откуда мы их и заимствуем, упорядочив украинское правописание автора. См.: отт. из ж. «Киевская старина» (1891, № 3 и 4, стр. 9 и 15).

пично сказочную форму понуждения к действию. А из этого следует, что событие, упомянутое в прямой речи как нежелательное, происходит; поступок, охарактеризованный как запретный, совершается; осуществляется все, о чем в запрете упоминалось, не исключая и смерти героя в виде кары за нарушение запрета (другое дело, что позднее герой будет оживлен).

Правда, запрет может быть нарушен и в былинах. Но там богатырь, отправившись по той дороге, где «убиту быть», преодолевает все преграды и остается в живых, — вопреки предсказанию.

Слово-оговор. Оговор также можно рассматривать как обращенную форму понуждения к действию. В этом плане его от запрета отличает лишь то, что запрет нарушается непосредственно героем, при навете же героя понуждает к действию царь или другой персонаж, к которому обратился клеветник. Появляется оговор (как и запрет) в силу специфически сказочной коллизии: поскольку хвастовство, чрезмерные притязания и т. п. не в природе скромного, всегда униженного в начале сказки героя, немислимые на первый взгляд задачи и планы возникают как обращенное понуждение — в виде предостережения, запрета, доноса, клеветы. Противники приписывают герою обещания, которых он не давал, — но достаточно того, что эти обещания уже произнесены, пусть не им самим, а клеветниками, — достаточно одного упоминания о чудесах, чтобы чудеса эти осуществились. Из нескольких видов изречений — сообщение, пожелание, запрет, оговор — последний, казалось бы, является наиболее сильно действующим средством, ибо, на первый взгляд, предоставляет возможность выбора всем трем участникам происходящего: тот, кому наговаривают, может поверить клевете или же не поверить; тот, на кого наговаривают, может располагать или не располагать доказательством своей невинности; наконец, и наговорщик может быть уличен и наказан или остаться безнаказанным. Но волшебная сказка подчиняется только своей собственной логике. Генералы оклеветали Ивана — крестьянского сына перед царем, будто он похваляется, что может достать Настасью-королеву (Аф., № 185). Это явный навет, по тем не менее Иван, никогда ни о чем подобном и не помышлявший, действительно отправляется в дальнее королевство и с помощью волшебного коня добывается успеха.²²

При аналогичной ситуации в сборнике «Лекарство от задумчивости» (1786), который несомненно подвергся литературной правке, неоднократно находим нечто иное: «Игнатий-царевич ему сказал, что он сим вовсе не хвастал; однако царь ему сказал, что ежели он яблоков не достанет, то велит его казнить злою смертию».²³ Подлинный сказочный герой в подобном положении не должен оправдываться; коль действие названо, оно должно совершиться. Словопрения, не сопровождающиеся поступками, не в природе волшебной сказки. Герой обязан немедленно отправиться в путь, и то, произносил ли он слова похвалы в действительности или же его речь — хитрая выдумка недругов, равно как и то, кому из них — герою или его врагам — поверит царь, — все это для дальней-

²² Чтобы лучше представить себе, насколько жесткой оказывается в этом случае регламентация в волшебной сказке, достаточно вспомнить, какой узор вышил Пушкин по этой сказочной канве. У него Швабрия клеветает на Гринева (чья судьба то и дело перекликается с судьбой сказочного Иванушки), и отношение к этой клевете оказывается одной из координат в характеристике едва ли не всех персонажей «Капитанской дочки». Впервые на «сказочную» природу «Капитанской дочки» обратил внимание А. Смирнов (Русская мысль, 1908. № 2, стр. 53—54).

²³ Русские сказки в ранних записях и публикациях, стр. 94.

шего хода действия не имеет ровно никакого значения. Во всех случаях итог будет один: герой съездит за тридевять земель и в конце концов доставит диковинку куда следует.

Несколько иные, нежели в сказке, последствия наговора в былине. В былине о Ставре Годеновиче, например, князь поверил оговорщикам, а не Ставру и повелел посадить его «в глубокий погреб сорока сажен / и закрыть доскою железною / и засыпать песками желтыми».²⁴ Происходит не то, что сказано, а нечто противоположное: персонаж, якобы похвалявшийся богатой и роскошной жизнью, брошен в погреб. Такой диалог может быть назван диалогом антитезного действия, если воспользоваться термином, предложенным в свое время в работе, посвященной специфике былинного повествования.²⁵ В сказке же в аналогичной ситуации герою велено было бы найти и доставить все те богатства, которыми он якобы хвастал. Разумеется, для выполнения столь сложного и неожиданного задания потребуется вмешательство чудесных сил.

К чему же привело нас рассмотрение четырех различных видов изречений? Оказывается, при всем различии между сообщением и пожеланием, с одной стороны, запретом и оговором, с другой, результат во всех случаях оказывается тот же. Произнесенная речь влечет за собой действие даже тогда, когда по своему прямому смыслу должна бы предотвратить его. Как видим, в сказочном повествовании специфика каждого из видов речений нивелируется. Последствия наговора ничем не отличаются от результатов любого другого изречения, в том числе и самого правдивого по содержанию. «Сообщение» и «оговор» в другой повествовательной структуре могли бы служить примером антитезы; так же противоположны по значению «пожелание» и «запрет». Волшебная сказка пренебрегает этими различиями. Для нее важно, что все это — произнесенное слово, связь которого с событием однозначна и неотвратима.

Сопоставляя волшебную сказку с другими жанрами фольклора, мы не касались ее ближайшей «соседки» — сказки бытовой, с тем чтобы рассмотреть этот вопрос отдельно.

По-видимому, прямая связь между словом и делом существует до тех пор, пока сказка обходит реальные обстоятельства и преграды при помощи чудесных средств. По мере того как герою все больше приходится самому изыскивать пути преодоления жизненных препятствий, действуя в зависимости от сложившихся обстоятельств, закон единства сказанного и сделанного утрачивает силу, а верящие в его неизбежность персонажи становятся жертвой удачливого героя социально-бытовой сказки. Герой этот — ловкий вор, бывалый солдат или плутоватый Иван-дурак — хитро маскирует свои намерения и, как правило, делает не то, что говорит, и говорит не то, что делает. Появляются и обманная речь, т. е. различные основанные на ложных сообщениях сведения и обещания, тут же нарушаемые, и обман при помощи мнимой речи, т. е. вымышленные пожелания, и ложный запрет. «„Посмотри-ка, Горе, никак там еще деньги остались?“ Горе наклонилось: „Где? Я что-то не вижу!“ — „Да вон в углу светятся!“ — „Нет, не вижу“. — „Полезай в яму, так и увидишь“. Горе полезло в яму; только что опустилось туда, а мужик и накрыл его камнем» (Аф., № 303). Это обманная речь — наиболее простой,

²⁴ Русские былины старой и новой записи. Под ред. акад. Н. С. Тихонравова и проф. В. Э. Миллера. М., 1894, стр. 35.

²⁵ См.: М. О. Габель. К вопросу о технике русского былевого эпоса. Форма былинного действия. — В кн.: Научные записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры. II. История и литература. Киев, 1927, стр. 321.

а потому и наиболее очевидный случай, когда в бытовой сказке «сказано» одно, а «сделано» другое.

Запрет в бытовой сказке ведет к последствиям, прямо противоположным тем, какие мы наблюдали в сказке фантастической. Если в волшебной сказке запрет, как правило, нарушается, т. е. названное в нем действие все же осуществляется, то глупые персонажи бытовой сказки послушно следуют предписаниям главного героя. Пока барин, соблюдая запрет, не отходит от шапки, под которой якобы спрятан сокол, мужик уносит его добро (Аф., № 391). Между тем это ложный запрет, и если бы глупый барин его нарушил, он не был бы одурачен. Однако запрет соблюдается беспрекословно. Здесь «сказано» и «не сделано».

Ложный запрет призван удержать от действия, мнимая речь по-нуждает к нему. Так, в одной из сказок Иван-дурак добивается от отца всего, что ему надо, всякий раз ссылаясь на свой якобы имевший место разговор со свинкой: «Он взял, свинку ету пнул, и она рюхнула хорошо. Царь и говорит, што „Иван-дурак, али она у тебя разговор понимает?“ — „Как же! — говорит. — У меня ў родителя свадьба, она велит проситься у тебя на свадьбу“. — Тогда царь приказал: „запряги карету, съезди!“» (Д. К. Зеленин, № 26). Затем «отпрашивается» на свадьбу и сама свинка. Комизм ситуации в том, что действует в сказке не Свинка-золотая щетинка, а обыкновенная свинья, которую Иван, приехав домой, по случаю свадьбы велит заколоть. Здесь «сделано» то, о чем якобы сказано.

При этом следует обратить внимание на то, что прямая речь как неизменный спутник повествования о поступках героев — остается и в бытовой сказке. Фольклор по природе своей традиционен. Отсутствие какого-нибудь компонента повествования воспринимается поэтому как недостаток, пробел, как неполнота текста — и только. Опускание традиционного «форманта» в силу этого в фольклоре не могло стать конструирующим фактором — новшества начинались с того, что привычное принималось играть непривычную роль, подчас прямо противоположную традиционной.

Чрезвычайно важны эти пародийные по своей сути элементы самооценки в фольклоре: ведь только над связями, приобретающими постоянный и обязательный характер, волшебная сказка иронизирует сама либо передоверяет это другим, в особенности смежным жанрам — сказке бытовой и сатирической или сказке докучной, где разговор пускается по замкнутому кругу.

Таким образом, взаимосвязь между словом и делом, однозначная в волшебной сказке, в других сказочных жанрах проявляется в преображенном виде: действие по-прежнему сопровождается прямой речью, но функция ее изменяется. Над законом иронизирует, соблюдая, однако, предусмотренные им формальности.²⁶

²⁶ Отношение персонажа к принципу «сказано — сделано» служит в сказке средством его характеристики. Незнание, непонимание сказочного этикета достаточно для того, чтобы персонаж, его проявивший, был отнесен к мнимым (отрицательным) героям. Это — общее правило, действующее во всех сказочных жанрах, но в строгом соответствии со спецификой каждого из них. В то же время в фольклоре тех народов, которые не знают сказки в традиционном, основанном на индоевропейском фольклоре понимании этого жанра, нет и единства сказанного и сделанного. Дело в том, что в архаической «досказке» иное отношение к действительности, к герою; уже А. Дандис обнаружил, что в сказках индейцев Америки «дуализм добра и зла, героя и негероя», отмеченный В. Я. Проппом в сказке русской, обычно не встречается. См.: A. Dundes. The Morphology of north american Indian Folktales. — FF Communications. Vol. LXXXI, № 195. Helsinki, 1964, p. 72. См. также: З. Н. Куприянова. К характеристике ненецкого эпоса. Уч. зап.

После того как отмечены функциональные отличия диалога волшебной сказки от прямой речи в других повествовательных жанрах фольклора, в особенности в сказке социально-бытовой, остается отграничить сказочное произнесенное слово от слова драматического.

Исключительная роль прямой речи в сказке, с одной стороны, и недостаточная изученность ее поэтики, с другой, приводили подчас к необоснованному отождествлению сказочного разговора с диалогом в драматургии. Внимательные наблюдатели заметили, однако, что даже при самом «театрализованном» исполнении сказка все же не утрачивает повествовательного начала. Здесь изображение условно лишь в той мере, в какой условно изложение, ибо полностью ему соответствует.

Вероятно, именно в единстве сказанного и сделанного заключено объяснение того феномена, на который обратил внимание Ю. М. Соколов, заметив, что и крайне театрализованная манера исполнения волшебной сказки все-таки почему-то воспринимается как рассказ, даже в тех случаях, когда «явно переходит за его пределы».²⁷

Как указание на принципиальное отличие сказочного повествования от драматического действия можно, по-видимому, рассматривать широко распространенный обычай рассказывать сказки в темноте.

Итак, в волшебной сказке целый ряд различных признаков произнесенного слова, подчас, казалось бы, случайных и никак не связанных друг с другом, оказывается, имеет под собой общее основание. В то же время принцип «сказано — сделано» гармонически сочетается с другими, общепризнанными законами сказочного повествования, например с закономерностями художественного времени в волшебной сказке, с законом сказочной справедливости.

В тех же случаях, когда соблюдение единства сказанного и сделанного наталкивается на элементы, для волшебной сказки не обязательные, элементы эти приносятся в жертву принципу «сказано — сделано»; такой непрочной оказывается привязанность речи к персонажу и к ситуации.

Особенно примечательно, что при обратном переходе сказки из литературы в фольклор в тех случаях, когда единство сказанного и сделанного писателем не соблюдалось, исполнителем оно восстанавливается, полностью или частично. Обратимся к Пушкину. Из многочисленных переделок его «Сказки о рыбаке и рыбке» (история ее взаимодействия с фольклором требует специального исследования) приведем два наиболее типичных примера. Поэт не сразу отказался от шамерения в заключительной сцене сказки строго следовать фольклорной традиции. И только позднее взамен фразы «Ступайте вы оба в землянку» (прямая речь) появилось: «Ничего не сказала рыбка».²⁸ Прямая речь при действии может быть опущена и в народных сказках (тогда она подразумевается, домысливается). Но у Пушкина нечто иное, а именно — указание на отсутствие речи персонажа («не сказано», хотя и «сделано»). Это — переключение в иную повествовательную систему. Неопытная исполнительница (школьница) робко, но все же восстанавливает в этом месте прямую речь: «„Ну-иди, старичина, домой!“ Пришел старик, а старуха сидит прядет около старого корыта и в старой избе».²⁹ Опытный сказочник Ф. П. Господарев

Ленингр. гос. пед. ин-та. Фак. нар. Кр. Сев. Л., 1957, стр. 181—214 (в частности стр. 193).

²⁷ Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Вып. II. Сказки. М., 1930, стр. 36.

²⁸ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., М., 1949, т. 3, кн. 2, стр. 1086—1089. — Как и почему пришел поэт именно к такому «нарушению», — вопрос этот представляет самостоятельный интерес и здесь не рассматривается.

²⁹ РО ИРЛИ, колл. 78, п. 13, № 28.

полностью восстанавливает прямую речь в ее фольклорно-сказочных пра-вах: «„Иди, дедушка, домой! Довольно я дала, а если ей мало, то иди домой и увидишь: перед ей будет изба старая и корыто ломаное“. Старик и пошел домой. Видит: палатов этих нету, домов нету, только стоит старая изба, где они раньше жили, а старуха стирает белье в дырявом корыте».³⁰

Если чужеродный (в данном случае — литературный), построенный по определенным принципам материал, попав в сферу влияния иной (в данном случае — фольклорной) структуры, изменяется в строго определенном направлении, то есть все основания полагать, что направление это определяется законами «иной» структуры, законами жанра.

В разное время различные (в том числе и некоторые современные) исследователи в качестве вероятных источников пушкинской сказки о рыбаке и рыбке называли то текст № 75 из сборника Афанасьева, то текст № 82 из «Польского сказочника» Глинского, то шведскую сказку, известную по русской публикации в первом выпуске журнала «Русская старина» за 1893 г. Если бы мы не располагали никакими дополнительными сведениями об этих «первоисточниках», то одного того факта, что во всех трех рыбака «ничего не сказала», было бы довольно, чтобы с полной уверенностью утверждать: все они литературного происхождения. Таким образом, структура прямой речи, ее отношение к закону «сказано — сделано» может в ряде случаев служить показателем при решении вопроса о первичности или вторичности фольклорного текста. Заметим также, что «снятие» фольклорной традиции в литературном произведении может помочь более глубокому осознанию этой традиции, подобно тому как сила земного притяжения по-настоящему ощущается тогда, когда ее преодолевают.

Сколько-нибудь полное объяснение наблюдаемого явления невозможно без его генетической характеристики, хотя бы краткой.

В природе закона «сказано — сделано» воплощены особые свойства живого слова, присущие волшебной сказке как новому этапу в развитии фольклора. В сказке идеализированное будущее проецируется в неопределенное и заведомо вымышленное прошлое. Художественный вымысел мог утвердиться только в виде чудесной выдумки — как изображение невероятного. Отсюда — новая роль слова в повествовании.

Пока речь имела назначение исключительно утилитарное, справочное, ценность сообщения определялась значимостью изложенных в нем фактов — независимо от того, как они изложены. В этом смысле справедлива мысль, что «ценность мифа как такового сохраняется даже вопреки плохому переводу».³¹ В сказке впервые значимым стало образное слово как таковое. Подобно тому как художественный вымысел на этом этапе потребовал событий, противостоящих повествованию о достоверных фактах, — так и художественное слово на первых порах должно было обладать необычными свойствами. Однако, стремясь ничем не напоминать «утилитарное» слово, оно вынуждено все время на него оглядываться. На этапе, предшествующем осознанной творческой деятельности, говорят только о том, что существует (или что полагают существующим). Давно уже хрестоматийным³² стал пример: человек из племени, находившегося

³⁰ Сказки Филиппа Павловича Господарева. Запись текста, вступ. статья, прим. Н. В. Новикова. Петрозаводск, 1941, стр. 352, № 23.

³¹ К. Леви-Стросс. Структура мифов. — Вопросы философии, 1970, № 7, стр. 154.

³² См., например: Л. С. Выготский и А. Р. Лурия. Этюды по истории поведения. М.—Л., 1930, стр. 91.

на уровне родового строя и мифологического мировосприятия, обучаясь английскому счету, всегда представлял, что считает свиней, и всякий раз отказывался считать дальше шестидесяти, ибо «ни у одного хозяина свиней больше шестидесяти не бывает». От этого отождествления речи с конкретным явлением сказка еще не отказывается, она только поворачивает его другим концом: теперь не речь зависит от того, что реально происходит, а «происходит» то, о чем идет речь, причем речь идет о том, чего «не может быть». Являясь антиподом речи «достоверной», т. е. нехудожественной, сказочное повествование все же значительно ближе к ней, чем художественная речь в современной литературе, несмотря на стремление последней к воспроизведению реальной действительности. В. В. Кожипов, характеризуя «художественную речь» (вероятно, здесь уместно было бы уточнить: литературную художественную речь), отграничивает ее от утилитарной при помощи такого примера: «...прочитай в „Вечерах на хуторе близ Диканьки“ Н. В. Гоголя: „...Приезжайте поскорей; а накормим так, что будете рассказывать и встречному и поперечному“, — человек прекрасно понимает, что перед ним художественная „игра“ словом, а не реальная речь с реальным практическим смыслом».³³ Сказочная речь — это как бы обратное, «перевернутое» изображение речи реальной. Этот «поворот» мы можем наблюдать и в рамках одного текста: заключенную в сказочной концовке просьбу сказочника об угощении — в реальной жизненной ситуации следует удовлетворить так же, как неизменно удовлетворяется просьба сказочного героя покормить его, с которой он обращается в самой сказке к бабе-яге. Если художественное слово в его литературной модификации всегда остается «условным», то в сказке самая нереальная речь воспринимается как реальная — в границах фантастического мира. Речь, «вымышленная» с точки зрения внешней относительно собственно сказки, речь, противостоящая в качестве явной выдумки слову не-сказочному, — внутри самой сказки, как средство общения сказочных персонажей — утилитарна, «достоверна», пользуется теми же правами, что и практическое (а значит — и магическое) слово в мире реальном.³⁴

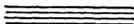
Так складывалось в сказке единство слова и события. По мере того как отпадали сопутствующие слову магические действия, — в процессе становления сказки как жанра, — слово принимало на себя их смысловую нагрузку. При этом связь произнесенного слова с событием все больше теряла магический характер и приобретала характер художественный. В отличие от мифа, от скованного религиозными представлениями обряда, в сказке власть «волшебного» слова художественна, т. е. вымышленна, причем установка на вымысел осознана, обнажена и обыграна. Сказка сближает, а подчас (в сказке о неосторожном слове, — разумеется, не без иронии) и уравнивает в правах заклинание и обычное произнесенное слово, — оба они оказываются равноправными перед вымыслом и настолько связанными с событиями, что действие, не сопровождаемое прямой речью, в волшебной сказке просто не мыслится. По справедливому замечанию Н. И. Кравцова, «вера в силу слова могла возникнуть лишь

³³ Краткая литературная энциклопедия, т. 6, М., 1971, стлб. 273.

³⁴ Такая «родословная» прямой речи в сказке должна была способствовать устойчивости диалога в ней. Действительно, по старой традиции утилитарного повествования диалог следовало передавать особенно бережно, как наиболее существенный документальный элемент (предполагалось, что в самой действительности все было сказано именно так и никак иначе). Независимостью произносимого слова от характеров и обстоятельств закреплялась его непроницаемость.

тогда, когда слово приобрело достаточную для этого силу, выразительность, эмоциональную действительность, своеобразные художественные средства».³⁵

Это осознанное стремление изобразить посредством слова вымышленное действие, представить вымышленную, преображенную действительность — свидетельство важного сдвига в художественном развитии человечества.



³⁵ Н. И. Кравцов. Система жанров русского фольклора. Доклад на заседании Научного совета по фольклору (ноябрь 1969 г.). М., 1969, стр. 15.

Н. Ф. ОНЕГИНА

СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ДАРИТЕЛЯ В РУССКОЙ И КАРЕЛЬСКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ

В советском сказковедении совершенно не разработана одна из сложных и интересных проблем: русско-карельские взаимосвязи в области сказочного эпоса. Изучение карельской сказки было затруднено почти полным отсутствием научных публикаций. Сейчас мы не вправе сетовать на это. Появившиеся за последнее время два сборника карельских сказок восполнили пробел.¹ Изучая волшебную сказку южных карел, мы воспользовались в основном сборником «Карельские народные сказки» (Южная Карелия), изданным в 1967 г. У. С. Конккой и А. С. Тупицной, и материалами архива ИЯЛИ Карельского филиала АН СССР.

Сравнение, устанавливающее международные культурные взаимодействия, «влияния», «заимствования» или «сотворчество», обусловленное историей, близостью народов и предпосылками их общественного развития, оказалось наиболее приемлемым в данной работе. При анализе нами использовались тексты русских сказок Карелии и классическое наследие А. Н. Афанасьева. Сборник «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева применим при исследовании сказочных взаимосвязей, если сравнение ведется на уровне сюжета и его компонентов, так как сюжеты весьма устойчивы и отражают «действительность создавшей их эпохи».² Внешнее воздействие видоизменяет не содержание или форму сказки, а лишь ее детали. Эти детали и помогают нам уловить черты сходства и национального своеобразия фольклорного произведения. Правда, традиционная сказка, бытующая ныне в любой национальной среде, с трудом раскладывается на составные части, так как при текстологическом анализе обнаруживается масса новых наслоений, появившихся, скажем, в последнее очень бурное в историческом смысле столетие. Но, разобравшись в этих трансформациях, обусловленных исторически сложившейся хозяйственно-культурной общностью народов, мы сможем увидеть историю развития фольклорного явления.

В изучении народной сказки важно освещение каждого элемента в отдельности по всему сказочному материалу, например, чудесное рождение, запреты, награждение волшебными средствами и т. д. Но без «пра-

¹ Карельские народные сказки. Изд. подгот. У. С. Конкка. М.—Л., 1963; Карельские народные сказки (Южная Карелия). Изд. подгот. У. С. Конкка и А. С. Тупицна. Л., 1967 (переводы текстов сделаны составителями сборника У. С. Конкка и А. С. Тупицной).

² Е. А. Тудоровская. О классификации волшебных сказок. — Советская этнография, № 2, 1965, стр. 57.

вильной *морфологической* разработки не может быть и *правильной исторической* разработки. Если мы не умеем разложить сказку на ее составные части, то мы не сумеем произвести *правильного сравнения*.³ Изучая волшебную сказку карел, мы воспользовались приемами анализа, разработанными проф. В. Я. Проппом.⁴ Морфологический анализ, предпринятый нами, дает основание сделать несколько предварительных выводов о русско-карельских сказочных взаимосвязях. Сходство структурных схем волшебных сказок разных народов общеизвестно, но оно не означает абсолютного тождества. Если же схемы полностью совпадают, это должно натолкнуть нас на мысль о заимствовании. Сравнивая русские и карельские сказки, записанные в советский период в географически близких районах Карелии, мы обнаружили частые совпадения схем. Текстологический анализ подтвердил, что совпадает не только выбор и исполнение функций, но и их описание. Подобное явление подтверждает наличие целого сказочного пласта русских заимствований, обусловленных экономической и духовной близостью карел и русских. Нельзя не учитывать то обстоятельство, что от условий бытования и таланта сказочника во многом зависит стройность произведения и сохранность сказочной обрядности. Но мы рассматриваем частности, помогающие выявить общие тенденции в современной сказочной традиции карел; посему безотносительно к отдельным сказочникам, вариантам, временной приуроченности бытования русско-карельские сказочные взаимосвязи могут быть рассмотрены на конкретном материале.

Настоящая статья посвящена анализу изображения дарителей — персонажей, общих как для русской, так и для карельской сказочной традиции.

Дарители в южнокарельской сказке за редким исключением те же, что и в русской: яга и ее эквиваленты, умершие родители (Кон., 19, 36, арх. 132/189), дарители — помощники, благодарные животные (арх. 132/55, 132/67, 132/175; Кон., 6, 41), искусники, обладающие особыми умениями (Кон., 22), и т. д. Но при совпадении самих сказочных персонажей претерпели изменения их атрибуты и аксессуары. Рассмотрим наиболее типичные явления этого ряда.

Классической формой дарителя в русской сказке является Яга. Чтобы добраться до ее избушки, герой обычно идет через сказочный лес. То же наблюдаем и в карельской сказке. «Керäйне виэрöу, виэрöу läби глухойс корбилойс... Виэри керäйне мөккизех» — «Катился клубочек по дремучим лесам. Закатился клубочек в избушку» (Конкка, 24). «Идя по лесу, видит избушку» (Кон., 13). Но сказочный канон нарушается: «Приходит на берег моря, и избушка видна» (Кон., 36) — бытовая ассимиляция. Приметны модификации: «На краю города стоит маленькая избушка» (Кон., 13). Но подобные трансформации (избушка на краю города или моря, а не в лесу) фигурируют в русских сказках, записанных гораздо раньше карельских (Аф., 269). Если переходят в традицию другого народа уже трансформированные сказочные элементы, то напрашивается вывод о позднем заимствовании. Некоторые замены могут быть объяснены близостью к карельскому быту и северной природе: герою «встречается рыбачья избушка» (Кон., 29). «Идет... когда лесом, когда топями. Смотрит, стоит избушка» (Кон., 16). «На берегу моря нет ни дерева, ничего, только песок да несколько можжевельных кустов» (Кон., 29).

³ В. Я. Пропп. Морфология сказки. М., 1969, стр. 21.

⁴ Там же.

Небезызвестно, что в карельских сказках русской бабе-яге, живущей в избушке на курьих ножках, соответствует «акка» (баба, старуха). В южнокарельской сказке, где русское влияние сильнее, «акка» часто и названа ягой (Кон., 10, 16, 36). Описание домика карельской яги часто совпадает с описанием в русской сказке: «Püögiä se [pertti] ümbär värtti-pän kannalla» (ККН, 3, стр. 22—28) — «Избушка на веретеной пятке кругом вертится» (Онч., 151). Чтобы попасть в избушку яги, нужно знать магию открывания дверей. В карельской сказке при входе в избушку употребляется или та же формула, что и в русской: «Становись, избушка, к лесу спиной, ко мне передом», или несколько видоизмененная: «Остановись, остановись, избушка моя, будь ночлегом для путника» (Кон., 16; арх., 132/62; Конкка, 31). Это примеры сохранения сказочного канона. Но в карельской сказке, как и в русской, иногда утрачен ряд существенных деталей: нахождение избушки в лесу, ее животная природа, ее вращение и т. д. (Кон., 13, 29, 36, 41), ибо эти детали с веками утратили для сказочников свое существенное значение, чаще вообще непонятны и не поддаются мотивировке, поэтому заменяются более понятными бытовыми.

русского духа не бывало в избе, теперь пришел сам русский дух на русский дух пришел в избу, вот будет раз поесты!» (Кон., 16), «Три года сколько видоизменена, перефразирована в карельской сказке: «Хох-хох,

Хотя архаическая формула русской сказки при встрече с героем несъедение!» (Кон., 13), «Ага, — говорит баба (акка), — тридцать лет здесь человек не появлялся, а теперь ты пришел, чтобы я тебя съела» (Конкка, 24), — суть их та же. Охранительница границ царства мертвых, чувствуя запах живого человека, настораживается. После каноничного: «Фу, фу, русский дух пришел...» или «Но, руской дуухул тулоу» — «русским духом пахнет» (Кон., 36, арх. 132/67) — тоже следует угроза съедения. Обычно в русской классической сказке на выпрашивание о цели поездки герой не отвечает, а неожиданно требует «напоить», «накормить». Особенно усиленную форму выпеназванного мы встречаем в русской сказке Карелии, бытовавшей в начале нашего века (Аз., 6). Но в современной карельской сказке канон несколько нарушен. На угрозу съедения герой обычно отвечает формулой такого типа: «Ой, что в путнике съедобного? Пригоршня костей, ложка крови, навар, как помои, это ли есть будешь?» (Кон., 13). «Какая еда из путника: навар, как помои, а мяса — кусок с конец пальца!» (Кон., 16). После меткого ответа лесная старуха без всякого требования сама предлагает герою еду и прочие услуги. «Спустилась старуха с печного столба, накормила, напоила женщину, спать укладывает и говорит: „Поотдохни, потом поговорим“» (Кон., 16). Очевидно, такое построение диалога диктуется правилами житейской логики и происшедшая трансформация вполне закономерна. В современной сказке формула «напоила, накормила» уже не воспринимается как испытание едой, дающей волшебную силу герою, хотя сама по себе и встречается во многих карельских сказках (Кон., 13, 26; Конкка, 24). И тем более своеобразно, новореалистически звучит такой диалог с дарительницей: «Старуха с радостью отвечает: „Здравствуй, здравствуй, добрый парень! Я очень рада, что ко мне человек зашел. Никто ко мне не ходит, избушка мала, и меня считают хуже других“» (Кон., 13). У охранительницы границ иного мира не чувствуется никакой антипатии к пришельцу, который не проявил магического умения открывания дверей ее избушки, не потребовал ее еды (Кон., 36). Все яснее звучат реалистические мотивы в другой сказке: «Накормила, напоила парня, стелет ему в теплом месте и велит ложиться» (Кон., 13). «Яга баба их накормила, напоила. Взяла

да заперла мальчика в хлевушку, где коз держат. А девочку Груню заставила порядничать, кухаркой сделала. Она ей моет, стирает, варит да печет» (Кон., 10). «„Фу, фу, русский дух, пришел русский дух“ — „Не фырчай, тетушка, скажи, здесь ли моей магушки сестра живет?“ — „Здесь“. — „Вот, — говорит, — я пойду дров наколю, а ты мне баню истопи...“. Ушла баба-яга дрова колоты» (Кон. 36). «Просыпается жепщина, хозяйка (яга) баню истопила. Идет женщина в баню, парится, моется хорошенько» (Кон., 16).

Яга, охраняющая царство мертвых от живых, пытается распознать пришельца по запаху, сну, смеху (ведь только живые смеются, спят, особо пахнут, их нельзя пропустить дальше). Но в современной сказке «женщина спит трое суток с устали» в доме яги (Кон., 16). Судя по этим нововведениям, героиня потеряла право на доверие дарительницы, но этого не происходит, все идет обычным порядком.

Фантазия карельского сказителя несколько меняет и облик классической яги. «Истуу акка паччахан пияс. няннит, ку лүпсин ренгит, сильмät, ку суола вакат» — «Баба сидит на столбе, груди будто подошники, глаза, словно солонки» (Бел., 1 = Конкка, 24). «Сидит старуха в избе на печном столбе, ногами три раза обвила избу» (Кон., 16). Нам понятна в классическом образе яги ее грубая, утрированная физиологичность, и детали «груди будто подошники» не противоречат русскому сказочному канону (Ср.: Онч., 178). Яга не велика — избушка ее очень мала и тесна.⁵ Об этом, кстати, есть упоминание и в карельской сказке (см.: Кон., 13). Из целого ряда сказок мы ничего не узнаем о внешности лесной старухи (яга) и об особенностях ее появления (Кон., 8, 13, 16). Просто и лаконично сообщается: «Старая старушка сидит там в избушке». Но дальнейшего описание не оставляет сомнений, что перед нами типичная для сказки яга, судя по ее атрибутам и действиям.

Карельские сказки в иных случаях сохраняют мотивы более древние, чем русские. Это хорошо видно на сравнительном материале.

Бел., 1 (40-е годы XX в.)	Карн., 7 (40-е годы XX в.)	Онч., 151 (Начало XX в.)	Аф., 216 (Середина XIX в.)
Д а р и т е л ь			
Типичная яга (лесная старуха)	Яга несколько современная	Эквивалент яги — женщина	Старуха без атрибутов яги
П у т е в о д и т е л ь с т в о			
Хозяйка лесных зверей дарит для переправы в иной мир лягушку.	Нет путево- дительства.	Хозяйка лес- ных зверей дарит кота для пере- правы.	Нет переме- щения в иное царство.
В о л ш е б н о е с р е д с т в о			
Волки — сыновья яги изготавливают для героя волшебный предмет (здесь кан- теле).	Волк — мед- ный лоб изготов- ляет для героя гусли-самогуды.	Герой добы- вает гусли-само- гуды путем об- манного договора.	Мастер — сын старухи дарит ге- рою изготовлен- ные им гусли.

Во всех случаях, кроме последнего, яга представлена хозяйкой (матерью) лесных зверей, но только в карельском варианте она имеет все ее атрибуты и дарит именно лесное животное — лягушку, а не домашнее (ср.: Бел., 1 и Онч., 151). В двух случаях пространственное перемещение

⁵ В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, стр. 57.

между двумя мирами вообще отсутствует (Карн., 7; Аф., 216). Именно в карельской сказке находим яркий пример связи дарителя с лесом, что совершенно утрачено в афанасьевской сказке; в ней произошла бытовая замена: вместо волка ремесленник изготавливает волшебный предмет. Но все же близость русских и карельских вариантов при анализе по структурным звеньям и персонажам легко проследить. Во всех вариантах яга встречает и выспрашивает героя, не отступая от канона, затем предупреждает героя, как он должен вести себя при встрече с волком, который может изготовить ему волшебный предмет. Приведем пример получения волшебного средства после испытания сном.

Аф., 216

Карн., 7

Бел., 1

Только дурак спрятался, прилетает волк-самоглот.

Вышел дурак из-за печки и садится играть в карты. «Смотри же, — говорит ему волк-самоглот, — чур, не спать!». «Хорошо», — отвечает дурак, а самого так сон и клонит. «Что ты спишь, али дремлешь?» — «Не сплю, не дремлю, думу думаю». — «О чем твоя дума?» — «Много прошел я лесов дремучих и везде видел больше кривого дерева, чем прямого» и т. д.

Тут прилетел волк-медной лоб. «Што его, — говорит, — за мужык? Давай в карты играть». Сели они в карты играть, играли, играли, Иван пристал, глаза не глядят. Волк спрашивает: «Мужык, ты дремлешь?» — «Нет, — говорит, — думу думаю». — «А что в тебе за дума?» — «А што, сколько лесу рубят, а есть ешшо больше» и т. д.

И откуда ни возьмись, к избушке прибежали три волка, перевернулись кубарем и превратились в молодцев. Вошли они в избушку и стали делать кантеле, а Ивана заставили светильник держать и говорят: «Смотри, если вздремнешь — голова с плеч долой!». Держал, держал Иван светильник да и вздремнул.

И как в русской сказке, происходит диалог с героем: «Ты что спишь?» и т. д. В итоге во всех вариантах герой выдерживает испытание и получает от волка гусли-самогуды. Разумеется, отдельные детали создают местный колорит: в карельском варианте волшебный инструмент не гусли, а кантеле, характерны суждения о природе края: «Сырой земли на свете больше, чем сухой, да еще ламб непроточных сколько, сухостоя в лесу и валежника горы целые». Но сейчас речь идет не о различиях, а о сходстве постоянных и переменных элементов сказок. В более поздних русских сказках герой от яги или ее эквивалентов получает для переправы не лесное животное, а коня, который затем становится волшебным помощником (Аф., 171, 172, 175; Ав., 6, 7; Карн., 46). То же происходит и в карельских сказках: «Akka mäni pihalla, vihêldi tuli hebone. (Hebone) hüvä kačšo (on) semmoine» — «Старуха ушла на улицу, свистнула, явился конь, хороший на вид» (KKN, 3, 22—28). «Баба говорит: „Выбери из этих жеребят лучшего за то, что моих лошадей пас“» (Конкка, 143—148).

За хорошо выполненные домашние работы карельская лесная старуха тоже преподносит богатые дары (Ср.: Аф., 102, 104; Худ., 101; Карн., 5 и арх. 132/68; Кон., 17; Salm., 357—363). Виды работ, разумеется, разнообразны и не всегда совпадают с русским классическим сказочным каноном, но близки к русской сказке Карелии (ср.: Онч., 129 и Кон., 19; Евс., 47; Salm., 65—73). Совершенно совпадают такие задачи яги и лесной старухи, как устеречь стадо коней (Аф., 105, 159 и арх., 132/67) или истопить баню, вымыть лесных зверей (Худ., 101 и арх., 132/68; Конкка, 47—50; Salm., 357—363).

Весьма разнообразна помощь герою со стороны яги, но характерно то, что и карельская лесная старуха-дарительница также помогает герою

и в поисках исчезнувшей невесты (жены) или пропавшего мужа, и в добыче диковинок или волшебных предметов и т. д.

Как и в русской сказке, помогая разыскать пропавшую невесту, лесная старуха говорит: «О сын мой, чтоб увидеть эту девушку, надо три пары железных башмаков на ногах износить, три железных посоха в руке износить, три железных просвирки, чтобы во рту истаяли» (Кон., 13). И сама изнашивает башмаки, посох, изглаживает просвирки. Затем она указывает, где тоска искомой девушки: «Иди на берег моря, там есть ивовый куст, под кустом пкатулка, в пкатулке зайчик, внутри зайчика утка, в утке яйцо, в яйце тоска моей крестницы» (Кон., 13; то же: Конкка, 142—148, ср.: Аф., 232; Аз., 15). Явная переключка с мотивом «кощеева смерть в яйце» (А.—А., 302).

Итак, карельская лесная старуха и яга не только схожи по атрибутам, но и выполняют одну и ту же функцию дарения, причем способы предварительного и основного испытания зачастую очень близки.

Свое особое место в карельской сказке занимает Сюоятар. У. С. Конкка, говоря о своеобразии этого образа, замечает, что он столь же популярен среди карел, как образ бабы-яги среди русских. Карельские сказочники иногда переносят на Сюоятар черты яги. Например, в одном из архивных вариантов (132/68) хозяйкой лесных зверей названа Сюоятар. Падчерица попадает к ней, прыгнув в колодез с упавшим веретеном. Здесь она увидела избушку. «Сиз истув Сювяттериха и кяскёв хявел кюлюн ляммиттеа» — «Там сидит Сювяттери и велит ей истопить баню». Это типичная задача яги. Девушке помогают благодарные животные, и ей удается наносить воду решетом. Девушка старательно моет всех елесных детей: мышат, лягушат и т. д. В ее руки попадает искомый предмет. Совсем как яга, названная здесь Сювяттериха наделяет падчерицу богатством и указывает обратный путь. Еще больше Сюоятар напоминает нам ягу в архивном тексте 132/67: «Häi palkavav Süvätterien akal paimoikse, Rubiuv kahteltostu sällül paimoikse. Süvätterien akku sanouv: „Ked häi voinne tuvva kodih kaikkii sälgülöi, siid piä menöü“» — «Он навился к бабе Сювяттар пастухом. Стал пасти двенадцать жеребцов. Баба Сювяттар говорит: „Если не сумеешь вернуть домой всех в сохранности, тогда голова долой“». Обычная задача, предлагаемая ягой, — пасти стадо. И в этом случае благодарные животные помогают герою выполнить задание. «No, midä pidäüv sinul palkakse, mene valiçe. Häi menöü dai valiçov nuriman sällün» — «„Ну, что нужно тебе для оплаты, иди выбери“. Он идет и выбирает самого молодого жеребца». Традиционно, как и от яги, герой получает волшебного коня, который затем помогает ему спастись от погони. Очень четко видно перенесение функций яги на Сюоятар (доп. см. параллель: Кон., 23-Аф., 105). Разумеется, нельзя отождествлять образы Сюоятар и яги. «Сюоятар и баба-яга, — отмечает Конкка, — присутствуют в ряде общих сюжетов и выполняют одинаковые функции. Но это отнюдь не означает, что Сюоятар и баба-яга тождественны и что карельская Сюоятар есть перенесенная на карельскую почву русская баба-яга. Взаимовлияние образов, конечно, имело место, но генетически они оба самостоятельны».⁶ В анализируемом нами материале типичная яга названа Сювяттери. Произошла внутрисказочная замена, функции яги перенесены на Сювяттар. Такие перемещения форм мате-

⁶ У. С. Конкка. О собирании и некоторых особенностях карельских сказок. — В кн.: Карельские народные сказки. М.—Л., 1963, стр. 21. — В свете новых научных данных можно предположить отдаленное генетическое родство образов яги и Сюоятар. См.: К. Д. Лаушкин. Баба-яга и одноногие боги. — В кн.: Фольклор и этнография, Л., 1970, стр. 181—186.

риала характерны для карельской сказки. Так, например, иногда происходит ассимиляция жилищ яги и Сюоятар. Избушка бабы Сюоятар встречается тоже на лесной дороге (Кон., 23). Эта избушка вертится и войти в нее нужно умеючи (Кон., 41). Вероятно, от карельского быта идут следующие реалии: «В подполье мелет баба Сюовяттери» (Кон., 41). «Легли спать все (66 человек, — Н. О.) в одной комнате» (Кон., 23). Даже иногда в сюжетах, где функции яги и Сюоятар совпадают, жилище последней больше похоже на обычную карельскую избу с открытым двором, подпольем, с большими комнатами. Разумеется, там, где Сюоятар выступает в роли мачехи, в сюжетах о невинно гонимых, она более всего очеловечена. У нее семья: муж и дочери (замужние). Их мать выбегает на крыльцо и кричит дочерям: «Вернитесь сейчас же! Отец пришел из лесу, надо есть подавать!» или «Идите, шатуны, домой! Отец пришел с пахоты, надо поесть приготовить». Она же любит красивую тканью и собирается кушать ее на платье (Кон., 16). Увидев красивый цветок, собирается сорвать его: «... пусть хоть внук поиграет» (Кон., 19). Так властно врывается быт в современную карельскую волшебную сказку и меняет облик сказочных персонажей. В числе особенностей карельских сказок о мачехе и падчерице У. С. Конкка отмечает постоянный признак: мачехой является Сюоятар. Попутно еще одно доказательство того, что яга и Сюоятар не эквивалентны. Русская яга-дарительница принадлежит к тому же роду, что и мать героя. Сюоятар же — женщина из чужого рода. Став мачехой, она принимает на себя, естественно, не функцию дарения, а, наоборот, — вредительства. Этим, очевидно, объясняется превращение Сюоятар в ведьму (Кон., 16, 19, 36; Арх., 134/134). «Сложившийся в условиях победы патриархального родового уклада над матриархальным образ злой людоедки Сюоятар, как олицетворение побежденных сил материнского права, изменяется и развивается в типичную для крестьянского мировоззрения ведьму».⁷ Это, на наш взгляд, аналогично превращению бабы-яги в ведьму под влиянием местных верований. «Ведьма сидит на рундуке, ноги в ступе, холст ткет» (Кон., 36). В современной традиционной сказке очень мало осталось от мифической Сюоятар. В ней ассимилировались по крайней мере три сказочные персонажа: яга, ведьма и мачеха.

В некоторых сказках первой половины XIX в. Сюоятар названа «же-ной нечистого» (Salm., 103—109). Она воплощает в себе всяческое зло. В связи с этим интересно было бы отметить сходство функций Сюоятар и сатаны. Русские народные космогонические легенды связывают с деятельностью последнего появление болот, гор, курганов и всякой нечисти, обитающей там (змей, жаб и т. п.).⁸ То же зачастую приписывается в карельской сказке и Сюоятар.⁹ Вероятно, нельзя отрицать функциональную связь этих образов. Привнесенные из мифа в сказку, они становятся амбивалентными, т. е. могут исполнять роль как положительную, так и сугубо отрицательную (даритель-антагонист).

Перейдем к наиболее характерным примерам подобного рода. Яга-воительница и ее эквиваленты (старичок с ноготок, старичок сам в аршин, борода в семь аршин и др.) появляются обычно в сюжете о юноше-силаче, освобождающем царевен трех царств (А.—А., 650 А +301 А).

⁷ В. Я. Евсеев. Карельский фольклор в историческом освещении. Л., 1968, стр. 76.

⁸ И. Порфирев. Из области малорусских народных легенд (Сказания о ветхозаветных событиях и лицах). — Этнографическое обозрение, № 4, М., 1892.

⁹ У. С. Конкка. О собирании и некоторых особенностях карельских сказок. Карельские народные сказки. М.—Л., 1963, стр. 22, 23.

«Вдруг закутилося, замутилося ... из-под земли камень выходит, из-под камня баба-яга, костяная нога... на железной ступе едет, железным толкачом погоняет... Схватила толкач, начала бить Усьнюшку; била, била, под лавку забила, со спины ремень вырезала, поела все дочиста и уехала» (Аф., 141). Таков и ее эквивалент: «Вдруг едет старый дед в ступе, толкачом подпирается... и просит милостыни. Царенко дает ему целый хлеб; дед не за хлеб, за него берется, ключком да в ступу, толк-толк, снял у него со спины полосу до самых плечей, взял поволою натер да под пол (лавку — Н. О.) бросил» (Аф. 139).

Наша задача — раскрыть роль данного сказочного персонажа в русских и карельских сказках. Проведем сравнительный текстологический анализ (примеры первого столбика взяты из классической русской сказки, второго — из русской сказки Карелии, третьего — из карельской сказки). Героям обычно встречается дом, где

«Напитков, наедков вдоволь
запасено, а живых людей нет»
(Аф., 139, 141)

«Зашли в этот дом, в
доми никово нет. Во
дворе есть волю»
(Корг., 11)

«Заходят в избу — ни
кого нет. Смотрят — коз
много».
(Кон. 29)

«Возле той избушки... — хле-
вец полон овец», либо коров,
волов, быков и т. д.

(Аф., 140)

Когда герои поочередно варят обед в приглянувшемся им доме, появляется яга или ее эквивалент. Судя по чисто внешнему впечатлению, ее можно принять за антагониста. Но внешнее впечатление бывает обманчивым, рассмотрим детали:

«Вечорка взял что ни есть
лучшего барана, зарезал,
вычистил и зажарил...
Вдруг застучало, заре-
мело — отворилась дверь и
вошел старичок сам с по-
готовок, борода с локоток,
глянул сердито и закри-
чал на Вечорку: „Как смел
в моем доме хозяйни-
чать!“... До полусмерти
прибил; потом съел зажа-
ренного барана и ушел
в лес»

(Аф., 140)

«Вот Дубиня сходил во
двор, зарезал волов и ва-
рит... Смотрит, бежит ста-
рик, сам с нокоть, борода
с локоть. „Э, говорит, кто
тут у меня есть? Ни кор-
мит, ни поит, а моим ин-
тересом пользуется“. Смо-
трит, сидит Дубиня, взял
его за волосы, бил, бил,
возил, возил, што Дубиня
ни с места»

(Корг., 11)

Осинович «поймал на
лугу яловку, зарезал ее.
Зараз всю в котел по-
ложил. Когда суп сва-
рился, вышел из-под
земли мужичок сам с
локоть, борода два лок-
тя. Навар выхлебал,
мясо съел, сам обратно
в нору»

(Ковкка, стр. 23)

В русских вариантах находим указание на то, что дом, куда попали герои, не совсем обычный. Старичок с ноготок называет его своим. Иногда сказочник от себя добавляет: «С того света он приходил до своего дома» (Аф., 139). Именно такой дом — атрибут враждебного дарителя. Какие же еще внешние признаки характеризуют его? Оказывается, старичок с локоток силен; он

«на голове целый стог сена
тащит, а в руках большой
чан воды несет, поставил
чан с водою, раскидал сено
по двору и принялся овец
считать. Видит — опять не
хватает одного барана, рас-
сердился, побежал в избушку,
бросился на Зорьку и крепко
ударил его в голову»

(Аф., 140)

«Сорок возов сена за собой
тащит. Забежал во двор, на-
чал воды качать, быков по-
ить... Старик пытал, пытал,
не хватат двенадцети. Што
такое? Кто у меня поселилсе?
Побежал в избу и возитьце
с Иваном Сосновицём»

(Корг., 11)

В карельской
сказке этот пер-
сонаж только на-
зывается, но не
описывается.

Разумеется, истинный герой побеждает в борьбе (см.: Аф., 139—142, прим. к № 140, вар. 1, стр. 25; Корг., 11; Конкка, стр. 25). Но мы должны обратить внимание на то, к какому результату привела эта борьба, чтобы вникнуть в суть: какова дальнейшая судьба побежденного.

«Пришла на деда смотреть, а его и след простыл... Братья пошли по его следам».

(Аф., 140)

«А этот старик вертелся, вертелся, да со стены и сорвался и покотился по полу. Они за ним вслед. Он... в яму».

(Корг., 14)

Осинович подметил, что вылезал мужичок «из норы».

(Конкка, стр. 5)

Невольно указать след к искомому может только враждебный даритель. И действительно, встреча героя с ним происходит, когда названные братья, подняв царевен, перерезали веревку и оставили его одного под землей (Аф., 139, 140, арх. 135/1). «Сученко упал, приподнялся и дошел до старого деда. Дед его пытается: „Чего ты пришел?“ — „Биться!“ Начали воевать; бились, бились, устали и бросились до воды. Дед ошибся, дал Сученку сильной воды напиться, а сам простой выпил. Стал Иван Сученко осиливать; дед ему и говорит: „Не добивай меня! Возьми себе в погребке кремь, кресало да трех сортов шерсть — в беде пригодится“» (Аф., 139). При помощи этих волшебных средств герой добывает себе волшебного коня и не только возвращается из иного мира, но и выполняет все задачи на земле, и, обличив ложных героев, женится на добытой им царевне. Вывод ясен: дед (или яга, но в данной же ситуации) — не что иное, как даритель, но даритель враждебный, поэтому борьба с ним неизбежна, а победа над ним дает в руки волшебное средство, необходимое для ликвидации начальной беды. Такой же яркий пример дарителя, мужичка с аршин, мы имеем в сказке, записанной от карел (арх. 135/1). «Starrikku nousoo: „Näi kui sinulles kävi matku onnettomaksi, vellekset ismenittih, pätetih. Gu häi parran kannos päästät, minä sinun päästän bedas“» — «Смотри, какой бедой путь тебе обернулся: братья изменили, обманули. Если бороду из пня освободишь, я тебя от беды спасу». Иван Зорянин раскалывает пень освобождает старика, и тот на большой птице отправляет его на верхний свет, предварительно назвав формулу своего вызова. Услугами дарителя герой воспользовался и выполнил все задачи царевны. При более подробном анализе данного варианта во всем обнаруживается точное следование русскому классическому канону.

Традиционно начатая функция враждебного дарителя в сюжете «Три царства» имеет тенденцию к коренному изменению (ср.: Аф., 139 и 142; арх. 135/1 и Корг., 11; Кон., 29). В одних случаях яга и ее эквиваленты — дарители. В их доме герои останавливаются и, найдя там полный достаток, режут, варят и едят баранов, коров, быков. Но враждебный даритель является в свой дом и поочередно их избивает, пока основной герой не вынуждает его к бегству. По следу убежавшего герой попадает в иное царство и, победив там антагониста, чаще всего змея, освобождает царевен, посылая их на верхний свет. Сам же, обманутый ложными героями, попадает к тому самому персонажу, с которым бился на земле, и, поборов последнего, вынуждает покориться и получает в награду волшебный предмет или чудесного помощника, с их помощью возвращается и воцаряется.

В другой группе сказок враждебный даритель с момента прихода героя в иное царство теряет функцию дарения и в сознании сказителя ассоциируется только с враждебной силой. В подземном царстве герой в таком случае не встречает иного антагониста, кроме яги (или ее эквивалента),

и, освобождая от нее царевну (или царевен), убивает ее (Корг., 11, Кон., 29).

Материалы русских и карельских сказок подтверждают мысль Е. М. Мелетинского о том, что между дружественными и враждебными представителями нечеловеческого мира семантически нет никакой разницы, различия между ними чисто функциональное.¹⁰

Истинными медиаторами (посредниками) между двумя мирами оказываются помощники и дарители, связанные иногда с героем и родственными отношениями, например покойные родители.¹¹

Рассмотрим наиболее характерный образ заgrabной дарительницы — матери. В русской сказке это коровушка-буренушка, в карельской — овца (ср.: Аф., 100; Онч., 129 и Кон., 19, 20, 36). Продемонстрируем русско-карельскую общность на примере предварительного испытания.

Умирающий просит оказать услугу:

Аф., 100.

Онч., 129.

Salm., 65—73.

«Коровушка-матушка! Тебя хотяг резать!» — «А ты, красная девица, не ешь моего мяса, косточки мои собери, в платочек завяжи, в саду их рассадн и некогда меня не забывай, каждое утро водою их поливай».

Коровушка заговорила: «Станут убивать меня, так подавайся посмотреть. Придешь, так на правой рукавце брызнет крови маленько. Ты возьми, отруби и посади под окошко, в землю закопай».

«Но, если зарежут, — говорит та черная овца дочке, — ты не ешь ни суп из меня, ни мяса, только собери кости и закопай у поля в между».

Героиня оказывает услугу умершей и получает волшебный дар:

Хаврошечка все сделала, что коровушка завещала; голодом голодала, мяса ее в рот не брала, косточки каждый день в саду поливала, и выросла из них яблонька.

Вышла посмотреть, ей брызнуло на правой рукавце. Ну, и посадила, закопала там в землю под окном. Ну, и стау ростеть сад.

Девушка помнила наказ матери и не ела этот суп, только отнесла косточки на между, зарыла в землю, и из них там выросла береза.

Дерево, выросшее на могиле, у многих народов считалось священным, поэтому сорванная с него ветка — волшебный дар.¹²

Отсюда известный сказочный мотив: стоит только такой веточкой хлестнуть крест-накрест и произнести заклинание, как тотчас любая работа сама собой делается, появляются красивые наряды и чудесный конь, необходимые для поездки на царский бал (Онч., 129; Кон., 19; Евс., 47; Salm., 65—73).

Нами была предпринята попытка доказать идентичность функций дарения в русской и карельской сказке при наличии общего посредника (покойный родитель). Это характерно для сюжетов о невинно гонимых (А.—А., 510 А «Золушка», 510 В «Свиной чехол», 511 «Одноглазка, Двухглазка, Трехглазка»). Различия в метаморфозах умершей матери не случайны и могут быть объяснены этнографическими материалами. В древних представлениях карел именно овца являлась животным-то-темом. В сказках обычно мать девушки-сиротки превращена в овцу

¹⁰ Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. Проблемы структурного описания волшебной сказки. — В кн.: Труды по знаковым системам, IV. Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та, вып. 236, 1969, стр. 107.

¹¹ Там же, стр. 106.

¹² В. Я. Пропп. К вопросу о происхождении волшебной сказки (Волшебное дерево на могиле). — Советская этнография, № 1—2, 1934, стр. 128—151.

(Кон., 19, 20, 36). В последнем случае характерна модификация загорбного дарителя: мать является героине во сне. В архивах нами обнаружен христианизированный вариант той же сказки (132/9), где умершую дарительницу-мать заменяет крестная. Очевидно, повлиял общий для русского и карельского народа обычай: если матери нет в живых, первой советницей становится крестная.

Образы, ставшие общими для русских и карельских сказок, со временем приспособляются к местным условиям бытования. Особую роль здесь сыграла русская сказка Карелии. Характерным примером этого может служить образ Доли.

Сказки обоих народов «О чудесной птице» (735 по А.—А.) начинаются со встречи бедного брата с Долей-Счастьем:

Аз., 18.

«Хто тут пашет братово поле?» —
«Это братово Счастье».
«А где мое-то Счастье?» — «Твое счастье, — говорит, — около березы три раза обвилось». Пришел он к озеру... плеткой резнул три раза — Счастье и проснулось. Ну, и пошел мужик со Счастьем к озеру. Поставили сьяля:

Кон., 25.

«Вот так чудо: лес валится, а лесорубов никого нет» — «Счастье твоего брата валит».
«Где мне искать (Счастье)?» — «Иди на широкое поле, на зеленый луг, там твоё счастье». Он идет, смотрит — там спокойно в шатре спит (Счастье), берет пруттик, ударяет три раза. (Счастье говорит): «Иди домой, по дороге посмотри, где ручей, поставь мережу».

Обычно чудесная птица попадает в ловушку бедного брата, и тот богатеет от продажи золотых яиц. Встреча с подобным дарителем происходит то в поле (Аф., 304; Аз., 18; Корг., 9; SKS II, стр. 212), то на гумне (Никиф., 3, Карн., 37, SKS II, стр. 213). Карельский сказитель иногда переносит действие в лес: «Набрел он на людей, рубящих пожогу» (Кон., 43). Ночью, возвращаясь, слышит, что рубят лес: «„Кто вы?“ — „Счастье брата“. Мы ночами рубим лес» (SKS II, стр. 213). Это, разумеется, ближе быту карел. Возможно и сам сказочник, издавна живя в глухом лесном крае, был лесорубом, мечтавшим о лучшей доле.

Интересно замечание У. С. Конкки, что в северокарельских сказках образ Доли (Счастья) не встречается и что олонечкие карелы могли заимствовать его у русских.¹³ Еще в начале нашего века профессор А. И. Сонни отмечал, что сюжет о двух Долях очень распространен в России, в то время как в Западной Европе он неизвестен: «По крайней мере, просмотрев многочисленные сборники сказок немецких, затем скандинавских и французских, мы не нашли ни одного следа нашего мотива. Еще доказательнее, конечно, то, что такие знатоки фольклора, как П. Кёлер и Веселовский, не указывают ни одного северо-западного варианта».¹⁴ К карелам образ Доли проник вероятнее всего через русскую сказку.

Итак, мы сделали попытку подтвердить наличие русско-карельских сказочных связей, рассматривая самые характерные типы дарителей. Все сказанное доказывает, что имеет место сильное взаимовлияние образов (яга—акка—Сююитар). Но карельские сказочные персонажи действуют в характерной для данного края бытовой и природной обстановке. Их своеобразие проявляется в метаморфозах, атрибутах, иногда в способах дарения.

¹³ У. С. Конкка. Карельская сатирическая сказка. М.—Л., 1965, стр. 41.

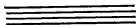
¹⁴ А. И. Сонни. Горе и Доля в народной сказке. — Университетские известия, Киев, 1906, № 10, стр. 20.

Частые нарушения канона волшебной сказки, переосмысление элементов сказочной фантастики или их утрата говорят о тяготении сказочников-карел к бытовизму, к модернизации. Подобные тенденции подмечены нами и в русской сказке Карелии. При большой лаконизации художественных средств это ведет к упрощенчеству и схематизму. Видоизменения, происшедшие с отдельными сказочными персонажами, характерны и для сказки в целом.

На бытующую в наше время южнокарельскую волшебную сказку оказала большое влияние русская традиция. Когда сказка не подвергалась порче, разрушению, она, трансформируясь, хранила особый местный колорит, оставаясь каноничной в своей основе.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- А.—А. —Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1928.
- Аз. —Русские сказки в Карелии (Старые записи). Подгот. текстов, статья и коммент. М. К. Азадовского. Петрозаводск, 1947.
- Аф. —Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. Подгот. текста и прим. В. Я. Проппа. М., 1957.
- Арх. —Архив Карельского филиала АН СССР (карельский фонд).
- Бел. —Карелиян рахвахан суарнат. Состуави К. Белова. Петрозаводск, 1939.
- Карн. —И. В. Карнаухова. Сказки и предания Северного края. М.—Л., 1934.
- Кон. —Карельские народные сказки (Южная Карелия). Л., 1967.
- Конкка —Карельские народные сказки. Петрозаводск, 1959.
- Корг. —Сказки Карельского Беломорья, т. I. Сказки М. М. Коргуева, кн. 1—2. Записи, вступ. статья и коммент. А. Н. Нечаева. Предисл. М. Азадовского. Петрозаводск, 1939.
- Никиф. —Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. М.—Л., 1961.
- Онч. —Северные сказки. Архангельская и Олонецкая губ., сборник Н. Е. Ончукова. —Зап. Русск. геогр. общ. по отд. этногр., т. XXXIII, СПб., 1908.
- Худ. —Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. М.—Л., 1964.
- KKN 3 —Karjalan kielen näytteitä, 3 osa. Julk. E. Leskinen. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia. 193 osa, Helsinki, 1936.
- Salm. —Suomen kansan satuja ja tarinoita. Toim. Eero Salmelainen. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki, 1955.
- SKS II —Suomalaisia kansansatuja, 2 osa. Kuninkaalisia satuja, 1 vihko. Toim. K. Krohn ja L. Lilius. Helsinki, 1893. (При отсутствии в сборнике номера сказки указаны номера страниц).



С. Н. АЗБЕЛЕВ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ГЕРОИЧЕСКИХ СКАЗАНИЙ

(К ПРОБЛЕМАТИКЕ ИЗУЧЕНИЯ)

1

Своего рода посредствующим звеном между песенными и прозаическими видами исторического эпоса послужили героические сказания. В качестве особого жанра русского фольклора они начали изучаться недавно, хотя история исследования некоторых из этих сказаний насчитывает более сотни лет. Причина в том, что произведения этого жанра успели почти полностью уйти из живого репертуара ко времени, когда началось научное собирание устной поэзии. Поэтому большинство объектов конкретного изучения — и в их числе наиболее совершенные образцы — представлены не фольклористическими записями, а текстами, сохранившимися в средневековых рукописях. Выдающийся филолог академик И. И. Срезневский первый обратил внимание на то, что тексты этого рода не являются плодом литературного творчества, а отразили записи устных произведений.¹ Недавнее сопоставление средневековых записей и обработок с немногочисленными научными записями XIX в. позволило выставить тезис о принадлежности тех и других одному фольклорному жанру и охарактеризовать его.² Дальнейшее фольклористическое изучение русских героических сказаний имеет ряд аспектов, одним из которых, естественно, является исследование поэтики, в частности изобразительных средств. Задача эта, конечно, не может быть выполнена в одной статье, но некоторые вопросы могут быть здесь поставлены и может быть предложен путь их конкретного исследования.

Среди имеющихся в нашем распоряжении текстов сказаний большую часть составляют фиксации устных произведений, объединенных общей темой, но сильно различающихся по времени записи. Тема их — Куликовская битва 1380 г. и ряд связанных с ней событий, а хронология записей (точнее — самих рукописей, содержащих записи) — XV—XIX вв.

¹ См.: И. И. Срезневский: 1) *Задонщина великого князя господина Дмитрия Ивановича и брата его Владимира Андреевича.* — Изв. имп. Акад. наук по Отд. русск. яз. и словесн., т. VI. СПб., 1858; 2) *Несколько дополнительных замечаний к Слову о Задонщине.* — Там же, т. VII, 1858.

² *Общая характеристика этого жанра содержится в статье: С. Н. Азбелев. Устные героические сказания о Куликовской битве.* — В кн.: *Современные проблемы фольклора.* Вологда, 1971. — Кратко см. в написанной тем же автором главе коллективной монографии «Русская литература и фольклор (XI—XVIII вв.)» (Л., 1970, стр. 58—65).

Указанные обстоятельства побуждают сосредоточить внимание прежде всего именно на этой группе текстов, так как произведения, отразившие иные события, дают гораздо менее богатый материал и в отношении количества записей, и в отношении их хронологического диапазона, а наиболее ранние тексты этих произведений больше удалены по времени от исходных фактов.

След, оставляемый историческими событиями в фольклоре, далеко не всегда пропорционален их значимости. Нередко факты, с точки зрения историка малосущественные, долгое время обильно питают творческую фантазию народа — и напротив, важные исторические свершения иногда оказываются почти неизвестными в устной традиции последующих столетий. Этот кажущийся парадокс отражает, очевидно, то обстоятельство, до какой степени сильно и широко затронул исторический факт умы его очевидцев, насколько устойчив оказался в дальнейшем непосредственный к нему интерес. Естественно, что в сознании современников происшедшего и их ближайших потомков наибольший резонанс вызывают не все главные его исторические аспекты, а лишь те, которые непосредственно ими воспринимались.

Примером случая, о котором можно сказать, что богатство устной традиции отвечало исторической весомости отправного факта, может служить как раз цикл произведений, посвященных отражению татарского нашествия, который обязан своим появлением прежде всего Куликовской битве 1380 г.

Героические сказания — одна из групп произведений этого цикла, представленного, кроме того, былинами, преданиями и легендами. Поэтому изучение изобразительных средств самих сказаний в данном случае может производиться и в сопоставлении с тематически весьма сходными произведениями иных жанров. Но эти последние по времени своей фиксации не старше середины XVII в. (а в основном относятся к XIX и XX вв.), тогда как древнейшая запись героического сказания, посвященного Куликовской битве, находится в рукописи, датированной 70-и годами XV в. Это позволяет в какой-то мере проследить и эволюцию художественных приемов на протяжении пяти столетий. При несомненной общей стабильности традиционной поэтики русского фольклора хронологический отрезок такой протяженности представляется все же достаточным для эффективности наблюдений подобного рода.

Непосредственным объектом сопоставлений удобнее всего избрать Сказание о Задонщине, которое сохранилось в шести рукописях (не считая фрагментов его в текстах Повести о Мамаевом побоище). Старший из этих списков — XV в.: ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 9/1086 (далее — КБ); два — XVI в.: ГИМ, Музейское собр., № 2060 (далее — М1) и № 3045 (далее — М2) и три XVII в.: ГБЛ, собр. Ундольского № 632 (далее — У); ГИМ, Синодальное собр., № 790 (далее — С); БАН, № 1. 4. 1, Ждановский сборник (далее — Ж).³

Мысль о восхождении списков Задонщины к устным оригиналам, впервые высказанная И. И. Срезневским на матерьяле двух известных в то время текстов КБ и У, была позднее особенно подробно аргументирована — уже с привлечением всех шести текстов — в докторской диссертации А. И. Никифорова, а затем энергично поддержана (независимо

³ Тексты Задонщины ниже используются по последнему их изданию в кн.: Слово о полку Игореве и памятники Куликовского цикла. М.—Л., 1966, стр. 535—556.

от него) В. Ф. Ржигой, который писал, в частности, что в рукописях есть «неисправности текста», которые «явно обнаруживают свое звуковое, а не графическое происхождение».⁴ Более всего говорилось об устном происхождении текста КБ. В. П. Адрианова-Перетц еще в 1948 г. подчеркивала, что это — «запись, сделанная по памяти»,⁵ а согласно относительно недавнему уточнению Д. С. Лихачева, «этот список представляет собой запись по памяти, сделанную Ефросином — любителем народных произведений».⁶

Так как в КБ есть мелкие искажения и интерполяции, которые не могли присутствовать в непосредственной записи устного текста на слух или по памяти,⁷ то очевидно, что сама запись была произведена еще ранее появления рукописи КБ. Что касается позднейших рукописей Задонщины, то и их восхождение к устным оригиналам также специально аргументировалось разбором текстуальных особенностей, в связи с чем В. П. Адрианова-Перетц, рецензируя цитированную выше работу В. Ф. Ржиги и приводя ряд дополнительных текстологических наблюдений в пользу защищаемого им тезиса, вполне определенно писала об «устном источнике списков „Задонщины“».⁸ Еще ранее мысль об устно-поэтическом происхождении Задонщины поддерживали в своих работах И. Назаров, И. П. Хрущов, П. Н. Полевой, П. А. Бессонов, А. Н. Пыпин, А. В. Соловьев, А. В. Позднеев и др.⁹

Уяснение особенностей изобразительных средств, присущих героическим сказаниям (производимое на примере Сказания о Задонщине), целесообразнее всего начать с рассмотрения эпитетов. Согласно А. Н. Веселовскому, «эпитет — одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета».¹⁰ По столь же известному выражению А. Н. Веселовского, история эпитета — это не только «история поэтического стиля в сокращенном издании», но и история поэтического сознания.¹¹ Предлагавшееся позже строгое ограничение самого понятия «эпитет» вряд ли оправдано исторически и трудно осуществимо на практике: границы между определениями логическим, по-

⁴ См.: Повести о Куликовской битве. Изд. подгот. М. Н. Тихомиров, В. Ф. Ржига, Л. А. Дмитриев. М., 1959, стр. 399.

⁵ В. П. Адрианова-Перетц. Задонщина. — ТОДРЛ, т. VI. М.—Л., 1948, стр. 221.

⁶ Д. С. Лихачев. О названии «Задонщина». — В кн.: Исследования по отечественному источниковедению. Сб. статей, посвященных 75-летию С. Н. Валка. М.—Л., 1964, стр. 475. — Принадлежность текста КБ руке книгописца Ефросина установил Н. В. Рuzский (см.: Н. В. Рuzский. Сведения о рукописях, содержащих в себе хождение в Святую землю русского игумена Даниила в начале XII в. — ЧОИДР, 1891, кн. 3, отд. II, стр. 19, 27—28), позже об этом писали и другие авторы. А. Д. Седельников охарактеризовал Ефросина как «замечательного в своем роде переписчика», имея в виду круг его литературных интересов (А. Д. Седельников. Литературная история повести о Дракуле. — ИпоРЯС, т. II, Л., 1929, стр. 626). И. И. Срезневский относил текст КБ к записям «народных поэм исторического содержания» (И. И. Срезневский. Задонщина..., стлб. 340), эта мысль также повторялась затем в ряде работ.

⁷ Это было показано А. А. Зиминым; см.: А. А. Зимин. Две редакции Задонщины. — Тр. Московск. гос. ист.-архивн. ин-та, т. 24. М., 1966, стр. 25, 35.

⁸ В. П. Адрианова-Перетц. [Рецензия на кн.:] Повести о Куликовской битве. — ИЮЛЯ, 1960, вып. 2, стр. 157.

⁹ Подробно об этих работах см. в статье: С. Н. Азбелев. Куликовская битва в славянском фольклоре. — В кн.: Историческая связь в славянском фольклоре (РФ, т. XI). М.—Л., 1968, стр. 79—81, и в названной выше статье «Устные героические сказания о Куликовской битве», на стр. 40—42.

¹⁰ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 73.

¹¹ Там же.

этическим и собственно эпитетом в художественном произведении фактически исчезают.¹²

К наиболее характерным особенностям фольклорной поэтики приятно относить постоянство эпитетов. Ф. Миклошич, кажется, первым предложил претендующий на относительную полноту перечень «постоянных эпитетов» русского эпоса — определив их как «наиболее часто встречающиеся эпитеты вместе с предметами, к которым они прилагаются».¹³ Самый перечень Ф. Миклошича содержал около семидесяти эпитетов, сопровождаемых примерами (чаще всего одним, реже двумя, в некоторых случаях — до пяти) названий таких «предметов».¹⁴ Новейшие исследования показывают не только гораздо большую широту действительного состава постоянных эпитетов русского эпоса, но и относительность самого понятия «постоянный эпитет». Кроме случаев достаточно прочного соединения определяемого существительного преимущественно с одним эпитетом, более распространены примеры нескольких «постоянных» эпитетов для одного определяемого предмета или понятия, а также такие случаи, когда, помимо одного или двух наиболее «постоянных» эпитетов, существительное имеет большое число свободно сочетающихся с ним определений (иногда более двадцати). Эти факты, установленные на широком материале А. П. Евгеньевой, стали прочным достоянием нашей науки.¹⁵

Для изучения поэтики того или иного жанра представляет интерес и другая сторона относительности этого «постоянства»: степень разнообразия определяемых одним и тем же эпитетом предметов и понятий, свойственная данному жанру в эпоху его широкого бытования, выясняемая путем соотнесения с употреблением тех же эпитетов в другую эпоху и преимущественно в других жанрах устной поэзии. Под этим углом зрения мы и попытаемся сопоставить эпитеты Сказания о Задонщине (извлеченные из всех его списков) с материалом фольклористических записей. Хотя вообще эпитет — не обязательно прилагательное, для нашей конкретной задачи объектом сопоставлений целесообразно избрать все прилагательные, выполняющие в тексте соответствующую эпитету или близкую синтаксическую функцию (кроме прилагательных-определений для сравнений были взяты и несколько прилагательных в функциях подлежащего и сказуемого). Полученный материал распадается на несколько групп, каждую из которых удобнее представить отдельно. Параллели приводятся в контексте, без чего трудно определить степень сопоставимости того или иного примера с конкретными употреблениями эпитета в текстах Сказания о Задонщине.¹⁶ Контекст же последнего не приводится, поскольку

¹² См.: В. Жирмунский. К вопросу об эпитете. — В кн.: Памяти П. Н. Сакулина. М., 1931.

¹³ Ф. Миклошич. Изобразительные средства славянского эпоса. — В кн.: Древности. Тр. слав. комис. имп. Московск. археол. общ., т. I. М., 1895, стр. 220 (статья является посмертной публикацией исследования, завершеного в 1889 г.).

¹⁴ См. там же, стр. 226—227.

¹⁵ См.: А. П. Евгеньева. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. М.—Л., 1963, стр. 298—338 (раздел «Постоянный эпитет»). Об этом исследовании см., например, в кн.: Ф. П. Филин. Происхождение русского, украинского и белорусского языков. Л., 1972, стр. 511.

¹⁶ Все фольклористические записи цитируются по последним научным изданиям соответствующих собраний (собрание П. В. Киреевского — по первому изданию, поскольку второе — точная его перепечатка). При подготовке статьи автором были использованы словарные картотеки Ленинградского отделения Института языкознания АН СССР и Филологического факультета ЛГУ. Небольшая часть приводимых ниже примеров уже привлекалась другими авторами для сопоставлений с дру-

это, с одной стороны, потребовало бы чрезмерного увеличения объема статьи, а с другой — не могло бы совершенно устранить целесообразность обращения к полному тексту соответствующего списка.

2

Первую группу составляют эпитеты, всем сочетаниям которых в Сказании о Задонщине без особого труда нашлись точные соответствия в фольклористических записях. Хотя в большинстве таких случаев может быть приведено значительное количество равнозначных параллелей, мы ограничиваемся по большей части одним примером для каждого употребления эпитета.

Безбожный — Мамай (У). — И будет на Мамай безбожного победа (Аф. III, 39).

Божий — мать (М2), милость (С), церкви (С). — Сидит в чистом поле сама пресвятая богородица мати божа (Майк., 429); Сберегла тебя матушка и от ветра, и от вихоря, и от божей тебя милости (Бусл., л. 2—2 об.); Божьи церкви с дымом пушпу (Кир. II, 93).

Большой — боярин (М1). — По той широкой дорожке идет тут царев болшой боярин князь Борис сын Петрович Шереметев (КД, 438).

Болярский — дети (У, М1, М2, С), жены (КБ). — Гой еси ты, Костя Новоторженин и Лука, Моисей, дети боярския, уже Васку меня бьют (КД, 328); А гуси-ты на мори бояра, лебеди боярицкия жены (Глф., I, 562).

Борзый — конь, комонь, комони (КБ, У, М1, М2, С). — А-й опседайте скорее мне коня борзаво (Грг., III, 205); Ворвался же твой борзый конь (Кир. НС, I, 35).

Булатный — меч, мечи (КБ, У, М1, М2, С). — Брал себе он саблю во-струу и копые долгомерное, и меч булатный (Рбн., I, 427).

Вечный — память (С). — Коронили его, все запели вечну память (Сад., 330).

Восточный — страна, сторона (У, М1, М2, С). — Повеют ветра буйные со восточной со страны (Бесс., V, 154).

Высокий — места (М2). — Из-за того места за высокого (Рбн., I, 470).

Гордый — гордому бог противится (С). — Гордым бог противится, а смиренным дает благодать (Даль, сл., I, 378); Спасибо, сестрицы подруженьки, мои гордыя боярушки (Коп., 32).

Гусиный — стада (С). — Обернулся ясным соколом, поднялся повыше стада гусяного и стал хватать — побивать гусей (Аф., II, 289).

Каленый — стрелы (С). — У каленых стрел железцы повывинимал (КД, 313).

Крещеный — вера (У). — Доставлял он ю во верушку крещоную (Рбн., I, 84).

Лебединый — стада (У, С). — Вылетало стадо лебединое, а другое стадо гусяное (Шейн 1898, 529).

Медвяный — чара, чаша (У, М1). — Пьют, едят из чаши медвяной (Бусл., л. 6 об.).

Медовый — чары (М2). — Веселая беседушка, где батюшка пьет, <...> за чаркою медовою за мной молодой шлет (РССЛЮИЯ).

гимн текстами. Все цитаты сверены по первоисточникам. Перечень их сокращенных обозначений — в конце статьи. Последняя цифра каждой ссылки означает номер страницы.

Молодой — князи (М1), люди (М1), младым память (КБ, У, М2, С). — Молод князь — молода и дума (Даль, сл., II 332); Завез меня сам молод князь (Кир. НС, I, 11); Молодым людям на удивление (Рбн., I, 391); Старым людем на послушанье, а молодым ради памяти (Вар., 15).

Мужеский — сыны (КБ). — Откажи тко, братеуко, пюжу сыну мусскому (Врн., 22); Поученьице теперича великое, поученьице теперича как бы мужево (БПЗБ, 201).

Острый (вострый) — меч (КБ). — Ой дайте мне коня воронца, коня воронца й острого меча (Ант.—Драг., I, 31); Выхваццу молодзец востры мечь (Шейн 1874, 301).

Полунощный — страна (КБ, У, С). — Повернул в ту сторону полуночну (Аст., II, 830).

Премудрый — Софeya (У). — Храм соорудил а и во имя Сафеи Премудрыя (КД, 414).

Православный — вера (КБ, У, С, Ж), Русь (КБ, С). — Я всегда стоял за веру православную, православную Русь, христианскую (Кир., VII, приложения, 5); А и ради матушки поедем свято-Русь земли, а ради той ли-то веры православныя (Глф., I, 529).

Правый — рука (КБ, У, М1, М2, С). — Не смел спустить руки правыя, сабли кровавыя (Рбн., II, 269).

Пресвятой — богородица (КБ, М1). — Другу церковь матушке да пресвятой богородицы (Глф., I, 176).

Пречистый — богородица (М1), мать (У, М2, С). — Бога тут прославил, пречисту-ту мать богородицу (Мрк., 345); Он заутрену служил пречистой богородице (Глф., II, 152).

Серый — волци (КБ, У, М1, С). — Обсиделся Задонский князь Дмитрий Иванович мало — бежит по чисту полю стадо серых волков (Аф., III, 41).

Сладкий (солодкий, сладный) — меды (У, М1, М2, С). — Да й положены туды да ей меды сладкий (Глф., II, 128).

Смиранный — смиренному дает благодать (С). — Гордым бог противится, а смиренным дает благодать (Даль, сл., I, 378); По образу встает он смиренному (Тих.—Мил., 211).

Сырой — земля (КБ, М2). — Повалили Илюшу на сыру землю, стали вязать его ремнями моржовыми (Аст., II, 353).

Тяжкий — раны (КБ). — Тяжки мне раны палашовыя (Чулк., 167).

Черный — ворон (М1, С), земля (С). — Птица черный ворон не пролетывал (Рбн., I, 23); Я засыплю тело песком желтым, а на верх того землей черною (Шейн 1898, 242).

Чистый — поле (М1, С). — Посмотрите в чистое поле (Рбн., II, 151).

Шелковый — опутины (С). — Он прырвал опутины полковые (Грг., I, 349).

Широкий — поля (М2). — Опустился калика на тыи поля, на тыи поля на широкия (Глф., III, 59).

Вторая группа — это эпитеты, в отношении которых точные параллели употреблению их в Сказании о Задонщине удаётся привести не для всех случаев. Здесь точные соответствия подкреплены — подобно предыдущей группе, — как правило, одним примером, а для приблизительных

соответствий приводятся обычно несколько наиболее близких по значению параллелей.¹⁷

Белый — кречет (КБ), ковыла (КБ), руки (С). — Не ясен сокол по горам летал, ни белой кречет перепархивал (Кир., VI, 191); Девушка чернавушка сохватола Василья за белы руки (КД, 330); Из под белой березки кудреватой (Глф., I, 256); Да з руты, да з мяты, да з белой лилеи (Шейн 1890, 133).

Буйный — похвалы (С), словесы (КБ, М1, С). — Как стал молодец упиватися, буйными словесами похвалятся (Кир., V, 175); Нам сулили буйну плату (Вир., 42).

Быстрый — Дон (КБ, У, М1, С, Ж), река (У, М1, М2, С). — На матушку на Волгу, на быстру реку (Кир., VI, 25); Потому быстра река Дунай словет (КД, 337); А и ты мать быстра река, ты быстра река Смородина (КД, 427); Якори метали во быстрой Днепр (КД, 296).

Великий — беда (У, М1, М2, С), войско (У), гром (КБ, У, М1), Дон (КБ, У, М1, С), Дунай (У), имя (С), князь, князи (КБ, У, М1, М2, С, Ж), места (У, М1, М2), молнии (С), Новгород (КБ, У, М1, С), обида (У), победа (С), полки (М1, М2, С), прадед (С), радость (С), раны (У), рать (У), Русь (М1), силы (С), стук (КБ, У, М1, С), тучи (КБ), честь (С). — Я за что ж беды велики принимал (Соб., V, 95); А не лучше ли забросить теперь войско нам великое (Глф., II, 674); Привезите ево ко городу ко Киеву, ко великому князю Владимиру (КД, 356); Грозный царь <...> взял Великий скобы Новгород (Кир., VI, 102); Тут царю за беду стало, за великую обиду показалось (Гул., 72);¹⁸ И собирают войска полки великие (Глф., II, 660); Сам радовался радостью великою (Рбн., II, 280); Излечить ему эти раны великия (Глф., I, 361); И со свой-ли рать-силою великою (Глф., I, 274); Пошла тая силушка великая (Рбн., II, 80); Выставала туча темная <...> со великими пригрозамы (Рбн., I, 343); Не ждет он чести великия (Рбн., II, 131); Что это за великая буря прошла (Сад., 47); Ай стоит-то высоко гора великая (Мрк., 254); Будешь ты, Илья, великий богатырь (Рбн., I, 318); Наградил его казною великою (Аф., I, 425); Хочем дару великого, поклону низкого (Коп., 50); Прошла та слава великая (КД, 312); С Миколаем угодником, великим помощником (Майк., 486); Первая поклажа моя — град велик Казань (Майк., 522); Как поехал на тот на шум и на гам на великия (Рбн., II, 149).

Вещий — Боин (М1), Боян (КБ), боярин (У), гудец (С), сивец (С). — И седлал себе маленького сивушка-бурушка и вещаго ковурушка (Рбн., II, 618); И в это же время ему проговорил суций-вещий конь (Глф., II, 251); А-й на той же на бирёзы на белое сидит птица, птица вещая (Грг., I, 277); Провещитца птица вещая ворон черныя (Глф., II, 397). Свидетельство о том, что эпитет «вещий» прилагался в древнерусской устной традиции и к имени человека, содержится в Повести временных лет: «И прозваша Олга вещи: бяху бо людие погани и невегласи».¹⁹ Такое употребление этого слова сохранилось в народных говорах.²⁰

¹⁷ Для каждого эпитета сначала даются примеры точного соответствия, причем последовательность их отвечает общему алфавитному порядку определяемых данным эпитетом существительных, которые извлечены из текстов Задонщины. Затем — примеры приблизительных соответствий, соотнесенных, насколько это представилось возможным и целесообразным, с тем же порядком определяемых существительных.

¹⁸ В позднейшем издании (Былины и песни Южной Сибири. Собрание С. И. Гуляева. Новосибирск, 1952) на стр. 152—155 опубликована, по-видимому, другая запись этой песни от того же исполнителя.

¹⁹ Повесть временных лет, ч. I. М.—Л., 1950, стр. 25.

²⁰ См.: Словарь русских народных говоров, вып. IV. Л., 1969, стр. 228.

Добрый — конь, кони (У, С), узорочье (М2). — Он садился тут Илья да на добра коня (Глф., I, 111); А добрые кони по семи рублей (Рбн., I, 264); Повыкуплю товары новгородские, худые товары и добрые (Рбн., II, 246); Худо и добро, злато-серебро (Соб., I, 298).

Железный — врата, ворота (КБ, У, М1, С), забрало (М1, М2). — Она пошла к широким воротам железным, отпирала ворота железные (Кир., V, 173); Надел Илья Муромец латы железные (Рбн., I, 454); Накатили на него плиту железную (Онч., 117); За запором железным, за заслоном медным (Рбн., II, 701).

Зеленый — ковыль трава (У), ковыла (С), мурова (М2). — Росла трава шелкова, зеленая мурава (Шейн 1898, 108); Зачем, конь, травы зеленые не ешь (КД, 472); Поростет в лугах зелена трава (Шейн 1898, 478).

Златой, золотой — доспехи (С), колодицы (У, М1), колоколы, колокольцы (С), Орда (С), персты (КБ, М1), слова (С), стремя (КБ, У, М1), струны (С), шелом (М1). — Не бывать твоей Опраксии в Золотой Орды (Глф., I, 330); Да приведите мне коня да золотые стремяна (Грг., I, 190); Берет он гусли звончаты со хороши струны золоты (КД, 454); А на буйну голову клади злат шелом (КД, 311—312); Тогда тебе здам да латы золоты (Грг., I, 412); Не золота-звонка труба вострубила (Рбн., I, 174); Руки золотые, да горло мишурное (Даль, сл., II, 691); А носит она руку белую, а белу руку с золотым перснем (КД, 469); Откройте, оци ясные, сговорите золоты уста (Барс., I, 74—75).

Злаченный, золоченый — доспехи (У, М1, М2), калантыри (КБ), колоколы (У, М1), колоколци (КБ), шеломы, шлемы (КБ, У, М1, М2). — И скоро Хотенка облатился, обкольчужился, и накатывал на головушку злачен шелом (Рбн., I, 494—495); Овивать-то поясами золоченыма (Мрк., 257); Ко тоцоньем столбам, золоцоньем кольцам (Грг., I, 44); Положил Добрынюшка Микитинич а свой перстень-то злаченыя (Глф., I, 284—285); Натягивал тетивочки шелковыя на тыя струночки золоченыя (Рбн., I, 169).

Каменный — горы (М1, М2, С), град Москва (М1, С). — А не держут ево горы каменны (КД, 487); А женись ты, царь, в каменной Москве (Кир., VI, 115).

Красный — дни (КБ, У, М1, С), град Москва (КБ). — Старость не радость, не красные дни (Даль, сл., II, 187); И всему красному городу Киеву (Глф., II, 184); Он приехал тогда да ф красен Чернигоф град (Грг., I, 251); Из славнова Ростова красна города (КД, 370).

Крепкий — 70 бояринов (С), воеводы (С), доспехи (С), князи (М1), крепость (У). — Все князи, бояре к обедне идуць, <...> крепкие воеводы московские (Кир., VII, 7); Крепки доспехи на могучих плечах (Кир., III, 101); Москва крепостью крешка (Кир., X, 10); А й у ворот крепки сторожи да поставлены, а й стоят сильние да могучии да богатыри (Глф., III, 76).

Литовский — богатыри (С), земля (КБ, У, М1, М2, С), мечи (У, М1, С), паны (У). — Во тую землю во Литовскую (Глф., I, 169); Князя литовского дочь (Глф., II, 270); А Смоленец есть строеньице литовско (Глф., II, 529); Во чистом поле на литовском не рубжиче (КД, 472).

Милый — брат, братие, братьеца (КБ, М1, Ж), дружина (С), младенец (У, М1), панове (У). — И меж собою таково слово молвили: Братцы милыя, хто у нас наперед приедет до Киева, а каво не будет опосле и нам ехать таво сыскивать (Аст.—Мтр.—Скр., 171); Ты кормилец, сокол, милый брат (Шейн 1898, 407); Да першая моя туга што од милого друга (Шейн 1887, 425); Пожалел тогда своего-та чяда милого (Мрк., 529).

Многий — дружина (КБ, У, С), множество (М1), орды (С), раны (С), силы (У, М1), стады (С), удальцы (С). — Собрано многое множество народу (Смрн., 485); Ище сильней-от хвастат да многой силою (Грг., III, 622); Говорят-то многи людюшки (Соб., V, 45).

Поганый — басурманы (У), Мамай (КБ, У, М1, М2, С), полки (У, М1, М2), пес Мамай (КБ, С), поля (М1, М2), рать (М1), татары, татарове (КБ, У, М1, С, Ж), фрязове (С), хинове (У), царь (С). — Первее того испридрал ярлыкы Мамаю поганого <...> нечего с нас будет взять Мамаю безбожному, псу смердящему (Аф., III, 37—38); Одолели тут поганые татарове (Рбн., II, 82); А я ведь роду поганого, поганого роду некрещенаго (Рбн., II, 439); И увидел, что тут стоит шесметная сила войская — поганая (Смрн., 417); Мы летаем-то от пана от поганого (Глф., II, 144); Из той ли из Орды, братцы, из поганой (Соб., VI, 282); В поганое царство Кудряниское (Рбн., II, 281).

Половецкий — земля (КБ, У, М1, М2, С), поле, поля (КБ, У, М1, С). — Царь Саул Леванидович поехал за море сенея в далну орду в Полувецку землю (КД, 403).

Русский — богатыри (М2, С), бояре (У), братья (С), воеводы (У), господин князь (КБ), жены (У, М2, С), земля, земли (КБ, У, М1, М2, С, Ж), кинжалы (С), князь князи (КБ, У, М1, С), люди (У), мечи (У, М1), полки (С), поля (У), слава (М1), сыны (У, М1, М2, С), удальцы (У, М2, С), царь (КБ, С), чудотворцы (С). — Всех я знаю русских могучих богатырей (Рбн., II, 160); Да тут-то ведь он еще думал есть со князьями, со бояры со русийскима (Глф., I, 424); В свои земли во Руския, во свою матушку в каменну Москву (Кир., VI, 157); И тому татары дивовалися, каковы руски люди крепкия (КД, 345); Не охвота за царя итти за русскаго (Рбн., I, 242); За щитом он взял русскую красавицу (Глф., I, 368); Он простилсе со всеми русьскима богатырьми (Онч., 9); И на руски поляницы удалыи (Глф., II, 678); Ты ведь есть роду русьского (Глф., I, 38).

Святой — богородица (У, М1, М2, С), Борис и Глеб (С), Владимир (С), князь Владимир (М1), Софeya (КБ, М1, С), церкви (КБ, У, С), чудотворцы (С). — Святые князья благоверные, два брата Борисе и Глебе (Бесс., III, 634); У святых мощей да у Борисовых (Глф., III, 176); Хочет крашен Киев в полон взять, святые церкви в огонь спустить (Тих. — Мил., 104); На память было святому Николе чудотворцу (Бесс., III, 572); Обедню пел Киприян святой (Бесс., III, 673); святые образа были поколоты (Глф., I, 430).

Сильный — бояре (С), ветры (КБ, М1, С), воеводы (С), волци (С), гром (С), град Москва (У, М1), доспехи (У), зори (С), молнии (У, М1, С), небеса (С), полки (У, М1, М2), рать (КБ, У, М1), тучи (У, М1, С), удальцы (С). — А не сильная туча затучилася, а не сильни громы грянулы (Джемс, 12); Сильна рать воеводою (Даль, сл., IV, 185); Соберем рать-силу великую и будем драться с Мамаем безбожным (Аф., III, 38); И не две сильнии горы вместо скатаются, и как два сильных могучих богатыря сражаются (Глф., II, 637); Конь под нею как сильна гора (Рбн., I, 23); Орда сильна настугае, печаль тоску разважае (Чуб., V, 1093); Ко силному царству Московскому (Джемс, 8); Як и тцемныя хмарычкы, як и у сильныя дожчакы (Шейн 1893, 178); На синем море сходилася погода сильная (Рбн., II, 248); Будто два сильнии оболка вместо солеталисе (Глф., III, 207); Сильне поляничцо удалое (Глф., II, 98).

Синий — молнии (КБ), небеса (У, М1, С), облакы (КБ). — Небеса вы синии раздайтеся (Рбн., II, 701); Ах там на небе сине оболочки (Шейн, 1887, 267); Ей верх Бескида, верх зеленого, синия мгла, ей синия мгла

(Гол., II, 43); Да были грозные тучи, да лили синие дожди, синие дожди да могилушку размыли (Шейн 1898, 365).

Татарский — доспехи (У, М1, С), земля (У, М1, М2), золото (У, М1, С), кости (У, М1, С), полки (У, М2), рать (У, М1), сабли (М1, М2, С), сила (У, С), телеги (С), трупы (У, М1, М2, С), узорочья (У, М1), шеломы (У, М1, С). — Наложил на меня службу несносную, ехать в землю татарскую (Глф., II, 449); Разлетелися татарские косточки (Рбн., II, 96); Набрал силы он татарский (Глф., I, 119); Ввалилсѣ в трупья всё поганья, в татарския (Мрк., 408); Как раскинул плащи татарския (Глф., II, 189); Распорю я теперичу татарску грудь (Глф., II, 675); Отрубил <...> буйну голову его татарскую (Глф., II, 675); Он отводил востро копьё татарское (КД, 422); И поехал в силу-войско татарское (Рбн., I, 267); Да тем решилое царство татарское (Глаф., III, 358).

Храбрый, хоробрый — дружина (М1, М2, С), Литва (М1, С), паны (С), Пересвет (КБ), плечи (М1), полки (С), сынове (М1, С), удальцы (М1). — Брал свою дружиниушку хоробрую (Рбн., I, 43); К каменной Москвы к хороброй Литвы (Глф., II, 222); По моему плечу да по храброму (Рбн., II, 275); Сын храбер под небеса ушел (Мтр., 104); Заплачут шевці, кравці и всі храбриі молодці (Чуб., IV, 89); Видел ли ты, калика переходяжая, храброго воина да Илью Муромца (Глф., I, 275); Только ведь молодец жив бывал, да тому хоробру такова слава (Глф., III, 381).

Христианский — вера (КБ, У, М1, С, Ж), кровь (У, М1, М2, С), трупы (У, М1). — Ходи-гуляй по чисту полю и стой за веру христианскую (Рбн. 1, 302); Не проливал бы крови християньский (Глф., III, 48); Людом храстианским речки-озера запруживае (Рбн., II, 697); Не носить же мне народу христанского (Глф., I, 132).

4

К третьей группе отнесены эпитеты, обнаруженные на данной стадии обследования фольклористических записей в сочетаниях, близких тем, которые находим в Сказании о Задонщине, но без точных соответствий. Состав приводимых для этой группы параллелей определяется стремлением представить материал, который может рассматриваться в той или иной мере как родственный находящемуся в Задонщине.

Бедный — дети (С), жены (С), царь Мамай (С). — Она плакала о вдовах, о сиротах, о бедных головах (Глф., III, 360); Да и то ли князю за бедно стало (Глф., III, 245); Беден бес, что у него бога нет (Даль, посл., 44).

Безумный — муж (С). — Безумный хвалится да молодой женой (Глф., I, 181); Зародилося чадушко безумное (Соб., I, 529); Безумная голова, знать ты далеко была (Сад., 121).

Берчатый — хоригови (КБ). — Выходил тут дородне-доброй молодець <...> из-за тоя он скатёрки-то берчатья (Кир., III, 62); Не выходи из-за занавесочки, не выступай из-за берчатой (Шейн 1898, 454); Пеленала <...> во пелены да берщятья (Онч., 180); А бершатые-те сумочки развешали (Онч., 197); Он берщатыми-ти скобками побрякиват (Онч., 143).

Бесерменский, бурсорменский — боданы (КБ, У, М1, С), шеломы (С). — А ис Криму ли братцы, из Ногаю, ис тоя ли орды бесурманския (КД, 435); А добилсѣ до копья до бурсоменского (Грг., III, 476); Разобьемте, братцы, бесурмански корабли (Чулк., 180).

Благородный — чада (С). — Не ударил, потому тот тоже из благородных (Сад., 367).

Былой — дела (С).. — Про жилое, про былое говорила, про единое словечко позабыла (Соб., III, 164); В былые годы, когда мать ребенка засыпала, ее вместе с мужем на ночь в церковь ставили (Сад., 247).

Ведомый — дружина (С), полководцы (М1). — Кажись все знает, все ему ведомо (Аф., II, 186);

Гораздый — гудец (У, М1, С), персты (У, М1). — Горазд ты на пергудке, чирей тебе под губки (М. слов., 126); Он горазд играть в гусельшка яровчаты (Глф., I, 189); Я об ём горазно выла (Суд., 454); Со умильной со горазной со причетью (Шейн 1898, 379); Ты, Добрынюшка, говорить горазд (Рбн., I, 269); Жил был кузнец, молодой парень, и работать был горазд (Сад., 249).

Готовый — конь (КБ, У). — А ише бытёте вы, силушка готовая (Грг., III, 67); А что к утру к свету чтобы головы были (Глф., I, 497).

Грозный — земли (М1). — Грозен враг за горами, а грозней того за плечами (Даль, сл., I, 397); В некотором царстве <...> жил-был грозный царь — славен во всех землях (Аф., II, 79); Наступило время грозно — холодная зима (Соб., V, 79); Течет река Смородинка быстра и грозна (Рбн., II, 572).

Гусельный — словесы (КБ, М1), песни (У). — Ай же ты, детина приезжая, скоморошная, гусельная (Рбн., I, 274); Выезжае противу дома Бермятова, заиграл он в доску гусельную (Глф., III, 295).

Дивный — удальци (КБ) — Был богатырь чюдный, что во весь же мир он дивный (Глф., I, 97).

Дорогой — узорочие (У, М1, С). — А взимает княгина, дивуется: да не дорога камочка заморская, а й дороги узоры заморский (Глф., I, 618); У моей благосуженой <...> дорогия ферязи, коротеньки петелки, жемчужны пуговки (Коп., 48); Не дорога камочка, узор хитер (КД, 293).

Жалостный — песни (У, М1, М2, С). — На жалостные слова жалостный и напев (Даль, сл., I, 525); Мижи тых пташечек вязюлька слезно жалостно кукуиць (Шейн 1874, 473); Запел тут удалый песню жалкую (Рбн., II, 399); Запел он таково жалосливо (Мол., 149).

Живой — струны (КБ, У, М1), хоругови (У). — За те живы мосты калиновы (КД, 446); Живой нитки не покинули (Даль, сл., II, 547).

Злой — бусорманы (У), время (М1, М2, С). — Стоят злые нехристи и нещадно бьют мать его бедную (Аф. лег., 132); Злее злого татарина (Даль, сл., I, 683); Уж как были на молодчика злы-лихи люди, доложили-дonesли самому королю (Мрк. ЭО, 119).

Кованый — рати (У, М1, С). — Кован еси, брат; сам еси оловян; а сердце свое воцано, ноги твои камены, от земли до небес (Майк., 561—562); На том на коню лежит ковано седло (Соб., VI, 103); Все кузны исходил, а не кован воротился (Даль, сл., II, 128).

Кровавый — зори (М1, С), оболока (КБ). — Протекли реки кровавые (Баз.—Раз., 69); Твоя казна кровавая (Кир., IV, 118); Утрите вы слезы кровавые (Аст.—Мтр.—Скр., 151); Кривава ніч минае (Ант.—Драг., I, 185).

Легкий — топори (КБ). — Он имел у ся палицу тежолую, он тежолую палицу, не лёккую, он не лёккую палицу — девяносто пуд (Онч., 259);²¹ У тебя рука лёкка и перо остро (Мрк., 434); Как сядились казаки на легки стружки (Глф., III, 38).

Летний — птица (У, М1, С). — Так возьму, бедна горюшица на белые на ручушки косату лётну ластушку (Чист., 302); Да й по травкам, по

²¹ Ср.: «Легкий. Об огнестрельном оружии: слабый выстрелом, недалеко хватающий; также не меткий, неверный выстрелом. Легкая пицаль. Арханг. Шенк.» (Опыт, 102).

муравкам, да й по летним дорожкам (Шейн 1898, 139); Не греть солнцу против летняго (Шейн 1898, 207); Что со летнию сторонушку не погода подымается (Шейн 1898, 507).

Лихой — крамольники (М2). — Лихи, лихи на нас люди, ближие соседи (Соб., V, 331); Тут лиха была на молодца своя братья (Соб., I, 39); От черта крестом, от свиньи пестом, а от лихого человека ничем (Даль, сл., II, 257).

Малый — дружина (С). — Прибили казаки тех татар не малое число (КД, 345); Доставался этот ковер малому мужу (Шейн 1898, 88); Мал да удал, всех людей перебил, и царю не спустил (Даль, сл., II, 293).

Небесный — птицы (КБ). — Кабы была на небо лестница, мы прибили бы мы всю силу небесную (Глф., II, 413); Уш ты ой еси, Соловей Блудимирович! Мне казалось, у тебя фсё да по-небесному (Грг., III, 143); Если будет тебе вольная там волюшка от этого бладыки от небеснаго (Барс., I, 65).

Невеселый — Русская земля сидит невесела (У). — Моя милая невесело сидит (Зел. АГО, 249); А я, добрый молодец, невесел гуляю (Коп., 10); Стоит борзый конь, только невесел (Кир., IV, 110).

Немецкий — сулицы (У, М1, С), шелома (КБ). — Берите сабельки востры да берите копыя немецкия (Аст., I, 178); И сковали ему ноги резвыя в те ли железа немецкия (КД, 406); Дам сапошки зелен сафьян со темя подковами немецкия (КД, 451); У нашего князя молодого есть ружья турецки, замки немецки, стрелки молодецки (Шейн 1898, 438).

Нынешний — повести (У, М1, С). — И позабудут сватушки братцы родимыи, оны нынешню напасть-беду великую (Барс., II, 40); Уж как нынешни люди догадливые, переводливые (Кир. НС, II, 1, 3); Как по нынешним годам да по бедовым лучше на свет человеку не родитися (Барс., I, 288).

Окованный — рати (У). — Налагал <...> седельшко черкаско окованое (Глф., III, 131); Двух рестантов, в железа окованных, привезли (Зел. Вят., 142); Я замнула бы в ларчи да окованыи (Барс., II, 219).

Остальной — воеводы (У). — Там сидит да плачется остальной мужик (Аф., I, 329); Поцести моих подруженек в остальныя да в остатныя (Шейн 1898, 720).

Похвальный — повести (У, М1, С). — И говорит он рець похвальною (Рбн., II, 694); Только дай-ко мне похвальной лист, и напиши Владимир ты своей рукой (Глф., II, 638); Отмешшу разве тебе, собака, я слово похвальнёе (Мрк., 44).

Преславный — Русь (У). — Выпадаеть во сине море до преславного до острова (Соб., VI, 4); Я преславнейшу Москву изошел (Соб., V, 289).

Ратный — время (У, М1, С), дух (У, М1, С). — Как ратная силушка великая да как тут-то она отпралялася (Глф., I, 455); А й на то ли на ратно на смертно побоищо (Глф., II, 706); Как со вечера ратны причащалисе (Грг., III, 526); А зовет на место на ратнее (Рбн., I, 298); Принимайтесь-ко вы, ребята, за дело ратное (Глф., II, 641).

*Рожный*²² — земли (КБ). — Сами пошли скитатися по разным странам (Рбн., II, 54); Обучаться всяких хитростей, мудростей и всяких языков разных (Рбн., I, 259).

Сановный — бояре (КБ). — Она ростом-то высокая и саном-тым она сановитая (Рбн., I, 385).

Сенный — стоги (М1). — Паленица на коне как сенна кошна (Рбн., I, 23); Да сидит-то молодец да как сенна кучя (Мрк., 503).

²² Рбзный — разный (КСРПГ).

Славный — град Москва (КБ, У, М1, М2, С), Днепр (С, Ж), имя (У, М1). — Во славном во Нове-граде жил Васильюшка Буслаевич (Рбн., I, 111); А й посылае Батыга скорых гонцев да во Киев славен град (Глф., I, 257); Да приехали они-то всё во матушку в славну камянну Москву (Мрк., 185); Еще славная матушка быстра Волга река (Глф., III, 118); Да у славной у речки у Смородины (Глф., II, 15); Как по имени Ильюшка славен Муромец (Глф., III, 119); По прозванию славно Иваныщо (Глф., III, 307); Который хвастает славным отечеством (Рбн., II, 104).

Старый — старым повесть, стару помолодиться (КБ, У, М1, М2, С). — Молодые идут — надвываются, а старые идут — они наплачутся (Глф., I, 315); А ездил-то стар по чисту полю и от молодости да стар до старости (Глф., I, 533); И садилсэ старой да на добра коня, и клал-ле старой да ноги резвыя (Грг., III, 505); Он сам на коне как ясен сокол, со старым веть денег не годилося <...>, коню веть под старым цены не было (КД, 505).

Судный — место (М1, С). — Тут увидели его что судьи судные (Агр., 77); Под судныя лавки, под красно окошко (Соб., VII, 132).

Суженый — место (У, М1, М2). — Потонуть да, звать, им сужено в синем море (Барс., I, 262); Во длани судинушка плескала, до суженых голов да добералась (Барс., I 252); Не суженый кус изо рта валится (Даль, сл. IV, 356).

Темный — князья (С), князья ординские (С). — Да й побьют-то нас татары во темной орды (Глф., II, 84); Приезжает тут Илья да кум же темныи, Илья да кум темныи разбойничёк (Глф., I, 215).

Удалый — Литва²³ (У), люди (У), молодцы (М2), панове (С). — Сидят добрые молодцы, удалые казаки (Рбн., II, 719); Сорок молодцев удалых борцев (Глф., I, 108); Было много удалых товарищей (Рбн., II, 719).

Худой — царь Мамай (С). — Ты худая поляница ты удалая <...>, а ты мне в товарищи не надобно (Глф., III, 205); Худой муж в могилу, а хорошая жена по под-оконью (Арх., 73); А приданого-то много — чело-век худой (Глф., II, 294).

Человеческий — труп, трупы (У, М1, М2, С). — И много погибло тут напрасных душ, напрасных душ да человеческих (Глф., II, 657); Да лежит то голова тут чововческа (Онч., 300); И как всякия суставы чововчески (Онч., 143); А голова лежит звериная и туша чововецка (Рбн., II, 696).

Черкасский — шеломы (У, М1, С). — Кладет черкасское седельшко (Рбн., I, 148).

Черленый — щиты (КБ, М1, С). — Стоят во реченьки черлэны корабли (Мрк., 493); А й садилсэ-то Микита на черленой стул (Глф., II, 153); Пошли они в червленной ряд да купили червленой вяз а и дубину ременчатую половину свиенну налита (КД, 298—299).

Ярый — волци (С). — Ярых собак садите на цепь (Шейн 1898, 439); Первое угодьё — трое пчелы ярыя (Шейн 1898, 550); А не ярыя гоголи на сине море выплыли (КД, 341).

Ясный — солнце (С). — Когда воссияло солнце красное на это на небушко на ясное (Рбн., I, 10); Хвали ясно утро ясным вечером (Даль, сл., IV, 681); За частыи ясныи звезды зацапливат (Рбн., II, 70).

²³ Ср., например: король хороброй Литвы (Рбн., I, 296).

5

Незначительным оказалось число таких эпитетов, которые в зафиксированных нами примерах далеки по своему смыслу от случаев их употребления в Сказании о Задонщине, а также таких, которые в нем присутствуют, но в фольклористических записях не встретились. Есть отдельные случаи более или менее близких смысловых аналогий, не являющихся эпитетами, но созвучных эпитетам Задонщины. Ниже все эти мелкие подгруппы ее эпитетов объединены условно в одну (четвертую) группу и даны общим списком, а сравнительный материал фольклористических записей дается лишь там, где это представилось наиболее целесообразным.

Бесчисленный — множество (М1, С).

Вечный (от «вече») — колоколы (КБ, У, М1, С).

Воеводский, воеводин — жены (У, М1, М2).

Крилатый — орлы (М1), птицы (У, М1).

Мысленный — земли (С). — Пособите мне думу думати да мысли мыслити (КСРНГ); Что ль без ветра ли мои мыселки с думушкой разнесло (Липец, 72).

Неглаголаный — радость (С).

Неторенный (неторлиный) — дороги (С). — Я дитя-то неученое, я дитя неторёное (Шейн 1898, 429).²⁴

Неуготованный — дороги (У, М1, М2).

Пламенный (положенный) — вести (У, М1, М2, С). — Стены рушут, турак душут; агонь пламенной гарить (Трст., 24).

Поведенный — чары (М2). — Да ище наше-то дело подначально, подначально дело поведёное (Грг., I, 90).²⁵

Преподобный — отец (С).

Пророческий — слово (С).

Ровный — Непр²⁶ (У). — А сила-та была видь во мне ровная (Кир., III, 42); Чтобы об стороны ровным ровны (Глф., I, 272).

Сторожевой — полки (КБ). — Ай вы ей, сторожа политовские (Рбн., I, 225); Возьми меня в сторожителя (Глф., III, 52).

Фразския, франьския — кофыи (С), чары (М1).

Харалужный — берега (КБ), копыя (КБ, У, М1).

Хиновский — шеломы (М1, М2). — А возьмем себе Хинскую землю (Рбн., I, 219).

Особую группу (пятую по счету) составляют эпитеты, образованные от личных имен и географических названий.²⁷ Некоторые из них приобрели функцию постоянных эпитетов, обозначая, вместе с определяемым существительным, более или менее устоявшиеся образы устной поэзии. В большинстве же случаев сочетания такого рода устойчивости вообще не приобретают, будучи обусловлены только фактической основой содержания того или иного конкретного произведения. Для эпитетов этой группы приведены « типовые » параллели, дающие общее представление о применимости подобных сочетаний.

²⁴ Ср.: «Неторникóm (нар.) — Неторною дорокою. „Он побежал неторником“». Арханг. Шенк.» (Опыт, 128).

²⁵ Ср.: «Чарочки по столикам похаживали» (Даль, сл., IV, 582).

²⁶ Вероятно, данный эпитет здесь «с ровного Непра» — след недослышанного (или искаженного писцом) эпитета «славный» (так в других списках).

²⁷ Эпитеты, образованные от названий народов и имеющие, с нашей точки зрения, не только «географический», но и более широкий смысл, в эту группу не включены, а рассмотрены выше.

Обозначения людей по месту их жительства: мужи *новгородские* (У); жены *коломенские* (У, М1, М2). — Ср.: Еще мужики были Заолешана (Кпр., I, 45); Мужик он есть залиский (Рбн., II, 322); Мужики новгородские (Рбн., II, 353).

Наименования бояр по городу: бояре *володимерские, дмитровские, звенигородские, коломенские, костромские, московские, муромские, переславские, резанские, ростовские, суздальские, улеуцкие* (У, М1); *можайские, серпуховские* (У); *новгородские* бояре посадники (М1), посадники (У); боярин *брянский* (У, С). — Ср.: Собирались господа бояре московский (Глф., II, 442). Такого же рода наименования князей: *белозерские* (КБ, У, М1, С), *вольнский* (М1, М2, С), *киевский* (У, М1, С), *ордынские* (М1). — Ср.: Со тремя князьями новгородскими (Рбн., II, 353).

Обозначения предметов по месту, откуда они доставлены или где находятся: *московские* меды (У, М1, М2, С), обышаки (С), щиты (КБ, У, М1, С); *ордынские* сулицы (М1); *сурские* кинжалы (С). — Ср.: Как выкупил товары новгородские, <...> подоспели товары московские <...>, подоспеют товары заморские (Рбн., II, 247); И пше красное золото ордымское (Грг., III, 60). Ср. также приведенные выше примеры на эпитеты «немецкий», «черкасский» и др. Аналогичного рода обозначения животных, птиц: *белозерские* кречеты (С), соколы (У), ястребы (КБ, У, М1). — Ср.: Да по черному соболу сибирскому (Глф., II, 455).

Наименования битвы по имени собственному: *Калагская, Калацкая* рать (У, М1, С, Ж); *Мамаево* побоище (КБ, У, М1, С, Ж). — Ср.: На то побоище Мамаево (Грг., I, 614). Такого же рода названия связанных с собственным именем топографических объектов: *киевские* горы (КБ, У, С, Ж). — Ср.: Повезли-то тело бело черес три дорожоцки: черес киевску, москоську, черес питерску (Мрк., 295).

6

Разумеется, работа по выявлению параллелей практически никогда не может быть доведена до конца. Однако несомненно, что со временем по крайней мере некоторые эпитеты из второй группы переместятся в первую (а из третьей и четвертой — соответственно в первую, вторую или третью). Вероятно, однако, что некоторые случаи употребления эпитетов 2-й и 3-й групп в одной своей части представляют следы литературной обработки записей Сказания о Задонщине в рукописной традиции, а в другой части отражают понятия, теперь уже прочно забытые традицией устной. К этим же категориям относятся, очевидно, полностью некоторые эпитеты четвертой группы.

Может представиться соблазнительным отыскать в конце концов примеры, позволяющие перевести в первую группу подавляющее большинство эпитетов, встречающихся в Сказании о Задонщине. Но такого рода задача вряд ли осуществима: во-первых, за несколько столетий, прошедших между его исчезновением из репертуара и осуществлением большинства записей, из которых извлекаются параллели, некоторая часть эпитетов не могла не выйти из употребления (вследствие забвения самих определяемых понятий и других причин); во-вторых, и в научно засвидетельствованной устной поэзии более или менее «постоянными» являются далеко не все эпитеты, следовательно нет оснований ожидать этого в прошлом. Естественно, что какая-то часть эпитетов всегда представляла собой результат индивидуального творчества, без чего невозможно обновление и самого состава «постоянных» эпитетов.

Хотя какая-то часть «индивидуальных» сочетаний Сказания о Задонщине остается таковыми лишь до указания соответствий в позднейших фольклорных записях, общее количество таких сочетаний значительно, а сами они довольно разнообразны. Начатая здесь работа должна быть продолжена не только дальнейшим поиском возможно более точных параллелей к текстам Задонщины, но и путем привлечения остальных текстов героических сказаний о Куликовской битве. Составленный в результате полный словарь эпитетов сказаний этого цикла, снабженный необходимым материалом параллелей из научных записей восточнославянского фольклора, представит уже существенный интерес. Он сможет послужить, в частности, одним из прочных оснований конкретного изучения поэтической системы русских героических сказаний.

7

Отличие записей этих сказаний от тематически сходных произведений средневековой литературы состоит, между прочим, в относительной бедности фактическим содержанием. Сказание не столько повествует о реальном ходе событий, сколько выражает эмоциональное отношение к ним. Используя общие приемы описания, которые могут быть применены не только к данному историческому факту, но и ко многим аналогичным, героическое сказание самими этими приемами весьма существенно отличается от поэтических клише, которые свойственны литературным воинским повестям. Одно из таких отличий состоит в присущей сказаниям энергичной манере описания битвы. Иногда оно оказывается весьма сжатым, но бывает и развернуто в достаточно подробную и эффектную картину, выполненную с несомненным элементом восхищения ожесточенностью боя. Приведем два примера: первый из рукописи КБ, второй — из пока неизданного целиком текста, содержащего несколько уникальных цитат из героических сказаний.

«Тогда соколы и кречати, белозерския ястребы борзо за Дон перелетеша, ударившася на гуси и на лебеди. Грянуша копыя харалужныя, мечи булатныя, топори легкие, щиты московския, шеломы немецкие, боданы бесерменския. Тогда поля костыми насены, кровыи полиано».²⁸

«И ступишася велицы полцы, и крепко бьющеся напрасно.²⁹ Щепляются щиты богатырския от вострых копеев, ломаются рогатины булатныя о злаченые доспехи, льется кровь богатырская по седельцам покованым, сверкают сабли булатныя около голов богатырских, катятся шеломы злаченые с личинами добрым коням под копыта, валются головы многих богатырей с добрых коней на сырую землю и потоптаны быша. Не едины бо русские богатыри побьены быша, но да и татарских вдвое. Не токмо оружием бьющеся, но и сами о себе разбивахуся. И под трупами мнози живи умираху».³⁰

Второй отрывок (в несколько менее полном виде) приводился в исследовании С. К. Шамбинаго, который рассматривал его как вставку из устнопоэтического текста.³¹ Это вызвало возражение Б. Н. Путилова. Последний полагал, что текст сочинен самим книжником, аргументируя это такими соображениями: «Картиность, внешняя эффектность, яркость

²⁸ Цит. по: Слово о полку Игореве и памятники Куликовского цикла, стр. 549.

²⁹ Здесь: сильно, жестоко. Ср.: И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам, т. II. СПб., 1895, стлб. 312.

³⁰ Цит. по: ГИМ ОР, собр. Уварова, № 802, л. 205 об.

³¹ См.: С. Шамбинаго. Повести о Мамаевом побоище. СПб., 1906, стр. 304—302.

в изображении битвы вообще не в духе русского эпоса, точно так же как не соответствует эпосу и некоторая эмоциональная приподнятость воинских описаний. Напротив, воинские описания в былинах предельно сжаты, даже несколько суховаты и отнюдь не занимают в повествовании решающего места». Автор пишет, что «и в исторических песнях (во всяком случае старшего периода) трудно найти прямые соответствия».³²

Оставляя в стороне вопрос о точности самих характеристик, можно, однако, согласиться с их автором в том, что прямые аналогии приведенному отрывку в русских былинах и старших исторических песнях отыскать трудно. Но очевидно, что этими жанрами не исчерпывались разновидности устного творчества средневековой Руси, содержавшие воинские описания. Следует принять во внимание неизбежные особенности художественных запросов той профессионально-воинской дружинной среды, которая давно исчезла с исторической арены ко времени, когда началось записывание былин и исторических песен.

Аналогии целесообразнее искать не в этих жанрах, а в таких произведениях средневековой устной поэзии, которые наиболее непосредственно отражали запросы и настроения именно упомянутого общественного слоя. Можно привлечь не только наши сказания о Задонщине и ряд сходных, но и во многом подобные им тексты, записанные в большом числе у других европейских народов. Дело здесь не только и даже не столько в том, что татарское иго, сильно ослабив культурные связи Руси с Западной Европой, не уничтожило их, однако, полностью. Более важными представляются два других обстоятельства.

Существенно, во-первых, принципиальное тождество наиболее общих черт военного быта и воинской идеологии в странах средневековой Европы. На этом фоне принципиально уместными представляются типологические сопоставления даже с рыцарской поэзией, — несмотря на все различия между психологией, например, провансальских труверов и психологией певцов княжеских дружин Руси — особенно после установления татарского ига. Исключительная трудность исторических условий, в которые попала Русь после нашествия Батыя, естественно должна была воспрепятствовать существованию у нас общественной атмосферы, подобной той, которая способствовала развитию куртуазной поэзии на Западе. Но не могла не существовать поэзия собственно воинская, продолжавшая традиции, унаследованные от Киевской Руси.

Второе важное обстоятельство составляет одна из особенностей формирования самого Киевского государства и его культуры. Процесс этот, как известно, протекал в условиях теснейшего общения славянского населения русских земель, и особенно их нарождавшегося феодального класса, с многочисленными выходцами со скандинавского севера. Последние играли весьма важную роль в окружении киевских князей и составляли весьма значительную часть их дружин на протяжении по меньшей мере полутора столетий.³³ Для конца XIV в. столь тесное общение со скандинавами было уже достаточно далеким прошлым. Но наследие его в области воинского быта несомненно еще существовало, а суровые условия

³² Б. Н. Пугилов. Куликовская битва в фольклоре. — ТОДРЛ, т. XVII, М.—Л., 1961, стр. 124.

³³ Естественно, что при столь тесном общении не обошлось и без прямых взаимных влияний в области устного творчества соприкасавшихся народов. Примеры этого рода, относящиеся к скандинавским сагам, рассматривались в ряде работ. Исследуя один из подобных примеров, А. Н. Веселовский писал, что, вероятно, «варяги занесли к нам элементы нашего дружинного эпоса». См.: А. Н. Веселовский. Новые отношения муромской легенды о Петре и Февронии и сага о Рагнаре Лодброке. — ЖМНП, ч. CLIV, 1871, стр. 140.

общественной жизни должны были способствовать сохранению воинской поэзии того типа, который ранее получил столь своеобразное воплощение в творчестве скандинавских скальдов.

Мы далеки от мысли искать в поэтическом наследии средневековой Руси кеннинги, аллитерационный стих, дроткветную строфу и другие внешние черты, составляющие наиболее заметные особенности скальдической поэзии.³⁴ Такого рода особенности, в значительной своей части связанные неразрывно с самим строем языка, вряд ли вообще могут иметь прямые соответствия в поэзии другого народа, принадлежащего к иной языковой группе. Сейчас нас интересует не степень формального сходства или различия, а степень близости, если можно так выразиться, эмоционально-содержательной.

Возвращаясь к приведенным выше отрывкам, можно сказать, что в этом отношении они близки не столько к былинам и историческим песням, сколько именно к творчеству скальдов. Правда, упомянутый языковой барьер и исключительная сложность художественной системы скальдов, делающая их поэзию почти неперевожимой в точном подстрочнике, заставляют обращаться для сопоставлений к переводам-пересказам. Но один пример из нее мы позволим себе все же здесь привести.

«В руке конунга меч рубил железное вооружение, как будто рассекал потоки воды; свистя сшибались между собой мечи; щиты разлетались в куски; секиры звучали по черепам воинов.

И блистая, летали секиры; под их стальным острием рассыпался также и череп норманнов; битва завязалась на острове; блестящий щит конунгов струился кровью бойцов.

Мечи воспламенялись в кровавых ранах, на копьях летала смерть; клинок прокладывал себе дорогу сквозь тысячи щитов; град стрел обрушился на Стортском поле.

И были собраны покрытые кровью щиты с золотыми кольцами; кровь лилась по полю битвы, шума подобно грозному потоку; воины падали целыми рядами, скошенные мечом».³⁵

Аналогичного рода описание в русских героических сказаниях, как можно думать, были довольно обычны. Приведем еще два примера из русских текстов.

«И нукнув князь Владимир, гораздо скакаше по рати поганым, златым шеломом посвечиваше. Гремят мечи булатныа о шеломы хынов-

³⁴ В изучении текстов, относящихся к рассматриваемому здесь циклу, таких поисков, насколько мне известно, не предпринималось. Разыскания в этой области осуществлялись неоднократно исследователями другого текста, относимого обычно к плодам литературного творчества Древней Руси. Сводку мнений по данному вопросу см.: M. Schlauch. Scandinavian Influence on the Slovo? — In: Russian Epic Studies. Edited by R. Jakobson and E. J. Simmons. (Memoires of the American Folklore Society, vol. 42). Philadelphia, 1949, p. 99—124.

³⁵ Пер. А. Н. Чудинова. Цит. по: Образцовые произведения скандинавской поэзии в переводах русских писателей. Воронеж, 1875, стр. 73—74. Текст оригинала: «Sva beit þa sverð | or siklings hendi | váfir vafaðar | sem i vatn brygði | brokobo broddar | brotþobo scildir | glumroðo glymringar | i gotna hausom. | Traudduz taungvr | fyr tys ok bauga | hialta harðfotum | hausar norðmanna | roma varð i eyio | ruðo konungar | scirar scialdborgir | i scatna bloði. | Bruno beneldar | i bloðgom undom | luto langbarðar | at lya fiqrvi | svaraði sár gymir | a sverða nesi | fell floð fleina | i fioro storðar. | Blenduz við roðnar | und randar himni | scauglar veðr léko | við scys vm bauga | umdo oddlár | i oþins veðri | hneig mart manna | fyr mækis strauimi.» Цит. по: Den norsk-islandske skjaldedigtning udg. af Kommissionen for det Arnamagnæanske Legat ved Finnur Jónsson. A. Tekst efter håndskrifterne, bd. I. København og Kristiania, 1912, s. 65—66.

ские <...>, трупу человеку борз конь не может скочити, в крови по колено бродят» (М1).³⁶

«И крепко ступишася: треснуша копия харалужная, звенят доспехи злаченныя, стучат щиты черленныя, гремят мечи булатныя и блистаются сабли булатныя; и много напрасно бьющеся, не токмо оружием биющеся, но и сами о себя избивахуся и под конскими ногами умираху; от великия тесноты задыхахуся, яко немощно бе вместитися им на поле Куликове. Между Доном и Мечею сильни полки сступишася, из них же вытекают крововые рұчы и трепетали силнии молнии от блистания мечнаго и от саблей булатных».³⁷

Так как все приведенные образцы отражены средневековыми записями, трудно, конечно, ругаться за абсолютную точность в не связанной строгим размером передаче русских устных оригиналов. Но допуская вероятность некоторой порчи при записи и дальнейшем переписывании, нельзя не признать, что и в дошедшем до нас виде эти картины выполнены достаточно впечатляюще. Настолько, что выдерживают сравнение с литературным переводом скальдических строф, приведенным выше.

Сопоставления русских героических сказаний с поэзией скальдов могут дать и гораздо более интересные результаты. Было бы целесообразно провести такую работу с учетом всей совокупности материала — как русского, так и скандинавского. Это может помочь и дальнейшему выяснению закономерностей, общих для средневековой устной поэзии европейских народов.

Уже производились, например, типологические сопоставления основных особенностей поэзии скальдов и аналогичных особенностей устного творчества ирландских бардов. М. И. Стеблин-Каменский писал по этому поводу, что «быстрое установление связей между скандинавами и ирландцами в эпоху викингов (несмотря на различие в языке) — следствие значительного стадийного сходства между столкнувшимися в эту эпоху культурами».³⁸ Автор справедливо подчеркивал, что нужно не сходство объяснить результатом влияния, а напротив, влияние рассматривать как результат стадийного сходства, которое «вытекает из факта социальной обусловленности литературных явлений».³⁹ М. И. Стеблин-Каменский замечает, вместе с тем, что «сходство это не исключало и существенных различий, из которых с точки зрения теории литературного развития наиболее существенным представляется большая застойность ирландской культуры по сравнению со скандинавской <...> Ирландские барды XVI и XVII веков еще в многом продолжают древнюю традицию: сохраняется старая стихотворная техника, существуют школы бардов и т. д.».⁴⁰

Культура средневековой Руси в результате татарского завоевания переживала в течение нескольких столетий период консервации и даже некоторого опрощения многих достижений X—XII вв. По отношению к ней можно также говорить об элементах застойности, вызванных условиями татарского ига и его последствиями. В связи с этим неудивительно, что русские тексты, имеющие типологические соответствия в произведениях скальдов, обнаруживаются и в записях, сделанных на несколько веков позже исчезновения скальдической поэзии в Скандинавии.

³⁶ Цит. по: Слово о полку Игореве и памятники Куликовского цикла, стр. 544.

³⁷ Цит. по: Русский исторический сборник, т. III, кн. 1. М., 1838, стр. 55—56.

³⁸ М. И. Стеблин-Каменский й. Происхождение поэзии скальдов. — Скандинавский сборник, III. Таллин, 1958, стр. 193.

³⁹ Там же, стр. 194.

⁴⁰ Там же.

Естественным оказывается, например, и странный лишь на первый взгляд факт, что имя рязанца Софония как автора сказания о Задонщине закреплено и в позднейшей его редакции, и в ряде разновидностей средневековой Повести о Мамаевом побоище, которые включали из записей и на память отрывки этого сказания. То обстоятельство, что авторство Софония сохранялось устной традицией XV—XVI вв. (а может быть, отчасти и следующего столетия), имеет прямую аналогию в устной поэзии скальдов, где осознанное и сохранявшееся традицией личное авторство — одно из наиболее заметных отличий от эпических песен, аналогичных нашим былинам.

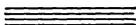
Исторические условия и обстоятельства бытования русских героических сказаний, может быть, и не удастся выяснить достаточно полно. Но работу в этом направлении целесообразно вести параллельно с исследованием их поэтики, многие особенности которой таким путем легче могут быть выяснены.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Агр. — Описание русской крестьянской свадьбы с текстом и песнями <...> О. Х. Агреновой-Славянской, ч. III, СПб., 1889.
- Ант.—Драг. — Исторические песни малорусского народа с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова. Киев, т. I, 1874.
- Арх. — А. Архангельский. Село Давшино Ярославской губернии Пошехонского уезда. — Вестник имп. Русского географического общества, ч. VII. СПб., 1853, отд. III, стр. 1—80.
- Аст. — Былины Севера. Записи, вступительная статья и комментарии А. М. Астаховой. М.—Л., т. I, 1938, т. II, 1951.
- Аст.—Мтр.—Скр. — Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков. Изд. подгот. А. М. Астахова, В. В. Митрофанова, М. О. Скрипиль. М.—Л., 1960.
- Аф. — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. Подгот. текста и прим. В. Я. Проппа. М., 1957.
- Аф. лег. — Народные русские легенды, т. I. Легенды, собранные А. Н. Афанасьевым. Казань, 1914.
- Баз.—Раз. — Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой. Вступ. статья и коммент. В. Г. Базанова. М.—Л., 1962.
- Барс. — Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым. М., ч. I, 1872; ч. II, 1882.
- Бесс. — Каледи перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова, М., вып. III, 1861, вып. V, 1863.
- Бир. — Урал в его живом слове. Дореволюционный фольклор. Собрал и составил В. П. Бирюков. Свердловск, 1953.
- БПЗБ — Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи). Изд. подгот. А. М. Астахова, Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов. М.—Л., 1961.
- Бусл. — Областные слова, сообщенные Ф. Буслаевым. [1850 г.]. — БАН, рук. № 45.7.51.
- Вар. — Сборник русских духовных стихов, составленный В. Варендовым. СПб., 1860.
- Врн. — Н. Воронцов. Вельские свадебные обряды и причеты. — В кн.: Этнографический сборник, издаваемый имп. Русским географическим обществом, вып. V. СПб., 1862.
- Глф. — Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Изд. 4. М.—Л., т. I, 1949; т. II, 1950; т. III, 1951.
- Гол. — Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким, ч. II. М., 1878.
- Грг. — Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг., т. I. М., 1904; т. II. Прага, 1939; т. III. СПб., 1910.

- Гул. — Былины и исторические песни из Южной Сибири. Записи С. И. Гуляева. Новосибирск, 1939.
- Даль, сл. — В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. I—IV. М., 1955.
- Даль, посл. — Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. М., 1957.
- Джемс — П. К. Симо н и. Великорусские песни, записанные в 1619—20 гг. для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского царства. СПб., 1907.
- Зел. АГО — Д. К. Зеленин. Описание рукописей Ученого архива имп. Русского географического общества, вып. 1. Пгр., 1914.
- Зел. Вят. — Великорусские сказки Вятской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. Пгр., 1915.
- КД — Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Изд. подгот. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М.—Л., 1958.
- Кир. — Песни, собранные П. В. Киреевским. Изд. Общ. любит. рос. словесн. М., вып. I, 1860; вып. II, 1861; вып. III, 1861; вып. IV, 1862; вып. V, 1863; вып. VI, 1864; вып. VII, 1868; вып. VIII, 1870; вып. IX, 1872; вып. X, 1874.
- Кир. НС — Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, М., вып. I, 1911; вып. II, ч. 1, 1918; вып. II, ч. 2, 1929.
- Коп. — Народные песни, собранные и записанные в Псковской губернии И. К. Копаневичем. Псков, 1907.
- КСРНГ — Картоотека Словаря русских народных говоров (Ленинградское отделение Института языкознания АН СССР).
- ҚССЛОИЯ — Картоотека словарного сектора при Ленинградском отделении Института языкознания АН СССР.
- Липец — Рыбацкие песни и сказки. Зап. текстов, статьи, примеч., словарь и указ. Р. Липец, М., 1950.
- Майк. — Л. Н. Майков. Великорусские заклинания. — ЗРГО по ОЭ, т. II. СПб., 1869, стр. 417—580, 747—748.
- Мол. — А. Молотылов. Говор русского старожилото населения Северной Барабы. — Тр. Томск. общ. изуч. Сибири, т. II, вып. 1. Томск, 1913, стр. 33—229.
- Мрк. — Беломорские былины, записанные А. Марковым, М., 1901.
- Мрк. ЭО — А. Марков. Несколько песен лиро-эпического характера. — ЭО, 1907, № 4, стр. 118—122.
- М. слов. — Материалы для сравнительного и объяснительного словаря и грамматики. Ред. И. И. Срезневский. СПб., 1854.
- Мтр. — Загадки. Изд. подгот. В. В. Митрофанова. Л., 1968.
- Онч. — Н. Е. Ончуков. Печорские былины. СПб., 1904.
- Опыт — Опыт областного великорусского словаря, изданный Вторым отделением имп. Академии наук. СПб., 1852.
- Рбн. — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Изд. 2. М., т. I, 1909; т. II, 1910.
- Сад. — Сказки и предания Самарского края. Собр. и запис. Л. Н. Садовниковым. СПб., 1884.
- Смрн. — Сборник великорусских сказок Архива Русского географического общества. Изд. А. М. Смирнов. Пгр., 1917.
- Соб. — Великорусские народные песни. Изд. А. И. Соболевским. СПб., т. I, 1895; т. II, 1896; т. III, 1897; т. IV, 1898; т. V, 1899; т. VI, 1900; т. VII, 1902.
- Суд. — И. Судаков. Частушки. — ЖС, т. XIII. СПб., 1903, вып. 4, стр. 443—460.
- Тих.—Мил. — Русские былины старой и новой записи. Под ред. Н. С. Тихонова и В. Ф. Миллера. М., 1894, отд. 2.
- Трст. — В. И. Тростянский. Народные песни, собранные в северо-западном углу Землянского и отчасти Задонского уездов Воронежской губернии. — СОРЯС, т. 95, № 1. Пгр., 1916 [на обл.: 1920], стр. 1—65.
- Чист. — Причитания. Вступ. статья и прим. К. В. Чистова. Подгот. текста Б. Е. Чистовой и К. В. Чистова. Л., 1960.
- Чуб. — Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. СПб., т. IV, 1877; т. V, 1874.
- Чулк. — Собрание разных песен М. Д. Чулкова. СПб., 1913.

- Шейн 1869 → Русские народные песни, собранные П. В. Шейном. Ч. I. Песни голосовые или протяжные. — ЧОИДР, 1869, кн. 1, отд. II, стр. 289—364.
- Шейн 1874 → Белорусские песни с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями. Сб. П. В. Шейна. СПб., 1874.
- Шейн 1877 → Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном, т. I, ч. 1. СПб., 1887.
- Шейн 1890 → То же, т. I, ч. 2. СПб., 1890.
- Шейн 1893 → То же, т. II. СПб., 1893.
- Шейн 1898 → Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном, т. I. СПб., 1898—1900.



ДИФФУЗИЯ ЭЛЕМЕНТОВ УСТНОПОЭТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ В СБОРНИКЕ КИРШИ ДАНИЛОВА

Согласно старому, но не устаревшему суждению А. Ф. Гильфердинга, «все былины, какие поет один и тот же сказитель, представляют много сходных и тождественных мест, хотя бы они не имели ничего общего между собой по содержанию». ¹ Если Гильфердинг видел в «типических местах» текстов одного певца сходство черт, то В. Ф. Ржига оценил их своеобразие. ² В более поздних исследованиях категорически утверждалось: «У каждого сказителя типическая формула своеобразна, отлична от типической формулы другого сказителя». Подчас даже там, где формула «не отлилась в законченную форму», «черты ее прослеживаются всюду, и ее нельзя спутать с данной формулой других сказителей». ³

Хотя термины «типическое место», «типическая формула» подчас ставились довольно расплывчаты, ⁴ методика анализа сходных формул, примененная к Сборнику Кирши Данилова, позволила вначале говорить о принадлежности этому певцу «всех былин и ряда исторических песен» ⁵ этой народной книги, а затем «сорока песен из общего их числа в 71». ⁶

На наш взгляд, установление авторства устнопоэтических редакций произведений требует учета более широких поэтических и текстуальных (в том числе лексико-фразеологических, синтаксических) связей между произведениями. Из этих представлений исходил автор настоящих заметок уже в своих предшествующих статьях о Сборнике Кирши Данилова. ⁷

¹ А. Ф. Гильфердинг. Олонецкая губерния и ее народные рапсоды. — В кн.: С. И. Минц, Э. В. Померанцева. Русская фольклористика. М., 1965, стр. 130.

² De l'évolution des pièces mobiles dans les bylines par V. Ržiga. Revue des études Slaves, t. XIII, № 3—4, Paris, 1933, p. 213—239. (Далее: Ржига).

³ П. Д. Ухов. Атрибуции былин. Изд. Моск. ун-та, 1970, стр. 65, 106.

⁴ См. критику содержания этих терминов в статьях: А. А. Горелов. О датировке оригинала Сборника Кирши Данилова. — Вестник ЛГУ, 1958, № 20, стр. 116—117; Ю. И. Смирнов. Сходные описания в славянских эпических песнях и их значение. — В сб.: Славянский и балканский фольклор, М., 1971, стр. 95—96; Ф. М. Селиванов. [Рец.] Славянский и балканский фольклор. — Вестник МГУ, 1973, № 2, стр. 86.

⁵ П. Д. Ухов. Из наблюдений над стилем Сборника Кирши Данилова. — Русский фольклор, т. I, 1956, стр. 113. (Далее: Ухов).

⁶ А. В. Позднеев. Общие места и «перенесения» в былинах. — В сб.: Проблемы истории литературы. Под ред. М. Н. Зубкова. М., 1964, стр. 85. (Далее: Позднеев).

⁷ Трилогия о Ермаке из Сборника Кирши Данилова. — Русский фольклор, т. VI, 1964, стр. 344—376; Кем был автор сборника «Древние российские стихотво-

Стилистико-поэтическая диффузия текстов, живущих в сознании одного певца, является той реальностью, признание которой помогает читать загадочные строки Сборника.⁸

Следовало ли смущаться тем, что ряд текстов Сборника имеет прозаизмы?.. По словам А. Н. Веселовского, в русских побывальщинах «стихотворные части перемежаются пересказом в прозе», а «запамätованное излагается певцом от себя, иногда с обрывками стиха и в конструкции, в которой еще отзываются и размер и формулы былинного склада».⁹ А. М. Астахова, подводя черту под наблюдениями собирателей над эпической техникой, писала: «Чередование стихотворной интонации с прозаической — довольно частое явление при исполнении былин в XIX—XX веках».¹⁰

Б. Н. Путилов первоначально отверг мнение, согласно которому прозаизмы Сборника Кирши Данилова (в том числе обширные импровизации) также можно считать принадлежащими певцу-былиннику.¹¹ Однако, более пристально ознакомившись с прозаизированным былинным стихом северных мастеров-сказителей, исследователь пересмотрел свои высказывания: «Разбор позднейших записей, в подлинности и точности которых нет оснований сомневаться, показывает, что сказители умели укладывать на небольших отрезках повествования явную, с нашей точки зрения, прозу в былинные стихи». Исследователь акцентировал: «Подчеркиваю, правда, что именно на небольших отрезках»,¹² — хотя записи свидетельствовали зачастую об обратном. Как раз прозаизмы могут господствовать в тексте, несмотря на обилие эпических стандартов, реставрирующих полузабытую певцом деформированную былинду.¹³ Это неминуемо прежде всего там, где исполнитель не поет, а рассказывает. Но рассказывание и впрямь неизбежно, если певец сам записывает свои произведения. Диктуя себе (где — с произнесением, а где — без произнесения текста вслух), грамотный певец то воскрешает собственно стихотворные строки, то вводит прозаизированные стихи, то впадает в чистую прозу. По нашим представлениям, так и происходило под пером автора Сборника Кирши Данилова, — автора, который был «в грамоте поученным человеком», певцом-скоморохом.¹⁴

рения». — Русский фольклор, т. VII, 1962, стр. 293—312; Цена реалии. (Сборник Кирши Данилова — народная книга середины XVIII века). — Русская литература, 1963, № 3, стр. 167—169.

⁸ В. С. Левашов. Военно-исторические песни предков Забайкальских казаков. — Уч. зап. Читинского гос. пед. ин-та, вып. 23, 1971, стр. 21 и др. (Далее: Левашов).

⁹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 119.

¹⁰ Илья Муромец. Подготовка текстов, статья и комментарии А. М. Астаховой. М.—Л., 1958, стр. 452. (Так, например, о певце Андрее Сарафанове давно известно следующее: «Сохраняя в памяти содержание былин, он почти разучился песенному их складу: он передает былины прозаическим пересказом и не в состоянии выдерживать их „на голосе“». Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом, т. 2. Изд. 4. М.—Л., 1950, стр. 235).

¹¹ Б. Н. Путилов. «Сборник Кирши Данилова» и традиции русского фольклоризма XVIII в. — В сб.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. XVIII век. Сб. 7. М.—Л., 1966, стр. 30.

¹² Б. Н. Путилов. Искусство былинного певца. (Из текстологических наблюдений над былинами). — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966, стр. 253.

¹³ См., например, самую первую из опубликованных А. Ф. Гильфердингом былин певца А. Сарафанова «Илья Муромец и Соловей разбойник» (Онежские былины, т. 2, стр. 236—239).

¹⁴ Это мнение вербует сторонников (см.: А. М. Астахова. Былины. Итоги

На эту концепцию фактически работают все те суждения, за которыми стоят конкретные наблюдения, — хотя бы они и принадлежали исследователям, неохотно расстающимся с гипотезой о составлении Сборника неким «собирателем». Например, Б. Н. Путилов, корректируя свои крайне противоречивые высказывания, писал: «Характернейшая черта „Сборника Кирши Данилова“ — подлинность и точность записи. ... вменяемость не было свойственно Кирше Данилову. Мелочная правка текстов была ему чужда. Он был совершенно свободен от каких-либо соображений цензурного порядка, от влияний поэтической моды, официального вкуса и т. д. ... Передача народной песни с ее языковой характерностью, с речевыми особенностями певцов, сохранение диалектных черт и различных подробностей, свойственных живому исполнению, все это у Кирши Данилова отнюдь не результат филологической подготовки и действия осознанных фольклористических правил. Кирша Данилов писал, как слышал (а слышал он хорошо, так как принадлежал к той же самой среде, что и певцы, и сам мог быть певцом), его манера была вполне традиционной и обычной для людей из народа, прошедших элементарную школу грамотности и воспитанных на рукописной книге. Между прочим, во многом сходны записи Касьянова».¹⁵ Против этого нельзя возражать,

Равным образом при чтении другой статьи, где исследовалась фамильная эпическая традиция Рябинины, нельзя было не проникнуться возникающей из былинных иллюстраций уверенностью, что произведение живет в сознании певцов не только общей структурой, но и тем, что можно бы назвать внутренним текстом.¹⁶ Нельзя было не оценить и того предпочтения, которое отдавал автор статьи анализу «техники и стилистики былин как целого» перед анализом типических мест. Теперь исследователю становилось ясно, что у каждого исполнителя «типичны» не только более или менее развернутые описания, состоящие из ряда организуемых формул, «типичны» и сами эти формулы. Однако же последние не есть нечто околостенело-застывшее. Певец подвергает варьированию «и формулы, и стихи, и стиховые сочетания в ходе их песенного воспроизведения».¹⁷

Почти тогда же в новых работах лингвистов, специально анализировавших семейные эпические традиции, прозвучали следующие выводы: «В употреблении отдельных традиционно-жанровых элементов языка у каждого сказителя прослеживается наличие индивидуальной творче-

и проблемы изучения. М.—Л., 1966, стр. 178; С. Н. Азбелев. Две былины Сборника Кирши Данилова и южнославянский эпос. — В кн.: Фольклор и литература Урала. Уч. зап. Пермск. гос. пед. ин-та, т. 90, Пермь, 1971, стр. 45). Б. Н. Путилов отмечал: «Само по себе предположение, что тексты, помещенные в „Сборнике“, записал певец, не невероятно», но в качестве возражения выдвигал следующее: «Гипотеза о певце-составителе „Сборника Кирши Данилова“ не снимает основного вопроса — о целях, ради которых Сборник создавался» (Б. Н. Путилов. «Сборник Кирши Данилова» и традиции русского фольклоризма XVIII в., стр. 30). На наш взгляд, здесь происходила подмена одной задачи другою. Цели записи Сборника никогда не станут нам достоверно известны без показаний составителя или очевидцев составления книги, несмотря на то что из анализа Сборника можно извлечь данные об авторе записи.

¹⁵ Б. Н. Путилов. «Сборник Кирши Данилова» и традиции русского фольклоризма XVIII в., стр. 32, 33.

¹⁶ Существенный вклад в изучение эпического искусства вносит статья В. М. Гацака «Эпический певец и его текст» (см. в сб.: Текстологическое изучение эпоса, М., 1971, стр. 7—46).

¹⁷ Б. Н. Путилов. Искусство былинного певца, стр. 259.

ской манеры», «на язык былины накладывает определенный отпечаток и личность сказителя».¹⁸

Иными словами, в последние годы подтвердилась здравость высказывавшихся прежде взглядов, согласно которым приметам индивидуальной исполнительской манеры, а значит, и индивидуальной принадлежности произведений фольклора должны считаться единообразие поэтических приемов, единство лексико-фразеологического «строительного материала». За качеством индивидуальной сказительской интерпретации традиционных сюжетов стоит индивидуальность личностного мировосприятия, не поглощаемая без следа фольклорной формой творчества. Индивидуальность певца накладывает отпечаток на отбор народно-поэтических стилиевых средств. Личность творца-сказителя управляет усвоением и освоением традиции, регулирует ее пределы и формы.

Выявление в уникальных редакциях текстов, помещенных в одной народной книге, составленной в одно время, ряда совпадающих уникальных элементов стиля позволяет безоговорочно относить их на счет одного певца. Это первый и главный путь атрибуции. Естественно, что круг фольклорных клише, встречающихся в атрибутированных данным способом редакциях произведений одного певца, также причисляется к атрибутированным средствам исполнительской техники этого мастера и выступает вторичным, подкрепляющим (но необходимым) моментом аргументации. Там же, где уникальные элементы отсутствуют или не выявлены, вторичные аргументы (общефольклорные стандарты) могут приобретать силу решающего доказательства при определении принадлежности текстов данному лицу. Так появляется второй, но не самостоятельный, а лишь сопутствующий первому путь атрибуции.

Однако надежной аргументация и выглядит и становится лишь тогда, когда тексты, атрибутируемые с помощью клише, являющихся излюбленными в несомненном репертуаре данного исполнителя, — сравнительно малочисленны и не имеется иных, приводящих веских доводов считать тексты, построенные на фольклорных клише, принадлежностью другого лица. (Например, о записи песен от других певцов может свидетельствовать более поздний характер записей в той же книге и т. д.).

Единство поэтических средств языка возникает в репертуаре певца-профессионала на путях неизбежной лингво-стилистической диффузии. И если анализ «типических мест» применительно к Сборнику Кирши Данилова позволил А. В. Поздневу атрибутировать 40 озаглавленных текстов этой народной книги, прикрепить их к репертуару одной личности, то, с нашей точки зрения, список следует решительно дополнить: взаимореминисценции текстов, художественные совпадения поистине всепроникающи и охватывают весь круг текстов Сборника.¹⁹

¹⁸ О. И. Богословская. Соотношение народно-поэтической и народно-разговорной речи. Автореф. канд. дисс. Пермь, 1965, стр. 15, 17.

¹⁹ «Исследователям не удалось доказать художественного единства ... всех песен „Сборника“, — писал Б. Н. Путилов («Сборник Кирши Данилова» и традиции русского фольклоризма XVIII в., стр. 30—31). Следовало ли доказывать «художественное единство» героических былин с эротическими миниатюрами, объединенными заголовками «Свиньи хрю, поросята хрю» и «Стать почитать, стать сказывать»? Едва ли оно доказуемо. С другой стороны, исследователь настаивал на том, что в Сборнике представлен «цельный, по-своему (хотя и не до конца) организованный, отличающийся своеобразным художественным единством материал» (там же, стр. 32). Надо полагать, что в этих цитатах «художественное единство» имеет разный смысл, во втором случае оно действительно подлежит многостороннему исследованию.

* * *

Доводы в пользу того, что в Сборнике отражен репертуар грамотного певца, содержались уже в текстологическом комментарии А. П. Евгеньевой к академической публикации Сборника Кириши Данилова, а затем были дополнены.²⁰ Но был ли то один певец?

Грамотному певцу, создавшему трилогию о Ермаке (№ 40, 13, 14), принадлежало созданное на тех же принципах «Взятие Казанского царства» (№ 30). Индивидуальный эпитет Грозного «вольный царь» прозаической части текста «Ермак взял Сибирь» встречается лишь в той редакции «Мастрюка Темрюковича», которая представлена в Сборнике. Редакция песни о Горе (№ 55) навеяна книжным знанием. Атаман «Анофрей Степанович», неизвестный вообще фольклору и неизвестный, в частности, фольклору или истории в роли сподвижника Ермака, как оказывается, был перенесен в произведения № 13 и 14 из песни «Во Сибирской уkraine, во Даурской стороне» (№ 44), встречающейся только у Кириши Данилова, хотя в последней песне в свою очередь имя его было утрачено.²¹

Тяготеющая к репертуару известного нам грамотея песня «Во Сибирской уkraine» содержит мотив:

А и буду вас жаловать
Златом-серебром
Да и женски прелестными,
А женски прелестными
И душами красны девицы, —

мотив дословно повторенный в песне «Под Конотопом городом» (№ 31) Сборника, но отсутствующий в вариантах последней песни.²²

Однако же концовка песни «Во Сибирской уkraine» отчетливо связуема с отрывком из былины «Калин-царь» (№ 25). При этом совпадение обнаруживается в лексике и фразеологии отнюдь не общефольклорного типа. Эти лексика и фразеология являются как бы формообразующей оправой аналогичного мотива (что, на наш взгляд, показательнее

²⁰ А. П. Евгеньева. Рукопись Сборника Кириши Данилова и некоторые ее особенности. — В кн.: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.—Л., 1958. (Далее все ссылки на это издание следуют в тексте, с указанием в скобках порядкового номера песни. «Во зеленом садочке» обозначена номером 55-а); А. А. Горелов. 1) Трилогия о Ермаке из Сборника Кириши Данилова; 2) Кем был автор сборника «Древние российские стихотворения».

²¹ См.: [В. Н. Берх.] Царствование царя Алексея Михайловича, ч. 1. СПб., 1834, стр. 92, 284; С. М. Соловьев. История России с древнейших времен, кн. III, т. XI—XV. 2-е изд., СПб. (без даты), слб. 592—593; Н. И. Рябов, М. Г. Штейн. Очерки истории русского Дальнего Востока. XVII—начало XVIII века. Хабаровск, 1958, стр. 35, 43—44; Русско-китайские отношения в XVII веке. Материалы и документы, т. I. М., 1969, стр. 205—208, и др.

²² См.: Исторические песни XVII века. «Памятники русского фольклора». М.—Л., 1966, № 116—118. Полагаем, что хронологическим источником данного мотива в исторических песнях XVII в. могла быть песня «Иван Грозный под Серпуховом» (ср. № 269 и 271 в «Исторических песнях XIII—XVI веков. «Памятники русского фольклора». М.—Л., 1960). Далее для краткости ссылки на варианты даются в немногих случаях, хотя нами изучены с некоторыми дополнениями и уточнениями из современных публикаций варианты тексты, библиографические адреса которых указаны А. М. Астаховой в «Былинах Севера» (т. I—II) и Б. Н. Путиловым в примечаниях к изданию «Сборника Кириши Данилова» (1958).

простого переноса, ибо фиксирует единообразие процесса художественного мышления):

*Заклинался бойдоской князец,
Бегучи от острогу прочь,
От острогу Комарскова,
А сам заклинается:
«А не дай, боже, напредки бывать
На славной Амуре-реке!».*

(№ 44)

*Достальные татара на побег бегут,
Сами они заклинаются:
«Не дай бог нам бывать ко Киеву,
Не дай бог нам видать русских людей!»*

(№ 25) ²³

Тот же развязочный прием наблюдается в былине «Три года Добрынюшка стольничал»:

*Бегучи, он, змей, заклинается:
«Не дай бог бывать ко Марине в дом», —*

(№ 9)

синонимическим дублетом которой выглядит своеобразный финал песни «Ох, горюна! Ох, горю хмелина!»:

*Теща к зятю закаямлася:
«Да не дай бог бывать ко зятю в дом,
Да не дай бог бывать у зятя в доме...».*

(№ 61)

Песня «Под Кюнотопом» в оригинальном описании пленения Семена Пожарского разительно схожа с батальными эпизодами песни «На Литовском рубеже», построена на тех же словесных формулах (№ 54).²⁴ Любопытно, что оборот «Падают ево *окарачь* доброй конь» из уникальной первой части песни варьируется в других текстах Сборника: «Под князем конь *окарачелся*» (№ 24), «Под Ильєю конь *окарачелся* и падал ведь на *кукарачь*» (№ 49).

Одни эмоции выражаются у одного мастера фольклора одними оборотами. Но каждый оборот в свою очередь тянет за собой по ассоциации другие формулы, обычно «спаянные» с ним по всегдашнему внутритекстуальному соседству. Таков «механизм» поэтической памяти. Рядом производимые (и это один из частных случаев устной техники певца, продуцирующей в конечном счете и постоянные эпитеты, и «типические места»), они рядом же гнездятся в исполнительском сознании.

Так, садящийся на зад конь Ильи пугается, когда Соловей «зашипел... по-змеиному, А зрявкает по-звериному». Илья — в гневе: «Не слышал ты шипу змеинова, А тово ли ты крику зверинова, А зверинова крику, туринова?». В былине Сборника «Иван гостиной сын» (№ 8) едва лишь «зрявкает бурко по-туриному, Он шип пустил по-змеиному», — сейчас же возникает сцепленный с этой картиной несомненным исполнительским единством словесный образ: «Все тут люди купецкия *Акарачь* оне по двору напоззалися». Как видим, зрительное содержание последнего образа несколько иное, нежели в предыдущих цитатах (садящийся

²³ Кстати сказать, и противительный оборот «а сам» («сам») присущ многим текстам Сборника.

²⁴ А. В. Позднеев называет общей «картину полк стоит перед врагом» (Позднеев, стр. 79), В. С. Левашов — специфическую формулу появления вражеской силы:

*Из далеча из чиста поля,
Из раздолья широкова...»,*

которую находит в № 22 (здесь формула «разорвана»), 53, 54, 57 (Левашов, стр. 25). Добавим № 44.

окарачь конь, но — ползающие *окарачь* люди), однако его словесное оформление тождественно. Совпадение в лексической форме образа при близости, если не прямой однородности, контекста, с нашей точки зрения, еще показательнее. Это реальный довод в пользу наличия одного исполнителя.

Из цитатий также следует, что «формула испуга» в Сборнике имеет комическую окраску, сохраняемую весьма последовательно: «Спела титивка у туга лука, — И Владимир князь *окарачь* напозался, И все тут могучия богатыри» (№ 15); «А князи-бояре испугались, На *корачках* по двору напозался И все сильны богатыри могучия» (№ 49). Господствующая в Сборнике интонация комизма окрашивает и ситуации несколько иного типа, где она воплощается в излюбленном речевом образе: «Которова хватит поперек хребта, — Тот кричит-ревет *окарачь* ползет» (№ 10); «И которова хватит поперек хребта, Тот кричит-ревет *окарачь* ползет» (№ 26); «А недуг-ат непутем в окошко скочил, Чуть головы не сломил. На *корачках* ползет» (№ 2); «Повалил он тридцать столов Да прибил триста гостей: Живы да негодны, На *корачках* ползают»; «Со стыду и сорому *О карачках* под крылец ползет» (№ 5). Во всех этих оборотах просматривается общий художественный почерк, просвечивает усмешка одного певца, который не прочь пошутить, а то и поглумиться над своими эпическими героями. Благодаря его пристрастию к снижению пафоса «высокий» репертуар Сборника эмоционально «заземляется», чтобы затем органически воссоединиться с «Агафснущкой» и «скоромной» песенностью, оказавшейся в составе единой по колориту книги «древних российских стихотворений».

Произведения, принадлежавшие грамотному певцу, создавшему трилогию о Ермаке, при первом знакомстве с ними обнаруживают внутреннюю, образно-текстуальную тяготение ко многим, а не единичным песням собрания Кирши Данилова.

Нами уже прежде приводились доказательства того, что «Взятье Казанского царства» (№ 30) мог создать только певец, хранивший в своей памяти песни «Никите Романовичу дано село Преображенское» (№ 45), «Борис Шереметев» (№ 41), «Иван Гостиный сын» (№ 8), «О женильбе князя Владимира» (№ 11), «Добрыня чудь покорил» (№ 21). При этом общность творческого сознания подчеркнута в текстах № 31, 41, 45 индивидуальным речеводящим глаголом «прогласил».²⁵ Неповторимые «описания отпевания убитого» в текстах № 31 и 45 совпадают.²⁶

Значит, поиски признаков единства или разноголосицы текстов Сборника Кирши Данилова, за которыми может стоять один либо несколько грамотных исполнителей, позволяют «с порога» адресовать одному певцу тексты № 2, 5, 8—11, 13—15, 21, 24—26, 30, 31, 34, 40, 41, 44, 45, 49, 53, 54, 57, 61, т. е. двадцать пять редакций произведений. Между некоторыми текстами перебрасываются двойные, тройные мостики. Сюда же относим и принадлежавший грамотному исполнителю текст «Ох, в горе жить — некручинну быть» (№ 55).

* * *

Рассмотрим черты текстуального сходства и своеобразия других произведений Сборника, придерживаясь последовательности их размещения.

Запев «Соловья Будимеровича» (№ 1), не встречающийся в вариантах, пародийно варьируется в «Агафонущке» (№ 27). Уникальное окон-

²⁵ Русский фольклор, т. VII, М.—Л., 1962, стр. 297—300.

²⁶ Позднеев, стр. 78.

чание былины, выдержанное в авантюрных тонах (незадавшаяся попытка женитьбы с помощью обмана, разоблачение лжеца), обнаруживает прямую связь с концовкой былины «Добрыня чудь покорил» (№ 21), а в разработке его сквозит знание и творческое владение текстами других произведений Сборника. Так, спутниками Соловья Будимеровича неожиданно оказываются «сорок калик со каликою», что возможно лишь для певца, знавшего текст № 24.²⁷ Завава Путятинна гуляет в «вишенье, в орешенье, во своем во хорошем во зеленом саду» с «нянюшками-мамушками, красными сеинными девушками», — совсем так же, как «молода душа Анна Романовна» из баллады «Князь Роман жену терял» (№ 51). Для последнего сюжета этот эпизод является уникальным, неизвестным по другим записям. Общеэпический мотив принесения даров одинаков в текстах № 1, 3, 18.²⁸ Мотив появления героев в палатах текстуально близок в произведениях № 1, 3, 9, 11, 16, 20, 21, 23—25, 57.²⁹ Наиболее вероятно принадлежность одному певцу описания кораблей в текстах № 1 и 47:

Из-за моря, моря синева
Выбегали-выгребали тридцать кораблей.
Тридцать кораблей един корабль
Славнова гостя богатова
Молода Соловья сына Будимеровича.

(«Соловей Будимерович»)

Как по морю, морю по синему
Бегут-побегут тридцать кораблей,
Тридцать кораблей — един сокол-корабль
Самово Садка, гостя богатова.

(«Садков корабль стал на море»)

В тексте «Соловья» читаем: «Тот час по поступкам Соловья *опазновали*». Поскольку принадлежность первого произведения и песни «Князь Роман жену терял» также подтверждена, следует усматривать в характерном глаголе «опазновать» примету индивидуального стиля: «*Опазнвала* она хорош золот персеньг Ее родимыя матушки» (№ 51). Этот стилистический блик мелькает в других текстах Кирши Данилова: «Гой еси, Ставер, веселой молодец, Как ты мене не *опазноваешь*» (№ 15), «А и тут калики остоялися, А и место стали *опознавать*» (№ 24).

Расспросы о пропавшем герое в № 1 и 2 выдают редакцию одного лица, хотя в первом случае они изложены прозой, а во втором — стихами:

«... Где ты слыхал, где видывал
Про гостя богатова,
Про молода Соловья сына
Будимеровича?».

Отвечал ему голой шап:
«Я-де об нем слышел
Да и сам подлинно видел».

«... А и мы тебе челобитье несем
От гостя богатова,
И по имени Терентипша!
«... Ай вы гой еси, веселья молодцы,
Где ево видели,
А где про ево слышели?».
Отвечают веселья молодцы:
«Мы ево слышели,
Сами доподлинна видели...».

Описания кровати слоновых коней, с периною пуховою, в № 1, 2 также совпадают.

В индивидуальной интерпретации «Соловья Будимеровича» обнаруживается по две-три параллели к текстам № 2, 3, 21, 24, 51. Некоторые совпадения общеэпического характера. Поэтому совпадение деталей на

²⁷ Аналогичным образом только у певца Садкова в былине «Дюк» встречаем на пиру у Владимира «калик переброжных». Объяснение этому — наличие в репертуаре певца-импровизатора «старин» «Сорок калик», «Калика и голи кабацкие» (Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым. Т. II. Прага, 1939, № 33, 27, 28).

²⁸ Ржига, стр. 228—230; Ухов, стр. 101.

²⁹ Ржига, стр. 222—226; Ухов, стр. 101—102.

этом фоне доказательнее. Значит, надежно можно говорить о принадлежности певцу-автору редакции текста № 1 из упомянутых произведений, по крайней мере № 2, 3, 9, 11, 15, 16, 20, 21, 23 и 25, 27, 51, 57.

В «Госте Терентице» (№ 2) описание усадьбы идентично описаниям в № 18 и 49.³⁰ Описание гридни Терентия совершенно совпадает с текстами № 15 (двор Ставра) и № 18 (двор Чурилы).³¹ Червлёный вяз, неизвестный по вариантам «Терентица», — оружие из эпического текста № 10:

...купили червлёной вяз,
А и дубину ременчатую —
Половина свинцу налита.

(«Гость Терентице»)

Стал ево бити червлёным вязом,
В половине было налито
Тяжела свинца чебурацкова.³²

(«Василий Буслаев»)

Описание погибшего в № 2 и № 31 совпадает: «Голова по себе ево лежит», «Голова ево по себе лежит».

Одними, нестандартизованными оборотами в следующих описаниях движения героя мог думать лишь один певец:

Походил он, Терентишпа,
По своей светлой гридне...
За занавесу белую.

(№ 2)

Походил он во гридню светлую...
Походил за занавесу белую.

(№ 16)

Из совпадений конструкций фраз и однострочных оборотов укажем одно:

Дал еще веселым
Другое сто рублей.

Поскольку в № 1, принадлежавшем тому же певцу, читается: «Брал Соловей Сорок сороков черных соболей, Второе сорок бурнастых лисиц» (это третья характерная параллель между № 1 и 2), — можно считать данный оборот чертой словоупотребления одного певца. Но тот же оборот находим в № 3 (уникальная часть): «Сорок сороков черных соболей, второе сорок бурнастых лисиц» (третья параллель между № 1 и 3); в № 16 (вторая параллель между № 1, 2 и 16): «Возьми ты у меня, князя, сто человек... У княгини ты бери *другое сто*»; «Послал он за гнедым туром сто человек... И за лютым зверям послал *другое сто*... И за диким вепрям послал *третье сто*...»; в № 18: «Есть молодцов за *другое сто*»; в № 37: «А и дай мне, надежа, пятьдесят гребцов, А *другое пятьдесят* в провожатые», «На пострыженья ты дай мне пятьдесят рублей, На поسخименья дай мне *другое пятьдесят*»; в уникальной «Чурилье-игуменье» (№ 56): «По правую руку идут сорок девиц, По левую руку *друга сорок*».³³

От автора текста № 2, вне сомнения, записаны и № 3, 15, 16, 18, 31, 37, 49.

³⁰ Ухов, стр. 101—102.

³¹ Ржига, стр. 231—232.

³² Ср. в «Алеше Поповиче» (№ 20):

Шелепуга подорожная в пятьдесят пуд,
Налита свинцу чебурацкова.

³³ Забегая вперед, укажем любопытный случай диффузии между текстами № 56 (баллада) и № 41 (военно-историческая песня): «А Федор дяк *караул скрал*, *Караулы скрал*, он в келью зашел» — «Как *скрали* оне швецкия *караулы*», где компоненты устойчивого оборота, присущего мышлению одного певца, сохраняются даже при их разделении другими членами предложения.

Былина «Дюк Степанович» (№ 3) у Кириши Данилова обладает рядом своеобразных черточек: во время приезда Дюка в Киев Владимир находится не в церкви, а на пиру; нет постепенного нарастания хвостовства (замедляющая действие постепенность вообще нетипична для Сборника); введен эпизод с заездом гостей на Дюкову пашню; к Дюку едет сам Владимир. Текст былинны обнаруживает различные взаимосвязи с другими произведениями «Древних российских стихотворений».

Зачин былинны — выезд богатыря на коне — рисуется почти совершенно одинаково с № 22:

Из-за моря, моря синева,
Из славна Волынца, красна Галичья...
Как есен сокол вон вылетывал,
Как бы белой кречет вон выпархивал, —
Выезжал удача доброй молодец.

(«Дюк Степанович»)

Как из далеча было, из Галичья,
Из Волынца города из Галечья,
Как есен сокол вон вылетывал,
Как бы белой кречет вон выпархивал,
Выезжал удача доброй молодец...

(«Михайла Казаринов»)

Та же формула присутствует в «Михайле Скопине» (№ 29):

Что есен сокол вон вылетывал,
Как бы белой кречет вон выпархивал...

Вариации ее находим в № 20 и 25:

Из славнова Ростова, красна города,
Как два ясныя соколы вылетывали,
Выезжали два могучия богатыри...
Что ясной сокол в перелет летит,
Как белой кречет перепорхивает,
Бежит паленица удалая.³⁴

Описание доспехов и снаряжения полностью совпадает в № 3 и 22.³⁵ Достоинства коня Дюка, Михайлы Казаринова и Ильи Муромца («О стапшниках или разбойниках» — № 68) описаны одними красками:³⁶

А и конь под ним как бы лютой зверь...
А и конь под ним в пять тысячей
Почему коню цена пять тысячей?
За реку он броду не спрашивает,
Котора река цела верста пятисотная,
Он скачет с берегу на берег —
Потому цена коню пять тысячей.

(№ 3)

А конь под ним — как лютой зверь...
Цены коню сметы нет,
Почему коню цены-сметы нет?
Потому ему цены-сметы нет —
За реку броду не спрашивает,
Он скачет, конь, с берегу на берег,
Котора река шириною пятнадцать верст.

(№ 22)

Дюк стреляет «гусей, белых лебедей, перелетных серых малых утачак». Тем же заняты Волх (№ 6), Михайла Казаринов (№ 22), Поток (№ 23), Владимир (№ 24).

«Формула вышивания»³⁷ одинакова в былинах № 3, 19, 21, 22, 49. Герои пьют эпическую «чару зелена вина в полтора ведра» в песнях

³⁴ Ср.: Ухов, стр. 104.

³⁵ Вс. Миллер. Очерки русской народной словесности, т. II. М., 1910, стр. 4.

³⁶ Там же.

³⁷ Ухов, стр. 104.

№ 3, 8, 10, 11, 19, 21, 22, 49, 57. Своеобычная «формула угощения» («А и повары были догадливые: Носили ества сахарные И носили питья медвяныя») одинакова в песнях № 3 (в том числе в уникальных сценах), 18, 20, 23.³⁸ Эпическое общее место «И будет день в половина дни, И будет стол во полустоле» (дважды)³⁹ из своеобразного финала «Дюка» повторяется, срастаясь иногда с более широкой картиной пира, в № 8, 11, 15, 17, 18, 21, 23, 29, 45. Концовка былины совпадает с концовкой песни «Михайла Скопин» (№ 29). Явной «сказительской синкопой»⁴⁰ («то старина, то и деянье») выглядят параллели-концовки текстов № 11, 20, 27, 50.

В итоге можно настаивать на том, что интерпретатору текста № 3 принадлежала и разработка текстов № 18, 20, 22, 23, 29, 68.

Герои «Щелкана Дудентьевича» (№ 4) — «два братца родимые, два удалые Борисовичи», как и в «Мастрюке Темрюковиче» (№ 5).⁴¹

Жалоба мужиков «пословечно» формулируется так же, как и в № 10:

Мужики-та старья,
Мужики-та богатыя,
Мужики посадския
Оне жалобу приносили.

(№ 4)

Пошла-та жалоба великая.
А и мужики новгородския,
Посадския, богатыя,
Приносили жалобу оне великую.

(№ 10)

Встреча Борисовичей со Щелканом (поднесение подарков, нечестное поведение баскака) сходна у Кирши Данилова с описанием встречи Ильи Муромца и Калина-царя в Сборнике («Калин-царь», № 25), но отлична от других вариантов.⁴² Принесение даров, само по себе общеэпическое, текстуально сходно в № 3, 4, 19, 25.⁴³ Тождество неэпических строк «Щелкана» и «Алеша Поповича» (при эпичности самих градаций) должно было, на наш взгляд, появиться именно там, где диктовала тексты память одного лица:

С князей брал по сту рублей,
С бояр по пятидесят,
С крестьян по пяти рублей.

(№ 4)

Князи кладут по сту рублей,
Бояре — по пятидесят,
Крестьяне по пяти рублей.

(№ 20)

Формула исхода «Тут смерть ему случилася» повторена с иными конкретными применениями в № 12, 14, 58.

Наиболее вероятно, что один певец исполнял тексты № 4, 5, 10, 20, 25.

«Мастрюк Темрюкович» (№ 5), если даже опустить индивидуальную деталь «вольный царь», опять-таки обнаруживает связь с «Ермак взял Сибирь» (№ 14). Повторяемый здесь оборот «Никита Романович Об том царю доложил», «Ты Никита Романович, ты изволь об том царю доложить» отлился под пером автора прозаической части № 14 в строчки: «как изволил царь-государь идти от заутрени, втапоры доложил об них

³⁸ Ржига, стр. 220; Ухов, стр. 104.

³⁹ См. иные сказительские вариации этой формулы в книге П. Д. Ухова «Атрибуция русских былин», стр. 23, 60, 64, подробнее см.: Русский фольклор, III, М.—Л., 1958, стр. 58.

⁴⁰ В. М. Гацак. Эпический певец и его текст, стр. 18.

⁴¹ Вероятно, «историческая» версия гибели Щелкана принадлежит автору-исполнителю текстов Сборника Кирши Данилова. Известный традиции мотив гибели Щелкана разработан им по-своему, притом прозаически (ср.: В. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. М.—Л., 1960, стр. 124).

⁴² В. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 125.

⁴³ Ржига, стр. 229—230. Наблюдения В. Ф. Ржиги, к сожалению, ограничены комплексом былин Сборника. Ср.: Ухов, стр. 105.

Никита Романович» (ср. в № 24: «Посылает легкова молодчика *Доложить*ся князю Владимиру»). Маршрут Грозного с Кавказа в Москву «Через грязи смоленский, Через леса брынский» совпадает с дорогой Ильи в Киев («Первая поездка Ильи Муромца в Киев» — № 49).⁴⁴ В «Мастрюка» он явно попал из уст исполнителя былины: эпическая поправка к географии исторической песни отсутствует в известных вариантах сюжета о Кострюке.⁴⁵ Мастрюк не пьет не ест на пиру, как и Ставёр (№ 15), но это — традиционный элемент сюжета. Столь же традиционный оборот, устойчивый благодаря рифме:

Потанька справился,
За плеча сграбился... —⁴⁶

перенесен был в текст «Во Сибирской украине»:

Казаки оне справилися,
За ружье сграбелися.

(№ 44)⁴⁷

Расправа богатыря с противником рисуется в тех же формулах автора текстов 5, 16, 25.⁴⁸

Марья Темрюковна, огорченная унижением брата, «Как бы бела лебедушка / По заре она прокликала», подобна Анне Романовне, которая от горя, «Как белья лебедушка, скрикнула» (№ 51).

Иван Грозный отвечает жене: «Хотя бы ему голову сломил, *Да любил бы я пожаловал...* Борисовичев». В иных текстах оборот сохраняется. Князь Владимир одностипно обращается к богатырям: к Алеше Поповичу — «Служи мне, князю Владимиру, *Дб любви тебе пожалую!*» (№ 20); к Михайле Казаренину — «Сослужи ты мне службу заочную... — *До любви я молодца пожалую*» (№ 22); к Михайле Потоку — «Сослужи мне службу заочную... — *Дб любви я молодца пожалую*» (№ 23). Несущие формулу контексты в свою очередь дублируют друг друга в повторяющейся ситуации.

Можно определенно говорить о принадлежности обладателю текста № 5 также произведений № 14, 16, 20, 22, 23, 25, 44, 49.

При рассмотрении текстовой взаимосвязи пяти первых песен Сборника Кирши Данилова с другими произведениями книги устанавливается не только принадлежность ряда текстов одному и тому же исполнителю. Перед нами предстает певец-импровизатор, владеющий многокрасочной палитрой и при необходимости свободно воссоздающий хранимые в памяти сюжеты, для чего им мобилизуется целый арсенал излюбленных народно-поэтических оборотов, образных формул просторечия и отдельных книжных заимствований. Как общая черта текстов сквозь Сборник проходит не просто сочетание трагического и комического, но их «обратимость».

Не считая необходимым иллюстрировать все случаи совпадения текстов формул Сборника, в особенности формул общефольклорных, отметим, что в кругу текстов, принадлежащих одному автору, появились № 1, 3, 4, 16, 18, 20, 22, 23, 27, 29, 37, 51, 56, 68. Реестр насчитывает уже 40 произведений из 71. Сюда входят не только былины, историче-

⁴⁴ Ухов, стр. 105.

⁴⁵ См.: Русские исторические песни XIII—XVI веков, № 109—199.

⁴⁶ Там же, стр. 137, 139, 143, 147, 150 (сохранена первая строка), 151, 168 и др.

⁴⁷ Левашов, стр. 26.

⁴⁸ Ухов, стр. 105.

ские песни, но и баллады, бытовая лирика. Однако этот круг не замкнут. Стилистические скрепы с вышеперечисленными произведениями имеются и в прочих текстах.

«Волх Всеславьевич» (№ 6) обнаруживает дословную связь с былинами «Василий Буслаев» (№ 10) и «Добрыня купался — змеей унес» (№ 48) в описании учения героя.⁴⁹ Вторжение богатыря в палаты силой одинаково с № 11.⁵⁰

Совпадает описание стремительности движения Волха и Ильи Муромца (№ 49) по земным просторам.⁵¹

Обращение к царям, которых «не бьют, не казнят», передано однотипным оборотом в № 6, 16, 25,⁵² сама же беспрецедентная расправа совпадает в № 6, 25, 26 (в «Калине-царе» эпизод уникален, по вариантам не прослеживается). Мотивы оборотничества сходно переданы в № 6, 9, 16.

Через посредство № 10, 11, 49 былина «Волх Всеславьевич» встает в наш ряд песен одного певца (связи с № 9, 16, 25 из этого ряда подкрепляют вывод) и тянет за собой № 48.

«Сергей хорош» (№ 7) текстуально связывается с песнями «Усы, удалы молодцы» (№ 64).⁵³ Есть у него и близость к тексту «Теща ты, теща моя» (№ 63).⁵⁴ В свою очередь текст № 63 имеет дословные совпадения с текстом № 61 («Ох, горюна! Ох, горю хмелина!») в той части, которая неизвестна по вариантам:

Теща к зятю боса пришла,
Она в полог к зятю нага легла.
(№ 61)

Пешком она к зятю пришла,
А в полог отдыхать легла.
(№ 63)

Помещенная между ними песня «У Спаса к обедне звонят» (№ 62) — тоже о теще — пародируется в тексте № 63:

Теща, ты теща моя,
Богоданная матушка!
Ты поди-тка живи у мене...
(№ 62)

А и теща, ты теща моя,
А ты чертова перешница!
Ты поди, погости у мене!
(№ 63)

Так образуется новый ряд взаимно созвучных и текстуально сцепленных друг с другом песен: № 7, 61—64. Притом в тексте № 62 упоминается, как и в былинах Сборника о Дюке, Волхе, Михайле Казаринове, Потоке, сорока каликах, — «Много гусей-лебедей, Много серых малых утачек». Совершенно такова же, как в «Соловье-Будимеровиче», структура вопросительного раздумья героини:

Чем будет зятя дарить,
Чем господина дарить?
(№ 62)

Чем мне-ка будет князя дарить,
Чем света жаловати?
(№ 1)

Тексты № 62 и 63 подключают данную группу песен к ряду произведений, живших в устах певца, от которого записано более половины Сборника.

⁴⁹ Там же, стр. 106.

⁵⁰ Позднеев, стр. 74.

⁵¹ Ржига, стр. 231.

⁵² Ухов, стр. 106.

⁵³ Позднеев, стр. 80.

⁵⁴ А увидел за женой за своей...
На повете чужова мужика.

Былина «Иван Гостиной сын» (№ 8) обнаруживает, помимо упомянутых ранее общих с другими текстами звеньев, мотив битья об заклад с участием «владыки черниговского», фигурирующий в тексте № 20 Сборника.⁵⁵ По другим вариантам «Гостиного сына» «владыка черниговский» неизвестен.⁵⁶

Текст «Три года Добрынюшка стольничал» (№ 9) уже поставлен нами в число текстов Сборника, принадлежавших грамотному певцу. Позже к ним отнесен и текст № 16. Теперь следует добавить, что в № 9 и 16 совпадают описания расправы Добрыни с Маринкой и Ивана Годиновича с Настасьей,⁵⁷ притом для № 16 оно уникально. Совпадают и описания вечеринки в этих текстах.⁵⁸ Венчанье «круг ракитова куста» из № 9 повторено в № 11 («О женитьбе князя Владимира»),⁵⁹ сразу же причисленном нами к песням одного исполнителя. Это цементирует первоначальную «обойму».

Принадлежащий к «обойме» текст «Васпий Буслаев» (№ 10) содержит «ерлыки скорописцеты», в которых «от мудрости слово поставлено». «Ерлыки» упоминаются вновь в № 25 и 29, и точно так же, как Буслаевым, написаны в № 16 «на ременчатом стуле». Описание «братшины Никольшины» из № 10 присутствует также в тексте № 28 («Садко богатой гость»),⁶⁰ для которого оно является уникальным. В нашу цепь включается былина № 28.

Между помеченными как принадлежащими одному певцу произведениями нередко можно установить несомненные дополнительные совпадения частного порядка:

*Не подай нас у дела у ратнова
У тово часу смертнова!*
(№ 10)

*Не выдайте молодца
Вы у дела ратнова
У часочку смертнова!*
(№ 54)

У новгородских мужиков «булавами буйны головы пробиваны» (№ 10). То же — у людей князя Владимира в «Чуриле Пленковиче» (№ 18). Как Буслаев текста № 10, орудует Еким в былинке «О женитьбе князя Владимира» (№ 11):

*Не попала ему палица железная,
Что попала ему ось-та тележная.⁶¹*

В описании поездки сватов в иное царство в былинах № 11 и 16 встречаем один оборот:

*Съезди Дунай в Золоту орду...
О добром деле — о сватонье...
А скоро Дунай снарежается,
Скоря тово богатыри поездку чинят.*

*Поезжай ты о добром деле —
о сватонье...
Скоро молодцы те собираются,
А скоря тово поездку чинят.*

В тех же словах рисуется отъезд Владимира к Чуриле (№ 18):

*Скоро он снарежается,
Скоря тово пое(зд)ку чинят.*

⁵⁵ Позднеев, стр. 80.
⁵⁶ Б. Н. Путилов. Комментарий. В кн.: Сборник Кириши Данилова, стр. 600. Источником данного образа (равно как и мотива заклада) А. Н. Веселовский считал, однако, былинку о Гостином сыне (Позднеев, стр. 70).

⁵⁷ Ухов, стр. 107—108.

⁵⁸ Позднеев, стр. 76.

⁵⁹ Ржига, стр. 232.

⁶⁰ Позднеев, стр. 82.

⁶¹ Ухов, стр. 109.

Есть общие обороты между № 11 и 19 в описании движения, которые могли принадлежать лишь одному певцу (они не относятся к числу расхожих фольклоризмов, а их твердая устойчивость говорит о привычности для словоупотребления исполнителя):

А и едут неделю сподряду,
И едут неделю уже другую...

(№ 11, дважды)

А и едут неделю слбряду,
А и едут уже другую...

(№ 19)

Значит, и носитель былины «Василей Буслаев молиться ездил» (№ 19) — а этот текст своим содержанием, стилистикой и интерпретацией образа героя продолжает «Василья Буслаева» (№ 10) — тот же певец-профессионал, исполнитель сорока текстов, уже отмеченных чертами красноречивых совпадений.

Но мы еще не покинули текст № 11. Богатырский удар стрелы в сыр крековистый дуб описан в № 11 так же, как в № 15 и 68.⁶² Дунай наезжает на «бродучий след», и затем следует схватка с неизвестной богатыркой. Подобным образом Илья в былине «Илья ездил с Добрынею» (№ 50) встречается со Збутом Борисом-королевичем. И там и тут действие разворачивается «на потешных лугах» князя Владимира (в былинах № 18 и 24 — «на потешных островах»), что нетипично для вариантов. Бой Дуная с Настасьей (№ 11) и бой Добрыни с бабой Горыниной (№ 50), неизвестный по другим записям, обрисованы в тех же выражениях. При этом мотив «органичен» именно второй былине.⁶³ Так в ряду произведений одного певца оказывается и былина «Илья ездил с Добрынею».

К числу произведений, исполнявшихся тем же былинщиком, можно отнести и «Гришку Расстригу» (№ 12), в трактовке не слишком существенно отличающегося от вариантов. Стилистические дублеты к стандартным словесным формулам иных текстов Сборника («кричит-ревет зычным голосом»; «догадалися» — «за то-то слово спохватилися» — «металися»; «а глушы... вы, недогадливы»; «в та поры догадливы был») позволяют совершить это без малейшей искусственности. Притом в песне о Смуте находим формулу, общую с исторической песней «Никите Романовичу дано село Преображенское»:

У тово ли-га Ивана Великова
Завсегда звонят во царь-колокол.

(№ 12)

Привезли до Ивана Великова...
Завсегда звонят во царь-колокол.

(№ 45)⁶⁴

В этих же произведениях упомянуты «бояре Годуновы», обычно не встречающиеся в данных сюжетах.⁶⁵

⁶² «Паспортизованный» текст № 68 содержит в свою очередь характернейшие добавочные текстуальные дублеты к «паспортизованным» же текстам 16 и 24:

А Се[л]ма стает, пересемьвает,

А Спиря стает, то постыривает (Ср.: Позднеев, 81).

⁶³ Позднеев, стр. 73—74.

⁶⁴ А. В. Позднеев не обнаружил этих строк в вариантах (Позднеев, стр. 78). Действительно, в песнях упоминаются колокол «больший», «большой колокол», «набольший» (Исторические песни XVII века, № 7, 10, 17; 8, 9, 18; 12), Плакун-колокол, большой и «колокол, коёго хуже нет» (Исторические песни XIII—XVI веков, № 203, 234, 239). Название «царь-колокол» известно с начала XVII в.

⁶⁵ Кроме Сборника Кирши Данилова, в записях «Гришки Расстриги» можно найти только однажды «храброго воина рыцаря Годунова» (Исторические песни XVII века, № 23; Ср. № 4, 6—22). В иных записях «песни о гневном Грозного на сына» Годуновых также не находим (см.: Исторические песни XIII—XVI веков, № 20—230, 232—260).

Песня «На Бузане-острове» (№ 13), как было показано еще М. А. Яковлевым,⁶⁶ текстуально связана с песней «Князь Репнин» (№ 43). Последняя через посредство текста № 13 также включается в репертуар одного певца. Минуя далее уже попавшие в этот репертуарный ряд произведения, рассмотрим лишь в те, которые пока оставались вне поля зрения.

Стилистическая диффузия говорит о принадлежности тому же певцу и «Гордена Блудовича» (№ 17).

Обычные для уникальных песен или уникальных трактовок Сборника обороты являются и здесь «строительным фондом» певца:

Вдовины ребята с ним заздорели...
Молоды Горден им взмолятся:
«Не троните мене, молодцы!
А меня вам убить, не корысть
получить!»
А оне тому не веруют ему.

(№ 17)

А и тута ребята десятильниковы
Оне тута со старцем заздорили.
А и молится старец Игрениша,
А Игрениша-Кологрениша:
«... А меня вам обидить — не корысть
получить!».

(№ 46)

Василей тому не верует;

(№ 19)

Никакова духу он не верует;

(№ 24)

Тому-то Дунай, не поверовал,

(№ 11)

По той же схеме, что слова Гордена и Игрениша, строится речь Ермака в № 13:

«Гой вы еси, салдаты хорошия,
Слуги царя верныя!
Почто с нами деретесь?
Корысть ли от нас получите?».

Гордена пытается ударить один из сыновей Часовой,

Да не удалось ему:
Горден верток был.

Тугарин в былине «Алеша Попович» (№ 20) бросает «чинжалище» в Алешу, но

Алеша на то-то верток был,
Не мог Тугарин попасть в него.

Атрибутированный выше «Чурила Пленкович» (№ 18) протягивает связующую нить далее. Только в тексте Кирши Данилова, заведя «в окошечко косящето» дружину Чурилы, Владимир пугается:

По грехам надо мною, князем, учинилося:
Князя меня в доме не случилося,
Едет ко мне король из орды
Или какой грозен посол.

⁶⁶ М. А. Яковлев. Народное песнотворчество об атамане Степане Разине. Л., 1924, стр. 73—75.

Совершенно аналогично в былине «Калин-царь» (№ 25), встретив татарского грозного посла,

Владимир-князь запечалился...
Глядячи в ерлыки заплакал свет:
«По грехам над князем учинилось —
Богатырей в Киеве не случилось».

Оба произведения принадлежат одному певцу. Следовательно, самый оборот «По грехам...» принадлежал его словоупотреблению. Оборот двухчастен, и во второй части говорится о чем-либо отсутствии, навлекшем несчастье. Но тот же самый оборот встречаем в редчайшем тексте «Поход селенгинским казакам» (№ 35), еще не фигурировавшем в репертуаре певца-составителя книги:

По грехам над улусами учинилось,
А мунгалов в домах не годилось.

Если глагол «годиться» в значении «случиться» принадлежал нашему певцу, вероятность его авторства в этих строках возрастает. Действительно, в уже атрибутированных текстах находим: «*Пригодился* тут владыка черниговский» (№ 8), «*годилося* мимо идти послу персидскому» (№ 14), «*Пригодился* тут Иван Годинович» (№ 16), «*Пригодилось* их тут только пять человек» (№ 17), «Владимер князь *пригодился* в доме» (№ 24), «*Пригодился* там епископ быть» (№ 31), «А втапоры *пригодился* царь» (№ 45), «А матушки дома не *годилосяя*» (№ 48), «Со старым ведь денег не *годилосяя*» (№ 68).

В тексте № 35 отыскиваются и иные фразеологические параллели к ширящемуся репертуару одного певца. Некоторые из них разнятся друг с другом, но лишь в том, что П. Д. Ухов называл нюансами:⁶⁷

А прибили казаков много до смерти,
Вдвое-втрое казаков их переранили.

(№ 35)

Прибили уже много до смерти,
Вдвое-втрое перековеркали.

(№ 10)

Мунгалы появляются «Из-за тово белова камня», как «Из-за белова камня» сила бойдоская в № 44. Они налетают на казаков, «как бы черные вороны», — точно татары на Семена Пожарского (№ 31). Близость текста № 35 к произведениям одного исполнителя, прослеживаемая в лексике песни, позволяет довести список атрибуций до 51 номера.

После рассмотрения значительного числа произведений Сборника не подтверждена принадлежность автору-исполнителю только двух десятков текстов: № 32, 33, 36—39, 42, 46—48, 52, 55-а, 58—60, 65—67, 69, 70. Обратимся к этим текстам.

Краткий вариант песни о рождении царевича Петра Алексеевича (№ 32) за пределами первого десятка строк своеобразен.⁶⁸ О близости его с другими текстами может говорить лишь стилистический строй произведения, в целом общефольклорный. Но в атрибутированных произведениях нетрудно найти именно те обороты, сплав которых дает текст № 32.

⁶⁷ Ухов, стр. 113.

⁶⁸ Исторические песни XVII века, № 136—137. Ср. также созданную на основе этой песни о рождении Алексея Петровича. Исторические песни XVIII века. Памятники русского фольклора (Л., 1971, № 229). Текст № 60 из «Беломорских былин» А. А. Маркова (М., 1901, стр. 296), вероятно, восходит через публикации к К. Данилову.

песне. Кроме того, отдельные строки перефразируются в других произведениях Сборника или являются их перифразом:

Крепку думушку думати
 Про службу царскую
 И про службу воинскую.
 А ныне уж молодцу
 Кручина великая
 И печаль немалая.
 С кручины-де молодцу...
 Со печали великия
 Пошел доброй молодцу...
 (№ 33)

Не протги, не проезати
 Не пешему, ни конному...
 (№ 33)

Провецится быстра-река
 Человеческим голосом...

Провецится быстра река
 Человеческим языком...
 (№ 33)

Поедешь ты, молодец, на службу
 царскую
 И на службу воинскую.

Не с радости пью я, молодец, —
 с кручины,
 С тое ли бляди великия печали.
 (№ 52)

А нельзя ни протги, ни проезати
 Ни конному, ни пешему...
 (№ 29)

Провецится ему доброй конь...
 Человеческим русским языком.
 (№ 8)

Провецится доброй конь
 Человеческим языком...
 (№ 54)⁷¹

Любовь певца к разного рода «написанию», — в особенности на «ерлыках», — сказывается и здесь, в своеобразии концовки:

На луке на седельных
 Ерлычек написаной

Ср.:

Садился Васька на ременчатой стул,
 Писал ерлыки скоропищеты...
 (№ 10)

И садился тотчас Иван на ременчет стул,
 Написал ерлык скоропищетой...
 (№ 16)

Садился Скопин на ременчет стул...
 Писал ерлыки скоропищеты.⁷²
 (№ 29)

Лирическая песня «По долам девица копала коренья лютая» (№ 36) также соткана из оборотов, присущих репертуару одного певца, при этом самая последовательность расположения сходных фраз и сочетаний зачастую совершенно аналогична:

Кабы по гарам, горам, по высокием горам, Промежу темя высокими горами
 Кабы по далам, долам, по широкием долам... Промежу темя широкими долами...
 А и покрай было моря синева... (№ 41)

А и покрай было моря синева.
 (№ 40, 70)

⁷¹ В других произведениях героям «провецится» «шуста голова человеческая» (№ 19), «черны ворон» (№ 22), «лебедь белая» (№ 23).

⁷² Для мышления певца характерно, что даже победа льва над единорогом в «Голубиной книге» (№ 59) («единорог зверь покоряется, покоряется он льву зверю») сопровождается замечанием:

А и лев подписан — царем ему быть
 Царем быть над зверями всем...

(в прочих вариантах «Голубиной книги» единорог ни с кем не дерется).

Выше говорилось о связи данного текста с № 2. Есть «цитатные» переключки с другими предшествующими в Сборнике текстами:

... Сделай мне, надежа, ветлянинькой
стружек,
А и ты сделай мне на нем муравленой
чердачок,
А и сделай беседу дорог рыбей зуб,
Исподерни ту беседу рыгым бархатом...

На том соколе-корабле
Сделан муравлен чердак,
В чердаке была беседа дорог рыбей зуб,
Подернута беседа рыгым бархатом.

(№ 2)

А стояли беседы, что беседы дубовья,
Исподернугы бархатом...

(№ 13, повторяется трижды)

И стоит беседа дорог рыбей зуб.

(№ 22, повторяется трижды)

Песня естественно входит в репертуар певца автора Сборника⁷³ и укрепляет с ним № 52, 65.

Краткий текст № 38 «Да не жаль добра молодца битова — жаль похмельнова» соткан из фольклорно-просторечной лексики, не имеющей элементов, которые бы диссонировали с репертуарным единством книги.

Песня «Из Крыму и из Нагаю» (№ 39)⁷⁴ начинается формулой, стандартной для Сборника, хотя и имеющей различное конкретное исполнение:

А из Крыму, ли, братцы, из Нагаю,
Из тоя ли орды бесурманския.

Сравним:

Из-за моря, моря синева,
Из славна Волынца, красна Галичья,
Из тое Корелы богатя.

(№ 3)

Да из орды, Золотой земли,
Из тое Могозеи богатя.

(№ 25)

... А повыше было города Царицына,
Из тое ли было нагорную сторонушки.

Для импровизационной техники певца были характерны сокращения и растяжения отдельных фрагментов песен, перемещения этих фрагментов, приспособляемых к общему стилю и содержанию произведений, в которые они внедрялись. Песни № 33 и 39 увязаны такой связью. Перед нами то, что А. В. Позднеев называет «перенесениями». А что в тексте № 39 действительно перенесение (хотя бы и сильно сжатое) из № 33, доказывается нелепыми с точки зрения содержания песни «Из Крыму и из Нагаю» строками 10—12:

... Народ, господа его почитали,
А стало доброму молодцу безвременье —
Некто-де молодца не почитает.

⁷³ Финал песни о пострижении в монастырь отчасти близок текстам песни о пострижении Евдокии Лопухиной в Суздальский монастырь (см.: Исторические песни XVIII века, № 233—235).

⁷⁴ Ср.: Исторические песни малорусского народа с объяснением Вл. Антоновича и М. Драгоманова, т. I. Киев, 1874, стр. 106—134, 331—336. М. А. Андриевский. Козацкая дума о трех Азовских братьях. Одесса, 1884. Ф. Колесса. Мелодії українських народних дум. Матеріали до української етнології. Львов, 1910, стр. 157.

Очевидно, что перед нами перенос внутри единого исполнительского репертуара.

Юмористическая песня-коротушка № 42 «Благословите, братцы, про старину сказать» состоит всего из двенадцати стихов, но два из них совпадают с началом песни «Никите Романовичу дано село Преображенское»:

Как бы в стары годы, прежния,
В те времена первоначальныя...

(№ 42)

Да в старые годы, прежния,
Во те времена первоначальныя...

(№ 45)

Есть элемент синонимии и лексического совпадения с «Голубиной книгой»:

Благословите, братцы, старину *сказать*
Как бы старину *стародавнюю*...

Ты *скажи*, пожалуй, свою память,
Своей памятью *стародавнюю*...

(№ 59)

Эпический зачин сменяется небылицей, которая легко вписывается в круг скоморошин, веселых и эротических песен Сборника.

Песня того же «скоромного» ряда «Из монастыря Боголюбова старец Игреницо» (№ 46) описывает происшествие в монастыре, упоминаемом в текстах «Гришки Расстриги» (№ 12) и «Сорока калик» (№ 24). Она полна отзвуков и реминисценций из репертуара скомороха — автора записи:

А чем бы *старцу* душа спасти.
(№ 46)

Под старость надо душа спасти.
(№ 19)

А тот удалой господин *добре*.
(№ 46)

...был щалив *добре*
Как бы молоды Чурила сын Пленкович.
(№ 3)

И ревнив *добре*...
(№ 7)

А грозны царь он и крут *добре*.
(№ 45)

Ах, знаю я крестьянина, богат *добре*.
(№ 64)

«Девушка поваренная», «девушка-черनावушка» встречается также в новгородских былинах из «Древних российских стихотворений» (№ 46 и 10). «Шелковой мешок» Игреница несут скоморохи («шелковой мех») в «Госте Терентице» (№ 2).

Разработка эпизода — нападение на героя — выдает одно авторство с «Горденом Блудовичем»:

А и тута *ребята* десятильниковы,
Оне тута со старцем *завдорили*.
А и *молится* старец Игрениша...
«...А *меня* вам обидать — не *корысть*
получить».
(№ 46)

Вдовины *ребята* с нем *завдорели*...
Молоды Горден им *взмолится*:
«Не троните мене, молодцы!
А *меня* вам убить, не *корысть*
получить!».
(№ 17)

Игренице обещает выкуп — «сапожки *зелен сафьян*», которые уже известны по «Ставр» («сапоги *зелен сафьян*» — № 15) и «Волху» — («чебот *зелен сафьян*» — № 39). Герои ходят по монастырю «*Промежду*

обедни, заутрени». «Промеж обедней и заутренею» происходят киевские состязания («Иван Гостиной сын» — № 8). Бьет Игренище грабителя, как былинные герои:

...А брал булаву в полтредья пуда,
Бил молодца по буйной голове...

(№ 42)

Весом тот вяз был во двенадцать пуд;
А бьет он Костью по буйной голове.
...Булавами буйны головы пробиваны.

(№ 10)

...Булавами буйны головы пробиваны.

(№ 18)⁷⁵

Былина «Садков корабль стал на море» (№ 47), как отмечалось, описанием появления корабля совпадает с «Соловьем Будимеровичем» (№ 1). При этом «только в былинах Сборника Кирши Данилова корабль Садко назван „Соколом“, так же, как и корабль Соловья Будимеровича».⁷⁶

Герои обеих былин искусно играют на «звончатых гусях». У Садко есть еще дорогая шахматница «Со золоты тавлеями, Со темй дороги вольящеты», — как у волжских казаков, игравших «Золотыми тавлеями, Дорогими вольящетыми» («На Бузане-острове», № 13) и просто «золотыми ... тавлеями» («Князь Репнин», № 43).

В «Князе Репнине» встречается оборот, незначительно варьируемый в «Садковом корабле»:

А на что душа рождена, тово бог
и дал...

(№ 43)

А что душа радела, тово бог мне дал.

(№ 47)

Как и в былине «Садко — богатый гость» (№ 28), герой знаком с обычаем платить хозяевам водной стихии дань «хлебом с солью», но вместе с тем уповает на помощь «Николая Можайскова» («святителя Николая»).

Описание колебания моря при пляске морского царя почти тождественно описанию волнения, вызванного нагай-птицей в «Голубиной книге»: ⁷⁷

Нагай-птица вострепенется,
Акиан-море восколыблется,
Кабы быстры реки разливались,
Топят много бусы-корабли,
Топят много червленяя корабли,
А все ведь души напрасны.

(№ 59)

Расплесался.. царь морской,
А сине море сколыбалося,
А и быстры реки разливались,
Топят много бусы-корабли,
Топят много души напрасны.

(№ 47)

Сказанного достаточно для того, чтобы не отделять «Садков корабль стал на море» от собрания текстов, принадлежавших одному певцу.

Былина «Добрыня купался — змей унес» (№ 48) воссоединяется с репертуаром этого певца «формулой успешного овладения грамотой» ⁷⁸ (с текстами № 6, 10), «формулой угрозы змея» ⁷⁹ (с текстами № 9, 20), «формулой входа в хоромы» ⁸⁰ (с № 1, 3, 9, 11, 16, 20, 21, 23, 24,

⁷⁵ П. Д. Ухов не видел «общих мест и формул» в № 33—46 Сборника Кирши Данилова (Ухов, стр. 112).

⁷⁶ Ухов, стр. 113.

⁷⁷ Позднеев, стр. 75.

⁷⁸ Ухов, стр. 106. Добавим, что здесь Добрыня, вопреки традиции и подобно Буслаеву, — сын «гостя».

⁷⁹ Позднеев, стр. 79.

⁸⁰ Ржига, стр. 222—226.

малейших причин выносить его за скобки репертуара составителя книги.⁸³

Песня «Дурень» (№ 58), несмотря на объединение в цепевидной композиции структурно повторяющихся звеньев («строфемы» В. М. Жирмунского), также содержит элементы импровизационной техники, в ней также ощущается соприкосновение с другими текстами Сборника в едином творческом сознании.

Рефреном в песне звучит: «Ты глупой, дурень, Неразумный, бабин!».обороту этому подчиняется ход мысли певца во многих песнях книги: «Глупая княгиня, неразумная!» (№ 15). «Глупой Иван, неразумной Иван!» (№ 16). «Глупы вы мужики, неразумныя!» (№ 26), «А вы глупой народ, неразумныя!» (№ 29), «А глупы бояра, вы неразумныя!» (№ 45), «Ты глупая девица да неразумная!» (№ 52), «А глупы мужики, Неразумныя канакжана» (№ 65).

Привычным стандартом отзывается оборот:

А мать *бранити*,
жена — *пеняти*...
Ср.: А стала его Марина в окошко *бранить*,
Ему больно *пенять*...
А и сам тут Змей почал *бранити*
ево, больно *пеняти*.

(№ 9)

Те же синонимические импульсы управляют подбором лексики в другом случае:

Схватил его медведь-ят,⁸⁴ Прибили уже много до смерти,
Зачал драти, Вдвое-втрое *перековеркали*,
И всего *ломати*, Руки-ноги *переламали*.
И смертно *коверкать*.

(№ 10)

Концовка вызывает в памяти привычные формулы Сборника:

Тут ему, дурню, А недуг-ат непутем в окошко *сочил*,
Голову сломили Чуть *головы не сломил*.

(№ 2)

И под *кокору бросили*, Хотя бы ему *голову сломил*...

(№ 5)

Тут ему, дурню, ... тот и *голову сломил*...⁸⁵

(№ 8)

И *смерть случилась*. *Тут смерть ему случилась*.

(№ 4; ср. № 12, 14)

⁸³ Песня не комментирована в последнем академическом издании Сборника Кирши Данилова. В этой связи обращаем внимание на то, что образность песни естественно «монтируется» с образностью подблюдных и свадебных песен. Этот круг поэзии должен был быть известен скомороху, певцу-профессионалу, вероятно, многократно выступавшему на свадьбах в роли дружки. «Спеченик» текста — стенная «спичка» (деревянный гвоздь) в зауральских говорах (Курганская область, Введенский р-н, с. Голышово). «Докука» — метафора, которая, возможно, ассоциировалась со старорусским мужским (иногда — женским) именем (см.: Писцовые книги XVI века. Под ред. Н. В. Калачова. Т. I, СПб., 1872, стр. 229, ф. 146).

⁸⁴ Об обыденности для певца оборота со словом «схватал» («сохватал») см. выше, при атрибуции № 48.

⁸⁵ Показательно, что выше говорится: «две ноги *изломил*» (и так всякий раз со словом «нога»; перед нами индивидуальный речевой штамп: «хотя нога *изломить*» (№ 6), «хоть нога *изломить*» (№ 11)). Ср.: Позднеев, стр. 74. Не менее индивидуально постоянное употребление оборота «голову *сломить*».

Духовный стих «Голубина книга сорока пядень» (№ 59) уже не однажды оказывался вовлеченным в круг словесных параллелей к атрибутированным текстам. Отметим некоторые, безусловно типичные для книги Кириши Данилова:

Положил господь на них заповедь великую... (№ 59) *Кладет он заповедь великую...*
А в том-та ведь заповедь положена... (№ 24)

И кладет Илья заповедь велику,
Разрушает Илья заповедь великую... (№ 49)

У небесного царя на Фаор-горе Адам и Ева «кричат-ревут зычным голосом», как не ведут себя эти герои в вариантах «Плача об Адаме» («Плач» в Сборнике кантаминирован с собственно «Голубиной книгой»), но так «кричат-ревут» обычно другие герои книги: Гришка Расстрига (текст № 12), царь Афромей (№ 16), побитые Василием Буслаевым и Константином Сауловичем горожане (№ 10, 26), король Етмануйло (№ 11), незадачливый уфимец Сергей Борков (№ 7), Поток (№ 23), калики из пустыни Ефимьевой (№ 24), Никита Романович (№ 45), дворянский сын (№ 54).

Своеобразно сравнительно с вариантами завершается первая часть «Голубиной книги» — рассказ об Адаме:

Живучи Адаме состарелся,
Состарелся, переставился... —

с акцентом на обороте, обычном для лексикона исполнителя большинства произведений Сборника:

Живучи Буслай состарелся,
Состарился и переставился.
 (№ 10)

И как Поток живучи состарелся,
Состарелся и переставился.
 (№ 23)

Живучи-та Никита состарелся,
Состарелся, переставился.
 (№ 48)

На Сионской горе к голубиной книге съезжаются «сорок царей со царевичем, сорок королей с королевичем», как в былине «Калин-царь» (№ 25). То, что среди царей-королей находятся «сорок калик со каликою», — следствие знания стиха о каликах (№ 24). Любопытен штрих при упоминании царя Давида Евсеевича: «Подыми книгу, распечатывай, распечатывай ты просматривай»...

Тот же мыслительный стереотип находим в обрисовке Владимира и короля Карлуса:

А наскоре ярлык распечатывал и просматривал...
 (№ 25)

...Принимавши, король распечатывает,
Распечатал, сам просматривает...
 (№ 29)

Битва единорога и льва, неизвестная вариантам, изложена с использованием выражений из текста № 16:

И дерутся оне о своей большине. Станем мы с тобою боротися а большине...
(«Голубиная книга») («Иван Годинович»)

Вопросно-ответная организация стихов, отмеченная в текстах № 3 и 22 («Почему?.. Потому...»), оформляет значительную часть текста «Голубиной книги» («Почему он всем морям отец? Потому...», «Почему та кит-рыба всем рыбам мати? Потому...»; «Почему Ердань-река рекам мати? Потому...» и т. д.). Здесь же встречается дословное совпадение с текстом № 10:

Потому Ердань-река рекам мати, — Во Ердане-реке крестился
Крестился в ней сам Исус Христос. Сам господь Исус Христос.⁸⁶
(№ 59) (№ 10)

Единорог в «Голубиной книге» «ищет он *сопрогивника*». В былине о Дунае (№ 11) герой нашел себе «*сопротивицу*», а в песне «Под Копотопом» (№ 31) татары спрашивают из русских полков «*сопротивника*».

Как видим, наряду с прямыми совпадениями есть в тексте целая вереница вариантов использования одних и тех же художественных образов, естественно воплощающихся в тождественных им вариантных лексико-фразеологических очертаниях.

Песня «Там на горах наехали бухары» (№ 60) не имеет вариантов. Кроме русских слов, она включает в себя смесь искаженных иноязычных (польские, бурятские, татарские, еврейские)⁸⁷ и атрибутируется лишь по характеру соответствия или несоответствия веселой плясовой песни репертуару Сборника и его лексике. Такое общее соответствие бесспорно. Кроме того, в других песнях Сборника встречаются варианты формы и образования к редким словам: «велми» («вельми» в № 16), «потонцуй» («тонцы водить» в № 56), «пане» («панове», «пановя» в № 16), «ошевертовати» («ошевертовати» в № 67), «бухары» («бухарцы» в № 67).

Песня «Кто Травника не слышал» (№ 65), как отмечалось выше, имеет наиболее частый для других текстов, типичный для Сборника тав-

⁸⁶ По нашему впечатлению, А. Марков был прав, усматривая в картине пришествия единорога на землю «второе пришествие Мессии», а в царствовании льва — «намеки на царство Антихриста» (А. Марков. Из истории русского былевого эпоса. — Этнографическое обозрение, 1906, № 3 и 4, 1907, стр. 34). Подтекст обнаружен в концовке «Голубиной книги», содержащей рискованное для середины XVIII в. политическое двусмыслие:

... Исус Христос, сам небесной царь,
Опричь царства Московского.

Это проливает свет на причины того, почему оказывались в Сибири «разумные дураки», певшие «прошедшую историю... на голосу» (Сборник Кирши Данилова. СПб., 1901, стр. 195). Сравним вынесение в концовку текста № 8 Кирши Данилова слов: «А князи-де и бояра никуда от нас не уйдут».

⁸⁷ В веселой, по-видимому, плясовой песне, где герою говорят «потонцуй», и он начинает «скакать... припевати», есть припев со словами, слитно данными в оригинале рукописи: «валахтантарахатрандандаруфу» (стр. 488—489). Часть этого словесного слитка может быть расценена как искажение бурятских слов в русских устах и в русской орфографии XVIII в. В частности, по свидетельству исследователя бурятского фольклора Е. В. Баранниковой, «хтантара», «хтаранда» связуемы с бурятскими словесными формами: «хатар—наадан» (пляска, игра; возможно их слитное произнесение); «хатарха» (плясать); «хатархада» или «хатаранда» (когда мы пляшем, во время пляски), «наадаха» (играть, веселиться).

тологический оборот «глупые..., неразумные...» (см. о тексте № 58) и тавтологию «столочил-отоптал» («стоптал-столочил» в № 37). Зачи́н песни использует формульно-ритмическую «колодку» первого стиха песни о Щелкане (№ 4):

А и деялося в весне
На старой на Канакаже.

А и деялося в орде,
Передеялося в Большой.

Героиня названа «душа Анна Семеновна», подобно «молодой душе Анне Романовне» (№ 51).

При собственно-лирических иллюстрациях можно было бы показать полную идентичность морфологических и синтаксических форм данной песни и форм прочих атрибутированных произведений.

Тексты «Свиньи хрю, поросята хрю» (№ 66) и «Стать почитать, стать сказывать» (№ 67) не стоят в Сборнике особняком, потому что простонародная эротика, привычная для старокрестьянского (а тем паче — скоморошьего) речевого обихода, присутствует во многих песнях. Их особый характер заключается лишь в том, что отдельные части текстов строятся почти сплошь на нецензурной лексике. Как нам кажется, тексты эти не являются двумя песнями. Они составлены из множества более мелких произведений, отмеченных чертами самостоятельной сюжетной и ритмической организации, а потому и варьируются в этих своих самостоятельных компонентах с более мелкими частями, плясовыми песнями, бытовыми юморесками, рассеянными по разным сборникам.⁸⁸ В некоторых фрагментах текстов № 66 и 67 можно видеть ранние частушки или скоморошьи первообразы частушечного жанра.⁸⁹ Перемещение строк из других текстов Сборника в силу четкой ритмической организации многих песен-миниатур наблюдаются лишь изредка.

В тексте № 66 читаем:

А жены наши идут —
Будто уточки плывут,
А и матери идут —
Будто свиньи бредут.

Моделью этого текста можно считать отрывок из № 56:

Будто галицы летят,
За ней старицы идут.

⁸⁸ Песни такого рода существуют как импровизации исполнителей, скрепляющих автономные тексты. Связи текстов зависят от ассоциаций исполнителей. Последние можно классифицировать: I — содержательные ассоциации, II — формальные ассоциации. Первый тип дает следующие градации: 1) текстовая связь (главный смысл, образный строй, смысл вторичный); 2) связь вне- или надтекстовая, эмоционально-содержательная (по образу-настроению, образу-переживанию, не выражаемому текстуально). Второй тип дает иные виды связей: 1) связь текстовая внесодержательная (связь по звукообразу слова, внеконтекстная, в том числе собственно-фонетическая: рифма, аллитерация, ассонанс); 2) связь ритмическая; 3) связь мелодико-интонационная; 4) связь музыкальная; 5) связь по бытовой функции песен.

⁸⁹ См. об этом в нашей статье-рецензии «Частушка — с разных точек зрения» (Русская литература, 1972, № 4). В результате нового изучения Сборника Кириши Данилова в связи с находкой Е. И. Дергачевой-Скоп (см. ниже) автор данной статьи возвращается к исходному тезису о том, что названия текстов в Сборнике (равно как и ноты) принадлежат позднему редактору книги, «упорядочивавшему» ее содержание.

Близки отрывки:

А у нас на Дону
черт ... сатану.

(№ 7)

А сама-сама свинья
в гнездо свила.

(№ 67)

А и на Дону, Дону,
в избе на дому.

(№ 27)

А и сивая свинья
На дубу гнездо свила.

(№ 27)

Между текстами № 66 и 67 также иногда есть прямая формульная связь:

Попадья на попа
разгузынилася,
распечалилася.

(№ 66)

...Под лавкой лежит —
Он собакой ворчит.

(№ 66)

Попадья, де, на попа
распечалилася,
разгузынилася.

(№ 67)

...Под лавкой лежит
Он тремя... грозит.

(№ 67)

По поводу песен такого рода А. В. Позднеев говорил, что они «были» в репертуаре «веселого молодца» — скомороха и лишь частично вошли в «Древние российские стихотворения». ⁹⁰ К стати сказать, героями обоих текстов выступают «веселые молодцы» (так же они именуются в текстах № 2, 3, 15, 30).

Песня «О атамане Фроле Минеевиче» (№ 69) имеет отдельные строки, выдержанные в импровизационном ключе и как бы скомпанованные из оборотов других произведений Сборника:

Еще будет атаман в каменной Москве,
Поклонился государю о праву руку.
Сквозь слезы он словечко едва

выговорил:
Ах ты, свет наш, надежда, благоверны
царь,
А и грозен сударь, Петр Алексеевич!

(№ 69)

И как будет Ермак в каменной Москве...
(№ 14)

И не может во слезах слово молвити,
«...И надо бы тебе ему поклониться
А праву руку до сырой земли...».

(№ 50)

А свет-государь, благоверной царь,
А и бывшей Алексей — царь Михайлович!
(№ 34)

Привычен для книги и оборот «залегла дорога от...» —

...от вора от Васьки от Голицына
с детьми
Залегли пути-дороги за сине-море.

(№ 69)

Залегла та дорога тридцать лет
От тово Соловья-разбойника.

(№ 49)

Единство страдательных оборотов, поддержанное синонимией *вор-разбойник*, органично именно для одного исполнителя.

⁹⁰ Позднеев, стр. 81—82. Они не могли не входить в репертуар скоморохов, в частности, и потому, что скоморохи нередко выполняли функции дружек, т. е. были искусными в свадебной эротике. Варианты веселых песен, составивших тексты № 66 и 67 Сборника Кириши Данилова, знал Пушкин. Один из фрагментов песни «Стать-почитать» (от слов «А забилася...») до слов «А придумали бояре-пригадали стрельцы») содержит фольклорный мотив, отразившийся в пушкинских стихах «Царь Никита и сорок его дочерей» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 2, ч. 1, 1947, стр. 253, стихи 200—210).

Песня «О Стеньке Разине» (№ 70), обрывающаяся на полуслове в связи с утратой конечных листов Сборника, дублирует начало атрибутированного текста № 40 — «Покрай моря синего стоял Азов-город».

Завершая обзор текстуальных совпадений в Сборнике, можно уверенно говорить о том, что текстовые сдвиги, лексико-фразеологические перемещения, перенесения не только в объеме фразеологических единиц, но более сложных структурно-композиционных фрагментов с их творческим приспособлением к нуждам новых текстов (не вполне мотивированные перенесения представляются более редкими) — типические черты искусства певца, репертуар которого представлен в Сборнике.

Среди песен есть узкий круг текстов («Да не жаль добра молодца битова — жаль похмельюва», «Там на горах наехали бухары», «Кто Травника не слышал», «Свиньи хрю», «Стать почитать»), стилистический строй которых в меньшей мере оказывается затронут процессом диффузии.

Можно ли это связывать с тем, что при создании Сборника грамотный певец-составитель, виртуозно владевший импровизационной стилистикой, вдруг переставал записывать свои песни и переходил на запись текстов других лиц, чтобы потом вновь возвратиться к своим текстам? На наш взгляд, это исключено. Да, нам неизвестно, зачем и почему составитель Сборника записал *свой* репертуар, но однако же именно эти неведомые побуждения направляли его перо и поглощали все его мысли. Невероятно, чтобы этот певец, которого можно без преувеличения назвать гениальным мастером, чтобы этот грамотный человек, так последовательно и твердо осуществлявший стоявшую перед ним задачу запечатления своего репертуара (с элементами попутного литературно-фольклорного творчества типа трилогии о Ермаке), вдруг отвлекался на запись чужих «скромных» песен, без которых его целостный скомороший репертуар и так не мог существовать.

Как представляется, наблюдения свидетельствуют и о том, что любой импровизационный навык имеет свои пределы. Там, где перед нами произведения разных жанрово-стилистических форм, анализ стилистической диффузии должен их учитывать. Диффузия стилистических средств присуща каждому жанру и несомненна в смежных формах (например, таковы былина, духовный стих, историческая песня), но она различна в былине и частой песне, и определение единства личной манеры средствами обнаружения диффузии поэтических приемов и лексико-фразеологических переносов неизбежно дает «сбой» при переходе от одной жанровой системы к другой. Не только личность певца-импровизатора управляет процессом песнетворчества, но и песенные формы постоянно направляют и корректируют такую импровизацию, воздвигая известные жанровые преграды. Стилистическая фольклорная диффузия течет в первую очередь по жанровым руслам. Вот почему можно обнаружить текстуальные связи между компонентами текстов «Свиньи хрю» и «Стать почитать», но таких связей практически нет между текстами и былинами Сборника, притом что «рукопись... представляет собой целое в отношении языковых особенностей».⁹¹

Противоположение текстов спимается, если не забывать, что «и серьезные героические былины, и шуточные песни... могли легко существовать в репертуаре одного исполнителя», что «различия — и подчас очень

⁹¹ А. П. Евгеньева. Рукопись Сборника Кирши Данилова и некоторые ее особенности. — В кн.: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.—Л., 1958, стр. 579. (Далее: Евгеньева).

Справедливость требовала отметить,⁹⁷ что в тексте № 20 (I часть) было общее место с текстом № 18 (разъезды богатырей по полям).

Однако общих мест с другими текстами можно было бы назвать значительно более.

Зачин былины явно репродуцирует изблюбленные приемы Сборника (см. выше параллели между текстами № 3, 20, 22, 25, 29).⁹⁸

То же замечается в мотиве встречи с камнем:

Промежу тех дорог <i>лежит</i> горяч камень, А на каменю <i>подпись</i> подписана. . .	На самой сопки тут <i>камень</i> <i>стоит</i> . . . И в том-та <i>подпись</i> <i>подписана</i>
(№ 20)	(№ 19)

И <i>скочил</i> Еким <i>со добра</i> коня. . . (№ 20)	<i>Скочил</i> с коня, сам бьет челом. (№ 24)
--	---

Скочил Илья *со добра* коня.
(№ 25)

О росписи трех дорог тоже говорится в былинах («*Росписаны* дороги широкия. . .» — № 20; «А, и *перва* дорога *написана*. . .» — № 26).

Однотипно упоминается у Кириши Данилова о ходе времени: «А и мало время *позамешкавши*. . .» (№ 20), «И *немало* время *замешкавши*. . .» (№ 21), «А мало время *замешкавши*» (№ 25). Далее есть совпадения I части с «Царем Саулом Леванидовичем»:

<i>Ото сна</i> Алеша <i>пробужается</i> , Встает рано-ранешенько, <i>Утренней</i> зарею <i>умывается</i> , <i>Белую</i> ширинкаю <i>утирается</i> , <i>На восток он</i> , Алеша, <i>богу</i> <i>молится</i> .	А и младой <i>Констентинушка</i> Саулович, Он, молодец, <i>ото сна</i> <i>подымается</i> , <i>Утренней</i> расой <i>умывается</i> , <i>Белым</i> полотном <i>утирается</i> , <i>На восток он</i> <i>богу</i> <i>молится</i> .
(№ 20)	(№ 26)

Есть синонимическая переключка с былиной о Поточе:

<i>Личико</i> <i>унизано</i> <i>красным</i> <i>золотом</i> .	А <i>головушка</i> у <i>ней</i> <i>увивана</i> <i>красным</i> <i>золотом</i> .
(№ 20)	(№ 23)

На голове калики «*шляпа* *сорочинская* *земли* *греческой*». «*Шляпа* *земли* *греческой*» надета на Добрыню в былине о герое-змееборце (№ 48). Шуба калики — «*соболиная*, *долгополая*». Но в другой былине Сборника о Добрыне (№ 21) упоминается «*сорочина* *долгополая*». Перемещения эпитетов связаны с тем, что калика облачен в сарацинскую одежду, так как идет на Русь через сарацинские земли. «*Шелелуга*» калики, налитая «*тяжела* *свинцу* *чебурацкова*», подобна «*червленому* *вязу*» Василия Буслаева («*налито* *тяжела* *свинцу* *чебурацкова*» — № 10).

На этом фоне, как нам кажется, само собой рассеивается сомнение П. Д. Ухова в том, что описания в № 20 и № 25 могли принадлежать одному исполнителю:

В <i>вышину</i> ли он, Тугарин, <i>трех</i> <i>сажен</i> , <i>Промеж</i> <i>плечей</i> <i>косая</i> <i>сажень</i> , <i>Промежу</i> <i>глаз</i> <i>калена</i> <i>стрела</i> , <i>Конь</i> под ним как <i>лютой</i> <i>зверь</i> , <i>Из</i> <i>хайлица</i> <i>пламень</i> <i>пышет</i> , <i>Из</i> <i>ушей</i> <i>дым</i> <i>столбом</i> <i>стоит</i> .	А <i>мерею</i> тот <i>татарин</i> <i>трех</i> <i>сажен</i> , <i>Голова</i> на <i>татарине</i> с <i>пивной</i> <i>котел</i> , <i>Которой</i> <i>котел</i> <i>сорока</i> <i>ведер</i> , <i>Промеж</i> <i>плечами</i> <i>косая</i> <i>сажень</i> . . . — («Калин-царь»)
---	--

(«Алеша Попович»)

⁹⁷ Ухов, стр. 111.

⁹⁸ П. Д. Ухов при анализе этого ряда как-то просмотрел именно параллели к № 20 (см.: Ухов, стр. 104).

Тем более, что голова Тугарина, пропущенная в описании врага, отскакивает именно «как пивной котел» (II ч.).

Оружие Алеши — «чингалище булатное» (упомянуто в № 11, 16, 50, как и в «Алеше Поповиче», в эпизодах, где герои хотят «вспороть груди белые»), которое он берет «в запас» («в запас» берет материнское благоговение Добрыня в № 21). Близки впечатления от богатырского крика:

Заревел *зычным голосом,*
Подрогнула дубровушка зелена.
 (№ 20)

Скричат калики *зычным голосом,* —
Дрогнет матушка сыра земля.
 (№ 24)⁹⁹

Отдельные обороты выглядят авторским припоминанием:

Платья с него снимал цветное на сто тысяччей.
 (№ 20)

Привезли оне платьяца цветное...
 Платья твою на сто тысяччей.
 (№ 16)

Сама мена платья известна по текстам № 15 (переодевание жены Ставра) и № 26 (насильное облачение в тюремные одежды). У Алеши Поповича на груди оказывается «золот чуден крест» (ср. в № 69 — «О атамане Фроле Минеевиче» — «чуден золот крест»). Еким, подобно многим героям Кириши Данилова, произносит традиционное: «По грехам надо мною, Екимом, учинилося» (то же — в № 18, 25, 35) и скорбит, что убил «братца родимова» (как героиня текста № 36).

В тексте немало традиционных фольклорных оборотов, общих с другими текстами Сборника, и в том числе «заря утренняя» (см. № 26, 34, 59), «седелечко черкасское», «сыра земля», «буйна голова» и т. д.¹⁰⁰

Текстуальные иллюстрации свидетельствуют о том, что сознание исполнителя первой части былины «Алеша Попович» было насыщено теми самыми формулами, благодаря которым слагается представление о единой личности певца, отразившейся во всех текстах книги «Древние русские стихотворения». Вторая часть текста так же отнюдь не стоит особняком в Сборнике. И хотя певец не обязан во второй части повторять первую, многие обороты являются сквозными для всего текста неудачно контаминированной былины.¹ Обращает на себя внимание и постоянно употребление имен героев в одной форме: «Алеша (Алешинька) Попович млад», «ласков князь Владимир», «Тугарин Змеевич млад». Однотипны обращения: «Гой (ой) вы еси, добры молодцы», «Гой еси...». Подчас

⁹⁹ В этом же тексте — и по тому же поводу — княгиня «испужалася» (слово есть в I части текста № 20) и «*передрогнула*».

¹⁰⁰ П. Д. Ухов считал, что в Сборнике «нигде больше не встречаются словосочетания: „лапки семи шелков“, „шуба соболиная, долгополая“, „шляпа сорочинская“, „кольчуга (очевидно, «шелепуга», — А. Г.) подорожная“, „дубравушка зеленая“, „золот чуден крест“, „белая ширинка“, „заря утренняя“, „стремяно богатырское“» (Ухов, стр. 114). Половина оборотов из этого списка повторена в других текстах. Но не опрометчив ли сам расчет на то, чтобы весь лексикон певца был продублирован в Сборнике? Нас ничуть не удивляет, что слово «причелина» встречается только в тексте былины «Три года Добрынюшка стольничал», а «сопка» — лишь в былине «Василий Буслаев молиться ездил». Различие в словесной ткани разных произведений нормально. Важнее качество и процент различий.

¹ Это несомненная контаминация, а не два текста, вплотную следовавших один за другим в оригинале Сборника (так можно бы думать, поскольку в протографе книги отсутствовали заголовки и ноты): обычно эпические тексты Кириши Данилова имеют зачин. Вторая же часть «Алеши Поповича» начинается буквально с полуфразы: «А и будут оне в городе Киеве».

стихи и стилистико-грамматические формы повторяются или варьируются: по имени (стихи 4, 166, 167), опочив держать (стихи 40, 44, 284), «А и мало время позамешкавши» (42, 183), ночь осенняя (45, 213, 246), богу молится (50), молился богу (286), «Нарежаются опе ехать» (№ 57), «Скоро Алеша калюкою нарежается» (88), «Скоро Алеша нарежается, садилса на добра коня» (296, 297), питье заморское (145, 191), чингалиша булатное (91, 247), сыра земля (112, 295, 315), «скочил... со добра коня» (24, 316), «заревел зычным голосом» (94, 301). Целый ряд этих повторов, как мы видели, имеется в других текстах книги. Скептический взгляд на текст № 20 не имеет фактической основы.²

Вторая скептическая гипотеза принадлежит Е. И. Дергачевой-Скоп³ и возникла на материале исторической песни Сборника «Мастрюк Темрюкович» (№ 5), где также усматриваются две части, поскольку начало былины до слов «борьба ево ученая, борьба черкасская» написано одним почерком, а затем следует второй почерк.⁴ С графологической экспертизой связывается попытка доказать, что «первая половина былины», которая «развивает сюжет о женитьбе Ивана Грозного и о подготовке к бою с Мастрюком», в художественной трактовке московских борцов отличается от второй части. Первая часть говорит «о двух удалых молодцах с Александровой слободы» (в вариантах Андреевичи, Ивановичи и т. д.), по это удалые ребята. Вторая часть — «о борьбе двух Борисовичей Мишки и Потаньки» — усиленно подчеркивает их «убогость»: «Потанька костьюлем подпирается» и т. д. Этот вариант знаком нам по сюжету о нападении крымской царицы и о борьбе двух братьев «убогеньких» с Мастрюком. В варианте о женитьбе лишь единственный раз нам встретились братья Иван и Потанька (следует ссылка на издание: В. Ф. Миллер. Исторические песни русского народа XVI—XVII вв. Пг., 1915, № 63 — Пермская губерния, — А. Г.), но автор этого варианта никак не смешивает их с «удальными молодцами Александровичами, Ивановичами, Андреевичами». Отсюда следует вывод: «Автор-редактор Сборника, вероятно, не знал второго сюжета и, уяснив себе, что это былина о Мастрюке, приписал к листам свой вариант». Однако тут же выясняется, что даже вариант песни, который представлен в Сборнике, изучен исследователем недостаточно: «Было бы интересно исследовать варианты сюжетов и их взаимоотношения в песнях и дать полную характеристику стиля обеих частей песни о Мастрюке Темрюковиче».⁵ Последнее было бы хорошей гарантией от скороспелых гипотез. Единство поэтического размера стихов, взаимная сцепленность художественных форм (в том числе повторы упительных оборотов: «А свет ты, *вольной царь*, Царь Иван Васильевич» — 1-я часть, стихи 169—170; «Свет ты, *вольной царь*, Иван Васильевич» — 2-я часть, стихи 221—222; «Князи-бояра, могучие богатыри, пять сот донских казаков...» — 1-я часть, стихи 20—21; «...князи-бояра И могучие богатыри, Пять сот донских казаков» — 2-я часть, стихи 185—187), единство всего языкового строя песни не позволяют считать догадки Е. И. Дергачевой-Скоп сколько-нибудь мотивированными. То же можно сказать о «беглом взгляде» исследователя на текст № 19. Автор гипотезы

² Некоторые ученые его попросту игнорируют (Позднеев, стр. 67, 73—75, 81, 82, 84).

³ Е. И. Дергачева-Скоп. Новонайденные листы из Сборника Кириши Данилова. — ТОДРЛ, XXI, М.—Л., 1965, стр. 362—371. (Далее: Дергачева-Скоп).

⁴ Там же, стр. 366.

⁵ Там же. Предпочтительнее было бы пользоваться текстологически более надежным, более полным и содержащим некоторый научный комментарий изданием «Исторические песни XIII—XVI веков» (см. № 109—199).

называет свои суждения «крайне предварительными набросками»,⁶ и с этим поистине нельзя не согласиться: «наброски» никак не колеблют заключения А. П. Евгеньевой об «отсутствии различий, связанных со сменой почерков».⁷ Сличение Е. И. Дергачевой-Скоп канонического текста Сборника с обнаруженными ею копиями известных листов книги⁸ лишь подтверждает вывод А. П. Евгеньевой о том, что в рукописи «на страницах, написанных разными почерками», имеются «очень незначительные черты различия, преимущественно графического и орфографического характера».⁹

Не проделав текстологической работы, Е. И. Дергачева-Скоп встала на путь необусловленных предположений: «делалась „реконструкция“ дефектного экземпляра Сборника (имевшего оглавление?) человеком, превосходно владевшим всем репертуаром Сборника 1768 г., восстанавливавшим утраченные начало и концовку его и добавившим ряд произведений своего собственного репертуара. Именно он и внес особый «настрой» в весь Сборник 1781—1785 гг., веселую „острозубую“ скоморошину».¹⁰ Но зачем было восстанавливать некий Сборник человеку, «превосходно владевшему всем репертуаром Сборника»? Как доказать, что это реставратор вносил в Сборник некую «скоморошину», если он правил лишь часть ранее существовавшей книги, — ведь «скоморошина» ощутима всюду. Если же он правил все тексты, то почему говорится лишь об эпизодических добавлениях, частных вторжениях в ранее бывшие тексты?... Версия настолько хитроумна и несогласованна, что она не вызывает и тени доверия.

Поправки к текстам оригинала, привнесенные в виде заголовков (и нот), нарушают картину языкового единства книги и обнаруживают поверхностное, а не органическое знание текстов автором заглавий. Так можно ли отождествлять редактора-«заголовщика» и певца — автора записей текстов?

Этой вынужденной полемики могло и не быть, если бы исследователь внимательно присмотрелся к поэтическому языку Сборника Кирши Данилова. Тогда бы он увидел общие черты песен, не сводимые к поверхностному внесению «скоморошины».

Стилистическая диффузия, таким образом, оказывается явлением, учет которого далеко не безотносителен как для решения вопросов истории оригинала «Древних российских стихотворений», так и для решения проблем истории рукописи.

* * *

В качестве отступления от темы добавим следующее.

Замечательная сама по себе находка Е. И. Дергачевой-Скоп двух листов, копирующих листы 18—18 об. и 23—23 об. рукописи Сборника Кирши Данилова, сопровождалась некоторыми палеографическими уточнениями истории рукописи при подтверждении высокой точности анализа последней, выполненного А. П. Евгеньевой. Интересно, на наш взгляд, наблюдение Е. И. Дергачевой-Скоп, что между текстами на одном из новонайденных рукописных листов очень мал промежуток, и «две строки

⁶ Дергачева-Скоп, стр. 366, 367.

⁷ Евгеньева, стр. 580.

⁸ Дергачева-Скоп, стр. 365—366.

⁹ Евгеньева, стр. 579.

¹⁰ Дергачева-Скоп, стр. 366.

нот и название» не уместаются.¹¹ Существенно и то, что эти листы написаны 4-м почерком из числа тех 5 почерков, которые имеются в сохранившейся рукописной копии книги.

На основании палеографических наблюдений А. П. Евгеньевой и их уточнений в статье Е. И. Дергачевой-Скоп суммируем известное о почерках. 1-м почерком написаны тексты на бумаге 1765 г. (л. 35, 36—40), на бумаге 1780, 1781 гг. (лл. 1—8, 18, 23, 41, 50, 53, 54, 57, 60—63, 65—81) и на бумаге 1780-х годов (лл. 51, 52, 55, 56, 59, 64).

Почерк 1 встречается с почерком 2 на 7-м листе, с 3-м — на листах 8 и 50 и с 4-м — на 35-м листе.

2-й почерк есть только на бумаге 1780—81 гг. (л. 7).

3-й почерк видим только на бумаге 1780—1781 гг. (лл. 8, 50, 64, 82—101), им же написаны все названия.

4-й почерк есть лишь на бумаге 1765 г. (лл. 9—17, 19—22, 24—35 и новонайденные лл. 18, 23).

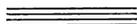
5-й почерк встречается на бумаге 1768 г. (лл. 25, 39, 40) и 1780—1781 гг. (лл. 41—45, 49, 58,¹² 88 об).

Любопытно, что 1-й почерк подключается к 4-му на середине 35 листа, т. е. следуя за ним в работе, а в 1-й вклиниваются почерка 2, 3, 5. Таким образом, становится бесспорно, что все писцы работали в месте.

Несмотря на то что бумага, которая была у писарей, принадлежит 1765—1780-м годам (что являет собой «разрыв ... поразительный»),¹³ характер смены почерков свидетельствует о том, что и писец с более архаическим 4-м почерком, и писцы 1-й, 2-й, 3-й, 5-й копировали оригинал одновременно. «Отграничить»¹⁴ листы 1765—1768 гг. от листов 1780-х годов, чтобы укрепить версию Е. Ф. Будде о существовании промежуточной копии между оригиналом книги и известной копией Сборника, пока не представляется возможным. Видимо, в самом процессе копирования оригинала обладатель 1-го почерка был удачливее, чем посетитель 4-го, и оттого ему досталось переписать 118 страниц, в том числе те 4, которые были уже скопированы 4-м писцом и которые нашла Е. И. Дергачева-Скоп.¹⁵ Почему у переписчика с 4-м почерком оказалась только бумага 1765 г., нам неясно, как неясно, почему часть этой бумаги оказалась у 1-го писца, а к остальным не попала. Но установлено, что вся бумага выпущена одной фабрикой С. Яковлева, и, быть может, здесь и кроется ответ на вопрос.

* * *

Сборник Кириши Данилова не сразу раскрывает тайну своего происхождения. На пути прочтения истории этой книги неизбежны ошибки, односторонности и поспешности умозаключений. Тайна влечет, и ответ кажется близким. Но только постепенное накопление наблюдений над знаменитой народной книгой поможет установить истину.



¹¹ Там же, стр. 363.

¹² Датировка листа выпала из перечня А. П. Евгеньевой (Евгеньева, стр. 575—576).

¹³ Дергачева-Скоп, стр. 364.

¹⁴ Там же, стр. 367.

¹⁵ Обладатель 4-го почерка не везде оставлял мало места между текстами, как это случилось на листе 23 об. Это видно при просмотре листов, им написанных, где помещаются и ноты, и заголовки.

Э. В. ПОМЕРАНЦЕВА

БАЛЛАДА И ЖЕСТОКИЙ РОМАНС

Характерной особенностью фольклора являются не только его постоянное движение, постоянная, непрекращающаяся изменяемость репертуара в целом, отдельных жанров и их соотношения в репертуаре, вариативность сюжетов, произведений, образов, стилистических приемов, но и в меньшей степени стабильность, сохранение традиционной доминанты специфики фольклора как искусства устного слова, а также специфики отдельных его жанров.

Ограниченность вариативности фольклора рамками традиции обеспечивает его жизнеспособность, способствует его передаваемости, согласно излюбленной формуле фольклористов, «из уст в уста, от поколения к поколению».

Характер соотношения в фольклоре традиции и новаторства, как известно, также является величиной переменной, качественно определяемой многочисленными и разнообразными предпосылками.

Отсюда вытекает необходимость изучения жанров, сюжетов, образов фольклора с учетом их постоянной функциональной изменчивости, определяющей динамику структуры, и вместе с тем с учетом доминантной функции, обеспечивающей жизнеспособность структуры. Судьбы разных жанров в том или ином национальном фольклоре складываются по-разному. Одни жанры распадаются, исчезают, поскольку уходят из быта предпосылки, способствовавшие их сохранению; другие трансформируются, качественно изменяются, третьи развиваются и расцветают.

Процесс этот протекает неравномерно, не прямолинейно, порой скачками, с возвратами и петлями, нередко вопреки ожиданиям и предсказаниям исследователей.

В плане изучения закономерностей исторического развития устно-поэтического творчества, его внутренних процессов, в частности изменений фольклорного репертуара, интересна судьба русской эпической песни.

Как известно, она представляет собой явление многожанровое, особенно с точки зрения исследователей, часто не совпадающей с определениями исполнителей и хранителей эпического наследия. Несмотря на то что отдельные жанры эпической песни отличаются кругом своих тем, ассортиментом сюжетов, системой образов, стилистическими приемами, они постоянно взаимодействуют, переплетаются, будучи функционально чрезвычайно близки друг к другу.

Недаром границы между ними настолько зыбки, что нередко одни и те же сюжеты и даже конкретные произведения исследователи относят к разным жанрам: былинам или историческим песням, духовным стихам

или балладам и т. д. Особенно неопределенны и зыбки жанровые границы баллады.

В качестве особой повествовательной формы мы можем увидеть балладу и среди былин, и среди песен, и среди духовных стихов. Можно сказать и наоборот, что среди баллад встречаются былины, духовные стихи и исторические песни. Что же касается «собственно баллад» (по старой терминологии — «низших эпических песен»), они явно обнаруживают свою близость к песенной, особенно романсовой лирике. Недаром уже более ста лет тому назад внимательный собиратель и тонкий знаток народных песен Павел Якушкин писал: «Баллада так легко переходит в элегию, и наоборот, элегия в балладу, что строго разграничивать их невозможно, по крайней мере до времени».¹ Не случайно и сейчас в многочисленных исследованиях, посвященных балладе, мы, как правило, не видим строгого или, вернее, неоспоримого разграничения ее с другими видами эпического песенного творчества.

Очевидно, следует вообще отказаться от представлений о незыблемых жанровых категориях (не случайны споры относительно специфики сказочных и несказочных жанров, о границах между легендой, сказкой, преданием, быличкой и рассказом, между обрядовой и необрядовой песней, балладой и романсом, былиной и исторической песней и т. д.) и смириться с тем, что не только один и тот же сюжет, но и одно и то же произведение в зависимости от функции, которую они несут в каждом отдельном конкретном случае, могут обнаружить свою причастность то к одному, то к другому жанру. В фольклоре, так же как и в литературе, «пограничные линии существуют больше предположительно, нежели действительно».² Однако, учитывая «общность» между отдельными жанрами, невозможность полного их разграничения, мы все же можем выделить и какой-то основной, специфический комплекс признаков для каждого из них, как бы костяк, определяющий модель.

Оставляя в стороне периферийные и смешанные формы эпической песни, мы можем констатировать, что из числа четырех основных ее видов (былина, историческая песня, духовный стих, баллада) только одна, с модуляциями различной степени, широко представлена в современном репертуаре. Секрет ее жизнестойкости, очевидно, в характере содержания, захватывающего своим драматизмом, в остроте, «вечности» тематики: любовь, ревность, измена, клевета, трагическая смерть. На вопрос собирателя, что нравится в балладе о Кате-пастушке и укротителе зверей чернобровом Андрюшке, одна из певиц во Владимирской области, где эта баллада крайне распространена, ответила: «Нравится, что про любовь, про женское горе и обиду, про измену, что за сердце берет».³

Другая исполнительница в Калужской области сказала собирательнице А. В. Кулагиной о той же песне: «Нравится, что про измену, но она нашла силу — зарезала его за измену». Та же собирательница отметила проникновенное отношение певицы, пожилой женщины, к жесточайшей балладе — «Как на кладбище Митрофаньевском отец дочку зарезал свою»: «Я стою и реву».⁴

Не в меньшей степени жизнеспособность баллады заключается и в ее, в отличие от былины, стилиевой гибкости, приспособляемости к за-

¹ Русские песни, собранные Павлом Якушкиным. СПб., 1860, стр. 3—4.

² В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1847 г. Полн. собр. соч., т. X, М., 1956, стр. 318.

³ Архив Института этнографии АН СССР. Материалы Владимирской экспедиции 1963—1969 гг.

⁴ Архив кафедры фольклора МГУ. Материалы Калужской экспедиции 1970 г.

просам нового времени, эстетическим нормам разных эпох, вкусам разных социальных кругов потребителей.

Если былина на наших глазах стремительно исчезала из народного репертуара и, несмотря на попытки искусственно ее гальванизировать, распалась, умерла как жанр, свидетельством чему являются материалы специальных «былинных экспедиций» последних лет, то пережившая ее классическая баллада частично еще продолжает жить в народном репертуаре, а уходя из него, сменяется той же балладой, только новой формации.

Закономерно, что классическая баллада, воспринявшая многие стилевые особенности былины, пережившая ее и достаточно широко бытовавшая на Севере, в настоящее время все же не только почти исчезла из репертуара средней полосы России, но становится редким явлением и на Севере. Исполнители ее, как правило сами старики, постоянно указывают, что слышали они этот «стих» от стариков, говорят, что он «ранёшный», не «нами складен», что «теперь таких стихов не поют», и т. д. Типичными становятся заявления информаторов, что они в далеком детстве слышали эти «стихи», но сами их уж не помнят.⁵ Одна из опрошенных женщин, беспомощно пересказав балладу, сказала: «Пела мать, а я уж ле помню».

Доказательством жизнеспособности баллады и вместе с тем закономерной ее изменяемости как жанра являются хотя бы следующие данные: известные заонежские экспедиции братьев Б. и Ю. Соколовых (1926—1928 гг.) зарегистрировали 28 вариантов баллады «Братья-разбойники и сестра», 36 вариантов баллады «Василий и Софья», 23 варианта баллады «Князь Роман жену теряет».⁶

Спустя несколько десятилетий северные экспедиции Московского государственного университета застали примерно в тех же местах еще в 1956—1966 гг. активное бытование классической баллады и, например, в 1962 г. на одной Кене записали 250 текстов ее, причем от одной исполнительницы все 14 основных классических балладных сюжета. Однако в последние годы экспедиции той же кафедры МГУ, работая на Севере и в центральной полосе России, в основном записали тексты так называемых новых баллад. Аналогичную картину представляет и репертуар русских сел Башкирии. Если в 1948—1949 гг. там было записано немало классических баллад, то в записях последних лет эти баллады представлены в немногих и явно дефектных текстах и отступают на задний план по сравнению с господствующими в репертуаре «новыми» балладами.

Итак, классическая баллада, хоть и в неполноценных и сравнительно малочисленных текстах, все же дожила как живое культурное наследие до наших дней, несмотря на то что затуханье ее, очевидно, началось уже около двух столетий тому назад. На смену ей пришла новая, а затем и новейшая баллада, особенно широко представленная в современном репертуаре. «В XIX веке, — констатирует Д. М. Балашов, — возникает новое, сложное по происхождению явление, во многом ущербного характера — жанр новейшей полулитературной (в известной части мещанской) баллады».⁷

⁵ Высказывания информаторов приводятся на основании экспедиционных дневников сотрудников Института этнографии АН СССР и кафедры фольклора МГУ.

⁶ Онежские былины. М., 1948, стр. 908—912.

⁷ Д. М. Балашов. Народные баллады. — Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. М.—Л., 1963, стр. 38.

Судьба старой классической баллады, в значительной степени близкой западноевропейской средневековой балладе, и пути пришедшей ей на смену новой баллады, близкой к жестокому романсу, исключительно показательны для процессов смены, или, точнее, трансформации, жанров в фольклорном репертуаре.

Может быть, в значительной степени этим объясняется повышенный интерес к жанру баллад в современной как зарубежной, так и советской науке. Если еще сравнительно недавно исследователи фольклора постоянно заявляли, что русская баллада является малозученным жанром, то в последнее время внимание к этому жанру явно усилилось: достаточно назвать исследования Б. Н. Путилова, П. В. Линтура, Н. И. Кравцова, И. И. Земцовского, О. Ф. Тумилевич, А. В. Кулагиной и в первую очередь статьи, сборник, брошюру и диссертацию Д. М. Балашова.

Во всех этих работах независимо от того, как намечаются их авторами границы жанра, более широко (Д. М. Балашов и Б. Н. Путилов) или более узко, баллада определяется как эпическая песня драматического характера и ядром ее признаются эпические песни семейно-бытового характера.

Всеми исследователями отмечается, что в центре внимания баллады — трагические столкновения ее героев с действительностью, неразрешимые жизненные противоречия, приводящие к гибели. Действительно, драматическая напряженность, ощущение неотвратимости трагической развязки характерны для баллады на всех этапах ее развития.

Основные сюжеты русских классических баллад составляют как бы несколько тематических гнезд, каждое из которых имеет свой опорный мотив, но вместе с тем баллады эти характеризуются общей сюжетной ситуацией — основной конфликт разрешается трагической развязкой. Таковы баллады о гибели одного из героев в результате клеветы («Князь Михайла»), о гибели в наказание за греховную любовь («Ванька-Ключник»), об убийстве мужем жены («Князь Роман жену терял»), об убийстве женщиной мужа, брата, любовника, о гибели девушки, не спешей насмешки или насильственного брака («Дмитрий и Домна»), баллада о том, как мать губит незаконнорожденное дитя («Монашка топит свое дитя»), как братья-разбойники или муж-разбойник губят безвинного родича («Братья-разбойники», «Муж-разбойник»).

Все эти баллады говорят о том, что семейный разлад, греховная любовь, измена, нарушение закона влекут за собой смерть, иногда случайную, всегда напрасную и трагическую.

Персонажи классической баллады немногочисленны, чаще всего это герой, антагонист и жертва. Даже если персонажи баллады ограничиваются только героем и жертвой, то слушатели невольно, в порядке мотивировки преступления, примысливают третье лицо.

Сюжеты классической баллады очень просты, развертываются в одноплановой композиции. В классической балладе нет пейзажа или портрета как таковых, если же встречается описание природы, то лишь в плане использования приема психологического параллелизма или традиционной символики. Все внимание в повествовании сосредоточено на действии, которое, за немногими исключениями, почти не мотивируется психологически.

Д. М. Балашов установил, что затухание балладного творчества началось в конце XVII—XVIII вв., и убедительно показал, как разными путями на юге и на севере России шло угасание жанра баллад.

Анализируя судьбы баллады, Н. П. Андреев писал: «Вторая половина XIX века (особенно конец века) уже переводит баллады в романсы».⁸ Мне представляется хорошо найденным термин «переводит», который предельно точно схватывает самое существо процесса смены одного жанра другим, функционально близким.

Однако исчезновение из репертуара классической баллады не может, очевидно, рассматриваться как признак умирания жанра как такового. На смену старой балладе в XIX в. приходит новая. Осуществляется это двумя путями, либо обновляется исходный сюжет, либо возникают новые. Так, например, близкая к бытине классическая баллада «Князь Роман жену терял» превратилась в песню о безымянном молодце или донском казаке, убивающем жену. При обновлении баллады сплошь и рядом появляется и психологическая мотивировка ситуации. Нередко сохраняется и старый текст, но, как правило, в усеченном, дефектном варианте.

Старая баллада о Ваньке Ключнике благодаря обработке В. Крестовского получает новую жизнь и в новом качестве сохраняется по сей день в народном репертуаре.

Наряду с таким обновлением классической баллады появляются и новые тексты, возникшие на иной стилиевой основе, но трактующие те же извечные для баллады острые семейно-бытовые конфликты. Большинство этих новых баллад получило распространение в XIX в., многие из них книжного происхождения.

Независимо от того, восходят ли они к литературному источнику или нет, новые баллады литературны по своему ритмическому строю, языку, стилистическим приемам, по строфической композиции и шаличию рифмы. Таковы баллады «Морячка» («На берегу сидит девица»), «Под вечер осенью ненастной», «Черная шаль», «Тростник», «Хаз-Булат», «Шли со службы два героя», «Один из казаков наездник лихой», «Убийство купеческой дочери», «Сестры-соперницы», «Мальвина», «Отец сыну не поверил», «Рыбак и жена охотника» и многие другие.

Эти полулитературные баллады, будучи в отличие от архаической классической баллады стилистически близки к нормам книжной лирики, школьным стихам, песенникам, легко запоминались. Они несли в себе в тексте и в манере привычное стиливое начало и вместе с тем привлекали внимание тем же волнующим содержанием, той же трагической тематикой, что и старая классическая баллада. С последней они совпадали не только тематически, но в некоторой своей части и сюжетно, поскольку и те и другие рассказывают о трагически разрешающихся семейно-бытовых конфликтах, напрасно загубленной жизни героев: это баллады о самоубийстве обманутой девушки, убийстве неверной жены, насильственном браке, клевете, преступлении соперниц и т. д. Они — жалостны и слезливы и этим привлекают. «„В саду ягода-малина“ правится, — сказала одна из исполнительниц, — потому что жалобная», о песне «Сидел рыбак веселый» другая сказала, что «она переживательная».

«Моде» на эти баллады, широкому распространению их способствовали дешевые песенники, о воздействии которых на устный репертуар мы имеем многочисленные свидетельства собирателей второй половины XIX — начала XX вв. Не случайно об этом пишут все корреспонденты Этнографического бюро кн. Тенишева, собиравшие этнографический и

⁸ Русская баллада. Предисловие редакции и примечание В. И. Чернышева. Вступительная статья Н. П. Андреева. Библиотека поэта. Большая серия. М.—Л. 1963, стр. XVII.

фольклорный материал в 90-х годах в 24 губерниях средней полосы России.

Однако появлением этого пласта новой баллады не заканчивается ее эволюция как фольклорного жанра. Эта «новая» баллада, несмотря на всю ее доходчивость, живет в последние годы почти исключительно в репертуаре пожилых людей, и она уже тоже стала рассматриваться людьми, знающими ее и изредка ее исполняющими как «старинная» песня, слышанная от стариков и теперь уже не поющая.

Так, балладу «Где-то, когда-то жил царь молодой» исполнительница назвала игровой и вспомнила, что в детские годы она разыгрывалась ее сверстниками. Одна из исполнительниц средних лет в 70-м году вспомнила, что, когда была девочкой, любила песню «По Дону гулял казак молодой». Таким образом, основную массу новых баллад, порожденных XIX в., исполнители их считают «старинными». К «старинным» сейчас причисляют баллады «Окрасился месяц багрянцем», «Вечер вечерет, колышется трава», опирающуюся на песенную традицию «Разлуку» («сыграйте мне разлуку»), героиня которой «с гордой насмешкой к роялю подошла». Тот же мещанский «шник» — в «старинной» балладе «Освещен был зал, звук вальсов раздался». Песню «Васильки» исполнительница охарактеризовала: «Старая песня». О многих балладных песнях замечали: «Пели после войны, теперь не поем». О песне «Был па Юркине дом» певица сказала: «Слышала в 30-х годах», то же — и о песне «Ехали солдаты со службы домой». Спев балладу «Брат сестру полюбил», исполнительница добавила: «Песня давнишняя, давно не пели», о «Кладбище Митрофаньевском» — «Раньше все пели, теперь забыли»; песню «Раз молодая цыганочка» назвала любимой песней ее матери — 96-летней старухи: О песне «У кустика, у ракитова» говорят, что «молодые не поют, так как среди них она не прорабатывается». «Досельней песней» назвали исполнители балладу «На берегу сидит девица». «Мальвину» певица слушала в девках. Другая заметила: «Песня это старинная, из рода в род идет». «На Варшавском на главном вокзале» — «давнишняя». Про песню «Ехали солдаты» певица сказала, что «пели ее девками со старухами. Их ноне не поют».

Встречаются попытки мотивировать, объяснить свое отрицательное отношение к «старой» песне. Так, например, о песне «Муж был шофер, жена счетовод» исполнительница отозвалась неодобрительно: «Мне она не нравится, вульгарная какая-то».

Вслед за балладами XIX в. в устный репертуар хлынул новый поток баллад, трудно разграничиваемых с жестоким романсом, как правило, являющимся новой ипостасью все той же баллады.

Засорившие устный репертуар города и деревни в конце XIX — начале XX в., баллады эти, по существу своему мещанские, продолжают жить в шародном быту и после революции. В течение ряда лет вызывает сочувственное внимание «Маруся отравилась» — излюбленная песня шарманщиков начала века. Буквально повсеместно еще недавно «шумел» пресловутый «камыш», в 20-х годах в городе и деревне зазвучала жалостная песня «Как на кладбище Митрофаньевском», несколько позже ее место в репертуаре занимает баллада о веселой Кате-пастушке.

Как правило, эти слезливые и «экзотические» баллады сохраняют свое преимущественно семейно-бытовое содержание, причем доминирующими темами является измена, ревность и убийство на этой почве, иногда же они обновляются и активизируются навью преподнесенной общественной проблематикой, как знаменитые «Кирпичики» и многие баллады военного времени.

Художественное качество этой новейшей баллады крайне низко. Например: «Стучат саложки по бульвару, сигара светится во рту, о дайте, дайте мне гитару, я про разбойников спою». Или: «В Москве в отдаленном районе, двенадцатый дом от угла, чудесная девушка Тоня согласно прописке жила».⁹ Баллады эти, сохранившие тематические тенденции классической баллады, в большинстве своем — квинтэссенция мещанской этики и эстетики, часто низкопробной, блатной экзотики.

Однако и новейший балладный репертуар не стабилен. Мода на тот или иной балладный цикл или отдельные произведения определяется исторической обстановкой, социальной ситуацией, культурным уровнем коллектива, вкусом отдельных исполнителей. Так, в наше время исчезли блатные баллады типа «Она была проститутка, а он кларманый вор» или «Я шел бульваром торопливо». Забыты связанные с эпохой НЭПа «Кирпичики» и их переделки, все реже поются военные баллады о возвращении солдата, о командире, испытывающем письмо о своей якобы инвазивности преданность жены и дочери.

Несмотря на многочисленные колебания в репертуаре и случайности, определяющие его уровень, все же можно наметить ведущие тенденции в этом процессе, определить его закономерность. Не случайно, например, следующее движение в репертуаре, наблюдавшееся собирателями во Владимирской, Ивановской, Московской и других центральных областях: вытеснение баллады и жестокого романа массовой советской песней, и главное песнями кинофильмов. Если еще в 50-м году в колхозах Дмитровского района Московской области участникам фольклорной экспедиции кафедры фольклора МГУ привелось записать в качестве «любимых» и наиболее распространенных 27 жесточайших баллад о зверских убийствах и трагических самоубийствах, объединенных в серию одним и тем же напевом и повторяющейся после каждой из них обязательной концовкой «Конец—конец веселой песне», то сейчас в тех же центральных областях отношение к этим песням резко изменилось.

Для того чтобы учесть весомость в репертуаре того или другого жанра, отдельных произведений, важно собирать и учитывать высказывания о них, оценки, которые даются самими исполнителями и их аудиторией.

Материал этот, раскрывающий народную эстетику, к сожалению, далеко не всегда фиксируется собирателями. Приятное исключение — записи последних лет, привозимые экспедициями кафедры фольклора МГУ, в частности наблюдения А. В. Кулагинной над жизнью баллады в Калужской области.

Наблюдения эти совпадают с впечатлениями сибирских собирателей (в частности, Т. Г. Леоновой), а также этнографов, работавших в Ивановской, Владимирской областях и на Урале, с результатами северных экспедиций МГУ и многих других.

Очень характерен ответ исполнителей на вопрос собирателей о балладных песнях: «Втыкается в современные песни, а старинные забывает». Или: «Старинные песни не поем, потому современных много знаем».

Сын певицы, с удовольствием поющей «Митрофаньевское кладбище», по ее словам, «пьяный напьется, и то не поет». Старушка-исполнительница, «интересующаяся» передать внуку «Мальвину», жалуется, что «он не берет во внимание».

⁹ Тексты таких баллад неоднократно регистрировались Владимирской экспедицией Института этнографии 1963—1969 гг., а также фольклорными экспедициями последних лет кафедры фольклора МГУ.

Таким образом, фольклорная баллада, измельчав, утерев свою этическую и эстетическую ценность, выродилась в пошлый жестокий романс и уступила место профессиональной авторской песне, кстати, нередко той же, но уже литературной балладе, ибо к этому жанру неустанно обращаются наши композиторы и поэты, причем не только шансонье, гитаристы и авторы массовой песни, но и крупнейшие поэты и композиторы. Как вершину русской профессиональной баллады, являющейся как бы сублимацией жанра, можно назвать гениальное произведение Сергея Прокофьева и Анны Ахматовой «Слава тебе, безысходная боль».

Стабильность текста профессиональных баллад в народном репертуаре 70-х годов, отсутствие вариативности их объясняется качеством информации, постоянной корректировкой текста благодаря радио и пластинкам. Недаром собиратели то и дело сообщают, что песни узнают по радио, из кинофильмов, списывают друг у друга.

Итак, судьба баллады как бы демонстрирует на ограниченном материале, на замкнутом круге тем и сюжетов движение русского народного искусства в целом от фольклора к литературе. На трудном этом, сложном и извилистом пути баллада несет несомненные потери в художественном отношении, однако только этим путем она могла на известное время сохранить свое место в живой поэтической культуре современности, безвозвратно утраченное былиной.

Такова, казалось бы, судьба жанра, однако нельзя забывать, что, говоря о старой, новой и новейшей балладе, мы объединяем в один жанр разные по происхождению, истокам, напеву, образам, языку фольклорные явления на основании только тематической и отдаленной сюжетной близости. Правомочно ли это и не свидетельствует ли о терминологической бедности и неточности?

Давая определение понятию «жанр», В. Я. Пропп говорил о таких признаках жанра, как общность поэтической системы, бытового назначения и характера исполнения. Достаточно ли общность таких текстов, «Как поехал князь Михайло на грозну службу велику» и «Этот случай совсем был недавно», чтоб относить их к одному жанру? Очевидно, здесь правильнее было бы говорить, что на известной стадии развития устного творчества жестокий романс является функциональным эквивалентом баллады.

Таким образом, не является ли теория «трансформации баллады» доказательством зыбкости и неточности наших представлений о фольклорных жанрах?

Общепринято мнение, что при определении жанра песенного фольклора следует принимать во внимание не только текст, но и напев. Знаменательно, что напевы баллад резко отличаются друг от друга: одни из них типичны для былин, другие — для протяжных лирических песен, наконец, третьи — для мещанских городских романсов.

Очевидно, наличие отдельных «балладных» признаков не дает основания называть общим термином, т. е. балладами, и некоторые новеллистические былины, отдельные исторические песни и духовные стихи, и множество жестоких романсов, а позволяет говорить лишь о структурной близости эпических песен разных жанров.



А. Ф. НЕКРЫЛОВА

ЗАКОН КОНТРАСТА В ПОЭТИКЕ
РУССКОГО НАРОДНОГО КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА
«ПЕТРУШКА»

Во второй половине XIX—XX в. в России огромной популярностью на всякого рода народных гуляниях, ярмарках пользовался кукольный театр «Петрушка». Это особый жанр русского народного драматического искусства, который уже давно привлекал внимание ученых, правда, не многочисленных и занимавшихся в основном проблемой происхождения самого театра «Петрушки» и его главного героя.¹

Нам удалось собрать около 40 текстов и описаний петрушечных представлений, изучение которых поможет приоткрыть еще одну страницу русского народного творчества.

В данной статье мы остановимся на одной из существеннейших черт поэтики спектаклей «Петрушки» — стремлению к контрастному, неожиданному и часто абсурдному со- и противопоставлению. Эту характерную особенность скорее следует считать законом для комедии, так как она лежит в основе всех сторон спектакля, — будь то поэтика, оформление, сценическая структура его или композиция.

В языке комедии контраст выполняет две основные функции: выделяет наиболее значимые места и создает комический эффект. Нередко обе функции объединяются. При этом слово, фраза, понятие оказываются выделенными тем или иным способом, потому и вызывают смех. Иногда комизм усиливается специальным подчеркиванием.

Одним из самых ярких поэтических приемов, создающих контрастность, является перемежение прозы и раяшного стиха.

Принято считать, что «почти все непесенные фольклорные произведения исполнялись на русских народных гуляниях, ярмарках сказовым (также называемым раяшным, или лубочным) стихом».² Однако это верно лишь по отношению к прибауткам балаганных дедов, райку, стихотворным жартам XVII—XVIII вв., вертепу и отчасти к выкрикам торговцев и народной драме. Театр же «Петрушки» во всех своих вариантах, кроме некоторых, обработанных издателями или редакторами лубочных

¹ См. работы А. Алферова «Петрушка и его предки» (в кн.: «Десять чтений по литературе», М., 1895), Вл. Перетца «Кукольный театр на Руси» (исторический очерк) (Ежегодник императорских театров. Сезон 1894—1895 гг. Приложение. Кн. I), А. Федотова «Из истории кукольного театра» (М., 1940), В. Н. Всеволодского-Гернгросса «Русская устная народная драма» (глава «Новеллистическая комедия») (М., 1959) и др.

² П. Г. Богатырев. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре. — В его кн.: Вопросы теории народного искусства. М., 1971, стр. 485.

книжек, более чем на 80 процентов состоит из прозы. Он в этом смысле близок раусам³ и сказкам.⁴ Среди записей комедии, произведенных непосредственно от кукольников, есть только один текст, состоящий почти целиком из раешного стиха.⁵ Исключение лишь подтверждает общее правило. Собирателем обращен внимание на необычную «складность» языка этого представления: «Большую частью, — пишет он, — Петрушку заставляют говорить гораздо проще. Но „рататуйник“, балаган которого мы посетили, говорил реплики Петрушки и ему отвечал „музыкант“ в рифму». В результате разговора с петрушечником выяснилось, что «рататуйник» — рифмач первой руки, — долго ходил с «райком» и манеру объяснять картины перенес и на «Петрушку», которым стал кормиться лет шесть назад. «Так занятнее будет, — говорил он нам, — публика любит, чтобы складно было».⁶

Таким образом, высказывание П. Г. Богатырева: «В прибаутках балаганных „дедов“, в комментариях раешников, в комедии „Петрушка“ сказовый стих перемежается с прозой»,⁷ — нуждается в существенной поправке относительно «Петрушки». Эту кукольную комедию нельзя ставить в один ряд с прибаутками балаганных зазывал и с райком, состоящими почти целиком из раешного стиха, изредка перебиваемого прозаическими фразами. В «Петрушке» дело обстоит иначе: здесь проза в некоторых местах перебивается рифмованными предложениями. Правда, и в том и в другом случае мы имеем один и тот же художественный прием. Вкраплена ли проза в стихи или прозаический текст перемежается стихотворными вставками, результат получается один и тот же: любой «перебив» привлекает к себе внимание слушателей, усиливает интенсивность восприятия последующего текста, нередко увеличивает комический эффект.⁸

«Петрушка» особенно интересен тем, что в нем этот прием с успехом применяется в двух своих разновидностях. Если в масштабе комедии мы вынуждены говорить о бесспорном преобладании прозаического текста, изредка нарушаемого стихотворными репликами, то в рамках самих стихотворных реплик приходится отмечать обратное: «раешная» форма в них намеренно ломается прозаическими вставками. Возьмем отрывок спектакля, записанного в Майкопе:

Музыкант: Что, Петрушка, печален?

Петрушка: Ах, Музыкант, хоронить Немца нечем: денег не хватает.

Музыкант: А ты проси у публики. Может, что и дадут на похороны.

Петрушка: И то правда! Вот тебе тарелочка, возьми да обойди.

(Музыкант берет тарелочку и обходит публику за пожертвованиями)

³ См. тексты раусов в РО Гос. публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина ф. 777, оп. 1, № 188 (Далее: собр. Тиханова). Раус (от нем. gaus — воп, наружу) — сценки, которые разыгрывались на наружном балконе балагана для привлечения публики к самому балагану, его платным представлениям.

⁴ Например, в исполнении Абрама Новопольцева и Барышниковой (Куприянхи). (Русская сказка. Избранные мастера. Редакция и комментарии М. Азодского, Л., 1932, ч. 1, 2).

⁵ Собр. Тиханова, лл. 92—96.

⁶ Там же, л. 96.

⁷ П. Г. Богатырев. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре, стр. 495.

⁸ Примеры см. в работах: Л. С. Шептаев. Русский раешник XVII в. — Уч. зап. ЦГПИ им. А. И. Герцена, т. 87, 1949; Демократическая поэзия XVII века. Вступ. статья В. П. Адриановой-Перетц и Д. С. Лихачева. М.—Л., 1962; в упомянутой статье П. Г. Богатырева и др.

Петрушка (*жалеется и просит*):

Пожертуйте! Пожертуйте, господа,
На похороны Немца-подлеца!
Он печально на ярославца Петрушку налетел,
За гриб съел
и ... подавился!..

(*Музыкант отдает собранное Петрушке*)

Ого!.. Да тут еще от похоронов на поминки останется!⁹

Обращение Петрушки к зрителям привлекает к себе большее внимание благодаря тому, что прозаический диалог как раз здесь переходит в раешный стих, слово же «подавился», воспринимающееся как своеобразный результат предыдущей сцены, подчеркнuto тем, что оно разбивает рифму и ритмику целой фразы, к тому же в конце стиха.

Подобные вкрапления преследуют по меньшей мере две цели.

1) Нарушается однообразный поток реплик, благодаря чему зритель все время держится в напряжении. Едва слух привыкает к обычному разговору кукол и внимание начинает ослабевать, произносится несколько строк раешным стихом.

Пример:

Филимошка (*поворачивается к нему (Петрушке, — А. Н.) лицом и спрашивает*). Как меня зовут?

Петрушка: Тебя зовут Филимошка Уксусов.

Филимошка: Вот я самый-то и есть! (*Целуются*).

Петрушка: А, здорово, старина-приятель, Филимошенька. Ах, как ты постарел!

Филимошка: *Я не постарел, а от солнышка загорел. А чем ты меня угощать?*

Петрушка: Я схожу в погреб, принесу бутылку водки. Приду и угощу.¹⁰

Таким образом регулируется восприятие текста.

2) Выделяются особо значимые, важные моменты.

Чаще всего это различные описания, которые в данной сцене служат опорными моментами. Они являются, как правило, типическими местами. Интересно, что подобные части текста почти никогда не подчеркиваются только стихотворным строением. Основной способ выделения (стих на фоне прозы) в каждом отдельном случае обрастает, усиливается другими, побочными способами. Так, в используемом многими кукольниками описании жалованья Петрушки

На первый месяц — пуд мякины,
на второй — четверть гнилой рябины,
на третий — письмо от Катерины —

можно заметить, помимо стихотворного размера реплики, полной рифмы во всех трех строках и однотипного их строения, еще смысловое несоответствие понятия «жалованья» таким понятиям, как «пуд мякины», «гнилая рябина» или «письмо от Катерины».

Описание приданого опять-таки концентрирует несколько приемов в одном предложении:

⁹ Петрушка, он же Ванька Рататуй. — Народно-поэтическая сатира. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1960, стр. 259.

¹⁰ РО ИРЛИ (Пушкинский дом). Разряд V, колл. 136, папка 1, № 8, Собрание И. П. Еремина, л. 9. (Далее: Собрание Еремина).

Музыкант: А приданого, Ваня, много берешь?

Петрушка: 44 тысячи и полкварты водки,
Две селедки,
Икры
И бутылки фунта три.¹¹

В основе производимого эффекта лежит контраст на разных уровнях: противопоставление рифмованного описания окружающему прозаическому контексту; нарочитое сочетание логически и стилистически несочетаемых или взаимоисключающих понятий внутри реплики Петрушки (44 тысячи — две селедки; три фунта... бутылки), наконец, резко отличное произнесение этого предложения на фоне других реплик.¹²

Бывает, что описание начинается какой-либо фразой обобщающего характера, а раешным стихом раскрывается содержание ее, при этом нередко такие части составляют оксюморонное сочетание. Про лошадь, к примеру, говорится так:

Очень добрая: под гору — бежит-скачет,
а на гору — ползет-плачет...¹³

а про лотерею так:

Все вещи хорошие! Новые кафтаны с заплатами,
шляпы помятые,
лошадь без хвоста,
два аршина холста,
чайник без крышки с одной ручкой,
да и та в починку отдана!¹⁴

Раешным стихом произносятся и все выходные монологи. Длинные высказывания вообще не характерны для языка кукольного театра, именно поэтому они используются кукольниками редко и в особо важных случаях (начало спектакля, характеристика главного героя или традиционного персонажа и т. п.) как один из наиболее действенных способов привлечения внимания к нужному месту в спектакле. Но как раз потому, что монологи противопоставлены кукле, что они противоречат всем требованиям и представлениям о кукольном спектакле, нарушая необходимые динамизм и краткость, — необычно длинные выходные «речи» Петрушки и доктора состоят и из прозы и из раешного стиха, точнее говоря, в них раешный стих перебивается прозаическими вставками.

Приведем один из самых ярких примеров:

Петрушка: Здравствуйте, господа!
Я — Петрушка-мустье,
пришел сюда повеселить вас всех:
старых и молодых,
женатых и холостых!

Да что же я это не представился как следует? ..

Я Петрушка «Рататуй» (в сторону)
Черт меня горою вздуй! ..

¹¹ Собр. Тиханова, л. 63.

¹² Напомним, что столь различные по количеству слогов строки (14—4—2—7) должны произноситься за одно время, т. е. вторая строчка произносится в три раза, а третья — в семь раз медленнее, чем первая.

¹³ Петрушка, он же Ванька Рататуй, стр. 255.

¹⁴ Петрушка. Любимый народный кукольный герой. М., 1913, стр. 24.

Парень я весельчак,
 это узнает всяк,
 кто меня послушает. Кто Петрушку раз послушает,
 тот его полюбит,
 и никогда не забудет.
 Всем прийдусь по идраву:
 парням и девицам,
 вдовушкам и молодцам.
 А дряхлые старушки
 влюбятся в меня по ушки.
 И старички полюбят за мое безделье-веселье,
 хоть это веселье и с похмелья.¹⁵

Нетрудно заметить, что чередование стихов и прозы здесь совсем не случайное, оно определяется смысловым содержанием предложений, составляющих высказывание героя. Каждое новое положение начинается прозаическим зачином, детальное раскрытие которого отводится стихотворным строкам.

Чередование стихотворных мест и прозаических встречается не только в описаниях и самохарактеристиках героев. Вообще если в реплике надо подчеркнуть какое-нибудь слово или группу слов, прибегают к тому же приему:

Петрушка: Я даром не лечусь
 и с тобою, доктор, расплачусь
 по-своему.¹⁶

Последнее слово выделено: «по-своему» платить для Петрушки значит — избить палкой.

Такое нарушение строения реплик или предложений внутри реплик служит усилению противопоставления, например:

Петрушка: Батюшка, лекарь-аптекарь, не погуби,
 на санях на тот свет не вези,
 а на пролеточке.¹⁷

Переход с прозы на стих или перебив стиха очень часто наблюдается в том случае, когда подводится какой-то итог, делается определенный вывод. Это касается всей комедии в целом и отдельных ее элементов, вплоть до предложений.

Спектакль может кончиться так:

Петрушка (*кричит с испугом*): Ой, пропал, пропал,
 к черту в зубы попал!¹⁸

или так:

— Ой, музыкант, заступись, пожалуйста, — гнусаво вопил Петрушка. — Прощай, ребята! Прощай, жисть молодецкая!.. Уй-юй-юй!.. Пропала моя головушка удалая, пропала вместе с колпачком и с кисточкой!..

Мое почтение!..
 До следующего представления!¹⁹

¹⁵ Собр. Тиханова, л. 92.

¹⁶ Петрушка, он же Ванька Ратагуй, стр. 257.

¹⁷ Петрушка. Уличный театр, списанный со слов уличного паяца. М., 1887, стр. 4.

¹⁸ Собрание Тиханова, л. 18.

¹⁹ Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. — Искусство, М.—Л., 1948, стр. 62.

Городовой: Теперь я буду обучать тебя маршировке.
Петрушка: Ходить по веревке?

Городовой: Нос разобью!
... буду обучать тебя маршировать
Петрушка: Учить воровать?
Можешь сам!²⁴

Петрушка: А удалая ли она (*лошадь*, — А. Н.)?

Цыган: Только погоняй, батенька:
на гору скачет,
под гору плачет,
а в грязи —
слезай да повозку сам повези.

Петрушка: Славная лошадка: такую мне и нужно...²⁵

* * *

Закон контрастности, яркого противопоставления лежит в основе такого излюбленного комического приема народного театра, как разговор с мнимо глухим героем. В «Петрушке» слово, которое «недослушивается» собеседником, обычно рифмуется с первым. Кроме того, комический эффект достигается намеренным снижением первого слова за счет того, что «омоним»-рифма, подбираемый к нему, берется из другой области, из иного стилистического пласта. Иногда это просто набор слов, вызывающий смех своей несочетаемостью. Скажем, если речь идет о стоимости лошади, совершенно не ожидается к слову «рублей» рифма «дрожжей»:

Цыган: Сто пятьдесят рублей.
Петрушка: Неужели сто восемьдесят гвоздей?
Цыган: Не гвоздей, а рублей.
Петрушка: Дрожжей?
Цыган: Не дрожжей, а рублей.
Петрушка: Голубей?²⁶

Гораздо чаще соединение взаимоисключающих слов не бывает таким безобидным, в нем слышны намеки на более серьезные вещи:

Петрушка: Куда я с тобой пойду?
Черт: В ад!
Петрушка: В маскарад? В маскарад я с тобой не пойду.²⁷
Капрал: ... Мне приказано сдать тебя у солдаты.
Петрушка: Куда, куда? У собаки? Я у собаки не гожусь, потому что я человек!²⁸

* * *

Оксюморон, как одна из возможностей создания контраста с обязательной комической нагрузкой, очень широко применяется в комедии. Это можно было заметить на многих приводимых нами цитатах из разных спектаклей, где несочетаемость слов, понятий усиливалась их зарифмованностью. Однако далеко не всегда оксюморон связан с рифмой. Не менее часто сопоставление противоположных или взаимоисключающих вещей само по себе бывает таким неожиданным, смешным, что не

²⁴ Собрание Еремина, № 8, л. 11.

²⁵ Собрание Тиханова, л. 8.

²⁶ Собрание Еремина, № 2, л. 7.

²⁷ Собр. Тиханова, л. 107.

²⁸ Собрание Тиханова, л. 41 об.

требует никаких дополнительных приемов для создания комического эффекта.

Оксюморон в чистом виде, т. е. различные невозможные словосочетания, встречаются в комедии довольно редко. Лишь одна фраза — «торговал ветром, дымом, пылью, кирпичом» — зафиксирована несколько раз, — и то в основном петербургскими вариантами. Остальные сочетания такого рода — примеры индивидуального использования этого художественного приема: «Три фунта бутылки»; «Как живешь-поживаешь, хорошо ли хвораешь?»; «Вот же адрес. В сам Петербурге, в Семеновском полку, дом плесивый, фундамент соломенный, хозяин каменный, номер 9»;²⁹

«— Сколько ей (лошади, — А. Н.) лет?

— Четыре года на третий».³⁰

Для «Петрушки» чрезвычайно характерен оксюморон на уровне фраз. Это может быть сложное предложение, состоящее из двух (или нескольких) простых, каждое из которых, употребленное самостоятельно, не кажется смешным и является обычной информацией, но, поставленное рядом с другим, начинает так или иначе соотноситься с ним логически, чем и достигается комизм. Так, предложения «Было шесть гривен», «Лошадь совсем молодая», «Во рту нет ни одного зуба», «Рубль остался», произнесенные вне контекста, ничуть не смешны. Но как только их объединяют, получается совсем иное впечатление: «Ну, братец Музыкант, лошадь совсем молодая: во рту нет ни одного зуба», «Прогулялся, проматался. Было у меня шесть гривен и руп остался в кармане».

Чаще всего смех в театре «Петрушки» вызывается тем, что произносятся подряд прямо противоположные предложения-реплики, разделенные лишь вопросом собеседника, который таким образом приковывает к ответу внимание либо своей абсурдностью:

Петрушка: ... я горбатый.

Старик: Где ж твой горб?

Петрушка: Дома на печке остался,³¹

либо диаметрально противоположным звучанием — герой «исправляет» свою ошибку:

Полицейский: Стой здесь, а я пойду за приказом!

Петрушка: Иди себе к чертовой матери.

Полицейский: Что ты сказал?

Петрушка: Ничего. Я сказал: «Иди себе, голубчик, с богом».³²

Кукольники любили оксюморонное столкновение представлений, понятий об одном и том же предмете, описание которого совершенно не соответствует тому выводу, какой делается на его основе, или абсолютно не вытекает из обобщенной характеристики, данной перед этим описанием. Обычно, если обе эти части входят в реплику одного героя, то их произносят по-разному: одну часть прозой, а другую стихом (см. об этом выше), чем еще больше подчеркивается их несоединимость. Такой же результат достигается и иными способами: либо эти половины говорят разными персонажами, либо одна отделена от другой репликой

²⁹ Собрание Еремина, № 4., л. 3.

³⁰ Собрание Тиханова, л. 14 об.

³¹ Там же, л. 32.

³² Там же, л. 19.

собеседника, т. е. раскрытие содержания или вывод намеренно оттягиваются, чтобы заострить их восприятие. Например:

Петрушка: ... что у тебя есть, чтобы покушать?

Еврей: У меня есть все, что завгодно.

Петрушка: Ну, а жаркое есть?

Еврей: Вус жаркое — жаркое нет.

(Перечисляет несколько блюд, но ответ тот же самый, — А. Н.)

... Петрушка: Говори скорей, что у тебя есть?

Еврей: У меня есть керосин, деготь, мыло, свечи, мелкие гвозди, соль, бубульная бумага...³³

Музыкант: Ваня, а Ваня, а приданого много берешь?

Петрушка: Ого-го! Чертова пропасть.

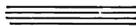
Музыкант: А сколько?

Петрушка: Полбутылки водки, две селедки да еще бублик на закуску.

Музыкант: Приданое хорошее.³⁴

Последний пример особенно показателен, в нем оксюморонные фразы употреблены как нельзя лучше. Во-первых, Петрушка заявляет, что женится на купеческой дочери. Это, естественно, заставляет музыканта спросить о приданом, и когда счастливый жених отвечает «чертова пропасть», любопытство музыканта и, конечно, зрителей возбуждается. И тут неожиданное: «полбутылки водки...» великолепно выполняет свою функцию — публика хохочет. Во-вторых, музыкант, который должен был бы возмутиться или по крайней мере удивиться, спокойно отвечает: «Приданое хорошее». Этот вывод, противоречащий ожидаемому и сказанный спокойно даже не самим Петрушкой, а музыкантом, вызывает новый взрыв смеха.

Особенностью театра Петрушки было то, что зритель получал удовольствие не от знакомства с новым для себя героем и сюжетом; содержание комедии и персонажи ее всем были хорошо известны, поэтому главное внимание обращалось не на то, что играют, а на то, как играют. Отсюда — особое отношение кукольников к языку спектаклей. «Петрушку» не только смотрели, его еще слушали, наслаждаясь яркими выражениями, сравнениями, каламбурами, остротами, а подчас, как отметил Н. А. Некрасов, и вставляя «в речь Петрушкину... слово меткое, какого не придумаешь, хоть проглоти перо!». Именно этим и интересен для нас народный кукольный театр «Петрушки», впитавший в себя все богатые возможности русского языка, насыщенный всевозможной игрой слов, великолепно оразивший ту праздничную атмосферу, которая была характерна для народных гуляний, ярмарок с их языковой свободой и неисчерпаемым остроумием, юмором, а нередко — и злой сатирой.



³³ Там же, л. 28—28 об.

³⁴ Там же, л. 19.

Г. А. ВЕНЕДИКТОВ

ВНЕЛОГИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ФОЛЬКЛОРНОЙ ПОЭТИКЕ

Данная статья не претендует ни на решение поставленной проблемы, ни на всесторонний охват фольклорного материала, ни на раскрытие предыстории данного вопроса. Вполне удовлетворительным будет, если удастся бегло очертить предмет исследования, поставить проблему и наметить круг вопросов, связанных с ее решением.

Что следует разуметь под внелогическим началом? Наша речь — работа второй сигнальной системы, наше слово — абстракция. Каждая мысль, оформленная словами, есть определенная доля анализа или синтеза — познавательной операции. В этом смысле свободного от логического начала в нашей речи ничего нет. Однако в основе второй сигнальной системы лежит первая, «общая у нас с животными», — «это то, что и мы имеем в себе как впечатления, ощущения и представления от окружающей внешней среды — как общеприродной, так и нашей социальной, исключая слово, видимое и слышимое».¹ Ассоциации таких чувственных представлений Леви-Брюль удачно определил как «сопричастия».² Поскольку такие сопричастия представляют собой не логические операции, а только подступы к ним, постольку их можно определить как внелогическое, эмоциональное начало.

Это внелогическое начало постоянно сказывается в потоке речи, но у разных людей и в разных состояниях по-разному. И. П. Павлов противопоставил даже людей логического типа мышления людям художественного типа мышления,³ или, словами Маркса, «художественного, ... практически духовного освоения этого мира».⁴ Особо заметно работа сопричастий сказывается не в предложениях, построенных по определенным логическим шаблонам, а на стыках предложений — при переходе от одного логически организованного отрезка речи к другому. Внутри же предложения сопричастия обычно вспыхивают вокруг отдельных логических категорий, придавая логическому сообщению эмоциональную окрашенность, украшая и эмоционально расцветивая речь. Таким образом, речь может развиваться и при строгом контроле логического начала, и как поток эмоциональных импровизаций, вплоть до преобладания внелогического начала.

¹ И. П. Павлов. Избранные труды. М., 1950, стр. 247.

² См.: Л. Леви-Брюль. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937.

³ И. П. Павлов. Избранные произведения. М., 1951, стр. 516.

⁴ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 728.

Это внелогическое и есть художественное, развернутое через «слова-образы»⁵ и через различные тропы.

Место внелогического в поэзии авторской и в фольклоре весьма различно. Поэзия авторов, как поэзия людей с развитым самосознанием, всегда более логизирована. Сам литературный язык отличается от нелитературного именно большей степенью логизации. Поэтому-то и наука о поэтической форме рассматривает все тропы как фигуры, имеющие познавательный смысл, познавательную цель — сравнение, метафора и пр. Эти привычные мерки автоматически были перенесены на науку о фольклоре. Поэтика внелогического, поэтика эмоционального начала остается чуждой большинству современников и даже весьма спорной для науки. Работы А. Н. Веселовского о психологическом параллелизме,⁶ Б. М. Соколова о приеме ступенчатого сужения образов,⁷ Д. С. Лихачева⁸ и В. Я. Проппа⁹ о времени и пространстве в фольклоре, монография Н. П. Колпаковой о народной песне,¹⁰ ставшие уже хрестоматийными, это только подступы к «земле неизвестной». Характерна работа Б. М. Соколова,¹¹ который, нащупав фольклорный прием, не сумел его убедительно раскрыть именно из-за подхода к поэтике под углом репаяющей роли логического начала (об этом ниже).

Насущная задача — перенести упор в изучении поэтического тропа с его логического содержания на его внелогическое существо, раскрыть смысл и механику поэтического переживания, законы эмоционального движения в поэтическом образе и через это взглянуть на поэзию с новой стороны.

Решить эту задачу удобнее именно на материале фольклора. Во-первых, потому, что сознание носителей фольклора не было логизировано в той степени, что в авторской поэзии. Во-вторых, потому, что фольклорная поэзия — это всегда песенная поэзия, где музыкальная основа — мощный стимул для развития чувственной стихии и в самом тексте.

С чего начинать изучение внелогического?

Если мы начнем с изучения восприятия песни, то манера исполнения, душевное состояние певца и его кругозор могут весьма отвлечь нас от понимания дела. Бесконечные высказывания наблюдателей клонятся здесь к тому, чтобы отдать песенный текст на волю случая, стихийности. Все отступления от логического начала в песне настолько разнообразны и бесконечны, что учету не поддаются. Так бесплодие логизированной схематики смыкается с беспомощностью подавленными эмоциями любительства.

⁵ А. А. Потебня. О связи некоторых представлений в языке. Воронеж, 1864, стр. 1.

⁶ А. Н. Веселовский. Психологический параллелизм в отражении поэтического стиля. — Собр. соч., т. 1. СПб., 1913.

⁷ Б. М. Соколов. Эскурсы в область поэтики русского фольклора. — Художественный фольклор. М., 1926, № 1.

⁸ Д. С. Лихачев. 1) Народное поэтическое творчество времени расцвета древнерусского раннефеодального государства (X—XI вв.). Народное поэтическое творчество в годы феодальной раздробленности Руси (XII—нач. XIII в.). — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Т. I. Ред. В. П. Адрианова-Перетц. М.—Л., 1951; 2) Возникновение русской литературы. М.—Л., 1952; 3) Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.

⁹ В. Я. Пропп. 1) Русский героический эпос. М., 1958; 2) Фольклор и действительность. — Русская литература, 1963, № 3.

¹⁰ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962.

¹¹ К сожалению, нам неизвестно, что он разумел под приемами «исключения единичного», «утверждения исключенного» и др. — См.: Эскурсы в область поэтики русского фольклора, стр. 39.

Нижеприведенный материал показывает, что певец не так уже свободен в развитии текста, что способы отступления от логического начала отнюдь не бесконечны и что внелогический, эмоциональный эффект таких отступлений отнюдь не всегда прост и примитивен, как кажется со стороны. Так мы приходим к мысли, что при всей своей стихийности, при всем господстве «коллективного начала» в фольклоре в основе его художественности лежит определенный набор художественных приемов — приемов, отражающих, по-видимому, определенные типы сопричастий чувственных представлений.

Итак, изучение внелогического лучше начать с обнаружения определенных приемов и выяснения их значения в тексте и удельного веса в фольклоре.

ПРИЕМ СИНТАКСИЧЕСКОГО ПАРАЛЛЕЛИЗМА

Это наиболее заметный прием. Он отмечался в литературе, и А. П. Евгеньева в своей известной монографии определила синтаксический параллелизм даже как «одну из характернейших особенностей народного стиха».¹² Однако, и это весьма характерно, работа ее написана с языковедческих позиций, с позиций выявления прежде всего логических, познавательных функций слова. Эта позиция заслоняет и отодвигает на задний план поэтическую функцию речи, речевого потока. Поэтому вместо выяснения приема через его разновидности: повторы, тавтологию, синонимию — А. П. Евгеньева дает отдельные главы по тавтологии и синонимии с детальной разработкой семантических, стилистических, художественных различий, но связь между этими разновидностями утрачивается.

С другой стороны, не выясняется и механизм эмоционального воздействия приема. Так, автор по-своему справедливо отвергает несколько наивное разъяснение приема Ф. Миклошичем, который писал: «Народный певец... не может быстро освободиться от занимающего его представления и при помощи повторения не только облегчает слушателю запоминание, но также усиливает впечатление».¹³ Однако подход Ф. Миклошича, при всех его недостатках, гораздо плодотворнее, что позволяет ему в рамках одного приема «повторения», одного механизма воздействия на слушателя рассмотреть различные варианты приема, включая и синонимию, и тавтологию.¹⁴

Подходы А. П. Евгеньевой и Ф. Миклошича принципиально различны. Если Ф. Миклошич говорит об «усилении впечатления», то А. П. Евгеньева — об «усилении значения», «усилении лексического значения» на примере синонимии и тавтологии.¹⁵ Ценность работы последней — в детальной разработке грамматического оформления различных вариантов приема.

Поскольку просмотр в деталях всего отмеченного материала не входит в нашу задачу, ограничимся определением приема в его основных вариантах.

Исполнитель весь поглощен переживанием, он живет в нем, любовно касаясь каждой детали, каждого штриха создаваемого образа. Певец

¹² А. П. Евгеньева. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. М.—Л., 1963, стр. 253.

¹³ Ф. Миклошич. Изобразительные средства славянского эпоса. М., 1895, стр. 5.

¹⁴ Там же, стр. 9—12, 14—17.

¹⁵ А. П. Евгеньева. Очерки по языку русской устной поэзии..., стр. 263, 341.

медлит расстаться с образом, силится задержать его. Так рождается повторение конструкции или части ее или создание синтаксической параллели, ритмический рисунок которой, накладываясь на подобный предыдущий, дает нам не только сохранение чувства, но и суммарный эмоциональный всплеск.

Отметим четыре варианта приема.

1) Повторы. Повторяться может целый стих:

Вы не плачьте-ко, наши маменьки да родные,
не рыдайте вы, глупы жены да молодья,
не стоптать вам будет дорожечки ногамы, |2|
не смочить-ты сырой земли да слезамы, |2|
не наполнить вам синего моря горючими.¹⁶

Может повторяться часть стиха:

Ах., как цвели-то, цвели в поле алы цветики,
цвели да поблекли...¹⁷

Вплоть до игры словом:

Куманечек, побывай у меня,
душа-радость, побывай у меня,
побывай-бывай-бывай у меня,
душа-радость, побывай у меня!¹⁸

Этот вариант приема широко известен. Некоторые песни сплошь признаны такими конструкциями: «Пойду ль, выйду ль я да», «В темном лесе», «Летят утки» и т. д.

2) Тавтологический параллелизм

Там, где игра взятым словом не подчинена музыкальному ритму, а оформлена различными грамматическими категориями, мы имеем тавтологию. А. П. Евгеньева отмечала, что среди различных видов тавтологии в фольклоре наибольшее развитие получили все виды усилительной тавтологии:¹⁹

Как один из них, он гресть не гребет,
он гресть не гребет, он и песен не поет...²⁰
Широким она, дороженька, не широка,
боем она, дороженька, пробоиста.²¹
Горят они, не сгорают...²²
Ближе-поближе Игнатий ко двору,
ближе-поближе Андреич к широку...²³

Такое подчеркивание значительно усиливается, когда образуются параллельные тавтологические конструкции:

Уж я бряк-то бряки! у калитки,
Уж я стук-то стук! за колечко...²⁴

¹⁶ Русские народные песни Карельского Поморья. Л., 1971, № 16.

¹⁷ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 1. М., 1911, № 415.

¹⁸ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. 4, № 347.

¹⁹ А. П. Евгеньева. Очерки по языку русской устной поэзии... стр. 250.

²⁰ Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П. В. Киреевского. — Литературное наследство, т. 79, М., 1968, стр. 392.

²¹ Там же, стр. 383.

²² Там же, стр. 431.

²³ Там же, стр. 465.

²⁴ П. В. Шейн. Великоруссы в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Вып. 1. СПб., 1898, № 1052.

3) Синонимические конструкции

Важное значение синонимии в фольклоре тоже не ново (см. выше).

Хорошая-пригожая, поди за меня!²⁵

Меня сон клонить, дрема с ног валить.²⁶

Постригись ты, моя немилая!
Постригись, ты, моя постылая!²⁷

Одной из форм синонимии, свойственной исключительно народной поэзии, является форма, выраженная через сравнительную степень:

В далеком было, в далеком чистом поле,
что еще того подале было, во раздолье.²⁸

Да тошно с им расставатися,
погошнее-то всего
да как с миленьким прощатися...²⁹

Трудно, трудно нам, братцам солдатам,
нам Варшаву-город взять,
что труднее того не будет
нам под пушки подбежать.³⁰

Посадил-то Стенька Разин губернатора в тюрьму,
мало-то того — его на виселицу.³¹

Важно отметить, что в народной песне в роли синонимических часто выступают конструкции с однородными членами:

Неровен жених покажется:
либо старый, удушливый,
либо молодой, недужливый.³²

Я на улицу не хаживала,
со ребятами не игрывала,
с молодыми я не плясывала.³³

Поил, кормил сударышку, прочил за себя —
Досталася голубушка иному, не мне,
иному, другому, брату меньшему.³⁴

В. Я. Пропп возражал против утверждения о подчеркивающем значении синонимов, обращая внимание на смысловое, логическое расхождение их.³⁵ Такое богатство логических смыслов, однако, не отменяет художественного эффекта синонимии. Это подтверждается и рассмотрением приема типизации (см. далее). Сам же В. Я. Пропп полностью поддерживает вывод А. П. Евгеньевой там, где мы имеем дело с синонимическими группами слов, и определяет такие параллельные конструк-

²⁵ Песни, собранные писателями, стр. 312.

²⁶ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2. М., 1929, № 1628.

²⁷ Песни, собранные писателями, стр. 629.

²⁸ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2. М., 1911, № 1248.

²⁹ Русские народные песни Карельского Поморья. Ред. Н. П. Колпаковой. Л., 1971, № 37.

³⁰ Песни собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2. 1929, № 2086.

³¹ Исторические песни XVII в. Памятники русского фольклора. М.—Л., 1966, № 192.

³² Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 1837.

³³ Там же, № 2002.

³⁴ Там же, № 1622.

³⁵ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 537.

пии, вслед за В. Г. Белинским, как «смысловые рифмы».³⁶ Эти «рифмы смысла», т. е. «двойственность стихов, из которых второй рифмуется с первым по смыслу», Белинский полагал самой важной после музыкальной чертой народной поэзии.³⁷

4) Параллелизм синтагм и целых стихов

О механике их говорилось выше. Остается привести примеры:

Туман, туман по долине,
широкий лист на калине.³⁸

Ночь темна и немесячна,
реки быстры — перевозов нет,
леса темны — караулов нет.³⁹

Из-под белой зорюшки мой милый идет,
собольею шубочкой пошумливает,
пуховою шляпочкою помахивает,
сафьяны сапожки поскрипывают.⁴⁰

Чужая сторонushка —
сахаром поле посеяно,
виноградом горожено,
сытою поливано,
сытою медовою.⁴¹

Рассмотрение данного приема неизбежно вызывает в памяти открытие А. Н. Веселовским приема «психологического параллелизма».

Цвели в поле цветики, до поблекли,
любил меня миленький, да покинул.⁴²

Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет,
веселая беседушка, где батюшка пьет.⁴³

Нетрудно заметить, что по механике эмоционального воздействия психологический параллелизм является просто разновидностью синтаксического параллелизма.

Прием синтаксического параллелизма распространен преимущественно в лирической песне. Его использование в фольклоре весьма широко, особенно в комбинации с другими приемами. Это один из основных приемов импровизации.

ПРИЕМ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ОБРАЗА

Если предыдущий прием замыкает внимание на избранном образе, любителю им, стремится задержаться на нем, то следующий прием состоит в развитии взятого образа, но таком развитии, которое конструктивно повторяет исходный образ. Образуется цепь однородных образов, где каждое звено однотипно переходит в другое. Последнее звено, которое обычно оказывается наиболее важным по содержанию в цепи, суммирует эмоциональный заряд звеньев. Это второй тип импровизации.

³⁶ Там же, стр. 538.

³⁷ В. Г. Белинский. Статьи о народной поэзии. Статья IV. — Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, стр. 428.

³⁸ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. 2, 1929, № 2184.

³⁹ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 1, М., 1911, № 294.

⁴⁰ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 2555.

⁴¹ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 1, № 628.

⁴² Е. Линева. Великокорусские песни. СПб., 1904, вып. 1, № 8.

⁴³ А. И. Соболевский. Великокорусские народные песни, т. 2, № 262.

1) Ступенчатость перехода от одного звена (звено — стих) к другому идет через повторение последней части первого звена:

Ты брысь! провались! на кровать завались!⁴⁴
На кровать завались — в одеяло завернись!

Уж ты девица, уж ты красная,
довела молодца к одному концу,
к одному концу, ко большой беде,
ко большой беде, ко темной тюрьме,
к смоляной плети.⁴⁵

Приведенные примеры показывают, что данный вариант очень близок к синонимичным и повторяющимся конструкциям предыдущего приёма. Развитие образа здесь почти незаметно. Но это все же начало расширения.

Распостылый муж на руке лежит,
на руке лежит, да в глаза глядит,
во глаза глядит, целовать велит,
целовать его, шельму, не хочется.⁴⁶

Прием может выступать и в более сложной форме, комбинируясь с другими приемами:

Красавица-забавница, простимся с тобой!
— Я бы рада проститься, кони не стоят,
извозчики молоденьки не могут сдержать,
возгой тронут, кони дрогнут — земля задрожит!⁴⁷

Мотив «извозчиков» выступает как синонимический параллелизм к мотиву «коней», а последний стих выступает как синонимия к предыдущему:

Красавица-забавница, взгляни хоть глазком!
— Я бы рада взглянула, закрыты глаза,
закрыты глаза мои черной фатой.

2) Ступенчатость перехода от одного действия к другому отливается в форму деепричастий:

Зазнобынька, зазнобынька моя!
Зазнобило ретиво сердце мое,
зазнобя сердце, прочь отстала от меня,
прочь отстамши, насмеялася в глаза,
насмеямши, буйну голову сняла,
снямши голову, в солдаты отдала,
отдамши дружка, вспокаялася.⁴⁸

Каждая строка принимается здесь как эмоциональное сообщение, переживание. Вместе с тем центр переживания немедленно переносится на мотив дополняющий, развивающий первый. Этот же по мере прочувствования немедленно замещается новым дополнением, и так до конца, до этого рокового «вспокаялася», в котором и сосредоточен главный эмоциональный заряд. А все предыдущее выступает по отношению к нему

⁴⁴ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1911, № 1381.

⁴⁵ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 1681.

⁴⁶ Там же, № 2092.

⁴⁷ Песни, собранные писателями, стр. 415.

⁴⁸ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 2375.

не как логически необходимый путь, а как эмоциональная подготовка, подведение:

Я в том танце танцовала,
танцовавши, приустила,
приуоставши, приуснула —
у молодца на коленях.⁴⁹

Красна девица воду черпала,
почерпнув воды, ведра ставила,
как поставивши, призадумалась,
призадумавшись, слезно плакала.⁵⁰

3) Цепь образов строится как цепь однородных обстоятельств или дополнений:

Целовальник молодой,
проводи меня домой
по улице мостовой,
по дорожке столбовой,
до кровати тесовой,
до перинки пуховой!⁵¹

Перед нами не только синтаксический параллелизм, но и явное развитие образа от «улицы» до «перинки пуховой». Звенья такой цепи невозможно поменять местами в отличие от синтаксического параллелизма.

Ко двору пришла тучею,
на широкий двор взошла дождичком,
на ново крыльцо взошла солнушком,
в новы сени взошла куницею,
в высок терем взошла девицей.⁵²

Данный вариант приема известен в литературе как прием ступенчатого сужения образов. Однако трактовка этого приема его открывателем Б. М. Соколовым нуждается в существенном разъяснении и уточнении. Поскольку вся работа Б. М. Соколова написана под углом логического анализа, а прием рассматривается им как прием реализации «поэтической мысли»,⁵³ постольку «прием» оказывается не художественным приемом, а вопреки заявлению автора именно «мыслительной схемой», да и сам автор заявляет, что «синтаксическое оформление этих ступенчатых рядов не имеет никакой принудительности и устойчивости», что перед нами — «композиция тематическая».⁵⁴

Таким образом, с одной стороны, за прием Б. М. Соколов выдает тематический шаблон эпохи, осмыслившей мир метафизически (ступенчато) и иерархически. Примеры, приводимые автором, дают такое разнообразие оформления звеньев в пределах одной «мыслительной схемы», что вряд ли можно здесь говорить о каком-либо художественном приеме.

С другой стороны, Б. М. Соколов дает и формальное определение приема, отмечая неравноценность объемов звеньев взятой цепи образов и эмоциональную неравноценность этих звеньев, из которых только последнее и несет главный эмоциональный заряд.⁵⁵ Естественно, при та-

⁴⁹ Там же, № 2384.

⁵⁰ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. 2, № 1.

⁵¹ Песни, собранные писателями, стр. 198.

⁵² Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 1, № 904.

⁵³ Б. М. Соколов. Экскурсы в область русского фольклора, стр. 53.

⁵⁴ Там же, стр. 53, 43.

⁵⁵ Там же, стр. 40.

ком подходе механика этого самого эмоционального всплеска не раскрывается.

После рассмотренного выше материала становится очевидно, что эмоциональный всплеск в финале — это результат синтаксических параллелей. Где их нет, нет и эмоциональной результативности при самой строгой «мыслительной схеме», что и явствует из ряда примеров Б. М. Соколова. С другой стороны, спросим, почему синтаксические параллели, приведенные в иерархический порядок, относятся именно к этому приему, а не к приему, например, синтаксического параллелизма?

Где мать плачет, река пошла,
где сестра плачет, тут колодези,
где жена плачет, там роса пала.⁵⁶

Первая забота — горшок кипит,
другая забота — дите кричит,
третья забота — старый муж кличет.
Дитя уйму — белой грудью,
горшок уйму — вон выставлю,
старого уйму — поленом с гряд.⁵⁷

Во-вторых, мерность раскрытия звеньев в цепи не всегда вообще соизмерима по объемам (см. выше «Кю двору пришла тучею»). Еще пример:

Через три поля на синем море
плывут два кораблика,
два кораблика,
третья лодочка.⁵⁸

Логически «кораблики» здесь не нужны и с успехом могут быть заменены чем угодно. В песне об этих корабликах больше ничего не будет сказано, это логически «посторонняя» и даже непонятная деталь. Перед нами не логический путь открытия «лодочки», а путь чувственного нащупывания. «Кораблики» появились здесь только как чувственная ступень, как своего рода подготовка к «лодочке».

Определение приема Б. М. Соколовым со стороны формы не охватывает всего материала с иерархическим перечислением, не раскрывает механики переживания и не исчерпывает ни одного конкретного способа построения художественного образа.

Подводя итог, отметим, что оба рассмотренных приема часто представляют собой различные виды синтаксической симметрии. Значение ее огромно, и не только в народной поэзии, но и в других видах народного искусства. В. Я. Пропп пишет: «Можно говорить о симметрии речи, как об одном из художественных приемов народного стиха».⁵⁹

Однако для всего древнерусского искусства и для фольклора характерно именно нарушение симметрии. Художник как бы стремится избежать слишком строгого следования этому принципу. Почему? Да потому, что хорошо организованная ритмическая речь не только дает нам эмоциональный суммарный всплеск, но и на определенной ступени начинает звучать монотонно, утомительно. Поэтому относительно организованная симметрия в фольклоре обычно невелика по объему (около трех

⁵⁶ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 1636.

⁵⁷ Там же, № 1830.

⁵⁸ Там же, № 2108.

⁵⁹ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 539.

стихов), либо комбинируется с другими приемами, либо заканчивается сознательным нарушением симметрии, своеобразным замком приема:

Первый сон уснула — без миленького,
второй сон уснула — без сердечного,
третий сон уснула — заря белый день.⁶⁰

Как большая сестра коня вывела,
Как средняя сестра седло вынесла,
как меньшая сестра плетку подала,
она, подавши плетку, все заплакала.⁶¹

Как большой-то брат сказал: ружье заряджу,
а средний брат сказал: пойду застрелю,
а меньшей-то брат сказал: пойду погляжу,
на наша ли горькая с чужой стороны?⁶²

ПРИЕМ ТИПИЗАЦИИ

Эту группу заканчивает прием типизации времени (момента), пространства, объекта и субъекта.

Не касаясь рассмотрения общего понимания времени у Д. С. Лихачева и В. Я. Проппа, остановимся на раскрытии временной единицы в песне. Прием состоит в том, что вместо одной конкретной временной единицы песня называет ряд однородных, снимая все конкретные оттенки, типизируя момент. Однако это не логическое «снятие», и при всей типизации сознание сохраняет чувственное представление о каждом из однородных взятого ряда, создавая богатую гамму чувств:

Приказал пострел в три часа сходить,
в три часа сходить, в три минуточки!⁶³

«Час» и «минуточка» логически взаимоисключающи.

На единый часок,
на весь круглый годочек!⁶⁴

То же в отношении пространства:

Да и поехал и ко матушке к каменной Москвы,
к каменной Москвы, к хороброй Литвы.⁶⁵

Как во той ли во Индии во богатый...
как во той ли во Корелы во упрямый,
как во том ли во городе Волынце
жил-был молодой боярский сын, да Дюк Степанович.⁶⁶

Типизация объекта или субъекта:

За Доном, за Доном,
за тихим Дунаем.⁶⁷

⁶⁰ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, № 2555.

⁶¹ Там же, № 1775.

⁶² Там же, № 1931.

⁶³ Песни, собранные писателями, стр. 310.

⁶⁴ Песни собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 2208.

⁶⁵ А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины. Т. 2. М.—Л., 1938, № 102.

⁶⁶ Там же, № 115.

⁶⁷ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 1, № 372.

А я, млада-младешенька, замешкалася
за утками, за гусями, за лебедями,
за тою ли пташкою за журушкою.⁶⁸

Саша-Машенька, ой, Размашенька моя.⁶⁹

Типизация процесса:

...был я, гулял я, летал...⁷⁰

Типизация числа:

Дарьюшке, свет Матвеевне
два словечка, два словечка,
полдесяточка сказал.⁷¹

В основе данного приема лежит сопоставление ряда однородных представлений — простейший вид сопричастия. Очевидно, сюда следует отнести и некоторые синонимические ряды типа «ум-разум», «путь-дорога», «пированье — почестен пир».

ПРИЕМ МЕТАФИЗИЧЕСКОГО РАСКРЫТИЯ ПРОЦЕССА

Это прием метафизического раскрытия временного процесса, развертывания пространства, действия или состояния. Общее здесь одно — везде прямо или косвенно раскрывается действие, процесс. Но поскольку процесс понимается метафизически, то он раскрывается не прямо, а относительно — через указание исходной и конечной вехи.

Пространство-время:

Он стоял заутрену во Муромли,
а й к обеденке поспеть хотел он в стольный Киев град.⁷²
Они едут целый день с утра до вечера.⁷³

Пространство:

Ты лети, лети, калена стрела,
выше лесу по поднебесью,
ниже солнца по сырой земли.⁷⁴

В край он уедет — другого не видать.⁷⁵

Процесс:

Стал он с девицей опочив держать,
и плачет девка, как река течет.⁷⁶

Ах, начал он тут бити Литву поганую,
не оставил поганых на семена.⁷⁷

⁶⁸ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 1665.

⁶⁹ Песни Печоры. Издание подготовили Н. П. Кошпакова, Ф. В. Соколов и Б. М. Добровольский. М.—Л., 1963, № 33.

⁷⁰ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 1616.

⁷¹ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. 4, № 78.

⁷² А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, № 74.

⁷³ Былины Пудожского края. ГИЗ К.-Ф. ССР, Петрозаводск, 1941, № 8.

⁷⁴ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. 5, № 334.

⁷⁵ А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, № 73.

⁷⁶ С. И. Гуляев. Былины и песни Южной Сибири. Новосибирск, 1952, № 16.

⁷⁷ Былины Печоры и Зимнего Берега. М.—Л., 1961, № 35.

Вечор у меня голубка была,
поутру голубка убита лежит.⁷⁸

Только видели молодца седучи,
а не видели молодца поедучи...⁷⁹

Я им дал гроши да подорожные:
кто стоя стоит, так тот сидя сидит,
а кто сидя сидит, так тот лежа лежит.⁸⁰

Данный прием тоже, вероятно, очень древен и в сущности для того времени был не столько метафизичен, сколько подступал к диалектике. Последним, т. е. явным ощущением движения, прием крайне привлекателен для нас. Прием дает мощный толчок воображению.

ПРИЕМ ВЗАИМОИСКЛЮЧАЮЩЕЙ ПАРЫ

За основу берется пара глаголов, определений и т. д., где одно из составляющих (второе) идет с отрицанием.

Глаголы:

Он пьет, не пьет, голубчик мой,
за мной, младой, шлет.⁸¹

Он убит, не убит,
да весь израненный был.⁸²

Да я хвораю, не хвораю без тебя,
да только, милый мой, скучаю по тебе.⁸³

Другие части речи:

Ты сестра моя, ты не сестрица.⁸⁴

Весел, не весел сегодняшний день,
ой, радость, не радость — теперешний час,
да видел я, видел надежду свою,
да видел, не видел надежду свою.⁸⁵

Долго, не долго сокол не летит,
скоро, не скоро скорый гонец идет.⁸⁶

Пара используется, когда явление трудновыразимо: батюшка и пьет и не пьет, а собирается к дочери; молодец умирает; девица тоскует; парень собирается отомстить девушке; сестра — уже просватанная, чужая...

Этот прием, по-видимому, умирает, он часто нуждается в пояснении: «за мной, младой, шлет», «весь израненный был». Однако общая результирующая мысль при таком пояснении в такой паре не нуждается — видимо, пары первоначально были автономны.

Для этих пар характерен переход в тавтологические конструкции, и происхождение их в таком случае выясняется только из общего смысла:

⁷⁸ А. Гурилев. Избранные народные русские песни. М., 1868, стр. 58.

⁷⁹ Былины Пудожского края, № 3.

⁸⁰ Там же, № 8.

⁸¹ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 1853.

⁸² Песни Печоры, № 7.

⁸³ Там же, № 236.

⁸⁴ Избранные русские песни. — Мелодия ЗЗД-08467, № 1.

⁸⁵ Русские народные песни Карельского Поморья, № 106.

⁸⁶ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 1, № 111.

Полюбивши красну девку, хотел замуж ее взять,
он взять ее не взял — насмеяться над ней стал.⁸⁷

Я любить-то не люблю,
наглядеться не могу.⁸⁸

Уж мы взять ее не взяли —
крылья, перья повышибали.⁸⁹

Прием очень напоминает предыдущий, описание идет через крайние веши — это как бы первые подступы к раскрытию явления. Характерна близость к вопросительным конструкциям: «взять ли, не взять ли по неволе», «тонет ли, не тонет ли венок — тужит ли, не тужит ли дружок», «уж я буду ли, не буду ль за Николенкою», «как возьмет ли, не возьмет ли астраханска девка Маша». Известно, что в ряде языков логический вопрос ставится именно через удвоение данного признака, но с отрицанием. Такой вопрос — наиболее простая форма вопроса и требует однозначного положительного или отрицательного ответа.

По-видимому, такие пары коренятся в глубинных пластах нашего мышления, основываясь на связи простейшего утверждения и отрицания, восходя к первым шагам познания. На этой базе в русском языке складываются излюбленные приемы с отрицаниями.

ПРИЕМ УТВЕРЖДЕНИЯ ЧЕРЕЗ ОТРИЦАНИЕ

Этот прием по форме представляет ту же взаимоисключающую пару, но начинает ее обычно отрицание, а не утверждение, как выше. Этот прием особенно ярко раскрывается как композиционный прием календарных и игровых песен. Два или более мотива развиваются совершенно независимо и композиционно совершенно повторяют друг друга. Эта формальная независимость в XIX в. часто вела к утрате второй половины песни. По степени выявления приема песни делятся на две группы.

Первая группа.

В данной группе первый мотив дается как абсолютно несовместимый с утверждаемым, например:

Туча с громом сговаривалась:
пойдем, гром, погуляем, гром,
по полю по татарскому.

Ты с грозой, а я с молоньей,
ты убьешь, а я выпалю.

Туча с громом сговаривалась:

.....
Ты с дождем, а я с миласью,
ты польешь, а я выращу.⁹⁰

Песня эта из «весенних русалий» и несет заклинание на дождь и урожай. Мотив «бить и спалить» никогда не мог быть пожеланием земледельца. Очевидно, что никакого равенства между заключительным мотивом и предшествующим здесь нет, что весь смысл песни только в последнем и, стало быть, первый мотив введен только для драматизации заклинания, для утверждения через отрицание.

⁸⁷ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 1560.

⁸⁸ Там же, № 1527.

⁸⁹ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 1, № 837.

⁹⁰ М. Е. Соколов. Великорусские весенние и хороводные песни, записанные в Саратовской губернии. Владимир, 1908, № 15.

«Девка парня поборола». Первый мотив: на травке, на муравке девка встречается с парнем, следует вызов на борьбу, девка бесчестит парня при народе: побарывает горе-молодца. Второй мотив: на травке, на муравке девка встречается с парнем, борьба, девица смиряется — молодец веселится. Первый мотив физически и психологически невозможен. Смысл песни в утверждении подчиненного положения будущей жены.

«Во поле береза стояла». Первый мотив — про старого, второй — про ровню. Смысл — ожидание брака на ровне. Перед нами не два факта, а две предполагаемые ситуации, которые по существу отрицают друг друга. — «Не радуйтесь, дубы» (не радуйтесь, дубы: не к вам девки идут, — радуйтесь, березы!). Песня русальная, сугубо обрядовая. Поскольку обряд совершался вокруг березы, то шествие к дубам было психологически невозможно. Мотив дубов несовместим с мотивом берез.

Сюда же следует отнести игру «Просо» — календарную, возможно, русальную. Начало:

Девки гору пахали, пахали,
— Не быть горе паханой, паханой.⁹¹

Каждая ведущая строка песни тут же отрицается последующей. Смысл приема тот же, что и выше, но в данной песне наблюдается едва ли не уникальная в фольклоре крупная перестановка мотивов.

Наконец, к этой группе относится единственная из исторических баллад, построенная этим приемом, — «Соловей кукушечку подговаривал» («Казань-город на крови стоит»). Песня в записях уже утратила чистоту приема, и мотив отрицания психологически осмыслен как мотив обманый.

Вторая группа.

Здесь в чистоте сохраняются формальные признаки приема, но по содержанию противодействие скрыто, мотив отрицания не выступает как психологически несовместимый с мотивом утверждения, а выступает как одна из возможных ситуаций, а иногда — как предшествующий эпизод. Например, в песне «Царь-государь в поход пошел» два мотива: 1) царь, воротись назад, царица родила — для дочки не ворочусь; 2) для сына ворочусь. В белорусском варианте песни царь возвращается для дочки, а не для сына⁹² — это, возможно, древнейшее представление о месте женщины в обществе.

Таковы же песни «С кем лен брати», «Пан и панья», «Благослови, Троица-Богородица, нам в лес пойти», «Хмель», «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке», «Пойду ль, выйду ль я да», «Перевоз», «Как во городе было во Казани» и многие другие.

Все эти песни зачинательного или дидактического характера. Песен с подобным приемом, выполняющим композиционную роль, нет среди эпоса, нет — за указанным исключением — среди баллад и нет среди лирических. Все это говорит о весьма древних истоках приема. За последние века эти песни обогащаются лирическими элементами и тяготеют к распаду.

Характерно, что драматизация, спор в названных песнях (а большинство из них — обрядовые или игровые, примыкающие к обрядам весенних русалий) сами становятся в параллель к заключительным обрядам русалий, когда похоронам-проводам березки, русалки, Костромы, Весны, кукушки и т. п. фигур предшествовала борьба противоположных

⁹¹ См.: Н. Н. Тихоницкая. Русская народная игра «Просо сеяли». — Советская этнография, 1938, № 1, стр. 148.

⁹² Е. Р. Романов. Белорусский сборник. Вып. 8. Вильно, 1912, стр. 219.

стремлений — в защиту погребяемого и за уничтожение погребяемого — с непрерывной победой последнего. Прием восходит к весьма древнему слою мышления и представляет самое начало логического анализа, начало вычленения из явления несущественного признака.

Данный прием был замечен Н. П. Колпаковой, которая писала: «Во всех случаях песня, дойдя до середины, начинается опять сначала и в противоположность всему нежелательному и неприятному рисует второй эпизод с благополучным окончанием. Такая повторность подчеркивает контрастность между отдельными частями игры и заостряет развитие сюжета».⁹³ Большого в монографии нет.

Следует отметить, что песни с подобным приемом не всегда связаны с игрой, а первый мотив не всегда рисует образ неприятный и нежелательный, часто — наоборот. Но первый мотив всегда строится на невозможности — физической или психологической.

Примеры, где данный прием выступает в роли рядового тропа, демонстрируют переход внелогического в форму логизированную:

Что не грозная бы туча накатилая,
что не буйные бы ветры поднимались,
выбегало бы там стадечко змеиное,
не змеиное бы стадечко — звериное.
Наперед-то выбегает лютый Скимен-зверь.
Как на Скимене-то шерсточка буланая,
не буланая-то шерсточка — булатная,
не булатна на нем шерсточка — серебряна,
не серебряна на нем шерсточка — золотая,
как на каждой на шерстинке по жемчужинке.⁹⁴

Ты не на воду пади, стрела, не на землю,
а попади ты Соловью во правый глаз.⁹⁵

Что на этой на березе сидел сиз голубчик,
он не сизенький голубчик — удалой молодчик.⁹⁶

Не работу работала —
гребнем голову чесала,
не гребешком чесала —
русу косу плела,
в гости милого ждала.⁹⁷

В конце концов указанный прием переходит в простое противопоставление. Однако мало обращали внимания на то, что любимое в фольклоре противопоставление употребляется совсем не по мере надобности в нем как в логической конструкции.

Отрицательные сравнения. Отрицательные сравнения можно разделить на две группы. В первую войдут те, в которых сравнение больше или меньше, но действительно присутствует:

Ох, не лютые медведи заревели,
не борзые собаки забрежали —
слезает старичище с печищи!⁹⁸

Что не пыль в поле подымается,
не туман с моря — он качается —
подымались с поля гуси, лебеди.⁹⁹

⁹³ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня, стр. 68.

⁹⁴ С. И. Гуляев. Былины и песни Южной Сибири, № 21.

⁹⁵ Былины Печоры и Зимнего Берега, № 1.

⁹⁶ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, № 1744.

⁹⁷ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, № 443.

⁹⁸ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 2266.

⁹⁹ Там же, № 1995.

Не темны облака да попадали —
как летит ведь змея да поганая.¹⁰⁰

Не дождик березыньку поливает —
в хороводе девушек прибывает.¹

Однако сравнение это перечеркивается отрицанием, и понять это отрицание можно только как относящееся ко всему сравнительному обороту, т. е. в рамках разбираемого приема. Именно так рассматривал отрицательные сравнения А. Н. Веселовский: «Принцип такой: ставится двучленная или многочленная формула, но одна или один из них устраняются, чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание».² И далее: «. . . отрицательная формула. . . утверждает, отрицая, устраняет двойственность, выделяя особь».³ Характерно, что А. Веселовский называл эти конструкции не отрицательными сравнениями, а «отрицательным параллелизмом».

Другая группа «отрицательных сравнений» не является сравнениями ни в какой мере:

Не огни горят, не котлы кипят —
во чистом поле все татары,
все татары полон делают.⁴

Не вечерняя заря потухать стала,
не утренняя заря занимается —
бежит-то из Москвы скорый посол.⁵

Не буйные ветры сподымалися,
не синя моря сколыхалися,
не серые дубочки к земле клонятся —
там летит-то собака по поднебесью.⁶

То, что принимается за отрицательное сравнение, на самом деле оказывается раскрытием места действия, времени действия, сопутствующих действию явлений и т. п. Введение этих обстоятельств через отрицание показывает и эту группу отрицательных сравнений как разновидность взятого приема.

Прием утверждения через отрицание в отмеченных формах получил довольно широкое распространение. В прошлом, как можно предполагать, этот прием был распространен еще шире. Например, в эпосе многочисленные примеры, где действию обязательно предшествует прогнанодействие, возможно, восходят к этому приему. Так, Илья Муромец, победитель Соловья, осмеян в Киеве — перед своим апофеозом. Илья сначала побежден Сокольников, а потом побеждает его сам. Ставр и Дюк перед своим торжеством терпят унижение, Сухман отправлен перед своим подвигом в унижительную поездку. Иван Годинович сначала терпит поражение от своей жены. Потык трижды обманывается вероломной женой. И наоборот, Святогор сначала смеется над предназначенным ему гробом, Данила Ловчанин совершает ряд подвигов перед своей гибелью, Дунай сначала

¹⁰⁰ Былины. Вступ. статья Б. Н. Путилова. Библиотека поэта. Большая серия. М.—Л., 1957, стр. 104.

¹ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 2768.

² А. Н. Веселовский. Психологический параллелизм в отражении поэтического стиля, стр. 206.

³ Там же, стр. 210.

⁴ Исторические песни XIII—XVI вв. М.—Л., 1960, № 32.

⁵ Исторические песни XVIII в. Ред. А. Д. Соймонов. Л., 1971, № 27.

⁶ А. М. Листопадов. Песни донских казаков, т. 1, ч. 1, 1949, № 23.

со славой добывает невесту Владимиру, удачно женится сам, а потом постигнут роковой гибелью.

Именно подобные конструкции А. П. Скафтымов отмечал как эффект удивления, поражения, загадки, мотив предварительной недооценки героя, мотив предварительного опорочивания героя, преобладания врага, предвестия, предсказания и т. п. Целью этого приема он считал стремление «выделить и представить удивительным» данный объект речи,⁷ а сам прием считал «главным выделяющим приемом» эпоса.⁸

С другой стороны, в последние века существования фольклора можно отметить признаки вырождения приема. Отрицательные конструкции становятся излюбленными. Статьи, весьма часто они идут с утвердительным, а не с отрицательным логическим смыслом. Часто за самим отрицанием стоит утверждение либо ожидание (требование) утверждения:

Не ты ль меня, сударушка, повысушила,
без лютого мороза сердце вызнобила,
пустила сухоту по белу животу,
рассыпала печаль по моим по очам?⁹

Но, несмотря на широкое бытование, отрицательные конструкции часто идут как труднопонимаемый штамп. Отрицание в ряде случаев теряет свое содержание, переходит в категорию ритмических добавлений к стиху:

Не березынька с травкой соплетались,
не девчоночка с молодцем свыкалась.¹⁰

Не ясные соколики солетались,
не персидские мазуры собирались —
они думали-гадали думу крепкую.¹¹

ПРИЕМ УТВЕРЖДЕНИЯ С ИСКЛЮЧЕНИЕМ ЧАСТИ ИЗ ЦЕЛОГО

Этот прием близок к приведенным. Он тоже имеет ряд вариантов.

1. «Никто — один».

Обычно в приеме первый тезис всеобъемлющ по объему, второй — точно локализован. Это определение точки в пространстве:

Уж вы горы мои, горы Воробьевские!
Ничего горы, гора не породили,
породили горы один бел горюч камень.¹²

Я про все с милым дружкой говорила,
про единое словечко сказать позабыла.¹³

Второй тезис часто идет с уточняющим «только»:

Он со всеми, мой милый, распростился,
только со мной, красной девкой, он постыдился.¹⁴

Никого они в лодочке не ранили,
только убили одного царского посланника.¹⁵

⁷ А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. М.—Саратов, 1924, стр. 49.

⁸ Там же, стр. 95.

⁹ Песни, собранные писателями, стр. 307.

¹⁰ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 2217.

¹¹ Исторические песни XIII—XVI вв., № 309.

¹² Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 1933.

¹³ Там же, № 2139.

¹⁴ Там же, № 2219.

¹⁵ Исторические песни XVII в., № 83.

Первый тезис может не нести прямой и категорической всеобъемлемости, такая всеобъемлемость может подразумеваться:

Хороша наша деревня, только улица грязна,
хороши наши ребята, только славушка худа.¹⁶

2. «Болят, да не больно».

Первый тезис может относиться не только к предметам и лицам, но и к процессу. Тогда второй тезис начинается с ограничивающего «но не», «да не»:

Идет, идет моя радость, идет, да не скоро.¹⁷

Болят, болят ноженька, да не больно,
любил меня милый друг, да не долго.¹⁸

Жалко мне-ка друга, да не так, как брата,
а жаль мне-ка брата, да не так, как себя.¹⁹

Иногда первый тезис подчеркивается возглавляющим «хоть»:

В темном лесе дуга, да не высечена,
хоть и высечена, да не вытесана,
хоть и вытесана, да не выкрашена.
У Егора жена, да не выучена,
хоть и выучена, да не вышколена.²⁰

Комбинируясь с приемом развития образа, прием может давать довольно оригинальные цепи:

Хоть поеду к сударушке, я любить не стану,
да хоть и буду сударушку любить, ночевать не буду,
хоть и буду я ночевать, а я спать не лягу,
хоть и лягу спать, обнимать не буду,
хоть и буду обнимать, целовать не стану!²¹

Упрощаясь, прием теряет корректирующее «да» и становится понятным только для привычного уха:

Ты носи платье, не складывай,
ты терпи горе, не сказывай.²²

Плывет она, не тряхнется,
не тряхнется, не ворохнется.²³

Данный прием распространен во всех жанрах фольклора. В эпосе ему принадлежит несколько сюжетных поворотов: все на пиру хвастают, только один не хвастает; все молодцы поженены, только князь Владимир неженат ходит; от поручения Владимира больший хоронится за меньшего, только один богатырь принимает предложение, и т. п.

За вековое бытование прием получил богатое и разнообразное внутреннее содержание:

¹⁶ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 2647.

¹⁷ Песни, собранные писателями, стр. 416.

¹⁸ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 2100.

¹⁹ Исторические песни XIII—XVI вв., № 219.

²⁰ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 1, № 37.

²¹ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 1417.

²² Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 1, № 255.

²³ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, 1929, № 2970.

Воротись, моя радость,
воротись, надежда!
Не воротись, надежда,
хотя ж оглянись,
не оглянешься, надежда, —
махни черной шляпой.²⁴

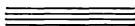
Конечно, данный пример — логизированная форма. Но только поиски внелогического позволяют такие логизированные формы правильно возводить к определенному типу эмоциональных конструкций. Поэт, лишившийся поэтического чутья, перестает быть поэтом и переходит в разряд ремесленников.

Ознакомление с вышеприведенным материалом выдвигает возможность теоретической разработки проблемы по двум линиям. Во-первых, отмеченные и подобные им приемы можно рассматривать как реликт «ранних форм человеческого мышления» в фольклоре, о чем обстоятельно и неоднократно писал В. Я. Пропп.

С другой стороны, внелогическое начало исторически проявляет себя по-разному. Оно нарастает по мере перехода от эпоса к балладе, от нее — к лирической песне. Оно богато представлено в игровой песне и в части календарных, а календарная поэзия как будто и лежит в истоках фольклорной поэзии. Тем не менее в массе своей календарная песня строится на логической основе, например: «Где девки шли, тут рожь густа», «Что растет без кореня?». Символика обрядовой песни, прямо восходящая к мифологии, поэтична, но не внелогична. «Белый камень» фольклора вне текста внеэмоционален.

По мере развития языка, его логизирования в фольклоре идет и обратный процесс — делогизирования, возрастания роли внелогического. Очевидно, образ поэтический и образ языковой противоположны по движению: слово-образ, как показал А. А. Потебня, развивается в направлении затухания, он — досадное осложнение словотворчества, временная неизбежность («ручка», «самолет», «спутник»), а художественный образ развивается по восходящей, возрождая эмоциональную основу, но не языка, а человеческого сознания — через язык.

Как первая, так и вторая линия требуют многосторонних и широких исследований.



²⁴ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. 5, № 213.

Е. В. НЕВЗГЛЯДОВА

ИНТОНАЦИЯ В ЖАНРАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА И МЕЛОДИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ЛИРИЧЕСКОГО СТИХА

Проблема соотношения напева и текста в музыкальном фольклоре имеет довольно продолжительную историю в области метроритмики¹ и совершенно не исследована ни с какой другой стороны.

Несмотря на всегдашнюю оговорку о единстве, в процессе исследования произведение музыкального фольклора невольно делится на две части — музыкальную и поэтическую — в зависимости от компетенции исследователя. Уже в самой установке на то, что музыка и поэзия в фольклоре развивались параллельно, совершается разъятие единства, отдаваемого двум разным видам искусства. Возможность быть рассмотренным с двух сторон, всегда остающаяся для словесно-музыкального произведения, не мешает ему быть продуктом одного искусства — одного, а не двух. Для сравнения назову формы, созданные соединенными усилиями музыки и поэзии. Например, мелодекламация. И например, романс. В первом случае речь обращается к музыке как к вспомогательному средству для усиления эффекта выразительности. Если фразовую интонацию нотировать и произносить, протягивая звуки согласно нотной записи, получится мелодекламация. Здесь музыкальная мелодия имитирует фразовую интонацию. В романсе композитор «перевыражает» смысл поэтического текста средствами своего искусства. Обе стороны — музыкальная и стихотворная — сосуществуют при полной автономности и, насколько это возможно, тождественности.

Совсем иное происходит в народном песенном творчестве. Отношения напева и текста в лирической песне обусловлены в первую очередь тем, что напев и текст творились, как правило, одновременно. В этих обстоятельствах музыкальный звук и слово взаимно дополняют друг друга в такой мере и таким образом, что не могут восприниматься изолированно. Во всяком случае текст без напева как самостоятельная художественная целостность не существует.

Это мнение, высказываемое наперекор многим другим, основывается на следующем наблюдении: словесный текст песни часто представляет только логическую сторону речевого выражения и бывает лишен модальности, которая делает речь речью. Языковые формы детерминируются в смысловом отношении только тогда, когда в них выражено отношение

¹ М. П. Штокмар. Исследования в области народного стихосложения. М., 1952, стр. 17—201.

говорящего к предмету речи, т. е. модальность. Например, неопределенно высказывание:

Пойду ль, выйду ль я, да
Во до... во долинушку, да,
во до... во широкую.

Что это: вопрос? (вопросительная частица «ль» наводит на эту мысль), констатация? Если констатация факта, то с какой эмоциональной окраской?

Модальность, эта «душа предложения», выражается прежде всего в интонации. В песенных текстах сплошь и рядом встречаются предложения, фразовая интонация которых не определена, и в этом случае говорить о самостоятельном речевом выражении не приходится.

Что вы, девушки, призадумались?
Красавицы, жить невесело.

Соб., II, № 173.

Вторая строка в интонационном отношении неясна, ее можно произнести по-разному, соответственно означать она будет разное. Полную неопределенность модальности представляют зачины лирических песен:

А-ой, да уж ты рошпа, ты наша рошпа,
рошпа зеленая, ай ты рошпа зеленая.

Истомин—Дюгш, стр. 232.

Или без обращения:

Да што цвели-то цвели в поле цветики,
Цвели да сповали, цвели да сповали,
Вот сповали...

Истомин—Ляпунов, стр. 198.

Так же как спеть это можно и на веселый и на грустный мотив, так и произнести это можно с противоположной эмоциональной окрашенностью.

В предложении «Пойду ль, выйду ль я» — отсутствие фразовой интонации полностью компенсируется мелодией:



То, что в речи передается фразовой интонацией, в песне выражается музыкальной мелодией, напевом.²

Существует большая категория песен, смысл которых зависит исключительно от напева. Л. Кулаковский называет это «перекрыванием» текста напевом в отличие от «параллелизма» между ними.³

Например:

Села Машенька, села, посидела,
Посидела,
Разговор... ой, разговор име... вот имела,
Имела,
Гуляти. Ма... ой, гулять Машенька, Маша захотела,
Захотела.

² О речевой основе песенных интонаций см.: Ф. А. Рубцов. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л., 1962, стр. 10—14.

³ Л. Кулаковский. Песня, ее язык, структура, судьбы. М., 1962, стр. 208.

Да боюсь ба... батюшка, бою... вот боюсь,
 Вот боюсь...
 Маменьки... маменьки стыжу... вот стыжуся,
 Вот стыжуся...
 Пойду я вый... э-ой, пойду-выйду я, Маша, за ворота,
 За ворота...
 Где леса, где леса, было... вот болота,
 Ой, болота,
 Где лужка зе... лужка зелены... зеленые,
 Зеленые...
 Травоньки шел... травки шелковые,
 Шелковые...
 Пошел Ва... ой, пошел Ванюша, Ваня по базару,
 По базару,
 Спрашивал, спрашивал-то вот товару,
 Ой, товару...

и т. д.

(Песни Мезени, 18)

Даже если при речевом произнесении придать предложениям определенную фразовую интонацию (например, при переходе повествования от третьего лица к первому), фразовая интонация будет замещена музыкальной не только фактически, но и функционально. Так же как в предыдущих примерах нет основания говорить о «параллелизме» текста и мелодии в силу смысловой неопределенности текста, в этом случае следует говорить об осмыслении текста посредством мелодии или о вытеснении напевом фразовой интонации.

Таким образом, напев замещает в тексте песни фразовую интонацию — ипогда фактически и всегда функционально, будучи выражением модальности.

Кроме того, известно, что текст лирической песни, особенно протяжной, лишен признаков поэтической композиции: в нем нет строфики, нет концевой рифмы как организующего ритмического приема, нет и ритма, помимо того, который создается напевом. Само логическое содержание лирической песни, исключая повествовательные, часто не имеет определенной сюжетной линии, которая исполняла бы роль главного композиционного фактора. Такой вполне аморфный прозаический текст можно прервать в любом месте (как в приведенном примере). Исследователями в последние годы убедительно доказано, что в народной лирической песне главным композиционным началом является напев. «В основе протяжной песни лежит мелодический распев слога. Распеты слоги — значит, распеты слова, фразы, „стихи“, наконец, строфы. Этим в конечном счете и объясняется ее композиционное своеобразие».⁴

Отмечая несовершенство музыкальных и словесных строф в лирической песне и говоря об условности самого понятия строфы, подчиненной напеву, Н. П. Колпакова считает, что «исследовать строфику протяжной песни, не имеющей ни конечных рифм, ни четкого метра стиха, ни других элементов строфичности, вряд ли целесообразно».⁵ То же самое можно сказать о всех прочих элементах текста, кроме логического содержания, сосредоточенного в части лексики и синтаксиса. Сами по себе, вне функции, которую они выполняют, речевые элементы не могут быть выявлены, соотнесены друг с другом и истолкованы. Приходится не соглашаться с тем, что «тематика, лексика, символика, элементы словесной жи-

⁴ И. Земцовский. Русская протяжная песня. Л., 1967, стр. 45.

⁵ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962, стр. 168.

вописи — все это может быть изучено в тексте протяжной песни так же, как в любом напесенном поэтическом произведении».⁶

Представляется более рациональным и соответствующим материалу разделение на логический и эмоциональный элементы словесно-музыкального единства песни взамен разделения на «систему зрительной образности» и систему, изображающую внутреннюю душевную жизнь героев.⁷ В лирической песне зрительское представление так накрепко связано с внутренним переживанием, что практически неотделимо от него. К какой рубрике относятся такие образы, как «сыры боры со лесами» или «сине море со волнами», благодаря напеву окрашенные определенным и ярким эмоциональным тоном? Думаю, что они вообще непредставимы. Кроме того, поэтический прием описания, как отмечает Н. П. Колпакова, свойствен песням величальным и редко попадает в песне лирической. Зрительные представления, если они и возникают, в лирической песне всегда выступают носителями эмоционально-оценочного отношения, модальности. Что можно сказать о речевых носителях модальности?

Известно и характерно отсутствие индивидуальных редких эпитетов в лирической песне. Она не знает перегрузки метафорами. Эпитеты, метафоры, различные виды повторов в лирической песне выступают в клишированных формах, закрепленных традицией. Застывшие формы словосочетаний, выражающих модальность, кочуют из текста в текст и сохраняются веками.⁸ Штампован в лирических песнях именно эмоционально-оценочный элемент текста. (Поразительно однообразно эмоционально-оценочное отношение лирического героя к сюжетным моментам. Если несчастье, то обязательно «горе-злосчастье», если юноша — то «добрый молодец», а девушка «красна девица», если утром, то «на восходе красна солнышка», если вечером, то «на закате светла месяца», если из леса, то «из-за леса, леса темного», если из поля, то «полюшка-широкого» и т. д., и т. п.).

В лирической песне это однообразие подчеркнуто разнообразием напевов, конкретизирующих и индивидуализирующих лирический образ. Лексика и синтаксис служат прикладным материалом к распеву. Их тоже следует рассматривать в двух аспектах — логическом и эмоциональном. Во втором аспекте они являют чрезвычайное однообразие, художественный смысл которого не может быть понят вне соотношения с мелодией.⁹ То же самое касается символика, дающей фон постоянства и устойчивости для облагораживания новизны и своеобразия мелодической основы. Окаменелости эмоционально-оценочного элемента текста в лирической песне выполняют особую функцию — функцию формы. Все, начиная от слога до зрительного образа, представляет вместилище для распева, служит ему руслом. Символика, образы, метафоры, эпитеты, так называемая звукопись — все это «наполнительные частицы», служащие формой для мелодически выражаемой модальности.

Несколько слов о звукописи. Внутренние рифмы для речи протяжной песни не характерны. Это и понятно: рифма — звуко-смысловое явление, и при том четком разделении на логический и эмоциональный ряд, которое свойственно протяжной песне, рифма не находит себе места ни в од-

⁶ Там же, стр. 166.

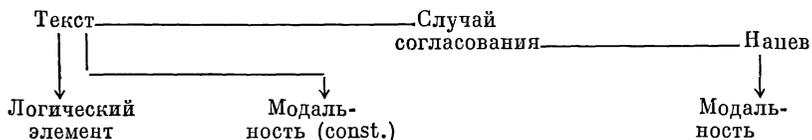
⁷ Там же, стр. 183.

⁸ См.: П. Д. Ухов. О типических местах (Locis communes) в русских народных песнях. — Вестник МГУ, 1957, № 1.

⁹ Имеется в виду демонстрируемый принцип взаимосвязи модальности текста и модальности напева: чем более формализовано одно, тем более индивидуализировано другое.

ном из этих рядов как полезный его элемент. Ее модально-логический дуализм чужд поэтике лирической песни. Характерно и то, что часто употребляемые в лирической песне ассонансы и аллитерации выкристаллизовывались в традиционно повторяющиеся формы, так что появление в тексте одного звукового звена почти механически влечет за собой другое («травушка-муравушка», «лучинушка-кручинушка» и т. п.) Чисто звуковая живопись на фонетическом уровне не характерна, и когда встречается, то связана не с логическим элементом текста, к которому непричастна (в противоположность рифме), а с напевом, будучи «прозрачным», свободным от смысловой нагрузки носителем мелодии.

Отличие лирической песни от песен обрядовых с рассматриваемой точки зрения состоит в том, что эмоциональный элемент, принадлежащий напеву, и логический, сосредоточенный в слове, в ней индивидуализирован, тогда как в обрядовой песне и то и другое подчинено традиционной формуле. Формализована в лирической песне только модальность, заключенная в тексте. Для большей ясности изобразим это в виде схемы:



Как частный случай отношений текста и напева имеет место сочетание с напевом логического элемента, эмоционально окрашенного тем же тоном, что и напев. (Тогда только и можно говорить о параллелизме). Значительный интерес имеет тот не получивший удовлетворительного объяснения случай, когда логическое содержание текста песни контрастирует с эмоцией напева. В качестве такого примера Л. Кулаковский приводит песню «Ехал на ярмарку ухарь-купец», текст которой принадлежит перу И. С. Никитина. По мнению Л. Кулаковского, трагизм содержания не соответствует мелодии песни, которая «бойка, коротка, даже разудала по характеру».¹⁰ Напомню текст (с обычными для него купюрами) и мелодию:

Ехал на ярмарку ухарь-купец.
 Ухарь-купец, удалой молодец.
 Стал он на двор лошадей покормить,
 Вздумал деревню гульбой удивить.
 В красной рубашке, кудряв и румян,
 Вышел на улицу весел и пьян.
 Потчует старых и малых вином:
 «Пей-пропивай! Поживем-наживем!»
 Ухарь-купец подпеваает, свистит,
 Оземь ногой молодецкой стучит.
 К девке стыдливой купец пристаёт,
 Обнял, целует и руки ей жмет.
 Девкин отец свое дело смекнул,
 Локтем жену торопливо толкнул.
 Девкина мать расторопна, смела,
 С вкрадчивой речью к купцу подошла:
 «Полно, касатик, отстань — не балуй!
 Девку мою не позорь, не целуй».
 Ухарь-купец позвенел серебром:
 «Нет, так не надо — другую найдем!»
 В крайней избушке не гаснет ночник,
 Спит на печи подгулявший старик,

¹⁰ Л. Кулаковский. Песня, ее язык, структура, судьбы, стр. 222.

Молится богу старуха-жена.
Плакать бы надо — не плачет она.
Дочь их красавица поздно пришла,
Полон подол серебра принесла.

Мелодия:



Не могу согласиться с тем, что мелодия «извращает и опошляет весь замысел поэта».¹¹ «Разухабистость» и «бойкость» — не единственные ее атрибуты. При всей своей лихости песня минорна; этот минор непосредственно воспринимается и вносит свою особую струю в комплекс выражаемых здесь противоречивых эмоций. Мелодия, подобно автору повествователю, способна к несобственно-прямой речи, которая и рассказывает и изображает одновременно. Настроение подгулявшего купца передается ею не в ущерб трагическому подтексту.

Музыкальная синкретическая мысль может совмещать множество разных эмоциональных ингредиентов, в том числе и противоречивых. Эмоциональная множественность — природное качество музыкального искусства. Развившись из человеческого голоса, звук которого имманентно эмоционален, музыкальная мысль вполне определилась в многоголосии и инструментовке: сложная синкретическая природа звучащей мысли распилась, для того чтобы соединиться в разных смысловоразличительных и смыслообразующих сочетаниях. О противоречивой «множественности» музыки хорошо сказал Т. Манн, определяя ее как «кабалистически причудливое, шаловливое и одновременно строгое, изощренное и глубокомысленное ремесло».¹²

В песне «Ехал на ярмарку ухарь-купец» словесный текст играет роль контрастно звучащего голоса, согласованного только с минорным ладом. А в сочетании с минором удаль создает резкий и оригинальный художественный эффект — весьма не простой, как видно из происшедшего тут непонимания, в котором Л. Кулаковский, конечно, не одинок.

Если бы дело объяснялось творческой неудачей певца, подобный случай «несовпадения» был бы уникальным. Песни, не удавшиеся в каком-либо отношении, обычно нежизнеспособны. Однако подобное явление не только нельзя назвать уникальным, но приходится признать прямо-таки распространенным. О нем говорит и Н. П. Колпакова в своей монографии. Ее точка зрения на соотношение напева и текста заслуживает особого рассмотрения. Привожу ее с небольшими сокращениями: «Поскольку в принципе текст и напев должны составлять единое художественное целое, вероятно, когда-то прежде в песнях, сопровождавших пляску, было больше единства между музыкой и словесной поэтикой. Но со временем ощущение необходимости этого единства ослабло; народные танцы в течение последних 80—100 лет начали сопровождаться песнями, в которых встречаются поразительные несовпадения музыкальных и словесных образов. На веселый частый напев появились песни с образами рекрутчины, крепостного права, тюремного заключения и даже смерти».¹³ Может быть, такие странные темы, не соответствующие являсо-

¹¹ Там же.

¹² Т. Манн. Собр. соч., в 10 т., М., 1960, стр. 347.

¹³ «Медны меры сбрыкали, да все солдаты сплакали, да во повозочку кидали, в тот ли город отсылали... да из приемной вышел я — забрита голова моя»

вому бойкому ритму, возникли как проявление горькой иронии, отчаянья, как выражение тоски, сочетавшейся с угаром безудержного разгула. Но такое предположение сомнительно; более вероятным представляется иное, а именно то, что в подобных песнях преобладающее значение имел напев, характер и ритм которого вполне определяли композиционную структуру и общий эмоциональный тон песни, а текст служил лишь материалом для вокального исполнения напева. В таком случае единство художественного образа не имело определяющего значения и певцы, увлеченные бойкой пляской, не ощущали диссонанса между веселым ритмом мелодии и мрачными картинами текста». ¹⁴

Прежде всего отметим здесь то самое понимание единства напева и текста, против которого мы возражали вначале; это понимание основывается на восприятии текста как полноценного поэтического произведения, тогда как в действительности такое отношение к тексту правомерно лишь в некоторых и притом не столь многочисленных случаях. «Единство» Н. П. Колпаковой тождественно «параллелизму» Л. Кулаковского.

Теперь углубимся в существо описываемого противоречия. Вряд ли «увлечение мелодией» может повлечь забвение текста. Трудно представить себе текст «лишь материалом для вокального исполнения» хотя бы потому, что материал малопригодный, каковым он представляется исследователям, никогда бы не удостоился постоянного бытования при достаточно богатом репертуаре частых песен. Даже и при известной бедности репертуара он естественно пополнялся бы материалом подходящим, а не таким, который следует игнорировать, «увлекшись мотивом», т. е. по существу негодным. Хорошо известно серьезное и уважительное отношение к слову среди исполнителей. Сошлюсь на высказанное Л. Н. Толстым наблюдение: народ поет «с тем полным и наивным убеждением, что в песне все значение заключается только в словах, что напев сам собой приходит и что отдельного напева не бывает, а что напев — так только, для складу. От этого-то этот бессознательный напев, как бывает напев птицы, ... необыкновенно хорош». ¹⁵

Несомненно, из двух компонентов — словесного и музыкального — первый относится к сфере сознательного, второй — бессознательного. Это не значит, что приоритет принадлежит слову. Это значит, что модальность, сосредоточенная в напеве, выражается непосредственно, словесное же ее выражение логически опосредовано и потому более сознательно. При этом логическое опосредование играет роль метонимии — части по отношению к музыкальному синкрету. Когда поется «Ухарь-купец, удалой молодец», — мелодия воспринимается иначе, чем когда поется «Плакать бы надо — не плачет она».

В сочетании с первым предложением в эмоциональном восприятии на передний план выступают удалство и молодечество, в сочетании со вторым они же служат контрастным фоном для минора, извлекаемого из напева словами. Природная смысловая неопределенность музыкальной интонации благодаря словесно-логическому элементу текста конкретизируется, обнаруживая разные стороны своего содержания.

⟨Песни Печоры, № 96); «Мне-то ли случилось несчастье, дак государево солдатство ... дали-то гребень, дали бритву, дали-то бело полотенце, Володе с горя-то обтереться» (там же, № 354); «Когда помру — не красьте гроба, все равно мне где лежать» (Рукоп. отд. Гос. научно-исследовательского института театра и музыки, Архив Фольклорного кабинета, Ярославск. обл., 1950 г., плясовые).

¹⁴ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня, стр. 128.

¹⁵ Л. Н. Толстой. Полн. собр. худ. произведений, М.—Л., 1929, т. V, стр. 230.

В некоторых случаях в основе связи логического элемента текста с мелодически выражаемой модальностью лежит принцип метафоры. На один и тот же напев поются разные по содержанию отрезки текста. Меняясь и развиваясь, текст «меняет» и «развивает» самому себе тождественный напев тем, что выявляет в нем новые и новые стороны — гармонирующие или диссонирующие со словесными образами музыкальные образы. Изобразим принцип метафоры в виде схемы:

Текст	<u>Согласование</u>	Напев
Текст	<u>Сочетание</u>	Напев
Текст	<u>Противоречие</u>	Напев

Взгляд, который находит противоречие между логическим и эмоциональным элементом смысловыражения, базируется на представлении об их константном соответствии. Предполагается, что данной ситуации должно соответствовать определенное адекватное ей эмоциональное отношение. Так и бывает. И если для одного и того же факта, например факта смерти, имеется большое число именовании разной эмоциональной окраски (почил, угас, ушел, преставился, дал дуба и т. д.), то выбор среди них одного диктуется ситуацией, которая в одном случае трагична, а в другом — при том же логическом статусе — комична или индифферентна в сознании говорящего. Как правило, отношение к ситуации бывает предопределено самой ситуацией.

Однако возможен иной, независимо эмоциональный подход, который если и нельзя назвать неадекватной реакцией, то нельзя и считать непосредственно-рефлекторной. Например, о факте смерти можно сказать, что имманентно он не содержит положительной эмоциональной окраски, но причина, побудившая отнестись к нему с радостью, может быть вызвана внешними обстоятельствами (если, скажем, человек убежден в том, что смерть — благо). В этом случае можно говорить о спонтанной эмоциональной реакции в сознании воспринимающего и о независимой модальности как ее следствии в речевом выражении. Художественное осмысление действительности бывает сопряжено с некоторым сдвигом в эмоциональном восприятии, который проистекает за счет вольного и невольного отчуждения ситуации от соответствующей ему рефлекторной реакции. (Частным случаем этого отчуждения является известный прием остранения). В художественной речи могут быть нарушены и постоянно нарушаются клишированные формы модально-логического соответствия.

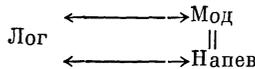
Веселый напев частой песни выражает не просто радость и веселье. Он соединяется в нашем представлении с удалством, лихостью, беспечностью, которые характеризуют определенную установку, определенное независимое отношение к ситуации. Удаль связана со смелостью, она в том и заключается, что при любых обстоятельствах человек (удалец, молодец) оказывается способен сохранить господствующую позицию в отношении внешних условий, подчинить их своей воле, не пасть духом и т. д. Поэтому естественно, что самый разный тематический материал, служащий сюжетом частых песен, подвергается преобразованию в сознании «автора» и не колеблет жизненную установку на положительные эмоции, которая содержится в частом напеве. Если в реальной действительности такие события, как смерть, каторга, разлука, не позволяют проявить бодрость духа и презрение к судьбе, то в изображении, в творчестве ничто не мешает распространить на них юмор, мужество и удалство.

Вот, например, конец песни о вздорном муже:

Уж он первый раз ударил — ребро изломал,
 Уж он другой раз ударил — ребро изломал,
 Уж он третий раз ударил — третье напополам.
 Но я с тех со побоев, со тех со тяжелых
 Съела три печи хлебов, семь печей калачей,
 Съела матушку-свекровь с головы до ног.

Русские народные песни
 Карельского Поморья, № 70

Здесь развеселое, наплевательское отношение к побоям выразилось лексически, по схеме:



Подобное настроение может выражаться исключительно напевом:

Не могу чаю напитокъ,
 Через блюдо слёзы лютюся,
 Чаем-кофеем запить,
 Мила дружка позабыть.

№ 75

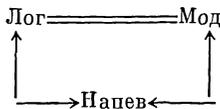
Если б знала я, младенька,
 Сейгодну разлуку да сейгодну разлуку,
 Не ходила бы, не гуляла
 Вдоль по лугу, лугу, да вдоль по лугу, лугу.

№ 110

Как повыстала, взошла с моря грозна туча,
 Как убила да заразила сердечного дружка,
 Сохранила да сберегла немилрого мужа.
 Кабы знала бы, бедна, я богу не молилась,
 Воску яровой свечи я не становила.

№ 98

Здесь видим иное соотношение:



Метафорический принцип сочетания текста и напева, отмеченный в частой плясовой песне как «несовпадение», стал источником возникновения двух новых форм модально-логических связей, впоследствии также клишированных, закрепленных традицией и константных. К первой из них принадлежит частушка; ко второй — литературный лирический стих.

Обратимся к частушке. Происхождение ее из частой песни очевидно как со стороны напева, так и со стороны текста. Принцип ассоциативной связи, характерный для композиции частушки, свойствен организации словесного материала частой песни. Ритм частушки — плясовой. Именно плясовой ритм вносит в содержание словесного выражения частушки ту независимую положительную эмоцию, которая характерна для напева частых песен. Видимо, напев и ритм ассоциативно связаны так, что

появление одного влечет за собой память о другом. Рассмотрим следующие шесть частушек:

- | | |
|--|--|
| (1) Голубая моя ленточка
Да в косу заплетенная!
У моего у дружка
Другая заведенная.
(595) | (2) Как у Сылочки-реки,
У елочек зелененьких,
Пропадает молодость
У девушек молоденьких.
(440) |
| (3) Скоро, скоро шесть недель,
Уедет серая шинель,
Шапочка военная —
Останусь плакать, бедная.
(585) | (4) Много лесу, много лесу,
Много вересиночек!
После этого набора
Много сиротиночек.
(995) |
| (5) Задушевную подружечку
Во гробике несли,
Она тяжелой-то измены
Не могла перенести.
(441) | (6) Ягодиночку убили —
Не поставили креста.
Его общая могила —
Человек четыреста.
(985) |

Во всех этих примерах мы усматриваем нечто общее со стороны модальности. В примере (1) отношение к тому, о чем говорится во втором двусyllиши, заимствовано из первого, непосредственно выражающего модальность: обращение к ленточке с игровой «наполнительной» частицей «да» характеризует бравое настроение лирической героини, хотя оно прямо не высказано, как например здесь:

Говорят, что осень, осень —
 Трава вся зеленая,
 Говорят, что дроля бросил,
 А я все веселая..

Параллелизм в этом случае полный: и логического смысла, и модальности. В рассматриваемом примере (1) тождество модальности двух предложений не выражено лексически. В контексте обращения к ленточке второе предложение приобретает несобственную модальность первого; параллелизм логический вызывает параллелизм модальности.

Во (2), (3), (4) примерах нет того уподобления, в результате которого из контекста извлекается несобственная модальность — положительная эмоциональная окрашенность. Однако присутствие некоторой доли ее несомненно. Частично это объясняется искусственностью формы речевого выражения — рифмой, ритмом, — по принципу, хорошо обозначенному в частушке:

Мне не все же горе плакать,
 Мне не все горе тужить —
 Половину надо горюшка
 На песни разложить!

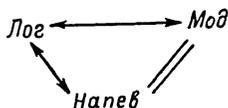
Но определяющую роль тут играет традиция, закрепившая за ритмом частушки частый напев. Неудивительно поэтому, что во (2), (3) и (4) примерах нет обратного влияния концовки, которое можно было бы ожидать на эмоционально нейтральный зачин. Казалось бы, предложение «Много лесу, много лесу, / Много вересиночек» ретроспективно должно окраситься эмоциональным тоном, соответствующим содержанию второго двусyllиши: «После этого набора / Много сиротиночек». На самом деле происходит обратное. Та несобственная модальность, которая в примере (1) выводилась из контекста, здесь оказывается ушедшей в подтекст. Причем постоянство эмоционального статуса подтекста уди-

вительно: оно не зависит от содержания (примеры (5) и (6) наглядно это демонстрируют). Везде обнаруживается самодовлеющее влияние предвзятого отношения, отношения, которое производит механическое «снижение» ситуации во имя удержания позиции морального преобладания, воли и бодрости во что бы то ни стало. Не выраженная словесно, константная модальность частушки выражается интонационно-ритмически. Тот контраст между текстом и напевом (между логическим и эмоциональным), который встречается в частой песне и невозможен в протяжной, закрепляется за частушкой как один из характерных ее признаков.

Если в примере (1) модально-логические отношения имеют вид:



то во всех остальных примерах соответствие между логическим и эмоциональным элементом могло бы иметь место лишь в случае иронии. Поскольку иронии здесь нет, схема принимает следующий вид:



На пути жанровых модификаций от протяжной лирической песни к литературному лирическому стиху частушка представляется качественно новым звеном. Жанровая специфика частушки заключается в ее промежуточном положении между стихом и песней, счастливо сочетающем оба начала. «Частушка говорит, поет и приплясывает».¹⁶ (При том, что говорит разное, всегда одинаково поет и приплясывает). «Эмоция может выражаться не столько словесно-логически, сколько словесно-музыкально. Ритм, инструментовка частушки таковы, что под нее пляшут и без гармонии, балалайки».¹⁷

В противоположение известному тезису о песенности частушки А. А. Горелов обращает внимание на ее «двуединный характер». «В частушке скрещиваются два начала: будучи песней, она в значительной мере прорывает и обновляет песенную традицию, вдыхая в нее интонационно полифоническую стихию разговорной речи, чего не знала прежде русская лирика».¹⁸ Живая разговорная речь заменила условно-поэтический язык лирической песни. Причина этого речевого преобразования в характере частушечного напева.

Как уже отмечалось, генетические корни частушки восходят к частой лирической песне, в которой ритмическая организация подчинена плясовым ритмам частого напева. В частушке слоговой ритм более упорядочен жесткими тисками музыкального ритма (32 ритмические единицы).¹⁹ Константная ритмико-интонационная формула, связанная с определенным и неизменным характером модальности, обуславливает сублимацию эмоционально-оценочного элемента на лексико-семантический уровень:

¹⁶ А. А. Горелов. Русская частушка в записях советского времени. — В сб.: Частушка в записях советского времени, М.—Л., 1965, стр. 10.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же, стр. 13.

¹⁹ А. Квятковский. Ритмология народной частушки. — Русская литература, 1962, № 2.

образы, метафоры, эпитеты в частушке приобретают конкретно-чувственную предметность, которая свойственна индивидуальному субъективному восприятию. Формализация мелодически выражаемой модальности компенсируется индивидуализацией модальности текста.

Ты не смейся, дорогой,
Не смейся, ягодиночка,
Ты — подметочка моя
От левого ботиночка.

(407)

Повымела крылечико —
Опять засорилось.
Поуспокоилось сердечико —
Опять расстроилось.

(404)

Знаю, знаю, понимаю,
Что картошка без костей!
Знаю, знаю, понимаю —
Он уехал без вестей.

(1313)

Мой миленок — через поле,
У подружки — через пять.
Через поле да не ходит,
Через пять идет опять.

(541)

Миленький, прости, прости
Мои неаккуратности!
На моем сердечке есть
Большие неприятности!

(1395)

Милый требовал ухода,
Требовал уходики.
Милый, я не научилась:
Молодые годики!

(1354)

В частушке индивидуализирован эмоционально-оценочный элемент текста и формализована интонационно выражаемая модальность. В этом же ее сходство с литературным лирическим стихом.

* * *

Обходя стороной вопрос о критериях интонационной классификации русского лирического стиха, предложенной Б. М. Эйхенбаумом, ограничимся рассмотрением типа, который Б. М. Эйхенбаум называет напевным. Этот тип при всей своей теоретической неопределенности практически в большинстве своих проявлений без труда узнается. В качестве единственного, но зато бесспорного формального указателя этого типа назовем монотонную манеру произнесения («характерная напевная монотония»)²⁰.

При сравнении искусственно-речевой интонации стиха с естественно-речевой нельзя не признать превосходство последней в отношении большей определенности и силы передаваемой ею эмоции. Стоит только представить слова «храни меня» —

Храни меня, мой талисман,
Храни меня во дни гоненья,
Во дни раскаянья, волнения:
Ты в день печали был мне дан, —²¹

произнесенные в естественно-речевых условиях (при всех разнообразных обстоятельствах, могущих сопровождать такую просьбу), как станет ясно, что мольба, надежда, настойчивое желание и пр., которые здесь возможны, всегда будут более проявлены в интонации «говорной». Даже в случае полного с ней совпадения при произнесении стиха (например, «снег выпал только в январе. На третье в ночь») в сознании говорящего эта интонация налагается на «типовую метрическую инто-

²⁰ Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922, стр. 18.

²¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 2. М.—Л., 1947, стр. 396.

нацию»²² четырехстопного ямба, которым написаны этот, предыдущий и последующий стих, и соотносится с ней. Ведь монотония, которая подходит для произнесения любого типа лирики (в отличие от «говорной» и «декламативной») присутствует в интонации потому, что ощущается ритм. А ритм — интонационный фактор. Он входит в интонацию как один из ее признаков. Поэтому прав Ю. М. Лотман, когда он утверждает, что интонация метра служит фоном для смысловой стороны стиха (если она имплицитна), и наоборот: фоном служит смысловая интонация (если метрическая эксплицитна). Для нас важно то, что так или иначе присутствующая интонационная монотония существует за счет непосредственно выразительного элемента в интонации; она замещает его. Попробуем, например, прочесть с естественно-речевой вопросительной интонацией следующие строки А. Блока:

Розы — страшен мне цвет этих роз.
 Это — рыжая ночь твоих кос?
 Это — музыка тайных измен?
 Это — сердце в плену у Кармен?²³

Согласимся, что вопросительный смысл сильно «смазан» в стихотворной искусственной интонации. Не объясняет дела и то, что вопросы эти — риторические. Наоборот, риторический вопрос часто бывает повышено-эмоционален по сравнению с разговорным — именно тем и осуществляется его функция риторической фигуры.

С другой стороны, очевидно и неоспоримо эмоциональное воздействие стиха даже и в том случае, когда его семантика сама по себе не имеет ярко выраженной эмоциональной окраски. Самые простые, «нейтральные» стилистические фразы, будучи поставлены в стиховые условия, становятся «необъяснимо выразительными», о чем любят говорить исследователи поэтической речи. Например, необъясним ярко выраженный эмоциональный тон фетовского стиха:

Ласточки пропали,
 А вчера зарей
 Все грачи летали
 Да как сеть мелькали
 Вон за той горой.²⁴

Почему так печально, что ласточки пропали, а вчера летали грачи вон за той горой? Или ставшее классическим примером пушкинское «Я вас любил...». Собственно-поэтическая мысль передается интонационной мелодией, которая логически немотивированно выразительна, как эмоция, выражаемая музыкально. При естественно-речевом общении все моменты, придающие этим словам выразительность, были бы связаны с непосредственно выражающей чувство естественно-речевой интонацией. Если убрать метрическую организацию, легко себе представить эти же предложения чрезвычайно бедными эмоционально, маловыразительными, даже убогими: может быть (а кто это знает?), моя любовь угасла не совсем (какой штамп: «любовь угасла»). Но можно, конечно, сказать об

²² Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, стр. 227. Под «метрической интонацией» имеется в виду монотония, которая «подходит» для чтения любых стихов и которой обычно пользуются поэты. Кроме того, она обязательно присутствует в сознании как интонационное воплощение ритмической упорядоченности.

²³ А. А. Блок. Собр. соч. в 8 т. М.—Л., 1960, т. 3, стр. 235.

²⁴ А. А. Фет. Стихотворения. Л., 1956, стр. 67.

этом и очень «трогательно». Метаморфоза, очевидно, происходит вследствие метрической организации.

Б. В. Томашевский говорил о взаимовлиянии аффективного действия размера и различных стилей естественной речи. «В самом языке существует несколько стилей произношения — от небрежно фамильярного („скороговорочного“) до „высокого“ стиля тщательной публичной речи. . . Эти стили нельзя располагать по шкале „высокости“ и „низкости“. Они соответствуют разным настроениям, разным условиям, качественно отличным друг от друга».²⁵ «С другой стороны, когда речь подвергается ритмизации, то сама метрическая схема оказывает влияние на ритмизируемый материал. Метрическая схема требует соответствующего ей стиля произношения»²⁶ (подчеркнуто мной, — *Е. Н.*). Б. В. Томашевский говорит о том, что «„стиль произношения“ стиха, т. е. его мелодика, определяется не только метром, но и эмоциональным содержанием произведения; но если размер не противоречит содержанию, то всегда можно определить, какой из возможных стилей пригоден для данного конкретного случая. Выбор этого тона определяется всей совокупностью свойств данного произведения, но он должен укладываться естественно в избранный размер».²⁷

Внесем в эту формулировку некоторые коррективы, поскольку не все здесь подтверждается нашими наблюдениями. Не возражая против общей установки Б. В. Томашевского, которая заключается в том, что мелодика стиха есть результирующая двух разных смысловых компонентов — интонации размера (или метрической интонации) и фразовой интонации, обусловленной лексико-семантическим элементом ритмизируемого материала, отметим обнаруженное нами расхождение, несоответствие и даже противоречие между этими элементами речи, дающее основание говорить об «интонационной метафоре». Можно сказать, что метр обладает собственной интонацией в том смысле, что монотония служит знаком определенного содержательного момента, непосредственно не связанного с содержанием ритмизируемого материала. Никак иначе не объяснить того преобразования, которому подвергается логический смысл речи в искусственных условиях стиха. Почему так грустно, что «ласточки пропали, а вчера зарей все грачи летали» (в стихах Фета)? Здесь, кстати, синтаксис противопоставления, обусловленный противительным союзом «а», который требует в естественной речи определенной и совсем иной интонации, полностью подавлен мелодией размера.

Аффективное воздействие мелодики стиха в определенного типа лирике создается явлением «интонационной метафоры». Метр — интонационный фактор; он организует звуковую материю речи, принадлежащую звуку, как признак его особого качества упорядоченности. Он вносит в интонацию особое эмоциональное начало. Эмоциональный импульс руководит нами и преобладает в разговорной устной речи. В устной речи, как уже говорилось, интонируемый смысл может быть свободен и независим от логического содержания речи; вместе с тем значение его может быть гораздо более веским и действенным. В поэзии метрическая интонация содержит эмоциональный импульс, который обладает значительной долей самостоятельности и независимости по отношению к семантике ритмизируемой речи. В отличие от интонируемого смысла устной разговорной речи он носит константный характер. По содержанию он противо-

²⁵ Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., 1959, стр. 39.

²⁶ Там же, стр. 40.

²⁷ Там же.

положен частушечной ритмико-интонационной фигуре. Так же, как интонация в частушке:

Задушевную подружечку
Во гробике несли —

метафорична по отношению к ее содержанию, так интонация стихов

Все грачи летали
Да как сеть мелькали
Вон за той горой —

автономна по отношению к его смыслу. Б. В. Томашевский обратил внимание на «согласованность» метра и смысла, которая отражена в мелодике стиха.²⁸ Но мы видим, что имеет место несоответствие, в котором поставим на вид автономию интонации размера и ее первичность по отношению к логическому содержанию ритмизируемой речи.

Вспомним тут пушкинское описание процесса творчества:

И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волнением,
Трепет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявлением...

Потом:

... И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,

И затем уже:

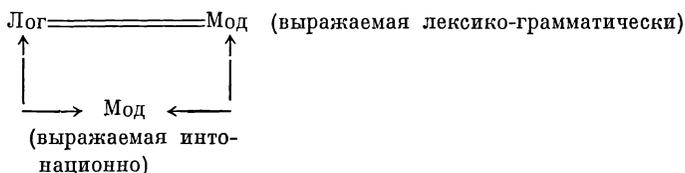
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге.
Минута — и стихи свободно потекут.²⁹

Независимый эмоциональный импульс, которым движим поэт, вносится в речевой материал метром. И подобно тому, как в оперетте все делают пританцовывая и напевая, что задает определенный тон происходящему (специфически опереточный, называемый легким), в стихе метризованный речевой материал деформируется в смысловом плане. О специфически поэтической модальности можно сказать, что для нее характерно «высокое» отношение к ситуации, описываемой в стихотворной речи. Поэтическая модальность — результат повышено-эмоционального восприятия действительности, преобразующего ее в плане «возвышения». Это восприятие может быть выражено всеми известными в языке эмоционально-экспрессивными средствами: лексико-грамматическими, синтаксическими и интонационными. Поэзия XVIII и XIX вв. пользовалась целым арсеналом средств, которые соответствовали особому, поэтическому, «высокому» отношению к предмету речи: церковнославянизмами, различными риторическими фигурами, инверсиями, усложненным «книжным» синтаксисом, традиционными образами, сравнениями и метафорами, составлявшими условнопоэтический язык того времени. Роль его была создать «высокий» объект действительности, достойный «высокого» поэтического отношения. С течением времени иллюзия адекватного отношения поэта к «высоким» объектам, достойным поэтического пера, разрушалась; поэзия освобождалась от сопутствующей ей системы языковых условностей и ограничений. Устранялись одно за другим средства «возвышения» предмета поэтической речи. После Пушкина в русской поэзии стало законом поэтическое восприятие, а не поэтичность предмета сти-

²⁸ С какой-то точки зрения это и так. Действительно, если мы попробуем читать стихи «Дар напрасный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана?» интонацией, которой читается «Три девицы под окном», то нам покажется интонация каждого из этих стихов согласованной с их «содержанием», которое в этом случае будет мыслиться самым неопределенным образом.

²⁹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 3. М.—Л., 1948, стр. 318.

хотворной речи. В поэзии XX в. нет «высоких» объектов — есть «высокое» отношение. Оно осветило многообразие бытия со всеми его закоулками, позволило «изведать краски жизни небогатой». Как русская проза второй половины XIX в. вышла из гоголевской «Шинели», так поэзия наша пошла по пути, проложенному пушкинскими «прозаизмами». От них и ведет отсчет прием «интонационной метафоры», питающей русскую поэзию почти полтора века. Этот прием зиждется на независимой и первичной по отношению к речевому материалу метрической интонации, выражающей определенное эмоциональное «поэтическое» восприятие. В прозе невозможно себе представить чисто интонационный способ возвышения стиля речи. Этот способ связан с звуковой организацией. Модально-логические отношения в этом случае выражаются схемой:



Рассматривая и сравнивая интонируемый смысл, заключенный в мелодике стихотворной речи, и логический, внеязыковой смысл речевого материала стиха, который всегда можно извлечь методом логической идентификации, мы наблюдали невозможный для прозаической речи разрыв между логическим и эмоциональным элементами. Мы объяснили его явлением «интонационной метафоры».

Если в частой лирической песне слово играет роль метафоры по отношению к напеву («Плакать бы надо — не плачет она»), то в лирическом стихе, как в частушке, константная мелодическая фигура, выражаемая монотонией, служит метафорой к логико-семантическому содержанию, выражаемому лексико-грамматическими средствами. Ритмико-мелодическая фигура стиха тождественна по функции и полярна по содержанию ритмико-мелодической фигуре частушки. Она «возвышает» ситуацию в напевном стихе в противоположность «снижению» в частушке. В рассматриваемой системе жанров напевный лирический стих занимает место, симметричное частушке:

Протяжная лирическая
песня
↓
Стих

Частая лирическая
песня
↓
Частушка

Модально-логические отношения в стихе требуют дальнейшего рассмотрения. Обратимся к примерам.

Тому назад одно мгновенье
В сем сердце билось вдохновенье,
Вражда, надежда и любовь,
Играла жизнь, кипела кровь:
Теперь, как в доме опустелом,
Все в нем и тихо и темно;
Замолкло навсегда оно.
Закрыты ставни, окна мелом
Забелены. Хозяйки нет.
А где, бог весть. Пропал и след.³⁰

³⁰ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 6. М.—Л., 1937, стр. 130.

Заброшенный дом и в самом деле производит грустное впечатление. Однако это грустное впечатление несколько профанирует то чувство, па которое может рассчитывать сообщение о смерти, так что сравнение это с логической точки зрения представляется не очень удачным — зачем в такой действительно трагический момент понадобилось извлекать на свет сомнительно печальный образ необитаемого жилья? Далее же, в развертывании метафоры, мы все дальше и дальше уходим от трагического события: автора начинают интересовать такие детали во вспомнутом образе, которые уж совсем не имеют отношения к смерти поэта. Сами по себе эти детали:

Закреты ставни, окна мелом
Забелены...

говорят о продуманных действиях хороших хозяев, которые совершили все, что в таких случаях полагается: и ставни закрыли, и окна не забыли побелить. Произнесенные с соответствующей интонацией, они прозвучали бы гораздо более естественно, чем с горестной интонацией, заимствованной из предыдущего печали. В данном контексте эти слова соединяются с посторонним для них содержанием, внутренне им несвойственным.

Однако производят сильное впечатление отчетливо звучащие именно в этих строках (надо думать, не случайных) минорные ноты. Контекст насыщает их чувством, которое они сами по себе не выражают, и — будем утверждать — тем сильнее выступает чувство, чем менее непосредственно оно ими выражается, т. е. чем более очевиден разрыв между эмоциональным и логическим компонентами речи. Еще пример — строфа из стихотворения Бунина «Одиночество»:

Сегодня идут без конца
Те же тучи, грядя за грядой.
Твой след под дождем у крыльца
Расплылся, налился водой.
И мне больно глядеть одному
В предвечернюю серую тьму.³¹

В первых двух строках — обычная символика печали: тучи, непогода. Но вот две вторые строки логически не вяжутся ни с предыдущим, ни с последующим. Ничего нет в этой детали, что бы вносило со своей стороны долю тоски и одиночества в общую картину. Кроме того, в стихе «И мне больно...» — формальное выражение связи посредством союза «и» подчеркивает отсутствие логической связи между чувством тоски и следом. Но именно благодаря отсутствию этой связи особенно живо ощущается тоска и одиночество в этих строках, т. е. там, где бы их не должно было быть, а они есть.

Попробуем объяснить с психологической точки зрения этот необычный для естественной речи альянс логического с несобственно эмоциональным. Прежде всего отметим, что для эмоции характерны поиски предмета, на который она могла бы так или иначе излиться. Как удачно, например, сказано у А. К. Толстого об объекте любви:

... мучений и блаженства
Он для тебя отысканный предлог.³²

Стремление субстантивироваться характерно для любой эмоции, будь то радость или удовольствие, досада или злоба, страх, вера или любовь.

³¹ И. Б у н и н. Стихотворения. Л., 1961, стр. 255.

³² А. К. Т о л с т о й. Стихотворения. Л., 1952, стр. 171.

Существенно то, что «отысканный предлог» вовсе не должен быть связан с нашедшим его чувством причинно-следственной логической связью. Психологически понятно, например:

Когда случилось петь Дездемоне,
А жить так мало оставалось,
Не по любви, своей звезде, она,
По иве, иве разрыдалась.³³

Трагическое событие окрашивает в мрачные тона все окружающее, и мелкая случайная деталь этого окружающего, воспринятая в свете преобладающего тяжелого чувства, изобличает его силу именно тем, что по ассоциации с трагическим событием непомерно вырастает в восприятии несообразно с своим имманентным значением.

Примеров этого явления, подобных приведенным из Пушкина и Бунина, можно вспомнить очень много. Своим противоречием логике они свидетельствуют о том, что предмет и эмоция связаны двусторонней связью. Не только предмет (факт, явление) вызывает соответствующую эмоциональную реакцию, но и наоборот: эмоция в своем стремлении субстантивироваться, материализоваться способна выразиться посредством предмета, не связанного с ней причинно-следственной логической связью. И тем ярче этот предмет обозначает излившееся на него чувство, чем менее он способен самостоятельно, непосредственно его возбудить и выразить. Если «отысканный предлог» может быть столь чужд обрушившейся на него эмоции и вместе с тем так очевидно послужить ее выражению (как закрытые ставни и след ноги), то можно категорически настаивать на независимости и первичности эмоционального компонента речи при опосредованном его выражении, которое — это особенно важно — не ослабляет эмоцию, а напротив, дает эффект усиления за счет несоответствия значительности одного и ничтожества другого. Остановимся еще на некоторых примерах. У Р. Фроста (в переводе Л. Сергеева) находим развернутое сравнение жизни с лесом:

Когда я устаю от размышлений
И жизнь мне кажется дремучим лесом,
Где я иду с горящими щеками,
А все лицо покрыто паутиной
И плачет глаз, задетый острой веткой.³⁴

Очевидно, картина леса дается для того, чтобы быть соотнесенной с абстрактным понятием — жизнь — и выразить тем самым субъективное авторское представление о нем, дать конкретное представление вместо абстрактного понятия. Лес сам по себе здесь не интересует поэта. Это жизнь похожа на дремучий лес. Человек идет по этому лесу-жизни с горящими щеками. Щеки горят от напряжения мысли и воли («жизнь прожить — не поле перейти»). Лицо покрыто паутиной. Паутина воспринимается как сеть враждебных обстоятельств, пути разных помех, во всяком случае как-то соотносится с представлением о жизни. Но в строке «И плачет глаз, задетый острой веткой» решительно рвется связь со вторым и главным смысловым планом: от невзгод плачут глаза, а не глаз. Отпадает та часть сравнения, которая хотя и имплицитно присутствует в речи, однако является центром мысли автора: лес возник, как

³³ Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. Второе изд. М.—Л., 1965, стр. 354.

³⁴ Р. Фрост. Избранная лирика. М., 1968, стр. 17.

уже говорилось, по аналогии с труднодостижимым феноменом жизни: «Когда я устаю от размышлений, и жизнь мне кажется дремучим лесом...».

Небольшая деталь — единственное число существительного «глаз» вместо множественного играет здесь исключительную роль. Положась опять-таки на собственное восприятие, заявим, что именно эта деталь в наибольшей мере отражает общую идею тернистого жизненного пути, идею жизни-леса, что подтверждает интонационный взлет, приходящийся на последнюю строку. Эта деталь менее, чем все предшествующие, может самостоятельно передать главную мысль. Здесь мы видим тот же уход в сторону, то же «отвлечение», что в примерах из Пушкина и Бунина. Мысль выражена не непосредственно, она передается несмотря на имманентное значение этой фразы, помимо него, вопреки ему. Отметим, что речь идет не о логической мысли, заключенной в этих строках, а о собственно-поэтическом содержании, т. е. эмоциональном восприятии картины жизни (жизни-леса), которое и есть центр мысли и цель сообщения автора и к которому поэтому относится все то, что говорилось о субстантивации и опосредовании эмоции. Подобное же явление в стихотворении М. Кузмина:

Какая-то лень недели кроет,
Замедляют заботы легкий миг, —
Но сердце молится, сердце строит:
Оно у нас плотник, не гробовщик.
Веселый плотник сколотит терем.
Светлый тес — не холодный гранит.
Пускай нам кажется, что мы не верим,
Оно за нас верит и нас хранит.
Оно все торопится, бьется под спудом,
А мы — будто мертвые: без мыслей, без снов...
Но вдруг проснемся пред собственным чудом:
Ведь мы все спали, а терем готов.
Но что это, Боже? Не бьется ли тише?
Со страхом к сердцу прижалась рука...
Плотник, ведь ты не достроил крыши,
Не посадил на нее конька!³⁵

Сердце — веселый плотник, помимо нашей воли и сознания, строит терем жизни и веры. В последних строках, обращенных к «плотнику», слышна боязнь потерять жизнь: слова «Плотник, ведь ты не достроил крыши» воспринимаются как: плотник, твое дело еще не кончено — значит, не должна быть кончена жизнь. Последняя же строка: «Не посадил на нее конька!» — как будто лишняя, потому что она не соотносится с идеей жизни-терема так, как предыдущая. Соотнесение, которое только и имеет смысл в данном контексте, уже произведено: уже высказаны в предыдущей строке страх и напоминание-просьба. Но последняя строка не просто повторяет предыдущую, она должна бы отвлекать от смысла представлением совершенно конкретной и мелкой детали — конька, относящейся только к одной части мысленного синкрета «жизнь-терем». Вторая и главная часть — жизнь — по логике вещей должна бы удалиться при появлении «конька». И опять собственно-поэтическая мысль нам слышится наиболее явно в этой последней строке: она сообщается посредством несобственного смысла, не связанного с ней логически.

³⁵ М. Кузмин. Вожатый. СПб., 1918, стр. 16.

* * *

Попробуем ответить на вопрос, каким образом интонируемый смысл обращается в лексико-грамматический.

В естественной речи логический и эмоциональный (т. е. объективный и субъективный) компоненты всегда могут быть разделены аналитической мыслью, даже если формально-грамматически они соединяются в одном слове, словосочетании или предложении.

Например, о поглощении пищи можно сказать: *вкушает, ест, кушает, жрет, потребляет, улетает* и пр. Концептуальное значение этих слов идентифицируется словом «ест». Эмоционально-оценочный элемент также может быть логически идентифицирован в отрыве от концептуального. Главное состоит в том, что эмоционально-оценочный элемент значения слова сопровождает концептуальную основу, присоединяется к ней.

То же самое видим и в целом высказывании (предложении). Один и тот же факт можно отразить в синтетическом высказывании, выражающем чисто эмоциональную реакцию говорящего, а можно выразить при помощи аналитической конструкции, выражающей мысль в ее логической форме. Узнав о факте восхождения на Монблан, можно воскликнуть: «О!» — и это будет чисто эмоциональная реакция. На этот факт можно прореагировать интеллектуально: «Я удивлен тем, что этот альпинист преодолел такую высоту». Здесь присутствует и повод высказывания (я удивлен) и тема (факт восхождения). Однако целью сообщения здесь является повод. В естественной речи — это представляется особенно важным! — целью сообщения всегда будет что-то одно: либо предмет, либо отношение, поскольку нельзя поставить один и тот же вопрос и к поводу, и к теме высказывания одновременно.

Существует совершенно иной, принципиально иной способ выражения отношения, который одновременно дает понятие и о предмете, вызвавшем это отношение. Этот способ — метафора.

В метафоре посредством имени одного предмета указан признак другого, причем выбор признака принадлежит индивидуальному сознанию говорящего. В результате предмет может быть определен не сам по себе, т. е. не по своим объективным признакам, а в отношении к говорящему лицу, в соответствии с его субъективным восприятием. С одной стороны, метафора способна представить предмет указанием на один из его признаков, с другой стороны, в ней выражено отношение автора к предмету речи, которое определилось выбором средства характеристики. Метафора выражает и предмет, и отношение одновременно. Кроме того, в ней выражается их единство, потому что сам способ указания — признак характеризующего предмета — выражает авторское отношение к этому предмету. И поскольку именно субъективное отношение определяет выбор слова-признака, в метафорическом словоупотреблении мы отмечаем преобладание модальности — независимой и первичной по отношению к предметному содержанию слова-признака. Это первое. Второе заключается в опосредованном выражении модальности (через слово-признак), несвойственном естественной речи.

Два свойства метафоры — преобладание модальности и опосредованность ее выражения — ставят ее на первое место в ряд приемов, известных поэтической речи. Раскроем специфически поэтические возможности метафорического выражения, возникающие за счет именно этих свойств.

Метафору часто определяют как ассоциацию по сходству. Но в метафорическом отождествлении предметов, рассматриваемых вне системы отношений, созданных в художественном тексте, может не быть ника-

кого сходства. Сходство часто бывает результатом, а не причиной образования метафоры. Вспомним характерные метафоры поэзии начала века, например Пастернака. В стихотворении «Зеркало» о зеркале сказано:

И вот, в гипнотической этой отчизне
Ничем мне очей не задуть³⁶

В другом стихотворении о ветке дерева говорится:

Родная, громадная, с сад, а характером —
Сестра! Второе трюмо!³⁷

В стихотворении А. Вознесенского заяц назван архангелом: «Длинноногий лесной архангел».³⁸

Этот список можно умножить до бесконечности. Любые предметы действительности могут соединиться в метафоре. Ю. М. Лотман, говоря о невозможности сравнения для предметов, у которых отсутствует сходство (отсутствует «основание для сравнения»), приводит в пример отсутствия сходства пару понятий: человек и мясорубка.³⁹ Но эту же пару понятий можно привести в пример легко устанавливаемого сходства: можно сравнить человека с машиной, перемалывающей свое содержимое, и назвать его мясорубкой, и наоборот, субъективное отношение может превратить предмет (орудие производства и любой другой, в частности мясорубку) в объект заботы и даже любви, подобный в этом смысле человеческому существу.⁴⁰ Именно субъективное отношение наделяет предметы общими признаками. У Пастернака зеркало названо отчизной не потому, что эти предметы действительности объективно обладают общими признаками. Сравнение производится здесь не на основании объективно существующей общности, а на основании субъективного отношения. Это возможно потому, что к нашим психологическим представлениям о признаках и отношениях различных предметов «присоединяются еще представления о чувствах и ощущениях, которые, однако, конкретизируясь в их отношениях к предметам, переходят в представления о признаках».⁴¹

В тех случаях, когда соединенные в метафоре понятия не обладают эксплицитно воспринимаемым общим семантическим признаком, со всей очевидностью выступает психологическая мотивировка метафоры, т. е. те представления о чувствах и ощущениях, которые перешли в представления о признаках, другими словами, объективировались, интеллектуально опосредовались.

Вернемся к выражению эмоциональной и интеллектуальной реакции на предмет действительности (или факт сознания), которые в естественной речи характеризуются расчлененностью. Кроме чисто эмоциональной реакции («О!») и ее логической идентификации («Я удивлен тем, что...»), существует возможность естественно речевого непосредственного выра-

³⁶ Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы, стр. 115.

³⁷ Там же.

³⁸ А. Вознесенский. Ахиллесово сердце. М., 1967, стр. 29.

³⁹ Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. Труды по знаковым системам. Тарту, 1964.

⁴⁰ Логическую связь между двумя понятиями всегда можно установить путем цепи силлогизмов и умозаключений. Но и в том случае, когда цепь оказывается слишком длинна для одновременного охвата мыслью, достаточно метафорического объединения двух понятий, как это основание для сравнения, т. е. иллюзия сходства, спонтанно появится.

⁴¹ А. А. Шахматов. Синтаксис русского языка. Л., 1944, стр. 24.

жения эмоции при помощи интонации: «Он взошел на Монблан!» (восхищение плюс удивление). Как уже говорилось, интонация непосредственно выражает модальность; эмоциональный элемент речи, ею передаваемый, сопровождает логический элемент, как аккомпанемент мелодию. В силу того изменения, которому подвергается естественная речь под воздействием метра, непосредственная эмоциональная реакция изгоняется из стихотворной речи. Но изгнанная из интонации, она может быть возвращена в речь посредством логического, чисто интеллектуального компонента речи, т. е. интеллектуально опосредована в результате той самой операции, механизм которой мы рассмотрели на примере метафоры.

В естественном языке существует указанная А. М. Пешковским взаимозаменяемость интонационных и лексико-грамматических средств.⁴² В искусственной речи мы обнаруживаем следующую ступень этой связи — взаимобратимость. Это явление основано на возможности опосредованного выражения модальности.

Модальность, которая в естественной речи непосредственно выражается интонационно, может быть выражена посредством предметно-логического содержания речи, т. е. лексико-грамматическим способом. Речь идет именно о взаимобратимости этих элементов речи в отличие от взаимозаменяемости, что подтверждает основательность нашей точки зрения на интонацию и лексику как на разные формы проявления одного и того же содержания: синтетической мысли, стимулированной спонтанной эмоцией. Если высказывание «Закрой за собой дверь» следует произносить с эмфатической интонацией приказа, для того чтобы выразить гнев и удалить раздражающего субъекта, то слова «Пошел вон» в аналогичной ситуации можно произнести без аффектации: они лексически содержат то количество отрицательной эмоции, которое в предыдущей фразе выразилось интонационно. Причем эмфатическая интонация первого способа приказа — «закрой за собой дверь!» — заменяется только и именно эмоциональным компонентом значения в выражении «Пошел вон», так как логический его элемент идентифицируется эмоционально нейтральной просьбой покинуть помещение. В случае же взаимобратимости интонационных и лексических средств заключенное в интонации эмоциональное содержание подлежит логической замене. Происходит материализация предствлений о чувствах и ощущениях, переход их в предствления о признаках, которые можно наблюдать на определенного типа метафорах. Модальность опосредуется концептуальным значением слова. Рассмотрим несколько таких примеров, из которых явствует, что субстантивируется и тем самым опосредуется именно эмоциональное восприятие:

А ведь раньше лучше было,
И, пожалуй, не сравнишь,
Как ты раньше шелестила,
Кровь, как нынче шелестишь.⁴³

Как объяснить употребление слова «шелестела» (шелестила) в сочетании со словом «кровь»? С нашей точки зрения, помимо всяких других объяснений, которые всегда возможны, произошло столкновение двух различных предствлений: движения крови и шелест листьев (ветра или чего-либо); столкновение в эмоциональном восприятии. В сочетании

⁴² А. М. Пешковский. Интонация и грамматика. Избранные работы по русскому языку. М.—Л., 1957, стр. 177.

⁴³ О. М а н д е л ь ш т а м. — Москва, 1922, № 6, стр. 14.

«кровь шелестела» слово «шелестела» не передает своего узуального значения (легкий порох). Невозможность его понимания с помощью логического аналитического мышления обусловлена невозможностью соотнесения с мнемонической ситуацией (нет в сознании такой ситуации: шелест крови), какое обычно происходит при актуализации языковых знаков. Из двух мнемонических ситуаций (шелест листьев и ток крови) выделяется момент сходства не по объективным признакам, а по субъективному эмоциональному восприятию, который субстантивируется в звуке движения листьев. В результате слово «шелестела» служит выражением момента восприятия.

Еще один пример:

Я просыпаюсь. Я объят
Открывшимся. Я на учете.
Я на земле, где вы живете,
И ваши тополя кипят.⁴⁴

Шум тополя и кипение воды имеют эксплицитно-воспринимаемые, т. е. логически обоснованные, черты сходства. Но выражение «на учете» в его языковом значении здесь настолько неоправдано логически, что сразу может быть зачислено в разряд опосредованной модальности. Об объективном сходстве момента пробуждения, отмеченного новизной ощущения жизни («Я объят открывшимся»), с административно-бюрократической ситуацией, к которой отсылает выражение «на учете», говорить не приходится. Логической мыслью момент сходства не извлекается из этих ситуаций, точнее, он не воспринимается эксплицитно. Тем не менее оказалось возможным абстрагировать в субъективном восприятии то чувство-ощущение, которое связано с выражением «на учете», и, отыскав аналогичное ощущение в совершенно иной ситуации, использовать это выражение для его именованья-выделения.

Так же, как метафора, характеризующая признак предмета путем сравнения его с другим предметом (условно назовем ее «прозаической» метафорой), сменившая ее в начале века «поэтическая» метафора характеризует наименуемый момент субъективного восприятия. Этот момент лежит в основании метафоры Пастернака: «Невдомек содроганью сращенному», в которой, конечно же, не происходит одушевления «содроганья». Здесь нет образа в традиционном понимании его — как психологического представления. Взгляд поэта обращен внутрь своего «я» и направлен на ощущение, не имеющее имени, но уловленное и извлеченное из речевой ситуации, в которой употребляется слово «невдомек». Вот образец нахождения подобного сходства:

Он овладел нелегкою наукой
На дерево взбираться до предела,
До самых верхних веток, сохраняя
Все время равновесие, — вот так же
Мы наполняем кружку до краев,
И даже с верхом.⁴⁵

Сходство здесь не в ситуациях, а в субъективных ощущениях.

«Прозаическая» метафора поэтического детства служила обновлению внешнего мира. «Поэтическая» метафора более поздней поры послужила освоению внутреннего. В первой мысль имеет экстенсионное направление, во второй — интензионное. Поэтическое видение, обращенное вовне,

⁴⁴ Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы, стр. 354.

⁴⁵ Р. Фрост. Избранная лирика. М., 1968, стр. 17.

уступило место «внутреннему оку», различающему психологические моменты восприятия. При этом несущественны оказались все внешние моменты. Язык поэзии достиг полного отвлечения от логики внешнего мира во имя «логики» внутреннего.

Существенно то, что достаточным условием для осуществления подобного метафорического выражения бывает отторжение слова от его «узуального контекста», если так можно выразиться, т. е. употребление в языковых связях, мешающих соотнесению с логической мнемонической ситуацией. Например, в стихе «Я ласточкой доволен в небесах»⁴⁶ видим словоупотребление, которым стилист-пурист явно был бы недоволен, встретив его в естественной литературной речи или в художественной прозе, представляющей противоположную стихотворной речевую тенденцию. Функция этого словоупотребления — обращение к внутреннему психологическому моменту. Подобных словоупотреблений, настоящих «стилистических гримас», в поэзии начала века можно наблюдать огромное множество. Словарь метафор русской поэзии XX в. мог бы продемонстрировать, что все сравнимо со всем, если сравнивать не на основании объективно существующих черт сходства, а на основании «внутренних» моментов чувственно-конкретного восприятия:

Воздух дрожит от сравнений.
Ни одно слово не лучше другого.
Земля гудит метафорой.⁴⁷

По поводу исторических изменений, происшедших с русской рифмой XVIII и XIX вв., рассматриваемой с точки зрения рифмовки заударных гласных, В. М. Жирмунский писал: «Если какой-нибудь исследователь, не знакомый с русским произношением, захотел бы по рифмам восстановить произношение неударных гласных исходя из неправильной, но общераспространенной мысли, что рифма есть всегда звуковое тождество, он пришел бы к неизбежному выводу, что в течение XIX века совершался непрерывный процесс все более и более всеобщей редукции заударных гласных, который к началу XX века завершился полным слиянием всех гласных в неопределенном редуцированном звуке».⁴⁸ По поводу лексического значения, изучаемого по текстам русской поэзии XIX—XX вв., исходя из распространенного убеждения, что метафора — это перенос значения на основании общности семантических признаков, отражающих сходство объектов действительности, можно было бы заметить, что оно проделало тот же путь «семантической редукции», соединив все узуальные значения русского языка в одно неопределенное окказиональное значение. Итак, в эмоциональном восприятии абстрагируется чувство, ощущение, получающее выражение в представлениях о предметах и их признаках. Будучи выражением опосредованной эмоции, эти логические «монстры» и стилистические «гримасы» возмещают потерю непосредственно выражаемой в речи эмоции, которую изгоняет из интонации метр. Они улавливают собственно-речевой непосредственно эмоциональный момент и перегоняют его из категории «жеста», посредством которой он выражается в устной речи, на другой, высший языковой уровень — семантический.

⁴⁶ О. Мандельштам. Камень. М.—Пг., 1923, стр. 30.

⁴⁷ Там же, стр. 92.

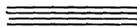
⁴⁸ В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. М., 1923, стр. 155—156.

* * *

Условием для сублимации эмоционального элемента речи является интонационная метафора — основной конструктивный прием поэзии. Последствия этого приема чрезвычайно плодотворны. Метрическая интонация, вводящая независимую спонтанную эмоцию, во-первых, создает единый контекст, необходимый для сопряжения смыслов; во-вторых, нарушает логико-эмоциональное соответствие, свойственное естественной речи. Последнее обстоятельство является необходимым условием для интеллектуального опосредования эмоции. Характер отношений между логическим и эмоциональным компонентами в естественной речи — один является спутником другого — качественно меняется. Логический смысл играет роль не спутника, а посредника; им опосредуется эмоциональное содержание; интонируемый смысл получает выражение посредством лексико-семантического элемента.

Интонируемый смысл во всем многообразии своих выразительных возможностей ограничен тем, что не имеет формального субстрата для своего выражения. Зафиксировать его невозможно. Кроме того, его нельзя механически воспроизвести. Это — эмоциональный жест, для осуществления которого необходимо присутствие вызвавшей его к жизни речевой ситуации. Это хорошо знают актеры, искусство которых целиком принадлежит области «жеста». Актер пользуется текстом пьесы для того, чтобы вложить в несуществующую вне слова интонацию ту выразительность, которой он воздействует на зрителя. Непосредственно выраженная в речи эмоция не терпит многократного повторения и хоть сколько-нибудь продолжительного существования во времени. Ее жизнь мгновенна. Она сопутствует слову и вместе со словом «вылетит — не поймаешь». Актеры знают, что жест теряет силу при всякой попытке механического воспроизведения. Только опосредованное словом, затаенное в слове-посреднике чувство может настаиваться веками, быть, «как вино... чем старей — тем сильней». Этим искусством владеет поэт. В определенном смысле поэт и актер — антагонисты. Мастерство актера связано с непосредственным «жестом». Мастерство поэта состоит в интеллектуальном опосредовании эмоций. Актер — поэт интонации. Поэт — драматург речи. Он драматизирует свое восприятие в элементах речи, так что стихотворение можно вообразить театром одного актера, и этот актер — язык.

История становления жанра литературного лирического стиха представляется историей изменений модально-логических отношений. Она ведет отсчет от фольклорного искусства исполнения-творчества. По сравнению с песней — праматерью лирического стиха — в этих отношениях произошли перемены: модальность, выражаемая напевом, раздваивается: частично обращается в константную мелодику, исполняющую роль «возвышения» предмета речи, частично логически опосредуется в слове.



М. А. ЛОБАНОВ

ОБ ИЗУЧЕНИИ МЕЛОДИКИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Учение о мелодии до сих пор представляет собой один из самых неразработанных разделов теоретического музыкознания, в том числе и музыкальной фольклористики. Располагая на сегодняшний день значительными работами по исследованию ладовой системы русской народной песни, особенностей ее многоголосного склада, мы не имеем специальных трудов, в которых рассматривалось бы подробно сугубо мелодическое развитие, хотя во многих работах этот вопрос так или иначе затрагивался.

Одной из основных трудностей создания учения о мелодии (это относится не только к фольклору),¹ равного по степени систематизации, к примеру, учению о гармонии, является относительная сложность определения предмета и задачи исследования. Дело в том, что многие признаки, по которым анализируются и классифицируются мелодии, в одинаковой степени относятся и к другим компонентам музыкальной формы. Мы имеем в виду прежде всего лад и ритм. Вследствие своей общезначимости для музыки в целом они изучаются зачастую абстрактно, вне какого-либо определенного слоя фактуры музыкального произведения. Конечно, они рассматриваются и на материале мелодики. Но это вовсе не означает, что, помимо исследования этих свойств, такое явление, как мелодика, не представляет присущего только ей материала для изучения.

В настоящей работе мы хотим рассмотреть эволюцию методических принципов анализа мелодической линии. В центре статьи — описание ряда аналитических методик, предложенных исследователями русского фольклора. Ввиду тесной связи этого вопроса с проблемой лада нам все же иногда придется привлекать материал по описанию ладовой стороны русской мелодики.

I

Впервые систематизация черт народнопесенной мелодики была дана в работах В. Одоевского. В своем подходе к описанию характерных особенностей народно-песенной мелодики он исходит из традиционного для музыкальной теории того времени понимания мелодии лишь как одноголосного последования нескольких звуков. Потому Одоевский рассматривает мелодическое движение главным образом с точки зрения сопря-

¹ Здесь и далее слово «фольклор» будет употребляться нами в значении «музыкальный фольклор».

жения соседних тонов. Он отмечает нехарактерность для народного пения ходов на сексту и септиму, вносящих в древний напев «итальянско-варламовский» колорит. Область употребительных в народной песенности интервалов он ограничивает до кварты. Это наблюдение очень существенно для дальнейшего изучения мелодики русской песни, для вычленения некоторых характерных оборотов ее попевочного словаря.

Одоевскому же принадлежит замечание о преобладании в напевах русских народных песен нисходящего движения. Правда, впоследствии эта особенность (надо сказать, что эта формулировка вообще очень нечетка и расплывчата) была определена В. Петром как общее свойство всей индоевропейской песенной культуры, а далее перенесена на фольклорный мелос всех народов земного шара.

Давая примеры характерных мелодических последований,² Одоевский составлял их следующим образом:

Ut — Re — Ut
Ut — Mi — Ut
Ut — Fa — Ut

и т. д.

Нам представляется интересной и важной следующая деталь: почему-то Одоевский записал свои примеры именно так, а не иначе, скажем, Ut — Re или Fa — Ut. Думается, три звука, избранных исследователем, есть факт не случайный: желая того или нет, но он дал в этих примерах прообразы интонационных оборотов, характерных для мелодического строения русской песни. Эта характерность заключается в возвращении к начальному звуку, свойственном конструкции многих попевок. Конечно, если так рассматривать примеры, приведенные Одоевским, то в них выглядят чрезвычайно схематизированными мелодические процессы. Бесспорно также и то, что такого рода формулы типичны не для всей массы русского песенного фольклора. Но все же это существует. Мало того, мысли, аналогичные приведенной, встречаются в исследованиях мелодики, выпедших в последующие годы (правда, исследователи, развивая ее, нигде не ссылались на Одоевского). К подобного рода примерам принадлежат опыты деления напева на ряд мелодических единиц, произведенные Н. Компанейским, эта же идея «воскресла» в теории интонационных циклов Х. Кушнарева, развитой уже на примере русской песни в исследовании Т. Бершадской.³

Некоторыми новыми наблюдениями обогатил историю изучения данного вопроса и А. Серов. В нашей литературе неоднократно освещались его работы о народной песне, и потому мы не будем подробно их рассматривать. Вкратце скажем, что в отношении характерных черт мелодического облика народных песен наблюдения Серова состоят в следующем: он считал наиболее типичным для народной песенности слитный, т. е. данный по преимуществу в поступенном мелодическом движении диатонизм. В противовес Одоевскому Серов не отрицал характерности для народной песни ходов на интервалы сексты и септимы. Сочетание таких мелодических ходов со слитным диатонизмом и формирует мелодическое движение в русской песне. На наш взгляд, это очень цен-

² В. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 282.

³ Н. Компанейский. Характерные черты великорусской песни. — РМГ, 1905 г., № 41—46. (Далее: Компанейский); Х. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958; Т. Бершадская. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. Л., 1961.

ная мысль, помогающая понять и общий процесс эволюции песенной мелодики, происходивший в прошлом веке.

Но фактически на собственно движение в мелодике русской песни первым обратил внимание Г. Ларош, писавший, что «русская песня нередко отличается обширностью своего диапазона и качающимся характером движения тонов, которые не возвышаются и не понижаются решительно, а постоянно колеблются между той и другой формой движения. Замечательна также в русской песне ее чисто восточная любовь к фиоритуре: мелодические украшения и вообще ноты, не имеющие каждая своего слога, в тексте встречаются на каждом шагу».⁴

Ларош, по-видимому, впервые в отечественной литературе описал распевность и волнообразный мелодический рисунок, столь характерные для народно-песенной мелодии.

Работы Одоевского, Лароша и Серова служили основой для нашего музыкознания по меньшей мере еще три десятка лет.⁵ Но в конце XIX—начале XX в. круг представлений о фольклоре резко расширяется. Дело в том, что указанные стилевые особенности мелодики русской песни были выведены на сравнительно узком материале первых нотных сборников. Деятельность же Песенной комиссии РГО и Музыкально-этнографической комиссии в значительной степени расширила фактологическую базу музыкальной науки.

Большую работу по обобщению новых фактов проделал А. Кастальский. Его труд «Особенности народно-русской музыкальной системы», посвященный главным образом гармонической стороне русской песенности, содержит описание ряда новых, ранее не замеченных исследователями, характерных черт песенной мелодики. Таковы наблюдения Кастальского по поводу хроматизма в русской народной песне (несмежный хроматизм или, по терминологии Кастальского, хроматизм в разбивку, «полухром»), описание «воздушной септими», «которая не только не считается с основным теоретическим правилом о плавном ее движении... но, кажется, не подойдет и под „ложные последования“, ибо — вопреки композиторской практике — вовсе не желает разрешаться, а остается как бы висящей в звуковом пространстве».⁶ Кастальский первым обратил внимание на лады на тритоновой основе в русской песне. Он же впервые сформулировал известное наблюдение о «раскрапывании» диатоники в зависимости от условий мелодического движения (повышение при движении вверх одной из ступеней и понижение ее же в нисходящем направлении). Однако работа Кастальского при всем богатстве собранных автором новых фактов оказалась построенной на старой

⁴ Г. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. 1. М., 1913, стр. 11.

⁵ Приведем в качестве примера описание характерных черт русской народно-песенной мелодики, содержащееся в статье В. Пасхалова «Обзор музыкальной конструкции записанных М. Е. Пятницким воронежских песен в связи с характерными особенностями великорусского песенного склада»: «Мелодия построена большей частью на натуральных гаммах, а также на так называемых церковных ладах. В более древних песнях мелодия вращается в пределах пятиступенной гаммы. В мелодии преобладает диатонизм. Нередки перемещения тоника (модуляции). Движение по ступеням, если оно захватывает значительную часть гаммы, происходит большей частью в нисходящем порядке. Скачки больше, чем на квинту, редки. Кроме тоника, песня заканчивается нередко доминантой от тоника. Вводный шаг на полугон в великорусской песне не употребителен» (Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами. М., [б. г.], стр. 5). Право, это описание немногим отличается от того, что содержалось в работах Серова и Одоевского, хотя было написано уже в начале нашего века.

⁶ А. Кастальский. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1923, стр. 41.

теоретической основе. Ведь принципы анализа исследования Кастаньского те же, что и у Одоевского или Серова. Направление, заложенное в работах всех этих исследователей, характеризовалось изучением элементов народно-песенного мелоса на минимальном (интервальный состав) и максимальном (теории ладового строения напевов) уровня структуры. Но мелодический интервал вне своих ладовых функций, равно как и ладовая схема вне становления ее в мелодии, еще не позволяют представить структуру песенного напева с достаточной полнотой. По этой причине народно-песенная мелодика была представлена здесь в виде застывшей, неподвижной схемы, статически. Со временем это перестало удовлетворять исследователей, что вызвало необходимость в изучении мелодики как процессуального, динамического явления. Какие же аналитические методы служат этой цели?

Первый из них определяется все возрастающим интересом исследователей к вычленению единиц промежуточных уровней структуры, и в частности к анализу отдельных попевок и мелодических оборотов, что требовало, очевидно, создания иной методики, принципиально отличной от тех аналитических приемов, которые выработались в исследовательской работе вышеназванных ученых. В основе направления, представляемого ими, лежит понимание народно-песенного мелоса как ряда отдельных сторон и признаков, которые они рассматривали вне музыкальной формы, но комплекс народно-песенного есть также и ряд микроэлементов, попевок интонационного «фонда». При этом анализ отдельных выразительных сторон мелодии уступает место морфологическому подходу к ней. Суть проблемы, таким образом, состоит в том, чтобы выделить окристаллизовавшиеся мелодические комплексы и показать их функции в целостной мелодии.

В связи с этим необходимо остановиться на капитальном труде П. Сокальского «Русская народная музыка».

Не касаясь всех вопросов, затронутых в этой чрезвычайно обширной работе, остановимся лишь на тех, которые имеют более близкое отношение к нашей теме. Тем не менее мы должны все же обратиться к ладу, поскольку исследователь приходит к понятию попевки в нашем понимании, исходя из теории лада. Как известно, Сокальский рассматривает ладовое строение песенных мелодий, целиком следуя античной и средневековой теории музыки. Согласно ей, ученый разделяет более сложные ладовые образования на ряд тетракордов. Наша теория давно уже отказалась от такого метода исследования в применении к русской народной песне, так как с его помощью невозможно выявить своеобразие ее ладового строения. Однако зачастую Сокальскому удается очень убедительно произвести деление развитого звукоряда протяженных мелодий на ряд тетракордов. В тех случаях, когда в звукоряд тетракорда возможно уложить относительно законченные отрезки песенной мелодии (см., например, блестяще сделанный анализ напева «Эй, ухнем»), тогда его анализы, на наш взгляд, не противоречат специфике русской народной песни.

Таким образом, Сокальский смог выделить единицу мелодии, по сути дела, попевку. Но исследователь стремился не только вычленить единицы, но и вскрыть их соотношения, т. е. способы сочетания микроладовых ячеек, связь тетракордов и пр. Все это он предлагает классифицировать как модуляцию. Таковая проявляется по-разному: во-первых, как «возможность сочетания разных тетракордов в одном звукоряде»,⁷ во-вторых, как «переход одного тетракорда в другой».⁸ Наконец, «при звукоряде из

⁷ П. Сокальский. Русская народная музыка. Харьков, 1888, стр. 114.

⁸ Там же, стр. 98.

разных тетракордов напев, переходя из одного в другой, по существу меняет свой строй, модулирует без употребления какого-либо знака».⁹

В целом это важный шаг по пути исследования своеобразных черт русской песни, потому что автор вплотную подошел к проблеме лада как процесса ладового развития, совершающегося внутри напева. И здесь содержится самое интересное: описывая модуляционный процесс, Сокальский вместе с тем затронул и другую, новую для русской музыкальной фольклористики того времени тему. Ученый наметил путь к разработке проблемы попевочного состава народно-песенной мелодики, пусть даже и не найдя верного решения ее. Как нам думается, ошибка Сокальского состоит в том, что ему не удалось перевести затронутую проблему в план исследования мелодического движения.

Вот почему, непосредственно касаясь последнего, Сокальский систематизировал не живую ткань попевок, основу развития народной песни, а, подобно Одоевскому, движение по интервалам, что не дает никакого представления о своеобразии народно-песенного мелоса. И здесь заключается противоречие книги: в разделе о мелодической модуляции делается попытка перейти к анализу мелодии как цепи попевок (в кварте или квинте), а при анализе мелодического движения Сокальский уходит в сторону от этой проблемы. Причина этого противоречия состоит в том, что автор не осознает попевочное развитие в народной песне в своей собственной сущности. Он касается этого явления чутьем, на практике, осмысляя его при этом как модуляцию.

Хотелось бы коснуться и новых методов анализа мелодического строения народных напевов, предложенных Н. Компанейским в статье «Характерные черты великорусской песни». Исследователь пытался представить народно-песенную мелодию в виде системы, построенной на тех же принципах морфологии и синтаксиса, что и язык. Но, к сожалению, он не избежал упрощений и натяжек, ибо нельзя механически переносить аналитические приемы, выработанные для исследования одного явления, на другое, даже если между ними и существует ряд аналогий и параллелей.

Предпосылка Компанейского прямым путем вела к описанию попевочного состава русской народной мелодики, поскольку исследователь справедливо полагал, что таковая слагается не из изолированных тонов, а из «заранее выработанных, хорошо известных народу групп тонов».¹⁰

Но далее ученый совместил это положение с традиционной ладовой теорией Сокальского-Петра, поскольку отождествлял со словом (как единицей языка) не какую-то часть напева как непосредственную данность, а какую-то часть ладо-звукоряда этого напева.

Как известно, часто границы микроладовых образований совпадают с границами каких-то разделов «синтаксического» строения мелодии. Но такие совпадения встречаются далеко не всегда. Сознвая это, Компанейский вводит также еще одно деление напева, на ряд попевок. Исследователь трактует попевки как музыкально-осмысленные единицы напева. В оформлении их участвует уже и ритмический элемент. В состав их могут входить тоны из разных «слов». Таким образом, «музыкальное слово» явно оказывается лишней ступенью анализа, обусловленной некритическим переносом лингвистической терминологии в сферу теории музыки. Способ расчленения мелодии на ряд попевок Компанейский мотивирует концепцией общей симметрии, свойственной народной песне, как и любому произведению искусства.

⁹ Там же, стр. 146.

¹⁰ Компанейский, стр. 1007 (см. сноску 3).

Мы не будем подробно касаться данной точки зрения, ибо это уведет очень далеко от задач настоящей работы. Скажем только, что, отрицая совершенно справедливо тактовую равновеликость европейской классической музыки в русской народной песне, Компанейский тем не менее старается во что бы то ни стало найти иные проявления симметрии в напеве, более близкие пространственным искусствам. Думается, вряд ли всем напевам русских песен свойственна строго симметричная композиция. Однако конкретный анализ напева песни «Горы» из сборника Линевой, произведенный Компанейским по этому принципу, отличается удивительной точностью, ибо здесь аналитическая методика исследователя не вступает в противоречие с музыкантским ощущением. Это произошло оттого, что на данном примере Компанейскому одновременно удалось выявить другую, и притом более важную, особенность ряда русских протяжных песен: вариантный распев одного и того же звуковысотного костяка посредством опевания, метрического варьирования и т. д.

Несколько позднее под влиянием работ Б. Яворского сформировался и другой метод анализа мелодики народной песни, также отвечавший стремлению исследователей раскрыть механизм развертывающейся во времени формы песенного напева. Данный метод возник в результате трактовки объекта изучения не как последования устоявшихся, прочно закрепившихся в сознании попевок, а как законченной мелодической линии, построенной по определенным формообразующим принципам. Вне какой-либо конкретной мелодии эти принципы формообразования невозможно представить в нотном выражении, как например звукоряд напева или интонационный костяк попевки. По этой же причине исследователи стали интересоваться тем, как в каждом отдельном случае организовано течение мелодии.

Эта концепция получила широкое распространение во всех разделах советского теоретического музыкознания. Понятно, насколько она плодотворна для изучения какого-либо одного художественного произведения. На ее основе создано, как известно, учение о мелодике. Нам придется рассмотреть его подробнее, поскольку базой для формулировки и подтверждения многих положений его служила русская народная песня. В этом плане особенно выделяются работы Л. Кулаковского, впоследствии вошедшие в его книгу «Песня, ее язык, структура, судьбы», и монография Л. Мазеля «О мелодии».

Так, описываемая теория мелодии направлена на раскрытие механизма динамического, процессуального становления песенного напева. Именно в таком плане трактуется лад — не как застывшая схема звукоряда, а как процесс, в основе которого лежит тяготение неустойчивых звуков в устойчивые. «Понять формообразующую роль лада в мелодии, — пишет Кулаковский, — это значит выявить средства выражения, обусловленные ладовой организацией, при помощи которых достигается разделение мелодии на части, отдельные построения, фразы, наконец, ее общая завершенность».¹¹ Создавать завершенность (а мы помним, что одним из факторов, создающих ее, является тяготение неустоя в устой) есть, следовательно, одна из функций лада. Мелодические обороты в этой функции называются ладовыми интонациями. Они, очевидно, просты по своему звуковому составу, поскольку всякое звукогоризонтальное усложнение их данная теория мелодии классифицирует как соединительные интонации.

¹¹ Л. Кулаковский. Песня, ее язык, структура, судьбы. М., 1962, стр. 26. (Далее: Кулаковский).

Благодаря оценке ладовой «валентности» ряда интонационных оборотов оказалось возможным выделить мелодическое движение (или, по терминологии Мазеля, линейные функции мелодии). Его динамика может быть параллельной действию сил ладового тяготения, но может и противопоставляться им. Мелодическое движение составляют следующие факторы: инерция, накладываемая различными типами мелодического рисунка, а также и преодоление более сильных, индивидуализированных интонаций (по терминологии Кулаковского, мелодический импульс) менее ярко обозначенными. Сам же мелодический импульс складывается как уклонение от инертных ладовых интонаций, уклонение от всего схематичного в мелодии.

Вопросам ритмической стороны мелодики русской народной песни большое внимание уделяет Мазель. Он подробно рассматривает особую черту народно-песенной мелодики — ритмическую вариантность, т. е. «метрические смещения звуков и интонаций, изменения общей протяженности оборота и т. д.»¹² Анализируя напев песни «Эко сердце» из сборника Балакирева, исследователь вновь показывает на примере отдельного народно-песенного напева и одну из характерных черт русской лирической песни — развитие одной основной ладовой конструкции путем формирования из нее родственных попевок. Но в отличие от Компанейского Мазель останавливается не на моментах сходства, а на моменте различия и выясняет принцип обновления формы, заключающийся, по его мнению, в ритмической вариантности. Таким образом, по мнению Мазеля, истинным стержнем формообразования является не то, что вносит в напев черты постоянства, но то, за счет чего возникает ощущение обновления. Выведенный Мазелем принцип ритмической вариантности переосмыслил и распространил на ладовую сторону мелодики В. Цуккерман. Согласно его теории (и терминологии), «принцип общей пластичности» есть единый формообразующий стержень русской народной песни. Его воздействие проявляется, с одной стороны, в метрической трансформации мотивов, с другой — в ладовой переменности.

Казалось бы, изложенная теория дает исследователю гибкий способ анализа песенной мелодии как единого целого. Такого рода гибкостью не обладала статичная в своей основе теория от Одоевского до Кастаньеского. Но оказывается, отказ от однозначных определений и аналитических категорий в пользу самых общих дефиниций типа «принципа общей пластичности» или «уклонения от всего схематичного в мелодии» придают наблюдениям излишне субъективный характер. Действительно, с точки зрения исследователя, воспитанного на «непластичной» музыке венских классиков, русская народная песня кажется пластичной. А если исследователь примет категории стиля грегорианского хора или другого столь же ритмически свободного явления музыки? Впрочем, субъективизм и антиисторизм сказываются и на характере аналитических приемов, выдвигаемых другими исследователями этого направления. Таков, например, предложенный Кулаковским прием схематизации. Как отмечалось выше, ладовые интонации могут «тесно сплетаться с мелодическим движением», но «могут и противопоставляться ему — как бы замещать целые части мелодического рисунка».¹³ Это взаимоотношение как раз и можно вскрыть в каждом конкретном случае приемом схематизации.

«Логическая схематизация мелодии, — определяет исследователь выдвинутый им термин, — это „нажим“ на логические связи, подчеркива-

¹² Л. Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 182.

¹³ Кулаковский, стр. 26.

ющий их самыми упрощенными, „лововыми“ примитивными приемами. Со своей стороны, схематизация характерного эмоционального тона — это подчеркивание эмоциональной краски, также накладываемой самыми грубыми, резкими мазками... Выявление схематизации мелодии — одна из основных задач при изучении и оценке мелоса».¹⁴ Сам прием представляется как бы снятие соответствующих слоев в какой-либо мелодии — удаление ряда распевов, если они имеются, различных своеобразных мелодических изгибов и т. д., — и остается оголенный костяк (схема мелодии), составленный из ряда ладовых интонаций.

Судя по образцам, приведенным Кулаковским, критерием схематизации является современное ощущение ладовой и формообразующей сторон напева. И методы анализа, пригодные, вероятно, для оценки современной песенной культуры, переносятся Кулаковским на все стили. Ко всем стилям он относит в качестве критериев мажоро-минорность, квадратность и иные признаки, возникшие в музыкальном общественном сознании лишь на сравнительно позднем этапе. И потому прием схематизации мелодии есть фактически способ произведения неисторичной оценки взамен исторического анализа. Вместо него Кулаковский предлагает свою классификацию от простейших форм мелоса к более сложным. Но эта классификация неисторична и слишком напоминает программу курса сольфеджио. Приведем для примера несколько положений ее: «В области мелодического движения простейшая из отмеченных закономерностей — „прямолинейное“, равномерное изменение высоты: гаммообразное движение. Более сложная закономерность в той же области — правильное колебательное движение, волновое: порыв в одном направлении и равновеликий „откат“ в обратную сторону. В области лада закономерно появление после неустойчивых звуков разрешающих их устойчивых. Наконец, в области ритма простейшая закономерность — это строгая периодичность, повторность, начиная с простого повторения разных длительностей, переходя к периодичности все более объемных, сложных метроритмических построений и т. д.».¹⁵

Итак, выше мы попытались дать описание как сугубо «статической», так и сугубо «динамической» методики анализа мелодического строения русской народной песни. Но в двадцатые годы был предложен еще один подход к народно-песенной мелодике.

Тип аналитической методики синтетического плана предложил Асафьев в своей единственной музыкально-теоретической работе, посвященной русской народной песне. Работа эта, «Речевая интонация», фактически является проектом пособия по развитию слуховых навыков, долгое время хранившемся в рукописи и изданном в последние годы. Помимо педагогических рекомендаций, данная работа содержит описание ряда свойств народно-песенного мелоса как материала, на котором предполагалось построить учебное пособие по сольфеджио. Обе стороны исследования («Речевая интонация») направлены к тому, чтобы раскрыть принципы музыкальной формы (и овладения ею) прежде всего как явления процессуального. Асафьев обращается не к характеристике отдельных сторон системы, но стремится представить ее в реальной форме бытования, в развитии во времени. Потому в центре его внимания — непосредственно линия мелодического движения. Приведем характеристику мелодического развития в русской песне, данную Асафьевым: «Характер движения в русской народной песне имеет тройкий оттенок: движение идет как бы толчками или, раскачиваясь, все время держась основного

¹⁴ Там же, стр. 146.

¹⁵ Там же, стр. 126.

тона (иногда он совпадает с исходным начальным тоном)... Обычно расстояние между моментом отталкивания и возвращения к исходной точке ограничивается короткими мотивами, точно напев должен непрестанно заимствовать у „тоники“ (в мелодическом смысле) силу продвижения. Обычно в такого рода песнях пределы напева вверх и вниз от основного тона сразу же точно определены и не нарушаются на всем протяжении...

«Иной характерный оттенок движения мелоса — и притом чрезвычайно свойственный русской песне, особенно протяжной — может быть определен понятием волнообразности, „волнистости“... Движение — мягкое, расходящееся как бы округлыми изгибами вверх и вниз от основной линии, намечаемой точкой или точками опоры. Иногда движение держится почти на одной ровной линии: звуки цепляются друг за друга или вьются».¹⁶ Самым замечательным в плане своей распространенности, частоты, типом движения являются «рельефный постепенный» или резкий ступенчатый подъем мелоса и столь же рельефное ниспадение (и обратное направление). Данный тип движения встречается в великорусском мелосе «в облике волнообразного, широко раскинувшегося мелодического потока с импровизационно-лирическими отступлениями (на междометиях...)».¹⁷

Сознывая, очевидно, недостаточность описания процессуальной стороны народно-песенной мелодики для усвоения ее (вспомним то, для какой цели создавалась «Речевая интонация») в характерных национально-специфических чертах, автор вводит в свою концепцию анализа песни и элементы кристаллической структуры напева. По отношению к мелодической линии таковой в концепции Асафьева является попевка, тот уровень структуры народно-песенной мелодики, к выявлению которого наметились тенденции в дореволюционной литературе. Но разработка этой проблемы тогда не принесла существенных результатов. Замечательное достижение Асафьева — четкое определение попевки, данное им на страницах «Речевой интонации»: «Попевка — интонационно-конструктивный элемент мелодии — образует группу сопряженных тонов, составляющих мелодический оборот, или рельеф; из чередования таких неизменных (или нескольких варьированных) оборотов или излюбленных мелодических соотношений ткется песенная нить; развертывание песни, ее характер, ее тип зависят от взаимодействия, сопоставления и прежде всего от свойств и особенностей организующих ее или входящих в нее попевок. Таким образом, чтобы усвоить смысл песенности, сущность песенного стиля и форму напевов через интонирование их, необходимо приучить слух к характерным песенным оборотам — попевкам».¹⁸ Попевки, выделенные Асафьевым в нотном приложении, есть ценнейший материал для стилистического анализа музыки композиторов, для исследований в области фольклоризма в музыке. Интересно заметить, что это приложение составлено уже по принципам фольклористического исследования — здесь присутствует жанровое деление песенного материала с обобщением характерных для каждого из жанров попевок-оборотов.

II

Охарактеризованные в первой части статьи музыкально-теоретические концепции анализа мелодического строения народной песни чрезвычайно обогатили круг представлений о русском фольклоре. В них содержится множество важных стилистических наблюдений, воплещих в постоянный

¹⁶ Б. А с а ф ь е в. Речевая интонация. Л., 1965, стр. 25.

¹⁷ Там же, стр. 26.

¹⁸ Там же, стр. 20.

научный обиход. Большинство из этих работ — надежные помощники при анализе как сочинений композиторов, так и песенного фольклора.

Но во всем работам, рассмотренным нами выше, свойственна следующая черта: музыкальный фольклор представал в этих исследованиях в несколько суженном виде, вне описания его жанровых и областных разновидностей, вне изучения исторического развития его, без учета особой (в сравнении с профессиональной музыкой) формы сохранения и передачи его произведений. В этих работах фольклор трактовался как застывшая во времени система, способная быть опорой национально-самобытного стиля в профессиональной музыке. При этом важно подчеркнуть следующее: хотя представители данного направления в своих работах почти не выходили за рамки описания фольклорного материала, но в подтексте их исследований постоянно ощущалось стремление показать лишь такие особенности народно-песенной системы, которые, будучи введенными в музыку нефольклорных жанров, смогли бы придать последней национальный колорит. В свою очередь национальный колорит понимался как комплекс строго определенных стилистических приемов, единых в своей форме и образной сущности. Таким образом, фольклор во всем своем многообразии оказался ограниченным до масштабов некоего обобщенного интонационно-стилевого пласта.

Но указанные исследования не могут заменить собой собственно музыкальную фольклористику, поскольку последняя имеет свои особые задачи, определяющие, в частности, и методику музыкального анализа мелодики. Нам думается, что можно считать фольклористической любую музыкально-теоретическую концепцию мелодики, в которой бы материал анализировался с учетом способа существования фольклорного произведения, с учетом функциональных отношений в системе фольклорных жанров и их истории. Ведь именно максимальная дифференциация системы фольклора в синхроническом и диахроническом аспектах отличает современную музыкальную фольклористику от выдвинутой Одоевским и Серовым обобщенной музыкально-теоретической концепции, рассматривающей материал как бы в плоскости мифологического времени. Игнорирование специфики бытования напева народной песни порождает при анализе переоценку значения процессуальной стороны формы песенной мелодики, свойственную рассмотренным выше работам Кулаковского, Мазеля и др. Что же нового внесли представители музыкальной фольклористики в изучение мелодического движения? В первую очередь привлекают внимание работы А. Маслова, в которых, как нам думается, уже оформляются аналитические приемы фольклористического исследования мелодики русской народной песни. Фольклористическая направленность данных работ проявляется уже в том, что от изучения общей системы народной песенности Маслов переходит к изучению отдельных ее жанров в их типических особенностях. Ученый дает по возможности всестороннее описание черт музыкального языка изучаемых им напевов былин и духовных стихов. Но заметим, что наиболее подробно Маслов характеризует вовсе не лад, как это было в работах Одоевского, Серова, Сокальского, а конкретные формы мелодических образований. Этот же исследовательский аспект окажется господствующим в большинстве из тех работ, которые мы отнесли к музыкально-фольклористическому направлению.

Методика Маслова основана на охвате напева в его целостном виде, а на сравнении значительного числа напевов, обладающих сходными жанровыми признаками. Это дает исследователю возможность особо выделить наиболее устойчивые, встречающиеся чаще других, мелодические обороты, которые как бы являются жанрово-стилистическими показа-

телями. Данные обороты есть неделимые далее мелодические образования, имеющие, подобно развернутой мелодии, три характеристики: ладо-звукорядную, ритмическую и композиционную. Фактически Маслов выявляет ряд элементов попевочной структуры рассматриваемых им напевов. То, чего не достигли в своих работах Сокальский и Компанейский исходя из ладовой теории и единичного напева, Маслову удается сделать, основываясь фактически на исследовании вариативности, одного из своеобразных признаков существования фольклорного произведения.

Надо особо отметить значение композиционной характеристики попевки — ведь здесь ученым некоторым образом затрагивается проблема интонационных «стереотипов», свойственных народному музыкальному мышлению.

Так, анализируя былины и духовные стихи, Маслов приходит к выводу, что самой устойчивой частью напева является кадансовый оборот. Хотелось бы подчеркнуть, что мысль о средоточении в кадансе наиболее устойчивых элементов интонирования, способных быть показателями жанра и стиля, пришла в русскую музыкальную науку на добрых два десятилетия раньше, чем Асафьев ввел в наш научный обиход аналогичные по мысли положения статьи А. Казеллы.¹⁹ Странно, почему автор исследования «Музыкальная форма как процесс» прошел мимо работ Маслова, хотя они имелись среди тех библиографических данных, которыми располагал Асафьев и которыми он поделился с Афинагиным.²⁰

Разрабатывая проблему мелодической каденции, Маслов предлагает вниманию читателя составленные им таблицы, в которые вошли различные кадансовые обороты. По мнению исследователя, в основе разнообразных мелодических последований, вошедших в эту таблицу, лежит выведенная им интонационная схема, которая может как сохраняться в своем «строгом» виде, так и быть распетой в различных вариантах. Но, согласно точке зрения Маслова, распев осуществляется путем, аналогичным мелодической фигурации основных, «аккордовых» тонов.

Иной, но, увы, оставшийся неразработанным метод анализа народной песни нашла Е. Линева, стремясь сблизить ладовое строение напева и его мелодическое движение. Исследовательница предлагает составлять схему ладового развития в напеве на основе сравнения различных вариантов одной и той же песни. Тоны, встречающиеся во всех вариантах напева и сохраняющие свое местоположение в композиции всей мелодии в целом, и должны составить ладо-мелодический контур той или иной песни. Подчеркнем то, что данный аналитический прием способствует выявлению такой схемы, которая включает в себя элементы как минимального, так и максимального уровня структуры напева. Это — еще один путь к анализу песенного материала на промежуточных уровнях. Выполненное на широком материале такое исследование могло бы выявить не только ладовую, но и гласовую основу²¹ напевов русских песен, показать основные типы сопряжения микроладовых образований и т. д. Думается, это предложение Линева пролагало пути к чрезвычайно четкой систематизации представлений о строении народно-песенных мелодий, подобно тому как благодаря изучению сюжетники стало возможным выявить структуру произведений сказочного жанра.

¹⁹ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, ч. I. Л., 1963, стр. 61.

²⁰ Библиографическими материалами Асафьева воспользовался Афинагин, составляя список литературы по фольклористике, приводимый им в книге «Русская народная песня» (Л., 1928).

²¹ Здесь мы используем термин «глас» в современной его трактовке, в том виде, как его понимают Х. Кущнарв и Н. Успенский.

Рассматривая работы представителей советской музыкальной фольклористики, вновь приходится назвать имя Асафьева, несмотря на то что в его научном наследии отсутствуют печатные работы, в которых вплотную изучалась бы народная песня в свете задач собственно музыкальной фольклористики. Огромное значение имеет обращение ученого к проблемам фольклора, потому что под воздействием высказанных им идей (или вошедших благодаря ему в отечественную науку) сформировалась целая школа музыкальной фольклористики.

Как известно, Асафьев стремился выработать методiku анализа музыкального произведения, отражающую своей структурой практику интонирования и восприятия музыки. И, касаясь народной песни, он также стремился построить методiku анализа с учетом особой в сравнении с «искусственной музыкой» специфики бытования народно-песенных напевов, определяемой изустной формой их передачи.²²

Совершенно ясно, что фольклористические воззрения Асафьева заключали в себе и социологическую направленность, которую стремились реализовать непосредственно при анализе музыкального материала сотрудники Разряда истории и теории музыки ГИИИ (руководитель разряда — Б. В. Асафьев). Как мы упомянули выше, система фольклора стала изучаться в отдельных ее элементах. В число характеристик, по которым классифицировались единичные явления, входили и этнографические данные. Разработка исследования музыкального языка во многом строилась на идеях существования музыкальной формы в двух ее ипостасях: «как процесс» и как «откристаллизовавшаяся схема».²³ Отсюда, как нам думается, родился следующий тип анализа: в качестве мелодической «монады» брался горизонтальный звукокомплекс, попевка. Напев состоит, таким образом, из ряда попевок. Установление таковых есть анализ формы напева как статического явления. Определение из функции в композиции напева (и то и другое, разумеется, на основе сравнения типологически близких образцов), способов их сочетаемости и пр. является, на наш взгляд, органичным для фольклорного материала преломлением идей процессуальной стороны музыкальной формы.

Как нам кажется, большой интерес в плане обобщения характерных черт методики песенных жанров представляют статьи Е. Гиппиуса из сборников «Крестьянское искусство СССР» (вып. I и II).

Согласно исследованиям Гиппиуса, протяжную песню отличает от лирических песен других разновидностей отсутствие квадратной структуры и основанных на ней типов повторности. Это положение исследователь подкрепляет примером усвоения городского романса крестьянской средой, в процессе которого новое подвергается воздействию старых форм интонирования: «Когда новые интонации становятся привычными, восприятие новой песни меняется. Сплошная откристаллизованная линия вдруг теряет свою монолитность. Отдельные точки этой линии начинают набухать и постепенно приобретают несвойственное им прежде значение, образуя целый ряд узловых центров различной значимости и различной устойчивости. Как только произошло расчленение, линии, соединяющие узлы, приобретают все более и более самостоятельное значение и начинают быстро видоизменяться».²⁴ На этом примере видно, как сугубо аналитическое

²² См. ст. «Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании» (в кн.: Б. Асафьев. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.—Л., 1965).

²³ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. М., 1962, стр. 23.

²⁴ Е. Гиппиус. Культура протяжной песни на Пинеге. — В сб.: Крестьянское искусство СССР, т. II, Искусство Севера. Л., 1928, стр. 98—99.

наблюдение обосновывается историческими причинами, описанием сложного процесса, происшедшего в свое время в русском песенном фольклоре.

Исследуя попевку, Гиппиус отказывается от какого бы то ни было номенклатурного подхода к этой проблеме. Исходя из целостной композиции напева и идеи формообразующей роли лада, он предлагает считать основой попевки узел, т. е. тот тон лада, который в наибольшей степени подчеркивается в данном звукокомплексе, вокруг которого группируется еще ряд звуков. В целом же мелодический отрезок подобного типа и образует попевку. Как отмечает исследователь, «узловатость линии и самостоятельное значение попевок являются общими свойствами северной русской песни».²⁵

На основе ладо-попевочного строения напева определяет Гиппиус и типы мелодического движения в русской народной песне. В основе одного из них лежит противопоставление узлов, наиболее остро тяготеющих к тонике, и все развитие напева как бы проходит в борении этих узлов за свою гегемонию. Другой тип мелодического движения основан на том, что уже в первой попевке содержит толчок для дальнейшего развертывания, и вся композиция напева опирается на эту исходную попевку.

Таким образом, в определении попевки как конструктивной единицы Гиппиус исходит не из сравнения сходных интонаций во многих напевах, а из определения таковой из системы композиции одного, отдельного напева.

Однако при этом, по нашему мнению, самый характер наблюдений Гиппиуса как бы определяется условиями интонирования, свойственными именно музыке устной традиции и отличающими таковую от музыки «письменной». С учетом данных условий строят он и анализ музыкального материала, вследствие этого также несколько отличающийся от анализа, производимого методами традиционной музыкальной теории.

В последние десятилетия внимание фольклористов привлекает такая черта русской народно-песенной мелодики, как распевность. Данное свойство в наибольшей мере проявилось в протяжной песне, и потому являются работы, где рассматривается мелодическое строение именно протяжных песен.

Это и понятно: ведь на формирование этого качества мелодики народной песни оказали воздействие самые различные причины: становление нового миросозерцания в эпоху XVI—XVII вв., скрещивание влияний различных жанров архаической песенности, духовной музыки и т. д. Кроме этого, распевность формируют особенности песенного стиха, взаимоотношений текста и напева. Все эти причины трудно вскрыть, анализируя лишь только музыкальный материал.

Постепенно были определены различные типы распевности: внутрислоговой распев (Гиппиус), мелодический распев, или «распев ведущей интонации»²⁶ (последнее было замечено еще Пасхаловым и Компанейским, но развернуто рассмотрено в работах Земцовского). Прекрасно была охарактеризована распевность в сравнении с народным орнаментом, «где мотивы повторяются не совсем точно и часто отделены друг от друга другими мотивами».²⁷ Некоторые другие наблюдения над распевностью были отмечены нами выше.

²⁵ Там же, стр. 99.

²⁶ И. Земцовский. Композиционные закономерности мелодического распева в протяжной песне. — В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 1, Л., 1963, стр. 232.

²⁷ Т. Сотников. Музыка песен казаков-некрасовцев. — В кн.: Народная поэзия Дона. Ростов-на-Дону, 1963, стр. 275.

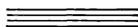
Выяснение природы распевности, на наш взгляд, помогло Земцовскому охарактеризовать целиком форму протяжной (преимущественно лирической по жанру) песни. Учет многих факторов помог исследователю найти такой способ анализа уже непосредственно музыкального материала, который дал возможность в одинаковой степени описать как статическую, так и динамическую сторону формы песенного напева. Земцовский определяет элементы строения напевов протяжной песни исходя из общей их композиции.

Грани разделов композиции являются стабильными для большого числа песенных мелодий. Эти грани можно провести на разных уровнях структуры напева, но все эти уровни имеют промежуточное значение. Таковыми гранями являются: 1) наличие сольного запева и хоровой развивающей части, причем каждый из этих разделов формы напева по-своему «заполняется» мелодическим движением; 2) наличие попевок, узловые тоны которых составляют «интонационный тезис», чаще всего в объеме кварты или квинты от тоники; данные узловые тоны и ограничивают звуковысотный костяк попевки, внутри которой мелодическое движение протекает более свободно, не в такой степени поддается формализации; 3) наличие ударных слогов, на которые зачастую и приходится распевы, наличие вставных междометий, частиц и пр., как правило, также распеваемых.

Кроме этого, композицию напева протяжной песни определяет ряд принципов мелодического развертывания. Сюда относятся обыгрывание отдельных звуков лада, метрические смещения и т. д. Все это образует динамическую сторону формирования песенного напева.

Опыты классификации возможны на основе сочетания статических и динамических показателей. С их помощью уже можно перейти к описанию отдельных мелодических фигур, оборотов и попевок. Таков аналитический метод Земцовского, представляющийся нам удачным, ибо он позволяет не только представить непосредственное развитие каждой отдельно взятой мелодии, но также и убедительно раскрыть некоторые стереотипные мелодические звукокомплексы, выработавшиеся в народном музыкальном сознании.

На основании рассмотренных работ можно наметить перспективу развития методов изучения мелодики русских народных песен. В первых исследованиях методика анализа мелодии была основана на изучении сопряжений двух соседних тонов. Стремление постичь процессуальную, динамическую сторону формы явилось причиной возникновения иных аналитических критериев, так называемых принципов формообразования. В сочетании с подробным стилистическим анализом они образуют аппарат, посредством которого, по мнению исследователей, можно раскрыть неповторимое в каждом отдельном напеве. Казалось бы, такого рода анализ имеет только преимущества в сравнении с описанием статической стороны формы песенного напева. Однако ввиду гипертрофированного внимания к своеобразию становления формы-процесса исчезает представление об устойчивых нормах интонирования, столь сильно определяющих каждый отдельно взятый напев народной песни. В преодолении этой крайности возникает необходимость вернуться к исследованиям устойчивых элементов мелодического движения. Как было сказано выше, таковыми и являются откристаллизовавшиеся мелодические обороты, попевки.



ХРОНИКА

ВСЕСОЮЗНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ФОЛЬКЛОРА»

Первая в истории советской фольклористики Всесоюзная конференция, посвященная теории фольклора, проходила в Тбилиси 14—17 ноября 1972 г. Организаторы конференции — Научный совет по фольклору и Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, Научный совет по фольклору и Институт истории грузинской литературы им. Ш. Руставели АН ГССР. Конференция была посвящена 50-летию образования СССР. В ее работе участвовали фольклористы всех союзных республик — более 260 человек. Было прочитано и обсуждено 126 докладов и сообщений. В краткой информации нет возможности остановиться на каждом из них. Преимущественное внимание будет уделено темам общетеоретическим, а также докладам, полностью или в значительной мере основанным на русском материале.

Конференцию открыл вице-президент АН ГССР И. В. Абашидзе. Первый пленарный доклад — «Фольклористика Советского Союза за 50 лет», носивший историко-графический характер, прочел В. М. Гацак (Москва).

Доклад Н. И. Кравцова (Москва) — «Проблемы теории фольклора» — характеризовал нынешнее состояние и перспективы работы в этой области, давал общие принципиальные установки. Самостоятельность фольклора как вида искусства, отмечал докладчик, определяет самостоятельные задачи фольклористики, в которой можно выделить три главные отрасли: история фольклора, методология его изучения, теория фольклора. К области теории относятся в первую очередь такие проблемы, как специфика фольклора (сходство и отличия его от других видов искусства, сущность и своеобразие его как вида искусства, отношение к действительности и др.), его художественный метод, соотношение национального и интернационального в фольклоре, специфика жанров, их классификация и взаимоотношение, образ человека в фольклоре, поэтика и др. Необходимо исходить из признания того, что фольклор — это прежде всего особый вид искусства высокого эстетического уровня. Народная философия, политические стремления, эстетические принципы, моральные нормы, выраженные в фольклоре, составляют его общественную ценность, жизненные функции его нельзя сводить к связи с бытом. Слово, напев, исполнение — три важнейших элемента фольклора. Отличия его от литературы нельзя сводить к различиям в творческом процессе. Не следует без нужды вводить в фольклористику модные лингвистические и литературоведческие термины и понятия. Нужно точно определить, в чем бытовые функции фольклора, не преувеличивать его магические функции. Необходимо преодолеть и такие недостатки, как неоправданное объявление национальными особенностями признаков, свойственных и фольклору других народов, примитивные и односторонние представления об истории фольклора, рассмотрение элементов произведения в отрыве от целого, абстрактное теоретизирование. Нужно выработать целостную теорию фольклора на основе марксистско-ленинского метода, работая коллективно, добросовестно используя достижения дореволюционных исследователей и зарубежной науки, обобщая достижения фольклористов союзных республик и выявив первоочередные проблемы.

М. Я. Чиковани (Тбилиси) прочел доклад «Народная поэзия и мифология», основанный на грузинском материале. Рассматривая его исторически, автор доклада показал, что мифология оказала огромное воздействие на фольклор и должна рассматриваться как его составная часть. В. Г. Базанов (Ленинград) в докладе «От фольклора к народной книге» исходил из ленинского высказывания о народных книгах. Он изложил свои наблюдения, свидетельствующие о большой роли этих книг демократического направления в народном обиходе России второй половины XIX в. Доклад Б. П. Кирдана (Москва) «Проблемы изучения фольклорных связей» был посвящен взаимодействиям в фольклоре народов СССР. Докладчик показал большую роль миграций населения, особенно в период Великой Отечественной войны,

в результате которых происходил своего рода обмен фольклорным репертуаром. «Историко-фольклорный процесс и эстетика фольклора» — название доклада Б. Н. Путилова (Ленинград). Центральный тезис его: теснейшая связь с бытом — главная особенность фольклора, определяющая его эстетику, причем эволюция жанров, их смена и т. п. изменения происходят в фольклоре по закономерностям самой традиции, вне непосредственного воздействия изменений исторической действительности. Обмен мнениями по этим докладам был довольно оживленным, выявилась спорность ряда положений и необходимость дальнейшей разработки многих из поставленных вопросов.

Дальнейшая работа конференции проходила по секциям. В I секции — «Эстетические принципы и художественный метод фольклора» — наиболее общим проблемам специфики фольклора было посвящено несколько докладов. «Фольклор в системе общественного сознания» — тема доклада С. Н. Азбелева (Ленинград), который рассматривал сущность отличий фольклора от других видов искусства. Естественный для фольклора способ материальной фиксации произведений — закрепление их в памяти. Этим обусловлены в конечном счете такие особенности фольклора, как высокая степень народности произведений, коллективность их создания, традиционность художественных приемов, большая роль импровизации, вариативность, устная передача и т. д. М. М. Плисецкий (Киев) в докладе «Память и фольклорная поэтика» объяснял фиксации в памяти произведений фольклора свойственные ему «закон хронологической несовместимости», однолинейность сюжетов, тенденцию отдельных эпизодов к сюжетной законченности, относительную немногочисленность героев в произведении, стандартность отрицательных персонажей и т. п., такие поэтические приемы, как повторы, ретардация, замедление повествования, постоянные обороты речи, постоянные эпитеты, ритмическая структура и др., а также особенности отражения фольклорной традицией категорий пространства и времени. В. П. Аникин (Москва) прочел доклад «Устнопоэтические традиции и вопрос о своеобразии художественного метода в фольклоре», где исходил из тезиса о решающей роли традиционности в фольклоре и подчиненной роли личного новаторства. Фольклор — это искусство художественных сублимаций реальности. Его художественный метод суммирует в себе мировоззренческий опыт народа в самых общих формах. Эти формы устойчивы, они соответствуют периодам времени более значительным, чем это необходимо в литературе для смены методов, направлений и стилей. Сублимирующая художественная типизация свойственна всем жанрам фольклора. М. П. Семенова (Воронеж) сделала сообщение «Вопросы метода народной поэзии в советской фольклористике последних лет». А. И. Лазарев (Челябинск) в докладе «Историческая эволюция эстетических взглядов народа и ее влияние на жанровую структуру фольклора» говорил о том, что появление новых жанров в фольклоре, их видоизменение или исчезновение связаны с изменениями в единой эстетической системе фольклора.

Вторая проблема — специфика жанровых групп и отдельных жанров. Тема доклада Э. В. Померанцевой (Москва) — «Соотношение эстетической и информативной функции в разных жанрах устной прозы». Отметив, что в сказках доминирует эстетическая функция, а в жанрах несказочной прозы — информативная, докладчица подробно рассмотрела сущность и эволюцию этой функции в быличках, нарастание в них эстетической функции, приводящее к трансформации былички в сказку или в анекдот. В. П. Кругляшова (Свердловск) прочла доклад «Традиции и их закономерности в преданиях», в котором отмечала, что в произведениях этого жанра традиционны общественно-бытовая функция, общее содержание, система образов, сюжетов и мотивов, взаимоотношение между образом и сюжетом. Для преданий характерны склонность к циклизации, контакты с былинами и связь с преданиями других народов. Е. И. Пластина (Иркутск) в докладе «Из наблюдений над художественной структурой волшебной сказки на данном этапе» сообщила, что в обследованных ею местах сказитель порой иронизирует над волшебной сказкой, хотя и рассказывает ее в духе традиции, а утраченная сказкой познавательная функция как бы замещается отчасти «стихийно материалистическими» деталями. Сообщение Л. А. Астафьевой (Москва) «Эстетическая функция символики в народной лирике» было посвящено демонстрации того, как в лирических песнях с помощью символов предельно обобщаются жизненные ситуации.

Построенные на грузинском материале доклады А. С. Прингишвили (Тбилиси) «Психология и фольклор» и А. Ф. Хпантибидзе (Тбилиси) «О некоторых философских вопросах фольклора» демонстрировали общее для всех народов единство в фольклоре искусства и смежных форм общественного сознания. Более специфичными по своей проблематике были доклады мпнских фольклористов К. П. Кабашникова «Особенности отражения действительности в белорусском фольклоре» и А. С. Федосика «Вопросы теории народной сатиры» (на белорусском материале), доклад Р. З. Кыдырбаевой (Фрунзе) «Эстетические принципы киргизского фольклора» и др.

Работа II секции — «Национальное и интернациональное в фольклоре» — затрагивала общую проблематику межнациональных генетических и типологических соотношений. И. В. Тресков (Нальчик) в докладе «Общее и сходное в фольклоре» подразделял все многообразие таких соотношений на три группы: общее, сходное и смешанное; к первому относятся явления, обязанные общности этнического происхождения носителей фольклора и историко-культурным контактам; ко второму — то, что обусловлено только сходством проходимых разными народами стадий исторического развития; чаще же всего конкретные факты относятся вследствие сложности исторического процесса к явлениям смешанным. Проблема эта рассматривалась на материале отдельных жанров. Доклад В. К. Соколовой (Москва) «Соотношение национального и интернационального в преданиях» демонстрировал, что хотя этот жанр наиболее «национален» тесной связью своих произведений с конкретной историей и местностью, с определенными лицами и объектами, сюжеты и мотивы преданий очень часто оказываются международными либо являются общими для группы народов, родственных по происхождению или имевших историко-культурные связи. Конкретизация таких мотивов в преданиях обычно местно-локальная, а не общенациональная. Переосмысление общих сюжетов и мотивов вызывается чаще всего конкретно-историческими факторами. Л. Г. Бараг (Уфа) прочел доклад «О соотношении национального и межнационального в сказочном эпосе восточнославянских народов», где показал, что соотношения эти очень сложны, причем наличествует взаимодействие межславянской общности и общности сказок отдельных восточнославянских народов со сказками их неславянских соседей, взаимодействие сказок и несказочных жанров у родственных и соседствующих народов. Необходимо вести исследование подобных явлений на уровнях жанра, сюжетов, образов, стили, сочетать историко-генетический подход с историко-типологическим, учитывать индивидуальный вклад сказочников. М. М. Гайдай (Киев) сделал сообщение «Проблемы народной этики в славянском фольклоре», где отмечалось, что, создавая идеалы добра и борясь со злом, фольклор западных и восточных славян несет в себе гуманистические и антифеодалные тенденции, сближаясь этим с реформаторскими идеями и ересями XV—XVII вв.

Доклад В. Я. Евсеева (Петрозаводск) «Регионально-генетические связи прибалтийско-финской и русской народной поэзии» рассматривал разные проявления таких связей, подчеркивая важную роль двуязычных исполнителей и разнообразных форм непосредственных контактов начиная от глубокой древности и вплоть до сегодняшнего дня. «Национальные черты в многонациональном фольклорном памятнике» — тема доклада Ш. Х. Салакая (Сухуми), посвященного сравнению национальных версий нартского эпоса, которым свойственны разный характер циклизации, наличие локальных героев и сюжетов, различие в конкретной художественной разработке общих сюжетов и образов. Ряд докладов был посвящен соотношению национального и интернационального в фольклоре отдельных народов.

Тематика III секции — «Поэтика фольклора» — была весьма разнообразна. С. Г. Лазутин (Воронеж) в докладе «Жанровые особенности поэтики русского фольклора» иллюстрировал свою мысль о том, что поэтика фольклорного произведения определяется в значительной мере не спецификой отраженного в нем конкретного содержания, а самым способом отражения этого содержания, жанровой природой произведения, что проявляется и в сюжете, и в композиции, и в стиле. Доклад Л. Саука (Вильнюс) был озаглавлен «Оппозиции стих—проза, песня—повествование в фольклоре» и содержал критику этих традиционных делений словесного фольклорного творчества как слишком узких для отображения широкой гаммы видов, стилей и манер произношения, свойственных произведениям устного творчества. Докладчик говорил о перспективности дифференциальной схемы интонационных видов фольклорного творчества, основанной на существенных признаках как отдельных компонентов интонаций, так и их комплексов. К этой проблеме примыкали и темы нескольких докладов, построенных на национальном материале, — Д. К. Бардавелидзе (Тбилиси) «Вопросы изучения древнейших стихотворных форм», Х. Джиоева (Орджоникидзе) «Осетинское народное стихосложение» и др.

Теме доклада Я. И. Гудошнкова (Воронеж) — «Система образов в русском песенном фольклоре». Говоря о традиционности этой системы, докладчик отмечал движение в ней от простых форм к сложным, от символов к бытовым деталям, от обобщенности к индивидуализации при господстве утилитарно-оценочного принципа поэтических определений и ассоциаций в условиях постоянного отсеивания произведений, оказывающихся в новую эпоху функционально непригодными. Доклад В. В. Мирского (Рига) «Композиционная структура лирических песен европейских народов» составлял русский материал с латышским, польским, немецким и французским, беря за основу как формообразующие элементы композиции повествование, обращение, монолог, диалог, поэтический повтор.

Материалом целого ряда докладов послужил эпос. Ф. М. Селиванов (Москва)

прочел доклад «Поэтика былин», в котором отмечал, что произведенная рядом ученых разработка этой темы не привела еще к раскрытию самой системы изобразительных средств былин. Необходимо исследовать не отдельные элементы поэтики, а все ее уровни в их взаимодействии и роль их в создании былины как целостного произведения искусства слова. Доклад Х. Г. Короглы (Москва) «Поэтика дастанного эпоса» характеризовал разноязычный и разнотипный материал дастанов, отмечая такие черты, как особенности сюжетики, отношение к истории, тип героя, специфика композиции, форма повествования, сочетание индивидуального творчества и традиции. Несколько докладов было посвящено анализу отдельных поэтических приемов и их групп в эпическом творчестве, а также в пословицах ряда народов СССР.

На IV секции — «Специфика фольклорных жанров» — значительное внимание было уделено жанрам русского фольклора. Н. И. Савушкина (Москва) прочла доклад «Комическое в русской народной драме», показав в нем, что комическое присутствует в любых произведениях народной драмы, в том числе героических и обличительных, причем ей свойственны слав комического и трагического, а не простое чередование их в разных сценах. Лишены одноплановости и сами персонажи. Комическое в народной драме имеет всеобщий характер и несет важную идейно-эстетическую нагрузку. Тема доклада Ю. Г. Круглова (Москва) — «Художественное своеобразие русской свадебной поэзии». В нем говорилось, что при жанровой классификации ее необходимо исходить прежде всего из отношения к действительности, отделяя песни, выходящие собственно обрядовые функции, от песен, возникших как реакция на обряд. Эстетическая функция не являлась первоначально доминирующей у жанров собственно обрядовых, но она исконно доминирует в свадебных лирических песнях и причитаниях. Этот определяются жанровые особенности поэтики. А. И. Кузьмин (Москва) сделал сообщение «Поэтика батализма в исторических песнях XVIII в.», Л. С. Шептаев (Ленинград) в докладе «Топонимическое сказание» говорил о двусторонности средств топонимического фольклора: народ создавал устнопоэтическое произведение и выделял материально-вещественный памятник, к которому оно относится; существование такого памятника стимулирует сохранение предания, усиливает конкретизацию образа героя; структура и гетезис произведений топонимического фольклора разнообразны вследствие разнообразия связей с материальной основой. Среди докладов, посвященных жанрам нерусского фольклора, в центре внимания оказались причитания; на материале нескольких народов было, в частности, отмечено, что эпические произведения создаются и на основе причитаний.

Чрезвычайно разнообразная тематика V секции — «Специфика народнопоэтического образа» — в сравнительно небольшой степени касалась русского фольклора. Л. Е. Элиасов (Улан-Удэ) выступил с докладом «Образ революционера в народной поэзии Сибири», где отмечал, что, являясь местом каторги и ссылки революционеров, Сибирь была вследствие этого и средоточием развития революционной поэзии; в народных песнях встречаются иногда конкретные образы революционеров, имена которых называются, но чаще образ оказывается собирательным. Эти песни бывают и литературного происхождения, и фольклорного — возникшие в Сибири или занесенные из европейской части страны. Все эти песни сибиряки считали своими, относясь с большой симпатией к революционерам, что отражалось и на образах их в сибирских песнях. Тема доклада Л. П. Кузьминой (Улан-Удэ) — «Образ рабочего в народных песнях Сибири XVIII—XIX вв.». Используя материалы сибирских архивов, она установила, что образ рабочего как объекта эксплуатации появляется здесь уже в XVIII в. — раньше, чем в центральной части России, причем социальная заостренность сибирских песен выше. Присковые песни складываются в XIX в., в них центральные фигуры — организаторы активного протеста. Свообразие поэтики рабочих песен Сибири обусловлено особыми условиями здесь труда и быта, местным сибирским колоритом. В. Н. Морохин (Горький) сделал доклад «Образ защитника родной земли в прозаических жанрах нижегородского фольклора», где охарактеризовал предания и легенды, отразившие борьбу против татарских нашествий и польско-шведской интервенции, события гражданской и Великой Отечественной войн.

Среди многих тем, не касавшихся непосредственно русского фольклора, своей заостренностью привлек внимание доклад И. Г. Левина (Ленинград) «Методология изучения образа человека в фольклоре», отразившийся от опыта работы фольклорных архивов Таджикистана и Армении. Докладчик говорил о важности количественного анализа, основанного на универсальном охвате четко документированного материала, преимущественно в пределах жанра, с учетом географического, хронологического и социологического аспектов при интеррегиональной сопоставимости данных. Субъективный характер предшествующих работ, по мнению докладчика, отражается в манипуляциях образами человека у авторов фольклористических

исследований нашего времени, причем этические моменты исследования превращают фольклор в источник предрассудков фольклористов.

«Фольклор и современность» — тема VI секции, многочисленные доклады и сообщения которой характеризовали преимущественно нынешнее состояние фольклора в союзных республиках. Русский материал рассматривался в докладах В. А. Василенко (Куйбышев) — «Проблемы теории и истории художественной самодельности», М. Г. Китайника (Москва) — «Проблемы изучения рабочего фольклора», А. И. Кретова (Воронеж) — «Частушки в наши дни», В. М. Потявина (Кемерово) — «Эстетическая природа современных балладных песен» и некоторых других.

Заключительное пленарное заседание в своей первой части было полностью посвящено грузинскому фольклору. Г. З. Чхиквадзе (Тбилиси) прочел доклад «Структурные особенности грузинского народного хорового творчества», богато иллюстрированный демонстрациями звукозаписей. В докладе Е. Б. Вирсаладзе (Тбилиси) «О роли этнических групп в создании национального фольклора» было показано, что разные регионы Грузии отразили разные этапы развития фольклора вследствие своей географической разобщенности и неодинакового темпа общего развития культуры. Доклад К. А. Сихарулидзе (Тбилиси) «О генетической связи народно-поэтических жанров» был посвящен связи причитаний и эпоса. Плачи о героях нередко являлись истоками героической поэзии, и оба эти жанра, созданные на заре поэтического мышления, способствовали развитию большого эпоса. Заместитель министра культуры СССР В. Д. Куправа (Тбилиси) прочел доклад «Самодельное народное искусство Грузии». После обсуждения этих докладов были заслушаны отчеты руководителей секций. М. Я. Чиковани сделал отчет о работе оргкомитета, а Н. И. Кравцов подвел общие итоги конференции. Было постановлено опубликовать ее материалы и провести следующую всесоюзную конференцию по теории фольклора в 1975 г.

Конференция в Тбилиси представила собой несомненный шаг вперед в разработке ряда важных теоретических проблем нашей фольклористики и безусловно способствовала поднятию общего уровня работ в этой области.

С. Н. Авбелев.



К 50-ЛЕТИЮ ОБРАЗОВАНИЯ СССР

23—25 октября 1972 г. в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР в Ленинграде проходила конференция, посвященная 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик, — «Итоги и проблемы изучения народного творчества в автономных республиках (областях) РСФСР». В конференции приняли участие представители двадцати четырех городов Российской Федерации. Свои делегации прислали Башкирская, Бурятская, Кабардино-Балкарская, Калмыцкая, Коми, Мордовская, Северо-Осетинская, Татарская, Тувинская, Чечено-Ингушская, Чувашская, Якутская автономные Советские Социалистические Республики; Горно-Алтайская, Карачаево-Черкесская, Хакасская автономные области; Ненецкий национальный округ.

С докладами и сообщениями выступило двадцать девять человек.

Участников конференция приветствовал директор Института русской литературы член-корреспондент АН СССР В. Г. Базанов, который во вступительном слове подчеркнул значимость изучения фольклора народов Российской Федерации. Устная поэзия народов, которые при капитализме были обречены на вымирание, а в условиях советской действительности обрели второе рождение, сохранили древнейшие черты исторической жизни народа и является ценнейшим источником исторических, филологических и социальных исследований. В. Г. Базанов отметил также важность изучения проблемы взаимоотношений фольклора и литературы младописменных народов, необходимость сравнительного исследования фольклора народов РСФСР, омолодив методологию сравнительно-исторического изучения фольклора.

Заведующий сектором фольклора Института русской литературы АН СССР кандидат филологических наук А. А. Горелов в докладе «Развитие наций и народностей РСФСР и фольклорный процесс» проанализировал общие черты фольклорного процесса за последние полвека, типичные для народностей РСФСР и находящиеся

в прямой связи с социально-историческим развитием советского общества. Особо остановился докладчик на проблеме преемственности художественных традиций, на активизации интереса к фольклору народов РСФСР и взаимодействию фольклора и художественной самостоятельности как отражении тяги народа к профессиональным формам культуры. Было отмечено также, что происходит затухание классических жанров фольклора, сужение объекта изучения фольклористики. Докладчик подчеркнул значительность гражданских задач фольклористов, прямо вытекающих из их наблюдений над процессами жизни народного творчества: сохранить для будущих поколений уходящее искусство, созданное народным гением, шире пропагандировать фольклорные ценности народа.

Теме национальной независимости и дружбы народов были посвящены доклады научного сотрудника Карачаево-Черкесского института языка, литературы и истории в г. Черкесске Ашим Имам-Мазем Сикалиева («Идеи дружбы народов в нагайской дореволюционной литературе и фольклоре») и научного сотрудника Чечено-Ингушского научно-исследовательского института языка, литературы и истории в г. Грозном Мовлада Аддиновича Мухадинова («Тема национальной независимости и дружбы народов в чеченских героико-исторических песнях»).

Ученые из Петрозаводска посвятили свои доклады русско-карельскому фольклорным связям (доктор филологических наук В. Я. Евсеев) и влиянию русского фольклора на саамский фольклор (кандидат филологических наук В. В. Сенкевич-Гудкова). В. Я. Евсеев в своем докладе остановился на взаимодействии и взаимовлиянии русского и карельского фольклора в разных жанрах, на тесных исторических и культурных связях русских с карелами, на личных и творческих контактах русских и карельских сказителей.

В. В. Сенкевич-Гудкова рассмотрела русское влияние в сказках, песнях, сагах и других жанрах саамского фольклора.

Ряд докладов был посвящен вопросу влияния русской науки и русских ученых на развитие и становление национальной науки о фольклоре. О роли русских ученых в становлении башкирской фольклористики говорил в своем докладе доктор филологических наук профессор А. Н. Киреев (Уфа). Рассматривая роль русских ученых в развитии башкирской фольклористики, докладчик подробно охарактеризовал сам путь этого развития за 50 лет, состояние собрания, публикации и изучения башкирского фольклора.

Доктор филологических наук А. К. Микушев (Сыктывкар) в докладе «Роль русской науки в развитии коми фольклористики» подчеркнул роль русских ученых в собрании и популяризации коми фольклора до Октября, в пробуждении интереса национальной интеллигенции к устной поэзии родного народа, роль советской филологии в становлении и развитии коми фольклористики, роль русских ученых в подготовке национальных кадров ученых. В докладе были рассмотрены итоги и проблемы изучения народного творчества коми за полвека.

Научный сотрудник Калмыцкого научно-исследовательского института языка, литературы и истории (г. Элиста) Б. Б. Оконов в докладе «Владислав Людвигович Котвич и калмыцкая фольклористика» рассказал об открытии и начале изучения замечательного калмыцкого эпоса «Джангар».

«Роль национальной интеллигенции в собрании и публикации фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» — такой доклад прочитал доктор филологических наук профессор М. Г. Воскобойников (Ленинград). Докладчик убедительно показал, как постепенно собрание и изучение национального фольклора, проводившееся русской прогрессивной интеллигенцией, переходит к национальным кадрам, получившим образование под руководством русских ученых. В настоящее время в Сибири и на Дальнем Востоке трудится большой отряд национальных фольклористов, перед которыми стоит задача усиления работы по сборанию и изучению фольклора, особенно фольклора младописьменных народов. Необходимо объединить и координировать работу секторов и отделов в разных городах, направить их усилия по одному руслу.

Характеристике отдельных жанров и разновидностей национального фольклора были посвящены доклады кандидата филологических наук научного сотрудника Института общественных наук Сибирского отделения АН СССР в Улан-Удэ Е. В. Баранниковой («Бурятские сказки и сказители в наши дни»); научного сотрудника Калмыцкого научно-исследовательского института языка, литературы и истории в Элисте А. Ш. Кичикова («Сюжет об исцелении богатыря в эпосах народов Саяно-Алтайского нагорья») и доклад доктора филологических наук Л. С. Шентаева (Ленинград) — «Хакасский тахпах».

Большинство докладов было посвящено характеристике национального фольклора, его собрания и изучения. Доктор филологических наук З. Н. Куприянова (Ленинград) в докладе «Собрание и публикация фольклора народов Севера» подчеркнула роль молодой национальной интеллигенции в деле собрания и изучения

фольклора народов Севера и указала на необходимость создания центра, который бы руководил и оказывал помощь собирателям.

Научный сотрудник Тувинского научно-исследовательского института истории, языка и литературы в Кызыле Куулар Черлик-Оол в своем докладе («Собирание и популяризация фольклора в Советской Туве») говорил о собирании, и о популяризации фольклора в Советской Туве. Собирательская работа стоит в центре внимания молодой тувинской фольклористики. Ее формы разные, в ней есть достижения и недостатки, методика и организация собирательской работы требует усовершенствования. Немало сделано для популяризации тувинского фольклора путем издания детских сборников и изданий для широкого читателя. Назрела необходимость в научных изданиях отдельных устнопоэтических жанров, чтобы ввести тувинский фольклор в общесоюзный фольклористический оборот.

Научный сотрудник Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института языка и литературы, кандидат филологических наук С. Ш. Аутлева (Нальчик) в докладе «Публикация и популяризация фольклора адыгов (адыгейцев, кабардинцев, черкесов)» отметила, что задача адыгейских фольклористов — учесть, систематизировать и обобщить весь имеющийся материал по народной поэзии послеоктябрьского периода; сделать своды, которые показали бы развитие, идейное и художественное своеобразие фольклора, издать его на родном и русском языках. В связи с этим остро стоят вопросы классификации и текстологии.

Вопросы текстологии в настоящее время актуальны и для мордовских фольклористов. Эту мысль высказал в своем докладе «Публикация и популяризация мордовского фольклора за пятьдесят лет Советского Союза» доктор филологических наук А. И. Маскаев (Саранск). Он предложил конференции выработать некоторые текстологические рекомендации. Он остановился также на вопросе включения в национальный фольклор элементов русского фольклора и необходимости сохранять эти детали при изданиях.

Своей первоочередной задачей считают хакаские фольклористы публикацию и популяризацию фольклора для массового читателя, а также издания научного характера. Эта мысль прозвучала в докладе научного сотрудника Хакаского научно-исследовательского института языка, литературы и истории кандидата филологических наук В. Е. Майногашевой (Абакан) «Публикация и изучение хакаского фольклора». Так как проблема эта является научной и нуждается в научном решении, при Хакаском институте создана фольклорная комиссия из писателей и фольклористов, которая призвана направлять издание образцов фольклора.

Современное состояние различных жанров чувашского фольклора охарактеризовала в докладе «Современное чувашское устное народное творчество» научный сотрудник Научно-исследовательского института при Совете Министров Чувашской республики Е. Ф. Сидорова (Чебоксары). Характеристика эпоса абазин, истории его собирания и публикации дана в докладе научного сотрудника Карачаево-Черкесского научно-исследовательского института В. Н. Маремкулова (Черкесск) «Фольклор абазин». Свои выводы докладчик подкрепил и лингвистическим анализом.

Заведующий сектором фольклора Казанского института языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова АН СССР кандидат филологических наук И. Н. Надиров в докладе «Итоги и проблемы изучения татарского фольклора» охарактеризовал богатую историю татарской фольклористики, указал на необходимость изучения древних пластов татарского фольклора и фольклоризма татарской литературы, отметил роль писателей в изучении и собирании татарского фольклора. Была подчеркнута также необходимость разработки текстологических вопросов в связи с научным изданием татарского фольклора и высказано пожелание создать в ближайшее время наметенное фольклорной комиссией при ОЛЯ АН СССР совещание по проблемам многотомных изданий произведений фольклора.

Научный сотрудник Якутского филиала Сибирского отделения АН СССР кандидат филологических наук Н. В. Емельянов (Якутск) в докладе «Якутская советская фольклористика» охарактеризовал роль русских ссыльных в изучении края, отметил научно-методическую помощь якутским фольклористам со стороны русских ученых и описал путь развития якутской фольклористики.

О проекте академического издания мордовского народного эпоса говорил кандидат филологических наук К. Т. Самородов (Саранск). Многолетнее, планомерное собирание и изучение произведений мордовского народного эпоса, издание различных научных и популярных сборников создали предпосылки для издания полного академического собрания эпических произведений мордовского народа. В сборник будут включены все варианты эпических произведений, дан построчный перевод их на русский язык. Будет произведена научно обоснованная классификация сюжетных циклов с учетом их идейно-тематического содержания и художественных особенностей. Сборник будет снабжен вступительной статьей, примечаниями и указателями.

Фонды записей фольклора народов РСФСР в коллекциях фонограммархива Института русской литературы охарактеризовал научный сотрудник сектора фольклора этого института М. А. Лобанов. В архиве хранятся наряду с русскими ценнейшие записи национального фольклора. Многие уже изданы, некоторые расшифрованы, нотированы и хранятся в архиве, другие ждут своих исследователей. Были продемонстрированы образцы записей фольклора народов РСФСР.

Выступавшие в прениях подчеркивали значимость и своевременность созыва конференции, делали некоторые дополнения к ее программе. Научный сотрудник сектора фольклора Института русской литературы АН СССР В. В. Коргузалов (Ленинград) отметил необходимость изучения словесного фольклора в контакте с музыкальным, привел примеры своеобразия национальных и жанровых напевов.

П. Г. Ширяева (Ленинград) подчеркнула необходимость собрания и изучения рабочих революционных и гимнических песен, фиксации песенного репертуара народных праздников и демонстраций.

И. В. Ефремов (Ленинград) говорил о необходимости усилить собирательскую деятельность фольклористов.

Аспирантка сектора фольклора Института русской литературы АН СССР Н. Ф. Онегина призывала смелее обращаться к старым методам исследования, которые могут принести пользу советской науке.

Профессор М. Г. Воскобойников (Ленинград) обратился к присутствующим с теплой дружественной речью, поблагодарив их за активное участие в конференции и энтузиазм в деле собрания и изучения национального фольклора.

Все выступавшие подчеркивали необходимость периодического созыва подобных конференций, усиления собрания и публикации произведений национального фольклора.

Участникам конференции был показан кинофильм, привезенный Якутской делегацией, о народном якутском певце.

В. В. Митрофанова.



В НАУЧНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

30 января 1973 г. в Московском государственном университете на филологическом факультете состоялась расширенное заседание кафедры русского устного народного творчества, посвященное известному советскому ученому Петру Григорьевичу Богатыреву. В заседании приняли участие научные сотрудники Института этнографии Академии наук СССР, Института мировой литературы, Института славяноведения, преподаватели Московского городского педагогического института имени В. И. Ленина, Тартуского и Воронежского университетов, Мордовского педагогического института, члены фольклорных комиссий Союза писателей СССР и Союза композиторов РСФСР, ученики П. Г. Богатырева. На заседании был заслушан ряд докладов и сообщений о научной и педагогической деятельности профессора П. Г. Богатырева.

Профессор С. Г. Лазутин (Воронежский государственный университет) выступил с докладом, в котором охарактеризовал научную и педагогическую деятельность П. Г. Богатырева. «Круг интересов ученого, — сказал докладчик, — был необычайно широк, но главным образом ученый разрабатывал проблемы сравнительного изучения фольклора славянских народов». Существенный вклад в науку внесен П. Г. Богатыревым в изучение обрядовой поэзии и народного театра. П. Г. Богатырев сосредоточился на исследовании малоизученных вопросов стиля, поэтики, импровизационного начала в славянском фольклоре, но это лишь немногое из того, что составляло предмет изучения П. Г. Богатырева. Ученый много размышлял над решением теоретико-методологических проблем. Свой богатый исследовательский опыт П. Г. Богатырев передавал многочисленным ученикам, щедро делился с ними мыслями. Ученики П. Г. Богатырева получали основательную научную подготовку и зарекомендовали себя самостоятельными исследователями (П. Д. Ухов и др.). П. Г. Богатырев приучал молодых исследователей любить черновой труд. Ученый верил в силы научной молодежи, но при оценке их работ никогда не делал скидки на возраст.

Высокую оценку научной деятельности П. Г. Богатырева дал профессор Ю. М. Лотман (Тартуский университет): «Все, над чем работал П. Г. Богатырев, — все было важно. П. Г. Богатырев много сил отдал изучению „театральности“ в ис-

кустве: вытягивалась некая линия от театральности и театрализации в быту до театра в собственном смысле слова. Исследование „театра без театра“ и „театра за пределом сцены“ — одна из значительных идей П. Г. Богатырева». «Большой человеческой радостью, — добавил Ю. М. Лотман, — было личное общение с П. Г. Богатыревым, человеком необычайного обаяния».

Доктор исторических наук Э. В. Померанцева (Институт этнографии Академии наук СССР) сделала доклад о неизданных рукописях П. Г. Богатырева. По словам докладчика, в особенности должны заинтересовать научную общественность исследования П. Г. Богатырева, посвященные чешскому рабочему фольклору. В связи с разработкой этой темы П. Г. Богатырев проанализировал романы и повести о рабочем классе известной писательницы Марии Майеровой. Исследователь изучал фольклор в тесной связи с бытом, психологией его носителей и творцов. С этой точки зрения самый подход писательницы ученый оценил как в высшей степени поучительный для науки о фольклоре. П. Г. Богатырев показал процесс изменения крестьянского фольклора в рабочей среде. Посредством тщательного анализа ученым было установлено, что фольклорное произведение даже при небольшом изменении получало новое качество и значение.

Доцент кафедры фольклора МГУ В. П. Аникин охарактеризовал теоретические взгляды П. Г. Богатырева на специфику фольклора. Еще в 20-е годы П. Г. Богатырев восставал в правах общее научное понятие «коллективное творчество». Эмпирики и позитивисты в науке считали его фикцией. Теоретические положения П. Г. Богатырева выдержали проверку временем. В многочисленных своих работах ученый показал, как проявляется коллективная массовая специфика фольклора, и утвердил в науке тезис о том, что нельзя отождествлять литературные и фольклорные формы творчества. Дискуссионные стороны взгляда П. Г. Богатырева полезны тем, что возбуждают споры и ведут к плодотворным творческим исканиям.

Старший научный сотрудник Института мировой литературы У. Б. Далгат поделилась своими мыслями о значении работ П. Г. Богатырева для изучения фольклора народов СССР. В особенности важно изучение трудов П. Г. Богатырева для исследования процесса формирования национальных литератур в тесной взаимосвязи авторского творчества и традиций фольклора.

Старший научный сотрудник Института мировой литературы Б. П. Кирдан рассказал о деятельности П. Г. Богатырева в первые послевоенные годы: ученый поощрял молодых исследователей изучать фольклор только что окончившейся войны советского народа против фашистских захватчиков.

Доцент Воронежского университета Я. И. Гудовников рассказал о своих встречах с П. Г. Богатыревым как учителем, человеком необычайной душевной щедрости и отзывчивости.

Старший научный сотрудник Института мировой литературы Е. М. Мелетинский отметил, что в работах П. Г. Богатырева специфика фольклора как особого искусства всегда была главной темой и глубокая разработка ее выразилась в правильном подходе к изучению и осмыслению сложных фольклорных явлений.

Старший научный сотрудник Института мировой литературы И. В. Пухов охарактеризовал П. Г. Богатырева как ученого, целеустремленно на протяжении всей жизни разрабатывавшего избранные темы. «Нельзя забывать, — заметил И. В. Пухов, — и о том, что П. Г. Богатырев был первоклассным переводчиком Ярослава Гашека. „Похождения бравого солдата Швейка“ в переводе П. Г. Богатырева стали подлинно народной книгой в СССР».

Заседание кафедры русского устного народного творчества МГУ явилось выражением уважения к заслугам ученого, многие годы проработавшего в университете. По единодушному мнению собравшихся, следует выпустить неизданные работы П. Г. Богатырева, опубликовать их вместе с трудами, которые появились в малодоступных зарубежных изданиях.

В. П. Аникин.

* * *

Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, где состоялось последнее выступление выдающегося советского фольклориста П. Г. Богатырева (1893—1972), учредил ежегодные научные чтения его памяти.

Первые чтения состоялись в ноябре 1972 г. с участием московских и ленинградских ученых. Вступительное слово произнес В. Е. Гусев. Он сделал обзор откликов на кончину П. Г. Богатырева в советской и зарубежной прессе и охарактеризовал вклад ученого в науку о народном творчестве, особо выделив наиболее ценные и

актуальные идеи П. Г. Богатырева: сравнительно-историческое изучение различных видов народной культуры, закон возрастания эстетических функций в обрядовом фольклоре при постепенной утрате магических функций, различение «активной» и «пассивной» коллективности в процессе создания фольклорных произведений и др.

К. В. Чистов в докладе «Актуальные проблемы изучения традиционных обрядов Русского Севера» рассмотрел вопрос о характере так называемой севернорусской архаики. Русский Север представлялся его открывателям — фольклористам и этнографам — гигантским заповедником архаики, хранилищем общеславянских традиций, утраченных в других районах обитания славянских народов. Однако современные знания истории формирования севернорусского населения и сопоставительное изучение различных районов расселения русских приводят к выводу о сравнительно позднем формировании севернорусской этнографической общности и дают основания оценить «севернорусскую архаику» как фольклорно-этнографический комплекс позднего типа. Вместе с тем для севернорусских областей характерна длительность продуктивного периода сравнительно поздно возникших форм.

Доклад В. Ю. Крунянской «Композиция народной драмы „Лодка“ в связи с проблемой совмещения в народном театре трагедийного и комического» был посвящен выяснению художественной специфики народной театральной традиции, широко применяющей прием контрастности и пародийного повтора.

В докладе «О народной игре в мнимого мертвеца» В. Е. Гусев привел малоизвестные и неопубликованные факты, касающиеся общего для многих обрядовых игр эпизода отпевания «покойника» с пародией на церковную службу. Наблюдение над русским, белорусским, восточноукраинским материалом в сравнении с аналогичными записями, хранящимися в архиве Загребского института народного искусства (Югославия), позволило выделить четыре очага бытования фарсовых игр в «покойника» у славян: севернорусский, приднепровский, карпатский и хорватский.

Б. Н. Путилов в докладе «Театрализованные формы фольклора папуасов Берега Маклая» на основе сопоставления материалов, собранных великим русским ученым-путешественником, и собственных наблюдений во время экспедиции с рейсом научно-исследовательского судна «Дмитрий Менделеев» (1971 г.) высказал ряд соображений о развитии у папуасов зачатков театрального искусства. Существенное место в папуасском быту занимают муны — церемониальные обрядовые пляски с исполнением песен под удары барабанов и коллективных пантомим, каждая из которых имеет свое традиционное содержание. Элементы драматизации входят в состав обряда инициации и в редуцированном виде присутствуют в похоронной обрядности; наряду с ритуальными формами драматического искусства получили развитие драматические постановки реально-бытового характера: такова разыгранная жителями деревни Бонгу «Первая встреча с Маклаем». Доклад сопровождался демонстрацией диапозитивов.

Н. И. Савушкина в докладе «Театральные элементы в святочном ряжении» рассмотрела современное состояние традиционного святочного развлечения в русской деревне. Для современного ряжения характерны смещение сроков, появление новых бытовых персонажей и тем. В заключение был показан ряд диапозитивов.

С сообщением «Инсценировка свадебного обряда на сельской клубной сцене» выступила Г. Г. Шаповалова. Личный опыт работы в экспедициях позволил докладчице сделать вывод о том, что наиболее предпочтительный тип инсценировки свадьбы — по живым воспоминаниям участников, когда исполнители выступают не как артисты, а как мемуаристы, в действии повествующие о том, что было пережито в молодости.

О. Р. Арановская.

* * *

В мае 1972 г. фольклористы Ленинграда отметили 70-летие доктора филологических наук, члена Союза советских писателей Натальи Павловны Колпаковой.

Н. П. Колпакова родилась в 1902 году в семье инженера-архитектора. С 1921 по 1925 г. училась в Государственном институте истории искусств, по окончании была зачислена в аспирантуру ГИИИ. В 1929 г. Н. П. Колпаковой за исследование «Современная крестьянская песня на реках Пинеги и Мезени», сделанное на основании собственных фольклорных записей и частично опубликованное в первом выпуске сборника «Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера» (1927 г.), присваивается звание научного работника первого разряда.

С 1939 по 1942 г. Наталья Павловна работает в Ленинградском университете

в должности заведующей кабинетом фольклора. В 1941 г. она защитила кандидатскую диссертацию «Свадебный обряд Русского Севера».

В блокадном Ленинграде Н. П. Колпакова вела агитационно-пропагандистскую работу при Володарском райкомом КПСС, выезжала на фронт с лекциями и литературными выступлениями, руководила студией начинающего автора при отделении ССП. Собранное ею народное творчество военного времени опубликовано в сборнике «Частушки Ленинградского фронта» (Л., 1943) и на страницах журнала «Ленинград» (1941, № 15 и 1945, № 15—16).

Блокадная деятельность Н. П. Колпаковой отмечена медалями «За оборону Ленинграда» и «За доблестный труд в Великой Отечественной войне».

С 1946 г. Н. П. Колпакова — старший научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института театра и музыки и параллельно (1943—1948 гг.) — преподаватель фольклора в Ленинградском педагогическом институте имени А. И. Герцена и в ЛГУ.

С 1953 по 1966 г. Наталья Павловна — старший научный сотрудник Сектора народного творчества Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. В ИРЛИ ею была защищена в 1963 г. диссертация на степень доктора филологических наук «Русская народная бытовая песня», изданная отдельной книгой (1962 г.).

Русская традиционная песня — основной объект научного внимания Н. П. Колпаковой. Установив внутреннюю классификацию крестьянской традиционной поэзии на основании признаков генезиса, общественно-бытовой роли и художественных средств, присущих ее различным группам, исследовательница предложила следующее деление: 1) песни-закличания, 2) игровые песни, 3) величальные песни, 4) лирические песни с двумя основными видами — частые и протяжные.

За 1922—1959 гг. Н. П. Колпаковой было собрано около 3500 песенных текстов почти от 800 исполнителей из 15 областей РСФСР и среди русского населения Карелии, Коми АССР и Башкирии.

Завершив работу над монографией, Н. П. Колпакова публикует ряд статей по вопросам поэтики жанра, определения национального своеобразия русской песни среди устной лирики других народов, по актуальным проблемам устного творчества советского периода. Она продолжает разработку истории свадебного обряда, занимается изучением поэтики частушки. Сочетание собирательской и исследовательской деятельности сделало Н. П. Колпакову великодушным знатоком русской песни, известной по записям и изданиям XVIII—начала XX в. и по живому бытованию за последние полвека.

В 50-е годы она была инициатором и начальником крупных экспедиций ИРЛИ в Поволжье (1953—1954 гг.), на Печору (1955—1956 гг.) и Мезень (1958 г.). Для Колпаковой-сбирателя характерна быстрая научная «отдача», т. е. публикация собранных материалов для скорейшего ознакомления фольклористической общественности с новыми записями. Так, ее путевые наброски Пинежской экспедиции печатались в 1926 г. в газете «Красная Карелия», заметки о фольклоре Терского берега — в 1934 г. в журнале «Советская этнография» (№ 1—2). Беллетризированной формой экспедиционного отчета являются книги «Сквозь лесную просесть» (Архангельск, 1935) и «Терский берег» (Вологда, 1937), в которых с обильной цитацией собранного фольклора на этнографическом фоне занимательно рассказывается о жизни советской деревни начала 30-х годов.

Записанные песни, былины и частушки сбирательница опубликовала в сборниках «Народные песни Вологодской области» (Л., 1933), «Воляжские частушки» (Куйбышев, 1955), «Русские народные песни Поволжья» (М.—Л., 1959). В серии «Памятники русского фольклора», издаваемой Пушкинским Домом, она выступила соавтором в томе «Былины Печоры и Зимнего берега. (Новые записи)» (1961 г.), составителем томов «Песни Печоры» (1963 г.) и «Песенный фольклор Мезени» (1967 г.).

Много сил и энергии отдает Н. П. Колпакова популяризации народного творчества: выпускает диафильмы на темы сказок, создала для детей в содружестве с крупнейшими советскими художниками-иллюстраторами Т. А. Мавриной, Ю. А. Васнецовым, А. Н. Якобсон и др. сборники пересказов фольклора, тематические подборки образцов русской устной словесности и поэзии братских республик. Преподавателям средней школы адресована «Книга о русском фольклоре» (два издания — 1948 и 1957 г.). Эти работы неоднократно переводились на языки народов СССР и ряда стран Европы.

В последние годы Н. П. Колпакова опубликовала научно-комментированное собрание текстов в серии «Литературные памятники» «Лирика русской свадьбы» (1973), подготовила к печати обширный «Указатель песенных сюжетов», осуществила редактуру сборника «Русские народные песни Карельского Поморья» (Л., 1971), написала главу о лирической песне для вузовского учебного пособия «Русское народное поэтическое творчество» (М., 1971).

Присутствовавшие на чествовании юбиляра фольклористы пожелали Н. П. Колпаковой здоровья и творческого долголетия.

М. Я. Мельц.



ПОЛЕВАЯ СОБИРАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА СЕКТОРА НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА ИРЛИ АН СССР В ГОРЬКОВСКОЙ ОБЛАСТИ В 1971—1972 ГОДАХ

В 1971 г. сектор народного творчества продолжил работу по записи фольклора Горьковской области. С 5 по 19 июля включительно проходила Вторая совместная экспедиция ИРЛИ, студентов и преподавателей Горьковского университета им. Лобачевского, Горьковской консерватории им. Глинки, сотрудников Горьковского областного Дома народного творчества в Больше-Болдинский, Варнавинский, Ветлужский и Ковернинский р-ны. Отрядами студентов руководили В. Морохиц, Н. Пашина (ГГУ), Т. Гусарова, Г. Якунина (ОДНТ), М. Лобанов и Н. Хомчук (ИРЛИ). Помимо руководства студенческими отрядами, с 20 по 29 июля сотрудники Пушкинского дома собирали фольклорные материалы самостоятельно.

Отряд М. Лобанова, в который входили член ССК РСФСР, композитор В. Успенский, студенты А. Шарова, Т. и Г. Друговы, Г. Лебедева, Н. Волкова, О. Панина, Н. Моисеева, Т. Кудисова, Л. Букарина, Л. Лобанова, Т. Большакова, Н. Баранова, В. Биушкина, Т. Кувшинова (ГГУ), Ю. Узлова (ЛГУ), З. Кочелева, А. Малинковская и З. Черноус (ГГК), обследовал деревни и села Горьковского, Лапшагского, Бархатихинского, Лядского и Богородского сельсоветов Варнавинского р-на, посетив 25 населенных пунктов. В архив ИРЛИ поступило 625 записей (легенды и предания, устные рассказы, сказки, описания свадебного обряда, пересказ пьесы народного театра, частушки; причеты свадебные, рекрутские похоронные; песни: свадебные, окликальные, колыбельные, хороводные и беседные, семейные и любовные протяжные; романсы и баллады, рабочий фольклор), а также 145 фонограмм. 800 текстов и 50 записей на магнитофонную пленку передали в архивы своих учреждений работавшие в отряде студенты горьковских вузов.

В 36 деревнях Туранского, Спасского и Скрыбинского сельсоветов Ветлужского р-на побывали участники отряда, руководимого Н. Хомчук: О. Романова, В. Крупинова, О. Ильин, Ф. Коровин, И. Чеботарева, А. Уткина, Л. Черепнова, С. Баладина, Т. Веретехина, О. Куракова (ГГУ). Кроме этого, Н. Хомчук сделала записи фольклора во Владимирском с/с Воскресенского р-на. По этим районам в архивы ИРЛИ переданы 542 записи текстов и 170 фонограмм. 765 произведений, записанных студентами, сданы в архив ГГУ (всего студентами ГГУ было собрано в 1971 г. 3245 текстов).

И в Варнавинском, и в Ветлужском р-нах, как показали наблюдения, жители от 60 лет и старше хорошо помнят ход свадебного обряда и цикл причетов. Записанные в довольно большом количестве сказки позволяют отделить те из них, которые издавна бытовали здесь в устной передаче (они представлены в записях в нескольких вариантах), от прочитанных в книгах и заученных. Достаточно устойчиво хранятся в памяти жителей легенды и предания. Об этом можно судить по сопоставлению материалов этого рода в малоизвестных дореволюционных публикациях с вновь сделанными записями. Ранее распространенные в этих местах земледельческие обряды, например дожинки, не нашли отражения в материалах экспедиции. В некоторых деревнях и селах сохранился и отглавляется до сих пор обряд окликания молодоженов. Песня в обследованных районах сохранилась слабо. Редко удалось записать многоголосное ее исполнение.

В отличие от экспедиции 1971 г. поездка 1972 г. не преследовала цель охватить фольклор какого-либо одного района, а была посвящена доббору материала, точнее, дополнительной и контрольной записи песен. В этой поездке приняли участие М. Лобанов и студент ЛГУ А. Карпов. Записано 230 текстов фольклорных произведений, из них 137 — на магнитофон. Среди них — исторические, протяжные, хороводные, плясовые, свадебные, календарно-обрядовые песни, баллады, духовные стихи и псалмы, причеты и частушки. Записи производились в Больше-Болдинском (дер. Сумароково), Гагинском (райцентр и дер. Тяпино), Воскресенском (с. Влади-

мирское), Шахунском (с. Черное), Борском (дер. Ваганьково и Торчиново, Затон Памяти Парижской Коммуны), Кстовском (Запрудное, Шава, Ленинская Слобода) р-нах.

М. А. Лобанов, Н. Н. Хомчук.



ЭКСПЕДИЦИЯ ИРЛИ В НОВГОРОДСКУЮ ОБЛАСТЬ В 1971 ГОДУ

Продолжая многолетнюю работу по обследованию фольклора Новгородской области, сектор фольклора Института русской литературы АН СССР и Новгородский педагогический институт в 1971 г. организовали поездку двух сотрудников, В. В. Митрофановой и В. И. Жекулиной. Работа проводилась с 30 июня по 31 июля и носила разведывательный характер. Необходимо было выяснить, имеет ли фольклорный репертуар близких к Новгороду и заильменских районов существенные отличия от репертуара северных районов области, обследованных ранее. Записи проводились в деревнях Новоселицы и Божонка Новгородского района; Дуброво, Райцы, Селище, Сельцо Солецкого района; Мокрый Остров, Крестцы и Локотско-Крестецкого района; Буреги, Ретло, Гора, Заднее Поле, Взвяд, Марфино, Рамушево, Давыдово, Подцепочье, Нагадкино, Псковитино Старорусского района. Всего обследовано 22 деревни, записано 12 сказок, 337 песен, 214 частушек, 8 загадок, сделано 29 описаний свадебного обряда.

Было обнаружено богатейший очаг фольклорной культуры в деревне Мокрый Остров Крестецкого района, где прекрасный самодеятельный коллектив и много людей, хорошо помнящих традиционные жанры народного творчества. Свообразная обрядовая и лирическая поэзия бытует в Солецком районе (деревни Дуброво, Райцы, Селище, Сельцо). Фольклорный репертуар этих деревень отличается от того, что было записано в Новгородской области в предшествующих экспедициях. В целом же можно сказать, что наибольшая общность наблюдается в лирических песнях; обрядовые, игровые и плясовые, беседные в каждом районе имеют свои особенности.

Перед фольклористами, изучающими фольклор Новгородской области, стоит задача более детального собирания и изучения фольклора западных и прилегающих к Псковской области районов.

В. И. Жекулина, В. В. Митрофанова.



ЭКСПЕДИЦИЯ ИРКУГСКОГО ПЕДИНСТИТУТА В 1971 ГОДУ

Фольклорная экспедиция кафедры литературы ИГПИ 1971 г. состояла из руководителя — доцента Е. И. Шастиной и семи студентов литературного факультета. Она продолжала работу, начатую в 1966 г., по выявлению фольклора в селах, расположенных по верхней и средней Лене.

Летом (с 20 июня по 20 июля) 1971 г., как и в два предыдущих года, полевые исследования велись в селах Жигаловского района Иркутской области. Длительный интерес к одному району объясняется стремлением наиболее полно представить современное состояние устнопоэтической традиции в Приленье, масштабами района, а также его фольклорным богатством. Только сказочников за время полевых работ здесь было встречено одиннадцать. (Информация о результатах экспедиции 1969 г. опубликована в XIII томе «Русского фольклора»).

На этот раз обследовались села по реке Тутуре — правому притоку Лены: Кузнецовка, Наумовка, Якимовка, Грехово, Чекан; по реке Лене: Рудовка, Игжиновка, Пономарево, Воробьево, Петрово, Заплескино, Коркино, Сурово, Головское. В Головском работал вторично со сказочником С. В. Высоких, от которого записали 25 чрезвычайно интересных и длинных сказок.

Результаты полевой работы подтверждают сделанные ранее выводы о широком бытовании в приленских селах следующих фольклорных жанров: сказки (42 номера); былички (35); заговоры (23); народные песни (135). Из песен — 50 любовных крестьянских, 34 романса, 7 сатирических, 8 тюремных, 5 присказательских, 7 казачьих, 6 солдатских, 3 партизанских, 15 обрядовых (свадебных), 185 частушек. Приведенные цифры не исчерпывают всего репертуара названных жанров. Так, бы-

лички на Лене рассказывают буквально на каждый случай. Не исчерпан и весь песенный репертуар. Но сказки записаны полностью.

Экспедиция 1971 г. закончила изучение фольклорной традиции Жигаловского района. Неисследованным осталось лишь одно село Килора, куда из-за трудности сообщения (имеется лишь тридцатикилометровая таежная тропа) мы так и не смогли попасть.

Е. И. Паштина.



ЭКСПЕДИЦИИ КАРЕЛЬСКОГО ПЕДИНСТИТУТА В 1971—1972 ГОДАХ

Кафедрой литературы Карельского педагогического института в июле 1971 и в июне—июле 1972 гг. были организованы фольклорные экспедиции с целью изучения современного состояния устного народного творчества. Обследованы населенные пункты Пудожского района, расположенные вдоль устья реки Водлы: поселок Шала, деревни Зехово, Гагарка, Теревовское, Понизовье, Дунаево, Рагозино, Семеново, Кашино, Трубино, Михалевец, поселок Бочилово.

Участниками экспедиции были: С. М. Лойтер (руководитель), студенты филологического факультета — В. Вахрамкова, В. Иванова, Т. Богданова, Т. Лукашева, Л. Пономарева, А. Коврига, Н. Каратаева, Л. Новожилова, С. Воронцова, А. Маркова, Т. Суетова, И. Шабанова, Т. Марук, Н. Дедик.

Записано более 1000 текстов: 21 сказка, 3 былички, пословицы, поговорки, присловья, присказки — 265, 3 рассказа о свадебном обряде, 37 свадебных песен, 9 заговоров, 43 загадки, 525 частушек, 16 плачей (похоронных и рекрутских), 3 предания, около 100 лирических протяжных песен, 11 плясовых (кадрильных) песен, 10 романсов, 6 произведений детского фольклора, 1 скоморошина. 700 текстов записано на магнитофонную пленку.

С. М. Лойтер.



ЭКСПЕДИЦИЯ МОСКОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА В 1972 ГОДУ

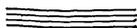
В первой половине июля 1972 г. кафедра русской литературы факультета языка и литературы МОПИ организовала фольклорную экспедицию в Веневский район Тульской области. В экспедиции приняли участие 16 человек — студенты, аспиранты, бывшие выпускники факультета под руководством проф. А. М. Новиковой.

Выбор места работы экспедиции объяснялся, с одной стороны, тем, что в Тульской области нами проводились уже и другие экспедиции — в Белевский, Чернский, Заокский, Ясногорский и другие районы. Веневский район привлекал и тем, что он еще ни разу не обследовался собирателями фольклора: записи кружка П. В. Киреевского и П. В. Шейна в Тульской области были сделаны в других местах. Оказалось, что этот выбор был сделан нами удачно.

Работа экспедиции была сосредоточена в тех местах Веневского и Ленинского районов Тульской области, где традиции народного поэтического творчества были более сохранены. Особенно ценными явились записи народных свадебных и традиционных лирических песен. В ряде деревень оказались и хорошо спевшиеся небольшие ансамбли: в дер. Анишино Веневского района, дер. Теплое Ленинского и др. Особенно интересен ансамбль дер. Хавки Веневского района, который с большим успехом выступил со своими песнями при отчете об экспедиции в Песенной комиссии Союза советских писателей СССР в Москве в ноябре 1972 г.

Экспедицией было записано около 300 текстов народных песен.

А. М. Новикова.



ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, БИБЛИОГРАФИЯ

В. П. ВЛАДИМИРЦЕВ

«*JOURNAL OF AMERICAN FOLKLORE*» (США) О ПОЭТИКЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ОТРАЖЕНИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (1956—1970 гг.)

Фольклорные отражения в художественной литературе вызывают большой интерес у зарубежных филологов. В известном периодическом издании «*Journal of American Folklore*» опубликован ряд статей на эту тему.¹ Исследователи обращаются к творчеству таких писателей, фольклоризм которых наиболее труден для изучения. Речь идет о Достоевском, Сервантесе, Шиллере, Фолкнере, т. е. о художниках, чьи творческие связи с идеологией и поэтикой фольклора могут показаться ничтожными. Рецензируемые работы вносят определенный вклад в понимание того, насколько «фольклорны» даже самые, казалось бы, «нефольклорные» классики мировой литературы. Несмотря на неприемлемость некоторых методологических принципов, статьи привлекают внимание реальными наблюдениями и уже по одному тому заслуживают рассмотрения.

При всей своей разнохарактерности и разрозненности статьи о фольклоризме русской, западноевропейской и американской литературы, помещенные в «*Journal of American Folklore*», объединяются также в одном общем качестве. Оно состоит в том, что анализ материалов здесь ведется преимущественно с точки зрения поэтики, с учетом образно-художественных особенностей народного творчества и литературы. Впрочем, аналитический принцип довольно-таки узок и односторонен. Разборы фольклорно-этнографических отражений подчас граничат с формализмом, поскольку не поддержаны идейным и, в частности, историко-литературным анализом. Так, авторы рассматриваемых работ вовсе не затрагивают проблему народности. Они исходят из ошибочного мнения о том, будто проблема фольклоризма не связана — исторически и социологически — с проблемой народности литературы. Было бы правильнее сказать, однако, что их концепция фольклоризма вообще не знает идеи народности, по крайней мере теоретически осознанной идеи. Такой подход не может устраивать советскую науку. Возможная полемика по этому вопросу имеет лишь косвенное отношение к проблеме, которая нас непосредственно занимает, — поэтике фольклорных отражений в художественной литературе.

Понятие о поэтике литературного фольклоризма прямо не сформулировано ни в одной из упомянутых статей. Однако в их методе и материалах важнейшее место принадлежит анализу тех структурных форм, в каких фольклор усваивается литературой, т. е. именно поэтики фольклорных отражений.

Хотя статья Джорджа Гибiana называется «Использование русского фольклора Достоевским»,² она по содержанию несколько шире своего заглавия. В ней характеризуются не только собственно фольклорные, но и некоторые этнографические влияния на творчество художника. Автор видит главную задачу в том, чтобы «рассмотреть, как Достоевский адаптирует приемы (techniques) фольклора в своих

¹ Dostoevskij's Use of Russian Folklore. By George Gibian. — *Journal of American Folklore* (далее: JAF), 1956, vol. 69, p. 239—253; Folk Narrative Motifs, Beliefs, and Proverbs in Cervantes' «Exemplary Novels». By Terrence L. Hansen. — JAF, 1959, vol. 72, p. 24—29; Charles D. Peavy. Faulkner's Use of Folklore in «The Sound and the Fury». — JAF, 1966, vol. 79, p. 437—447; Roger E. Mitchell and Joyce P. Mitchell. Schiller's «William Tell». A Folkloristic Perspective. — JAF, 1970, vol. 83, p. 44—52, etc.

² Настоящая статья Дж. Гибiana опубликована также в кн.: *Slavic Folklore. A Symposium*. Ed. Albert Bates Lord. Philadelphia, 1956, p. 41—55.

более высоко развитых литературных сочинениях».³ При этом термин «Фольклор», как принято в западной науке, понимается в расширительном (фольклорно-этнографическом) значении. Соответственно выделяются две основные группы «приемов» — художественные и внехудожественные. К первым относятся сказочные, легендарные и песенные «приемы» — образы и мотивы, заимствованные Достоевским-художником у народа; ко вторым — отголоски всякого рода народных культов и ритуалов, слышимые в произведениях писателя.

Исследование состоит из шести небольших разделов, совершенно не связанных между собой по признаку какой-либо строгой системы или классификации. Раздельно очерки посвящены частным случаям проблемы, и в этом, можно сказать, и выражается их почти свободная связь друг с другом. Но тем самым оказывается нарушенным принцип, который мы считаем основным, — принцип исторического развития. Это приводит к тому, что сначала рассматриваются фольклорные отражения в «Братьях Карамазовых», далее, по порядку, в «Идиоте», «Преступлении и наказании», снова в «Братьях Карамазовых», затем в «Хозяйке», в дальнейшем — обратный ход к «Братьям Карамазовым» и т. д. В результате фольклоризм Достоевского получает несвойственные ему черты неподвижности и лоскутности.

В первом разделе, «Младший из трех сыновей, или Иван Дурак» Дж. Гиббиан генетически сближает популярного героя с Алешей Карамазовым. Это сближение не подкреплено развернутой аргументацией, поскольку представляется автору самоочевидным. Такое истолкование младшего Карамазова определилось, конечно, не без влияния юнговского учения об «исконных образах».⁴ И все-таки самая мысль о возможности обращения Достоевского к фольклорным прототипам не лишена интереса. Многие особенности его художественной манеры могут и должны получить объяснение в свете исторической поэтики, в частности поэтики типов. Попытка Дж. Гиббиана сопоставить характерологию «Братьев Карамазовых» с мотивно-сюжетной и психологической «техникой» русской сказки выглядит вполне целесообразной, хотя и далеко не во всем убедительной.

Менее декларативен второй раздел, «Святой Безумец», где автор продолжает разговор о фольклорных прототипах, использованных Достоевским. Но здесь непомерно преувеличивается роль «культуры юродивых» в старой России. Вызывают недоумение и разочарование такие, например, итоги авторских размышлений на эту тему: «Соединение святости и умопомешательства, отразившееся в различных жанрах фольклора, нигде не было таким сильным, как в России» (р. 241). Зато в конкретных замечаниях о романе «Идиот» Дж. Гиббиан обнаруживает тонкую и точную наблюдательность. Дело касается фольклорных источников произведения. Он резонно считает, что характер князя Мышкина возник и оформился в художественном сознании романиста не без подсказывающего влияния русской фольклорно-бытовой традиции. (Заметим, кстати, что в свое время эту мысль блестяще развивал А. М. Горький). По мнению Дж. Гиббиана, формой использования фольклора Достоевским и здесь является литературно-художественная реализация архетипа. «Князь Мышкин, — пишет он, — есть характер, существенные черты которого напоминают тип Святого Безумца» (р. 241). Это положение доказывается ссылками на сюжетные подробности романа. Любопытно в этом смысле указание на своеобразный мученик-архетип Мышкина: «Он (т. е. Мышкин) приносит себя в жертву другим, и его линия деятельности в романе — это форма мученичества» (р. 241). В представлении о «святом безумце», которыми воспользовался Достоевский, входят народные понятия о юродивых и общеславянские истолкования различного рода «мнимых дураков» и «мудрых идиотов». В связи с этим справедливо подчеркнуто, что писатель, опираясь на известную русскому читателю фольклорную основу, отмежевал своего Мышкина от каких бы то ни было фольклорных образцов и создал «весьма индивидуализированный характер, всецело принадлежащий Достоевскому» (р. 241). Но для Дж. Гиббиана все-таки гораздо важнее оправданное положение: «Отдавал Достоевский себе отчет в этом или нет, но он приспособил архетиповую фольклорную фигуру к своим творческим целям, наделив ее нравственными качествами, которые ему были чрезвычайно дороги» (р. 241—242). Тут налицо желание автора свести все дело в конечном счете опять-таки к теории универсальных и вездесущих архетипов К. Юнга. Можно полагать, что его основной целью и является вывод о «подсознательной» верности поэтики Достоевского нормативным предустановлениям юнгианства. Даже если это и вправду так, было бы неверным сомневаться в разысканиях Дж. Гиббиана в целом. За вычетом

³ Journal of American Folklore, 1956, vol. 69, p. 240 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

⁴ К. Г. Юнг в своем психоанализе ссылается именно на фольклор, когда обосновывает тезис об архетипе. См., например, его «Психологические типы» (1929, стр. 401, 431—432 и др.).

сугубо юнговского понятия об архетипе (одна из версий антропологического идеализма) вводимые им в научный оборот идеи о фольклорных источниках романа «Идиот» не могут быть обойдены ни одним исследователем тех явлений поэтики Достоевского, которые рассмотрены в статье.

В третьем разделе, «Мать Земля», подобраны примеры, показывающие, что Достоевский черпал творчески необходимые ему материалы из крестьянско-земледельческих культов и представлений. Относительно эпизодов с целованием и просто упоминанием матери-сырой земли в «Преступлении и наказании», «Бесах» и «Братьях Карамазовых» здесь говорится следующее: «Характерно, что в придании драматической формы одному из своих главных догматов — необходимости духовного возрождения и сближения с народом — Достоевский прибегает к помощи мотива, взятого из народной прозы и поэзии. Посредством символа земли Достоевский выразил свою веру в добрые начала природы и в единство человека...» (р. 244). Иными словами, фольклорно-этнографическое и в этом случае является средством художественного письма Достоевского, но применяется уже в другой форме выражения — в форме символизирующей идеализации. К поэтике этого фольклорного отражения в романной образности писателя Дж. Гибан подходит как к поэтике символа, и основания для такого подхода, конечно, есть. Не лишне мимоходом заметить, что некоторые дополнительные соображения автора на этот счет можно найти в его статье «Традиционный символизм в „Преступлении и наказании“», где мотив почтения земли поставлен в зависимость от борьбы Достоевского против рационалистической философии.⁵

Следующий, четвертый, раздел озаглавлен «Обрядность». Развиваемые тут положения весьма спорны, но небезынтересны. Автор пытается установить в сюжетных рисунках у Достоевского наличие так называемой ритуализации. Данный термин употребляется им вовсе не в том буквальном значении, в каком понял это А. Л. Григорьев, писавший в обзоре „Достоевский в современном зарубежном литературоведении“ так: Дж. Гибан „усматривает ритуальный смысл даже в том, например, что Настасья Филипповна в романе «Идиот» бросает деньги в огонь“.⁶ Это неверно. Под «ритуализацией», или «обрядностью», Дж. Гибан понимает «формализованные действия, жесты, предметы и сцены, отделенные от обычного повествовательного уровня при помощи той нарочитости, оформленности и акцентировки, которые Достоевский им придает» (р. 245). Эти действия, жесты и т. д. «выражают то, что иначе невыразимо» (там же). С точки зрения такой, необычно трактуемой «ритуализации» поступок Настасьи Филипповны («торгует» собой, бросает деньги в огонь, разрешает Гане вытаскать их из камня голыми руками и взять себе) есть «акт формального жертвоприношения» (там же), и в этом смысле он обусловлен «обрядовой», «ритуализованной» поэтикой Достоевского, которая в свою очередь подчिнена изображению «изначальной, всеобщей и архетиповой драмы человеческой души» (там же).

Но спрашивается: причем же здесь фольклор? Каковы формы его претворения в этом случае?

Дело в том и заключается, что Дж. Гибан связывает «ритуализацию» в романной поэтике Достоевского с «обрядностью» в поэтике русской волшебной сказки. Однако ни в настоящем разделе, ни в статье в целом нет материалов, которые бы позволили согласиться с этой мыслью автора. Свободная от доказательств, она повисла в воздухе. Дж. Гибаном указано лишь на некоторое формальное подобие между «техникой» волшебного сказочного повествования, с одной стороны, и «ритуализацией» у Достоевского-романиста, с другой. Так, сказка своими традиционными зачинами и концовками, общими местами и неизменными формулами, устойчивыми типами своих героев и сюжетов организует особый мир, далеко отстоящий от ординарного. Аналогичными свойствами, по мнению Дж. Гибана, обладает и поэтика Достоевского. В его романах «ритуализация усиливает действие, и хотя и не выводит его из области возможного, действительно сообщает ему таинственность, торжественность и сакраментальность, которые присущи сочинениям, связанным с изначальной, всеобщей и архетиповой драмой человеческой души» (р. 245). Следовательно, речь может пока вестись только о некотором, приближенно и априорно обозначаемом схождении в приемах романа Достоевского и русской волшебной сказки. Но не более того. Такая априорно-дедуктивная методика вообще характерна для современных западных исследователей литературного фольклоризма. Они зачастую исходят не из детального и систематического изучения конкретных материалов, а из общих и предвзятых рассуждений, привлекая факты лишь в качестве иллюстративного подспорья. Пренебрежение к строго поставлен-

⁵ Traditional symbolism in «Crime and Punishment». By George Gibian. — Publication of Modern Language Association, 1955, vol. LXX, p. 991—992.

⁶ Русская литература, 1972, № 1, стр. 201.

ной фактографической работе имеет минусом еще и такую частность, как вытекающее отсюда произвольно-поверхностное обращение с фактами. У Дж. Гибиана это выражается в том, что многие русские фактические материалы приведены им неточно, с тем либо другим искажением. Например, он утверждает, что «гражданин кантона Ури», т. е. Николай Всеволодович Ставрогин, доводился сыном Степану Трофимовичу Верховенскому (р. 243), что Настасья Филипповна бросила в огонь не сто тысяч рублей, а всего только сто (р. 245), что некрасовское стихотворение «Влас» написано Лермонтовым (р. 248) и т. д. Рассуждая о «ритуализации», Дж. Гибиан неправильно переводит русское слово «складка» из присловий «сказка-складка, песня-быль» и «красна песня ладом, а сказка складом» английским словосочетанием «narrative style» («повествовательный стиль»). В результате выдвинутая им посылка о «складе» русской сказки как о ее формализованной «обрядности» оказывается несостоятельной (см. р. 244). Все это не может не быть помехой на пути к ясному и объективно точному анализу фольклорных влияний на художественную систему Достоевского.

В пятом разделе, «„Хозяйка“ — слав фольклорных мотивов», Дж. Гибиан пользуется в основном методом идентификации фольклора в литературном произведении. Этот метод имеет самое широкое распространение в западной филологической науке. В высшей мере последовательно, пожалуй, даже классически он воплощен, например, в известном труде Т. Е. Тиселтона-Дайэра «Фольклор у Шекспира», написанном еще в середине прошлого столетия и сравнительно недавно вновь переизданном.⁷ Капитальное исследование Тиселтона-Дайэра, оказавшее немалое влияние на последующую литературоведческую фольклористику англоязычного Запада, может служить надежным путеводителем по фольклорно-этнографическим материалам шекспировского творчества. Вместе с тем оно беспомощно в вопросах теории и истории литературного развития, поскольку ограничено самодовлеющей фактографичностью. Ознакомление и описание фольклорных элементов в драматургической поэзии Шекспира не сопровождается у Тиселтона-Дайэра проблемным историко-фольклорным анализом. Сердцевиной такого метода, в сущности своей крайне позитивистского, является систематическая регистрация фольклора в произведениях того или иного писателя.⁸

Метод идентификации дает чрезвычайно мало для изучения художественной ценности фольклорных отражений в литературе. Это хорошо видно из того, как Дж. Гибиан распоряжается фольклорными материалами, получившими поэтическую разработку в повести Достоевского «Хозяйка». Он сосредоточивает все внимание на том, что из русского фольклора использовано Достоевским в «Хозяйке», но не проявляет интереса к тому, как именно, в каких структурных формах протекал этот творческий процесс и что получилось в его конечном итоге. Предложенная им формулировка «слав фольклорных мотивов» ничего не объясняет, так как сама нуждается в объяснении. Перечисление же фольклорных мотивов, даже каким-то образом и прокомментированное, по сути дела не идет дальше представления о том, что Достоевский якобы просто-напросто пересаживал фольклор в художественную ткань своей повести. В результате поэтика фольклорных отражений обращается в поэтику механических фольклорных заимствований, вставок и реминисценций. Это обедняет фольклоризм Достоевского, его многообусловленные причинно-следственные связи и большое историко-литературное значение. Дж. Гибиан не отстает от метода идентификации и в том случае, когда пытается привлечь фрейдистские идеи к объяснению фольклорных мотивов, отразившихся в «Хозяйке». Таковы его совершенно произвольные суждения о будто бы близкородственных и кровосмесительских отношениях между Муриным и Катериной (р. 246), — суждения, насколько и никак не помогающие постичь художественную ценность фольклорных влияний на повесть Достоевского.

Шестой, последний раздел — «Народные сказки, песни, пословицы, а также другие мотивы» — построен во многом на данных статьи Н. К. Пиксанова «Достоевский и фольклор».⁹ Но здесь тоже преобладают простейшие указания на тот или иной фольклоризм в том или ином произведении Достоевского (легенды о стрелке — великом грешнике, о луковке, куплеты Смердякова, песни хора в Мокром и т. д.). Некоторые из них оригинальны. Взяв хотя бы указание на сходство между сказочным героем и князем Мышкиным по их необычной способности спать перед

⁷ Т. Е. Thielton-Dyer. Folklore of Shakespeare. N. Y., 1966.

⁸ На страницах «Journal of American Folklore» время от времени появляются работы, полностью выдержанные в духе этого метода. Таковы, например, статьи о фольклоризме Чосера и Мильтона Th. J. Garbaty. Chaucer's Weaving Wife — JAF, 1968, vol. 81, p. 342—346; G. Stanley Koehler. Milton's Milky Stream — JAF, 1969, vol. 82, p. 155—166.

⁹ Советская этнография, 1934, № 1—2, стр. 152—165.

решающим событием (р. 251). Впрочем, подобные сближения не основываются на идейном анализе и грешат формалистическими натяжками.

В заключение Дж. Гиббан пунктирно намечает интересную тему о роли «бессознательных припоминаний» (р. 251) фольклора деревни и города в творческом процессе у Достоевского. Поэтика писателя, по его мнению, могла питаться за счет фольклора потому, что автор «Братьев Карамазовых» и русские народные сказочники и певцы обладали сходной «чувствительностью» (р. 251). В своих сочинениях Достоевский стремился выразить идеи «родной почвы и народа» и оттого так сильно опирался на русскую народно-поэтическую словесность (р. 251—252).

Таким образом, уже в первой из рассматриваемых здесь статей мы находим целый пласт материалов, которые имеют ближайшее отношение к поэтике фольклорных отражений в художественной литературе. За общим понятием «использование фольклора писателем» кроется некая поэтическая система. У Достоевского художника она выражается двуединым образом: идейно — в «почвеннических» устремлениях и подоплеках, формально — в «техническом» приспособлении фольклора для лепки главных (особенно положительных) характеров, для драматизации важнейших тем и для построения наиболее ответственных сцен (см. р. 251). И хотя Дж. Гиббан не прослеживает историю становления и развития фольклорно-творческих связей Достоевского, из его статьи становится ясным, что преобладающими формами литературной ассимиляции фольклора в данном случае были следующие: разработка фольклорных прототипов и архетипов, переосмысление народно-культурной символики, усвоение традиционных приемов народного творчества («обрядность»), цитирование и реминисценции, из фольклора. Все эти формы литературного использования фольклора принадлежат к области поэтики. Разумеется, можно обнаружить и ряд других путей, которыми фольклор проникал в творчество Достоевского. Но при этом, даже в чем-то и не соглашаясь с Дж. Гиббаном, нельзя оставить без внимания добытые им результаты. Их научная значимость несомненна.

Иная разновидность исследования, посвященного фольклоризму художественной литературы, представлена статьей Тэрренса Л. Хансена «Народные повествовательные мотивы, поверья и пословицы в „Назидательных новеллах“ Сервантеса». Сам автор так определяет взятую на себя задачу: «Выявить близкое знакомство Сервантеса с традиционными элементами народных повествований, с поверьями и пословицами, что доказывается самим фактом их использования в „Назидательных новеллах“». ¹⁰ Ради этого применяется соответствующая методика. Тэрренс Л. Хансен устанавливает присутствие фольклора в сервантесовских новеллах по способу идентификации. Но в отличие от Дж. Гиббана он более последователен и точен в достижении этой цели. Для Хансена важно не только увидеть фольклорное вкрапление в текстах Сервантеса, но главным образом подтвердить его фольклорность. Это делается с помощью известного указателя повествовательных элементов фольклора, составленного Стигом Томпсоном. ¹¹ Если, например, в новелле «Цыганочка» Хансеном выделяется мотив «узнавания по отметинам на теле», а в «Ревивом эстремадурце» — мотив «очарования сторожа музыкой», то здесь же, в скобках, сообщаются их индексы по каталогу Томпсона. Сориентированные таким способом в системе повествовательных элементов мирового фольклора, народно-поэтические мотивы «Назидательных новелл» имеют для Хансена исключительно формальное значение. Иначе говоря, его интересует лишь то, какая именно структурообразующая часть сервантесовского текста фольклорна по своему происхождению. Напротив, Хансен не считает возможным вникать во внутреннее, содержательные стороны дела. Опознание фольклора в «Назидательных новеллах» — самоцель. Так решается вопрос не только с мотивами, но и с поверьями и пословицами, которыми воспользовался Сервантес. В конце исследования приведены статистические подсчеты: в «Новелле о беседе собак» — 15 фольклорных мотивов, 12 пословиц и 2 поверья, в сюжете «Цыганочки» — 2 таких мотива и т. д. Всего в «Назидательных новеллах» 45 фольклорных мотивов, 25 пословиц и 11 поверий (р. 29). Но что из этого следует? То, во-первых, что «Сервантес был хорошо знаком с фольклорным наследием Испании» (там же), а во-вторых, еще и то, что автор «Назидательных новелл», используя фольклор, «усиливал повествование», «наделял его всеобщим и постоянным значением» (там же).

Конечно, не скажешь, что выводы автора капитальны. Хансен вычленяет фольклорные отражения в сюжетах Сервантеса как равные самим себе. В этом есть

¹⁰ Journal of American Folklore, 1959, vol. 72, p. 24 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

¹¹ S. T o m p s o n. Motif-Index of Folk-Literature. Vol. 1—6, Bloomington, Indiana, 1955—1958.

свой положительный смысл. Сухой и оголенный перечень фольклорных вкраплений в «Назидательных повеллах» обладает несомненной доказательной силой. Исследователь отнюдь не гадалетно устанавливает, что в сюжетно-структурном отношении повеллы были бы невозможны без фольклорных воздействий на художественный мир Сервантеса-новеллиста. Так, он пишет относительно «Новеллы о беседе собак»: «Рисуя ряд жизненных картин испанских обычаев и нравов, рассказ развертывается в структуре мотива „животные с человеческими чертами“» (р. 25). Отсюда, по-видимому, уже недалеко до анализа идейно-художественной реальности фольклоризма. Но этого последнего, переходного шага Хансен не делает и остается на рубеже формально и формалистически понимаемой поэтики фольклорных отражений. Его исследование тем и поучительно: хорошая вооруженность методом идентификации позволяет вплотную подойти к решению более сложной и, как нам думается, главной задачи — познанию внутренних, поэтических связей фольклорного заимствования в художественной литературе, но только — подойти. Пока нельзя признать решенным вопрос о том, почему и как именно в поэтике Сервантеса соединились литературно-личные и народно-фольклорные начала. Из работы Хансена лишь явствует, что писатель действительно ввел фольклорные элементы в свои новеллистические сюжеты. Автор не говорит ничего прямо и специально и о том, в каких видимых формах протекал этот творческий процесс. Из его статьи следует, что сервантесовский фольклоризм в «Назидательных повеллах» представлен двумя основными формами: в первую очередь сюжетной разработкой мотивов устной народной прозы (включая отчасти и поверья), а затем — «добавлением по-словца», «усиливающим реализм» новеллистических ситуаций (р. 29). Но эти выводы вынужден делать читатель. Коль скоро Хансен не предлагает никаких объяснений внутреннему механизму фольклорных отражений, они остаются в его статье фактически на уровне внешнего («цитатообразного»), зеркального акта. Это обедняет и искажает поэтическую систему Сервантеса, органично впитавшую в себя устные традиции испанцев, морисков и арабов.

Другой американский исследователь — Чарльз Д. Пиви, выступивший в журнале со статьей «Использование фольклора Фолкнером в романе „Шум и ярость“», стремится раскрыть воздействие народных поверий на художественную ткань одного из крайне сложных произведений американской романистики. Поясняя цель своей работы, он пишет: «В романе „Шум и ярость“ Фолкнер широко воспользовался фольклором, большая часть которого не замечена читателем, не посвященным в тайны южных¹² и негритянских народных поверий. Замысел настоящей статьи — пролить свет на затемненную сторону романа и тем самым помочь глубже понять и оценить это сочинение, которое Фолкнер считал лучшим».¹³ Следовательно, Чарльз Д. Пиви принимает за отправную точку мысль о том, что народные верования, отраженные в романе, существенно дополняют его художественную характерность. Как же доказывается эта мысль материалами статьи? Какие формы литературного фольклоризма автор обнаруживает при этом?

«Шум и ярость» — роман о биологическом и социальном вырождении семьи Компсонов, семьи-символа. Над родом Компсонов тяготеет проклятие. Они — южане и потому, по идее Фолкнера, разделяют некую высшую ответственность американского Юга за ограбление индейцев и рабство негров. В глубинах этих отвлеченно-философских построений сквозит ирония Фолкнера над «американизацией» человека. В ней, в этой гуманистически настроенной иронии, сходятся и взаимно проникают друг друга фолкнеровские и народные начала. При таких идейно-философских обстоятельствах фольклорные вкрапления в романе имеют, надо полагать, силу художественной необходимости. Но Чарльз Д. Пиви совершенно не входит в обсуждение этих аспектов. Возможно, что они вообще не существуют для него. Все свои усилия Пиви направляет к тому, чтобы аргументированно показать следы, оставленные южноамериканским фольклором в романе. Дело иной раз не обходится и без идейного анализа, выдержанного, однако, во фрейдистском духе (сексопатология, подсознание) и чуждого нам, кроме того, по своей объективистской методологии.

На первом плане в статье — народные (преимущественно негритянские) поверья, связанные с растительным и животным миром южноамериканских штатов. Пиви прослеживает, например, как реализуется в романе символическое отождествление Бенджи Компсона с цветком дурмана (р. 437—438). Слабоумный Бенджи резко отмечен печатью вырождения. Его духовная и физическая ущербность под-

¹² Имеются в виду южноамериканские штаты, уроженцем и жителем которых был Уильям Фолкнер.

¹³ Ch. D. Pevy. Faulkner's Use of Folklore in «The Sound and the Fury». — Journal of American Folklore, 1966, vol. 79, p. 437 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

черкнута ироническим сближением с ядовитым, зловонным и никому не нужным сорным цветком, которому южный фольклор придает различные дурные значения. По такому же принципу, только более подробно, разобрана символика нарцисса, также получившая отражение в образной системе романа (р. 438—440). Подвернуты анализу вошедшие в роман на правах художественного компонента народные поверья о дьявольских связях птицы сойки (р. 442—443), роковых именовании новорожденных детей (р. 444—445), колдовском значении голубоглазия (р. 445) и пр. При этом следует отметить, что богатство фольклорного текста приводит автора к интересным и продуктивным решениям. В качестве примера можно сослаться на высказанную им идею о том, что именно фольклорные представления о реальном мире создают «самый большой потенциал для символизма» (р. 438) в мире искусства. С этой идеей нельзя не согласиться. Поэтика символизма действительно многим обязана неистощимому и незаменимому фольклорному источнику, хотя, по правде говоря, в анализе этой области научная мысль отнюдь не всегда воздает должное народно-поэтическим традициям.

В конкретном изображении подлинной жизни Юга Фолкнер слишком часто прибегает к заимствованиям из негритянского фольклора, чтобы этого не заметить. Но Пиви, на наш взгляд, слишком узко и эмпирично понимает творческие контакты писателя с фольклором американских негров. Этот недостаток его работы особенно ощутим там, где речь идет о негритянских поверьях, которые, по нашему мнению, настойчиво и зловеще намекают на обреченность семьи Компсонов и, главное, создают глубинную тональность повествования. Для Пиви важен только сам факт, что смерть кого-либо из Компсонов непременно возмещается в том или ином народно-суеверном предзнаменовании — в крике совы, вое гончей собаки, особом «чутье смерти» у «идиота», которому будто бы открыта воля высших сил (р. 441—442) и т. д. Однако еще важнее, как нам представляется, извлечь смысл из этого факта. Только тогда станет возможным определить полностью идейно-художественную перспективу фолкнеровского фольклоризма, которая вовсе не лежит за пределами социальности, как полагает Пиви.

Другими словами, у Пиви мы вновь сталкиваемся с таким способом изучения фольклорных влияний на литературу, как идентификация. Ограниченность этого способа не возмещается ни богатой фольклористической эрудицией автора, ни прочной источниковедческой базой исследования. Конечно, материалы статьи вполне доказывают, что фольклор поверий играет в романе «Шум и ярость» определенную художественную роль. Но Пиви судит об этом лишь по наличию, а не по идейным и поэтическим результатам фольклорных отражений в романе.

Тем не менее можно и нужно говорить о плодотворности ряда фольклористико-литературоведческих выводов Чарльза Д. Пиви. Скромное в целом, названное исследование убедительно свидетельствует, насколько важной является малоизученная проблема художественного использования народных поверий в литературе. Заслуживают позитивной оценки те операции, при помощи которых Пиви вычленил народные поверья в романном тексте и обосновывает их фольклорность. Вычленение поверий производится на основе строгой индуктивной идентификации. Привлекая к делу обильную фольклористическую литературу, автор показывает, что поверья, сознательно или машинально использованные Фолкнером, восходят к бытовой и религиозной действительности американского Юга и достоверно фольклорны. Вместе с тем Пиви не выделяет и не характеризует не только идейные, но и структурно-формальные особенности фолкнеровского фольклоризма. Потому затруднительно ответить на вопрос о том, в каких конкретных поэтических формах отразился фольклор в романе «Шум и ярость». У Пиви названа только наиболее общая форма — «использование». На самом же деле подобная литературная реализация фольклора нисколько не исчерпывается формулой «использование». Если последовательно придерживаться статьи Пиви, то окажется, что Фолкнер «просто» копировал фольклор поверий, переносил его элементы в свой роман. Между тем фольклоризм этого писателя — явление глубокое и неоднозначное, со сложной ассоциативной поэтикой. Формы воплощения фольклорной темы в романе «Шум и ярость» ждут специального изучения. Статья Пиви подготавливает почву для этого.

В статье Роджера Е. Митчелла и Джойса П. Митчелла «„Вильгельм Телль“ Шиллера. К вопросу о фольклористической перспективе» исследователи пытаются подойти к знаменитой «проблеме Телля» с позиций идейности и историзма. Для них «широкое применение фольклористической перспективы» является не самоцелью, а средством «обогащать принятое понимание „Вильгельма Телля“ Шиллера»!¹⁴

¹⁴ R. E. Mithell & J. P. Mithell. Shiller's «William Tell». A Folkloristick Perspective. — Journal of American Folklore, 1970, vol. 83, p. 45 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

В поле их зрения попадает вся фольклорная пирамида, на которой держится, увенчивая ее, пьеса Шиллера: устные легенды швейцарцев и других германских народов о Телле, легендарные свидетельства исторических хроник, общеевропейский и переднеазиатский фольклорный мотив о стрелке-искуснике, народные драмы на бытовые и исторические темы. Авторы последовательно проводят ту точку зрения, что Шиллер, несмотря на хорошее знакомство с историческими источниками, предпочел фольклорную основу, создавая образ Вильгельма Телля. Драматурга пленяла возможность «соединить легенду с драматическим искусством» (р. 50), чтобы дать тираноборческую пьесу, близкую и понятную демократическому зрителю, народу.

Для целей нашего обзора первоочередной интерес представляют размышления авторов статьи над сущностью и формами шиллеровского фольклоризма. Показательно, что Роджер Е. Митчелл и Джойс П. Митчелл совсем не употребляют распространенного терминологического словосочетания «использование фольклора», очевидно, как явно недостаточного даже для приблизительного определения фольклорно-творческих связей Шиллера. По их мнению, Шиллер не копировал народных преданий о Телле, но вместе с тем и не отступал от них. Поэтому его драматургическая работа над фольклорными материалами охарактеризована ими как «взыскательное балансирующее искусство» (р. 48). Задача, которую поставил перед собой гениальный мастер «балансирующего искусства», состояла в том, чтобы объединить в драматургически оригинальной и цельной пьесе, три основных сюжета — о Телле, политический и любовный. Шиллер справился с поставленной задачей, потому что «самая сущность легенды превосходно отвечала его драматическим замыслам» (р. 49). При определении признаков шиллеровского фольклоризма Роджер Е. Митчелл и Джойс П. Митчелл подчеркивают огромное значение авторских идейных изысканий в области народных преданий. Ими справедливо указано, что Шиллер страстно увлекся своей затеей: ему хотелось, оставаясь до конца в рамках традиционных народных представлений о швейцарском герое, выразить характером Телля собственную концепцию безупречно героической личности. Эстетико-драматургические идеи Шиллера обрели в легенде о Телле как нельзя более подходящую опору для своего художественного воплощения. В народном сюжете об альпийском крестьянине Телле Шиллер обнаружил все основное схематическое содержание своего излюбленного философского понятия о развитии человека в драме: от идиллии и гармонии через трудности и бурные столкновения — к дисгармонии, к подвигам и возвышенной человечности и вновь к идиллической гармонии (р. 49—52). Легендарный, фольклорный Телль по-крестьянски идиллически¹⁵ предан твердым и простым народным понятиям о чести и боге, о родном очаге и отечестве. Произвол угнетателей побуждает его взяться за оружие. Он совершает кровавый акт справедливого возмездия, не жертвуя своей незапятнанной совестью, и возвращается к состоянию идиллической гармонии с внешним миром. Все это импонировало Шиллеру. Фигура легендарного Телля покорила его своей идеальной человечностью и духовностью. В этом факте следует искать ключ к пониманию всей фольклорной проблемы произведения в целом. В частности, отсюда само собой вытекает, что поэтика фольклорных отражений в драме «Вильгельм Телль» обусловлена прежде всего идейно, т. е. идейной близостью между легендарным эпосом о Телле и тираноборческими и свободолюбивыми мотивами творчества писателя-гуманиста.

Роджер Е. Митчелл и Джойс П. Митчелл абсолютно безучастны к тому, считают или не считают шиллеровского Телля версией некоего фольклорного архетипа или прототипа. Они обеспокоены лишь тем, чтобы показать в ходе конкретного исследования, как «Телль из легенды», «скромный человек», не желающий жить иначе, чем он живет, попадает в поток событий и становится к концу пьесы выдающимся героем, который продолжает оставаться типичным представителем угнетенного народа, являясь одновременно выразителем шиллеровской идеи человека (р. 50). Но это значит, что основная форма литературного претворения фольклора в драме Шиллера — поэтическая разработка фольклорной характерологии. Драматург проник в самый дух народно-поэтической героизации человека и проникся этим духом. Легенда о бесхитроном борце против угнетателей отразилась в драматургии Шиллера, потому что была концепциальна ей. «Нам кажется, — пишут авторы статьи, — что характер Телля не составляет никакой проблемы вообще, а представляет собой триумф правдоподобия... Со стороны Телля нет этической жертвы

¹⁵ Авторы рассматриваемой статьи даже полагают, что в народных преданиях Телль «аполитичен» и что Шиллеру пришлось «развить Телля из аполитичного народного героя в символ свободы» (р. 49). На наш взгляд, в фольклоре связь фигуры Телля с национально-освободительным движением очевидна, и говорить об «аполитичности» этого народно-легендарного героя неправомерно.

в угоду целесообразности, и то обстоятельство, что Шиллер должен был представить своего героя именно таким образом, находится в полном соответствии с легендой» (р. 51). Этим своим итоговым замечанием Роджер Е. Митчелл и Джойс П. Митчелл еще раз напоминают о главных достижениях «баландирующего искусства» Шиллера. Его драматическое повествование о Вильгельме Телле лишено какой бы то ни было надуманности и сконструированности, — напротив, в нем все естественно и просто до «трюмфа правдоподобия». Такова собственно поэтика шиллеровского фольклоризма — поэтика точно найденного художественного равновесия между личным и фольклорным элементом драматургического творчества. Таков великий урок Шиллера-художника, сумевшего увидеть, высоко оценить и мастерски использовать богатство фольклорной характерологии.

Несомненно, что каждая из упоминаемых в этом обзоре статей по-своему любопытна и полезна, содержит те или иные неординарные наблюдения и в известной мере расширяет и уточняет историко-литературное понимание фольклорных связей реализма. Авторы журнальных исследований высказывают немало ценных соображений по проблемам поэтики литературно-художественного фольклоризма. При должном критическом отношении к формалистической и позитивистской методологии этих работ (менее всего последнее замечание касается статьи Роджера Е. Митчелла и Джойса П. Митчелла) советские специалисты могут извлечь из них безусловную пользу.



Фольклор как искусство слова. Отв. ред. Н. И. Кравцов. [Вып. I]. М., 1966, 170 стр.; вып. II. М., 1969, 160 стр. (Кафедра русского народного творчества Филологического факультета МГУ).

Перед нами начало большого коллективного труда, задуманного как серия тематических сборников. Первый из них посвящен вопросу об идейно-художественном единстве фольклорного произведения, второй — психологическому изображению в русском фольклоре. В предисловии к первому выпуску намечена и тематика вопросов, которые будут освещены в последующих: «К числу таких вопросов следует отнести жанровую систему фольклора, систему его художественных средств, народные эстетические принципы, проявляющиеся в идейно-художественной специфике фольклора, особенности типизации и средств создания образа человека, соотношение реального и условного, наконец, вопрос о художественном методе народно-поэтического творчества» (I, стр. 3—4).

Первый выпуск открывается и завершается двумя общепроблемными статьями Н. И. Кравцова. Авторы остальных статей посвятили их конкретному анализу отдельных произведений. Это волшебная сказка «Царевна-лягушка» (В. П. Аникин), былина об Илье Муромце и Соловье-разбойнике (Ф. М. Селиванов), лирическая песня «Подуй, подуй, погодушка» (С. Г. Лазутин), тюремная песня «Ты воспой, воспой, жавороночек» (В. Г. Назарова-Шомина), баллада «Муж-солдат в гостях у жены» (Н. И. Кравцов) и «Сказ о братьях Венгерových» (Н. Г. Михайлова). Каждая из этих статей ставит своей целью проиллюстрировать основные тезисы на своем конкретном примере.

Аналогично построен и второй выпуск. Он открывается общетеоретической статьей Н. И. Кравцова, далее искусство психологического изображения демонстрируется на примере отдельных жанров: в сказках о животных (В. П. Аникин), волшебных сказках (П. Г. Богатырев), социально-бытовых сказках (Н. И. Савушкина), в былинах (Ф. М. Селиванов), в исторических песнях (А. В. Кулагина), частушках (Л. А. Астафьева), в современных народных песнях (В. М. Потяпин).

Уже одни только эти тематические перечни свидетельствуют о большой целеустремленности ведущей работы. То обстоятельство, что усилия целого ряда исследователей столь дисциплинированно и последовательно концентрируются на разностороннее рассмотрение одного вопроса, затем следующего — большое достижение для нашей фольклористики.

Надо сказать, что при всем различии конкретного материала и неизбежных индивидуальных особенностях исследовательского почерка единство действительно (за немногими исключениями) достигнуто. Это не внешнее, а внутреннее единство исследовательских устремлений, которое, если оно будет столь же отчетливо со-

храняться и в дальнейшем, обещает обеспечить этой серии сборников заметное место в нашей фольклористической литературе.

Само название серии указывает на то, что фольклор рассматривается в аспекте, который практически смыкается с литературоведческим изучением письменного словесного искусства. Соответственно этому авторы оперируют привычными для литературоведов категориями и терминами. Но в отличие от многих работ литературоведческих и фольклористических традиционные термины и категории используются здесь с очевидным стремлением к точности и однозначности. Это, казалось бы, простое и необходимое требование, к сожалению, забывается довольно часто исследователями, склонными демонстрировать способность «говорить красиво» — при неспособности говорить точно. Соблазну такого рода чаще всего поддаются авторы работ, в которых фольклор или литература трактуются, если можно так выразиться, «собственно искусствоведчески». Перед нами как раз «искусствоведческое» рассмотрение фольклора, почти начисто лишенное этого недостатка. Правда, подчас стремление к определенности оборачивается, пожалуй, элементарностью некоторых суждений и выводов: задачи научного исследования оказываются как бы совмещены с задачами учебного пособия.

Впрочем, и простые истины полезно бывает повторять и демонстрировать на практике обязательности, казалось бы, твердо установленных, но далеко не всегда еще соблюдаемых исследователями приемов. К числу их относится необходимость учета всех вариантов изучаемого фольклорного произведения. В первом выпуске с разной степенью полноты это требование выдерживается при анализе художественной целостности отдельных произведений, избранного в качестве примера произведений того или иного фольклорного жанра.

В трудном положении оказалась автор статьи, посвященной «Сказу о братьях Венгеровых», поскольку рассказы, основанные на воспоминаниях очевидцев, являются не жанром фольклора, а материалом, на основе которого лишь иногда фольклорные произведения со временем появляются. Перед автором статьи оказались не варианты фольклорного произведения, а немногочисленные «рассказы об одном и том же событии или лице» (I, стр. 157), в данном случае — «о Венгерове и событиях того времени, надолго запечатлевшихся в памяти жителей села» (I, стр. 142). Справедливо заметив, что такие рассказы публикуются обычно без соблюдения необходимой точности, и даже в литературной обработке, автор остановила свой выбор на тексте, запись и публикация которого выполнены в 1950-х годах А. И. Лазаревым. Оказалось, что этот текст является «сложным, неоднородным по своей природе», но «обладает тенденцией к идейно-художественному единству, которая проявляется в разных его элементах с большей или меньшей последовательностью» (I, стр. 159). Специфика материала этого рода такова, что здесь, может быть даже в большей степени, чем для изучения собственно фольклорных произведений, необходимы полные записи на магнитофон. В противном случае искусствоведческий подход в исследовании, каким бы оно ни было квалифицированным и объективным, может оказаться фактически направлен не непосредственно на объект, а на его отражение в сознании собирателей и издателей.

Поставив в центр своих исследовательских задач выяснение того, каким конкретно образом «законы красоты» проявляются в фольклоре, авторы проводят весьма важную работу. Трудно не согласиться с Н. И. Кравцовым, когда он пишет, например, что «о том, как изображаются в былинах, сказках, песнях думы и чувства человека, как проявляются его переживания и настроения, его отношение к жизни и к людям, его эмоциональное восприятие природы и быта, сказано в работах фольклористов мало и лишь в общем виде» (II, стр. 9).

Авторы второго выпуска постарались восполнить этот пробел. Как бы резюмируя достигнутый результат, редактор сборника пишет: «Естественно, что искусство психологического изображения в литературе значительно богаче, глубже, тоньше, нежели в фольклоре. Но следует помнить, что, во-первых, и в фольклоре много своеобразного и тонкого, а во-вторых, многое из того, что так ярко проявлялось в литературе, зародилось в фольклоре. Это передача внутреннего состояния во внешности человека, объяснение духовных движений жизненными обстоятельствами и, напротив, мотивировка переживаниями поступков героев, передача эмоциональной реакции, борьбы чувств и их взрывы, раскрытие чувств в сюжете, самохарактеристике, авторском определении, отзывах других персонажей и образе лирического героя» (II, стр. 35).

Из приведенного вывода достаточно ясно, насколько ценна проделанная работа. Хочется пожелать авторскому коллективу, состоящему в основном из опытных преподавателей фольклора МГУ, дальнейшего в ней успеха. Думается, что он будет еще более осязаемым, если авторы этих исследований в еще большей мере постараются учитывать динамику самого фольклора, дистанцию между первобыт-

ным и средневековым художественным сознанием, отразившимся, например, в былинах и тем, которое отразила, скажем, частушка и современная лирическая песня.

С. Н. Авбелев.



М. И. Стеблин-Каменский. Мир саги. Л., 1971, 139 стр.

Значение этой небольшой по объему книги далеко выходит за рамки, очерченные ее заглавием. По существу перед нами попытка не только реконструировать духовный мир «саг об исландцах», но вообще вскрыть наиболее важные для литературоведа и фольклориста особенности средневекового сознания, особенности, отраженные как произведениями средневековой письменности, так и — может быть в еще большей степени — фольклором, который дошел до нас не только в средневековых записях и обработках, но и в живой традиции. Не попытавшись проникнуть в суть тех кардинальных порой отличий, которые существуют в, казалось бы, элементарно-общечеловеческих представлениях между нами и теми, кто создавал дошедшие до нас произведения средневекового фольклора, мало результативно анализировать эти произведения с помощью традиционной методики, полностью оправдывающей себя в изучении литературы XIX в. Пафос работы М. И. Стеблина-Каменского как раз и состоит в том, чтобы продемонстрировать на конкретном материале важнейшие из таких отличий и показать, каким образом непонимание или игнорирование их неизбежно ведет к модернизации (а порой — и вульгаризации) словесного искусства прошедших эпох. Именно этим прежде всего работа представляет не только познавательный, но и методологический интерес для фольклористов.

«Мир саги» — книга научно-популярная, написанная остроумно и интересно. Но она — антипод книг, в которых бойкий на перо автор «популяризирует» и компилирует более или менее удачно достижения серьезных ученых (забывая уведомить читателей, что из написанного принадлежит в сущности не ему). М. И. Стеблин-Каменский — крупнейший у нас специалист в области скандинавской филологии. Его обращение к научно-популярному жанру, начатое хорошо известной книгой «Культура Исландии» (Л., 1967), закономерно и обоснованно. В предисловии как к первой, так и ко второй из этих работ автор пишет: «Популярная форма изложения принята в книге не потому, что она дает право обходить трудные проблемы или упрощать их, а, наоборот, потому, что она позволяет сосредоточиться на сущности рассматриваемых проблем» («Мир саги», стр. 3). Детальное их рассмотрение можно найти в специальных работах автора, а, «подводя итоги своих исследований в области истории духовного мира человека, автор снова обращается к широкому кругу читателей, а не только к ученым специалистам» (там же).

Широкий круг читателей — это, в частности, и «ученые специалисты» по русскому фольклору — постольку они не являются таковыми же в области скандинавской филологии. Нет смысла пересказывать здесь содержание отдельных глав, достаточно сказать, что они посвящены конкретной демонстрации того, насколько существенно отличались в средневековом сознании такие, например, — если пользоваться модной теперь терминологией, — «опозиции», как жизнь и смерть, добро и зло, индивид и общество. Прочсть эти главы совершенно необходимо каждому, кто обращается, например, к изучению художественной специфики былинного эпоса и вообще — любого жанра, существовавшего у нас в раннем средневековье.

Стоит коснуться здесь специально двух таких «опозиций» — правда в жизни и в эпическом словесном творчестве, форма и содержание. Автор убедительно демонстрирует, что столь привычные для нас понятия художественной правды и художественного обобщения действительности совершенно чужды средневековому сознанию. Дело отнюдь не в том только, что не существовало литературоведов, оперировавших подобного рода понятиями. Серьезного внимания читателя или слушателя заслуживало только то, что осознавалось этим читателем или слушателем (и в такой же степени — писателем или исполнителем) как собственно правда — т. е. то, что действительно произошло. Однако словесное описание реальных событий, совершенно адекватное действительности, практически невозможно. Невозможно, например, без помощи магнитофона или других подобных средств точно передать речи реальных персонажей. Тем более — то, что было произнесено в ситуациях, все персонажи которых погибли прежде, чем могли подробно поведать о происшедшем кому-либо из оставшихся в живых. Между тем повествование о событиях должно быть по возможности достаточно полным. Повество-

ватель прибегал к бессознательному домыслу. Он был убежден, что все происходило именно так, как он рассказывает.

Домысливались, как правило, не сами факты, а детали — подобно тому, как это имеет место в современных рассказах очевидцев. Даже в тех случаях, когда каждый из очевидцев одного и того же события стремится к максимальной точности своего рассказа, рассказы разных людей, совпадая в главном, разнятся в фактических деталях (не говоря уже о разнице в их изложении). Последующие передатчики этих рассказов слепь и рядом домысливают кое-что уже от себя, как бы восполняя недостававшее для полноты картины в услышанном ими рассказе. Все это — элементарные истины для любого серьезного исследователя современной устной прозы, но об этом, к сожалению, часто забывают те, кто берется анализировать средневековые тексты. Тогда почти любая деталь повествования может трактоваться как «художественная деталь», демонстрирующая литературное мастерство, а весь рассказ, цель которого на самом деле состояла в стремлении точно передать правду факта, может расцениваться как явление «стихийного реализма» (или по меньшей мере — «реалистичности», либо «элементов реалистичности») и оцениваться в зависимости от того, насколько похожей оказывается эта средневековая «реалистичность» на текст реалистического романа XIX в.

«Персонажи „саг об исландцах“ — пишет М. И. Стеблин-Каменский, — отличаются от частных лиц реалистического романа прежде всего тем, что они синкретическая, а не художественная правда. Следовательно, в представлении людей того времени они были правда в собственном смысле слова, а не обобщение, не типы. Другое дело, что в силу наличествовавшего в них скрытого вымысла они могли быть фактически обобщением, хотя и не осознанным. Поэтому в „сагах об исландцах“ все же есть типы: свирепые берсерки, интриганы и злодеи, сеющие раздор, женщины, побуждающие к мести, колдуньи т. д. Как правило, однако, — подчеркивает автор, — они второстепенные персонажи и среди лиц, действующих в сагах, их ничтожное меньшинство. Основные же персонажи в „сагах об исландцах“, как например Эгиль, Храфкель, Ньяль или Сноорри Годи, обычно сложнее, индивидуальнее и жизненно правдивее, чем любые литературные типы» (стр. 67).

М. И. Стеблин-Каменский подробно демонстрирует, почему именно существует «внешнее сходство между объективностью „саг об исландцах“ и некоторыми художественными приемами, применяемыми в современной реалистической литературе с целью создать иллюзию объективности» (стр. 69). Автор показывает, что «реализм литературы нового времени относится к реализму саг как правдоподобие к правде» (стр. 55).

С этим связано соотношение формы и содержания: «Если прозаизм стиля реалистической литературы нового времени — это форма, осознанная на фоне противоположной ей формы, то прозаизм „саг об исландцах“ — это форма, не осознанный как таковая и не ограниченная от содержания» (стр. 59). М. И. Стеблин-Каменский приводит слова А. Хойслера, справедливо писавшего, что рассказчик саги «думает только о содержании и хочет передать его в чистом виде». При всем том, как подчеркивает сам М. И. Стеблин-Каменский, в стиле этих саг «есть то высокое искусство, которое возможно только при неосознанном авторстве и суть которого в том и заключается, что оно незаметно» (там же).

«Саги об исландцах» — разновидность преданий, письменно зафиксированная в XIII—XIV вв. Это огромный материал для сопоставлений со средневековыми преданиями, зафиксированными несравненно менее полно у других народов, и с преданиями, зафиксированными фольклористами в XIX и XX столетиях. Актуальная у нас особенно сейчас проблема соотношения художественного и познавательного начала в так называемой «несказочной прозе» может быть убедительно решена только при условии достаточно широких сопоставлений. Широких не только географически, но и хронологически. В этом отношении (как и в ряде других) рецензируемая книга М. И. Стеблина-Каменского представляет первостепенный интерес.

С. Н. Азбелев.



Б. Н. Путилов. Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование. М., 1971.

Предмет и метод исследования определены названием рецензируемой книги, цель исследования сформулирована во «Введении»: «... способствовать современной разработке комплекса существенных и сложных проблем истории фольклора, в част-

ности истории эпического творчества отдельных народов, регионов и в целом эпоса как специфического раздела народной поэзии» (стр. 20—21). Особенность исследования вытекает из глубокого убеждения автора в том, что славянский классический народный эпос не может быть понят «вне учета его связей с предшествующим эпическим наследием» (стр. 18).

Определив критерии выделения архаических элементов и слоев, играющих, по мнению автора, эпособразующую роль, Б. Н. Путилов стремится реконструировать сопоставимую историю русского и южнославянского эпоса в ее динамике и национальном своеобразии. Картина движения из архаической догосударственной эпохи образов, мотивов, сюжетов, их трансформаций и разветвлений в русских былинах и южнославянских юнацких песнях получилась впечатляющей (и в определенной степени не новой). От образов змеев, чудовищ, великанов, фантастических представлений о мире до «осознания истории как реальности и выработки реального отношения к ней» (стр. 279) — таков путь развития славянского эпического творчества. Этот путь, отмечаемый типологическими соответствиями в каждом из эпосов, читатель видит преимущественно в эволюции, свободной от конкретной истории народов.

В соответствии с типами эпики, выделенными Б. Н. Путиловым в славянском эпосе, книга состоит из трех разделов: 1) Фантастико-исторический эпос, 2) Героико-исторический эпос, 3) Реально-исторический эпос. Освещение материала в каждом разделе, при однотипности заглавий и подзаглавий, неравномерно и неоднородно. В первом разделе основное внимание сосредоточено на образах, мотивах, ситуациях; во втором автор занимает главным образом темы и сюжеты в их целостности; в третьем дается относительно краткая характеристика групп произведений (былины о татарском нашествии, песни Косовского цикла). Во «Введении» автор оговаривается, что предложенная типологическая классификация «не вполне совпадает с реальной историей эпоса» (стр. 22). Я бы уточнил: иногда противоречит ей. Сам автор признает, например, песни об исцелении Марка Кралевича и Ильи Муромца относительно поздними, но они рассматриваются в первом разделе, поскольку содержат архаические мотивы.

В. М. Жирмунский заметил в свое время: «... змеборчество — один из древнейших сюжетов богатирской сказки. Из этого не следует, однако, ничего относительно древности этого сюжета в былине о Добрыне и змее, тем менее — относительно древности самой былины».¹ Приравнивание отдельных составляющих произведения к целому произведению ярко сказалось в первом разделе. Например, в главе «Былины об Идолище и о Змее Тугарине» убедительно прослеживаются генезис и эволюция образов врагов-чудовищ, и все же былины в их многосторонних связях не видно. Образы Идолища и Тугарина очень важны, но первого не было бы вне его встречи с Ильей Муромцем, а Алеша Попович как богатырь не состоялся бы без Тугарина. Д. С. Лихачев, проследив эволюцию местного ростовского храбра начала XIII в. Александра Поповича в общерусского киевского богатыря эпохи Владимира I, убедительно раскрыл конкретно-исторические связи складывающегося былинного образа с действительностью, в том числе с «эпическим сознанием», формируемым этой действительностью.² Но и о работе Д. С. Лихачева, концентрирующей внимание на эволюции образа Алеши, тоже нельзя говорить как об исследовании былины в ее целостности.

При признании факта убежденности творцов и исполнителей эпических песен в достоверности изображаемого в них лейтмотивом сквозь книгу проходит мысль о неисторичности персонажей, сюжетов, ситуаций, эпического пространства. В проекции на знания нашего времени все эпические представления о жизни народов и государств, об их окружении далеки от подлинного историзма. В эпической географии, допустим, нет «конкретности и эмпирической осязаемости». Но уже одна номинация «чужих» земель (стр. 121—122) в юнацких песнях (Арапская, Латинская, Турецкая и др.) и в былинах (Литовская, Ляховитская, Золотая или Большая Орда и др.) свидетельствует об историзме географических понятий в той степени знания и обобщения, которая была достигнута средой бытования эпоса. Следствием положения о «схематичности и условности» исторических представлений в эпосе явилось то, что реальная, живая история выглядит очень отдаленным, схематичным и условным фоном поэзии, а развивающейся реальностью оказываются самостоятельно живущие образы, мотивы, сюжеты.

Мимходом, но довольно часто Б. Н. Путилов говорит о бесполезности и бесперспективности поисков летописных соответствий в эпосе. С моей точки зрения, сравнительное изучение эпоса просто невозможно без корректирования той самой

¹ В. Жирмунский. Народный героический эпос. М.—Л., 1962, стр. 95.

² Д. С. Лихачев. Летописные известия об Александре Поповиче. ТОДРЛ, VII, М.—Л., 1949, стр. 17—51.

историей, которая известна преимущественно из письменных источников. Современные исследователи эпоса воольно или невольно опираются на позитивные наблюдения и выводы, полученные при проецировании эпоса на конкретную историю. О летописных источниках эпических песен серьезно говорить не приходится. Общий же реальный источник летописей и славянского эпоса — история народов в эпоху становления, расцвета раннего феодализма и борьбы за национальную независимость — вне сомнения.

«Эмпирический материал истории, — читаем на стр. 125, — не являясь для эпоса исходным (курсив мой, — Ф. С.), подчиняется его художественной системе и в соответствии с особенностями этой системы подвергается переработке». Это положение — одно из краеугольных для книги — расходится с положениями даже тех ученых, пристрастие которых к методам исторической школы исключается. А. Н. Веселовский утверждал: «...реальный факт подвига и облик исторического героя усваивается песней сквозь призму тех образов и схематических положений, в формах которых привыкла творить фантазия».³ Формулировка В. М. Жирмунского: «...русские былины и южнославянские юнацкие песни... изображают историческое прошлое народа, сохранившееся в его памяти в формах монументальной героической идеализации».⁴ При различной трактовке соотношения эпоса с современностью оба ученых признавали «материал истории» исходным.

В эпосоведении нашего времени отступила на второй план гипотеза А. Н. Веселовского об обрядовом происхождении эпоса. Но своеобразие «художественного принципа» былины и юнацких песен не объяснить только традициями архаического эпоса и сказок. Обрядовые песни (величальные и корильные) могли представить любого человека всемогущим красавцем или уродом, даже сказочным чудовищем. Возможность возвышения или снижения реальных деятелей с помощью поэтики эпоса, в ряде моментов смыкающейся с поэтикой обрядов, вряд ли оспорима. И общественные функции исполнения эпических произведений, с современностью почти не соприкасающихся, сводятся к нулю.

Убежденность в плодотворности метода исследования необходима для ученого. И все же ограничение понятия «историзм» едва ли способствует приближению к истине. В конце разбора одного из сюжетов Б. Н. Путилов пишет: «Топонимика и исторические реалии, возможно, что-то и могут объяснить в поздней эволюции и судьбе сюжета «Королевичей из Крякова», но... уяснить глубинное содержание былины позволяет лишь ее сравнительный анализ» (стр. 249). Выявление сравнительным методом связей с предшествующей традицией и со сходными сюжетами помогает познать генезис и эволюцию произведения, определяемого создавшей его эпохой, признаки которой обозначены и историческими реалиями и отражены топонимикой. Последние для раскрытия «глубинного содержания» не менее ценны.

В связи с распространением в последние годы термина «эпическое сознание» и применением его в книге возникает ряд вопросов. Каков объем этого понятия? Только ли с эпическими видами народного творчества оно связано? Существовали ли другие формы сознания в эпоху «эпического сознания»? «Илья Муромец и Соловей-разбойник, — утверждает Б. Н. Путилов, — как художественные типы отражают разные моменты в развитии эпического сознания...». Является ли эпическим сознание, соединившее в одном произведении эти образы и создавшее образ эпического события? (Еще один момент в развитии эпического сознания?..). А не историческое ли это сознание, реализуемое в художественных формах эпоса? И т. д., и т. п.

Специалисты, которые будут заниматься произведениями, затронутыми в книге, не пройдут мимо новых трактовок эпических образов и сюжетов, согласятся либо поспорят с автором. Краткая рецензия на разбор конкретных интерпретаций былины не претендует.

Однако нельзя скрыть того, что впечатление от книги, являющейся необходимым и интересным звеном в цепи исследований славянского эпоса, двойственно. С одной стороны, богатый материал, демонстрация относительных возможностей сравнительно-типологического метода исследования, а с другой — теория отражения в эпосе самостоятельно развивающегося архаизированного эпического сознания, допускающего в себя историческую действительность в микроскопических дозах. Умаление значения конкретной истории народов в развитии эпоса результативности сравнительных разысканий не обогащает.

Ф. М. Селиванов.



³ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. 2, вып. 1, СПб., 1913, стр. 5

⁴ В. Жирмунский. Народный героический эпос, стр. 44.

Стефана Стойкова. *Български народни гатанки*. София, 1970, 804 стр.; *Загадки*. (Баларуская народная творчасць). Складальнікі М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі. Рэдактар тома А. С. Фядосік. Мінск, 1972, 448 стр.

Для успешной разработки проблемы сравнительного изучения фольклора славянских народов необходимы надежные, достаточно полные, научные издания текстов народно-поэтических произведений. Издание славянских загадок долгое время ограничивалось публикацией отдельных собраний, не дающих достаточно полной картины жизни жанра. Поэтому появление каждого сводного сборника народных загадок вызывает особое удовлетворение.

За последнее десятилетие опубликованы четыре таких сборника загадок.¹

Различные по научному аппарату, характеру и составу указателей, систематизации материала, все они отражают стремление составителей дать по возможности исчерпывающие публикации народных загадок по записям и изданиям последнего столетия. Остановимся на двух последних.

Сборник Стефаны Стойковой «Български народни гатанки» открывается обширной вступительной статьей, довольно подробно характеризующей не только принципы издания и отбор материала, но и сам жанр, состояние его изучения, собрания и публикации, его особенности, связи с другими жанрами фольклора и литературой. Ст. Стойкова не новичок в области изучения загадок. Ей принадлежит обширная монография «Български народни гатанки» (София, 1961). Статья, предосланная сборнику, во многом продолжает и развивает исследование, начатое монографией. В ней тщательно рассмотрены тематические группы загадок, охватывающих природу, быт и трудовую деятельность человека. Материал в сборнике расположен согласно этим тематическим группам. Такой принцип давно утвердился в практике издания славянских загадок и дает возможность четко и стройно расположить тексты, так как согласуется с самой природой загадок.

В сборнике опубликовано 3543 загадки, включая вопросы-шутки и загадки-задачи, помещенные которых в сборники загадок стало традицией. Традиционно, впрочем, и сомнение, следует ли это делать: ни шутки, ни задачи собственно загадками не являются. Вопрос этот требует изучения, возможно, на сравнительном материале разных народов.

Загадки и отгадки сосредоточены в центральной части сборника. Отгадка следует непосредственно за загадкой, а сведения о вариантах сообщаются в комментариях. Помещение отгадки непосредственно за загадкой не только облегчает пользование материалом сборника, но отражает одну из характерных особенностей жанра — тесную связь загадки с отгадкой. Без отгадки загадка разрушается (в том числе нередко нарушается связь и целостность формы). Загадка требует и подразумевает отгадку, причем в живом бытовании наблюдается даже соревнование на скорость отгадывания. Поэтому вынесение отгадок в специальный указатель в научном издании нельзя считать целесообразным.

Весь справочный аппарат вынесен в конец книги и занимает ее четвертую часть. Здесь имеются: 1) список переименованных географических пунктов; 2) примечания, где указан источник публикуемой загадки и источники вариантов, место записи загадки и ее вариантов; 3) список принятых сокращений названий печатных и рукописных источников; 4) реестр имен и названий, встречающихся в загадках, т. е. предметно-образный указатель; 5) словарь малопонятных и диалектных слов.

Список переименованных названий сел и районов очень полезен. Он дает возможность лучше представить географию распространения загадки. Необходимо отметить, что болгарская фольклористика имеет более полные сведения о географии записи и распространения загадок, чем русская. Об этом свидетельствует комментарий к сборнику. Если для русских загадок не всегда возможно назвать даже область, где записана загадка, то в комментарии к сборнику болгарских загадок место записи указано всюду. Комментарием не легко пользоваться из-за его предельной краткости и условности. Правда, лаконизм вызван необходимостью дать максимум сведений в сжатой форме. Ключ для расшифровки комментария дает список условных сокращений. Но в целях предельной экономии при сокращенном

¹ Загадки (Українська народна творчість). Упорядкування, вступна стаття та примітки І. П. Березовського. Київ, 1962, 512 стр.; Загадки (Памятники русского фольклора). Издание подготовила В. В. Митрофанова. Ответственный редактор Б. Н. Путилов. Л., 1968, 256 стр.; Ст. Стойкова. Български народни гатанки. София, 1970, 804 стр.; Загадки. (Баларуская народная творчасць). Складальнікі М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі. Рэдактар тома А. С. Фядосік. Мінск, 1972, 448 стр.

названия сборника или архива в комментарии указывается только цифра, а обозначение (стр. №, кн.) опускается. И хотя в списке сокращений все эти обозначения есть, их не следовало опускать в комментарии, так как расшифровка цифры без этих обозначений не всегда надежна.

Указатель имен и названий, встречающихся в самом тексте загадки, — редкость для изданий славянских загадок. Например, его нет в больших сводах русских загадок, а такой указатель весьма полезен. По существу это подступ к систематизации и изучению образов в загадках, что давно следовало бы сделать.

Трудно судить о полноте использования материала при составлении сборника, но можно с уверенностью сказать, что сборник, включающий такое количество загадок, базирующийся на столь большом охвате печатных и рукописных источников, подытоживающий большую и кропотливую работу, впервые появился в болгарской фольклористике.

Не менее ценным научным пособием, впервые так обширно представившим белорусские народные загадки, является сборник «Загадки», составленный М. Я. Гринблатом и А. И. Гурским. Во вступительной статье А. И. Гурского рассматривается история собрания, публикации и изучения белорусских загадок, а также особенности их как жанра народно-поэтического творчества. Статья вводит читателя в материал, отражает взгляд составителей на него.

Загадки систематизированы по тематике отгадок, как и в сборнике Стефаны Стойковой, хотя тематические группы здесь иные. Особенностью сборника является выделение в специальный раздел загадок советского времени. Этот раздел представляет для составителей большие трудности. Стоило включить в него загадки, которые могли быть составлены и бытовать не только в наше время, и весь замысел оказывался под ударом.² Старые традиционные загадки бытуют в наше время, включение в раздел советских хотя бы части их можно оправдать. Но тогда трудно объяснить, почему не включаются и все остальные традиционные загадки, отсутствие записей может быть чистой случайностью, загадка — живой, активно бытующий жанр. Составители внимательно отнеслись к своей задаче и включили в раздел «Загадки савецкага часу» преимущественно те, которые могли быть созданы в наше время, относятся к предметам и понятиям, вошедшим в быт после Великой Октябрьской революции. К сожалению, некоторых неуязок и просчетов они все-таки не избежали. Так, например, загадки про паровоз, пароход, газету, штык, пулю, пушку вполне могли бытовать и до 1917 г. в любых вариантах. Об этом свидетельствует и материал сборника. Так, загадка про пароход, взятая из сборника 1890 г. (№ 2898 рецензируемого сборника), почти дословно совпадает с № 3420 из раздела советских загадок. Почти дословно совпадают и загадки про паровоз (№ 2903 и 3417). Одинаковые загадки про пистолет с указанием на разные источники помещены среди традиционных (№ 1766) и советских (№ 3388). Неясно, почему загадки про календарь, записанные в 1959, 1960 и 1968 гг., помещены в отделе традиционных (№ 3066—3067), а загадки про календарь, записанные в 1964 г. (№ 3472—3475), отнесены в раздел новых. Кроме того, введение отдела загадок советского времени несколько нарушает принятый принцип классификации материала в сборнике, вводя критерий времени создания загадки, критерий исторический и генетический, которые нигде в первом разделе не учитываются.

Раздел загадок нашего времени получился довольно богатым, что может свидетельствовать о чрезвычайной активности жанра загадки у белорусского народа, вероятно значительно большей, нежели у русских. Следует, однако, учесть, что многие варианты, включенные в этот раздел, существуют в единственной записи или публикации и не вошли в активное бытование, а многие вообще не бытовали в устной передаче, будучи сочинены и напечатаны однократно в газете. Не случайно комментарий к этому разделу ограничивается общими описаниями и не включает конкретного материала.

В корпусе сборника вслед за загадкой помещена не только отгадка (о рациональности такого размещения материала говорилось выше), но и указан ее источник. Это нарушает цельность восприятия материала, но позволяет облегчить комментарий и ввести в него некоторые общие суждения о группах загадок и пояснение к непонятным словам и образам.

Научный аппарат сборника, кроме комментария, составляют: 1) список сокращений названий использованной литературы, а также названий областей и районов; 2) указатель собирателей. Все это дает необходимые дополнительные сведения для понимания загадок и комментария. Но этот научный аппарат недостаточен, необходимо было бы дать указатель отгадок, хотя это и увеличило бы объем сборника.

² Так случилось в сборнике украинских загадок, составленном И. П. Березовским (см. рецензию: Советская этнография, 1963, № 5, стр. 166).

Без такого указателя в материале трудно ориентироваться. Кроме того, трудно понять и многие сокращенные сведения об источниках публикуемых загадок и вариантов их, например: 1946, Староб.; 1959, Гом. Надо полагать, что это обозначение года и района записи. Хранятся же материалы, видимо, в Институте искусствоведения, фольклора и этнографии в Минске. Следовало бы указать шифры использованных коллекций, хотя и это увеличило бы объем.

Несмотря на некоторые недочеты, сборник белорусских загадок станет пособием не только при изучении загадок белорусского народа, но и при сравнительном исследовании фольклора славян. Сборник хорошо оформлен, снабжен немногочисленными, но выразительными иллюстрациями. Он входит в серию «Беларуская народная творчасць», издаваемую Институтом искусствоведения, этнографии и фольклора Белорусской Академии наук. Уже опубликовано пять томов серии. Научная общественность с нетерпением ждет выхода в свет последующих сборников. Значение работы, проводимой сотрудниками Института в деле собирания, сохранения и публикации произведений народного творчества, трудно переоценить. Белорусский народ создал прекрасные поэтические произведения, и весьма важно с максимальной полнотой опубликовать это бесценное богатство.

В. В. Митрофанова.



С. А. Каскабасов. *Казахская волшебная сказка. Алма-Ата, 1972, 259 стр. (АН КазССР, Институт литературы и искусства им. А. О. Ауэзова)*

В изучении богатейшего казахского фольклора намечается переход от общих оценок и описаний к дифференцированному и углубленному изучению его жанров. Книга С. А. Каскабасова — примечательный факт в явлениях этого ряда. К неоспоримым достоинствам первого в казахской фольклористике монографического исследования жанра необходимо прежде всего отнести реализованное убеждение автора в том, что, только опираясь на всю полноту материалов, можно успешно решить такие вопросы, как «характер сказочного сюжетосложения, популярность того или иного сюжета, закономерность трансформации как сюжета, так и жанра», а также выделить «типичное в исследуемом объекте и избежать односторонних решений» (стр. 18).

Книга имеет стройную композицию: от общего знакомства с репертуаром казахской волшебной сказки, ее места и бытования в жизни казахского народа автор органично переходит, следуя методологии историко-генетических исследований В. Я. Проппа, к выяснению реликтов феодальной действительности в сказке и в казахском быту, а затем и к влияниям более позднего времени, прослеживая, таким образом, судьбы происхождения и дальнейших функциональных и эстетических трансформаций отдельных образов, мотивов, ситуаций. Особенно интересны в этой связи наблюдения автора над функциями и особенностями мифологического персонажа жалмауыз-кемпир — казахского аналога русской бабы-яги (стр. 70—81) и древнего, но удивительно живучего и в быту и в сказке баксы-шамана (стр. 101—103).

В книге подробно отмечены и проанализированы отражения общественной жизни казахов в сказке: институты и обычаи патриархального рода (стр. 112—122), проникновение мусульманства и религиозное двоеверие казахов (стр. 122—125). Тонкое объяснение дает С. А. Каскабасов характерной композиционной особенности казахской сказки: наличие в ней эпилогов. «В сказках родовой коллективизм проявляется как родственное чувство, — пишет автор, — если отец или старший брат не закончили начатого дела, его должен завершить сын или младший брат... Вот почему во многих казахских сказках имеются эпилоги, повествующие о делах и подвигах сына или младшего брата, который доводит до конца начатое старшим...» (стр. 116).

Отдельная глава посвящена анализу образов казахской волшебной сказки. Наиболее древним ее героем является охотник-стрелок (аншы-мерген), освобождающий землю от чудовищ. В период межродовых войн «победитель чудовищ приобретает черты воина, богатырь-охотник становится богатырем-воином» (стр. 131), приближаясь по своим качествам к богатырю героического эпоса. Характеризуя образ другого основного героя казахской волшебной сказки — младшего сына, —

С. А. Каскабасов показывает, что казахский материал вносит коррективы в концепцию Е. М. Мелетинского о причинах идеализации этого героя в сказках (см.: Е. М. Мелетинский. Герой волшебной сказки. М., 1958). Изучая свидетельства историков и этнографов, автор приходит к выводу, что у казахов младший сын идеализировался в сказках и до того, как распад родовых отношений превратил этого привилегированного члена семьи в обездоленного. Поэтому С. А. Каскабасов различает два этапа идеализации младшего сына в казахской сказке: «а) ранний этап — идеализация младшего сына как хранителя родовых традиций в период расцвета родового строя; б) поздний этап — идеализация младшего сына в период распада родовых устоев, так как на данном этапе младший сын уже притеснен, социально обездолен» (стр. 139).

Рассматривая помощников героя, автор особо останавливается на специфически восточном помощнике — змее и устанавливает, что образ этот в сказках восходит к тотемистическим представлениям казахов (стр. 153—159). Позднейшие времена вводят в сказку человеческих помощников, наиболее популярный из них — старик-аксакал, аналогичный эпическому аруаху; исламизация казахов принесла мусульманских покровителей, сохраняющих часто, впрочем, функции родовых (стр. 159—173). Сходные трансформации претерпевают и противники героя: мифологические чудовища сменяются родовыми, а затем и классовыми врагами (стр. 173—189).

Глава о поэтике казахской волшебной сказки построена на ее сравнении с русской волшебной сказкой. Основное внимание здесь уделено композиции сказки, которая рассматривается не как формальная структура, а как важнейшее художественное средство реализации сказочных идеалов. Сравнительный анализ позволяет автору вскрыть композиционные особенности казахской сказки (отсутствие присказок и балагурных концовок, наличие прологов и эпилогов, своеобразные черты в эпической части), которые он объясняет формами бытования сказки у казахов, общественным укладом и некоторыми другими причинами.

Мы только бегло коснулись самых основных вопросов, рассматриваемых в работе С. А. Каскабасова, — работе, вышедшей на современном научном уровне и опирающейся на превосходное знание казахского фольклора. Появление этой книги отрадно не только в том отношении, что она знакомит читателя со своеобразным сказочным творчеством казахов, но и в том, что она является хорошим подспорьем для исследователя, интересующегося общеславянскими явлениями и вопросами сравнительно-типологического анализа.

А. А. Шайкин.



В. Л. Гошовский. У истоков народной музыки славян. М., 1972

Монография В. Л. Гошовского посвящена вопросу о том, что «представляет народная музыка как источник информации для исторической науки» (стр. 11). В данной работе не воссоздается развернутая картина музыкального творчества далеких предков современных славянских народов. Задача автора состоит в ином. Исследуя генезис некоторых явлений музыкального фольклора, начиная от отделившегося напева и кончая песенным жанром в целом, Гошовский сосредоточивает внимание на вопросе о возможности истолкования их как своего рода исторических документов. Подобный ракурс изучения в значительной мере нов для отечественной музыкальной фольклористики. Этим объясняется необходимость имеющегося в монографии обширного вступительного раздела, посвященного теоретическим проблемам исследования данного типа. В последующих четырех аналитических очерках — «По следам одной свадебной песни славян», «Типы украинских колядок и их структурно-ритмические разновидности у славян», «Коломьечная структура в песнях славян и соседних народов» и «Ассимиляция в музыкальном фольклоре» — автор обращается непосредственно к фольклорному материалу.

Как и каждый исследователь-фольклорист, Гошовский имеет в своем распоряжении народно-песенные мелодии, зафиксированные, в основном, не ранее двух столетий назад. Учитывая к тому же недостаточную достоверность записей по слуху в сравнении с нотировками фонограмм, вполне понятен перенос центра исследования на напевы, записанные в нашем веке. Поэтому в концепции Гошовского исторические гипотезы возникают на основе формального анализа многочисленных образцов песенного фольклора (автор ограничивается исключительно сферой вокальной народной музыки). А вследствие этого важнейшее значение в монографии

приобрел круг вопросов, связанных с методикой анализа структурных элементов песенных напевов, с классификацией и систематизацией музыкального фольклора.

Первую часть книги Гошовский посвящает выявлению черт общности между различными напевами. Далее он рассматривает вопрос о том, возможно ли данные черты считать свидетельством древности исходного музыкального образа. Исследователь только тогда определяет напевы, имеющие выделенные им признаки общности, как несущие историческую информацию об истоках музыки славян, когда он устанавливает их ареал и сопоставляет последний с некоторыми историко-географическими данными.

Автор монографии справедливо полагает, что сравнение напевов в их конкретном облике не дает выхода к широким историко-стилистическим обобщениям, заводит в дебри отдельных эмпирических наблюдений. Он строит свое исследование на основе сравнительного изучения моделей песенных напевов, названных им «песенными типами».

Песенный тип есть «модель генетически связанных, но мелодически часто очень далеких вариантов песен, основными признаками ... (песенного типа, — М. Л.) принято считать ритмическую структуру стиха и ритмическую форму (музыкального, — М. Л.) периода» (стр. 20). Эта модель, таким образом, дает цельное представление о ритмо-тектоническом строении напева, будучи в то же время органично связанной с пониманием песни как словесно-музыкального единства. На конечном этапе моделирования структура песни обозначается посредством различных комбинаций всего лишь двух символов — долгой и краткой слогоног. Количество таких слогоног в группе отражает строение логико-синтаксической стопы словесного текста, а долгота или краткость — музыкальную ритмику.

Рассмотренная система, впервые предложенная К. В. Квиткой,¹ получила развитие в более ранних работах Гошовского, например в сборнике «Украинские песни Закарпаття» (М., 1968). В настоящем исследовании применение этой системы помогло автору выдвинуть ряд интереснейших предположений. В частности, в очерке о колядке автор, выделив пятисложную логико-синтаксическую стопу как основу песенного типа рассматриваемого им жанра,² приходит к выводу, что первоисток украинской колядки песен могли быть еще более древние песни с десятисложным стихом, в настоящее время не сохранившиеся. Если на Украине десятисложная строка закрепились почти исключительно за колядками, то в фольклоре других славянских народов она нашла место и в жанрах эпической и лирической песни. В очерке о коломыйке Гошовский выдвигает гипотезу о четырнадцатисложном стихе 8÷6 как об одном из сохранившихся свидетельств музыкального искусства некогда единого индоевропейского племени. В последнем из очерков книги автор, обращаясь к напевам, значительно более поздним по времени возникновения, показывает путь приспособления заимствованных мелодий к стиливым закономерностям местной традиции. И здесь песенный тип помогает исследователю определить ход этого сложного, малозученного в отечественной фольклористике процесса.³

Все же, думается, иногда в монографии Гошовского ощущается фетишизация песенного типа как основы музыкально-исторических гипотез, что приводит к недоучету других факторов. Так, в свадебном ладкании, о котором идет речь в первом очерке, ясно слышится опора мелодии на гармонию. Как давно уже установлено в музыковедении, это является свидетельством весьма позднего времени возникновения напева. В еще большей степени опора на гармонию свойственна тому напеву, в котором исследователь видит архетип данного свадебного ладкания. Установив ареал распространения рассматриваемого им напева, Гошовский замечает совпадение территории с границами государства белохорватов, существовавшего в X—XI вв. н. э. Но можно ли, как то делает исследователь, на основе одного лишь территориального совпадения, да и то весьма приблизительного, отнестись свадебный напев к этому времени? Ведь многие дошедшие до нас письменные источники эпохи феодализма свидетельствуют о значительнейшей роли в то время монодического, а не гармонического музыкального мышления. Обойти этот вопрос в очерке о свадебной песне было никак нельзя.

Безоговорочное признание песенного типа важнейшим источником исторической информации привело к натяжкам и в очерке о коломыйке. В частности, русские песни, имеющие четырнадцатисложную структуру стиха, по всей видимости, продукт поздней стадии развития национальной песенной культуры. Именно на ма-

¹ К. В. Квитка. Избранные труды в двух томах, т. 1. М., 1971, стр. 48—60, 161—176.

² Там же, стр. 103—160.

³ Специальное исследование по данному вопросу см.: Б. Барток. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966.

териале этих песен, пришедших в Россию в результате воздействия украинской народной музыки, и следовало бы разработать вопрос об ассимиляции, тем более что на стр. 168 на этот процесс указывает и сам автор. Однако эта проблема остается неразработанной, и в результате в монографии русские коломыйки волей-неволей признаются песнями, непосредственно связанными с музыкой ... индоевропейского племени.

Для подтверждения гипотезы об индоевропейском происхождении коломыечной структуры Гошовский совершенно необоснованно отказывает финским четырнадцатидольным напевам во внутреннем сходстве с подлинной коломыйкой, признавая лишь внешнее их совпадение. Но достаточно самого беглого взгляда на нотную таблицу (стр. 199), чтобы увидеть весьма близкое сходство ритмической схемы финских напевов и карпатской коломыйки. В этом плане ритмический рисунок большинства русских коломоек в гораздо большей степени далек от строгого соответствия структуре стиха (соответствие ритма напева ритму словесного текста является в концепции Гошовского важнейшим «пережитком ранней стадии музыкального мышления» — см. стр. 22).

Приведенные примеры показывают, что не всегда найденные признаки сходства и различия удаётся исследователю органично увязать с выдвинутой им же исторической проблематикой. Подчас это сказывается не только в частностях, но и распространяется на одно важное концепционное положение, о чем необходимо сказать подробнее.

Во вступительном разделе монографии исследователь называет время, к которому обращена его работа, — I или II тысячелетие до н. э. К этому времени относятся и известный по различным источникам «комплекс прямых и косвенных аргументов», которые «указывают на то, что народная музыка древних славян была, по-видимому, мелодически развитой, могла отличаться достаточным богатством выразительных средств, жанров, форм и структур» (стр. 45). Однако, судя по материалам аналитических очерков, граница периода «истоков народной музыки славян» простирается от времени индоевропейского племени до XVII—XVIII вв. — процесс ассимиляции баллады о разбойнике Янчиче, возникновение песен куруцев и т. д. Следствие данной неопределенности — отбор фольклорных объектов для исследования. Все ныне существующие в славянском фольклоре песенные жанры автор связывает с древними танцевальными формулами, не освещая многие другие черты достаточно разнообразной музыки древних славян. Он более устремлен к периоду синкретического единства пения и танца, а не к тому достаточно зрелому этапу развития музыкальной культуры, о котором пишет во вступительном разделе. Возможно, так получилось оттого, что автор, не оговорив специально, ограничился в своем исследовании только такими фольклорными явлениями, которые тесно связаны с танцевальной природой. Но, возможно, в данном случае автору не удалось найти органичного единства формально-аналитической и исторической сфер исследования.

Все, что вызывает несогласие, содержится в исторической части книги В. Гошовского. Аналитические описания, выполненные исследователем, наоборот, убеждают своей логикой и продуманностью. Может быть, поэтому данная сторона монографии и вызывает наибольший интерес. В этом смысле книга может служить своего рода технологическим «катехизисом» для молодых фольклористов-музыкантов. Автору, творчески развивающему отдельные положения из трудов музыкантов-этнографов прошлого, удалось показать, к каким интересным результатам может привести кропотливый труд по классификации и систематизации песенного материала. Книгу «У истоков народной музыки славян», оставляющую после чтения отрадное впечатление, можно, без сомнения, считать значительным научным достижением отечественной музыкальной фольклористики.

М. А. Лобанов.



ПОЭТИКА, СТИЛИСТИКА И ЛЕКСИКА РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

(МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ)

СОСТАВИЛА М. Я. МЕЛЬЦ

Предлагаемый обзор, не претендующий на исчерпывающую полноту, содержит сведения о наиболее значительных исследовательских разысканиях, посвященных поэтике, стилистике и лексике русского фольклора и появившихся в советской печати на русском языке в 1966—1971 гг.¹

Материал, расположенный по алфавиту, делится на 14 разделов: 1) Общие вопросы, 2) Заговоры, 3) Обрядовый фольклор, 4) Загадки, 5) Пословицы и поговорки, 6) Сказки и предания, 7) Былины, 8) Исторические песни, 9) Лирические песни, 10) Частушки, 11) Детский фольклор, 12) Ярмарочный фольклор, 13) Рабочий фольклор, 14) Творчество сказителей. Работы каждого автора приведены в хронологическом порядке. Полное библиографическое описание сборников статей дается лишь при первом упоминании книги. Обзор завершается указателем имен.

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

1. Аникин В. П. Возникновение жанров в фольклоре. (К определению понятия жанра и его признаков). — В кн.: Специфика фольклорных жанров. Русский фольклор, X. Отв. ред. В. Е. Гусев. М.—Л., 1966, стр. 28—42. (АН СССР. Инст. русской лит. (Пушкинский дом)).

Анализ былин, историч. песен и творчества сказителей.

2. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. 544 стр.
Стр. 369—383: Фольклор как особая форма творчества; стр. 393—400: Традиция и импровизация в народном творчестве; стр. 401—421: Импровизация и нормы художественных приемов на материале песен XVII века, надписей на лубочных картинках, сказок и песен о Ереме и Фоме; стр. 432—449: Функции лейтмотивов в русской былине; стр. 450—496: Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре.
Рецензии: Чистов К. В. — Сов. этнография, 1971, № 6, стр. 175—178; Лихачев Д. С. — Изв. АН СССР. Серия лит. и яз., т. XXXI, 1972, № 1, стр. 76—79; Померанцева Э. — Вопросы литературы, 1972, № 5, стр. 237—239; Померанцева Э. — Декоративное искусство СССР, 1972, № 5, стр. 49—50.

3. Богословская О. И. К лингвистическим основаниям постоянства эпитета фольклора. — Уч. зап. Пермского гос. унив. им. А. М. Горького, 1971, № 244. Исследования по стилистике, вып. 3, стр. 93—98.
4. Бондарева Н. А. О критериях фольклорности и художественности народного творчества. — В кн.: Эстетические особенности фольклора. [Доклады конференции. 5—10 июля 1968 г.]. Отв. ред. Л. Е. Элиасов. Улан-Удэ, 1969, стр. 183—192. (АН СССР. Сибирское отделение. Бурятский фил. Бурятский инст. обществ. наук).
5. Брусенцова Г. В. Употребление кратких по форме имен прилагательных в фольклорных поэтических произведениях. — В кн.: Бухарский государственный педагогический институт им. С. Орджоникидзе. Материалы XVI научно-теоретич. конференции 1971 г. (Тезисы докладов). Бухара, 1971, стр. 112—113.
6. Бурдина Н. И. Сложные предложения со значением следствия в языке фольклора. — В кн.: Сборник аспирантских работ Казанского гос. унив. им. В. И. Ульянова-Ленина, 1969, вып. 2. Гуманит. науки, филология, журналистика, стр. 22—33.
7. Гаспаров М. Л. Раешный стих. — Краткая лит. энциклопедия, т. 6. М., 1971, стлб. 153.
8. Гаспаров М. Л. Сказовый стих. — КЛЭ, т. 6. М., 1971, стлб. 882.
9. Горелик Д. Е. К изучению топонимов и антропонимов в фольклоре Поволжья. — В кн.: Ономастика Поволжья, т. 2. Материалы II Поволжской конференции

¹ Труды предыдущих лет представлены в трех томах библиографического указателя «Русский фольклор», опубликованных Академией наук СССР в 1961, 1966 и 1967 гг., и в подборках, напечатанных в XII и XIII томах данного издания.

по ономастике. Горький, 1971, стр. 331—335. (АН СССР. Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Инст. языкознания. Горьковский гос. пед. инст. им. А. М. Горького. Горьковский гос. унив. им. Н. И. Лобачевского).

10. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. 319 стр. (АН СССР. Инст. русской лит. (Пушкинский дом)).

Стр. 98—163: Классификация произведений фольклора; стр. 164—213: Коллективность творческого процесса. Традиция и импровизация; стр. 214—266: Художественный метод фольклора; стр. 267—312: Эстетическое отношение фольклора к действительности.

Рецензия: Л а з а р е в А. И. — Сов. этнография, 1969, № 1, стр. 172—174.

11. Земцовский И. Жанр, функция, система. — Сов. музыка, 1971, № 1, стр. 24—32.

Возникновение фолькл. жанров в недрах фольклорно-этнограф. комплексов.

12. Квятковский А. П. Поэтический словарь. Научный ред. И. Роднянская. М., 1966. 375 стр.

Стр. 18: аллитерация в пословицах и поговорках; стр. 24: амбебная композиция в свад. песнях; стр. 33: анакруза в частушке; стр. 35—36: анафора в историч. песнях; стр. 37—38: анахронизм в былинах; стр. 39: аниспаэт в частушках; стр. 51—52: ассонанс в пословицах, частушках и песнях; стр. 63: биметрия в песнях; стр. 80: внутренняя рифма в частушке; стр. 87: гиперболы в песнях и частушках; стр. 103: диссонанс в песнях; стр. 106: долгий слог в нар. стихе; стр. 113: звуковые повторы в пословицах; стр. 113—114: звукопись в поговорках; стр. 119—120: инверсия ритмическая в нар. песнях; стр. 133: клаузула в историч. и лирич. песнях; стр. 162: многосоюзие в песнях; стр. 164: мономорим в песнях; стр. 168: напевный стих; стр. 169—173: Народный стих; стр. 174: начальная рифма в былинах и песнях; стр. 179: одиннадцатисложник в нар. поэзии; стр. 183: олицетворение в песнях; стр. 186: ономатопоея в частушках; стр. 188: остраннение в песнях и загадках; стр. 189: отрицательные сравнения в песнях; стр. 192: панторим в песнях; стр. 200: внутристришные ритмич. паузы в фольклоре; стр. 208—209: перенос в нар. песнях; стр. 215: плеоназм в фольклоре; стр. 223: поэтич. этимология в частушках; стр. 223—224: Припев; стр. 234: равнодольность в стихе песен и частушек; стр. 235—237: Раешный стих, раек; стр. 245: Рефрен; стр. 247: риторич. обращения в песнях; стр. 260—261: силлабич. стихосложение в частушках и песнях; стр. 263—264: симплока в песнях и былинах; стр. 267: синкопа в частушках; стр. 268: синонимия в песнях; стр. 290: суггестивная лирика в песнях; стр. 301: тактометрич. период в частушках; стр. 308: тринадцатисложник в частушках; стр. 314: ударник в балладах и былинах; стр. 323: фразовик в историч. песнях; стр. 339—340: четырехдольник в песнях; стр. 359: эпитет в русском фольклоре; стр. 365: ямб в песнях.

Рецензии: Смирнов И. П. Стихи и термины. — Русская литература, 1967, № 2, стр. 205—206; Зелинский К. Поэтический словарь А. П. Квятковского. — Вопросы литературы, 1968, № 1, стр. 194—198; Скуратов М. — Сиб. огни, 1968, № 2, стр. 182—183; Скуратов М. Разговор о «Поэтическом словаре» А. Квятковского. — В кн.: День поэзии. 1968. Главн. ред. А. Сурков. М., 1968, стр. 231—233.

13. Квятковский А. П. Народный стих. — КЛЭ, т. 5. М., 1968, стлб. 119—120.

14. Костырко Л. М. Особенности употребления конструкций с зависимым инфинитивом в языке произведений устного поэтического творчества. (Конструкция со значением начала действия). — Уч. зап. Куйбышевского гос. пед. инст. им. В. В. Куйбышева, 1971, вып. 92. Очерки по русскому яз., стр. 131—148.

15. Кравцов Н. И. Проявление художественного единства в фольклорном произведении. — В кн.: Фольклор как искусство слова. [Вып. 1]. Отв. ред. Н. И. Кравцов. М., 1966, стр. 160—169. (Московский гос. унив. им. М. В. Ломоносова).

16. Кравцов Н. И. Искусство психологического изображения в русском народном поэтическом творчестве. — В кн.: Фольклор как искусство слова. Вып. 2. Сб. статей под ред. Н. И. Кравцова. Психологич. изображение в русском нар. поэтич. творчестве. М., 1969, стр. 5—35. (Московский гос. унив. им. М. В. Ломоносова).

17. Кравцов Н. И. Система жанров русского фольклора. Доклад на заседании Научного совета по фольклору. (Ноябрь 1969 г.). М., 1969. 44 стр. (АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Научный совет по фольклору).

18. Кравцов Н. И. Жанровый состав русского фольклора. — В кн.: Русское народное

- поэтическое творчество. Учебн. пособие для филол. фак-тов пед. инст. Под ред. Н. И. Кравцова. М., 1974, стр. 25—33.
19. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л., 1971. 414 стр. Стр. 245—277: Художественное время в фольклоре; стр. 245—250: Исполнительское время народной лирики; стр. 251—255: Замкнутое время сказки; стр. 255—265: Эпическое время былин; стр. 266—274: Обрядовое время причитаний; стр. 275—277: Несколько общих замечаний о художественном времени в фольклоре; стр. 385—389: Художественное пространство сказки.
20. Лодягина Г. Отражение лексических особенностей вологодских говоров в произведениях устного народного творчества. — В кн.: Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена. V студенч. научная филол. конференция. Краткие тезисы докладов (25—28 марта 1972 г.). Л., 1972, стр. 42—43.
21. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. 384 стр. (Семиотические исследования по теории искусства). Стр. 23, 243, 281, 282, 289, 290, 291, 324, 350, 352, 364: анализ произведений фольклора.
22. Муковозов Л. В. О русской рифме. — Русская речь, 1971, № 3, стр. 29—38. Рассмотрение рифм фольклора.
23. Наровчатов С. С. Необычное литературоведение. М., 1970. 336 стр. (Эврика). Стр. 96—137: Фольклор [содержание и поэтика календарной и обрядовой поэзии, песен и частушек]; стр. 138—169: Фольклор (продолжение) [содержание и поэтика историч. песен, сказок, пословиц, поговорок и загадок]; стр. 278, 279, 298, 299: поэтика и образность русских нар. песен и частушек.
- Рецензии:* Соловей В. Книга поэта, критика, филолога. — Лит. Россия, 1971, № 15, 9 апреля, стр. 11; Осетров Е. О литературе для всех. — Вопросы литературы, 1974, № 4, стр. 211—212; Перцов В. Аксиомы и неизвестное. — Новый мир, 1974, № 4, стр. 208—214; Макогоненко Г. — Лит. газета, 1974, № 20, 12 мая, стр. 7; Турков А. Путешествие в словесность. — Неделя, 1974, № 21, 17—23 мая, стр. 9; Котенко С. Накануне учебника. — Наш современник, 1974, № 8, стр. 125—126; Ростовцева И. Поэтическое литературоведение. — Москва, 1974, № 8, стр. 215—216; Дробышев В. Рассказчик знающий и влюбленный. — Молодая гвардия, 1972, № 1, стр. 306—309; Мориз Ю. Литературоведение — для всех. — Звезда Востока, 1972, № 1, стр. 137—138.
24. Позднеев А. В. Эволюция стихосложения в народной лирике XVI—XVIII ввек. — В кн.: Из истории русской народной поэзии. Русский фольклор, XII. Л., 1971, стр. 37—46. (АН СССР. Инст. русской лит. (Пушкинский дом)).
25. Пропп В. Я. [Классификация жанров русского фольклора]. — В кн.: Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. 3—10 августа 1964 г. Т. VI. Секция 13. Устное народное творчество. Под ред. В. К. Соколовой. М., 1969, стр. 428—435.
26. Селявская А. П. Эстетика слова. — В кн.: Эстетические особенности фольклора. Улан-Удэ, 1969, стр. 33—50.
27. Селявская А. П. К проблеме гномических форм народного красноречия. — Научные труды Новосибирского гос. пед. инст., 1971, вып. 57. Сибирский фольклор, вып. 2, стр. 56—77.
28. Сенкевич В. А. О лексике фольклора старых призаводских селений Южного Урала. — В кн.: Материалы и исследования по сибирской диалектологии. (Труды IX зональной конференции). Красноярск, 1971, стр. 101—114. (Красноярский гос. пед. инст.).
29. Сидельников В. М. Эстетическое в поэтическом искусстве народа. — В кн.: Эстетические особенности фольклора. Улан-Удэ, 1969, стр. 17—32.
30. Соколова О. И. Классы глаголов в говорах и произведениях устного народного творчества Пудожского района Карелии. — Труды Самаркандского гос. пед. инст. им. С. Айни, 1969, Новая серия, вып. 170. Вопросы языкознания и литературы, стр. 93—116.
31. Федотов О. И. Рифма и фольклор. — Уч. зап. Казанского гос. пед. инст., 1971, вып. 72. Вопросы теории и истории литературы, стр. 28—44.
32. Харлап М. Г. О стихе. М., 1966. 151 стр. Стр. 16, 32, 63, 64, 80, 108, 123, 134, 138, 139: рассмотрение русского нар. стиха.
33. Хроленко А. Т. Об одном явлении синтаксиса в языке современного поэтического фольклора. — Изв. Воронежского гос. пед. инст., 1969, т. 68. Развитие русского яз. в сов. эпоху, стр. 94—98.

34. Хроленко А. Т. Жанровая специфика эпитета. (На материале русского фольклора). — Уч. зап. Курского гос. пед. инст., 1971, т. 92. Научно-практич. очерки по русскому яз., вып. 4—5, стр. 86—101.
35. Хроленко А. Т. О целесообразности частотного словаря языка русского фольклора. (К постановке проблемы). — Уч. зап. Курского гос. пед. инст., 1971, т. 92, вып. 4—5, стр. 112—116.

2. ЗАГОВОРЫ

36. Топоров В. П. К реконструкции индоевропейского ритуала и ритуально-поэтических формул (на материале заговоров). — Уч. зап. Тартуского гос. унив., 1969, вып. 236. Труды по знаковым системам, т. 4, стр. 9—43.

3. ОБЯДОВЫЙ ФОЛЬКЛОР

Анализ текстов

37. Байбурин А. Несколько замечаний о структуре русского свадебного обряда. — В кн.: Тартуский государственный университет. Материалы XXVI научной студенч. конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971, стр. 5—7. (Ротапринт).
38. Васильев А. Г. Композиционные особенности похоронных причитаний. — В кн.: Из истории русской народной поэзии. Русский фольклор, XII. Л., 1971, стр. 91—101.
39. Земцовский И. И. Песенная поэзия русских земледельческих праздников. — В кн.: Поэзия крестьянских праздников. Вступ. статьи, составление, подгот. текстов и примеч. И. И. Земцовского. Общ. ред. В. Г. Базанова. Л., 1970, стр. 5—50. (Библиограф. Большая серия. Изд. 2-е).
Стр. 46—50: анализ худож. особенностей обрядовой поэзии.
Рецензия: Круглов Ю. В этом сказочном царстве... — В мире книг, 1971, № 7, стр. 30—31.
40. Круглов Ю. Г. О поэтическом содержании свадебных причитаний. — В кн.: Проблемы изучения художественного произведения (методология, поэтика, методика). Тезисы докладов XI научно-теоретич. и метод. конференции, организуемой кафедрой русской лит. (23—25 мая 1968 года). Ч. I. Под общ. ред. А. И. Ревякина. М., 1968, стр. 39—40. (Московский гос. пед. инст. им. В. И. Ленина).
41. Круглов Ю. Г. О времени и пространстве свадебных причитаний. — В кн.: Из истории русской народной поэзии. Русский фольклор, XII. Л., 1971, стр. 80—90.
42. Круглов Ю. Г. Процессы изменения свадебных обрядов на Севере. (По материалам трех экспедиций). — В кн.: Филологический сборник, вып. X. (Статьи аспирантов и соискателей). Алма-Ата, 1971, стр. 54—62. (Мин-во высшего и среднего спец. образования КазССР).
43. Левинтон Г. А. Некоторые общие вопросы изучения свадебного обряда. — В кн.: Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. 17—24 августа 1970 г. Отв. ред. Ю. М. Лотман. Тарту, 1970, стр. 27—35. (Тартуский гос. унив.).
Сходство свадьбы со сказкой.
44. Орнатская Т. И. Причитания в русской фольклорной традиции. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Л., 1969. 21 стр. (Ленинградский гос. унив. им. А. А. Жданова).
45. Пирожкова Т. Ф. Психологическое изображение в свадебной лирике. — Уч. зап. Пермского гос. унив. им. А. М. Горького, 1970, № 241. Литературоведение (метод, стиль, традиции), стр. 269—291.
46. Потанина Р. П. Эстетические элементы в свадебных песнях семейских. — В кн.: Русский фольклор Сибири. Материалы и исследование. Вып. I. Отв. ред. Л. Е. Элиасов. Улан-Удэ, 1971, стр. 185—200. (АН СССР. Сибирское отд-ние. Бурятский фил. Труды Инст. обществ. наук, вып. 15).
47. Яхина Г. А. Специфика лиризма обрядовой песни. (К постановке вопроса). — В кн.: Борисоглебский государственный педагогический институт. Сб. материалов по итогам научно-исслед. работы за 1968 год. Борисоглебск, 1969, стр. 76—83.

См. также №№ 12, 17, 19, 23, 25, 158, 212—215.

Анализ напевов

48. Владыкина-Бачинская Н. М. Свадебная песня Приангарья. — В кн.: Быт и искусство русского населения Восточной Сибири. Ч. I. Приангарье. Отв. ред.

И. В. Маковецкий и Г. С. Маслова. Новосибирск, 1971, стр. 191—198, с нот. (АН СССР. Сибирские отд-ние. Инст. истории, филологии и философии. Отд-ние истории. Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Мин-во культуры СССР. Инст. истории искусств).

Рецензия: Молотова Л. Н. — Сов. этнография, 1972, № 6, стр. 173.

49. Красовская Ю. Е. Интонационная основа строя терских свадебных песен. — В кн.: Д. М. Балашов и Ю. Е. Красовская. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., 1969, стр. 10—29. (АН СССР. Петрозаводский инст. яз., лит. и истории).

См. также № 121, 158.

4. ЗАГАДКИ

50. Гербетман А. И. О звуковом строении народной загадки. — В кн.: Исторические связи в славянском фольклоре. Русский фольклор, XI. Ред. коллегия А. М. Астахова и др. М.—Л., 1968, стр. 185—197. (АН СССР. Инст. русской лит. (Пушкинский дом)).
51. Левин Ю. И. Русская загадка: синтез, структура, отгадывание. — В кн.: Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970, стр. 36—39.
52. Митрофанова В. В. Ритмическое строение русских загадок. — В кн.: Из истории русской народной поэзии. Русский фольклор, XII. Л., 1971, стр. 147—161.
53. Митрофанова В. В. Художественный образ в загадках. — В кн.: Современные проблемы фольклора. Под ред. В. В. Гура. Вологда, 1971, стр. 141—151. (Вологодский гос. пед. инст.).
54. Шустов А. Н. Из жизни одной метафоры. Эскиз к будущему «Словарю метафор». — Русская речь, 1971, № 3, стр. 18—28.
Стр. 18, 19, 22, 26: метафоры в загадках и сказках.
См. также № 12, 23, 31, 67, 91.

5. ПОСЛОВИЦЫ И ПОГОВОРКИ

55. Баевский В. С. Порождающая модель поэтической системы пословиц. — В кн.: Структурно-математические методы моделирования языка. Тезисы докладов и сообщений Всес. научной конференции. Ч. I. Киев, 1970, стр. 14—15. (Киевский гос. унив. им. Т. Г. Шевченко). (Ротапринт).
56. Бойченко Г. Е. Структурные типы фразовой номинации для обозначения пространственно-ограниченных объектов в фольклоре. — В кн.: Сборник аспирантских работ Бельцкого государственного педагогического института им. А. Руссо. Бельцы, 1969, стр. 99—112.
- Анализ пословиц и сказок
57. Даниленко Л. П. Особенности употребления союзов в языке пословиц. — В кн.: Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена. Юбил. научно-метод. конференция Северо-Зап. зональн. объединения кафедр русского языка. Программа и краткое содержание докладов 27 января—1 февраля 1969 г. Л., 1969, стр. 207—209.
58. Даниленко Л. П. Сложноподчиненные предложения в языке пословиц XVII—XVIII вв. — В кн.: Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена. XII научно-метод. конференция Северо-Зап. зональн. объединения кафедр русского языка. Программа и краткое содержание докладов 26—31 января 1970 г. Л., [1970], стр. 280—282.
59. Корольков В. И. Синецкоха [в пословицах]. — КЛЭ, т. 6. М., 1971, стлб. 855.
60. Лазутин С. Г. Некоторые вопросы стихотворной формы русских пословиц. — В кн.: Из истории русской народной поэзии. Русский фольклор, XII. Л., 1971, стр. 135—146.
61. Леонидова М. К вопросу о сопоставительном изучении русских и болгарских фразеологизмов, пословиц и поговорок (собственное имя в составе фразеологической единицы). — В кн.: Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы. Международная конференция преподавателей русского языка и литературы. Актуальные вопросы преподавания русского языка и лит. Москва, 22—28 августа 1969 г. Тезисы докладов и выступлений. М., 1969, стр. 211—212.
62. Морозова Л. Идеино-художественная общность восточнославянских пословиц. — В кн.: Украинская культура в ее интернациональных связях. Тезисы докладов и сообщений 8 украинской славистич. конференции 21—24 октября 1971 г. Киев, 1971, стр. 234—235. (АН УССР. Украинский комитет славистов. Мин-во культуры УССР. Винницкий гос. пед. инст. им. Н. Островского).
63. Небыкова С. И. Инфинитивные предложения и модальность. (На материале

- «Пословиц русского народа» В. И. Даля). — Научные доклады высшей школы. Филол. науки, 1969, № 4, стр. 42—54.
64. Пермяков Г. Л. От разговорки до сказки. (Заметки по общей теории клише). Отв. ред. Ю. В. Рождественский. Л., 1970. 240 стр. (АН СССР. Инст. востоковедения. Исследования по фольклору и мифологии Востока).
Стр. 51—74: Сверхфазовые единства; стр. 75—102: Синтетические и аналитические клише; стр. 103—130: О мотивировке общего значения рассмотренных языковых форм.
Рецензия: Ушаков В. Д. — Народы Азии и Африки, 1972, № 1, стр. 189—194.
65. Попова З. Д. Изучение сложных предложений в парадигматических рядах. (На материале записей пословиц и поговорок XVII в.). — Научные доклады высшей школы. Филол. науки, 1966, № 2, стр. 31—42.
66. Попова З. Д. Односоставные предложения в пословицах и поговорках XVII в. — В кн.: Материалы по русско-славянскому языкознанию, 2. Воронеж, 1966, стр. 79—89. (Воронежский гос. унив.).
67. Самойлов Д. Наблюдения над рифмой [пословиц и загадок]. — Вопросы литературы, 1970, № 6, стр. 160—177.
68. Тарланов З. К. К изучению синтаксиса русских пословиц. (Заметки о форме сказуемого). — Вестник Ленинградского унив., 1967, № 8. История. Язык. Литература, вып. 2, стр. 140—143.
69. Тарланов З. К. Функции союзов «а» и «да» в языке русских пословиц. — Уч. зап. Карельского гос. пед. инст., 1967, т. 17, стр. 56—65.
70. Тарланов З. К. Бессоюзные сложные предложения со значением обусловленности в языке русских пословиц. — Уч. зап. Карельского гос. пед. инст., 1968, т. 22. Вопросы языкознания, стр. 49—65.
71. Тарланов З. К. Синтаксис русских пословиц. Автореферат дисс. на соискание учен. степени доктора филол. наук. Л., 1970. 34 стр. (Ленинградский гос. унив. им. А. А. Жданова).
72. Федорова Э. В. Архаическая лексика в печорских пословицах и поговорках. — В кн.: Севернорусские горы. Вып. 1. Отв. ред. Н. А. Мещерский. Л., 1970, стр. 128—139. (Ленинградский гос. унив. им. А. А. Жданова).
73. Федосов В. А. О некоторых правилах определения места причины и следствия в причинно-следственных конструкциях. — В кн.: Исследования и статьи по русскому языку. Волгоград, 1967, стр. 191—211. (Волгоградский гос. пед. инст. им. А. С. Серафимовича).
См. также № 12, 23, 26, 27, 31.

6. СКАЗКИ И ПРЕДАНИЯ

74. Блажес В. В. Народная проза о Ермаке. (Уральский вариант XVI—XX вв.). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Свердловск, 1971. 20 стр. (Башкирский гос. унив. им. 40-летия Октября).
75. Вавилова М. Жанровые разновидности сказки о верной жене. — В кн.: Проблемы изучения художественного произведения, ч. I. М., 1968, стр. 36—37.
76. Вавилова М. А. Эволюция некоторых разновидностей русской бытовой сказки. (К вопросу о специфике фольклористического анализа). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. М., 1971. 19 стр. (Московский обл. пед. инст. им. Н. К. Крупской).
77. Ведерникова Н. М. Мотив и сюжет в волшебной сказке. — Научные доклады высшей школы. Филол. науки, 1970, № 2, стр. 57—65.
78. Ведерникова Н. М. Контаминация в русской народной волшебной сказке. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. М., 1970. 16 стр. (Московский гос. унив. им. М. В. Ломоносова).
79. Гуллакян С. А. Структурный анализ одного сюжета волшебной сказки. — Научные труды Ереванского гос. пед. инст. русского и иностранных языков, 1971, № 3, стр. 5—9.
Сравнит. исследование армянской и русской сказок о змеборчестве.
80. Медриш Д. Н. Прямая речь в структуре повествования волшебной сказки. — Уч. зап. Волгоградского гос. пед. инст. им. А. С. Серафимовича, 1970, вып. 30. Вопросы русской и зарубежной лит., стр. 132—147.
81. Медриш Д. Н. О поэтике волшебной сказки. — В кн.: Проблемы русской и зарубежной литературы. Волгоград, 1971, стр. 3—28. (Волгоградский гос. пед. инст. им. А. С. Серафимовича).
82. Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С. и Сегал Д. М. Вопросы семантического анализа волшебной сказки. — В кн.: Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970, стр. 7—15.

83. Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С. и Сегал Д. М. Еще раз о проблеме структурного описания волшебной сказки. — Уч. зап. Тартуского гос. унив., 1971, вып. 284. Труды по знаковым системам, V. Памяти В. Я. Проппа, стр. 63—91.
84. Мордвинцев А. А. Славянская антирелигиозная сказка. Отв. ред. Г. С. Сухобрус. Киев, 1970. 134 стр. (АН СССР. Инст. искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского).
Стр. 108—127: Некоторые художественные особенности антирелигиозной сказки.
Рецензия: Сказки, «оскорбляющие благочестивые чувства». — Наука и религия, 1971, № 10, стр. 78.
85. Невзглядова Е. В. Английская исследовательница о русской сказке. — Русская литература, 1971, № 3, стр. 237—242.
Рец. на кн.: Возин М.-Г. Некоторые структурные особенности русской сказки. Мюнхен, 1969 (на английском яз.).
86. Павлова Е. М. О некоторых типах безглагольных конструкций в языке южновеликорусских сказок. — В кн.: Материалы по русско-славянскому языкознанию, 2. Воронеж, 1966, стр. 98—113.
87. Павлова Е. М. Составное именное сказуемое в южнорусских сказках. — В кн.: Филологические очерки. (По материалам Воронежского края). Под ред. В. А. Малкина. Воронеж, 1966, стр. 169—189.
88. Павлова Е. М. Сказуемое в языке южновеликорусских сказок. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Воронеж, 1968. 24 стр. (Воронежский гос. унив.).
89. Площук Г. И. Народные повествования о Пугачеве. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Л., 1971. 15 стр. (Ленинградский гос. пед. инст. им. А. И. Герцена).
90. Соколова В. К. Русские исторические предания. М., 1970. 288 стр. (АН СССР. Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
Стр. 248—274: Жанровые особенности исторических преданий и их основные типы.
Рецензия: Литвин Э. С. — Сов. этнография, 1971, № 6, стр. 180—182.
91. Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970. 375 стр.
Стр. 58, 64, 104, 132, 136, 139—144, 148, 193—196, 200, 358: поэтика сказок; стр. 71—74, 242: поэтика загадок; стр. 203—224: Функции героев волшебной сказки.
Рецензия: Треффилова Г. Высокие беседы. — Новый мир, 1971, № 12, стр. 265—267.
См. также № 2, 17, 19, 23, 25, 43, 54, 56, 64, 94, 152, 202—206, 216—218.

7. БЫЛИНЫ

Анализ текстов

92. Байбурин А. Русская былина. Заметки о синтаксисе. — В кн.: Русская филология. 3-й сборник научных студенч. работ. Тарту, 1971, стр. 5—73. (Тартуский гос. унив.).
93. Ковалева Н. А. Сравнения в былинах. — В кн.: Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена. II межвуз. студенч. научная филол. конференция. Краткое содержание докладов. Л., 1969, стр. 134—135.
94. Медриш Д. Н. Структура художественного времени. — Уч. зап. Волгоградского гос. пед. инст. им. А. С. Серафимовича, 1967, вып. 21. Некоторые вопросы русской лит., стр. 80—114.
Стр. 81—89, 91, 95—97, 107, 112: анализ былин и преданий.
95. Митропольская Н. К. Из наблюдений над стилем былин. — Уч. зап. высших учебных заведений Лит. ССР, Вильнюс, 1969. Литературоведение, т. 12, вып. 2, стр. 63—73.
96. Неклюдов С. Ю. Чудо в былинне. — Уч. зап. Тартуского гос. унив., 1969, вып. 236. Труды по знаковым системам, т. 4, стр. 146—158.
97. Неклюдов С. Ю. Эпические соответствия в русском и монгольском фольклоре: исторические и структурно-типологические обоснования. (К постановке вопроса). — В кн.: Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970, стр. 16—21.
98. Носкова И. Я. Традиционные и индивидуальные элементы в стиле былин. —

- В кн.: Из истории русской народной поэзии. Русский фольклор, XII. Л., 1974, стр. 193—207.
99. Папинская А. Дialeктная лексика в былинах об Илье Муромце. — В кн.: Волгоградский государственный педагогический институт. Сб. студенч. работ, вып. 7. Волгоград, 1968, стр. 99—105.
100. Путилов Б. Н. О типологической преемственности в эпосе славянских народов. — В кн.: Межславянские культурные связи. Отв. ред. И. М. Шептунов. М., 1971, стр. 5—45. (АН СССР. Инст. славяноведения и балканистики).
101. Путилов Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологич. исследование. М., 1971. 315 стр. (АН СССР. Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
Стр. 31—103: Фантастико-исторический эпос; стр. 104—278: Героико-исторический эпос; стр. 279—309: Реально-исторический эпос.
102. Путилов Б. Н. Сюжетная замкнутость и второй сюжетный план в славянском эпосе. — В кн.: Славянский и балканский фольклор. Отв. ред. И. М. Шептунов. М., 1971, стр. 75—94. (АН СССР. Инст. славяноведения и балканистики).
103. Ройзензон Л. П. К теории стилей русского языка. (Заметки о былинной речи). — Краткие сообщения по русскому языку и литературе Самаркандского гос. ун-в. им. А. Навои, 1967, ч. II. К 75-летию Е. Д. Поливанова, стр. 44—50.
104. Салимова Р. Х. Некоторые вопросы структурообразований имен собственных былинного эпоса в сопоставлении с апеллятивным словарным составом русского языка. — В кн.: Самаркандский государственный университет им. А. Навои. Язык и литература. Материалы II республ. научно-теоретич. конференции молодых ученых и аспирантов, посвященной 50-летию Ленинского комсомола. (Самарканд, 24—26 апреля 1968 г.). Самарканд, 1969, стр. 139—146. (Ротапринт).
105. Самойлова Н. Г. Оправданная тавтология. — Русская речь, 1971, № 3, стр. 53—57.
Стр. 54: тавтология в былинах и песнях.
106. Селиванов Ф. М. Искусство изображения внутреннего мира человека в былинах. — В кн.: Фольклор как искусство слова. Вып. 2. М., 1969, стр. 85—107.
107. Селиванов Ф. М. Сюжет и композиция былины о Вольге (Волхе). — Вестник Московского университета. Филология, 1969, № 3, стр. 30—40.
108. Смирнов Ю. И. Сходные описания в славянских эпических песнях и их значение. — В кн.: Славянский и балканский фольклор. М., 1971, стр. 95—123.
109. Смолицкий В. Г. Композиционное мастерство былины «Добрыня и змей». — В кн.: Проблемы мастерства в изучении и преподавании художественной литературы. Тезисы докладов X научно-теоретич. и метод. конференции, организуемой кафедрой русской лит. (25—27 мая 1967 года). Под ред. А. И. Ревякина. М., 1967, стр. 30—31. (Московский гос. пед. инст. им. В. И. Ленина).
110. Смолицкий В. Г. Былины о Святогоре. — В кн.: Проблемы изучения художественного произведения. Ч. I. М., 1968, стр. 39.
111. Соколова О. И. Многоприставочные глаголы в старых и новых фольклорных записях. (К эволюции былинной речи). — В кн.: Самаркандский государственный произведения. Ч. I. М., 1968, стр. 39.
публиканской. . . конференции. Самарканд, 1969, стр. 147—151.
112. Ухов П. Д. Атрибуция русских былин. Под ред. П. Г. Богатырева и Ф. М. Селиванова. При подгот. книги к печати принимала участие Л. С. Ухова. М., 1970. 190 стр.
Стр. 10—74: Различные типических мест у разных сказителей; стр. 75—108: Сходство типических мест в разных произведениях одного сказителя; стр. 109—138: Типические места как средство определения сказителя; стр. 174—176: Типические места в лирических песнях и частушках; стр. 177—180: Иные методы атрибуции песен.
113. Хроленко А. Т. О жанровой специфике лексики русского фольклора. — Уч. зап. Курского гос. пед. инст., 1970, т. 72. Краткие очерки по русскому яз., 3. Под ред. Г. В. Денисевича, стр. 278—282.
Анализ былин и песен.
114. Чагдуров С. Ш. Язык народного эпоса как национальная форма искусства. — В кн.: Уссурийский государственный педагогический институт. V научно-метод. конференция преподавателей кафедр русского яз. Пед. инст. Сибири и Дальнего Востока. Тезисы докладов. Уссурийск, 1967, стр. 3—4.
115. Эбель А. А. Значение и стилистическое использование префиксальных глаголов в русских былинах. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Куйбышев, 1970. 22 стр. (Куйбышевский гос. пед. инст. им. В. В. Куйбышева).
116. Эбель А. А. О стилистическом использовании префиксальных глаголов в рус-

- ских былинах. — Уч. зап. Куйбышевского гос. пед. инст. им. В. В. Куйбышева, 1970, вып. 82, ч. 2. Вопросы диалектологии и истории русского языка, стр. 44—63.
117. Эбель А. А. Об однокорневых глагольных синонимах с разными приставками в русских былинах. — Уч. зап. Куйбышевского гос. пед. инст. им. В. В. Куйбышева, 1971, вып. 94. Вопросы теории и методики литературы и лингвистики, стр. 172—177.
118. Юдин Ю. П. Особенности повествовательно-драматического стиля русских героических былин. — Вестник Ленинградского университета, 1967, № 8. История, язык, литература, вып. 2, стр. 87—96.
119. Юдин Ю. П. Художественные принципы изображения персонажей героических былин. — В кн.: Ленинградский государственный университет им. А. А. Жданова. Материалы научной конференции ленинградских аспирантов-филологов 12—14 ноября 1966 г. Отв. ред. А. В. Русакова. Л., 1967, стр. 46—47.
120. Юдин Ю. П. Критика былинного текста с точки зрения закономерностей синтаксического построения былинной строки. — В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В. В. Виноградова. Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1971, стр. 18—23. (АН СССР. Инст. русской лит. (Пушкинский дом)).
См. также № 2, 12, 17, 19, 219—221.

Анализ напевов

121. Методическая разработка по вопросам структуры и смыслового выражения некоторых ладов народной музыки. Автор В. В. Дубравин. Киев, 1971. 22 стр. с нот. (Мин-во культуры УССР. Отдел учебных заведений. Научно-метод. кабинет). (Ротапринт).
Анализ календ. фольклора, былин и песен.
См. также № 158, 220, 221.

8. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Анализ текстов

122. Джанумов С. А. Русские исторические песни конца XVII—первой четверти XVIII века. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. М., 1970. 21 стр. (Московский обл. пед. инст. им. Н. К. Крупской).
123. Емельянов Л. И. Русские исторические песни XVIII века. — В кн.: Исторические песни XVIII века. Издание подготовили О. Б. Алексеева и Л. И. Емельянов. Отв. ред. А. Д. Соймонов. Л., 1971, стр. 7—19. (АН СССР. Инст. русской лит. (Пушкинский дом). Памятники русского фольклора. Главн. редакция: А. М. Астахова, В. Г. Базанов и А. Д. Соймонов).
Стр. 10, 11, 14—19: худож. структура песен.
124. Кривичная Н. А. Народные исторические песни Московской Руси начала XVIII столетия. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Петрозаводск, 1970. 20 стр. (Петрозаводский гос. унив. им. О. В. Куусисена).
125. Кулагина А. В. Воспроизведение психологии персонажей в русской исторической песне. — В кн.: Фольклор как искусство слова. Вып. 2. М., 1969, стр. 108—122.
126. Павлова И. В. Исторические песни об Иване Грозном. — В кн.: Проблемы изучения художественного произведения. Ч. 1. М., 1968, стр. 42—43.
127. Петенева З. М. Глаголы речи в исторических народных песнях о Степане Разине XVII века. — Уч. зап. Кемеровского гос. пед. инст., 1970, вып. 22. Труды кафедр русского яз. Кемеровского и Новокузнецкого пединститутов, стр. 154—165.
128. Петенева З. М. Глаголы со значением разрушения, насильственного воздействия на объект в исторических народных песнях XVII века о Степане Разине. — Уч. зап. Куйбышевского гос. пед. инст., 1970, вып. 82, ч. II. Вопросы диалектологии и истории русского яз., стр. 153—179.
129. Петенева З. М. Глаголы движения в исторических народных песнях XVII века о Степане Разине. — Уч. зап. Кемеровского и Новокузнецкого гос. пед. инст., 1971, вып. 26. Труды кафедр русского яз., стр. 30—46.
130. Петенева З. М. Об употреблении глаголов движения в исторических народных песнях о Степане Разине. — Уч. зап. Куйбышевского гос. пед. инст. им. В. В. Куйбышева, 1971, вып. 92. Очерки по русскому яз., стр. 71—83.
131. Петенева З. М. Лексико-семантическая характеристика глагола в исторических

песнях XVII века о Степане Разине. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Куйбышев, 1971. 20 стр. (Куйбышевский гос. пед. инст. им. В. В. Куйбышева).

132. Соловьева Л. А. Некоторые особенности исторической песни Сибири. — В кн.: Русский фольклор Сибири. Материалы и исследования. Вып. I. Улан-Удэ, 1971, стр. 127—141.
133. Торопова Л. С. Образ народа и народного героя в русских исторических песнях о крестьянских войнах XVI—XVIII веков. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Л., 1970. 16 стр. (Ленинградский гос. пед. инст. им. А. И. Герцена).
См. также № 1, 12, 17, 23.

Анализ напевов

134. Добровольский Б. М. и Коргузалов В. В. О напевах исторических песен XVII века. — В кн.: Исторические песни XVII века. Издание подготовили О. Б. Алексеева, Б. М. Добровольский, Л. И. Емельянов и др. Отв. ред. Б. Н. Путилов. М.—Л., 1966, стр. 23—25. (АН СССР. Инст. русской лит. (Пушкинский дом). Памятники русского фольклора. Главн. редакция: А. М. Астахова, В. Г. Базанов и Б. Н. Путилов).
135. Коргузалов В. В. [О напевах исторических песен XVIII века]. — В кн.: Исторические песни XVIII века. Л., 1971, стр. 337—340.

9. ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Анализ текстов

136. Акимова Т. М. Лирический образ песен о «сироте». — В кн.: Из истории русской народной поэзии. Русский фольклор, XII. Л., 1971, стр. 55—66.
137. Артеменко Е. Б. К вопросу об основной структурно-синтаксической единице русской народной лирической песни. — Изв. Воронежского гос. пед. инст., 1968, т. 81. Вопросы грамматики, стилистики и диалектологии русского яз., стр. 34—41.
138. Артеменко Е. Б. К вопросу о взаимодействии синтаксического и поэтического строя русской народной лирической песни. — Изв. Воронежского гос. пед. инст., 1969, т. 68, стр. 99—104.
139. Астафьева-Скалберге Л. А. Роль символики в композиции русской народной любовной песни. — Вестник Московского университета. Филология, 1970, № 6, стр. 18—29.
140. Астафьева-Скалберге Л. А. Символика в русской народной лирической любовной песне. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. М., 1971. 20 стр. (Московский гос. унив. им. М. В. Ломоносова).
141. Богомольная Р. А. Композиция народной песни в русских селах Молдавии. — В кн.: Исследования и материалы по фольклору. Ред. коллегия Г. Ботезату, В. Гадак и И. Д. Чобану. Кишинев, 1971, стр. 124—142. (АН Молдавской ССР. Отд-ние этнографии и истории).
142. Богомольная Р. А. Символика народных песен русских сел Молдавии. — В кн.: Кишиневский государственный университет им. В. И. Ленина. Материалы научной конференции профессорско-препод. состава Кишиневского гос. унив. по итогам научно-иссл. работы за 1970 год. (Секция обществ. и гуманитар. наук). Кишинев, 1970, стр. 191—192. (Ротапринт).
143. Богомольная Р. А. Формы существования традиционного и нового в поэтическом языке народных песен русских сел Молдавии. — В кн.: Кишиневский государственный университет имени В. И. Ленина. Научная конференция профессорско-препод. состава по итогам научно-исслед. работы за 1971 год (февраль 1972). Секция обществ. и гуманитар. наук. (Тезисы докладов). Кишинев, 1971, стр. 204—205. (Ротапринт).
144. Богословская О. И. К вопросу о постоянстве эпитета [в песнях Пермской обл.]. — Уч. зап. Пермского гос. унив. им. А. М. Горького, 1970, № 244. Исследования по стилистике, вып. 2, стр. 24—32.
145. Вронская В. А. О некоторых особенностях индивидуализации героев в русских народных песнях. — Уч. зап. Свердловского и Нижнетагильского гос. пед. инст., 1969, сб. 107, стр. 189—202.
146. Гаспаров М. Л. Симвлика [в народной песне]. — КЛЭ, т. 6. М., 1971, стлб. 849.
147. Гудошников Я. И. Русская песенная поэзия первой трети XIX в. и развитие элементов реализма в ней. — В кн.: Проблемы реализма в русской и зару-

- бежной литературе. Метод и мастерство. Тезисы докладов II Межвуз. научной конференции литературоведов. Май 1969 г. Вологда, 1969, стр. 19—21. (Вологодский гос. пед. инст.).
148. Еремина В. И. Образное сравнение в народной лирике. — В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В. В. Виноградова. Л., 1974, стр. 10—18.
149. Зайцева И. К. Некоторые лексические отличия языка народных песен и говоров. — В кн.: Материалы по русско-славянскому языкознанию, 2. Воронеж, 1966, стр. 90—97.
150. Зайцева И. К. Диалектные имена прилагательные в русских народных песнях. — В кн.: 2-я научная сессия вузов Центрально-Черноземной зоны. Воронеж, 1967 г. Сб. материалов. Лингвистич. науки. Воронеж, 1967, стр. 157—161.
151. Зайцева И. К. К вопросу о песенных «новообразованиях». — В кн.: Материалы по русско-славянскому языкознанию. Вып. 3. Воронеж, 1967, стр. 112—120. (Воронежский гос. унив.).
152. Колесницкая И. М. О некоторых древнейших формах народных песен. (Песня в сказке и родственные ей песенные виды). — В кн.: Из истории русской народной поэзии. Русский фольклор, XII. Л., 1974, стр. 25—36.
153. Копылова Н. К. Вопросу о закономерностях изменения русских народных песен. — В кн.: Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена. II Межвуз. студенч. научная филол. конференция. Краткое содержание докладов. Л., 1969, стр. 139—141.
154. Костин В. И. Русская народная бытовая (необрядовая) песня в Мордовии. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Саратов, 1970. 23 стр. (Саратовский гос. унив. им. Н. Г. Чернышевского).
155. Мохирев И. А. Идеино-эстетическая функция композиции народных песен. — В кн.: Эстетические особенности фольклора. Улан-Удэ, 1969, стр. 175—182.
156. Новикова А. М. О строфической композиции народных традиционных лирических песен. — В кн.: Из истории русской народной поэзии. Русский фольклор, XII. Л., 1974, стр. 47—54.
157. Потанина Р. П. Образы женщин в семейском [песенном] фольклоре. — В кн.: Эстетические особенности фольклора. Улан-Удэ, 1969, стр. 253—263.
158. Разумова А. П. и Коски Т. А. Песни Поморья. — В кн.: Русские народные песни Карельского Поморья. Составители А. П. Разумова, Т. А. Коски и А. А. Митрофанова. Ред. Н. П. Колпакова. Муз. ред. Ю. М. Зарицкий. Л., 1971, стр. 8—30. (АН СССР. Карельский фил. Инст. яз., лит. и истории).
Стр. 11—21: анализ текста и напева лирич. и свад. песен; стр. 28—29: анализ напева былин.
- Рецензии:* Лойтер С. Народная поэзия Севера. — Ленинская правда, 1972, № 40, 17 февраля; Краснополская Т. Песни северного Поморья. — Север, 1972, № 7, стр. 125—128.
159. Сирцев В. А. Относительные прилагательные в народно-песенной речи. (На материале нар. лирич. песни). — В кн.: Вопросы теории и методики преподавания русского языка. Вып. 5. Саратов, 1974, стр. 21—31. (Саратовский гос. пед. инст.).
160. Соболина В. Н. Приглагольная конструкция с родительным падежом имени и предложом «у» в языке русских народных лирических песен. — Уч. зап. Куйбышевского гос. пед. инст. им. В. В. Куйбышева, 1967, вып. 52. Научные работы аспирантов кафедры русского яз., стр. 151—183.
161. Соболина В. Н. Определительные отношения, выражаемые приглагольным родительным падежом имени с предложениями «от» и «у». (На материале русских нар. лирич. песен). — Уч. зап. Кемеровского гос. пед. инст., 1970, вып. 22. Труды кафедр русского яз. Кемеровского и Новокузнецкого пединститутов, стр. 166—173.
162. Старойтов А. Жанровая специфика игровых «проходочных» песен. — Уч. зап. Пермского гос. пед. инст., 1971, т. 90. Фольклор и литература Урала. Материалы научной конференции. Тезисы докладов, сообщения 18—22 мая 1971 года, стр. 139—140.
163. Тамаркина Э. А. Русские любовные и семейные песни Удмуртии. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. М., 1970. 19 стр. (Московский обл. пед. инст. им. Н. К. Крупской).
164. Толстой Н. П. Из поэтики русских и сербохорватских народных песен. (Приглагольный творительный тавтологический). — В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В. В. Виноградова. Л., 1971, стр. 348—354.
165. Федотов О. П. Рифма в русской народной песне. — Уч. зап. Московского гос. пед. инст. им. В. И. Ленина, 1974, т. 455. Вопросы русской лит., стр. 106—116.

166. Хроленко А. Т. К вопросу об использовании паратактических конструкций в русской народной лирической песне. — Изв. Воронежского гос. пед. инст., 1968, т. 81. Вопросы грамматики, стилистики и диалектологии русского яз., стр. 42—54.
167. Хроленко А. Т. Один из типов паратактических конструкций в русской народной лирической песне. — Изв. Воронежского гос. пед. инст., 1968, т. 81. Вопросы грамматики, стилистики и диалектологии русского яз., стр. 55—64.
168. Хроленко А. Т. Паратактические конструкции в русской народной лирической песне и проблема их продуктивности в современном поэтическом фольклоре. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Воронеж, 1968. 19 стр. (Воронежский гос. унив.).
169. Хроленко А. Т. К вопросу об особенностях словосочетания в русском фольклоре. (Апозитивные сочетания в языке русской народной лирической песни). — Уч. зап. Курского гос. пед. инст., 1969, вып. 56. Научно-практич. очерки по русскому яз., вып. 3, стр. 246—251.
170. Яхиа Г. А. Природа народно-песенного лиризма и категории времени. — В кн.: Борисоглебский государственный педагогический институт. Сб. материалов по итогам научно-исслед. работ за 1968 год. Борисоглебск, 1969, стр. 83—87.
- См. также № 2, 11, 12, 17, 19, 23—25, 31, 105, 112, 113, 185.

Анализ напевов

171. Банин А. А. Трудовые артельные песни и функциональная музыка. — В кн.: Внедрение функциональной музыки на промышленном предприятии. Тезисы докладов к отраслевой научно-практич. конференции 6—9 июля 1970 г. Пермь, 1970, стр. 53—56. (Западно-Уральский ЦНТИ. Научно-исслед. отдел социологии и психологии при Пермском телефонном заводе). (Ротапринт).
172. Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. Опыт жанровой характеристики. — В кн.: А. А. Банин. Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971, стр. 3—71.
173. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады. М., 1971. 234 стр.
Стр. 52—64: Связь ритма текста и ритма мелодии в народных песнях; стр. 209—218: Организация народных ладовых систем.
174. Бершадская Т. Принципы ладовой классификации [народной и профессиональной музыки]. — Сов. музыка, 1971, № 8, стр. 126—130.
175. Вахромеев В. А. Элементарная теория музыки. Изд. 5-е. Допущено Упр. кадров и учебных заведений Мин-ва культуры СССР в качестве учебного пособия для музык. училищ, вечерних школ общего музык. образования и детских музык. школ. М., 1967. 252 стр.
Стр. 170—192: Лады народной музыки.
176. Вахромеев В. А. Ладовая структура русских народных песен и ее изучение в курсе элементарной теории музыки. М., 1968. 103 стр. (В помощь педагогу музыканту).
177. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музык. славяноведению. М., 1971. 304 стр.
Стр. 210—260: Ассимиляция в музыкальном фольклоре.
178. Добровольский Б. М. О напевах мезенских песен. — В кн.: Песенный фольклор Мезени. Издание подготовили Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский и др. Л., 1967, стр. 33—35. (АН СССР. Инст. русской лит. (Пушкинский дом). Памятники русского фольклора. Главн. редакция: А. М. Астахова, В. Г. Базанов и Б. Н. Путилов).
179. Истомин И. К вопросу о стиле бурлацких припевков. — Сов. музыка, 1971, № 10, стр. 139—143.
180. Константиновский Я. А. Приморская народно-песенная Лениниана. (К вопросу о происхождении совр. нар. песен). — В кн.: В. И. Ленин в песнях народов СССР. Статьи и материалы. Общ. редакция В. Е. Гусева. Ред.-сост. И. И. Земцовский. М., 1971, стр. 58—95.
181. Руднева А. В. Ритмика стиха и напева в русской народной песне. М., 1967. 38 стр. с нот. (Объединенная фолькл. комиссия Союза композиторов РСФСР и Московского СК. Отдел музык.-фолькл. записей и экспедиций Музфонда СССР. Доклады и сообщения. Под ред. Л. Н. Лебединского). (Литограф. изд.).
182. Тюлин Ю. Н. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке. — В кн.: Вопросы теории музыки. Вып. 2. Сб. статей. М., 1970, стр. 3—21.
183. Щуров В. Особенности многоголосной фактуры песен Южной России [Воронежской, Липецкой, Белгородской и Курской обл.]. — В кн.: Из истории рус-

ской и советской музыки. Ред.-сост. А. Кандинский. М., 1971, стр. 301—334. (Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского).

См. также № 11, 121, 158.

10. ЧАСТУШКИ

184. Астафьева-Скалберге Л. А. Передача переживаний героев в частушке. — В кн.: Фольклор как искусство слова. Вып. 2. М., 1969, стр. 123—141.
185. Власова З. И. Частушка и песня. (К вопросу о сходстве и различии). — В кн.: Из истории русской народной поэзии. Русский фольклор, XII. Л., 1971, стр. 102—122.
186. Гаспаров М. Л. Синкопа [в частушке]. — КЛЭ, т. 6. М., 1971, стлб. 859.
187. Грибушин И. И. Строфика уральской частушки. (Типы и статистика). — Уч. зап. Пермского гос. пед. инст., 1971, т. 90, стр. 54—59.
188. Зырянов И. В. Циклизация частушек. — В кн.: Проблемы изучения художественного произведения. Ч. I. М., 1968, стр. 47—48.
189. Клагге И. О композиции частушки. — В кн.: Из истории русской народной поэзии. Русский фольклор, XII. Л., 1971, стр. 123—134.
190. Лазарев А. И. Развитие частушки на Урале. (К вопросу о генезисе жанра). — В кн.: Вопросы литературы. Материалы научной филол. конференции, посвященной 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Свердловск, 1969, стр. 97—112. (Уральский гос. унив. им. А. М. Горького).
191. Одинцов Г. Ф. О жанрово-обусловленных значениях слов в частушках. — В кн.: Проблемы изучения художественного произведения. Ч. I. М., 1968, стр. 45—46.
192. Парамонов А. Частушечные песни в репертуаре В. Парамоновой. — Уч. зап. Пермского гос. пед. инст., 1971, т. 90, стр. 142—143.
193. Федотов О. И. О частушечной рифме. — Уч. зап. Московского гос. пед. инст. им. В. И. Ленина, 1971, т. 455, стр. 117—123.
194. Фетисова Л. Е. О рифме частушек Приморья. — В кн.: Вопросы истории, философии, географии и экономики Дальнего Востока. Материалы IX конференции молодых ученых. Владивосток, 1968, стр. 320—324. (АН СССР. Сибирское отд-ние. Дальневосточный фил. им. В. Л. Комарова).
См. также № 12, 23, 112.

11. ДЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР

195. Баранцев А. Д. Детские считалки как фольклорный жанр. — Уч. зап. Калининского гос. пед. инст. им. М. И. Калинина, 1970, т. 77. Вопросы развития жанров в русской лит. и устного нар. творчества, стр. 175—194.
196. Мартынова А. Н. К изучению жанровых особенностей русских народных колыбельных песен. (На материалах, записанных в Пермской области). — Уч. зап. Пермского гос. пед. инст., 1971, т. 90, стр. 51—52.
197. Мельников М. Н. Детские народные песни, жеребьевки, сговорки. — Научные труды Новосибирского гос. пед. инст., 1969, вып. 22. Вопросы русской, сов. и зарубежной лит., стр. 245—260.
198. Мельников М. Н. К вопросу об эстетике детского фольклора. — В кн.: Эстетические особенности фольклора. Улан-Удэ, 1969, стр. 152—165.
199. Хромов В. Тавтограмма [в детском фольклоре]. — Наука и жизнь, 1971, № 3, стр. 140.

12. ЯРМАРОЧНЫЙ ФОЛЬКЛОР

200. Богатырев П. Г. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре. — В кн.: Славянские литературы. VI Междунар. съезд славистов. (Прага, август 1968 г.). Доклад сов. делегации. М., 1968, стр. 294—336. (АН СССР. Сов. комитет славистов).
См. также № 2, 7, 12.

13. РАБОЧИЙ ФОЛЬКЛОР

201. Алексеева О. Б. Устная поэзия русских рабочих. Доревол. период. Отв. ред. В. Г. Базанов. Л., 1971. 182 стр. (АН СССР. Инст. русской лит. (Пушкинский дом)).

Стр. 33—116: Устная поэзия русских рабочих на первом этапе ее развития; стр. 117—158: Массовая рабочая поэзия конца XIX—начала XX в.

202. Гриднева Л. Жанровые признаки рабочего сказа. — В кн.: Проблемы мастерства в изучении и преподавании художественной литературы. М., 1967, стр. 28—31.
203. Гриднева Л. Н. Жанровые различия рабочих сказов. — В кн.: Проблемы изучения художественного произведения. Ч. I. М., 1968, стр. 38.
204. Лазарев А. И. Эстетическая природа рабочего фольклора. — В кн.: Специфика фольклорных жанров. Русский фольклор, X. М.—Л., 1966, стр. 43—62.
205. Лазарев А. И. О генезисе устных рабочих сказов Урала. — В кн.: Проблемы изучения художественного произведения. Ч. I. М., 1968, стр. 43—45.
206. Лазарев А. И. Предания рабочих Урала как художественное явление. Челябинск, 1970. 202 стр. (Челябинский гос. пед. инст.).
Стр. 71—90: Топонимические предания; стр. 91—132: Генеалогические предания; стр. 133—172: Социально-утопические легенды и предания; стр. 173—195: Демонологические предания.
207. Лазарев А. И. Устная поэзия рабочих Урала. (К вопросу об эстет. природе рабочего фольклора). Автореферат дисс. на соискание учен. степени доктора филол. наук. М., 1970. 38 стр. (Московский обл. пед. инст. им. Н. К. Крупской).
208. Лазарев А. И. Фольклорный метод отражения действительности и поэзия «рабочих» Урала. — Уч. зап. Пермского гос. пед. инст., 1971, т. 90, стр. 3—6.
209. Мазина Л. Песня о Ланцове. — Уч. зап. Пермского гос. пед. инст., 1971, т. 90, стр. 141—142.
210. Ширяева П. Г. Поэтические особенности и жанровая специфика песенного творчества русских рабочих. (Дооктябрьский период). — Сов. этнография, 1969, № 1, стр. 37—47.
См. также № 25, 28.

14. ТВОРЧЕСТВО СКАЗИТЕЛЕЙ

Анализ текстов

211. Гацак В. М. Эпический певец и его текст. — В кн.: Текстологическое изучение эпоса. Отв. ред. В. М. Гацак и А. А. Петросян. М., 1971, стр. 7—46. (АН СССР. Инст. мировой лит. им. А. М. Горького).
212. Горошкова Н. М. О лексическом многообразии языка русского фольклора. (На материале «Причитаний» И. А. Федосовой). — Уч. зап. Новгородского гос. пед. инст., 1966, т. 11. Вопросы диалектологии и истории русского яз., стр. 58—75.
213. Горошкова Н. М. Особенности морфологического выражения главных членов предложения в языке русского фольклора. [На материале сб. Е. Барсова «Причитания Северного края»]. — Уч. зап. Карельского гос. пед. инст., 1967, т. 17, стр. 77—86.
214. Горошкова Н. М. Синтаксис простого предложения в языке русского фольклора. (На материале причитаний И. А. Федосовой, собранных Е. В. Барсовым). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Л., 1967. 17 стр. (Ленинградский гос. унив. им. А. А. Жданова).
215. Горошкова Н. М. О некоторых особенностях выражения объективных отношений в причитаниях И. А. Федосовой. — Уч. зап. Ленинградского гос. пед. инст. им. А. И. Герцена, 1969, т. 366. Гуманит. науки, стр. 110—117.
216. Матвеева Р. П. Творчество сибирского сказителя Е. И. Сорокикова-Магая. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Томск, 1970. 22 стр. (Томский гос. унив. им. В. В. Куйбышева).
217. Матвеева-Арсёфьева Магая. Психологические и реалистические элементы в волшебных сказках Магая. — В кн.: Русский фольклор Сибири. Материалы и исследования. Вып. I. Улан-Удэ, 1971, стр. 110—126.
218. Соболева Н. В. Сказитель из Нерчинска. — В кн.: Русский фольклор Сибири. Материалы и исследования. Вып. I. Улан-Удэ, 1971, стр. 178—184.
Поэтич. особенности сказок С. Т. Чекашина.
219. Трубочева А. З. Словообразование и формобразование в языке былин М. С. Крюковой. — Уч. зап. Горьковского гос. пед. инст., 1967, вып. 62. Серия филол. наук. Кафедра русского яз., стр. 164—180.
См. также № 1, 2, 10, 112.

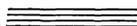
Анализ напевов

220. Коргузалов В. В. Структура сказительской речи в русском эпосе. — В кн.: Специфика фольклорных жанров. Русский фольклор, X. М.—Л., 1966, стр. 127—148.
221. Красовская Ю. Сказители Печоры. М., 1969. 59 стр. (Нар. певцы и музыканты).
Рецензия: Мильчик М. — Новый мир, 1971, № 1, стр. 284—285.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Акимова Т. М. 136
Алексеев М. П. 120
Алексеева О. Б. 123, 134, 201
Аникин В. П. 1
Артеменко Е. Б. 137, 138
Астафьева-Скалбергс Л. А. 139, 140, 184
Астахова А. М. 50, 123, 134, 178
- Баевский В. С. 55
Базанов В. Г. 39, 123, 134, 178, 201
Байбурин А. 37, 92
Балашов Д. М. 49
Банни А. А. 171, 172
Баранцев А. Д. 195
Барсов Е. В. 213, 214
Беляев В. М. 173
Бершадская Т. С. 174
Блажес В. В. 74
Богатырев П. Г. 2, 112, 200
Богомольная Р. А. 141—143
Богословская О. И. 3, 144
Бойченко Г. Е. 56
Бондарева Н. А. 4
Ботезату Г. Г. 141
Брусенцова Г. В. 5
Бурдина Н. И. 6
- Вавилова М. А. 75, 76
Васильев А. Г. 38
Вахромеев В. А. 175, 176
Ведерникова Н. М. 77, 78
Виноградов В. В. 120, 148, 164
Владыкина-Бачинская Н. М. 48
Власова Э. И. 185
Возин М.-Г. 85
Вронская В. А. 145
- Гаспаров М. Л. 7, 8, 146, 186
Гацак В. М. 141, 221
Гербстман А. И. 50
Горелик Д. Е. 9
Горошкова Н. М. 212—215
Гоповский В. Л. 177
Грибушин И. И. 187
Гриднева Л. Н. 202, 203
Гудошников Я. И. 147
Гуллакян С. А. 79
Тура В. В. 53
Гусев В. Е. 1, 10, 180
- Даль В. И. 63
Давиленко Л. П. 57, 58
Денисевич Г. В. 113
Джанумов С. А. 122
Добровольский Б. М. 134, 178
Дробышев В. Н. 23
Дубравин В. В. 121
- Емельянов Л. И. 123, 134
Еремина В. И. 148
Ермак Тимофеевич 74
- Зайцева И. К. 149—151
Зарицкий Ю. М. 158
- Зелинский К. Л. 12
Земцовский И. И. 11, 39, 180
Зырянов И. В. 188
- Иван Грозный 126
Истомин И. 179
- Квятковский А. П. 12, 13
Клагге И. 189
Ковалева Н. А. 93
Колесницкая И. М. 152
Колпакова Н. П. 158, 178
Константиновский Я. А. 180
Копылова Н. 153
Коргузалов В. В. 134, 135, 220
Корольков В. И. 59
Коски Т. А. 158
Костин В. И. 154
Костырко Л. М. 14
Котенко С. 23
Кравцов Н. И. 15—18
Краснопольская Т. 158
Красовская Ю. Е. 49, 221
Криничная Н. А. 124
Круглов Ю. Г. 39—42
Крюкова М. С. 219
Кзулагина А. В. 125
- Лазарев А. И. 10, 190, 204—208
Лазутин С. Г. 60
Ланцов, разбойник 209
Левин Ю. И. 51
Левинтон Г. А. 43
Ленин В. И. 180
Леонидова М. 61
Литвин Э. С. 90
Лихачев Д. С. 2, 19
Лодягина Г. 20
Лойтер С. М. 158
Лотман Ю. М. 21, 43
- Мазина Л. 209
Маковецкий И. В. 48
Макогоненко Г. П. 23
Малкин В. А. 87
Мартьянова А. Н. 196
Маслова Г. С. 48
Матвеева-Арефьева Р. П. 216, 217
Медриш Д. Н. 80, 81, 94
Мелетинский Е. М. 82, 83
Мельников М. Н. 197, 198
Мещерский Н. А. 72
Мильчик М. 221
Митропольская Н. К. 95
Митрофанова А. А. 158
Митрофанова В. В. 52, 53
Молотова Л. Н. 48
Мордвинцев А. А. 84
Мориц Ю. А. 23
Морозова Л. А. 62
Мохирев И. А. 155
Муковозов Л. В. 22
- Наровчатова С. С. 23
Небыкова С. И. 63

- Невзглядова Е. В. 85
 Неклюдов С. Ю. 82, 83, 96, 97
 Новик Е. С. 82, 83
 Новикова А. М. 156
 Носкова И. Я. 98
- Одинцов Г. Ф.** 191
 Орнатская Т. И. 44
 Осетров Е. И. 23
- Павлова Е. М. 86—88
 Павлова И. В. 126
 Парамонов А. 192
 Парамонова В. 192
 Пашиная А. 99
 Пермяков Г. Л. 64
 Перцов В. О. 23
 Петенева З. М. 127—131
 Петросян А. А. 211
 Пирожкова Т. Ф. 45
 Плошук Г. И. 89
 Позднеев А. В. 24
 Поливанов Е. Д. 403
 Померанцева Э. В. 2
 Попова Э. Д. 65, 66
 Потанина Р. П. 46, 157
 Прош В. Я. 25, 83
 Пугачев Емельян 89
 Путилов Б. Н. 100—102, 134, 178
- Разин Степан** 127—131
 Разумова А. П. 158
 Ревякин А. И. 40, 109
 Родьянская И. Б. 12
 Рождественский Ю. В. 64
 Ройзензон Л. И. 103
 Ростовцева В. 23
 Руднева А. В. 181
- Салимова Р. Х. 104
 Самойлов Д. С. 67
 Самойлова Н. Г. 105
 Сегал Д. М. 82, 83
 Селиванов Ф. М. 106, 107, 112
 Селявская А. П. 26, 27
 Сенкевич В. А. 28
 Сидельников В. М. 29
 Сирцев В. А. 159
 Скуратов М. М. 12
 Смирнов И. П. 12
 Смирнов Ю. И. 108
 Смолицкий В. Г. 109, 110
 Соболева Н. В. 218
- Соболина В. Н. 160, 161
 Соймонов А. Д. 123
 Соколова В. К. 25, 90
 Соколова О. И. 30, 111
 Соловей В. 23
 Соловьева Л. А. 132
 Сороковиков-Магай Е. И. 216, 217
 Старовойтов А. 162
 Сурков А. А. 12
 Сухобрус Г. С. 84
- Тамаркина Э. А. 163
Тарланов З. К. 68—71
 Толстой Н. И. 164
 Топоров В. Н. 36
 Торопова Л. С. 133
 Трефилова Г. П. 91
 Трубачева А. З. 219
 Турков А. М. 23
 Тюлин Ю. Н. 182
- Ухов П. Д. 112
 Ухова Л. С. 112
 Ушаков В. Д. 64
- Федорова Э. В.** 72
 Федосов В. А. 73
 Федосова И. А. 212—215
 Федотов О. И. 31, 165, 193
 Фетисова Л. Е. 194
- Харлап М. Г.** 32
 Хроленко А. Т. 33—35, 113, 166—169
 Хромов В. 199
- Чагдуров С. Ш.** 144
 Чекашин С. Т. 218
 Чистов К. В. 2
 Чобану И. Д. 141
- Шептунов И. М.** 100, 102
 Ширяева П. Г. 210
 Шкловский В. Б. 91
 Шустов А. Н. 54
- Щуров В. М.** 183
- Эбель А. А. 115—117
 Элиасов Л. Е. 4, 46
- Юдин Ю. И.** 118—120
Яхина Г. А. 47, 170



СО Д Е Р Ж А Н И Е

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

	Стр.
<i>В. П. Аникин</i> (Москва). Изменение и устойчивость традиционного языкового стиля и образности в былинах	3
<i>Ю. И. Юдин</i> (Курск). Типы героев в героических русских былинах	34
<i>В. Я. Евсеев</i> (Петрозаводск). О русских источниках в стилистике и поэтике финно-угорской эпической поэзии	46
<i>В. И. Еремينا</i> (Ленинград). Специфика художественного образа в песнях земледельческого календаря	61
<i>Э. И. Власова</i> (Ленинград). К вопросу о поэтике подблюдных песен	74
<i>А. Н. Розов</i> (Ленинград). Древнегреческая коронисма и русские колядки	101
<i>Л. А. Астафьева</i> (Москва). Символическая образность как средство психо- логического изображения	109
<i>Д. Н. Медриш</i> (Волгоград). Слово и событие в русской волшебной сказке	119
<i>Н. Ф. Онегина</i> (Петрозаводск). Способы изображения дарителя в русской и карельской волшебной сказке	132
<i>С. Н. Азбелев</i> (Ленинград). Изобразительные средства героических сказаний (к проблематике изучения)	144
<i>А. А. Горелов</i> (Ленинград). Диффузия элементов устнопоэтической техники в Сборнике Кирши Данилова	166
<i>Э. В. Померанцева</i> (Москва). Баллада и жестокий романс	202
<i>А. Ф. Некрылова</i> (Ленинград). Закон контраста в поэтике русского народного кукольного театра «Петрушка»	210
<i>Г. Л. Венедиктов</i> (Ленинград). Внелогическое начало в фольклорной поэтике	219
<i>Е. В. Невзглядова</i> (Ленинград). Интонация в жанрах музыкального фольк- лора и мелодика литературного лирического стиха	238
<i>М. А. Лобанов</i> (Ленинград). Об изучении мелодики русской народной песни в отечественном музыкознании	263
Хроника	277
Обзоры, рецензии, библиография	291

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР, Т. XIV

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

Редактор издательства *А. Л. Лобанова*
Технический редактор *Г. А. Смирнова*
Корректоры *Н. В. Лихарева, Н. Э. Петрова и Т. Г. Эдельман*

Сдано в набор 17/I 1974 г. Подписано к печати 25/VI 1974 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆.
Бумага № 1. Печ. л. 20¹/₂ = 23.70 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 29,89. Изд. № 5533. Тип.
зак. № 891. М-20638. Тираж 2700. Цена 2 р. 02 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, В-164 Менделеевская линия, д. 1

1-я тип. издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34 9 линия, д. 12